

Squealing, Slides og Hammer-ons

4 elgitaristers bruk av ornamentikk som soundparameter.

MARKUS MAAREN BASTØE

VEILEDER

Per Elias Drabløs

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for Kunstfag

Institutt for rytmisk musikk



Forord

Etter endt arbeid med denne masteroppgaven er det noen mennesker jeg ønsker å takke.

Jeg vil først og fremst takke min veileder, Per Elias Drabløs, for utmerket oppfølging og gode samtaler underveis i prosessen. Jeg vil også takke mine to gitarlærere gjennom fem fine år, Øyvind Nypan og Rolf Kristensen, som har delt av sin kunnskap og erfaring, og bidratt til min utvikling som musiker.

Sist men ikke minst må jeg takke alle mine medstudenter for fem minnerike år ved Universitetet i Agder, for musikalsk samspill og et godt miljø. Jeg vil rette en spesiell takk til mine gode venner Auver Gaaren, Øystein Heide Aadland, Jaran Gustavson, Martin Utby og Johannes Bramness Vaage for mange fine samtaler underveis i arbeidet med oppgaven, og for inspirasjon og spilleglede gjennom disse fem årene.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	7
1.1 Problemstilling	8
1.2 Begrepsavklaring.....	9
2. Teori og metode.....	13
2.1 Ornamentering.....	14
2.2 Ornamentering på gitar.....	15
2.3 Ornamenteringsnotasjon.....	16
2.3.1 Bending.....	18
2.3.2 Hammer-on & Pull-off.....	19
2.3.3 Slide.....	20
2.3.4 Squealing.....	20
2.3.5 Vibrato.....	22
2.4 Analyse.....	23
2.5 Transkripsjon.....	24
2.6 Analyse som metode.....	26
2.7 Transkripsjon som metode	27
3 Forskningen.....	29
3.1 Pat Metheny.....	29
3.1.1 Unity Village (<i>Bright Size Life</i> , 1976).....	30
3.1.2 Phase Dance (<i>Pat Metheny Group</i> , 1978).....	31
3.1.3 Blues For Pat (<i>Rejoicing</i> , 1984).....	32
3.1.4 Stranger In Town (<i>We live here</i> , 1995).....	33
3.1.5 Bachelor's III (<i>Metheny Mehltau</i> , 2006).....	34
3.2 John Scofield.....	35
3.2.1 New Strings Attached (<i>Bar Talk</i> , 1980).....	36
3.2.2 Fat Lip (<i>Time On My Hands</i> , 1990).....	37
3.2.3 A Go Go (<i>A Go Go</i> , 1998).....	38
3.2.4 Groan Man (<i>Bump</i> , 2000).....	39
3.2.5 The Low Road (<i>This Meets That</i> , 2007).....	39
3.2.6 Can't Dance (<i>Combo 66</i> , 2018).....	40
3.3 Mike Stern.....	41
3.3.1 Little Shoes (<i>Upside Downside</i> , 1986).....	41
3.3.2 Odds Or Evens (<i>Odds Or Evens</i> , 1991).....	42
3.3.3 Tell Me (<i>Between The Lines</i> , 1996).....	43
3.3.4 Last One Down (<i>These Times</i> , 2003).....	44
3.3.5 Blueprint (<i>Trip</i> , 2017).....	45
3.4 Larry Carlton.....	45
3.4.1 Don't You Care? (<i>With A Little Help From My Friends</i> , 1968).....	46
3.4.2 Room 335 (<i>Larry Carlton</i> , 1978).....	46
3.4.3 The Philosopher (<i>On Solid Ground</i> , 1989).....	47
3.4.4 Just My Imagination (<i>Kid Gloves</i> , 1992).....	48

3.4.5 Morning Magic (<i>Deep Into It</i> , 2001).....	49
3.4.6 The Simmer (<i>Session Masters</i> , 2015).....	49
4 Drøfting	51
4.1 Videre forskning.....	52
Litteraturliste	55

1. INNLEDNING

Fra det øyeblikket en begynner å lære seg et nytt instrument, begynner en også å lytte på andre musikere, og plukke opp ting en lar seg inspirere av. Summen av alt en har hørt på er en stor del av det som ender opp med å bli en musikers musikalske uttrykk. Alle hører på forskjellig musikk, og hva som tas med videre og hva som inspirerer er helt individuelt, noe som gjør hver musikers språk unikt, som et musikalsk DNA. Denne individuelle identiteten, eller en musikers sound, er sammensatt av licks¹, fraser, lyd, rytmiske motiv, ornamentering, samt mye mer. En musikers særpreg er gjerne en sammensetning av alle disse faktorene, men hos noen musikere er det visse elementer som skinner tydeligere igjennom, og det er i de tilfellene ornamentikken er en utpreget del av særpreget som inspirerte nettopp denne oppgaven.

Jeg mener at en svært essensiell del av en gitarist sitt sound stammer fra ornamenteringen, og at dette er en vesentlig medvirkende faktor til at enkelte gitarister lett kan kjennes igjen. Da jeg ikke har funnet eksempler i tidligere forskning som linker ornamentikk opp mot særpreg, motiverte det meg til å gjøre et forsøk på å dekke litterære hull på nettopp dette temaet.

Jeg har fått inntrykk av at mange er ubevisst på hva de kjenner igjen hos ulike gitarister. Mange gitarister har et tydelig særpreg i sitt sound, noe som gjør dem lett gjenkjennbare, men hva dette særegne soundet består av kan derimot være så mangt, der lyden i instrumentet eller ulike licks kan anses som noe av det mest åpenbare. Da jeg begynte å kjenne igjen gitarister uten at de hadde noen av disse åpenbare særegenhetene, koblet jeg etter hvert at jeg gjenkjente dem basert på ornamentikkbruken. Jeg har derimot ikke hørt noen snakke om dette som en del av et særpreg før, og da jeg presenterte temaet for oppgaven for kollegaer, lærere og medmusikere, var det flere som virket nysgjerrig på om ornamentering kunne være en essensiell faktor i et signatursound. De har derimot ingen problemer med å gjenkjenne gitarister uten de åpenbare særegene, der jeg mener ornamentikkbruken er den eneste gjennomgående faktoren. Jeg mener derfor ornamentikk fortjener større oppmerksomhet som medvirkende faktor for en gitarist sitt språk og signatursound.

En annen motiverende faktor til å skrive om ornamentering, var å bli bevisst på egen ornamentikkbruk. Min første idé til problemstilling omhandlet sjangerspesifikk ornamentering, der jeg ønsket å finne ut av hvilke tilpasninger som måtte gjøres ornamenteringsmessig for å spille stilriktig innenfor ulike sjangre. Dette er av høy relevans for meg da jeg jobber som freelance gitarist, og opererer innenfor mange ulike sjangre der det er forventet at jeg spiller

¹ Licks – En kort serie med toner som danner et mønster eller frase brukt i improvisasjon.

stilriktig. Jeg oppdaget fort at dette ble et altfor omfattende prosjekt for en masteroppgave, men bestemte meg for å holde på temaet ornamentering og heller knytte det opp mot særpreg som viste seg å være vel så interessant og ikke minst relevant. Arbeidet med denne oppgaven har gjort meg langt mer bevisst på egen ornamentikkbruk, og jeg håper den kan hjelpe andre i å reflektere over det samme.

Mange musikere har en tendens til å henge seg opp i utstyr, og gir det mye av æren for hvordan musikere låter. Min teori er at en gitarist sitt sound først og fremst ligger i fingrene, og jeg var så heldig å komme over en kommentar Pat Metheny hadde på et spørsmål stilt om soundet hans, der han underbygger nettopp dette:

«...I had a revelatory experience a few years ago when I realized that «equipment», although certainly a component in my sound, really had little to do with why I sound like the way I sound. For years between around 1977 to 1987, I never did ANYTHING without my “rig”. I would never “sit in” unless I could have my amps and stuff there, I basically didn’t do any record dates at all other than my own cause I was sure they would “mess up my sound” etc. etc. Then in 1987 I went to the then USSR on a tour with the group and there were a few “jam session” situations where I HAD to play with some Russian guys on their “gear” (and I use the term loosely). I played one night on a polish guitar and a czech amp. Someone taped it and gave me the tape the next day. I was shocked to hear that I sounded JUST LIKE ME!!!! Since then, I sit in all the time on any old thing and have a blast and do record dates without worrying (too much) that it’s gonna get mixed wrong etc. etc. I feel much better knowing FOR SURE that it’s more about conception and touch and spirit and soul etc., than whether my hardware was in place.” (Metheny, 1999)

1.1 Problemstilling

Alle gitarister bruker ornamentering til en viss grad, der noen bruker det bevisst og andre nokså ubevisst. Selv de som har et gjennomtenkt og reflektert forhold til ornamentering har nok også i tillegg et ubevisst bruk som tidvis sniker seg inn. En av de naturlige fremgangsmåtene for å lære et instrument er naturligvis å høre på andre, plukke hva de gjør, og å lære seg låter. I denne prosessen tar man med seg ornamentikken til en rekke musikere, for deretter å ta det med seg i sitt eget spill, og gjøre det til en del av sitt språk igjen. Denne prosessen gjøres enten bevisst eller ubevisst, eller en blanding av de to.

Dette ornamentikkpråket som blir dannet gjennom prosessen med å lære seg et instrument, er en essensiell faktor for det som blir en musikers signatursound. Et signatursound er et særegent sound som er unikt for en musiker, som i mange tilfeller gjør musikeren gjenkjennbar, og ornamentikkbruken er hos mange en essensiell del av dette gjenkjennbare soundet. Dette kan forårsakes av noen ornamentar som gjentas hyppigere enn andre; ornamentar som spilles på en

spesiell måte; kombinerer av ulike ornamentene; eller rett og slett plassering av ornamentikkbruken.

Ikke alle gitarister har en nevneverdig utpreget ornamentikkbruk, og som derfor heller ikke har noen vesentlig innvirkning på deres signatursound. Disse gitaristene fokuserer jeg heller ikke på i denne oppgaven. Det er derimot mange kjente gitarister som har tydelig utpreget ornamentikkbruk, og det er disse jeg ønsker å ta en nærmere titt på, for nettopp å bevise relevansen for en gitarist sitt signatursound. Problemstillingen min er dermed:

Hvordan kan bruk av ornamentikk hos en gitarist være med på å danne et signatursound?

Dette ønsker jeg å vise ved hjelp av å gå i dybden på ornamentikkbruken hos fire utvalgte gitarister. Disse gitaristene er plukket ut basert på deres tydelige ornamentbaserte uttrykk, da jeg mener alle kan kjennes igjen basert på ornamenteringen. Jeg vil presentere transkripsjoner fra materiale utgitt over et spredt tidsrom for å se om ornamentikkbruken er konsekvent gjennom hele karrieren, og transkripsjonene jeg presenterer vil være konsentrerte utdrag, der jeg mener den særegne ornamentikkbruken blir tydelig presentert.

Selv om ornamentikken kan anses som et tydelig særpreg hos de fire utvalgte gitaristene, betyr det derimot ikke at det har overføringsverdi til alle gitarister. Alle har ikke nødvendigvis en særegen ornamentikkbruk, så det er ikke å forvente å alltid finne en slik signatur. Men jeg vil anta at det vil ha overføringsverdi til andre gitarister, da jeg fant det som en tydelig signatur hos de fire utvalgte musikerne.

I kapittel 2 vil jeg presentere en rekke ornamentene der jeg forklarer hvordan de spilles og hvordan jeg har valgt å notere disse. De utvalgte ornamentene ble plukket ut basert på hvilke jeg så som mest identitetsskapende, og som dannet et referansegrunnlag for hva jeg lyttet etter hos de ulike gitaristene.

1.2 Begrepsavklaring

Jeg benytter begrepet *sound* en god del i denne oppgaven, og jeg anser det som relevant å gjøre rede for hva jeg legger i begrepet, da det kan variere fra hvilken sammenheng det brukes i, og i forhold til hvilket instrument de benyttes om. Arbeidet mitt er også plassert innenfor feltet populærmusikkforskning, så jeg ønsker i tillegg å definere begrepet *rytmisk musikk*, som på mange måter er en 'skandinavisert' omskriving av det engelske begrepet *popular music*.

Sound

Sound er et vidt begrep som brukes i mange ulike sammenhenger med ulik betydning. Cappelen's musikkleksikon definerer sound på følgende måte:

Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og poulærmusikk, betegner det klang- (lyd-) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller en sanger. Arrangementsteknikk, personlig stemme- eller instrumentbehandling og rytmiske, melodiske og harmoniske faktorer er utslagsgivende for de enkelte s. S.begrepet har mange fasetter, og står sentralt i de nevnte generer, hvor en personlig utformet spille- eller sangstil, ofte med vekt på det klanglige, er noe meget vesentlig. Det finnes ennå ingen dekkende terminologi til å beskrive en s. analytisk. (Kjellberg, Silén & Stenkvist, 1980, s. 114).

Tor Dybo (2013) forklarer det på følgende måte:

Med andre ord kan vi samle oss om at begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne, eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Men det vil også i denne sammenheng inkludere hver enkelt musikers individuelle spillestil, som har sin karakteristiske sound. (Dybo, 2013, s. 18)

I dette arbeidet er det Dybo's forklaring jeg velger å fokusere på, altså hva jeg legger i en musiker sitt individuelle karakteristiske sound. Hva som til sammen utgjør den særegne sounden er en rekke faktorer jeg ønsker å dele inn i to hovedgrupper: Eksterne og interne faktorer.

De eksterne faktorene er kanskje de mest åpenbare for en musikers sound, da de er fysiske komponenter som er lette å sette fingeren på. Disse eksterne faktorene kan bety valg av forsterker, gitar, plekter, strenger og effektpedaler, hvor det på et mer detaljert nivå finnes uendelige muligheter – som innstillingene på forsterkeren; hvilken pickup på gitaren en bruker; hvilken rekkefølge effektpedalene står i; og ikke minst hvordan innstillingene på effektpedalene blir gjort, som kan ha de største lydmanipulerende mulighetene. Med slike teknologiske komponenter manipulerer man selve lyden i gitaren, som til sammen danner forutsetningene for hvordan vedkommende som spiller kommer til å låte. Hadde en annen gitarist spilt med nøyaktig samme utstyr, ville det likevel vært lite sannsynlig at det låt helt likt. Selve lyden er lik, men det er en rekke andre faktorer som er essensielle for en gitarist sitt unike sound. Det er her de interne faktorene kommer inn i bildet.

Disse nevnte eksterne faktorene legger jeg ikke fokus på i denne oppgaven, da jeg er mer opptatt av den delen av sounden som skapes av selve utøveren, og ikke utstyret som blir brukt. Av disse interne faktorene er det også en rekke muligheter. For eksempel hvilke fraser eller licks en

gitarist velger å bruke, er med på å danne et personlig sound. Alle gitarister stjeler bevisst eller ubevisst licks fra andre musikere, eller lager sine egne som til sammen er med på å danne et vokabular som danner utgangspunkt for improvisasjon. Summen av disse er et viktig element av det som kan anses som et særpreg, eller sound, hos en gitarist.

Touch er også en svært essensiell del av en gitarist sitt sound. Touch kan være et vagt begrep brukt om ulike aspekter innenfor musikk, men i denne sammenheng velger jeg å se på det som «lyden i fingrene». Jonas Dyrstad Valberg skrev om nettopp touch på gitar i sin mastergradsavhandling, der han definerer begrepet som «de fysiske spilletekniske aspektene ved tonedanning på elektrisk gitar.» (Valberg, 2017, s. 6).

I tillegg har vi det aspektet jeg ble interessert i å ta et dypdykk i, som baserer seg på ornamentikkbruken til en utøvende musiker, og i hvilken grad det er med på å danne et personlig sound. Ornamentikk er bare en av mange faktorer som til sammen resulterer i et særegent sound, men en faktor jeg anser som svært essensiell da jeg, som tidligere nevnt, mener mange gitarister kan kjennes igjen kun basert på ornamentikkbruken.

Rytmask Musikk

Rytmask musikk er et begrep som oppsto i Danmark som en betegnelse på det meste som ikke kunne anses som klassisk musikk. Morten Michelsen (2001) omtaler begrepet slik:

«Begrebet kan ikke oversættes sådan uden videre. Englænderen forstår ikke rhythmic eller rhythmical music, tyskeren ikke rhythmische Musik og franskmændene ikke musique rythmique. Det kan kun oversættes indirekte, f.eks. som den mere 'seriøse' eller 'autentiske' del af populærmusikken, for hvilken de nævnte sprog ikke indeholder specifikke begreber ud over de enkelte genrebetegnelser så som jazz, rock eller verdensmusik. 'Rytmask musik' er en specifik dansk begrebskonstruktion, som snarere refererer til et sæt af æstetiske og ideologiske forestillinger end til en bestemt genre. Begrebet var mest udbredt i 70ernes og 80ernes musikpolitiske debat, men har rødder tilbage i 30ernes kulturadikalisme og reform- eller frigørelsespædagogik. Det har haft en eksplicit funktion som den ene del i dikotomien 'rytmisk-klassisk', og en implicit følge, idet det udgrænsede pop og underholdnings- musik fra de mere 'seriøse' populærmusikgenrer.» (Michelsen, 2001, s.1)

Som Michelsen forklarer, er *rytmisk musikk* et etablert begrep i Danmark, mens det derimot er få andre land som har tatt det i bruk. Norge er et av de landene som har begynt å benytte seg av det, selv om det fortsatt er et relativt ferskt begrep her til lands. Det blir blant annet benyttet i musikkstudier som en motpol til klassisk musikk uten å knytte det opp mot en spesiell sjanger, som et alternativ til jazz-linjene som lenge har eksistert. Nettavisen Ballade definerer det slik:

«Begrepet rytmisk musikk er gitt en vid definisjon, og favner pop, rock jazz, folkemusikk, verdensmusikk samt alle undersjangre og blues og visesang.» (Ballade, 2009).

Rytmisk musikk kan etter disse definisjonene ligne mye på *populærmusikk*, men en vesentlig forskjell er at *rytmisk musikk* brukes innenfor universitetssektoren når det gjelder praktisk utførelse og hovedinstrumentrelaterte utdanninger, mens *populærmusikk* brukes om teoretisk forskning på musikk. *Rytmisk musikk* dekker bedre den utøvende delen av musikk, fremfor den teoretiske, og har som tidligere nevnt begynt å etablere seg som uttrykk i Skandinavia som en betegnelse på det meste av musikk som ikke regnes som klassisk musikk, i tillegg til at jeg mener det på sikt også bør tas i bruk i en større grad i teoretisk forskning på lik linje som populærmusikk, noe Michelsen allerede har begynt med.

2. TEORI OG METODE

I dette kapitlet ønsker jeg å redegjøre for teori denne oppgaven baserer seg på. Jeg ønsker også å gå nærmere inn på begrepet ornamentering, ved å redegjøre for hvor det kommer fra, hvordan det benyttes på gitar, og hvordan det noteres. I tillegg vil jeg vise hvordan jeg bruker analyse og transkripsjon som metode.

Som tidligere nevnt, så plasserer denne oppgaven seg innenfor populærmusikkforskning, der all musikken jeg har tatt utgangspunkt i har oppnådd stor oppmerksomhet i visse miljøer, og gjort seg nokså bemerket kommersielt sett. Richard Middleton sier følgende om populærmusikk i boken *Studying Popular Music*:

“Whichever terms are used, their contents should not be regarded as absolute. Moreover, this conclusion points to two additional guidelines. ‘Popular music’ (or whatever) can only be properly viewed within the context of the whole musical field, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always in movement.” (Middleton, 1990, s. 7)

Han forklarer at begrepet populærmusikk ikke kan brukes som et absolutt begrep, men omtaler et felt i konstant bevegelse, og begrepet kan derfor endre omfang og betydning over tid.

Innenfor populærmusikkforskningen plasserer arbeidet mitt seg under *oppføringspraksis*, som er et felt innenfor populærmusikkforskningen der den akademiske litteraturen kan oppleves mangelfull, da det i noen grad kan virke som om det er få akademikere som også er utøvende musikere. Her mener jeg det er litteraturhull det er mulig å tette. Spesielt innenfor mitt valgte tema, har jeg gjort litteratursøk innenfor flere databaser på biblioteket, og funnet lite forskning om ornamentering på gitar innenfor rytmisk musikk, eller noen som vinkler ornamentering opp mot særpreg.

Det finnes mye litteratur om ornamentering generelt, og spesielt innenfor den klassiske tradisjonen, hvor for eksempel Johann Sebastian Bach skrev en lærebok til sin sønn, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720), som inneholder en oversikt over ulike ornamentter og hvordan de skal spilles.² I tillegg er denne klassiske formen for ornamentering dekket innenfor litteraturen av blant annet Hans Klotz som skriver om ornamentikk for piano og orgel, også basert på Bach, i boken *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach* (1984), og professor ved Universitetet i Agder Per Kjetil Farstad skriver om luttmusikk på 1700-tallet i sin doktorgradsavhandling, *German galant lute music in the 18th*

² Jeg har ikke klart å oppdrive et eksemplar av denne boka, men derimot funnet en nettside som presenterer et selektivt utvalg av ornamenteringseksempler fra boka.
(www.iment.com/maida/familytree/henry/music/bachnotation.htm)

century (2000), der ornamentering blir representert. I tillegg har Robin André Rolfhamre, også professor ved Universitetet i Agder, forsket mye på et tilsvarende tema, der det også blir linket opp mot gitar, blant annet i doktorgradsavhandlingen hans, *The popular lute* (2014), samt flere artikler i etterkant. Da mitt interesseområde dreier seg om elektrisk gitar, og innenfor rytmisk musikk, ble mye av litteraturen jeg fant derimot lite relevant.

Siden rytmisk musikk har en langt mer muntlig tradisjon enn den klassiske, og det dermed ikke finnes like mye litteratur som i den klassiske tradisjonen, har jeg oppsøkt andre plasser for å finne informasjon. Magasiner som *Guitar Player Magazine*, *Premier Guitar Magazine* og *Guitar World Magazine* er gode kilder til kunnskap for gitarister innenfor rytmisk musikk, da de representerer transkripsjoner av gitar, både notasjon og tabulatur, i tillegg til informasjon om utstyr, teori, samt mye mer. I tillegg finnes det metodebøker på gitar som ofte dekker mye ornamentering, som Hal Leonards *Guitar Method* (1980) eller transkripsjonsbøker av kjente gitarister som også blant annet Hal Leonard har utgitt store mengder av. Dette er gode kilder til informasjon for gitarister innenfor rytmisk musikk, men innenfor akademisk litteratur er disse temaene lite belyst.

I tillegg til å benytte meg av kilder av typen nevnt ovenfor, kommer også min erfaring som skolert og utøvende gitarist til å fungere som en viktig kilde.

2.1 Ornamentering

Ornamentering er et vidt begrep som omhandler svært mange forskjellige teknikker for musikalsk utsmykking. Encyclopædia Britannica beskriver det som:

“Ornamentation, in music, the embellishment of a melody, either by adding notes or by modifying rhythms. In European music, ornamentation is added to an already complete composition in order to make it more pleasing.” (Encyclopædia Britannica, 1998)

Ornamentering er altså noe som tilføyes en melodi eller en frase for å gjøre den mer interessant, eller for å skape en variasjon. Jeg liker å se på ornamentering som krydderet en instrumentalist tilføyer musikken, ikke nødvendigvis bare for å tilfredsstille komponisten eller lytteren, men også for å sette sitt preg på komposisjonen. Dette var et grep som oppstod allerede i middelalderen, og har siden den tid utviklet seg til et enormt vokabular ulikt fra instrument til instrument og fra stilart til stilart. Encyclopædia Britannica fortsetter:

“Vocal ornamentation in sacred music was opposed by medieval churchmen as detrimental to the purity of the chant. All that is known of early medieval ornamentation is that some notational signs signified ornaments and that the vocal trill was known from at least the 3rd century. The first notated dances, dating

from the 13th century, show features of a purely instrumental style of ornamentation.” (Encyclopædia Britannica, 1998)

Ornamenteringsvokabularet ble først presentert i den klassiske litteraturen, og den rytmiske skolen begynte senere å videreføre dette inn mot rytmisk musikk med et mer egnet vokabular for de gjeldende instrumentene. Den klassiske skolen står for den mest anerkjente begrepslitteraturen som de rytmiske begrepene stammer fra. Noen eksempler på de mest brukte ornamentene fra den klassiske begrepslitteraturen er: Glissando³, appoggiatura⁴, acciaccatura⁵, trille⁶, praltrille⁷, mordent⁸ og dobbeltslag⁹.

Flere av de nevnte ornamentene er tonale utsmykninger, som går ut på å tilføye toner før eller etter det som anses som meloditonen. Jeg kommer derimot til å ha et større fokus på de ornamentene som har med de tekniske aspektene å gjøre, som avgjør hvordan tonen blir utført, fremfor toner som legges til som i seg selv utgjør et ornament. Av de nevnte ornamentene fra den klassiske litteraturen er det kun glissando som går under denne kategorien. Jeg kommer til å benytte meg av de andre begrepene for å beskrive frasene til de ulike gitaristene, men det er ikke der jeg mener særpreget kommer fra, så det er heller ikke der jeg kommer til å legge mitt hovedfokus.

2.2 Ornamentering på gitar

Gitar er et instrument med en rekke tonebehandlingsmuligheter og frasingsteknikker, med dens unike anatomi som et grenseløst utgangspunkt. Ornamenteringsvokabularet for gitar har blitt nokså rikt, der mye av grunnen til det kan være at det er et instrument med mange ornamenteringsteknikker som er eksklusive for kun denne typen strengeinstrumenter. Mange av ornamentene stammer fra den klassiske begrepslitteraturen, og er en videreføring av de ornamentene vi kjenner igjen fra den klassiske skolen. Noen eksempler på ornamentering på gitar er: bending, hammer-on, pull-off, slide, squealing, flageoletter, vib-arm, tapping, vibrato, samt hjelp av eksterne komponenter som bottle neck, e-bow, bue, samt mye mer. Jeg kommer

³ Glissando – En glidende bevegelse fra en tone til en annen.

⁴ Appoggiatura – Et forslag som spilles på slaget til hovednoten som ofte er relevant for melodien. Noteres som en liten note foran hovednoten.

⁵ Acciaccatura – I likhet med appoggiatura, et forslag som spilles på slaget til hovednoten, men som derimot ikke er relevant for melodien. Noteres som en liten note foran hovednoten.

⁶ Trille – En hurtig veksling mellom meloditone og skalatonen over.

⁷ Praltrille – En enkel veksling mellom meloditone og skalatonen over.

⁸ Mordent – En veksling mellom meloditone og skalatonen under.

⁹ Dobbeltslag – En hurtig veksling mellom 3-5 toner som spilles foran meloditonen.

til å gå nærmere inn på noen av disse ornamenteringsformene senere i dette kapittelet, der jeg forklarer hva de betyr, i tillegg til å vise hvordan de utføres.

De fleste av de nevnte ornamentene er godt integrert i de fleste gitaristers spill, og blir svært hyppig brukt hos de fleste gitarister. Hvilke ornament som anvendes kan være sjangeravhengig, da noen ornament er vanligere å benytte i visse sjangre. Squealing er, for eksempel, ofte forbundet med rock og metall, da det er i denne typen sjangre det blir anvendt mest. Det er derimot ikke sagt at det ikke blir anvendt i andre sjangre, men kanskje ikke i like stor grad.

2.3 Ornamenteringsnotasjon

Det tradisjonelle notasjonsspråket går helt tilbake til 700-tallet, der det startet som primitive, vannrette linjer med markeringer som antydte om melodistemmen i gregoriansk sang skulle bevege seg opp eller ned.¹⁰ Gjennom flere hundre år har dette systemet utviklet seg til å bli det vi nå anser som standarden innenfor musikknotasjon. Dette er et konkret, nøyaktig språk som er dekkende for de fleste instrumenter, og et ryddig notebilde skal ikke trenge noen særlige ytterlige instruksjoner for at det skal låte nokså identisk slik komponisten tiltenkte det. Dette språket har hovedsakelig blitt utviklet gjennom den vestlige klassiske musikktradisjonen, og da rytmisk musikk kom på banen, brakte det med seg nye elementer der det klassiske notasjonsvokabularet kom til kort.

“European art music is performed with reference to a pre-existent score, which is accepted as an encoded version of the sounds intended by the composer. The rock score, where one exists, is actually a transcription of what has already been performed and produced. Therefore, although the analysis of art music is, normally, the analysis of the score, an analysis of rock cannot follow the same procedure. It must refer to the primary text, which is, in this case, what is heard. And yet, we cannot ignore notation altogether, since it does play a role (sheet music remains available) and can be valuable if its use is carefully considered.”
(Moore, 2001, s. 34)

Allan Moore beskriver her forskjellen på notasjon av klassisk musikk og rockemusikk, i tillegg til å sette fingeren på en vesentlig utfordring ved det å notere rockemusikk, som også gjelder for mange andre typer musikk innenfor rytmisk musikk. Han forklarer at ved klassisk musikk er de allerede eksisterende notene en akseptert gjengivelse av komponistens intensjoner, mens i rockemusikk er et eventuelt notebilde basert på hva som allerede er fremført og produsert, noe som gjør det vanskelig å gjengi nøyaktig det som blir fremført i et notebilde.

¹⁰Hentet fra historienet.no <https://historienet.no/kultur/hvordan-oppsto-notesystemet>

Ornamenteringsnotasjonen har forandret seg gjennom tiden, i tillegg til at selve ornamenteringen også har utviklet seg. Nettsiden Music Terms beskriver ornamentering som noe som varierer fra epoke til epoke, i tillegg til å endre seg fra hvilket land det er skrevet i og hvilken komponist som har notert det.

Musical ornaments (or embellishments) are symbols that provide direction for performers to embellish the written musical notation in specific ways. Each musical period (2) through history has specific ways that the performer is expected to perform each of the ornaments. Also, different countries and even different composers have their own interpretation of how each ornament is to be performed. Since ornaments are part of the written music, they must be performed, and they must be performed using the performance practice of the period and country in which the music was written. (Music Terms, 2018)

Nettsiden Music Terms tar her utgangspunktet i klassisk musikk, hvor de beskriver hvordan den noterte ornamenteringen må tolkes basert på hvilken epoke verket som skal fremføres ble skrevet i, da ornamenteringsnotasjonen var i stadig utvikling og kunne bety forskjellige ting basert på når verket kommer fra. Innfallsvinkelen til ornamenteringsnotasjon innenfor rytmisk musikk er derimot en annen, da det først og fremst er det muntlige en tar utgangspunktet i, som Allan Moore beskrev tidligere. Når man spiller eldre rytmisk musikk, er det gjerne ikke notebilder som blir brukt som referanse, men først og fremst det auditive.

Den rytmiske musikktradisjonen har hatt en mye mer muntlig tradisjon enn den klassiske, og det har dermed antageligvis ikke vært like stort behov for å utvikle og tilrettelegge notasjonsspråket for den rytmiske tradisjon. Via musikkmagasiner som Guitar Player og Guitar World, har det de siste 30 årene begynt å danne seg et stadig større vokabular for ornamentering innenfor rytmisk musikk, men det virker ikke som om det er satt en absolutt standard, da jeg stadig kommer over nye måter å notere ulike ornamenter på, i tillegg til at ornamenteringsnotasjonen for visse ornamenter er nokså mangelfull, spesielt i det tradisjonelle notebildet.

Gitar er et avansert instrument å lese noter på, da de fleste notene finnes flere ulike plasser på gitaren, og det er opp til musikeren hvordan vedkommende vil spille det som står nedskrevet. Hjernen må dermed gå gjennom en ekstra tankeprosess før tonen kan tas, i motsetning til, for eksempel, piano der det er ingen tvil om hvor tonen befinner seg. Dette er nok årsaken til at *tabulatur* ble konstruert for denne typen strengeinstrumenter.

Tabulatur er et nyttig verktøy som viser deg nøyaktig hvilket bånd og hvilken streng du skal benytte deg av, i tillegg til at ornamenteringsnotasjonen for gitar har fått et rikt vokabular innenfor tabulaturnotasjon. Dette er derfor den vanligste notasjonsformen for gitar.

«Det er slik at all gitar og luttmusikk frem til 1800-tallet er notert i tablaturer. Et slags grafisk nedtegnelses-system, eller rettere sagt flere nedtegnelses-systemer med utgangspunkt i landet det ble skrevet ned i.» (Ellingsen, 2014, s. 53)

Som Odd Fredrik Ellingsen nevner, har tabulatur vært standarden for gitarnotasjon i en lang årrekke, selv om det i en lang periode fra 1800-tallet var normal notasjon som overtok igjen innenfor klassisk musikk. Tabulatur kom for fullt på banen igjen med elektrisk gitar og rytmisk musikk, som har et langt større behov for ornamenteringsnotasjon enn den klassiske tradisjonen. Ellingsen fortsetter:

«Mange gitarister i dag synes tabulatursystemet er uklart og upresist, et slags anakronistisk notasjonssystem. Det viser seg at tabulatursystemet er et overraskende klart og passende notasjonssystem for klimpreinstrumenter, og det har lenge vært gjeninnført for elektrisk gitar, og spesielt for gitarsoloer, der mange forskjellige teknikker er i bruk (strengeskyving, bending, tapping osv). Disse teknikkene er adskillig lettere å notere innen tabulatursystemet. Det er også lett å lære, effektivt, og man trenger ikke de store forkunnskaper.» (Ellingsen, 2014, s. 53)

Som Ellingsen nevner er tabulatur spesielt godt egnet for å notere ornamenteringsteknikker, samtidig som det viser helt konkret hvilken posisjon på gripebrettet som skal benyttes, i tillegg til at det er svært enkelt å ta i bruk. Det mangler derimot noen av egenskapene til det tradisjonelle notebildet, der rytmikk og notehøyde ikke kommer like tydelig frem. Det er derfor blitt vanlig å bruke en kombinasjon av disse to, da de utfyller hverandre og kan sammen gi en svært nøyaktig beskrivelse av hva som blir spilt. Dave Whitehills transkripsjon av Jimi Hendrix' «Red House» fra boka *Hendrix – Variations on a Theme: Red House* (1990), blir ofte brukt som eksempel på denne type notasjonsform, da den viser hvor informativ denne typen transkripsjon kan være. Videre vil jeg beskrive noen av de ofte brukte ornamenteringsteknikkene for gitar.

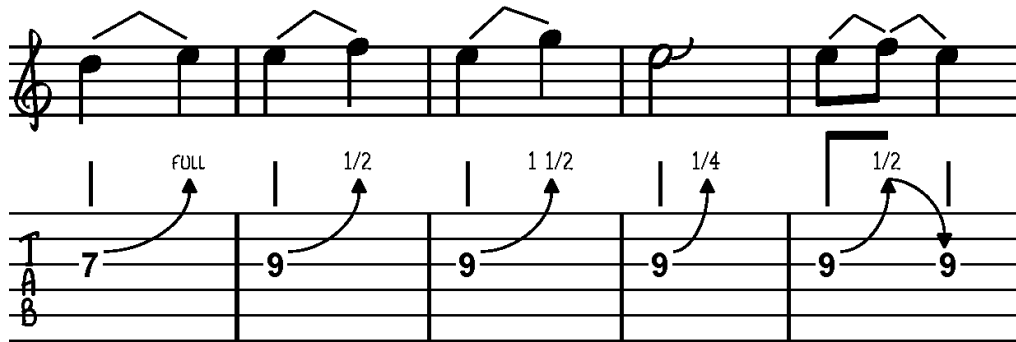
2.3.1 Bending

Bending er en avart av glissando der man skyver strengen opp i tonehøyde mens fingeren holder seg innenfor samme bånd på gitaren. Det er vanligst å bende opp et halvt trinn, et helt trinn eller halvannet trinn over utgangstonen. Bending kan også brukes som effekt uten å lande på en konkret tone ved for eksempel å bende $\frac{1}{4}$ trinn over utgangstonen.

Det finnes mange ulike former for bending, som for eksempel at benden blir gjort før anslaget blir tatt, så tonen starter ferdig bendet. I tillegg har vi *grace note* bend, som vil si at tonen blir slått an for deretter å bende tonen opp umiddelbart. En annen variant er å treffe flere toner i samme bend uten et nytt anslag i høyre hånd, dette blir ofte kalt dobbel-bend eller trippel-bend.

Dette kan bety å først bende et halvt trinn, for deretter å gli opp til et helt trinn over utgangstone, for deretter å gå ned til et halvt trinn igjen.

Nedenfor har jeg notert ned de vanligste variantene av bending, der siste eksempel demonstrerer bevegelsen ved å bende opp en halvtone for så å bende ned igjen og lande på utgangstonen.

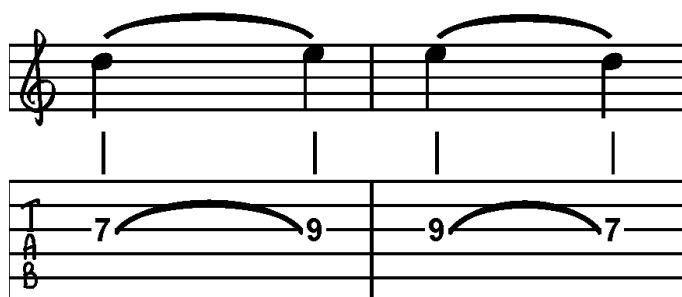


Figur 1. Bending

2.3.2 Hammer-on & Pull-off

Hammer-on er en legato-teknikk der man spiller en tone for deretter å legge på en finger i venstre hånd uten å ta et nytt anslag med høyre hånd. Denne bevegelsen gir en sømløs overgang til en ny tone. Det er vanlig å kombinere hammer-on med pull-off som til sammen danner grunnlaget for både triller og tapping.

Pull-off er motsatt av hammer-on, som fungerer ved at man spiller en tone for deretter å fjerne en finger i venstre hånd med en annen finger liggende i et underliggende bånd uten å ta et nytt anslag med høyre hånd. Hammer-on og pull-off noteres slik:



Figur 2. Hammer-on/Pull-off

2.3.3 Slide

Slide er en avart av glissando der man glir fingeren oppover gitarhalsen fra en tone til en annen. Det finnes flere varianter av slide der jeg valgte å illustrere de to vanligste under, der den til venstre kalles legato-slide, som vil si å gli fingeren fra en tone til en annen uten å ta et nytt anslag med høyre hånd. Illustrasjonen til venstre er en vanlig slide der fingeren glir fra en tone til en annen og andre tonen får et nytt anslag med høyre hånd.

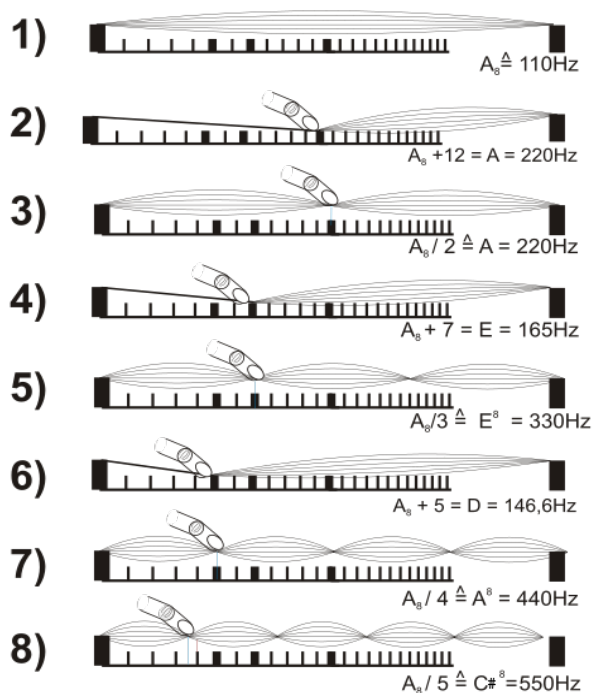


Figure 3. Slide

2.3.4 Squealing

Squealing er et av flere ornamentter som kun lar seg gjøre på klimpreinstrumenter med denne typen anatomi og er nok mest forbundet med tyngre musikk som rock og metall, selv om det også anvendes i andre sjangre. Det blir også kalt for pick squeal, pinch harmonics eller artificial harmonics. Grunnen til at mange kaller det for squealing er fordi det får gitaren til å «hyle», men så vidt jeg vet finnes det ikke et dekkende begrep på dette på norsk annet enn at det er en avart av flageoletter som også benyttes som ornament på gitar.

Flageoletter er de naturlige overtonene som trigges ved at strengen «halveres» en eller flere ganger og de naturlige overtonene klinger. Figur 4 illustrerer hva som skjer, og hvor de ulike naturlige overtonene trigges.

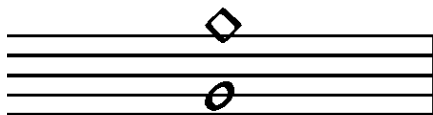


Figur 4. Flageoletter. «String harmonic», 1. oktober 2006, av User:Mjchael. (https://en.wikipedia.org/wiki/String_harmonic). CC BY-SA 2.5.

Dette kan også gjøres uten å bruke åpne strenger ved å holde en finger i hvilket som helst bånd, og så vidt berøre strengen på et symmetrisk punkt på strengen i et lysere register, for å få frem andre overtoner. Dette blir ofte kalt pinch harmonics. Guitar world staff forklarer det slik:

«To produce an artificial harmonic, hold down a note on the neck with one finger of the non-dominant hand and use another finger to lightly touch a point on the string that is an integer divisor of its vibrational length. Then pluck the side of the string that's closer to the bridge.» (Guitar world staff, 2016)

Flageoletter noteres ofte slik illustrert i Figur 5, der nederste note indikerer hvilken tone som holdes nede på gripebrettet, eventuelt en åpen streng, og øverste note, er tonen som klinger.



Figur 5. Flageolett notasjon

Squealing er en avart av dette prinsippet, men er derimot ikke en del av de naturlige overtonene, og kalles derfor artificial harmonics. Det er en teknisk krevende teknikk som utføres ved at tuppen av tommelen blir tilføyet høyrehånden slik at den treffer strengen samtidig som plekteret, mens venstrehånden blir plassert normalt innenfor et bånd. Dette må i tillegg utføres

på et bestemt sted på strengen for å treffe det symmetriske punktet på strengen som ble beskrevet tidligere. Dette resulterer i å få frem svært lyse toner som klinger en oktav høyere enn ved vanlige flageoletter, som derfor beskrives som ‘hyling’.

Jeg har foreløpig ikke sett noen gode måter å notere squealing på i vanlig notasjon, men i tabulatur har jeg deretter mot sett mange varianter, der de fire eksemplene nedenfor er de jeg oftest ser gå igjen:

		A. H.	P. H.
< 2 >	2 *	2	2

Figur 6. Squealing notasjon

I mine transkripsjoner har jeg valgt å benytte meg av en mellomting for å være så tydelig som mulig, ved at jeg bruker begge de to midterste eksemplene med en stjerne bak tonen, i tillegg til å beskrive A. H. over, som er en forkortelse for artificial harmonic. Det vil dermed se slik ut:

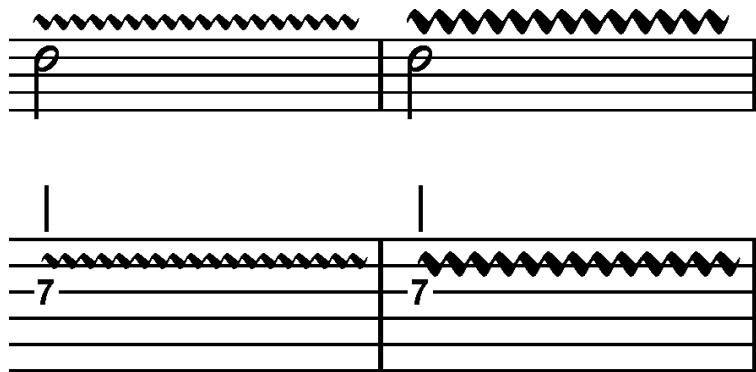
A. H.

2 *

Figure 7. Squeal til vibrato

2.3.5 Vibrato

Vibrato er en effekt som gir ekstra liv i en tone ved å justere tonehøyden i en jevn bevegelse. Vibratoen kan utføres på mange måter, der jeg i Figur 8 har illustrert en vanlig vibrato (til venstre) og en dyp vibrato (til høyre). Hurtigheten på vibratoen kan også variere, noe som kan avgjøres av ulike faktorer som for eksempel hvilken sjanger som spilles, eller bare personlig preferanse. Vibrato kan også utføres med vib-arm, noe som gjør at vibratoen svinger fra utgangstonen og nedover i tonehøyde i motsetning til oppover i tonehøyde som er tilfellet ved vibrato gjort kun med venstre hånd.



Figur 8. Vibrato notasjon

2.4 Analyse

Analyse er min primære forskningsmetode – en metode som Olav Dalland beskriver slik: «Analyse er et granskningsarbeid der utfordringen ligger i å finne ut hva materialet har å fortelle» (Dalland, 2012, s. 144). Materialet er i mitt tilfelle transkripsjonene jeg gjør, og analysen blir gjort på bakgrunn av dette materialet.

«Ordet analyse kjenner vi blant annet fra grammatikken. Analyse betyr i den sammenhengen å finne ut hvilke setningsledd en setning er bygd opp av, og beskrive det innbyrdes forholdet mellom setningsleddene» (Dalland, 2012, s. 144).

Setningen kan i dette tilfellet anses som å være en gitarist sitt spill, og setningsleddene de ulike parameterne som danner en gitarist sitt sound – her også ornamenteringen. Oppgaven blir altså å beskrive hvordan disse parameterne er essensielle for setningen selv uten å ta de resterende setningsleddene i betraktning.

Før jeg startet arbeidet med å transkribere, og analysere ornamentikkbruken i transkripsjonene, gjennomførte jeg en auditiv analyse i forkant av transkriberingen. Dalland fortsetter:

«Når vi skal analysere data, står vi overfor den omvendte situasjonen. Vi har en rekke «setningsledd» (data), men vi vet ennå ikke hvilken setning vi kan konstruere av disse «setningsleddene».» (Dalland, 2012, s. 144)

Med dette tenker jeg på hvilket materiale jeg valgte å transkribere ut fra alt innspilt materiale hver analyserte gitarist har utgitt eller bidratt på. Denne analysen gjorde jeg ved å høre gjennom store mengder lydklipp vedkommende medvirker på, for deretter å lete etter gjentagende ornamentikkbruk. På denne måten fant jeg de «setningsleddene» som hører sammen, for å bruke

Dallands terminologi, for deretter å transkribere deler av disse for å eksemplifisere den gjentakende ornamentikkbruken.

Even Ruud skriver dette om musikkanalyse:

Musikkanalyse har stått sentralt i musikkvitenskapen helt tilbake til begynnelsen av 1800-tallet. En motivasjon er å søke etter indre sammenhenger i musikalske verk. Analytikere har tatt utgangspunkt i selve den musikalske teksten, i partituret eller i manuskripter og utkast for å lete fram musikalske strukturer. Det er lange tradisjoner for å dele musikken i mindre konstituerende enheter som kan betraktes isolert, eller sammenliknes med andre enheter i verket eller med andre komposisjoner. (Ruud, 2016, s. 243)

I likhet med det Ruud forteller, var det søken etter indre sammenhenger i musikalske verk som var en motiverende faktor for meg. I tillegg gjorde jeg nettopp det han nevner, ved å stykke opp det musikalske materialet i deler som først betraktes isolert, som deretter sammenliknes med andre komposisjoner.

2.5 Transkripsjon

“In jazz the act of fixing in notated form music that is entirely or partly improvised, or for which no written score exists; also the resulting notated version itself. The term is also applied to the traditional practice of memorizing and reproducing a recorded improvisation without necessarily notating it” (Kernfeld & Tucker, 2002).

Transkribering er, som Mark Tucker og Barry Kernfeld sier, en betegnelse for det å auditivt plukke og enten gjenskape eller notere musikk som er improvisert eller delvis improvisert. Det tolker jeg som musikk som ikke er gjennomkomponert, men som overlater deler av komposisjonen til instrumentalistene, som så formidler den. Denne definisjonen brukes i dette eksempelet om sjangeren jazz, men gjelder også for flere typer rytmisk musikk, da det i likhet med jazz er musikk som ofte ikke er nedskrevet på forhånd, men der det auditive produktet oppstår før en eventuell notasjon av komposisjonen. Det betyr derimot ikke at det å transkribere skrevne, gjennomkomponerte stykker ikke også gjelder som transkribering, da det også går ut på å lytte og notere det som skjer. Jeg antar denne formen for transkribering er ekskludert fra Kernfeld og Tucker sin definisjon da de skriver hovedsakelig om jazz, der musikken er helt eller delvis improvisert, mens transkripsjon av nedskreven musikk kanskje i hovedsak dreier seg om andre sjangre. Denne typen transkripsjoner blir også gjerne transkribert for andre formål enn det improvisert musikk blir.

Når det gjelder å transkribere musikk, er det veldig individuelt hvor mye det er vanlig å inkludere i notebildet. Det kommer både an på hvilken type musikk det er, hvilken sammenheng

det skal benyttes i, og hvem det er tiltenkt at skal lese det. Hvis for eksempel formålet er å plukke en solo for egen øving, og for å styrke sitt eget vokabular ved å plukke ulike fraser og løp, kan det være unødvendig å inkludere alt av ornamentering og dynamikk, da det kan være overflødig for bruksområdet. Her mener The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2002) at det er en forskjell mellom utøvende musikere og skolerte musikere på hva de inkluderer i notebildet:

Unlike performing musicians, who may adopt an attitude of practical efficiency towards transcription, scholars have been concerned to bring a high level of detail and scientific rigor to the task. (Kernfeld & Tucker, 2002)

En skolert musiker og en utøvende musiker er selvsagt i mange tilfeller det samme, men det finnes også mange utøvende musikere som er ikke-skolerte, og det er nok disse Kernfeld og Tucker har i tankene her. I tillegg finnes det mange skolerte musikere som ikke er aktive utøvere, som er mer opptatt av teorien enn å faktisk spille det som blir nedskrevet. Men begge disse er ytterpunkter, så eksemplene til Kernfeld og Tucker bør kanskje tas med en klype salt. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2002) fortsetter:

“Whereas the player might intuitively know how to interpret or adjust notated rhythms to make them sound like the rhythms in a recorded performance, the scholar is interested in describing them as precisely as possible; in an effort to give a faithful graphic representation of an aural document, scholarly transcriptions therefore tend to exhibit a plethora of signs and symbols. Yet ironically, the more the transcriber travels in the direction of accuracy and precision, the more he or she departs from a score that may actually have been used in performance or one that may easily be read and interpreted in the future.”
(Kernfeld & Tucker, 2002)

Det er kanskje, som Kernfeld og Tucker sier, ikke alltid like hensiktsmessig å inkludere like mange detaljer i et notebilde, da det kan skape mer forvirring enn det er til hjelp. Det pleier heller ikke å være vanlig (eller nødvendig) å inkludere alle detaljer, da de fleste musikere tilpasser seg musikken de spiller, i tillegg til at det kan være fornuftig å gi flinke musikere litt frie tøyler angående ornamentering og frasering, slik at de kan løse det på sin måte. Dette kan være en av flere grunner til at det er diskrepanser angående notasjonslitteraturen innenfor rytmisk musikk – det finnes flere måter å notere ulike aspekter på – og at, for eksempel, noen ornamentar har et mangelfullt notasjonsvokabular. The New Grove Dictionary belyser også en annen potensiell årsak til dette:

“Transcription as practiced by jazz musicians is usually a self-taught skill. There are no fixed rules for transcribing jazz, nor is there a standard set of symbols used to indicate pitch inflection, articulation, rhythmic deviation, and other expressive devices. Transcription is merely an extension of the technique,

learned by every music student, of taking aural dictation, in which it is necessary to listen accurately, to construe analytically, and to notate.” (Kernfeld & Tucker, 2002)

For meg, derimot, er ornamenteringsnotasjonen svært viktig, både i arbeidet mitt som freelance gitarist innenfor de rytmiske musikkjangrene, og som underviser. Tor Dybo skriver litt om transkripsjon og notasjon av gitar i boken «Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse» der han refererer til denne typen transkripsjonsmetode som «... mer fokusert på den enkelte musikers produksjon av sin karakteristiske sound under en innspillings- eller konsertsituasjon» (Dybo, 2013, s. 97). Dette er noe av kjernen i det jeg ønsker å fokusere på i min forskning, og jeg anser temaet ornamentering som å komme inn under nettopp dette.

2.6 Analyse som metode

Mesteparten av analysen ble foretatt allerede i forkant av transkripsjonsprosessen i auditiv form, samt noe analysearbeid i etterkant. Analyseprosessen startet da jeg skulle plukke ut hvilke gitarister jeg skulle bruke for å eksemplifisere ornamentikk som en essensiell del av en gitarist sitt særpreg. Jeg ønsket å benytte anerkjente gitarister med en lang karriere og en stor diskografi, da det er lettest å få et helhetsinntrykk av deres sound, og høre om de har en gjennomarbeida og konsekvent sound.

Før jeg begynte gjennomlyttingen startet jeg med å definere de vanligste ornamentene på gitar, og få en oversikt over disse, for å være bevist på hva jeg skulle lytte etter i min auditive analyse som ble utført i forkant av transkripsjonen, noe jeg gikk litt inn på i forrige kapittel. Dette ble gjort for å hjelpe meg å avgjøre hvilke gitarister jeg skulle å ta for meg, for deretter å avgjøre hvilke materialet de ulike gitaristene medvirket på som jeg skulle bruke for å eksemplifisere den gjentakende ornamentikkbruken.

Deretter startet jeg med å lage en liste over alle kjente gitarister jeg kom på, som jeg oppdaterte fortløpende. Jeg spurte også medstudenter, lærere og kollegaer om forslag, og satt igjen med en lang liste med gitarister som jeg deretter begynte å lytte på.

Jeg ønsket å få et helhetsinntrykk av de utvalgte karriere ved at jeg lyttet igjennom album fra alle epoker av hver gitarist sitt virke som musiker. Dette gjorde jeg for å se om særpregene jeg hørte basert på ornamentikkbruken hadde vært der gjennom hele karrieren, eller om det bare var en eventuell fase vedkommende var inne i. I det tilfellet anser jeg ikke ornamenteringen som en essensiell rolle for særpregene til gitaristen.

Mange gitarister hadde ikke ornamentering som en essensiell del av sitt særegne sound, og mange ble av den grunn strøket fra listen. I tillegg var det noen som utmerket seg tydeligere enn andre, og da ble det mest naturlig å velge noen av de med det mest åpenbare ornamenteringsbasert særpreget. De fleste gitaristene jeg da stod igjen med hadde en fellesnevner som var et utstikkende ornament som gikk hyppigere igjen, og var en essensiell del av særpreget. Jeg ønsket dermed å velge gitarister med ulike gjentakende ornamenten for å skape en variasjon i eksemplifiseringen.

I tillegg var jeg litt sjangerkonsekvent i utvalget av gitarister, og valgte bevisst å ikke bruke eksempler direkte knyttet til bluessjangeren, da jeg mener ornamentikken i blues ligger integrert i licksene som til sammen danner blues-språket, i en større grad enn i mange andre sjangre. Enhver sjanger er bygget opp av et språk basert på ulike licks og fraser, men det er ofte det tonale eller ulike rytmiske elementer som er essensen, og ornamentikken kan tolkes og tilføyes individuelt. I bluesen er derimot licksene bygget rundt ornamentikken, i motsetning til andre sjangre der det er vanlig å tilføye ornamentikken rundt licksene. Det er derfor vanskelig å tolke om ornamentikken er en del av særpreget i blues, da det ofte blir styrt av licket og ikke av et subjektivt valg.

Analysen som ble utført i etterkant av transkripsjonene, ble gjort for å se sammenhengen mellom den gjennomgående ornamentikkbruken, i tillegg til å se det i et større perspektiv på tvers av de ulike gitaristene.

2.7 Transkripsjon som metode

Etter jeg hadde plukket ut gitaristene der jeg mente ornamentikkbruken var en essensiell del av vedkommende sitt særpreg, brukte jeg transkripsjon som verktøy for å notere og dokumentere noen eksempler på de ornamentene som gikk igjen i spillet til de ulike gitaristene.

Transkripsjonen ble foretatt ved hjelp av notasjonsprogrammet Sibelius, og låtene ble hovedsakelig avspilt gjennom Spotify. Jeg benyttet meg dermed som regel av innspillingen i sin originale form, da det var tilstrekkelig for å høre hva som skjedde i gitarspillet. I et par usikre tilfeller valgte jeg å bruke et program kalt Audio Speed for å sakke ned hastigheten på låten, med muligheter for justering av EQ for å få gitaren tydeligere frem i lydbildet. Dette gjorde det lettere å høre nøyaktig hva som skjedde, som hjalp til å få transkripsjonen så nøyaktig som mulig.

Transkripsjonen ble som tidligere nevnt utført ved hjelp av både vanlig notasjonssystem og tabulatur for å få en så detaljert skriftlig gjengivelse som mulig. En utfordring ved å notere tabulatur er at det ikke bare noteres hvilken tone som spilles, men også nøyaktig hvor på gitarhalsen den spilles, i motsetning til vanlig notasjonssystem der posisjonen på halsen er opp til hver enkelt gitarist å løse. Utfordringen oppstår når dette skal noteres, da det kan være vanskelig å høre hvor på gitarhalsen ulike toner blir spilt. Hvis man derimot har en visuell versjon av låten, kan man se hvordan gitaristen gjør det, men kun ved hjelp av lydfiler, resulterer det tidvis i gjetning. Ofte kan det være mulig å høre, da for eksempel åpne strenger utgjør en egen sound, samt lysere strenger ofte gjengir en annen sound enn de mørkere. Det er derimot ikke essensielt for mine transkripsjoner, da mitt hovedfokus baserer seg mer på hvordan tonene blir spilt, fremfor hvor de spilles. Hvor de spilles blir derimot ofte avslørt av ornamentet, da for eksempel sliding fra en tone til en annen, eller hammer-on eller pull-off kun kan utføres på samme streng.

Materialet som ble transkribert ble valgt basert på den auditive analysen gjort i forkant, der jeg hørte igjennom diskografien til hver enkelt gitarist, med fokus på ornamentering, og stoppet da jeg fant en konsentrert sekvens der særpreget skinte tydelig igjennom. Eksemplene er dermed hentet fra forskjellige deler i låtene, av og til i melodien, noen ganger i soloen, eller bare en enkel frase der det spesifikke ornamentet, eventuelt de spesifikke ornamentene blir presentert.

3 FORSKNINGEN

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på fire ulike gitarister og trekke frem de ulike ornamentene jeg mener er med på å danne deres særpreg. For å illustrere ornamentikkbruken har jeg transkribert korte deler av hver gitarist sitt utgitte materiale, der jeg tar for meg album over et spredt tidsperspektiv for å i tillegg få frem konsekventheten i ornamentikkbruken.

3.1 Pat Metheny

Jeg startet med å ta for meg jazzlegenden Pat Metheny, som var en av gitaristene jeg hadde i tankene da jeg begynte å forme problemstillingen min. Han har en gjentakende ornamentikkbruk jeg bet meg merke i allerede første gangen jeg hørte han spille, noe som er en essensiell del av det jeg vil betegne som hans sound, og ett av to viktige trekk som gjør han lett gjenkjennbar.

Når det er snakk om Pat Metheny sitt særegne sound, så er gitarlyden gjerne det første som blir nevnt. Han har en karakteristisk «lukket» lyd, som mange beskriver som en avrundet tonekontroll, men som i praksis er resultatet av en kjede med nøye utvalgt utstyr. Metheny har svært kresne preferanser når det kommer til lyd, og det er ingen tilfeldigheter i utstyrskjeden hans. Dette er kanskje den første særegenheten som treffer folk, men derimot ikke den jeg ønsker å fokusere på.

Metheny har en flittig ornamentikkbruk, med spesielt ett ornament som går igjen hyppigere enn de andre, nemlig sliding. Slidingen går igjen i flere ulike format, der det første jeg bet meg merke i var at han hadde en tendens til å avslutte mange fraser med å slide oppover eller nedover på halsen, uten å lande på en spesifikk tone, men som en effekt. Da jeg begynte å lytte igjennom diskografien til Metheny med fokus på ornamentering og spesielt på sliding, kunne det til tider oppleves nesten som parodisk, da det tidvis går igjen svært mye.

For å se på ornamentikkbruken i et historisk perspektiv, valgte jeg eksemplifisere med å bruke materiale fra album spredt over hele karrieren til Metheny. Da jeg er godt kjent med Methenys diskografi og spillet hans generelt, hadde jeg ingen tvil om at ornamentikkbruken var gjennomgående i karrieren hans, og jeg valgte dermed nokså tilfeldig album fra forskjellige tiår, der jeg prøvde å finne gode eksempler der spesielt slidingen ble tydelig presentert.

3.1.1 Unity Village (*Bright Size Life*, 1976)

Jeg ønsker å presentere eksemplene kronologisk, og starter med Unity Village¹¹ fra Methenys første studioalbum som produsent og hans første album i eget navn, *Bright Size Life* utgitt i 1976. Nedenfor viser en transkripsjon av de 8 første taktene der Metheny presenterer første del av melodien på låta.

The image displays a musical score for the piece 'Unity Village' by Pat Metheny. It is presented in a system of four staves, each representing two measures of music. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with fingerings and articulation marks. The guitar part features several triplets and slurs. The first system (measures 1-2) shows a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5. The guitar accompaniment consists of a bass line with notes G2, B2, and D3, and a treble line with notes G4, B4, and D5. The second system (measures 3-4) continues the melody with a quarter note E5, followed by eighth notes F#5, G5, and A5, then a quarter note B5. The guitar accompaniment continues with the same bass line and treble line notes. The third system (measures 5-6) shows the melody with a quarter note C6, followed by eighth notes D6, E6, and F#6, then a quarter note G6. The guitar accompaniment continues with the same bass line and treble line notes. The fourth system (measures 7-8) shows the melody with a quarter note A6, followed by eighth notes B6, C7, and D7, then a quarter note E7. The guitar accompaniment continues with the same bass line and treble line notes.

Eksempel 1. Unity Village - Pat Metheny (*Bright Size Life*, 1976) fra 0m:00s.

¹¹ Metheny, P. (1976), 'Unity Village', Metheny, P. *Bright Size Life*, ECM Records, ECM1073.

Melodien på *Unity Village* er basert på store sprang, og lagt opp som to takter melodi og to takter der gitaren som komper svarer melodien med fills. Dette pusterommet kombinert med store sprang i melodien gir det hele en veldig åpen og luftig følelse, i tillegg til mye rom for ornamentering. Av ornamenteringsteknikker, er det hovedsakelig sliding som representert i dette eksempelet.

Det er tydelig bruk av sliding i nesten alle taktene i dette eksempelet, der første slide blir utført opp til tredje tone i første takt. Sliden som kommer i andre takt er nok den tydeligste, da den strekker seg over flere toner uten at det blir foretatt et nytt anslag. Melodien er tonene D, E og G som det ville vært naturlig å spille over flere strenger, men som Metheny løser med å slide mellom på samme streng, som gir en legato-effekt. Her skinner hans lette touch og lekne spillestil igjennom, og touchen viser et tydelig overskudd av tekniske ferdigheter.

De fire siste taktene er nokså like de fire første taktene, men med variasjoner. Femte takt er helt lik første takt, mens sjette takt er en variasjon av andre takt, der han slider direkte opp til G'en i stedet for å gå fra D og innom E. Han slider derimot heller to ganger opp til G'en før han lander på tonen E i syvende takt i likhet med tredje takt, via F som samme gjennomgangstone. I takt 7 legger han derimot på en praltrille (se kapittel 2.2 for forklaring) med bruk av hammer-on, med et nytt anslag på siste tone.

3.1.2 Phase Dance (*Pat Metheny Group*, 1978)

Neste eksempel er låten *Phase Dance*¹² av Pat Metheny Group på deres første studioalbum ved navn *Pat Metheny Group* fra 1978. Dette var tidlig i Metheny sin karriere og hans fjerde album i eget navn. Jeg valgte å transkribere de 16 første taktene av melodien, som gir et tydelig bilde av Methenys ornamentikkbruk. Eksempelet inneholder vibrato, flageoletter, pull-off og svært mye sliding.

Slidingen kommer spesielt tydelig frem i takt 13 der han først slider ned fra en tone for deretter å slide opp like etterpå der han kun skal opp en stor sekund, men heller slider langt forbi og spiller derfor neste tone på en mørkere streng. Det er også eksempler på sliding allerede opp til tredje tonen i eksempelet, i tillegg til i takt 4, 5 og 12.

Som tidligere nevnt har Metheny en tendens til å slide oppover eller nedover halsen etter en tone, noe han gjør her både i takt 5 og 13 på tonen C, men i dette eksempelet er det derimot en

¹² Pat Metheny Group. (1978), 'Phase Dance', Metheny, P. *Pat Metheny Group*, ECM Records, ECM1114.

overvekt av vibrato som avslutning på frasene fremfor sliding, som han vanligvis gjør. I tillegg er det også en hammer-on representert i takt 9.

Eksempel 2. Phase Dance - Pat Metheny Group (*Pat Metheny Group*, 1978) fra 0m:29s.

3.1.3 Blues For Pat (*Rejoicing*, 1984)

Tredje eksempel er hentet fra albumet *Rejoicing* utgitt i 1984 og heter Blues for Pat¹³. Låta er som tittelen tilsier en blues, og melodien består kun av en periode på fire takter, der tre av de er melodien og den fjerde fylles ut med akkorder fra Metheny som illustrert i Eksempel 3. Disse

¹³ Metheny, P. (1984), 'Blues for Pat', Metheny, P. *Rejoicing*, ECM Records, ECM1271.

fire taktene gjentas tre ganger over det totalt 12 takter lange skjemaet, der fjerde takten forandrer seg parallelt med hvor i akkordskjemaet den kommer. I likhet med mange jazzlåter starter låten med å presentere melodien i begynnelsen, etterfulgt av soloer, for deretter å presentere melodien igjen på slutten. Melodien blir spilt over 24 takter begge gangene den blir presentert, altså to runder av akkordskjemaet, noe som gir tonalt lite variasjon, da det kun er et tre takter langt tema som gjentas, i tillegg til at det er et svært enkelt tema bygd opp av få toner. Metheny skaper derimot variasjoner og gjør det spennende med ornamentikkbruken.

Jeg valgte å transkribere de fire første taktene i begynnelsen av låten. Der ser man temaet på låten i sin helhet, i tillegg til at det viser hvordan Metheny krydrer en enkel melodi og gjør den ikke bare interessant, men også får den til å låte som han. Det jeg finner interessant med nettopp dette eksempelet er at det etter min mening ikke trengs mer enn disse fire taktene for at særpreget til Metheny skal trenge tydelig igjennom og at man hører at det er han som spiller.

The image shows a musical score for the first four measures of 'Blues For Pat'. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and B-flat major. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, then a quarter note C5, and continues with a series of eighth and quarter notes, ending with a quarter note G4. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. The bass line consists of quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, with various fingerings and slurs indicated.

Eksempel 3. Blues For Pat - Pat Metheny (*Rejoicing*, 1984) fra 0m:00s.

De to første taktene er tonalt like, der eneste endring er rytmikken. Tredje tone i begge takter blir slidet både opp og ned, som gjør melodien lett og leken, i tillegg til at første tone i tredje takt blir slidet opp til, og frasen avsluttes med å gli nedover fra siste tone. All denne slidingen gir et inntrykk av lett touch, fremført lekent og uforutsigbart. Siste tone i melodien eksemplifiserer også Methenys klassiske fraseavslutning, ved å slide nedover halsen på siste tone.

3.1.4 Stranger In Town (*We live here*, 1995)

Neste eksempel er fra albumet *We Live Here* fra 1995, som resulterte i en Grammy for Pat Metheny Group, og heter Stranger In Town¹⁴. A-delen på låta er svært kjapp og repetitiv, mens B-delen er roligere med mer tonal variasjon og ingen gjentakende fraser som en fin kontrast til

¹⁴ Pat Metheny Group. (1995), 'Stranger in Town', Metheny, P. *We Live Here*, Geffen Records, GEFD-24729.

A-delen. Jeg valgte å bruke de 6 første taktene av B-delen som eksempel, da de inneholder hyppig ornamentikkbruk.

Som man kan se i Eksempel 4, er det hyppig bruk av sliding. Nesten samtlige toner i eksempelet blir utført i forbindelse med en slide, der den som utmerker seg mest i mine ører er overgangen fra første til andre takt, der han slider nedover på en streng, forbi båndet neste tone skal spilles, for deretter å slide seg oppover til neste tone på strengen under.

I tredje og starten av fjerde takt spiller Metheny en frase bestående av en praltrille direkte etterfulgt av en mordent, utført med sliding, før han gjentar samme frase, denne gangen uten anslag i høyre hånd, med sliding, pull-off og hammer-on, før han tar et nytt anslag på siste tonen.

I siste takt kan det virke som om melodien består av en frase på tre toner, altså tonene C, B og A, da mordenten som er nedskrevet er svært svakt spilt, og så vidt kan høres. Denne tilføyelsen tolker jeg som overskudd og lekenhet fra Metheny. Eksempelet avslutter med en slide opp til en lang tone utført med vibrato.

Eksempel 4. Stranger In Town - Pat Metheny (We Live Here, 1996) fra 0m:15s.

3.1.5 Bachelor's III (Metheny Mehldau, 2006)

Siste eksempel er fra et samarbeidsalbum mellom Pat Metheny og pianist Brad Mehldau fra albumet *Metheny Mehldau*, som er hovedsakelig kun duo mellom Metheny og Mehldau med

unntak av to låter der de har med seg bass og trommer. Albumet ble utgitt i 2006 og låta heter Bachelor's III¹⁵ og er en av duolåtene på plata.

Eksempel 5 er et utdrag fra melodien som blir fremført av Metheny, mens Mehdau står for akkompagneringen. I dette eksempelet slider Metheny i alle nedadgående løp, i tillegg til at han slider opp til mange av tonene som man ser tre eksempler på i takt 3 og 4.

Det er også andre ornamentter representert i eksempelet, som både vibrato og trille i andre takt, i tillegg til en pull-off i mordenten i slutten av fjerde takt. Metheny demper også mange av tonene som blir spilt, som fungerer mer som en rytmisk effekt. Da det er lite tone som kommer frem valgte jeg derfor å notere de med kryssnotasjon.

Eksempel 5. Bachelor's III - Pat Metheny, Brad Mehldau (*Metheny, Mehldau*, 2006) fra 0m:25s.

3.2 John Scofield

John Scofield har en karriere som strekker seg tilbake til 1970-tallet. Som gitarist har han kanskje arbeidet mest innenfor jazz-sjangeren selv om han har utgitt en rekke album som beveger seg innenfor flere ulike sjangre – som blues og gospel, men også jazz-fusion. Dette er også en av grunnene til at jeg var usikker på om Scofield ville være et passende eksempel å bruke, da ornamentikkbruken naturligvis justeres avhengig av hvilken sjanger han opererer innenfor. Etter et dypdykk i diskografien hans konkluderte jeg derimot med at til tross for sjangertilpasset ornamentikkbruk, fortsetter særpreget å skinne igjennom.

¹⁵ Mehldau, B. & Metheny, P. (2006), 'Bachelor's III', Mehldau, B. & Metheny, P. *Metheny Mehldau*, Nonesuch Records Inc. 7559-79964-2.

Scotfield har i likhet med Metheny et ornament som blir flittig brukt uansett hvilken sjanger han beveger seg innenfor, og det er kvarttonebending. Kvarttonebendingen gir en effekt av at det låter litt ”surt”, og resulterer i en bevegelse i tonen, som kan gjøre enkle linjer mer interessante. Han bruker det også ofte på samme måte som Metheny bruker sliding, ved at han avslutter frasene sine med kvarttonebending. Dette skaper en form for spenning i avslutningen som et mer interessant alternativ til at tonen bare dør ut.

Scotfields ornamentbaserte særpreg kommer derimot ikke utelukkende fra kvarttonebendingen. Noe av det jeg mener gjør han gjenkjennbar er nettopp summen av flere ulike ornamenter, og hvordan han kombinerer disse. Måten han bruker spesielt bending, squealing, sliding, hammer-on og pull-off på, og hvordan de benyttes i kombinasjon med hverandre, anser jeg som en del av hans særpreg. Et slikt sammensatt sound er derimot vanskelig å få frem ved hjelp av transkripsjoner, så jeg kommer til å legge hovedfokuset på å eksemplifisere kvarttonebendingen.

Scotfield varierer også ofte anslaget med plekteret, ofte i form av squealing, men også veldig ofte noe som resulterer i en avart av squealing, som av og til ender i en mellomting, som gjør tonen lysere og spinklere. Squealing blir ofte assosiert med mye distortion og en hylende tone, mens Scotfield, derimot, benytter seg av denne variasjonen i anslaget med en langt klarere lyd, og gjerne med litt overdrive. Han har på denne måten klart å ‘snike’ denne effekten inn i jazzsjangeren, hvor squealing svært sjeldent blir anvendt.

3.2.1 New Strings Attached (*Bar Talk*, 1980)

*New Strings Attached*¹⁶ er hentet fra et av Scotfields første album, *Bar Talk*. Det er et jazzalbum i trioformat, og tidlig i Scotfields karriere. Allerede her er kvarttonebending nokså flittig brukt, til tross for at dette er et av hans mer rendyrka jazzalbum, der kvarttonebending vanligvis blir sjeldent anvendt. Det er også en lang slide i Eksempel 6’ andre takt, som kombinert med kvarttonebendingene kan antyde at Scotfield har blues som en essensiell inspirasjonskilde.

¹⁶ Scotfield, J. (1980), ‘New Strings Attached’, Scotfield, J. *Bar Talk*, Arista Novus, AN 3022.

Eksempel 6. New Strings Attached - John Scofield (*Bar Talk*, 1980) fra 2m:53s.

3.2.2 Fat Lip (*Time On My Hands*, 1990)

Som tidligere nevnt bruker Scofield ofte kvarttonebendingen på samme måte som Metheny benytter seg av sliding, ved at det kommer som en avslutning på en frase. Nedenfor er et eksempel fra låten Fat Lip¹⁷ fra albumet *Time On My Hands* fra 1990, der han bruker en kombinasjon av ulike fraseavslutninger, der den første kommer i andre takt i form av en vibrato, og neste kommer som en kvarttonebending i slutten av andre takt, og frasen i fjerde takt blir avsluttet med en heltonebend som også avsluttes med en kvarttonebend.

Eksempel 7. Fat Lip - John Scofield (*Time On My Hands*, 1990) fra 0m:19s.

¹⁷ Scofield, J. (1990), 'Fat Lip', Scofield, J. *Time On My Hands*, Blue Note, CDP 7 92894 2.

3.2.3 A Go Go (*A Go Go*, 1998)

Det neste eksemplet viser hyppig bruk av squealing, men enda viktigere er bruken av kvarttonebending som går igjen i mye av spillet til Scofield. Eksempel 8 er et utdrag fra soloen i *A Go Go*¹⁸ av Scofield, der squealingen fungerer som en del av en naturlig utvikling i gitarlyden, der han starter «vanlig» og går over til et parti med mye squealing før han benytter seg av en effektpedal med en Leslie-effekt¹⁹. Squealingen gjør dermed at overgangen til Leslie-effekten ikke blir like brå, men kommer mer naturlig.

Eksempelen viser som sagt en hyppig bruk av kvarttonebending, i tillegg til at han benytter seg av både kvarttonebending og heltonebending i kombinasjon med squealing, noe som i seg selv er en tydelig indikasjon på at vi ikke lenger befinner oss i den tradisjonelle jazz-tradisjonen, men i stedet i et lekent landskap mellom jazz, blues og funk.

Eksempel 8. *A Go Go* - John Scofield (*A Go Go*, 1998) fra 3m:29s.

¹⁸ Scofield, J. (1998), 'A Go Go', Scofield, J. *A Go Go*, Verve Records, 314 539 979-2.

¹⁹ Leslie-effekt – Simulerer lyden av et roterende høyttalerkabinett som gir svingninger i lyden og skaper en særegen effekt.

3.2.4 Groan Man (*Bump*, 2000)

Groan Man²⁰ fra albumet *Bump* fra 2000, er nok et eksempel på kvarttonebending som avslutning på frasene. Eksempel 9 er hentet fra første runden av melodien, som består av to korte, monotone og nesten like fraser som varieres med små toneforandringer og med ornamentering utover i låten. I dette eksempelet avsluttes samtlige fraser med kvarttonebending.

The image displays a musical score for the piece 'Groan Man' by John Scofield. It is written in 4/4 time and B-flat major. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The top staff is the melody, and the bottom staff is the guitar accompaniment. The melody consists of two phrases, each ending with a quarter-note bend. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some bends indicated by arrows and '1/4' markings.

Eksempel 9. Groan Man - John Scofield (*Bump*, 2000) fra 0m:19s.

3.2.5 The Low Road (*This Meets That*, 2007)

Neste eksempel er hentet fra soloen til Scofield i *The Low Road*²¹ fra albumet *This Meets That*, der han også benytter seg flittig av kvarttonebending. Dette kommer blant annet tydelig frem i takt 2 og 3 i Eksempel 10. I ellers kjappe fraser med korte toner gjør han avbrekk med lengre toner hvor han benytter seg av kvarttonebendingen. Ornamentikken kommer derfor ekstra tydelig frem nettopp her.

²⁰ Scofield, J. (2000), 'Groan Man', Scofield, J. *Bump*, Verve Records, 314 543 430-2.

²¹ Scofield, J. (2007), 'The Low Road', Scofield, J. *This Meets That*, EmArcy, B0009774-02.

Eksempel 10. The Low Road - John Scofield (*This Meets That*, 2007) fra 1m:46s.

3.2.6 Can't Dance (*Combo 66*, 2018)

Som tidligere nevnt er summen av ornamentikkbruken til Scofield en essensiell del av hans særpreg, og i dette siste eksempelet hentet fra Scofields nyeste album, kommer det spesielt tydelig frem. Dette er de åtte første taktene av melodien spilt av Scofield fra låten Can't Dance²², og inneholder en konsentrert oppsummering av Scofields sound, etter min mening. Måten han benytter seg av sliding, pull-off og kvarttonebending på er en essensiell medvirkende årsak til at disse åtte taktene er det som skal til for å høre hvem som trakterer gitaren.

Selv om deler av Scofields ornamentikkbruk har vært til stede allerede fra første album, kan det, etter å ha lyttet kronologisk igjennom Scofields katalog, virke som om ornamentikken og hans personlige sound har utviklet seg gradvis hele veien, og dette kan være en medvirkende årsak til at det kommer tydeligst frem på det siste albumet han har gitt ut.

Spillet til Scofield kan oppfattes som litt slurvete til tider, med litt skjelven vibrato, strenger som det kan virke som han kommer borti ved et uhell, som for eksempel første tonen i femte takt notert med kryssnotasjon, og attpåtil med hyppig kvarttonebending. Jeg tolker heller spillet som upolert og lekent i den forstand at han ikke kun opererer innenfor faste rammer, men tar spontane avgjørelser underveis.

I tillegg er det i takt 2 og 6 eksempler på sliding opp en liten sekund fra en tone til en annen, og eksempler på sliding nedover i takt 7 og 8. Scofield spiller i dette eksempelet en slags blanding mellom melodi og akkorder, der han akkompagnerer seg selv ved å fylle ut tomrom, og tilføye toner, som i første, tredje og fjerde takt, der akkordene kommer tydeligst frem i takt 4 og 8, noe som gjør at sliden i takt 8 stikker seg tydelig frem da den spilles samtidig som en brutt akkord.

²² Scofield, J. (2018), 'Can't Dance', Scofield, J. *Combo 66*, Verve Records, 678 021 3.

Eksempel 11. Can't Dance - John Scofield (*Combo 66*, 2018) fra 0m:15s.

3.3 Mike Stern

Mike Stern er en gitarist som også faller under jazzkategorien, og har en lang merittliste med jazzlegender han har spilt med, som Miles Davis, Michael Brecker og Jaco Pastorius, i tillegg til å spille i band som Blood, Sweat & Tears og Steps Ahead. Hans egen musikk faller hovedsakelig innenfor sjangeren jazz-fusion, i tillegg til at han også har gitt ut album med egne versjoner av standardlåter. Stern er, i motsetning til Scofield, en gitarist som sjeldent varierer spillet sitt avhengig av hva han spiller eller hvem han spiller med, men derimot gjør sin greie uansett. Det paradoksale med Stern sin gjentakende ornamentikkbruk, er at til tross for at han opererer innenfor jazz sjangeren – så er *bending* det ornamentet jeg mener er mest særegent ved hans sound – et ornament relativt uvanlig innenfor jazz.

3.3.1 Little Shoes (*Upside Downside*, 1986)

Upside Downside er Mike Stern sitt andre album under eget navn, og eksempelet nedenfor er hentet fra soloen på Little Shoes²³. Bare i løpet av disse fire taktene, så blir bending representert i de fleste variasjoner. Han starter med en heltonebend, for deretter å gjøre en heltonebend med squeal, som også bendes ned igjen, etterfulgt av en pull-off. Deretter bender han neste tone først en kvarttone før det også der blir tatt en heltonebend med vibrato. Neste bend starter som en heltonebend som gradvis glir videre opp enda en halvtone, før han deretter starter en ny bend fra samme plass en halvtone lavere igjen, og som avsluttes ned til utgangstonen etterfulgt av en

²³ Stern, M. (1986), 'Little Shoes', Stern, M. *Upside Downside*, Atlantic, 781 656-1.

pull-off. Tredje takt avsluttes med en halvtonebend, som også faller ned igjen til utgangstone, og eksempelets siste takt avsluttes med en vibrato.

Eksempel 12. Little Shoes - Mike Stern (*Upside Downside*, 1986) fra 2m:44s

3.3.2 Odds or Evens (*Odds or Evens*, 1991)

Neste eksempel er også spekket med ornamentering, og er hentet fra låten Odds or Evens²⁴ fra albumet med samme navn. Her er bendingen i likhet med forrige eksempel representert både som kvarttonebending, halvtone-, heltone- og halvannentonebending, i tillegg til bending i kombinasjon med squealing. I tillegg har Stern et typisk motiv som går hyppig igjen, og som baserer seg nettopp på ornamentikkbruken. Dette motivet kommer til syne allerede i første takt i dette eksempelet, og som baserer seg på å bende én tone for deretter å tonalt gå trinnvis nedover. Motivet kommer også igjen i tredje takt i Eksempel 13, men her presentert med kvarttoneharmonikk. Eksempelet viser også bruk av dyp vibrato i tillegg til pull-off i kombinasjon med fallende bending.

²⁴ Stern, M. (1991), 'Odds Or Evens', Stern, M. *Odds Or Evens*, Atlantic, 7822972.

Eksempel 13. Odds or Evens - Mike Stern (*Odds or Evens*, 1991) fra 1m:50s.

3.3.3 Tell Me (*Between The Lines*, 1996)

Tell me²⁵ er en ballade av Stern hentet fra albumet *Between The Lines*. Låten er bygget hovedsakelig rundt en melodilinje som kommer igjen både i gitar og saksofon. Eksempel 14 er hentet fra slutten av låten, der dette temaet blir gjentatt mens Stern spiller solistisk rundt dette. Dette eksempelet inneholder også bending både opp og nedover etterfulgt av en pull-off, som man ser i første takt. I andre takt presenteres nok en gang hans gjennomgående, ornamentbaserte motiv – i en litt ulik form denne gangen. Han starter med en halvannentonebend, for deretter å bende en heltone, for så å gå tilbake til utgangstonen, og deretter en sekund under det igjen. Han beveger seg dermed diatonisk, i motsetning til kromatisk, som han også ofte gjør. Han holder seg også i dette eksempelet kun til de tre tidligere nevnte ornamentene – bending, pull-off og vibrato.

²⁵ Stern, M. (1996), 'Tell Me', Stern, M. *Between The Lines*, Atlantic Jazz, 7567-82835-2.

Eksempel 14. Tell Me - Mike Stern (*Between The Lines*, 1996) fra 5m:19s.

3.3.4 Last One Down (*These Times*, 2003)

Eksempel 15, Last One Down²⁶, gir et eksempel på Sterns hyppige bruk av kvarttonebending. Her blir nesten alle tonene spilt med kvarttonebend, noe som gir frasene en sur effekt, og som også fungerer som en glidende overgang til en wahwah-effekt som tas i bruk like etter eksempelet nedenfor blir spilt. Wahwah er en filtereffekt som åpner og lukker lyden, og som former tonen på en spesiell måte, der all kvarttonebendingen i forkant kan virke som en naturlig imitasjon av denne effekten, noe som gjør overgangen og inngangen til soloen svært naturlig.

Eksempel 15. Last One Down - Mike Stern (*These Times*, 2003) fra 1m:33s.

²⁶ Stern, M. (2003), 'Last One Down', Stern, M. *These Times*, ESC Records, ESC 4911.

3.3.5 Blueprint (*Trip*, 2017)

Neste eksempel er hentet fra et av Sterns nyere album, *Trip*, der låten Blueprint²⁷, i likhet med tidligere eksempler, også inneholder mye bending. Kvarttonebendingene i tredje takt gir i dette eksempelet en ‘rocka’ effekt, der det blir gjort i et gjentakende motiv som utvikler seg ved at han inkluderer flere toner, som han gir en liten bend som skaper bevegelse og tilføyer et ekstra interesselement. I tillegg presenteres det også en slide i første takt, i tillegg til bending både opp og ned både i andre, fjerde og femte takt.

The image displays a musical score for the piece 'Blueprint' by Mike Stern. It consists of two systems of music. The first system shows the first five measures. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of two flats (Bb and Eb). The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, with fret numbers (17, 18, 19, 20, 22) and bending instructions (1/2, FULL, 1/4) written below it. The second system shows measures 6 through 10. The top staff continues the melodic line with various bends and slides. The bottom staff shows fret numbers (19, 17, 19, 19, 17, 19, 19, 17, 19, 20) and bending instructions (1/2, 1/4, 1/4, 1/4, 1/4).

Eksempel 16. Blueprint - Mike Stern (*Trip*, 2017) fra 3m:24s.

3.4 Larry Carlton

Larry Carlton skiller seg litt ut fra de tidligere nevnte gitaristene, da han ikke har et spesifikt ornament som går igjen som danner grunnlaget for hans signatursound. Carlton er en gitarist jeg alltid kjenner igjen, uten at jeg har visst årsaken til dette, noe som kanskje tyder på en ubevisst gjenkjennelse jeg ønsket å komme til bunns i. Da jeg lyttet igjennom diskografien hans, lyttet jeg ikke med en forhåndsbestemt oppfatning av hvilket ornament eller ornamenters jeg skulle lytte etter, men med en mer helhetlig, gjenkjennbar ornamentoppfatning. Jeg lyttet dermed uvilkarlig gjennom albumene hans, og stoppet hver gang jeg syntes det låt typisk

²⁷ Stern, M. (2017), 'Blueprint', Stern, M. *Trip*, Heads Up International, HUI00010.

Carlton, for deretter å høre hvilke ornamenter som ble brukt, og transkribere et utdrag av disse delene fra ulike låter.

3.4.1 Don't You Care? (*With A Little Help From My Friends*, 1968)

Denne transkripsjonen er hentet fra låten Don't You Care?²⁸ og er fra Carltons første album, *With A Little Help From My Friends*. Den inneholder en hyppig bruk av sliding, i tillegg til en pull-off i andre takt, og dempede toner i siste takt, notert med kryss, noe jeg også vil anse som en form for ornamentering, da det gir løpet en dynamisk effekt. Gjennom hele låten får Carlton vist frem sitt tekniske overskudd, da det er en kjapp låt med mange svært raske løp, i tillegg til mange modulasjoner som viser hans harmoniske og teoretiske overskudd. Takt 4 i Eksempel 17 er et eksempel på det tekniske overskuddet, da det er et motiv det ville vært naturlig å benytte seg av hammer-on på, mens Carlton plukker hver tone med plekteret.

The image displays two systems of musical notation for a guitar piece. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a melodic line with various notes, including a sharp sign and a flat sign. The bass staff shows a bass line with fret numbers (3, 5, 3, 6, 4, 5, 3, 5, 3, 6, 5, 3, 5, 3, 4, 5, 3, 5, 5, 5-7, 5, 6, 5, 6, 6, 4, 6) and a 4/4 time signature. The second system also consists of two staves. The treble staff shows a melodic line with a sharp sign and a flat sign. The bass staff shows a bass line with fret numbers (4, 6, 6, 6, 4, 6, 6, 6, 4, 5, 6, 5, 7, 6, 5, 8, 5, 5-6, X, X-X, X, 4, 6, 6, 8, 9) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals, as well as fret numbers and techniques like hammer-ons and pull-offs.

Eksempel 17. Don't You Care - Larry Carlton (*With A Little Help From My Friends*, 1968) fra 1m:46s.

3.4.2 Room 335 (*Larry Carlton*, 1978)

Room 335²⁹ er Carltons største hit, og utgitt i flere versjoner, men her har jeg tatt utgangspunkt i versjonen fra albumet fra 1978 oppkalt etter han selv. Eksempel 18 er hentet fra starten av soloen til Carlton, som starter med en antesipert bend som faller ned til utgangstonen igjen. Deretter kommer det en ny bend i andre takt, og enda en fallende bend i slutten av tredje takt. I fjerde takt blir det også benyttet en slide, før det kommer nok en fallende tone, men denne

²⁸ Carlton, L. (1968), 'Don't You Care', Carlton, L. *With A Little Help From My Friends*, UNI Records, 73036.

²⁹ Carlton, L. (1978), 'Room 335', Carlton, L. *Larry Carlton*, Warner Bros. Records, BSK 3221.

gangen ved hjelp av vib-arm, før det avsluttes med en kjapp pull-off i siste takt. Dette er et godt eksempel på hvordan kombinasjonen og variasjonen av de ulike ornamenteringsteknikkene blir presentert hos Carlton, og til sammen danner et gjenkjennbart sound. Den lille sliden i tredje takt er en liten, men essensiell detalj for meg, da jeg anser slik bruk av slide som typisk Carlton.

I tillegg bender han ikke helt ‘normalt’, men tar seg litt tonale friheter ved at han ikke lander på en tone, men spiller intensjonelt surt. Dette skjer for eksempel i første benden, der han bender litt lavt, og ligger omtrent midt imellom C og C# som egentlig gjør det til en $\frac{3}{4}$ bend og ikke en heltonebend slik jeg har notert. Den neste benden i første takt er også litt lav i tonehøyde i likhet med den første, men fortsatt høyere enn en kvarttonebend.

The image displays a musical score for a guitar piece. It is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system covers measures 1 to 4. The guitar part (bottom staff) shows fret numbers: 12, 12, 10, 10, 10, 12, 10, 9, 9, 12, 12. There are three bends labeled 'FULL' in measures 1, 3, and 4. A slide is indicated in measure 3. The second system covers measures 5 to 8. Measure 5 has a triplet of notes with fret numbers 12, 10, 14, 12. Measure 6 has fret numbers 14, 12, 14, 13, 12, 12, 10, 12, 10, 11, 10, 10. A bar line is shown in measure 6. The score includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature.

Eksempel 18. Room 335 - Larry Carlton (*Larry Carlton*, 1978) fra 1m:23s.

3.4.3 The Philosopher (*On Solid Ground*, 1989)

Eksempel 19, The Philosopher³⁰, inneholder flere nye typer ornamenter. Han starter med en slide i opptakten inn til første takt, for deretter å tappe neste tone, der anslaget til neste tone blir gjort med fingeren han tappet med, før han slider fra forrige utgangstone opp en sekund, for deretter å tappe neste tone på neste streng og slå an neste tone på samme måte – med en pull-off fra fingeren det tappes med.

I tillegg blir både vibrato, bending, pull-off, hammer-on, i tillegg til sliding både opp og ned, presentert senere i eksempelet. Her spiller han, i likhet med forrige eksempel, en intensjonell

³⁰ Carlton, L. (1989), ‘The Philosopher’, Carlton, L. *On Solid Ground*, MCA Records, MCAD-6237.

sur tone, når han slider ned fra fra C til B i nest siste takt. Dette tror jeg han gjør for å skape en bevegelse i tonen, som en slags tonal sustain, benyttet som interesselmoment.

Eksempel 19. The Philosopher - Larry Carlton (*On Solid Ground*, 1989) fra 2m:23s.

3.4.4 Just My Imagination (*Kid Gloves*, 1992)

Neste eksempel, Just My Imagination³¹ (Eksempel 20), fokuserer hovedsakelig på ulike former for bending, i tillegg til at det også inneholder sliding. Ornamentene blir i dette eksempelet presentert først i andre takt, der det kommer en kjapp halvbend som også returnerer til utgangstonen, før det kommer en slide i tredje takt etterfulgt av en kjapp heltonebend. Siste takt åpnes med en pre-bend, der anslaget blir utført etter benden er tatt og man kun hører at han bender ned igjen til utgangstonen, etterfulgt av en kvarttonebend like etterpå.

³¹ Carlton, L. (1992), 'Just My Imagination', Carlton, L. *Kid Gloves*, GRP, GRD-9683.

Eksempel 20. Just My Imagination - Larry Carlton (*Kid Gloves*, 1992) fra 1m:45s.

3.4.5 Morning Magic (*Deep Into It*, 2001)

Eksempel 21 viser et kort utdrag fra soloen på Morning Magic³² fra albumet *Deep Into It*, der soloen starter med en halvtonebend på andre slag, etterfulgt av nok en halvtonebend som starter på neste takt. Deretter tar slidingen over, og det kommer først en vanlig slide, etterfulgt av to toner som slides opp til – etterfulgt av en lengre slide, der et ters-par glir opp og ned to ganger, med kun et anslag. All denne slidingen gir et svært lett og lekent uttrykk, og fremføres på en elegant måte.

Eksempel 21. Morning Magic - Larry Carlton (*Deep Into It*, 2001) fra 1m:14s.

3.4.6 The Simmer (*Session Masters*, 2015)

Neste eksempel er hentet fra introen på låta The Simmer³³ fra *Session Masters* utgitt i 2015, som er et av Carltons nyere album. Denne transkripsjonen er spekket med ornamentikk, der jeg

³² Carlton, L. (2001), 'Morning Magic', Carlton, L. *Deep Into It*, Warner Bros. Records, 9 48006-2.

³³ Carlton, L. (2015), 'The Simmer', Carlton, L. *Session Masters*, 335 Records, katalognummer ukjent.

mener særpreget kan høres eksponentielt med mengden ornamentering. Eksempelet starter med en slide opp til en tone som holdes med en vibrato, etterfulgt av heltonebend opp og ned for så å gå opp igjen med vibrato, etterfulgt av halvtonebend og pull-off, og til slutt både hammer-on og pull-off. I de fire siste taktene flytter han seg en oktav lysere der han gjentar benden fra andre takt. I tredje siste takt kommer det i likhet med tidligere eksempler en litt for lys bend, som i praksis blir en $\frac{3}{4}$ bend, og som etterfølges av en hammer-on og pull-off lik den i siste takten på første linje. Eksempelet avsluttes med et typisk blues-lick, der han bender opp og ned, og lander på en tone som kvarttonebendes før han lander på siste tone.

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, consisting of two systems. The first system has a treble clef staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The bass clef staff shows fret numbers: 6, 6, 6, 6, 8, 8, 6, 8, 8, 6, 7, 6-10, 6, 6. The second system also has a treble clef staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The bass clef staff shows fret numbers: 18, 18, 20, 15, 16-13, 15, 13-17, 13, 13, 11, 11, 9, 10-10. The score includes various musical notations such as vibrato lines, bends (labeled 'FULL', '1/2', '1/4'), and a '3rd' bend. The piece concludes with a blues lick.

Eksempel 22. The Simmer - Larry Carlton (*Session Masters*, 2015) fra 0m:05s.

4 DRØFTING

I dette kapittelet vil jeg diskutere ornamenteringens preg på signatursoundet til gitaristene jeg viste eksempler fra i forrige kapittel, samt konkludere i henhold til problemstillingen og dele tanker rundt videre forskning.

Før jeg startet arbeidet med denne oppgaven hadde jeg gjort meg en formening om at ornamentering kunne være en essensiell faktor for et signatursound. Ønsket om å bevise dette ble hovedmotivasjonen for arbeidet, og det at jeg fikk inntrykk av at mange trente lyttere var ubevisst på dette, hevet motivasjonen ytterligere. Som nevnt i innledningen, gjelder det kanskje ikke alle gitarister, men av de fire jeg valgte å presentere, mener jeg ornamenteringen er helt essensiell for deres signatursound, noe jeg viser i kapittel 3. Av de fire gitaristene som ble presentert, var den gjennomgående ornamenteringen nokså ulik – jeg fokuserte på sliding hos Pat Metheny; kvarttonebending hos John Scofield; bending hos Mike Stern; og en mer generell helhetsoppfatning hos Larry Carlton. Denne utvelgelsen håpet jeg skulle bidra til å gi et bredere innblikk i hvor mye ornamenteringen kan ha og si i en gitarist sitt sound, i tillegg til at det kan gi et inntrykk av hvor omfattende ornamentering er, og hvor stort omfang av ulike påvirkningsmuligheter dette har for soundet hos en gitarist.

I etterkant av arbeidet med analyser og transkripsjoner av de ulike gitaristene, vil jeg konkludere med at det ikke er noen tvil om at ornamenteringen faktisk spiller en essensiell rolle for mange gitaristers signatursound. Jeg har lenge vært bevisst på at jeg har vært i stand til å kjenne igjen gitarister utelukkende basert på ornamentikkbruken, og har nå etter systematisk arbeid med analyse og transkripsjon av eksemplene presentert i kapittel 3, fått det skriftlig dokumentert, og har i etterkant av arbeidet fått et tydeligere bilde av hvordan ornamentikkbruk faktisk fungerer som et soundparameter.

Som nevnt i innledningen er det derimot ingen selvfølge at dette gjelder for alle gitarister, da enhver gitarist sitt signatursound er bygd opp av ulike parametere med ulikt hovedfokus. Men den gjentakende ornamentikkbruken hos de fire utvalgte gitaristene i kapittel 3, som gjør de gjenkjennbare, gjør det naturlig å tro at dette har overføringsverdi til andre gitarister også.

Hvordan gitarister benytter seg av ornamentikk avgjør relevansen ornamentikken har for særpreget, og eksemplifiseringen gjort i kapittel 3 viste i hvert fall to ulike former for hvordan bruken kan gjøre en gitarist gjenkjennbar. Metheny, Scofield og Stern hadde hovedsakelig ett

gjennomgående ornament som gjorde dem gjenkjennbare, i tillegg til summen av de andre, som nevnt i innledningen, er med på å danne et særegent språk hos enhver musiker. Larry Carlton, som var det siste eksempelet, hadde derimot summen av ornamentikkbruk som en særegenhet, da hans spill er unikt nok i seg selv til å danne et særpreg, uten noen tydelige ornamenter som gikk igjen.

Gjenkjennelse basert på dette aspektet ved deres signatursound kan kanskje kreve noen forutsetninger, som generelle gitarkunnskaper, eller et inngående kjennskap til gitaristen. Hvis det er en gitarist man har hørt mye på, har man åpenbart en større forutsetning for å kjenne vedkommende igjen, og hvis man har kjennskap til ulike ornamenteringsformer på gitar, samt et trent øre for gitartekniske aspekter, vil det også bidra til en lettere gjenkjennelse av dette aspektet ved et signatursound.

Gitarister med en 'utagerende' ornamentikkbruk er åpenbart lettere å kjenne igjen, og kan gjenkjennes uten særlige forkunnskaper. Hvilken ornamentikkbruk særpreget består av, er også avgjørende, da de tre første gitaristene som hadde et gjentakende spesifikt ornament, vil være nokså lett å skille ut, da de har et konkret særpreg det er lett å fange opp. Den gjentakende ornamentikkbruken vil kunne plukkes opp enten bevisst eller ubevisst, der noen vil kunne gjenkjenne gitaristen uten å nødvendigvis kunne sette fingeren på hva det er. Larry Carlton derimot, har et langt mer komplekst ornamenteringsspråk som vil kunne kreve visse forkunnskaper for å kjenne igjen.

Arbeidet med denne oppgaven har gjort meg langt mer bevisst på ornamentikkbruk både hos andre og i mitt eget spill, i tillegg til at jeg har fått en større forståelse av hva som danner et signatursound og hvilke faktorer som kan gi et tydelig særpreg og gjøre en gitarist gjenkjennbar. Jeg håper oppgaven min kan bidra til å styrke bevisstheten hos andre på nevnte områder og danne grunnlag for videre forskning innenfor samme tema.

4.1 Videre forskning

For videre forskning er det mange aspekter det kunne vært interessant å se nærmere på. Ornamenteringsmessig kunne det vært interessant å gå i dybden på hvordan ulike gitarister spiller de forskjellige ornamentene, som å måle hvor dyp vibratoen er ved å måle hvor mange cent tonen svinger, eller se på hvor i frasene ulike ornamenter vanligvis blir brukt, eller hvordan ornamentene plasseres rytmisk og i forhold til hverandre. Dette vil være en måte å få et enda mer detaljert bilde av ornamenteringens rolle i et signatursound.

Det ville også vært en måte å finne ut av hva som faktisk gjør Carltons språk så unikt, uten at det har noen åpenbare sammenhenger slik de andre tre gitaristene har. Hos de tre andre gitaristene viser jeg til en åpenbar gjentakelse i ornamenteringen, som dermed danner et særpreg, men hos Carlton er det ornamentbaserte særpreg kun basert på det jeg hører, der min kompetanse som musiker og gitarist anslår det som en sannhet. Årsaken kan være hvordan han spiller de ulike ornamentene, hvilke taktslag han plasserer dem på, eller hvor i frasene de plasseres, eller andre ting. Dette er detaljarbeid jeg ikke har hatt mulighet til å analysere i denne omgang, men som kunne vært interessant å se nærmere på i videre forskning.

Det ville også vært interessant å se nærmere på signatursoundet i en bredere sammenheng, og ta for seg flere aspekter enn kun ornamentikken, som for eksempel plekterbruk, anslag og touch, som alle er viktige faktor i et signatursound, og henger tett sammen med ornamentikkbruken.

Jeg ser frem til å ta med meg all lærdom jeg har opparbeidet meg gjennom prosessen med å skrive denne oppgaven videre, og fortsette å forske på ornamentering som en del av et signatursound, da det har stor overføringsverdi til mitt virke som musiker og utviklingen av mitt signatursound, i tillegg til at det er mange potensielle litterære hull som gjenstår å tette.

LITTERATURLISTE

Ballade (2009, 20. mars). Millioner til rytmisk musikk. Hentet fra:

<http://www.ballade.no/sak/millioner-til-rytmisk-musikk/>

Dalland, O. (2012). *Metode og oppgaveskriving for studenter*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer I Jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademika forlag.

Elgitar.com. (2017). Flageolett. Hentet fra: <http://www.elgitar.com/flageolett>

Ellingsen, O. F., (2014) *Fra Kithara til Les Paul*. Trykkeriet, Universitetet i Agder, Kristiansand.

Encyclopedia Britannica. (1998, sist oppdatert 8. september 2017). Ornamentation. Hentet fra:

<https://www.britannica.com/art/ornamentation-music>

Farstad, P. K. (2000). *German galant lute music in the 18th century: a study of the period, the style, central lutenists, ornaments, idiomatic and problems that arise when adapting lute music from this period to the modern eightstringed classical guitar*. (Doktoravhandling). Göteborg University, Department of Musicology.

Guitar world staff. (2016) How to play artificial harmonics. Hentet fra:

<https://www.guitarworld.com/lessons/how-play-artificial-harmonics>

Historienett. (2011). Hvordan oppstod notesystemet? Hentet fra:

<https://historienet.no/kultur/hvordan-oppsto-notesystemet>

Kernfeld, B. & Tucker, M. (2002, 20. januar) Transcription. Hentet fra:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000454700>

Kjellberg, E., Silén, L. & Stenkvist, L. (1980). Sound. *Cappelens Musikkleksikon* (bind 6, s. 114). Oslo: Cappelen Forlag.

Klotz, H. (1984). *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*. Kassel: Bärenreiter.

Metheny, P. (1999, 24. mars) Question and answer: Guitar sound. Hentet fra:

<http://www.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=56>

Michelsen, M. (2001). 'Rytmisk musikk' mellom høy og lav. *Musik & forskning*, 26.

- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: The Primary Text: Developing a musicology of rock*. Aldershot: Ashgate.
- Music Terms. (2018, 21. april). Ornament. Hentet: <https://musicterms.artopium.com/o/Ornament.htm>
- Ole Kai Ledang, 2012. Trille – Musikk. Hentet fra: https://snl.no/trille_-_musikk
- Rolfhamre, R. (2014). *The popular lute: An investigation of the function and performance of music in France between 1650 and 1700*. (Doktoravhandling). Kristiansand, University of Agder, Faculty of Fine Arts.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget
- User:Mjchael. (2006). *String Harmonic*. Hentet 17.01.19 fra: https://en.wikipedia.org/wiki/String_harmonic
- Valberg, J. D. (2017). *Touch, De spilletekniske aspektene ved tonedanning på elektrisk gitar*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Agder). Hentet fra: <https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2459540/Valberg%2C%20Jonas%20Dyrstad.pdf?sequence=1>
- Whitehill, D. (1990). *Hendrix – Variations on a Theme: Red House*. Milwaukee: Beda Godiva Music.