

## **Jazzimprovisasjon via transkripsjon og etyder**

En studie av øvingsmetoder for utvikling av vokabular for  
jazzimprovisasjon

MATS MOLAND TRÆEN

VEILEDER

Boo Fredrik Sahlander

**Universitetet i Agder, [2022]**

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for rytmisk musikk

Master

## Innhold

1. Innledning .....	7
1.1 Bakgrunn for valg av tema .....	8
1.2 Hvorfor en slik studie? .....	9
1.3 Oppgavens begrensinger .....	9
1.4 Oppgavens struktur.....	10
2. Teori .....	11
2.1 Jazzimprovisasjon og vokabular .....	11
2.2 Transkripsjon.....	13
2.3 Etyder .....	15
3. Metode.....	17
3.1 Redegjøring for egne forutsetninger .....	17
3.2 Formål og metodevalg .....	17
3.2.1 Valg av metode for datainnsamling .....	18
3.3 Kvalitative intervjuer.....	18
3.4 Populasjon og utvalgsramme.....	21
3.5 Etikk.....	22
3.6 Intervjuprosessen.....	23
3.7 Beskrivelse av øvingen .....	24
3.8 Evaluering av informantenes spill.....	25
3.9 Aksjonsforskning .....	27
3.10 Transkripsjoner og analyse av improvisasjon .....	28
4. Resultat .....	31
4.1 Informant 1 .....	31
4.1.1 Intervjuresultat .....	31
4.1.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill .....	33
4.1.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder.....	34
4.1.4 Informantens øvingsmengde .....	39
4.2 Informant 2 .....	40
4.2.1 Intervjuresultat .....	40
4.2.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill .....	41
4.2.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder.....	42

4.2.4 Informantens øvingsmengde .....	44
4.3 Informant 3 .....	45
4.3.1 Intervjuresultat .....	45
4.3.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill .....	46
4.3.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder.....	47
4.3.4 Informantens øvingsmengde .....	50
4.4 Informant 4 .....	51
4.4.1 Intervjuresultat .....	51
4.4.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill .....	52
4.4.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder.....	53
4.4.4 Informantens øvingsmengde .....	55
4.5 Informant 5 .....	56
4.5.1 Intervjuresultat .....	56
4.5.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill .....	57
4.5.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder.....	58
4.5.4 Informantens øvingsmengde .....	58
4.6 Informant 6 .....	59
4.6.1 Intervjuresultat .....	59
4.6.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill .....	60
4.6.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder.....	61
4.6.4 Informantens øvingsmengde .....	65
4.7 Informant 7 .....	66
4.7.1 Intervjuresultat .....	66
4.7.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill .....	67
4.7.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder.....	68
4.7.4 Informantens øvingsmengde .....	74
4.8 Resultatanalyse .....	75
4.8.1 Analyse av intervjuresultat .....	75
4.8.2 Analyse av skriftlige evalueringer .....	81
4.8.3 Resultat av musikalsk analyse mot teori.....	81
4.8.4 Innsats, motivasjon og utfordringer .....	83
5. Diskusjon .....	87
5.1 Konklusjon.....	87
5.2 Oppgavens svakheter.....	88

5.3 Forslag til videre forskning.....	90
Litteraturliste .....	92
Vedlegg 1 – Intervjuguide .....	94
Vedlegg 2 – Instruksjer til informanter .....	95
Vedlegg 3 – Transkripsjoner, etyder og intervjufiler .....	97

# Forord

Jeg startet på UiA som bachelorstudent, og nå etter fem år har jeg nå kommet til slutten av masterstudiet mitt, og ønsker i denne anledning å takke noen av de som har hjulpet meg på veien.

Til min veileder Boo Fredrik Sahlander: Jeg er evig takknemlig for all hjelpen jeg har fått både på bacheloroppgaven og masteroppgaven! Uten din hjelp og dine timer om akademisk skriving vet jeg ikke hvordan dette skulle gått!

Takk også til Per Elias Drabløs og Michael Rauhut for tips jeg fikk på angående masteroppgaven på presentasjonstimene.

Tusen takk til Rolf Kristensen og Øyvind Nypan for fem år med inspirerende, motiverende og lærerike gitartimer!

Thanks to Javier Spicer for all the ruthless encouragement to always keep improving.

Til slutt vil jeg takke mine foreldre for all støtten jeg har fått, og fortsetter å få!

Oppgaven er godkjent av NSD.

# Abstract

As a musician learning to play jazz, the topic of improvisation is an important subject, which leads to the question “How can a musician practice improvisation efficiently?”, which is what led to this study. One of the aspects of jazz improvisation that I found particularly interesting was the acquisition of new vocabulary for a musician to draw upon in improvisation.

This master thesis examines how musicians can build a vocabulary for jazz improvisation through practice methods utilizing transcription and the writing of etudes based on transcriptions. This led me to the research question “What are the effects of working with transcription and etudes on a musician’s vocabulary for improvisation?”

The findings of the study are based on results derived from qualitative interviews with informants that underwent a period of practicing using specific methods, in addition to transcriptions with musical analysis, written evaluations of recordings, and practice logs.

The practice done by the informants consisted of transcribing and learning jazz solos from a jazz standard of their choice, and writing etudes based on the transcriptions, in addition to practicing jazz improvisation on the chosen jazz standard. The goal was to find out the effect of the methods used, and specifically if the vocabulary from the transcribed solos and etudes would transfer into the improvisations of the informants.

The study concludes that the practice methods used can have several benefits on a musician’s improvisation skills, including the acquisition of new jazz vocabulary. However, the etude aspect was underprioritized by the informants and therefore needs further study to give conclusive evidence regarding the effects of etudes as an isolated practice method.

## 1. Innledning

“Hvordan kan man øve på å improvisere?” er et spørsmål som er relevant for musikere som velger å jobbe med improvisert musikk, deriblant jazz, hvor improvisasjon har en sentral rolle. Å øve på å improvisere kan for noen oppfattes som et paradoks; å improvisere antyder at man finner på ting i øyeblikket, mens å øve antyder å forberede noe på forhånd. I denne oppgaven vil dette temaet om å øve på improvisasjon undersøkes i en jazzkontekst. Innenfor jazz finnes det lange tradisjoner for hvordan musikken, deriblant improvisasjon, læres. I tillegg til dette eksisterer det omfattende mengder metodikk og litteratur innenfor jazzundervisning verden rundt.

I denne oppgaven blir noen konkrete øvingsmetoder undersøkt for å vurdere deres effekt sett i sammenheng med utvikling av musikeres ferdigheter innenfor jazzimprovisasjon, med et søkelys på opparbeiding av vokabular til jazzimprovisasjon. Hva innebærer da begrepet vokabular i denne sammenhengen? Prouty skriver om vokabular:

*“vocabulary”, a concept used frequently by jazz musicians to refer to musical patterns that are prevalent in the repertory of improvised jazz music (Prouty, 2012, s. 64)*

Hvordan kan da en musiker tilegne seg dette vokabularet? Dette skal denne oppgaven bidra til å besvare med et hovedfokus på metodene transkripsjon og etyder. Hvorfor akkurat disse metodene? Etter en grundig gjennomgang av litteratur rundt det å lære improvisasjon med et hovedfokus på Paul Berliner, David Hazeltine og Ingrid Monson så jeg at etydeskriving var et gjentakende tema. Berliner skriver eksempelvis at:

*Whereas many musicians learn solos essentially by ear, others find it useful to transcribe solos, rendering them as closely as possible in conventional Western music notation. For this task, musicians typically use their instruments as tools. After learning to perform a recorded solo, they translate each phrase’s finger patterns into the letter names of notes; they then write them on the staves of music manuscript paper. (Berliner, 1994, s. 97)*

Musikerne lærer altså soloer på gehør, og i noen tilfeller skrives disse ned på noter. Videre skriver Berliner:

*Typically, musicians learn a repertory of complete recorded solos that they practice as musical etudes and perform periodically for friends during informal sessions. (Berliner, 1994, s. 98)*

Soloene som læres kan altså brukes av musikeren som en øvelse, eller etyde. Jazzpianisten David Hazeltine argumenterer også for transkripsjon og etyder som en metode for å tilegne seg jazzvokabular. Han skriver at:

*So as I transcribed solos, I realized that what I was searching for was a deeper understanding of a player’s thought process, rather than just the arbitrary way a particular solo was constructed. I tried to see the patterns through repetition within each harmonic mode. Through this recognition of “tendencies,” I constructed exercises based on what I thought a player was thinking given a particular type of chord. (Markley, 2014, s. 2)*

Hazeltine påpeker altså at det å få en bedre forståelse av hvordan solisten han transkriberte tenkte i kontekst av spesifikke akkorder var viktig, og at han lagde øvelser basert på dette. Videre sier Hazeltine:

*Jazz improvisation is habitual in nature much like conversational language. Developing melodic improvisational "habits" through the practice of these exercises, allows me to devote more of my intellect and musical mind (at the time of improvising) to the subtleties of playing (such as phrasing and phrase construction, rhythm, swinging, execution, and being in sync with the band). Throughout my career as a jazz pianist and educator, I've learned and forgotten thousands of great solos, but I will always remember and continue to practice the exercises constructed from those solos. (Markley, 2014, s. 2)*

Jazzimprovisasjon involverer altså flere «vaner» som har blitt bygd opp gjennom øving på instrumentet. Det er dette som er formålet med etyde-delen av denne oppgavens undersøkelse, for å undersøke om metoden er en effektiv måte å bygge disse «vanene» på.

Hazeltine nevner også at det å bygge disse vanene gir han overskudd til å fokusere på andre ting i musikken enn den tekniske utførelsen. En parallell kan trekkes til Monson, som fant at improvisasjon kan fungere som en samtale mellom musikerne som spiller:

*In fact, several metaphors about language and music appeared in the interview materials I compiled from my discussions with musicians: jazz as a musical language, improvisation as musical conversation, and good improvisation as talking or "saying something." (Monson, 1996, s. 73)*

Denne språkmetaforen ses igjen fra Stokes, som trekker frem et sitat fra Mal Waldron:

*"We speak to each other—it's like a language—and as long as you have the same vocabulary you can speak with any other musicians. The vocabulary consists of rhythm, harmony, melody, form, and all of the riffs and everything in the past of music. When you hear it, you respond to it, you talk to each other." (Stokes, 2000)*

Hvordan en musiker da kan tilegne seg dette vokabularet ved å benytte seg av transkripsjon og etyder er da utgangspunktet for oppgavens problemstilling: «Hvilke effekter har en kombinasjon av metodene transkripsjon og læring gjennom etyder på en musikers jazzvokabular?»

For å få innsikt i hvilken effekt de ulike metodene har, samlet jeg inn data fra musikere som har prøvd disse metodene. Det gjorde jeg ved å bygge en studie rundt en rekke musikere som skulle utføre akkurat denne type øving. Detaljene rundt dette utdypes videre i kapittel 3.

## 1.1 Bakgrunn for valg av tema

Min egen erfaring med transkripsjon og etydeskriving og -øving er en viktig del av hvorfor dette temaet ble valgt. Jeg ble introdusert for metoden via en jazzgitarist som til slutt ble informanten for min bacheloroppgave, hvor temaet jazzimprovisasjon på gitar var i fokus (Træen, 2020). I intervjuene til bacheloren kom blant annet temaene transkripsjon, etyder og det å dele opp jazzvokabular i mindre biter frem, og dette har ledet meg hit, hvor jeg selv har jobbet med disse metodene og nå vil bruke de i denne undersøkelsen.



Det er også to lærebøker som har vært en del av min erfaring med tankegangen bak metoden hvor jazzvokabular deles opp i byggeklosser som øves på, og bruk av etyder for å øve inn jazzvokabular. Disse bøkene er *Building Solo Lines From Cells (for all instruments)* og *A Practical Approach To Jazz Improvisation The David Hazeltine Method (Creating Jazz Etudes Based On Transcriptions)*.

Jeg jobbet en periode mye med å skrive og øve inn etyder på Giant Steps (Coltrane, 1960) og rhythm changes (Gioia, 2012, s. 167-169)<sup>1</sup> siden jeg opplevde akkordskjemaene som utfordrende å improvisere over, spesielt i de tempoene man er forventet å spille de i. Ved å skrive og øve inn mange etyder på disse akkordskjemaene merket jeg at mye av vokabularet satt seg i mitt eget spill, og dukket opp når jeg improviserte. Etydene bestod av vokabular jeg har opparbeidet meg via transkripsjon av jazzsoloer, som så ble delt i mindre biter og kombinert på måter som passer over akkordskjemaene. Min positive erfaring med denne metoden er bakgrunnen for oppgavens tema. Jeg ville derfor undersøke om andre musikere ville oppleve samme positive effekt som jeg gjorde, eller om denne tilnærmingen var noe som passet spesielt bra til min utvikling.

## 1.2 Hvorfor en slik studie?

Som nevnt tidligere, er jazzimprovisasjon et tema med mange innfallsvinkler fra forskjellige steder som kan bidra til at det blir vanskelig for musikere å vite konkret hva de må gjøre for å mestre det. Sahlander skriver:

*Jag tror inte att alla metoder som finns är bra, men det finns värdefull information att hämta från metodverk om improvisation. Det som jag ser som problemet är att informationsmängden är oöverkomlig. För att på egen hand lära improvisation från böcker tror jag att man måste ha stor tro på att den metod man väljer ger resultat. (Sahlander, 2017, s. 48)*

Det er altså en så stor mengde informasjon om jazzimprovisasjon at det blir vanskelig for en musiker å gjøre et konkret valg dersom det ikke er en stor tillit til spesifikke metoder.

Studiet av metoder for å lære seg jazzimprovisasjon er derfor viktig for å bidra til økt kunnskap rundt effekten av visse metoder, som kan bidra til å tydeliggjøre for musikere hvilke metoder som vil gi ønsket resultat. I en allerede vanskelig disiplin som jazzimprovisasjon, er konkrete veivisere for å nå ønskede mål verdifulle.

## 1.3 Oppgavens begrensinger

Som nevnt i avsnitt 1, bygger studien på en rekke musikers erfaring med en viss øvingsform for å forsøke å dokumentere effekten den har. Det finnes derimot ingen garanti for at resultatene som forekommer hos disse musikerne vil kunne gjenskapes hos andre, men jeg håper allikevel på å se en trend blant de deltagende musikerne som kan gi meg en indikasjon på hva øvingsformen kan gjøre for musikere som tar den i bruk.

Studiens omfang er vurdert ut ifra hva jeg så på som realistisk å få gjennomført i det tidsrommet jeg hadde på å utføre den. Studien har en avgrenset tidsramme som ble satt, og det kan derfor ikke garanteres at resultatene vil representere øvingsmetodens effekt over lengre eller kortere tid enn det som ble brukt for å gjennomføre prosjektet.

---

<sup>1</sup> Mye brukt akkordskjema i jazz, basert på I Got Rhythm av George Gershwin og Ira Gershwin.

Ved å basere studien rundt en rekke andre mennesker enn meg selv, overlater jeg også en del av kontrollen over utfallet til andre enn meg selv, og har ingen garanti for at disse personene vil ha samme fremgangsmåte og motivasjon i løpet av prosjektet som jeg forventet da de ble rekruttert. Jeg har heller ingen garanti for at de er i stand til å formidle til meg på en tydelig og ærlig måte hva som har skjedd i løpet av prosjektet.

I denne oppgaven tas det for gitt at leseren kjenner til grunnleggende musikkterminologi, og det brukes derfor ikke plass på å gjennomgå dette med mindre tydeliggjøringer skulle bli nødvendig.

#### 1.4 Oppgavens struktur

Etter at oppgavens problemstilling og hva som undersøkes har blitt forklart i kapittel 1, fortsetter oppgaven med å forklare det teoretiske grunnlaget for oppgaven i kapittel 2, hvor jeg har delt oppgavens tema opp i tre sentrale kategorier: *Jazzimprovisasjon og vokabular*, *Transkripsjon og etyder*. Deretter har jeg samlet og presentert hva teorien sier om disse tre temaene.

I kapittel 3 presenteres de metodiske valg og overveielser som ble gjort, og dette blir støttet opp med relevant metodelitteratur. De praktiske aspektene ved utførelsen av studien beskrives også her for å gi et så tydelig bilde av hva som foregikk som mulig. I kapittel 4 blir resultatene av undersøkelsen presentert og tolket, og denne delen består av intervjuresultat, skriftlige evalueringer, transkripsjoner av noter og logger. Til slutt i kapittel 5, blir resultatene oppsummert, og de avsluttende konklusjonene rundt undersøkelsen presentert og diskutert.

## 2. Teori

I dette kapitlet skal jeg presentere og diskutere den valgte teorien som oppgaven benytter seg av. Jeg skal også argumentere for, og begrunne hvorfor jeg har valgt akkurat denne teorien for å hjelpe meg å besvare oppgavens problemstilling. Valg av litteratur baseres på litteratursøk gjennomført i Oria, hvor det ble benyttet søkeord rundt temaet jazzimprovisasjon, i tillegg til å bruke litteraturlistene i relevante avhandlinger for å finne relevant litteratur. I tillegg til disse hadde jeg forhåndskunnskap om noe av litteraturen jeg brukte etter erfaring som musiker og bachelor-student. Den valgte teorien består av bøker, avhandlinger, publiserte intervjuer og lærebøker innenfor fagfeltet som baseres på synspunkter og instruksjoner fra jazzmusikere i tillegg til forskning på jazz og improvisasjon. Ettersom lærebøkene som er inkludert hadde en viktig rolle i å få meg til å skrive om temaet, og bygges på instruksjoner og meninger fra jazzmusikere, som er en essensiell kilde for å svare på problemstillingen, anser jeg disse som relevant teori for oppgaven. Til sammen dekker denne teorien temaene oppgaven tar for seg fra både de praktiske meningene til utøverne i fagområdet i tillegg til forskning gjort på området. Kapitlet organiseres ved hjelp av delkapitler for de sentrale temaene i oppgaven, hvor det beskrives hva den utvalgte litteraturen sier om hvert tema.

### 2.1 Jazzimprovisasjon og vokabular

I denne delen skal jeg presentere hva den utvalgte litteraturen sier om jazzimprovisasjon og vokabular, og jeg velger å innlede dette med en av de to lærebøkene som var en del av bakgrunnen for valget av oppgavens tema, *Building Solo Lines From Cells (for all instruments) (Vincent, 2015)*, for å deretter gå dypere inn i resten av litteraturen. Konseptet Vincent presenterer i boken er at jazzimprovisasjon består av fraser som kan brytes ned til mindre biter og kombineres på ulike vis. Vincent skriver:

*The concept for the book is based on the idea that any long line transcribed from any great jazz solo can be broken down into many smaller "cells" that have melodic content that are so idiomatic to the jazz language that they can be recombines into new individual lines that sound as authentic as the original without being a mere regurgitation of part of someone else's solo. (Vincent, 2015, s. iii)*

Jazzvokabular, ifølge Vincent består av kombinasjoner av mindre biter, eller *cells* som kan settes sammen for å skape en jazzsolo. Dette konseptet ses også hos Solstad, som skriver:

*Music is rarely heard as an unbroken continuum; it is usually grouped into smaller units like phrases consisting of melodic, harmonic and rhythmical units. (Solstad, 2015, s. 69)*

Hva sier så resten av litteraturen om dette konseptet? Berliner (1994) fant at det er ingen innvendinger mot det å låne diskrete musikalske mønster eller fragmenter av fraser fra andre musikere, men at dette heller er forventet. Dette er noe mange musikere gjør for å bygge opp en samling av byggeklosser som de kan benytte seg av i en improvisasjon, som de gjerne øver på separat fra soloen de originalt ble hentet fra, og at det å fokusere på disse mindre bitene i øvingen gjør det lettere å absorbere de inn i en musikers spill (Berliner, 1994, s. 101).

Det påpekes også at jo bedre kjent musikeren blir med disse bitene av vokabular, ofte gjennom prosessen å øve på det i alle tonearter, jo bedre blir deres evne til å koble bitene opp på starten eller slutten av andre biter med vokabular som blir til større formasjoner av noter (Berliner, 1994, s. 116).

Berliner trekker frem følgende sitat fra saksofonisten Harold Ousley og skriver:

*“set phrases that musicians practice and perfect” provide readily accessible material that meets the demands of composing music in performance (Berliner, 1994, s. 102)*

Dette gjenspeiles også i *Å øve på improvisasjon* hvor det skrives at profilerte jazzlærere ofte snakker om å opparbeide et stilistisk og kodebasert vokabular, som består av konvensjonelle fraser og frasekomponenter (Johansen, 2013, s. 89).

Det er altså en prosess som musikeren må gjennom for å assimilere seg et vokabular som kan benyttes til jazzimprovisasjon. Jazzpianisten David Hazeltine påpeker at det å assimilere er en prosess med flere lag:

*Assimilation is a multi-layered process. Critical analysis enables intellectual comprehension, but memorization and repetition become the creative unconscious you will draw upon for improvisation. (Markley, 2014, s. 20)*

Markley skriver også om hvordan vokabular over tid blir en del av en musikers vokabular:

*The work involved in learning solos and creating etudes heavily influences a musician’s playing and eventually starts to become part of the basic fundamental material he uses to improvise (Markley, 2014, s. 6)*

Basert på dette kan det konkluderes at jazzimprovisasjon ofte består av fraser, og komponenter av fraser som en utøver kan opparbeide seg gjennom øving og repetisjon, for så å bruke disse til å gjøre kompositoriske valg i løpet av en fremførelse. Å gjøre kompositoriske valg i løpet av en fremførelse er en av definisjonene funnet av Sahlander, men etter å ha gjennomgått flere definisjoner bestemmer han seg for å definere det å improvisere som å skape musikk i det den fremføres, men at det er viktig å ikke glemme forberedelsen som ligger bak denne praksisen (Sahlander, 2017, s. 39-41), og dette er også hvordan jeg velger å definere begrepet i denne oppgaven.

Som Sahlander sier, ligger det forberedelser bak en musikers evner for improvisasjon. Saksofonisten Sonny Rollins poengterer derimot at det ikke er mengden øving som er den avgjørende faktoren:

*The main thing is not so much how long you practice but if you can bring a great amount of concentration to a little bit of practicing, you’ve accomplished a great deal. There are times when I play for a long time and actually I’m not concentrating on what I’m playing and it isn’t any good. I practice for an hour and I’m not retaining anything. But I can practice for 10 minutes and concentrate and that 10 minutes is like a whole day. (Gleason & Gleason, 2016, s. 176)*

Det ligger altså en mengde forberedelse bak, men at *hvordan* forberedelsen gjøres også har en viktig rolle.

## 2.2 Transkripsjon

Transkripsjon er en viktig del av oppgavens problemstilling, og er derfor et sentralt tema hvor nåværende kunnskap må redegjøres for. I boken *Thinking In Jazz* beskriver Berliner transkripsjon, eller det å gjengi musikken i notasjon, som en praksis flere jazzmusikere opplevde som nyttig (Berliner, 1994, s. 97). Denne praksisen fantes også hos jazzstudentene som ble undersøkt i avhandlingen *Å øve på improvisasjon* (Johansen, 2013, s. 289).

Johansen presenterer også noen flere begrep som er beslektet med *transkripsjon* som er *imitasjon* og *planking*. Ved imitasjon menes den praktiske handlingen å lære seg musikk fra innspillinger ved å herme. Johansen velger å bruke begrepet *planking* som en fellesnevner for både *imitasjon* og *transkripsjon*, og forklarer begrepet på følgende måte:

*det å nytte innspelingar av andre utøvarar som ein medierande reiskap for læring, ein praksis eg har vald å kalle planking med ein fellesnemnar. (Johansen, 2013, s. 273)*

Begrepet *planking* kan derfor i noen tilfeller innebære både aktivitetene som ble beskrevet under både *transkripsjon* og *imitasjon*.

Green skriver også om hvordan musikere bruker innspillinger som læringsverktøy ved å lytte og kopiere:

*Children not only copy the behaviour of adults and other children, but they also make copies of objects which they find in the environment. Here, the object in question is music, and its main form of existence for most people most of the time is in recordings and broadcasts in the home, school, college, at work, at social gatherings and in other public places such as shops. (...) By far the overriding learning practice for the beginner popular musician, as is already well known, is to copy recordings by ear. (Green, 2002, s. 60)*

Hva sier så jazzmusikere selv om disse praksisene? Saksofonisten Lee Konitz forteller at det å analysere og spille soloer av Charlie Parker og Lester Young var veldig nyttig for han siden det fikk han til å føle hvordan det var å spille en bra solo (Schroeder, 2018, s. 108). Dette uttrykkes også fra Markley om øvingsmetoden til David Hazeltine:

*As the musician plays with the recording, he strives to sound identical to the soloist in all aspects of pitch, rhythm, and nuances as if there is one solo instrument playing instead of two. If one learns to how to reproduce the stylistic nuances of another artist, he will know how a given artist would articulate a musical phrase or device. (Markley, 2014, s. 15)*

Pianisten Kenny Barron forteller også at imitasjon var en sentral del av prosessen å lære jazz da han var yngre og ikke hadde tilgang på jazzundervisning på skole. Han forteller også at i hans omgangskrets av jazzmusikere var det også vanlig å lære å synge soloene på albumene. Praksisen med å kopiere benyttet han seg også senere når modaljazz dukket opp og han måtte lære seg å spille i den stilen (Schroeder, 2018, s. 202-204).

Gitaristen Bill Frisell påpeker at imitasjon kan være en måte for en jazzmusiker å utvikle sin egen identitet, og gjerne at dette forekommer gjennom begrensningene til hver enkelt utøver som hindrer de i å gjøre en eksakt kopi av musikerne de imiterer (Schroeder, 2018, s. 194-195). Miles Davis beskriver en lignende situasjon hvor han unngikk å spille noen av frasene til Dizzy Gillespie:

*Some things Dizzy played I could play, and other things he played, I couldn't. So, I just didn't play those licks that I knew I couldn't play, because I realized early on that I had to have my own voice—whatever that voice was—on the instrument. (Davis & Troupe, 1990, s. 59)*

Gitaristen Pat Metheny forteller også at imitasjon var en del av hans utvikling, hvor han imiterte Wes Montgomery tidlig i sin spilling, men etter hvert opplevde et behov for å utvikle sitt eget sound (Niles et al., 2009, s. 20-21) Å utvikle en egen stemme på instrumentet er altså også et fokus på jazzmusikere, og ikke bare å kopiere. Å lære soloer fra innspillinger er allikevel en prosess som krever mye tid og innsats. Markley skriver:

*Second, learning solos from a recording is a skill that takes lots of time and effort. It can be discouraging to transcribe material that is harmonically or technically challenging. A musician new to transcription won't always choose a solo that is most accessible for him. Selecting a solo that is too difficult can be discouraging and can result in the musician's only exposure to learning solos from the recording. (Markley, 2014, s. 8)*

I løpet av denne prosessen fant Berliner at noen musikere bruker utstyr for å redusere tempoet på musikken de lærer fra innspillingene (Berliner, 1994, s. 96). Dette frarådes derimot sterk fra andre, som for eksempel bassisten Janek Gwizdala, som mener at man reduserer mengden man trener gehøret dersom man sakker ned innspilling for å lære musikken (Gwizdala, 2017). Kontrabassisten John Clayton uttrykker en lignende mening om at studenter ikke bør redusere tempoet med apper for å lære soloer som egentlig er på et for høyt nivå til at de kan plukkes i originalt tempo (Overwater).

Jazzgitaristen Mike Stern forteller at transkripsjon er en viktig prosess som han synes er veldig hjelpsom, og han spesifiserer også at han velger å skrive ned transkripsjonene han gjør på noter (Clay, 2011).

Det ses derimot i Sahlanders avhandling at bassisten Gary Willis ikke anså transkripsjon som viktig, og at Sahlander opplevde betydelig utvikling i sitt spill uten å benytte seg av transkripsjon i større grad (Sahlander, 2017, s. 159-160). Sahlander skriver:

*Jag anser att jag har utvecklats betydligt under dessa två år utan att transkribera i någon större grad. Istället för att tillföra mig själv ny musik har jag istället förbättrat min förmåga att överföra den musik jag redan kan till mitt instrument. (Sahlander, 2017, s. 159-160)*

Når jeg bruker begrepet *transkripsjon* i denne oppgaven vil det defineres som det å skrive ned musikken på noter, og dette holdes separat fra det å lære å spille musikken på instrumentet, eller *plukking*. Transkripsjon er også en essensiell del av metodikken i *A Practical Approach To Jazz Improvisation The David Hazeltine Method (Creating Jazz Etudes Based On Transcription)* (Markley, 2014), som ligger bak oppgavens tema som leder videre til neste tema: *etyder*.

## 2.3 Etyder

I denne delen presenteres hva den utvalgte litteraturen sier om etyder for jazzimprovisasjon, og for å innlede temaet vil jeg begynne med å se på hva som sies om det i en av bøkene som ligger til grunn for valg av tema for oppgaven, *A Practical Approach To Jazz Improvisation The David Hazeltine Method (Creating Jazz Etudes Based On Transcription)* (Markley, 2014) for å deretter dykke dypere inn i litteraturen. David Hazeltine sier følgende om etyder:

*I constructed exercises based on what I thought a player was thinking given a particular type of chord. This process enabled me to practice my own jazz piano exercises for technique and facility, (similar to Hanon or Czerny in the classical world) ingraining in my mind the standard jazz vocabulary, while absorbing the nuances and thought processes of my favorite players, ultimately allowing me to sound very much like them when I improvised. Jazz improvisation is habitual in nature much like conversational language. Developing melodic improvisational "habits" through the practice of these exercises, allows me to devote more of my intellect and musical mind (at the time of improvising) to the subtleties of playing (such as phrasing and phrase construction, rhythm, swinging, execution, and being in sync with the rest of the band). (Markley, 2014, s. 2)*

Hazeltine lagde altså øvelser, eller etyder som var baserte på hans favorittmusikere, som lot han utvikle jazzvokabularet sitt ved å opparbeide seg melodiske «vaner» for improvisasjon, som gir han mer overskudd til å fokusere på de andre aspektene ved musikken.

Hazeltine anbefaler en prosess hvor eleven lærer seg seks til syv soloer av en artist, for så å lage unike etyder basert på den valgte musikerens stil og materialet fra de lærte soloene. Disse etydene blir så øvd på i konjunksjon med soloene. Disse etydene er ment å isolere, gruppere og forsterke egenskaper fra den valgte solistens spilling, og det å isolere materiale fra soloene kan gi eleven en bedre forståelse for hvordan det kan brukes. Markley påpeker også her at det at materialet blir brutt ned til mindre biter gjør at eleven får en dypere forståelse av det, siden det reduseres ned til mindre biter som er lettere å bruke. Markley skriver også at denne øvingsmetoden egnes best til bebop og post-bop, og at det er viktig at eleven selv har skrevet etydene som øves på og at det er viktig å ikke hoppe over transkripsjonsdelen av metoden, ettersom dette vil negere mesteparten av fordelene ved metoden. Markley poengterer også at når eleven skriver sine etyder, blir disse unike ettersom andre elever kan velge både andre soloer, og annet materiale fra samme solo, som gjør at sluttresultatet er en etyde som er unik til hver enkelte elev (Markley, 2014, s. 5-6).

Hva annet finner vi om denne tankegangen bak etyder i litteraturen? Berliner forteller eksempelvis at jazzpianisten Barry Harris som holdt jazz-workshops, lærte elevene diskrete mønster som kunne brukes på dominant-akkordene på broen på rhythm changes. Deretter ble elevene instruert til å sette disse frasene sammen på forskjellige måter over de samme akkordene (Berliner, 1994, s. 199).

Den samme metodikken beskriver Berliner at Lonnie Hillyer, som var Barry Harris sin protesje, også brukte ved å lære bort diskrete mønster som passet på en blues, og deretter ba eleven om å improvisere en solo med disse. Elevene oppdaget at de kunne lage tilsvarende øvelser ved å hente ut materiale fra sine favorittsoloer som passet bra sammen (Berliner, 1994, s. 200). Berliner fant en lignende praksis hos jazzpianisten Lennie Tristano, som forlangte at elevene skulle levere komplette komponerte soloer skrevet på noter for evaluering av Tristano selv (Berliner, 1994, s. 227).

I Å øve på improvisasjon finnes det og et eksempel på at en slik systematisk etydemessig øvingsform ikke er noe alle føler de får et utbytte av, i dette tilfellet en vokalist som driver med jazzimprovisasjon (Johansen, 2013, s. 312).

Berliner fant også at jazzimprovisasjoner kan ha varierende mengder forhåndskomponerte elementer i seg:

*Precomposed materials from the most modest to the most expansive can be manipulated as construction components: pitches combine into vocabulary patterns as patterns combine into phrases and phrases combine into solo choruses. Even complete bridges or choruses can be reused in the formulation of larger solos (Berliner, 1994, s. 240).*

Dette vitner om at jazzmusikere i varierende grad benytter seg av forhåndskomponerte elementer, som kan variere fra små biter med vokabular, til fullstendige soloer.

Markley skriver også at rytmikk er et element som kan tas hensyn til når en etyde blir komponert:

*Identifying rhythmic tendencies is another aspect involved in the creation of a stylistically authentic etude. When consulting the transcriptions, the musician' should analyze trends. (Markley, 2014, s. 32)*

Jeg har nå redegjort for det teoretiske grunnlaget som oppgaven bygges på, og skal nå bevege meg inn i hvordan forskningen ble utført, og argumentere for de metodiske valgene som ble gjort.



## 3. Metode

For å belyse hvilke metodiske rammeverk som har blitt brukt og hvordan undersøkelsen ble utført, ser jeg på det som viktig å dedikere følgende kapittel til å opplyse så tydelig som mulig om dette og hvordan det påvirket oppgaven, og hva grunnlaget for valgene rundt dette var.

### 3.1 Redegjøring for egne forutsetninger

Etttersom jeg selv satte opp opplegget for undersøkelsen basert på mine egne tidligere erfaringer rundt temaet, er det viktig å belyse på hvilken måte det kunne påvirke undersøkelsens resultater og utførelse. Det er derfor verdt å nevne min egen erfaring rundt improvisasjon og jazz.

Gjennom både undervisning fra andre og gjennom egen oppsøking av kunnskap har jeg bygget opp egne inntrykk og meninger rundt temaet, og hva som er bra og dårlig både innenfor undervisning og egen læring. Det er viktig å poengtere at disse forutsetningene sannsynligvis har hatt en påvirkning på hvordan jeg som forsker valgte å utføre oppgaven, og som nevnt i innledningen kommer grunnlaget fra valget av tema fra min egen positive erfaring med øvingsmetoden som forskes på.

Det kan være både fordeler og ulemper med å ha forkunnskap om temaet man forsker på. Everett og Furseth påpeker at det å skrive om noe man har interesse for og erfaring med kan være en god bidragsyter til en god oppgave, men at det følger med en risiko for at forskningen blir for personlig for forskeren, som kan få problemer med å distansere seg fra prosjektet (Everett & Furseth, 2012, s. 16-18).

Det finnes også en risiko for at jeg som forsker bindes av, og oppsøker informasjon som stemmer overens med egen erfaring, eller det som stemmer overens med litteraturen jeg har lest. Tobiasen påpeker derimot at selv om forskeren prøver å ikke bli styrt av egne antagelser, kan ikke forskeren selv vurdere i hvor stor grad han/hun har klart det (Tobiassen, 2004, s. 12). Dette er ulemper som jeg som har måttet være bevisst på i løpet av prosjektet.

Jeg har altså egen erfaring rundt temaet til oppgaven, og befinner meg i det Rienecker et al. beskriver som å skrive fra «et privilegert standpunkt» hvor jeg har spesiell tilgang på kunnskap på bakgrunn av egne erfaringer (Rienecker et al., 2013, s. 55).

I denne studien er dette en relevant problemstilling siden opphavet for valg av tema kommer fra egen erfaring med konkrete positive resultater i egen virksomhet som musiker. Det blir derfor viktig å belyse hvordan jeg har lagt opp undersøkelsen for å få et så objektivt resultat som mulig, uavhengig av mine egne erfaringer.

### 3.2 Formål og metodevalg

Denne undersøkelsens resultater baseres på data samlet inn med kvalitative forskningsintervju, transkripsjoner og skriftlige evalueringer. Formålet med dette var å svare på oppgavens problemstilling «Hvilke effekter har en kombinasjon av metodene transkripsjon og læring gjennom etyder på en musikers jazzvokabular?», og for å gjøre dette ble det satt sammen et øvingsprogram basert på problemstillingens tema, som informantene skulle følge i en periode, som endte opp med å vare fra 12. Januar 2021 til informantene gjorde sine siste intervjuer 11., 12., og 13. Mars 2021. Formålet med undersøkelsen var altså å undersøke effekten denne øvingen hadde på informantenes jazzimprovisasjon og om metodikken kan være nyttig for andre musikere som ønsker det samme.

For å kunne tjene dette formålet måtte følgende hensyn tas:

- Valg av metode for datainnsamling
- Informantutvalg og varighet
- Valg av metode for analyse

Jeg skal videre beskrive hvordan disse punktene ble løst, og begrunne valgene som ble gjort.

### 3.2.1 Valg av metode for datainnsamling

For å besvare oppgavens problemstilling på best mulig måte var det viktig at de rette metodene ble valgt. For å få klarhet i effekten av øvingsopplegget informantene gjennomgikk var det nødvendig å få innsikt i to ting:

- Informantenes opplevelse av øvingen
- Informantenes musikalske utvikling som følge av øvingen

Disse to punktene presenteres separat siden de i kontekst av denne oppgaven ikke betyr det samme. I det første punktet *informantens opplevelse av øvingen* ble det søkt etter hvordan informantene opplevde prosessen og deres meninger om eventuelle effekter den har hadde. Jeg tok derimot høyde for at informantens egen mening kom fra et subjektivt ståsted om seg selv, og valgte derfor å legge til det andre punktet hvor det søktes en upartisk evaluering av de musikalske effektene som forekom som følge av prosessen.

For det første punktet ble kvalitative intervjuer tatt i bruk, for å oppnå denne innsikten i informantenes opplevelse av prosessen. For det andre punktet ble det oppsøkt hjelp fra tre anonyme personer med kompetanse innenfor improvisasjon og jazz for å gi skriftlige vurderinger av informantenes spill. Dette gjordes ved at informantene spilte inn en improvisasjon over sin valgte låt i starten av prosjektet, og gjorde et tilsvarende opptak i slutten av prosjektet, som ble evaluert av disse kompetansepersonene. I tillegg til dette ble informantenes spill transkribert, analysert og sammenlignet med deres valgte soloer og skrevne etyder.

Ved hjelp av disse metodiske valgene fikk jeg en innsikt i informantenes personlige opplevelse av prosessen og dens effekt, i tillegg til upartiske vurderinger fra tre utenforstående personer med kompetanse innenfor faget.

Disse metodiske valgene krevde også at visse hensyn ble tatt, og ettersom jeg benyttet meg av kvalitative intervjuer, må valgene rundt disse beskrives og argumenteres for.

### 3.3 Kvalitative intervjuer

Det kvalitative forskningsintervjuet karakteriseres som en samtale med en struktur og et formål, hvor intervjueren stiller spørsmål og følger opp svar fra informanten. Formålet er ofte å forstå eller beskrive noe, og bærer ofte mer preg av en dialog enn rene spørsmål og svareanser. Det kvalitative intervjuet har som hensikt å få frem beskrivelser av informantens hverdagsverden for å kunne tolke betydningen av fenomenene som beskrives (Johannessen et al., 2010, s. 135-136).

Hva vil det sies med at et kvalitativt intervju har en struktur? *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode* presenterer tre måter å utforme kvalitative intervjuer på: Ustrukturert, semistrukturert og strukturert. Strukturerte og ustrukturerte intervjuer befinner seg på hver sin ende av ytterligheten av hvordan intervjuer kan utformes.

De strukturerte intervjuene har fast oppsett, og spørsmålene har en fast rekkefølge, kontra den ustrukturerte formen som ikke har disse faste rammene, og kan gi intervjuet et sterkere preg av en samtale (Johannessen et al., 2010, s. 137-138).

Mellom disse to ytterlighetene finner vi semistrukturerte intervju, som er den valgte intervjuformen for oppgaven. Boken beskriver semistrukturerte intervjuer på følgende måte:

*Et semistrukturert intervju eller delvis strukturert intervju har en overordnet intervjuguide som utgangspunkt for intervjuet, mens spørsmål, temaer og rekkefølge kan varieres. Forskeren kan bevege seg fram og tilbake i intervjuguiden. (Johannessen et al., 2010, s. 137)*

I intervjuene med informantene ble det benyttet en intervjuguide som utgangspunkt, men med rom for diskusjon utover de konkrete spørsmålene. Rekkefølgen var satt, men intervjuene bevegde seg også fram og tilbake i rekkefølgen i noen tilfeller ut fra hvor samtalene ledet. På denne måten fikk informantene fritt spillerom til å snakke om det de ønsket, samtidig som jeg fikk gjennomgå de konkrete spørsmålene jeg ønsket svar på.

I denne delen presenteres de metodiske valgene og begrunnelsene som ledet meg til å velge det som kalles *semistrukturerte kvalitative forskningsintervjuer*.

Hvorfor valgte jeg eksakt denne intervjuformen, og hva vil det si å utføre semistrukturerte kvalitative forskningsintervjuer? For å svare på dette vil jeg starte med å presentere formålet med å velge kvalitative intervjuer. For at oppgavens problemstilling skulle kunne besvares krevdes det at det ble gjort et innblikk i informantenes egne erfaringer og meninger rundt prosessen, og det er akkurat dette kvalitative intervjuer er egnet til å gjøre. Kvale skriver:

*Formålet med det kvalitative forskningsintervjuet er å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, særlig med hensyn til tolkninger av meningen med fenomenene som beskrives. (Kvale et al., 1997, s. 39)*

Det er altså denne evnen til å få intervjuobjektets beskrivelser av fenomenet som forskes på, som er egnet til dette prosjektet, ettersom informantenes mening og erfaring er sentral. Kvalitative intervju har også fordeler som andre datainnsamlingsformer ikke har. I *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode* beskrives en rekke grunner til samle inn data ved hjelp av kvalitative intervjuer, sammenlignet med strukturerte spørreskjema:

*Forskeren har behov for å gi informantene større frihet til å uttrykke seg enn det et strukturert spørreskjema tillater. Menneskers erfaringer og oppfatninger kommer best fram når informanten kan være med på å bestemme hva som tas opp i intervjuet. (Johannessen et al., 2010, s. 136)*

Dette var viktig for denne oppgaven siden intervjuene omhandler hver informants personlige erfaring og oppfatning rundt øvingen de hadde gjennomgått, som ikke ville vært mulig ved hjelp strukturerte spørreskjema, ettersom jeg ville ha mulighet til å kunne stille oppfølgingsspørsmål dersom noe var uklart. Videre beskrives det i boken:

*Informanten blir bedt om å rekonstruere hendelser, noe som det ikke er mulig å gjøre ved hjelp av observasjon eller strukturert spørreskjema. (Johannessen et al., 2010, s. 137)*

Informantene ble, som beskrevet av *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode* bedt om å rekonstruere deres prosess i løpet av øvingen, og dette gjenspeiles også i intervjuguiden<sup>2</sup> som ble benyttet. Boken beskriver videre hvordan kvalitative intervjuer er bedre egnet til å få frem kompleksitet og nyanser:

*Sosiale fenomener er komplekse, og det kvalitative intervjuet gjør det mulig å få fram kompleksitet og nyanser. Strukturerte spørreskjemaer begrenser muligheten for å få informasjon utover det som spørres om. I tillegg begrenser de muligheten for å avdekke ting underveis i en forskningsprosess fordi forskeren på forhånd har gjort sine antakelser om hva han vil spørre om. (Johannessen et al., 2010, s. 137)*

Dette var relevant siden oppgavens tema rundt jazzimprovisasjon og øving er komplekst, og jeg ville derfor at informantene skulle ha mulighet til å utdype seg i intervjuet, for at undersøkelsen skulle få inn den informasjonen som best representerte informantens erfaring og oppfatning. Ved å gi informanten rom til å utdype seg utover de forberedte spørsmålene, fikk informantene bedre mulighet til å uttrykke det de opplevde med egne ord. Dette er derimot en intervjuform som er mer tidkrevende enn spørreundersøkelser (Kruise, 2007, s. 330).

Et annet argument for bruk av kvalitative forskningsintervjuer er at intervjuobjektene er forskjellige, og at metoden gir rom til å beskrive eventuelle forskjeller. Kvale påpeker at den perfekte intervjupersonen ikke finnes, og at det kan være store variasjoner mellom forskjellige intervjupersoner (Kvale et al., 1997, s. 91), og som en forlengelse av dette så jeg muligheten for at intervjupersonene også ville jobbe med oppgaven på forskjellige vis. Dersom slike forskjeller oppstod, ville disse kunne beskrives av intervjuobjektet i kvalitative intervju.

For å oppsummere temaet kvalitative intervjuer vil jeg sammenfatte det jeg har sagt ved hjelp av tre punkter som Kvale beskriver. Ifølge Kvale kan det vesentlige ved et intervju oppsummeres med spørsmålene hva, hvorfor og hvordan som baseres på at intervjueren besitter forkunnskap, har et klart mål med intervjuet og ha kjennskap til ulike intervjuteknikker, i tillegg til å ha gjort seg noen tanker rundt hvordan funnene skal behandles i etterkant av intervjuet. Kvale skriver:

*Det vesentlige ved et intervju kan oppsummeres med spørsmålene hva, hvorfor og hvordan: hva – forskeren bør ha forhåndskjennskap til temaet for undersøkelsen, hvorfor – forskeren bør formulere et klart formål med intervjuet, og hvordan – forskeren bør ha kjennskap til ulike intervjuteknikker og bestemme seg for hvilke som skal brukes i undersøkelsen. Han eller hun bør også på forhånd ha tenkt igjennom hvordan intervjuene skal analyseres og hvordan funnene skal verifiseres og rapporteres. (Kvale et al., 1997, s. 74)*

---

<sup>2</sup> Vedlegg 1 - Intervjuguide

Hvordan har jeg da løst disse tre punktene? Spørsmålene ble for denne oppgaven besvart på følgende måte:

- Hva – Temaet er jazzimprovisasjon og spesifikke øvingsmetoder, som jeg som forsker har forhåndskjennskap til.
- Hvorfor – Formålet med intervjuene er å få innsyn i informantenes erfaringer og meninger rundt øvingsmetoden som er benyttet i undersøkelsen.
- Hvordan – Kvalitative intervjuer er valgt basert på metodens evne til å besvare problemstillingen sammenlignet med andre datainnsamlingsmetoder som spørreskjema, og strukturerte og ustrukturerte intervju. Intervjuene analyseres gjennom informantenes meninger rundt problemstillingen, og i tillegg vil deres innspillinger bli vurdert for å se det informantene sier samsvarer med hvordan utviklingen i deres spill har vært.

Jeg har tidligere diskutert fordeler og ulemper med å forske på noe man har forkunnskap om, og dette temaet er også relevant for kvalitative intervjuer, hvor det er en fordel å ha kunnskap om temaet som diskuteres. Kvale skriver:

Kunnskapsrik: Har omfattende kunnskaper om intervjuemnet, kan føre en opplyst samtale om saken, er kjent med de viktigste aspektene og vet hvilke temaer som bør følges. Forsøker ikke å briljere med kunnskapene sine. (Kvale et al., 1997, s. 93)

Jeg har nå presentert hvilken intervjuform og struktur jeg har benyttet meg av, samt begrunnet hvorfor jeg gjorde de valgene jeg gjorde. Etter å nå ha etablert hvilken intervjuform jeg benyttet meg av, skal jeg beskrive informantene jeg valgte å bruke i undersøkelsen, og begrunne hvorfor de ble valgt.

### 3.4 Populasjon og utvalgsramme

Valg av rette intervjupersoner er en viktig del av enhver undersøkelse som bygges på intervjuer. Kvale påpeker at ikke alle intervjupersoner er like gode, ettersom det er varierende evne hos mennesker for taleevne, samarbeidsvilje, motivasjon, ærlighet, kunnskap og evne til å svare konsist og presist på spørsmål. Derfor kan det sies at den ideelle intervjupersonen ikke finnes og at ulike personer passer for ulike intervjutyper, og at intervjueren bør innse at ikke alle mennesker er like lette å intervju og at det er hans oppgave å motivere og tilrettelegge for personens fortellinger (Kvale et al., 1997, s. 91).

Informantgruppen bestod av sju bassister som studerer musikk på et universitet. Bakgrunnen for valget av disse sju er at min veileder for oppgaven skulle gi sine bass-studenter veldig lignende oppgaver i løpet av daværende semester, og det falt seg da naturlig å utføre min undersøkelse på disse, med noen små endringer for at det skulle kunne dokumenteres til forskningen.

Det var og viktig for denne typen undersøkelse at informantene behersket de grunnleggende aspektene ved musikk og sine instrumenter, som forventes for å bli akseptert som student ved universitetet. På denne måten forsikret jeg meg om at informantene ikke slet med grunnleggende problemer med å spille instrumentene sine, som ville gjort det vanskelig å frembringe tilstrekkelige resultat.

Jeg har altså etablert hvilke informanter jeg har benyttet meg av, og begrunnet valget av de, men informantene holdes anonyme i oppgaven, som gjør det nødvendig å diskutere de etiske hensynene som har blitt tatt, spesielt i sammenheng med intervjuer og informantenes faglige prestasjoner.

### 3.5 Etikk

Etikk dreier seg om prinsipper, regler og retningslinjer for vurdering av om handlinger riktige eller gale, og all virksomhet som får konsekvenser for andre mennesker må bedømmes ut fra etiske standarder (Johannessen et al., 2010, s. 89). Som forsker er det altså nødvendig å ta visse etiske hensyn når man utfører sitt arbeid, og for å illustrere hvordan etiske hensyn har blitt tatt i kontekst av denne oppgaven vil dette delkapitlet benyttes for å gi innsyn i hvordan visse etiske aspekter ble løst, og hvorfor de ble løst på måten de ble.

Informantene for oppgaven ble anonymisert av to hovedgrunner:

1. Deres identitet er ikke viktig for undersøkelsens resultater.
2. De blir beskyttet mot eventuell negativ kritikk, ettersom de skal vurderes av tredjeparter som har hørt på deres innspillinger.

Hvorfor er det da viktig å anonymisere? Kvale skriver:

*Konsekvensene av en intervjustudie bør vurderes med hensyn til mulig skade som kan påføres intervjupersonene, så vel som de forventede fordelene personene kan ha av å delta. Forskeren har ansvar for å tenke gjennom konsekvensene, ikke bare for personene som deltar i studien, men også for den større gruppen de representerer. (Kvale et al., 1997, s. 69)*

I denne oppgavens kontekst vurderte jeg at det fantes det en mulighet for personskade dersom informantene skulle blitt identifisert, og negative kommentarer om deres spill fra de evaluerende tredjepersonene ble presentert i oppgaven, og valgte derfor å anonymisere informantene.

Evalueringpersonene som har evaluert informantenes spill ble også anonymisert, dette på grunn av mulige negative konsekvenser for informanter og evalueringpersoner som følge av negative evalueringer gitt i sammenheng med oppgaven. Undersøkelsen kunne hatt en sterkere konklusjon og grunnlagsmateriale med navngitte evalueringpersoner (Alver & Øyen, 1997, s. 121), men personvern og etikk ble prioritert høyere.

Disse valgene angående etikk styrker oppgavens evne til å følge «do no harm»-prinsippet. Hva menes så med dette begrepet? I *Qualitative Research Methods For The Social Sciences* står det:

*Among the fundamental tenets of ethical social scientific research is the notion of, do no harm. This quite literally refers to avoiding physical and emotional (psychological) harm. As Babbie (2007) suggests, few people would seriously disagree with this basic concept, in principle. Sometimes, however, it is difficult to follow absolutely in practice – Difficult but not impossible. (Berg, 2009, s. 60)*

Ved å anonymisere studentene, evalueringpersonene og universitetet forsøkte jeg å minimere risikoen for at skade kunne bli gjort på alle involverte parter.

Jeg har nå etablert hva slags informanter jeg har benyttet meg av, hvorfor jeg har valgt de, og diskutert de etiske hensynene som følger med oppgavens utførelse. Ettersom *hvem* har blitt beskrevet, retter jeg nå fokus mot *hvordan*.

### 3.6 Intervjuprosessen

I denne delen beskrives selve intervjuprosessen, som inkluderer de praktiske aspektene rundt hvordan de ble utført.

Intervjuene ble utført via Zoom-samtaler med video. I utgangspunktet skulle intervjuene utføres fysisk på universitetet, men på grunn av daværende situasjon rundt COVID-19 ble Zoom valgt istedenfor. Intervjuene ble tatt opp via Zooms opptaksfunksjon, med et telefonopptak på bordet foran høyttalerne som en reserve i tilfelle noe skulle gå galt med opptakene gjort i Zoom. Hahn skriver om fordelene med digitale opptak:

*Digital recording is the technique of choice because the files can be electronically backed up, e-mailed, and edited. Weak digital recordings can be enhanced and boosted using readily available software. Techniques like this are not as accessible for physical media like cassette tapes. (Hahn, 2008, s. 74)*

I starten av prosjektet utførte jeg et møte sammen med informantene og veileder på Zoom, hvor oppgaven ble forklart, og informantene fikk anledning til å stille spørsmål før de satte i gang. Informantene fikk også et dokument<sup>3</sup> tilsendt med alle nødvendige instruksjoner om hva de skulle gjøre.

Det ble også utført et zoom-møte omtrent halvveis i perioden informantene skulle øve for å se hvordan det hadde gått med de til da, og det ble gjort følgende notat:

#### **Zoom-møte 05 februar**

*“De fleste uttrykte at de var godt i gang. Noen nevnte at det hadde vært litt andre ting som hadde tatt fokus den siste tiden, men at de fortsatt lå på 80% av den arbeidsmengden de gikk for. Disse sa også at nå hadde de mer fri, så det skulle ikke være et jevnlig problem.*

*Et par stykker følte at ting gikk litt tregt og var snart ferdige med å plukke ferdig første solo. Jeg sa til de at det var ingen krise om de kun rakk å få til en solo og en etyde.”*

En av informantene var ikke til stede under møtet og leverte en rapport om sin fremgang så langt istedenfor.

De fleste var altså godt i gang i prosjektet, med noen få som følte de hang litt etter når perioden hadde gått halvveis.

---

<sup>3</sup> Vedlegg 2 – Instruksjoner til informanter. Presenteres også i 3.7.

### 3.7 Beskrivelse av øvingen

I denne delen vil det konkrete opplegget informantene fikk tildelt beskrives og forklares. Dette er viktig å illustrere i oppgaven for å gi et så tydelig som mulig innblikk i hva informantene fikk av meg som forsker, og hva de skulle gjøre i løpet av prosjektet. Intensjonen med dette er å bidra til å styrke oppgavens etterprøvbarhet, som vil si at mine fremgangsmåter beskrives så detaljert at en annen forsker kan gjenta undersøkelsen (Everett & Furseth, 2012, s. 138). Dokumentet informantene fikk på første møte inneholdt følgende instruksjoner:

Formål:

Målet er å undersøke effekten på jazzimprovisasjon ved å transkribere og lære seg soloer, og så ved å komponere og øve inn egne soloer basert på materiale man har transkribert.

Prosessen deres i denne undersøkelsen:

1. Velg en jazzlåt du vil jobbe med og spill inn et opptak av din improvisasjon over den som du føler representerer dine ferdigheter på dette tidspunktet. Gjør dette innen fredag 15.01.2021.
2. Lær en eller flere soloer over din valgte låt, og transkriber de på noter. Bruk gjerne denne spillelisten dersom du vil sjekke ut flere versjoner av jazzlåter, siden søkemotoren i Spotify ikke alltid er så hjelpsom:  
[https://open.spotify.com/playlist/3LQj1pnwo5og3sbzZIgqY?si=TNyRa\\_BISUuZtcS\\_hUvj4w](https://open.spotify.com/playlist/3LQj1pnwo5og3sbzZIgqY?si=TNyRa_BISUuZtcS_hUvj4w)  
(Sorter alfabetisk etter tittel, eller søk i spillelisten for å finne frem)
3. Plukk ut fraser og licks du liker fra soloene, og bruk disse til å komponere din egen solo.
4. Øv inn din komponerte solo.
5. Spill inn et nytt opptak av din improvisasjon i slutten av prosjektet.
6. Utfør et intervju med meg på ca. 20-30 min.

Ekstra info:

- Hvis du blir tidlig ferdig med dine egne soloer kan du gjerne komponere og øve inn flere, og transkribere flere soloer.
- I oppgaven vil alle være anonyme. Jeg bruker kun intervjuopptak for å skrive oppgaven og ingen andre vil høre disse.
- Lydopptakene av deres spill er også anonyme. En tredjeperson vil brukes for å evaluere fremgang mellom opptakene uten å vite hvem som spiller, eller hvilke opptak som er nye eller gamle.
- Hovedinstrumentlærer vil ha en aktiv rolle i å følge opp øvingen deres i hovedinstrumenttimer, og er også veileder for forskningsprosjektet.
- Det er ønskelig at dere bruker 1-2 timer av deres daglige øvingstid på dette og fyller ut deres øving i øvingsskjemaet på siste side i dette dokumentet. Det vil naturligvis være varierende vanskelighetsgrad ut i fra hvilke soloer man velger, så de foreslåtte øvingstidene er fleksible.
- Hvis du velger en solo som er for lang til å være overkommelig kan du også begrense deg til færre runder på akkordskjemaet. 1 chorus av rhythm changes, for eksempel.



Det fulgte også med en mal for loggføring i dokumentet som så slik ut:

Øvingskjema (Med foreslåtte eksempler for en ukes øving.)

Dato	Improv-øving	Transkribering	Lære solo	Komponer solo	Lær egen solo
Eksempel dag 1	30 min	1 Time 30 min			
Eksempel dag 2	30 min		1 Time 30 min		
Eksempel dag 3	30 min		1 Time 30 min		
Eksempel dag 4	30 min		1 Time	30 min	
Eksempel dag 5	30 min			1 Time	30 min
Eksempel dag 6	30 min				1 Time 30 min
Eksempel dag 7	30 min				1 Time 30 min

Det fulgte her med flere blanke felt som informantene kunne føre inn sin egen øving i løpet av prosjektet.

Informantene valgte en jazzlåt de skulle jobbe med for dette prosjektet og fikk noen dager på seg til å spille inn sitt første lydklipp som skulle representere deres spill i startfasen av prosjektet. Informantene ble også gitt en link til en spilleliste med et omfattende utvalg av versjoner av jazzstandarder i tilfelle de skulle ha problemer med å finne en låt og solo å velge.

Informantene lærte seg så å spille sin valgte solo på sitt instrument og transkriberte den på noter. Deretter brukte informantene elementer fra soloene de hadde transkribert og lært til å skrive sine egne soloer over akkordskjemaet, som også øves inn. Det var også åpent for å lære og transkribere mer enn en solo, og skrive og øve inn flere enn en egenskreven solo.

Det ble forventet 1-2 timers daglig jobbing med metoden i øvingsperioden for å få tilstrekkelig effekt av prosessen for undersøkelsen. Det ble også tatt høyde for at vanskelighetsgraden på valgte soloer kan variere. Det ble derfor også åpnet for å bare lære noen runder av en solo dersom hele soloen hadde vært for lang til å være overkommelig.

Etter prosessen spilte informantene inn sitt nye opptak av deres improvisasjon over samme låt, og utførte intervjuer med meg. I løpet av prosjektet skjedde det noen unntak i informantenes fremgangsmåte, og dette beskrives i hver enkelt informants analyse i Resultat-kapitlet hvor dette inntraff.

Bassistenes hovedinstrumentlærer var med på prosjektet og fulgte opp bassistenes øving til en viss grad, men prosjektet gikk over en periode hvor det ikke var like mye undervisning som vanlig på grunn av skolerelaterte prosjekter. Intervjuguiden tar høyde for dette ved å dedikere et spørsmål til hva slags rolle hovedinstrumentlæreren hadde i prosjektet for hver enkelt informant.

### 3.8 Evaluering av informantenes spill

For å se etter endringer i informantenes spill benyttet oppgaven seg av tre tredjepersoner med kompetanse innenfor jazz og improvisasjon, som lyttet til informantenes innspillinger og skrev evalueringer på deres ferdigheter innenfor jazzimprovisasjon, basert på innspillingene som ble gjort. Disse evalueringspersonene fikk tilsendt anonymiserte lydklipp med et konkret filnavnoppsett.

Eksempel:

«Kandidat 1 Improv RT – Have You Met Miss Jones»

«Kandidat 1 Improv VF – Have You Met Miss Jones»

Formatet er altså:

Kandidatnummer + Improv [KODEORD] – [LÅTTITTEL]

Informantene ble anonymisert ved å kun bli gitt et nummer, og det avslørtes ikke i kodeordet hvilket opptak som er nytt eller gammelt, men jeg som forsker hadde en oversikt over hva som var hva. Jeg valgte å bruke kodeord istedenfor for eksempel 1 og 2, eller A og B, siden dette kan gi personen som lytter en fordom om hva som er nytt og gammelt, selv om jeg hadde informert om at rekkefølgen var tilfeldig. Jeg unngår da risikoen for at personen har glemt at jeg har sagt at rekkefølgen er randomisert, og skriver som om 1/A alltid indikerer at det er det eldste opptaket.

Tredjepersonene som skulle evaluere innspillingene fikk følgende instruksjoner og informasjon på epost etter å ha sagt ja til å hjelpe med undersøkelsen:

*«Jeg legger ved lydklipp her. Et par ting å nevne:*

*Filnavnene er som de er for å skjule hvilke opptak som er før og etter øvingsperioden. Så lenge du skriver hvilken lydfil som evalueres har jeg oversikten på hva som er hva.*

*Ett av opptakene ble spilt inn uten komp fra kandidaten, men det kan jeg ikke gjøre noe med nå på dette stadiet.*

*Poenget med evalueringen er å se etter endringer i kandidatenes improvisasjon.*

*Temaet for masteren er opparbeiding av jazzvokabular via et opplegg kandidatene har gått gjennom de siste to månedene som innebærer transkripsjon og innøving av jazzsoloer, skriving av egne soloer (eller etyder) på jazzskjema og generell øving på improvisasjon underveis.*

*Derfor ønsker jeg hovedsakelig et fokus på:*

- *Det melodiske vokabularet. Da hvorvidt jazzspråket beherskes og evnen til å spille seg gjennom akkordskifter. Dette kan gå inn på ting som bruk av fraser og licks, stemmeføring, stilriktighet, kromatikk, arpeggios etc.*
- *Improvisasjonsferdigheter. Det henger litt sammen med forrige punkt, men her tenker jeg på improvisasjonsferdighetene utenom det melodiske. Dette kan da være ting som oppbygging av solo, bruk av pauser, motivbruk, bruk av rytmikk etc.»*

Instruksene ble også oversatt til engelsk for en av tredjepersonene som ikke har tilstrekkelige norskkunnskaper til å kunne bruke de norske instruksjonene.

### 3.9 Aksjonsforskning

Grunnlaget og opphavet for valget av denne metoden ved å få lydklipp evaluert av kompetansepersoner er direkte inspirert av Sahlanders (2017) aksjonsforskning, og dette må utdypes mer i dette delkapitlet for å gi en innsikt i tankegangen bak denne tilnærmingen.

Hva er så aksjonsforskning? I *All You Need To Know About Action Research* skrives det:

*Action research is a form of enquiry that enables practitioners everywhere to investigate and evaluate their work. They ask 'What am I doing? What do I need to improve? How do I improve it?' Their accounts of practice show how they are trying to improve their own learning, and influence the learning of others. (McNiff & Whitehead, 2006, s. 7)*

Aksjonsforskning er ifølge dette sitatet undersøkelser av personers virke, ofte med et fokus på å forbedre det og finne ut hva som skal til for å få det til. I boken står det derimot også at det har dukket opp forskjellige tilnærminger til aksjonsforskning, men at fellesnevneren til alle aksjonsforskere stiller spørsmål rundt det å påvirke prosesser med endring (McNiff & Whitehead, 2006, s. 10).

Vi ser denne tendensen til ulike tolkninger av aksjonsforskning hos Sahlander, som trekker frem flere definisjoner. En slik mening er at aksjonsforskning er noe som gjøres av eller med de som er berørt av forskningen og at forskeren er en del av selve undersøkelsen, i motsetning til ren observasjon utenfra (Sahlander, 2017, s. 70). En annen mening sier at aksjonsforskning er en form for selvreflekterende problemløsning som forbedrer deltagerens forståelse og problemløsningsevner i sosiale settinger (Sahlander, 2017, s. 70-71). Andre meninger sier at i aksjonsforskning vil dette alltid foregå i en kollektiv situasjon med andre mennesker (Sahlander, 2017, s. 71). Sahlanders oppfatning etter å ha presentert disse ulike meningene, er at aksjonsforskning handler som annen forskning om å generere ny kunnskap, men med et fokus på å utvikle ny forståelse for allerede eksisterende praksis, og at begrepet prosessforskning (synonymt med aksjonsforskning) er en måte å beskrive den syklusbaserte fremgangsmåten på (Sahlander, 2017, s. 70-72).

Det finnes altså ulike måter å beskrive aksjonsforskning på, men den gjengående egenskapen er at det handler om prosesser som endres i løpet av forskningen. I kontekst av denne oppgaven var det da informantens evner innenfor jazzimprovisasjon som var elementet som ble undersøkt, forandret og forhåpentligvis forbedret som følge av prosessen via et øvingsprogram som informantene gjennomførte.

Måten denne undersøkelsens aksjonsforskning ble gjort på var til dels inspirert av Sahlanders (2017) avhandling, hvor det ble benyttet aksjonsforskning for å se etter positive endringer i hans spill etter å gjennomføre undervisning med bassisten Gary Willis. I avhandlingen fungerer Willis også som en evaluerende tredjeperson for Sahlanders spill, som er samme metodikk denne undersøkelsen har brukt for å få informantens spill evaluert (Sahlander, 2017, s. 87-90).

Hvordan utføres så aksjonsforskning? Aksjonsforskning kjennetegnes ved at forskeren utfører en rekke aksjonssykluser. Forskeren jobber seg gjennom disse syklusene for å til slutt presentere det samlede resultatet. Aksjonssyklusen i denne oppgaven hadde følgende ledd og er basert på modellen Sahlander presenterer:

- Plan
- Handling
- Observasjon
- Refleksjon

(Sahlander, 2017, s. 85)

På lik linje med Sahlander benyttet denne undersøkelsen seg av kun én aksjonssyklus (Sahlander, 2017, s. 86).

I kontekst av denne undersøkelsen utførtes disse leddene på følgende måte:

- Plan – Planen om å gi informanter et øvingsopplegg for å forbedre deres spill legges.
- Handling – Informantene blir satt i gang, og utfører opplegget.
- Observasjon – Informantenes spill evalueres av tredjepersoner, og deres spill blir transkribert og analysert.
- Refleksjon – Det reflekteres over hvorvidt handlingen har hatt ønsket effekt.

På denne måten ble én aksjonssyklus utført i løpet av undersøkelsen. Det hadde vært mulig å utføre flere sykluser og oppnå tydeligere resultater, men på grunn av arbeidsmengden som krevdes fra informantene ble dette avgrenset til kun én syklus.

### 3.10 Transkripsjoner og analyse av improvisasjon

I oppgaven benyttes det transkripsjoner av informantenes spill, og transkripsjoner og etyder de sendte inn. Jeg gjorde selv transkripsjonene av informantenes siste opptak, og dette gjorde jeg ved å sette lydfilene inn i programmet Transcribe! (Seventhstring)<sup>4</sup> for avspilling, og identifisere alle notene, for så å skrive de inn i Sibelius (Avid)<sup>5</sup>. Deretter så jeg på hver takt i improvisasjonene og sammenlignet de med hver takt i de innsendte transkripsjonene og etydene for hver informant, og så etter likheter mellom de. I denne prosessen måtte jeg benytte egen dømmekraft basert på egen kompetanse i faget, for å velge hva jeg anså som verdt å bemerke. I noen tilfeller har jeg rekonstruert notebilder fra de innsendte transkripsjonene i Sibelius, for å kunne gjøre notebildene mer forståelige ved å legge til akkordsymboler og fortegn.

For å kunne bruke transkripsjonene må jeg analysere de. Ruud skriver om musikkanalyse:

*Den svenske musikkforskeren Ingmar Bengtsoon framhever at en beskrivelse av musikken er et hovedelement i all analyse. Denne beskrivelsen kan rette seg mot forekomsten av bestemte fenomener, som intervaller, rytmer, motiver eller akkorder. Beskrivelsen kan også rettes mot relasjonene mellom slik fenomener, og/eller mot deres funksjoner i musikkforløpet som helhet. (Ruud, 2016, s. 243)*

---

<sup>4</sup> Programvare for avspilling av lyd og video, optimalisert for transkripsjonsformål.

<sup>5</sup> Programvare for musikknotasjon.

Ruud påpeker altså at spesifikke fenomener i musikken kan settes i fokus når musikk analyseres. Cugny trekker derimot spesifikt frem måter å analysere jazzimprovisasjon på, og viser til flere egenskaper i jazzimprovisasjon som kan analyseres, og at ettersom utøvere bruker flere metoder, enten i rekkefølge eller samtidig, og på forskjellige nivå av bevissthet, mener han at det er mer passende å identifisere *egenskaper* i improvisasjon som kan analyseres. Cugny presenterer en liste med slike egenskaper, og jeg vil presentere de som er relevante for analysen jeg har gjort i denne oppgaven:

- Formulaic Features: using and combining patterns that are specific to an improviser. This may be done more or less consciously or unconsciously. It refers to the vocabulary of an improviser, a group, or a style.
- Harmonic Features: the (usually conscious) reference to harmony (the head's in the case of the common practice). The chord changes are the point of reference.
- Melodic features: all melodic elements. Voice leading may be included even if it also relates to harmony (the harmonic function of notes considered structurally important).
- Rhythmic features: all rhythmic elements. It is impossible for the improviser not to take the rhythm of the head into account (even if it may be only the tempo). However, it seems fair to consider that the rhythm of the head does not constitute an external point of reference (Cugny & Mauduit, 2019, s. 263-269).

Etter å ha presentert disse egenskapene som kan analyseres har Cugny en tilsvarende liste over måter å analysere de på, og her det tre typer analyse jeg vil trekke frem:

- Harmonic analysis: analysis of the ways in which the ongoing harmony is referenced in the solo.
- Melodic analysis: analysis of melodic shapes and morphology.
- Rhythmic analysis: analysis of the rhythms/polyrhythms used (Cugny & Mauduit, 2019, s. 269-270).

Det er disse aspektene jeg har fokusert på i min analyse av informantenes spill. Det vil si, melodiske mønster, tonevalg sett i kontekst av akkorden det spilles over, og rytmiske mønster.



## 4. Resultat

I dette kapitlet presenteres de resultatene som forekom av undersøkelsen i form av skriftlige evalueringer, notebilder, intervjufunn og analyse av disse elementene. Kapitlet deles inn i delkapitler for hver informant, og følger en struktur med følgende rekkefølge innenfor for hver informants delkapittel:

- Intervjuresultat  
I disse delene presenteres resultatene som kom frem i intervjuet i form av en sammenfattende tekst.
- Skriftlige evalueringer av informantens spill  
I disse delene presenteres de skriftlige evalueringene som ble gjort av informantenes improvisasjoner, sammen med oppsummerende tekst.
- Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder  
I disse delene presenteres de funnene som ble gjort av fellestrekk mellom improvisasjonene, transkripsjoner og etyder.
- Informantens øvingsmengde  
I disse delene presenteres informantenes øvingsmengde, der øvingsmengde ble oppgitt.

### 4.1 Informant 1

I denne delen presenteres resultatene for Informant 1. Informant 1 valgte låten *Have You Met Miss Jones* (Rogers & Hart, 1937) og sendte inn to transkripsjoner og en etyde. Soloene informanten hadde transkribert var av Woody Shaw (*Kenny Garrett Quintet*, 1984) og Gary Willis (*Scott's Bass Lessons*).

#### 4.1.1 Intervjuresultat

I starten av intervjuet forteller informanten at prosessen var gøy og interessant, spesielt i startfasen, siden det etter hvert var andre prosjekter utenfor undersøkelsen som tok opp informantens tid og fokus. Informanten sier allikevel at han holdt det ved like selv om han opplevde begrenset tid til prosjektet i perioder. Dette tidspresset var også det eneste elementet informanten nevnte når det ble spurt om noen med prosjektet var spesielt utfordrende.

Informanten forteller at Gary Willis-soloen han transkriberte hadde han tidligere sett på en masterclass på *Scott's Bass Lessons* (*Scott's Bass Lessons*, 2022)<sup>6</sup> og at han likte denne soloen så godt at denne også var grunnlaget for hvorfor han valgte denne låten. Den andre soloen av Woody Shaw var derimot litt mer tilfeldig valgt, ettersom hovedinstrumentlæreren hadde oppmuntret han til å transkribere mer, og da fant han denne. Han syntes at denne soloen hadde litt mer «typisk jazz»-preg kontra den forrige soloen som han beskriver som mer bluesbasert, og at han ville ha mer standard jazz og bestemte seg derfor for å transkribere denne også.

Informanten hadde to hovedinstrumenttimer i løpet av prosjekttiden, og han sier at den første timen var nyttig siden læreren hjalp han med å komme i gang i startfasen, og den andre timen handlet mer om hvordan det hadde gått så langt. Han nevner at noen av temaene han har snakket med læreren om er bruk av melodisk moll og skalaer.

---

<sup>6</sup> Nettside for bassinstruksjon.

Informanten sier at han ikke har spilt mye jazz tidligere, men at han nå tror han kommer til å gjøre det mer og at han har satt sammen et band som spiller jazz. Han sier også at han opplever at det å jobbe med jazz hjelper han også med andre sjangrer på grunn av overskuddet som trengs.

#### 4.1.1.1 Transkripsjonsprosessen

Informanten fortalte at hans prosess for selve transkripsjonen som regel er å laste inn musikkfilen han jobber med i en app som heter Amazing Slow Downer (Roni Music)<sup>7</sup> som han kobler til musikknett. Deretter sitter han med instrumentet og plukker notene, som han så skriver inn i Sibelius. Informanten sier at han gjerne prøver å plukke musikken i originalt tempo før han sakker ned farten på lyden, men at det å sakke ned farten hjelper han med å få mer innsikt i detaljene i musikken, som for eksempel anslag på tonene. Dette gjør han gjerne dersom målet er å gå dypt inn på detaljnivå.

Han sier at det å transkribere soloer ikke er noe han har gjort mye av tidligere, men han har derimot transkribert mye i kontekst av å lære seg låter og at han da også pleier å skrive musikken ned på noter for å få oversikt.

#### 4.1.1.2 Å lære soloer

Informanten sier at han liker å bruke den skrevne transkripsjonen, og på den måten kombinere øvingen på soloen med øving på notelesing, men at han også hører på opptaket underveis for å få med seg detaljer som frasering og betoning. Han sier at i starten så liker han å jobbe uten opptaket, og gjerne spille soloen sammen med iReal-appen (Technimo)<sup>8</sup> for å bedre se sammenhengen til akkordene, selv om kompet blir litt annerledes. Han velger heller å spille sammen med opptaket senere i prosessen når han føler han kan soloen bedre for å få mer helhetsfølelse. Låten har en AABA-form og informanten delte opp soloen i mindre biter om gangen, og gjorde dette ved å lære en formdel om gangen, og så sette det sammen etterpå.

#### 4.1.1.3 Etydeskriving og -øving

Informanten sier at i starten begynte han på en egenskreven etyde ved å øve på improvisasjon og så stoppe opp og ta vare på ting derfra han ville bruke i etyden, men valgte så å starte på nytt og fokuserte mer på melodisk oppbygning og å «lage en historie» i hans egne ord. Han fortalte at det var to spesifikke ting fra transkripsjonene han visste at han ville ha med i sin etyde, og skrev disse inn tidlig og prøvde å få de til å passe med det han allerede hadde, sammen med at han hadde en klar idé om hvordan han ville at etyden skulle begynne.

Å skrive en egen solo var helt nytt for informanten.

#### 4.1.1.4 Improvisasjonsøving

Informanten forteller at han brukte iReal for å øve improvisasjon over skjemaet, og også her valgte han å jobbe med hver formdel hver for seg før han satt det sammen og øvde på hele skjemaet, med en gradvis økning av tempo etter hvert som han fikk mer kontroll. Selve øvingen foregikk ved å bare improvisere og prøve seg frem med de kunnskapene han hadde fra før av, uten noen konkrete øvelser eller begrensinger. Han spilte inn improvisasjonen sin i Logic, og brukte opptakene til å lytte på for å høre hvordan det hørtes ut etterpå. Han sier at han føler at improvisasjonsegenskapene hans har blitt forbedret, men dette nevnes spesifikt som en konsekvens av improvisasjonsøvingen, og de andre aspektene ved prosjektet blir ikke nevnt rundt dette.

---

<sup>7</sup> Programvare for å spille av, og redusere hastighet på lydfiler.

<sup>8</sup> App for akkompagnement og akkordskjemaer til øving.



#### 4.1.1.5 Effekten av prosessen

Informanten sier at øvingen har vært nyttig og lærerik, og at det å komponere en solo var nytt for han og at han fikk motivasjon til å fortsette med denne metoden i fremtiden, men kanskje uten det å komponere egne soloer, siden han følte ikke utbytte av akkurat det var så stort som resten av prosessen. Han forklarer at det å stjele licks fra transkripsjonene og å sette seg nøye inn i hva andre spiller over visse akkorder og progresjoner var noe han hadde mye utbytte av. Han har derimot ikke gjort noen særlig endring eller bearbeiding av disse utenom å endre litt på timen på noen av frasene.

Han forteller at tidligere har han øvd på improvisasjon ved å bare sette på iReal og prøve seg frem over det, men at det da kan være vanskelig å vite hvordan han skal gå frem. Han synes derimot at metoden han fikk tildelt i dette prosjektet var mye ryddigere og at det å jobbe med å blande inn licks han hadde transkribert inn i sitt eget spill var veldig gøy. Han forteller også at det å transkribere fra et annet instrument er noe han vil fortsette med siden det ofte er en annerledes måte å spille på mellom instrumentene.

Han forteller at han ikke er så veldig fornøyd med den siste innspillingen sin helhetlig, men at han opplevde at det var noen ting der han syntes satt bra og han kunne stå inne for, og dette var vesentlig bedre enn det første opptaket, som han ikke var fornøyd med. Han forteller også at tidligere har det å måtte improvisere på bass vært noe han ikke har vært komfortabel med, men at han nå i etterkant av prosjektet er mer komfortabel med å prøve det.

Han poengterer at siden han har jobbet med kun en låt så har kanskje det vært med på å bidra til at han spiller bedre, siden han ble mer og mer kjent med låten etter hvert. Han sier derimot også at han har opplevd at han har kunnet bruke det han har jobbet med over andre låter også, og opplever det som nyttig.

Informanten sier at han nå tar i bruk mer kromatikk i improvisasjonene sine, og at han har brukt Gary Willis-transkripsjonen som en inspirasjon for det.

#### 4.1.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill

Her presenteres og oppsummeres de skriftlige evalueringene som ble gjort av Informant 1 sine improvisasjoner.

##### 4.1.2.1 Evalueringperson 1:

Første innspilling

*Litt fattigere første runde, men godt innenfor kordene og mindre akkordfremmede toner enn RT-versjon. Litt kjedeligere og mer 'ompa-ompa'. Heller ikke her faste licks. Tipper dette er første versjon.*

Siste innspilling

*8.delsbasert stort sett – diatonisk, følger kordene godt. Noen 'feiltoner' av og til – lite bruk av licks, mest skalalinjer innenfor kordene. Sekvenserer tema av og til, men har ikke helt kontroll på utgang og det blir noen toner ikke tilhørende akkord.*

Evalueringperson 1 indikerer med sine kommentarer at det altså er en forbedring fra første til siste innspilling siden han tipper på hvilken versjon som er eldst. Allikevel fortsatt kritisk til feiltoner, mangel på licks og utganger.

#### 4.1.2.2 Evalueringperson 2

Første innspilling

*Her spiller kandidaten noen lengre melodiske fraser som klinger godt. Frasene starter fint men avsluttes ofte på lengre toner som ikke burde være lange eller avsluttende. De rytmiske elementene er ofte korte motiv i påvente av nye idéer som ikke alltid dukker opp. Det er ingen åttendelstrioler og heller ingen ornamenteringer i tonespråket.*

Siste innspilling

*Kandidaten fraserer rundt akkordbrytninger og akkordskalaen. Tonespråket er på et tidlig stadium og treffer bare tidvis de riktige betoningene i skjemaet. Fraseringen inneholder noen klassiske fraser men timing og helhetlig form uteblir.*

Begge innspillingene har ifølge evalueringen noen gode fraser, men også en rekke punkter som personen er kritisk til. Det er ikke noe tydelige tegn her til at det forekom fremgang mellom innspillingene.

#### 4.1.2.3 Evalueringperson 3

*Siste innspilling og første innspilling*

*Clearly the result of the study, the improvisation here has greatly improved melodic and phrasing ideas where as the other recording (Candidate 1 Improv - VF) has a bassist approach to soloing, referencing beat 1 often and clinging to the rhythmic structure.*

Evalueringperson 3 uttrykker her at det har skjedd en meget merkbar utvikling fra den første innspillingen til den siste.

### 4.1.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder

I denne delen presenteres funnene jeg gjorde da jeg sammenlignet de relevante notebildene for informant 1. Funnene blir presentert som «elementer» ettersom ikke alt er direkte fraser, men i noen tilfeller tett beslektede fraser og notevalg.

#### 4.1.3.1 Element 1

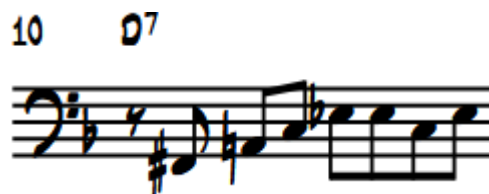
I takt 4 og 67 av informantens improvisasjon brukes en dim-arpeggio over dominant-akkorder, som også forekommer i takt 4, 10, 12 og 18 i informantens etyde, samt takt 29 i transkripsjonen av Woody Shaw.

Informanten spiller også en frase i takt 73 som inneholder en dim-arpeggio over en dominant, men omringet av noen andre toner.

Takt 4 improvisasjon



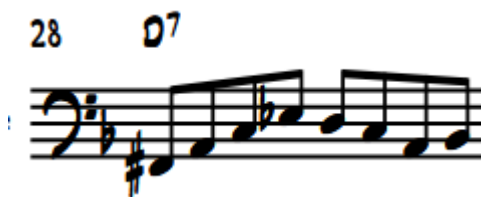
Takt 67 improvisasjon



Takt 4 etyde



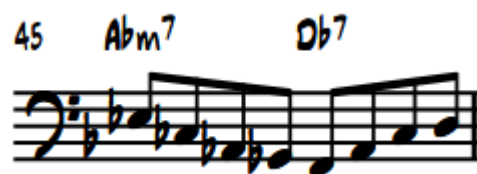
Takt 10 etyde



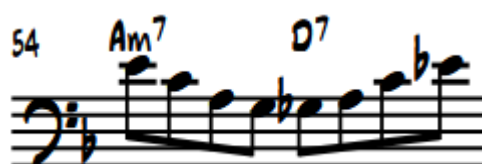
Takt 12 etyde



Takt 18 etyde



Takt 29 Woody Shaw transkripsjon



Takt 73 Improvisasjon



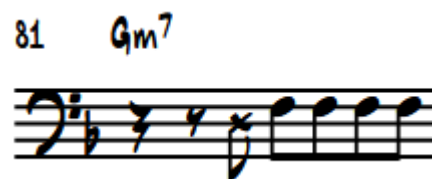
4.1.3.2 Element 2

I takt 12 i improvisasjonen repeteres 7-eren på Gm7, og dette ses også i takt 100 i Gary Willis-transkripsjonen. I takt 16 henger informanten på 7-eren igjen, men denne gangen over Cm7.

Takt 100 Gary Willis transkripsjon



Takt 12 improvisasjon



Takt 16 improvisasjon



#### 4.1.3.3 Element 3

Takt 25-26 improvisasjon



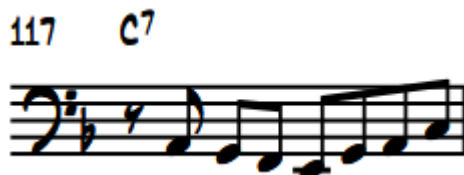
Takt 36 Gary Willis-transkripsjon



#### 4.1.3.4 Element 4

I takt 45 i improvisasjonen ses en frase på fire noter som er beslektet med en frase i takt 98 i Gary Willis-transkripsjonen. Frasene har lik intervalstruktur, men spilles fra ulike toner i forhold til akkorden. Den samme intervalstrukturen dukker opp igjen i takt 81 av informantens improvisasjon, men her spilles det i omvendt rekkefølge.

Takt 45 improvisasjon



Takt 98 Gary Willis-transkripsjon



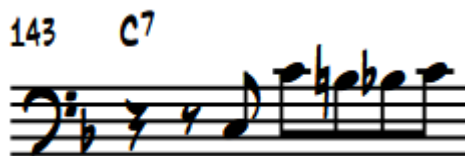
Takt 81 improvisasjon



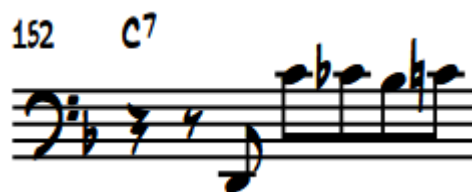
#### 4.1.3.5 Element 5

I takt 61 i improvisasjonen spilles en frase som informanten skrev som en del av sin etyde i takt 8, og frasen spilles også av Gary Willis i takt 28 og 108 i transkripsjonen av hans solo.

Takt 61 improvisasjon



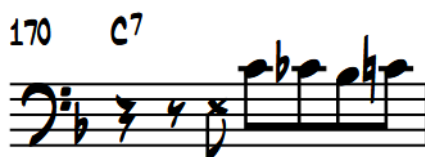
Takt 8 etyde



Takt 28 Gary Willis-transkripsjon



Takt 108 Gary Willis-transkripsjon



#### 4.1.3.6 Element 6

I takt 90-94 bruker informanten en enkelt tone over flere takter og akkorder, som er beslektet med det Gary Willis gjør i takt 67-68, 93-95 og 99-100.

Takt 90-94 improvisasjon



Takt 67-68 Gary Willis-transkripsjon



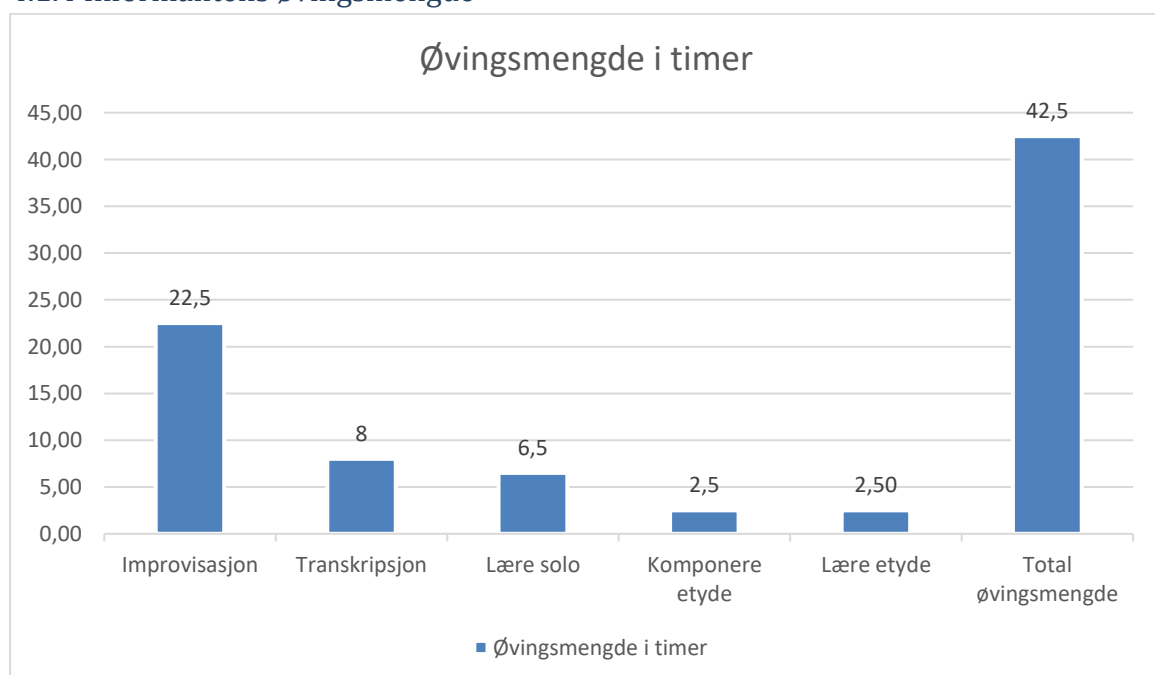
Takt 93-95 Gary Willis-transkripsjon



Takt 99-100 Gary Willis-transkripsjon



#### 4.1.4 Informantens øvingsmengde



## 4.2 Informant 2

I denne delen presenteres resultater for Informant 2. Informanten valgte låten Lullaby of Birdland (Shearing & Weiss, 1952) og leverte en transkripsjon av Earl Palmer (Grusin, 1989), men ingen etyde. Begrunnelse for dette følger i intervjuresultat.

### 4.2.1 Intervjuresultat

Informanten sier at han føler at han fikk et utbytte av prosessen, men at han ikke fikk dedikert så mye tid til prosjektet som han hadde håpet, og tror derfor han kunne fått bedre resultater dersom han hadde investert mer tid til det. Låtvalget begrunnes med at han likte denne låten og hadde et forhold til den, mens soloen ble valgt etter å ha lyttet til flere versjoner, og dette var en solo han likte. Han sier han har lite erfaring med å spille jazz tidligere, men har drevet en del med improvisasjon i andre sjangre. Transkripsjon er noe han har jobbet litt med tidligere med hovedinstrumentlærer, men dette inkluderte ikke nødvendigvis notasjon.

#### 4.2.1.1 Transkripsjonsprosessen

Informanten sier at han foretrekker å lære musikken på instrumentet før han noterer den ned. Derfor valgte han å lære hele soloen først, for så å skrive den ned i Sibelius i etterkant. Han sier at han ikke føler seg så god på noter og derfor ikke inkluderte dette i prosessen i å lære soloen.

#### 4.2.1.2 Å lære soloer

Informanten forteller at han brukte appen Amazing Slow Downer for å skru ned tempoet på musikken når han skulle plukke tonene fra låten, og at han delte opp soloen og jobbet med en og en frase om gangen for så å sette det sammen til lengre strekk, helt til hele soloen var lært. Deretter skrudde han gradvis opp tempoet. Han sier også at han jobbet med å spille soloen med samme frasering som på opptaket.

#### 4.2.1.3 Etydeskriving og -øving

Informanten sier at han syntes det var vanskelig å gjennomføre etydedelen og valgte heller å jobbe med improvisasjon og bevisst prøve å bruke noen utvalgte fraser fra soloen i improvisasjonen sin. Han sier at begrensede notekunnskap er en stor del av grunnen til at han valgte å gjøre det på denne måten istedenfor.

#### 4.2.1.4 Improvisasjonsøving

Informanten brukte både iReal til å improvisere oppå, men etter hvert gikk han over til Logic (Apple, 2022)<sup>9</sup>, hvor han spilte inn walking bass som han kunne improvisere over. På denne måten kunne informanten lytte tilbake på sitt eget spill for å høre etter muligheter for forbedringer. Han hadde litt forskjellige innfallsvinkler på selve improvisasjonen, hvor han vekslet mellom å spille fritt uten begrensninger, og det å sette rammer for improvisasjonen på forhånd, for eksempel ved å begrense seg til en enkelt rytme som han skulle bruke gjennom hele skjemaet. I hovedinstrumenttimene har informanten også jobbet med låten med læreren, med et fokus på improvisasjon.

Informanten jobbet både med å spille frasene akkurat som de spilt, men også å spille andre fraser inspirert av de originale frasene, for eksempel ved å bruke rytmikken fra en frase, men med andre toner.

---

<sup>9</sup> Programvare for innspilling.



#### 4.2.1.5 Effekten av prosessen

Informanten sier at han har fått de frasene han valgte ut inn i sitt solospill, og han føler at han har fått bedre forståelse av jazz i løpet av prosessen. Han sier også at han føler at han fikk brukt for lite tid på improvisasjonsøvingen siden han brukte mer tid på plukking av solo. Han sier også at han føler at prosessen har hjulpet han med gehøret, og det å fokusere på detaljer og frasering i spillet. Han sier også at han har blitt bedre på å notere. Han sier at han følte at det siste opptaket han gjorde var bedre enn det første.

Informanten sier at han gjerne vil bruke øvingsformen videre innenfor de sjangrene han er mest interessert i for å utvikle sine improvisasjonsevner, men da nevnes kun det å lære soloer og å bruke frasene derfra i improvisasjon, mens etydeaspektet nevnes ikke.

### 4.2.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill

Her presenteres og oppsummeres de skriftlige evalueringene som ble gjort av Informant 2 sine improvisasjoner.

#### 4.2.2.1 Evalueringperson 1

Første innspilling

*Uakkompagnert solo. Kan ikke låta godt nok til å si noe vettugt om harmonikken. En del repeterende toner – sjelden det er vellykket i solosammenheng.*

Siste innspilling

*Walklinje med improv over. Ikke bruk av licks, men presenterer kordene greit. Utfordrer ikke rytmisk annet enn offbeat phrasing på 4. deler. Litt Lisa-gikk-til-skolen-følelse, litt ruttatutta og typisk bass-solo. Harmonisk lite utfordrende.*

De to opptakene er spilt inn i forskjellig kontekst, som evalueringspersonen påpeker. Dette kan gjøre det vanskeligere å gjøre en objektiv sammenligning for evalueringspersonene. Her presenteres det en positiv kommentar om informantens evne til å holde seg innenfor akkordene, så basert på disse tilbakemeldingene er det mer positive elementer i opptak nummer to, men også her en del kritikk angående mangel på licks og rytmikk.

#### 4.2.2.2 Evalueringperson 2

Første innspilling

*Kandidaten spiller uten komp og det avslører at han/hun ikke klarer å gjengi akkordene som ligger i komposisjonen. Fraseringene er også vanskelig å følge siden de bare til tider har en fortsettelse. Rytmisk består dette av tre trioler(!) og åttendeler men fraseringen ligger utenfor vokabularet som denne musikkformen krever. Her spilles alt i samme oktav og skaper lite variasjon og dynamikk i uttrykket.*

Siste innspilling

*I starten finner man segmenter som kan trekkes fra komposisjonen som skaper en gjenkjennende faktor. Skalabasert solo med bare tidvise glimt av akkordforståelse. Mangler inngående info om akkordrekka som ligger til grunn for låta. Kandidaten viser ikke kjennskap til det rytmiske språket som ofte forbindes til sjangeren.*

Denne evalueringspersonen har flere kritikker rettet mot rytmikk og evne til å presentere akkordskjemaet til låten i improvisasjonen. Det rettes også kritikk mot frasering i det første opptaket. Evalueringspersonen har en positiv kommentar til det siste opptaket hvor informanten har brukt segmenter fra låten i improvisasjonen sin. Det er altså mer positivt i siste opptak, selv om mye av de samme kritikken gjelder begge opptak.

#### 4.2.2.3 Evalueringsperson 3

Første innspilling

*Even without the backing track I can hear an improvement in phrasing and chord upper structures. Interesting held note choices and allows beat 1 to pass unplayed.*

Siste innspilling

*This has some good ideas but technique seems to inhibit clear expression of said ideas. Lacks phrasing with constant flow of line and few breaks. Articulation is quite rigid and harmony is quite diatonic.*

Evalueringsperson 3 virker å være mer positiv til den første innspillingen, og ser ut til å tro at dette er det siste opptaket. Evalueringen er mer kritisk i siste opptak hvor det påpekes problem med teknikk, frasering, lite pauser, artikulasjon og diatonisk spilling, selv om noen av idéene i improvisasjon beskrives som bra.

#### 4.2.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder

I denne delen presenteres funnene jeg gjorde da jeg sammenlignet de relevante notebildene for informant 2. Informanten skrev ikke inn akkordsymboler i transkripsjonen som ble levert, og derfor benyttet rekonstruksjoner av transkripsjonen med akkordsymboler benyttet istedenfor utdrag fra den originale transkripsjonen.

##### 4.2.3.1 Element 1

I takt 4 og 12 i improvisasjonen spiller informanten et skalaløp fra Ab, som er beslektet med takt 14 i transkripsjonen hvor et lignende løp spilles. Det ses også en tendens for informanten til å basere fraser på stegvis skalaspill, som for eksempel i takt 68-70 i improvisasjonen.

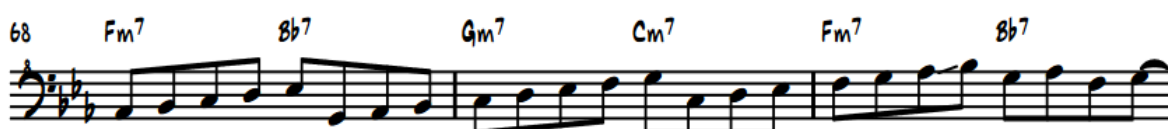
Takt 4 improvisasjon



Takt 12 improvisasjon



Takt 68-70 improvisasjon



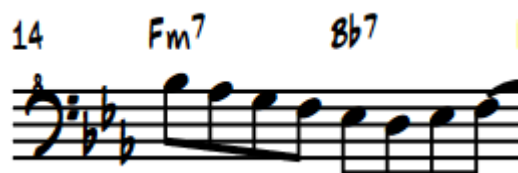
Takt 14 Transkripsjon



#### 4.2.3.2 Element 2

Informanten spiller i takt 14 av improvisasjonen et skalaløp nedover fra Bb som er beslektet med takt 16 i transkripsjonen.

Takt 14 improvisasjon



### Takt 16 transkripsjon



#### 4.2.3.3 Element 3

I takt 23 i improvisasjonen spiller informanten en frase med følgende rekkefølge på noter: Bb, C, Bb, Ab, G, som er beslektet med frasen i siste halvdel av takt 17 i transkripsjonen.

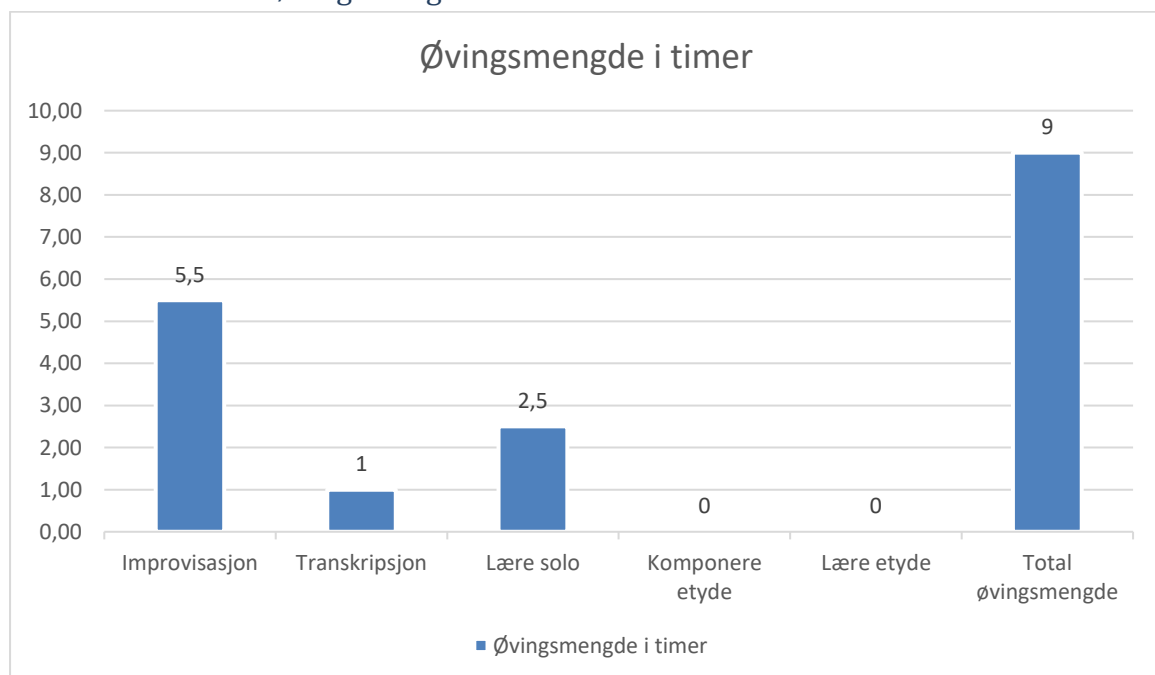
### Takt 23 improvisasjon



### Takt 17 transkripsjon



### 4.2.4 Informantens øvingsmengde



### 4.3 Informant 3

I denne delen presenteres resultatene for Informant 3. Informanten valgte låten Solar (Davis, 1954b) og transkriberte en solo av Miles Davis (Davis, 1954a), og en solo av Gary Willis (Scott's Bass Lessons). Informanten leverte også en etyde.

#### 4.3.1 Intervjuresultat

Informanten sier at han synes prosjektet har gått fint, og at han har klart å opprettholde en god rutine og se fremgang i sitt spill, men han sier også at den største utfordringen med prosjektet var å holde rutinen og motivasjonen oppe.

Han valgte låten etter å ha sett en video av Gary Willis på Scott's Bass Lessons hvor Gary Willis snakker om, og improviserer på låten, og denne videoen syntes informanten at var veldig informativ. Deretter syntes han det var logisk å høre på originalinnspillingen til Miles Davis, og fant da ut at han ville transkribere soloen Miles Davis spiller der. Han sier at han brukte mest tid på soloen til Miles Davis siden det var allerede notasjon av soloen til Gary Willis på nettsiden han fant den og dette var et hjelpemiddel han ikke hadde tilgjengelig for Miles sin solo.

Informanten har spilt en god del jazz tidligere, men sier at kommer og går i perioder. En del av musikken informanten spiller er jazzrelatert men ikke nødvendigvis i den tradisjonelle jazzstilen. Han har også transkribert en del soloer tidligere, og har skrevet en egen solo på jazzskjema tidligere, men da jobbet han ikke med å ta ting fra en transkripsjon, og baserte soloen på hans eget daværende vokabular.

##### 4.3.1.1 Transkripsjonsprosessen

Informanten brukte programmet Transcribe! for å kunne redusere farten på opptaket, og transkriberte soloen inn i Sibelius.

##### 4.3.1.2 Å lære soloer

Informanten prøvde først å lære seg soloen i originalt tempo, men sier at dette ikke gikk bra. Dette ga han derimot et innblikk i hvordan det ville være å spille den i originalt tempo og hvordan han kan gå frem for å få det til. Han lærte frase for frase i redusert tempo for så å gradvis øke tempoet til han nådde det originale tempoet. Deretter satte han alt sammen til han kunne spille hele soloen.

##### 4.3.1.3 Etydeskriving og -øving

Etter at informanten hadde jobbet med soloen prøvde han å finne ut hvilke elementer han likte ved soloen, og gjorde dette ved å prøve å huske og synge de tingene som stakk seg ut i soloen for han, og deretter brukte dette til å skrive etyden, blandet med ting fra hans eget spill som han syntes var naturlig å inkludere.

##### 4.3.1.4 Improvisasjonsøving

Informanten spilte sammen med iReal når han øvde på improvisasjon i tillegg til noen backing tracks på YouTube som han opplevde som litt mer organisk enn iReal sitt komp. Han sier at i starten var han lite fornøyd med improvisasjonene sine og at det ble mye lange fraser uten mål og mening, men etter hvert som han lærte skjemaet bedre klarte han å spille bedre fraser og bruke mer motiv siden han visste bedre hva skjemaet inneholdt harmonisk.

I hovedinstrumentttimene i løpet av prosjektet jobbet informanten sammen med læreren med å improvisere på låten, og han spesifiserer at det at de jobbet med låten i varierende tempo som hjalp han med å åpne opp flere måter å tilnærme seg improvisasjonen.

Informanten sier at han har bearbeidet de fleste frasene han jobbet med ved å gjøre små endringer, eller ved å spille de over forskjellige akkorder. Han sier at litt av grunnen til dette er at han følte det ble feil å gjengi fraser eksakt og ville derfor sette sitt eget preg på det ved å gjøre endringer og bruke vokabularet på forskjellige måter.

#### 4.3.1.5 Effekten av prosessen

Informanten sier at han har sett merkbar utvikling i eget spill, men ikke nødvendigvis en veldig stor en. Han sier at han tror effekten hadde vært større dersom han hadde hatt og brukt mer tid på prosjektet. Informanten sier at etter å ha hørt på og transkribert soloen av Miles Davis, fikk han en bedre forståelse det å bruke og utvikle motiv, og det å bygge opp en solo. Han sier at han synes øvingsformen er en god måte å utvikle vokabular og ideer til improvisasjon hvor han har tatt fraser og ideer fra transkripsjonene og blandet det med eget spill. Han sier at prosessen totalt sett har gjort han bedre til å improvisere og at han ønsker å jobbe videre med metoden på eget initiativ. Han følte også at den andre innspillingen han gjorde var bedre enn den første.

### 4.3.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill

Her presenteres og oppsummeres de skriftlige evalueringene som ble gjort av Informant 3 sine improvisasjoner.

#### 4.3.2.1 Evalueringperson 1

Første innspilling

*Helt annet tempo og vanskelig å sammenligne med forrige versjon. Forholder seg til kordene bedre her. Fremdeles ikke noe licks, kun linjer. Litt spill for å fylle tid her og der – litt umotivert, med andre ord.*

Siste innspilling

*Forholder seg ganske fritt til kordene og spiller litt på øret. Ikke noe licks her, kun linjer – ofte uten å bry seg for mye om akkordprogresjonen. Mange fine ideer, allikevel. Rytmask ganske fri, men mest svingte 8.deler. Noe repeterende.*

Første og andre innspilling går i forskjellige tempo, som evalueringspersonen påpeker at gjør det vanskelig å sammenligne. Han sier derimot at informanten forholder seg bedre til akkordene i opptak 1, men at opptak 2 har mange gode ideer til tross for at de har et mer fritt forhold til akkordene. Her er det ingen tydelig indikasjon på at et av lydklippene er bedre enn det andre.

#### 4.3.2.2 Evalueringperson 2

Første innspilling

*Head spilles uten å tolkes noe videre. Sannsynlig lært «Solar» fra Realbook. Soloen starter nølende og uten referanser fra komposisjon. Rytmske fraser som i seg selv er interessante, men som mangler harmonisk dybde og som da ender opp uten fortelleregenskaper. Det harmoniske forløpet ligger i akkordskalaen uten å dykke ned i akkordene som faktisk spilles.*

## Siste innspilling

*Kandidaten har et gryende rytmisk vokabular som sammenfatter trioler, sekstendeler og åttendeler. Derimot blir det mye bends mot slutten som drar estetikken i retning av blues. Noen repeterende patterns mot slutten skaper spenning men klarer ikke å lande men går heller videre til en ny idé som bommer harmonisk.*

Evalueringspersonen retter kritikk mot mangel på harmonisk kontroll i begge lydklipp. Det påpekes også i begge klipp at informanten er inne på noe til tider, men at andre elementer ved spillet saboterer dette. Det er ingen tydelig henvisning til forbedring mellom klippene.

### 4.3.2.3 Evalueringsperson 3

#### Første innspilling

*Good use of theme to start improvisation. Interest and communication is established by reuse of thematic idea. Nice bar crossing phrases. Application of scales and arpeggios coupled with greater use of space/rests gives and indication of a more sophisticated player.*

#### Siste innspilling

*Very slow solar (ballad) nice articulation. Good ideas, some lacking in technical realisation of said ideas. Good variety of rhythmic palette choices.*

Evalueringspersonen har kun én kritikk rettet mot tekniske problemer i opptak 2. Resten av kommentarene er positive og omhandler fraser, bruk av skala og arpeggio, pauser, artikulasjon rytmisk variasjon, og temautvikling. Kommentaren til opptak 1 har derimot ingen kritikk, så jeg tolker det som at opptak 1 ble foretrukket.

### 4.3.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder

I denne delen presenteres funnene jeg gjorde da jeg sammenlignet de relevante notebildene for informant 3.

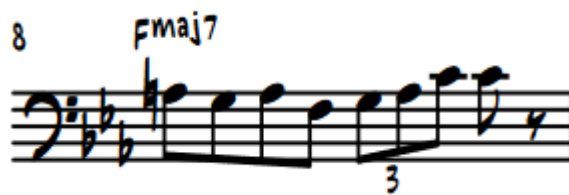
#### 4.3.3.1 Element 1

I takt 8 i improvisasjonen spiller informanten en frase med en bestemt intervalstruktur som ses igjen i takt 17 og 43, men da over andre akkorder, og med ulike noter som startpunkt. Denne frasen finnes også i takt 33 av transkripsjonen hvor den samme strukturen også spilles, men fra en annen tone i forhold til akkorden.

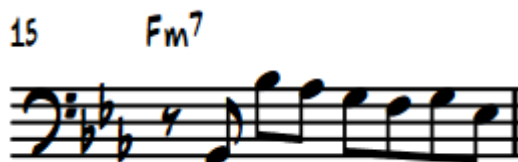
#### Takt 8 improvisasjon



Takt 17 improvisasjon



Takt 43 improvisasjon



Takt 33 Miles Davis-transkripsjon



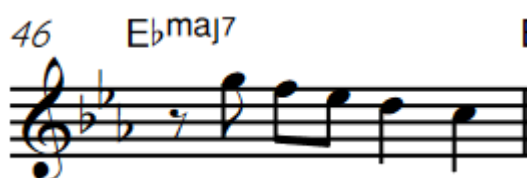
#### 4.3.3.2 Element 2

I takt 32 spiller informanten et skalaløp nedover fra G, som er beslektet med flere fraser fra transkripsjonene av Miles Davis og Gary Willis.

Takt 32 improvisasjon



Takt 46 Miles Davis-transkripsjon





Takt 9 Gary Willis-transkripsjon



Takt 24 Gary Willis-transkripsjon



#### 4.3.3.3 Element 3

I takt 45 i improvisasjonen spiller informanten en kromatisk frase som ses igjen i takt 8 i etyden, og takt 37 i transkripsjonen av Miles Davis.

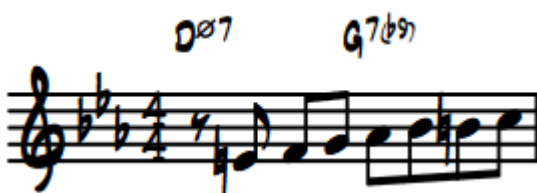
Takt 45 improvisasjon



Takt 8 etyde



Takt 37 Miles Davis-transkripsjon



#### 4.3.3.4 Element 4

I takt 49 i improvisasjonen spiller informanten en melodisk frase som starter på 9-eren over CmMaj7, som er tett beslektet med frasen i takt 26 i Miles Davis-transkripsjonen.

Takt 49 improvisasjon

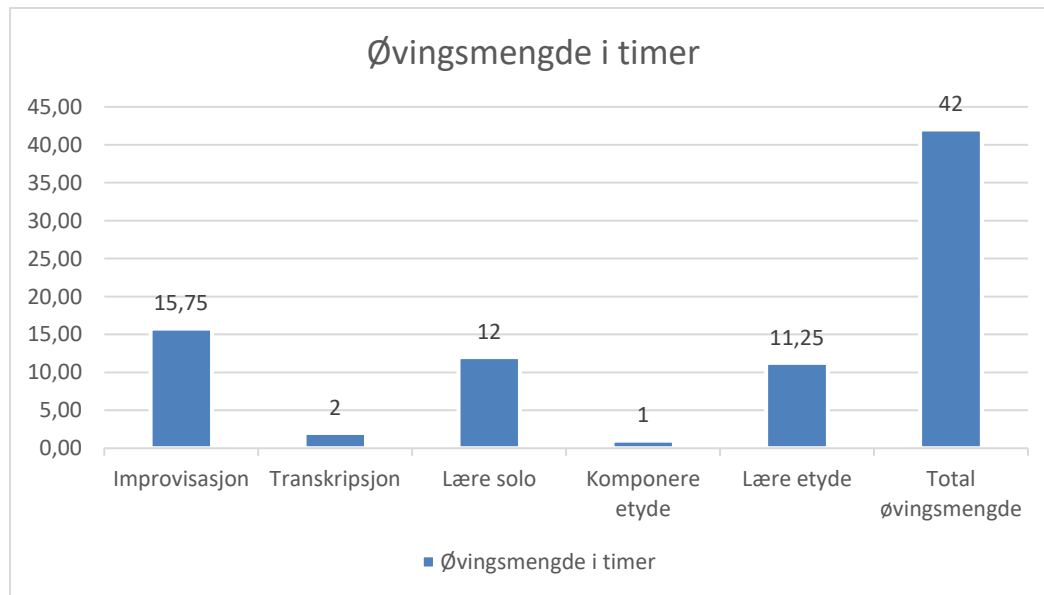


Takt 26 Miles Davis-transkripsjon



#### 4.3.4 Informantens øvingsmengde

Informanten skrev i flere tilfeller «30-60 min» i loggen, som jeg har regnet som 45 min, som er midtpunktet mellom disse tallene.



## 4.4 Informant 4

I denne delen presenteres resultatene for Informant 4. Informantene valgte låten *There Will Never Be Another You* (Warren & Gordon, 1942) og transkriberte en solo av Jimmy Raney (Thomas & Raney, 2010), og leverte en etyde.

### 4.4.1 Intervjuresultat

Informanten valgte låt etter å ha spurt hovedinstrumentlæreren om en anbefaling. Deretter brukte informanten Spotify-spillelisten som fulgte med i instruksjonsdokumentet for prosjektet og fant der en solo av Jimmy Raney han likte, som han da valgte å transkribere. Utenom anbefaling har hovedinstrumentlærer oppmuntret til mer øving, men ellers ikke hatt en stor rolle på grunn av lite undervisning i perioden. Informanten spiller ikke jazz til vanlig, men nevner at han driver med fusion, funk, soul og gospel. Han har derimot transkribert soloer før, men ikke komponert egne etyder på denne måten. Den største utfordringen for informanten i løpet av prosjektet var å holde rutinen og motivasjonen på øvingen oppe siden det var lett å bli lei av det når han jobbet med det så mye.

#### 4.4.1.1 Transkripsjonsprosessen

Informanten sier at han legger inn lydfilen i Transcribe! for å redusere hastigheten på låten, for så å deretter transkribere soloen inn i Sibelius etter å ha ført inn akkordene først. Selve transkripsjonen gjør han ved å høre på en del av soloen for så å finne notene på instrumentet sitt, og deretter skrive det ned.

#### 4.4.1.2 Å lære soloer

For å lære seg soloen spilte informanten først sammen med lydfilen, mens han gradvis økte tempoet. Han begynte på starten av soloen og la til resten av soloen gradvis derfra etter hvert som han kunne den bedre. Deretter valgte han å spille soloen sammen med iReal uavhengig av det originale lydklippet, og her også gjorde han gradvise økninger av tempo etter hvert. Han nevner også at han øvde med metronom for å terpe på noen linjer.

#### 4.4.1.3 Etydeskriving og -øving

Informanten valgte ut noen fraser fra soloen han likte og puttet de inn i sin egenskrevne etyde, men han sier at han prøvde å omplassere de litt, slik at for eksempel en frase som spilles på en dominantakkord i skjemaet kunne brukes over en annen dominant på et annet sted i skjemaet. Deretter fylte han ut resten av etyden med hans egne ideer og vokabular, og sier at ca. halvparten av etyden er transkriberte fraser, mens den andre halvparten er eget stoff.

#### 4.4.1.4 Improvisasjonsøving

Informanten har benyttet seg av iReal for å øve på improvisasjon, og har da gjort dette både ved å bare spille og prøve seg frem mens iReal står på, men også ved å stoppe opp for å tenke ut hva han kunne spille over enkelte ting. Han har også jobbet med å begrense seg til noen få takter om gangen for å jobbe spesifikt med progresjonene som er i låten, og han sier at han gjorde dette spesielt på de siste fire taktene i skjemaet. Informanten nevner også at han har fått inn noen fraser fra en annen transkripsjon som ikke ble inkludert her som er av en saksofonsolo av Dolphin Shoals fra musikken til et Mario Kart-spill, og derfra har han hentet noen fraser som han har brukt, og disse har han også bearbeidet litt ved å plassere på andre slag i taktene enn de originalt spilles.

#### 4.4.1.5 Effekten av prosessen

Informanten sier at han synes det generelt sett har gått bra og at han har hatt en utvikling, og har funnet noen fraser som han sier at har satt seg i spillet hans som han vil ta med seg videre. Han sier han kanskje har blitt bedre på å improvisere, men uten å bekrefte det helt sikkert. Han sier også at han har fått bedre oversikt over skalaer og hva som virker over visse akkorder. Informanten sier at han føler at det andre opptaket hans hadde et større vokabular, men han påpeker at han tror han hadde hatt vansker dersom han plutselig hadde fått en ny låt. Han sier også at soloene på de to opptakene var delvis planlagt før han begynte å spille. Han sier at han vil fortsette med transkripsjon og improvisasjonsøving, men at det å skrive egne soloer er han mer tvilsom til å fortsette like mye med.

#### 4.4.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill

Her presenteres og oppsummeres de skriftlige evalueringene som ble gjort av Informant 4 sine improvisasjoner.

##### 4.4.2.1 Evalueringperson 1

Første innspilling

*Helt annet tempo (saktere). Ikke lickstenkning og ikke så god oversikt over progresjonen, men presenterer kordene ok. Litt 'ruttatutta' her.*

Siste innspilling

*Kule linjer – litt lickstenkning I tillegg til akkordpresentering. Bra kontroll på korder, og parafraiserer melodi her og der. Sprekt!*

Evalueringperson 1 ser ut til å antyde en klar forbedring i opptak 2, hvor det er positive kommentarer rettet mot bruk av licks, akkordpresentering, oversikt over akkordprogresjon og bruk av melodi i improvisasjon, som alle ble kritisert i opptak 1.

##### 4.4.2.2 Evalueringperson 2

Første innspilling

*Rytmsk spiller kandidaten dypt ned i lomma på «timen» og gir uttrykket et litt tungt «beat». Medium swing er vanskelig å komme under huden på i samspill med IReal må sies. Lite fragmenter fra komposisjon. Skaper luft mellom frasene som gir linjene substans. Starten på soloen vitner om at han/hun har satt seg inn i det harmoniske forløpet med kromatiske løp og fraseringer inn til akkordtoner. Dette glipper derimot mot slutten men fint initiativ fra start.*

Siste innspilling

*Segmenter fra melodien brukes i starten av soloen. Her finner man et tydelig fottrykk av tradisjonelle jazzfraser som gjenspeiler akkordene. Kromatikk brukes for å spille seg inn mot akkordtoner og vitner om kjennskap til akkordskjemaet. Soloen er åttendelsbasert med innslag av trioler. Kandidaten klarer ikke å lande alle fraser inn i det harmoniske fundamentet men er på rett vei i henhold til å manøvrere seg gjennom en «standardlåt».*

Evalueringsperson 2 er delvis positiv til opptak 1 foruten om kommentarer angående tungt beat, mangel på fragmenter fra komposisjonen og litt problemer med å treffe akkordtoner mot slutten av opptaket. I opptak 2 er evalueringen tydelig mer positiv og påpeker at informanten nå bruker elementer fra komposisjonen i soloen sin, som tidligere manglet i opptak 1. Det påpekes også at det nå finnes et tydelig fottrykk av jazzfraser som passer til akkordene som ikke ble nevnt om opptak 1.

#### 4.4.2.3 Evalueringsperson 3

Første innspilling

*Immediate change of approach. Great opening phrase and use of space to allow ideas to breathe. The articulation is still a little rigid & staccato but has improved and become much more legato than the previous take.*

Siste innspilling

*Solid ideas and articulation, but heavy reliance upon the down beat and phrases beginning 1 & 2 & 3 & ..*

Kommentarene er korte, men ser ut til å antyde at evalueringspersonen opplevde opptak 1 som det beste av de to ettersom han sier at påpeker at artikuleringen har blitt forbedret.

#### 4.4.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder

I denne delen presenteres funnene jeg gjorde da jeg sammenlignet de relevante notebildene for informant 4.

##### 4.4.3.1 Element 1

I takt 10 i improvisasjonen spiller informanten 7-eren og #11 alene over en dominant-akkord og dette ses igjen i takt 10 i etyden, men med litt varierende rytmikk.

Takt 10 improvisasjon



Takt 10 etyde



#### 4.4.3.2 Element 2

I takt 11 av improvisasjonen spiller informanten en frase som også benyttes i takt 5 i etyden, og i takt 11 i etyden. I takt 5 av etyden spilles den over Cm7 istedenfor Ebmaj7.

Takt 11 improvisasjon



Takt 5 etyde



Takt 11 etyde



#### 4.4.3.3 Element 3

I takt 24-28 i improvisasjonen spiller informanten en lang frase som forekommer nesten identisk i soloen som ble transkribert

Takt 24-28 improvisasjon

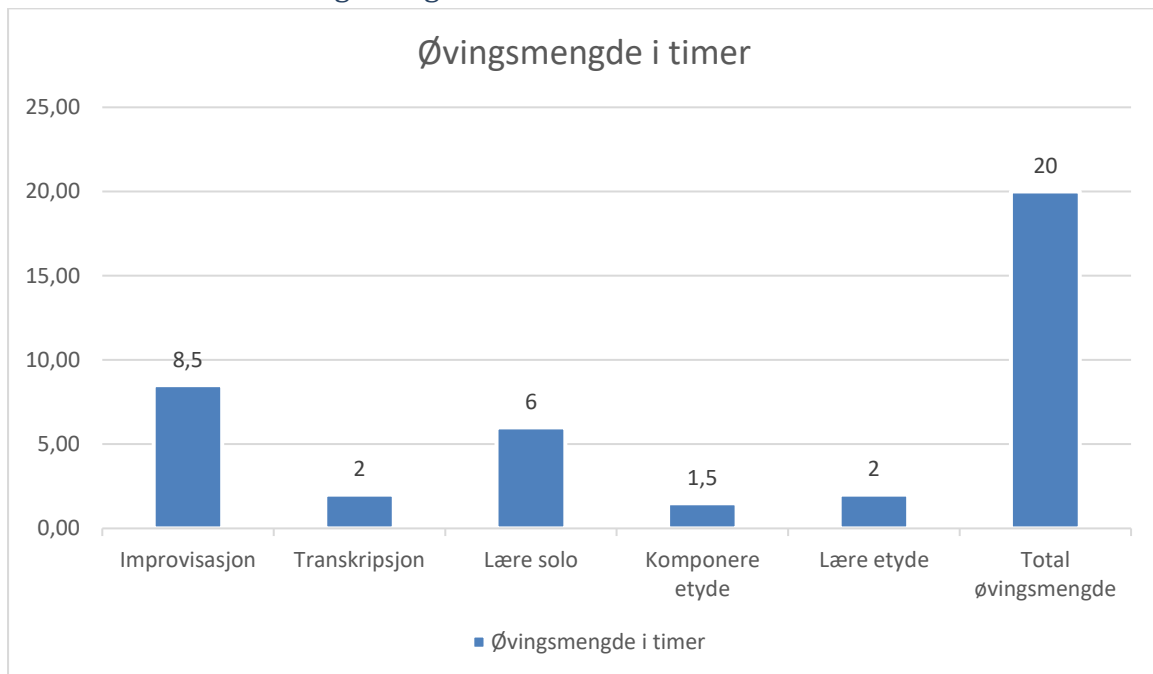
Handwritten musical notation for Takt 24-28 improvisasjon, consisting of two staves. The first staff starts at measure 9 and ends at measure 11. It features a bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The notation shows a complex sequence of notes and rests. Above the staff, the number '9' and the chord symbols 'Eb7', 'Abmaj7', and 'Db7(11)' are written. The second staff starts at measure 12 and ends at measure 14. It features a bass clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The notation shows a complex sequence of notes and rests. Above the staff, the number '12' and the chord symbols 'Ebmaj7', 'A°7', and 'D7' are written.

### Takt 25-30 transkripsjon

22 Eb7

26 Abmaj7 Db7(#11) Ebmaj7 Am7(b5) D7

### 4.4.4 Informantens øvingsmengde



## 4.5 Informant 5

I denne delen presenteres resultatene for Informant 5. Denne informanten gjorde oppgaven på en litt annerledes måte enn tenkt på grunn av at han hadde misforstått instruksene, men hans prosess beskrives allikevel her. Informanten valgte låten *There Will Never Be Another You*, og transkriberte en solo av Chet Baker (Baker, 1954) i tillegg til å hente fraser og inspirasjon fra en rekke bassoloer på YouTube. Informanten leverte en etyde.

### 4.5.1 Intervjuresultat

Låtvalget begrunnes med at han kjente til låten fra før av. Chet Baker-soloen ble valgt siden han hadde hørt den versjonen før, og de soloene han fant på YouTube var mer tilfeldig valgt etter å søke på «*There Will Never Be Another You Bass Solo*». Informanten sier at til tross for misforståelse av prosjektet sier han at han har opplevd det som en stort sett grei og interessant opplevelse, men at motivasjon og tidsmengden som krevdes var utfordrende. Informanten sier at hovedinstrumentlærer har hatt en liten rolle i prosjektet som følge av lite undervisning i perioden, men han sier at læreren påpekte det med å ta pauser i soloer, og at han har noen ganger oppmuntret til å jobbe med prosjektet underveis. Informanten spiller ikke jazz til vanlig, men mest pop og rock. Han har tidligere erfaring med transkripsjon, men ikke nødvendigvis jazz. Å skrive jazzetyder hadde han aldri gjort før. Informanten sier at den største utfordringen med prosjektet var tidsbruket det krevde.

#### 4.5.1.1 Transkripsjonsprosessen

Informanten sier at han importerte lydfilen inn i *Amazing Slow Downer* og brukte dette programmet til å senke farten på lydfilen. Deretter jobbet han med to takter om gangen hvor han satt en loop på de to taktene slik at han får høre de flere ganger mens han sitter med instrumentet og finner notene der, for så å skrive det ned på noter før han går videre og repeterer prosessen.

#### 4.5.1.2 Å lære soloer

Informanten sier at det å lære å spille soloen skjedde veldig naturlig i løpet av hans transkripsjonsprosess hvor han først lærte to takter om gangen og skrev de ned, helt til han hadde gjort det med hele soloen. Deretter synes han det var lett å sette sammen alle bitene og lære seg hele soloen, men han poengterer og at det var noen få steder hvor han måtte øve litt ekstra på noen fraser som var vanskeligere enn resten.

#### 4.5.1.3 Etydeskriving og -øving

Informanten forteller at etter å ha transkribert soloen av Chet Baker, brukte han samme dokument til å lage sin egen etyde hvor han da erstattet den transkriberte soloen med andre fraser gradvis. Han hørte på mange versjoner av låten og tok flere fraser fra diverse soloer som han brukte. Han forteller at det han gjorde med flere fraser var å høre på frasen, for så å tenke hva et svar på den frasen kunne vært, og bruke det i etyden. Når han hørte på de mange versjonene ble han oppmerksom på forskjell i spillestilen sammenlignet med seg selv. Han påpeker spesielt det å ta pauser var noe han ble mer bevisst på når han sjekket ut flere versjoner, og at han opplevde sine egne ideer som veldig «busy». Han sier at slike ting var mer fokuset hans når han sjekket ut disse versjonene og ikke nødvendigvis bare fraser. Han trekker frem *feel* og musisering som eksempler.

#### 4.5.1.4 Improvisasjonsøving

Informanten brukte *iReal Pro* for backing tracks. Ettersom samtalen skiftet tema ble ikke dette diskutert videre.



#### 4.5.1.5 Effekten av prosessen

Informanten sier at han føler at prosessen har gjort han bedre kjent med instrumentet på grunn av at han har måttet se for seg mønstrene på instrumentet i kontekst av de forskjellige akkordene som spilles over. Han sier også at han føler at han har fått en bedre forståelse av jazzsoloer generelt, men at det å bruke pauser i soloer var en stor lærdom for han. Informanten sier at han føler at prosessen har gjort han bedre til å improvisere, og han nevner spesielt at det var nyttig å jobbe med gehøret, og det å imitere musikk på instrumentet sitt i transkripsjonsprosessen. Han sier også at han har blitt bedre på å bruke kromatikk i improvisasjon, og at overgangen mellom akkordene i improvisasjonen har blitt bedre. Informanten hadde ikke spilt inn sitt andre opptak før intervjuet, men uttrykte at mener det har skjedd en progresjon når han hører tilbake på det første opptaket.

Informanten sier at han ikke tror han kommer til å fortsette med denne øvingsformen, ettersom han føler at hans musikalske interesser ikke samsvarer helt med metoden og at det kanskje ble for ineffektivt for han.

#### 4.5.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill

Her presenteres og oppsummeres de skriftlige evalueringene som ble gjort av Informant 5 sine improvisasjoner.

##### 4.5.2.1 Evalueringperson 1

Første innspilling

*Litt umotiverte linjer – vet ikke helt hva hen skal gjøre. Rytmsk straight, kan ikke låta veldig godt.*

Siste innspilling

*Mer interessant attitude her, men fremdeles noe nølende og bakpå.*

Kommentarene er korte, men antyder at evalueringspersonen opplevde opptak 2 som litt bedre enn opptak 1.

##### 4.5.2.2 Evalueringperson 2

Første innspilling

*Kandidaten spiller idérike rytmiske fraser, men sliter med å lande i riktig harmonisk landskap og det blir mye slit til ingen nytte. Repetering av enkelnoter blir en gjengangsfigur i påvente av nye initiativ som ikke kommer. Harmonisk er dette veldig enkelt og når frasene treffer akkorden er det nok mer flaks enn med overlegg.*

Siste innspilling

*Han/hun tar ikke tak i de harmoniske ikke-diatoniske variasjonene utenfor Eb-dur. Noen kromatiske linjer skaper en liten variasjon i tonaliteten til solist. Gjennomgående åttendeler og noen trioler danner det rytmiske grunnlaget for improvisasjonen. Timingen på frasene til solisten treffer ikke de harmoniske tyngdepunktene i akkordrekken. Liten utvikling i solo.*

Kommentarene på begge opptak kritiserer informantens evne til å treffe gode toner over akkordene. Det nevnes derimot at i opptak 2 har informanten noen kromatiske linjer som skaper variasjon, som kan antyde at informanten har begynt å bruke mer kromatikk, selv om det er vanskelig å se en tydelig antydning til forbedring basert på disse kommentarene.

#### 4.5.2.3 Evalueringperson 3

Første innspilling

*Nice opening approach beginning high and avoiding a flurry of notes to allow the statement time to land. An understanding of the jazz vocabulary is evident in the playing presented here.*

Siste innspilling

*Many good ideas but some of them not really joining together coherently. Phrasing skills are evident here but not articulated as well as the 1st example.*

Evalueringpersonen uttrykker tydelig at han foretrekker opptak 1, og tror at dette er opptak 2.

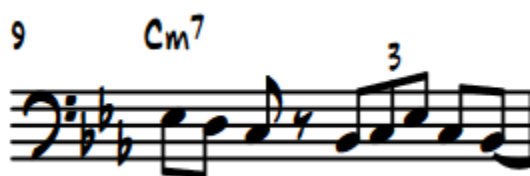
#### 4.5.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder

I denne delen presenteres funnene jeg gjorde da jeg sammenlignet de relevante notebildene for informant 5. På grunn av at informanten gjorde transkripsjonen og etyden på en annen måte enn tenkt, har det ikke vært tilgang på en komplett transkripsjon å sammenligne med, men isteden bare etyden informanten skrev.

##### 4.5.3.1 Element 1

I takt 6 i improvisasjonen bruker informanten en kort triolfrase som ses igjen i takt 7 i etyden. Ettersom informanten utførte oppgaven på en annen måte enn det som var tenkt, er det vanskelig å si om frasen også er i soloen som ble transkribert, ettersom en komplett transkripsjon ikke ble levert inn.

Takt 6 improvisasjon



Takt 7 etyde



#### 4.5.4 Informantens øvingsmengde

Informanten leverte ikke logg.

## 4.6 Informant 6

I denne delen presenteres resultatene for Informant 6. Informanten valgte låten All The Things You Are (Kern & Hammerstein, 1939), og har transkribert improvisasjon fra en versjon av Dizzy Gillespie (Gillespie, 1955), hvor det er flere musikere som bytter på solistrollen i løpet av låten, som har blitt transkribert som en sammenhengende solo. Informanten har og transkribert en solo av Mark Taylor (Mark Taylor & The Big Band, 2015). Informanten leverte en etyde.

### 4.6.1 Intervjuresultat

Soloen fra Dizzy Gillespie-versjonen ble valgt fordi han fant den i en spilleliste og synes den var bra, og soloen av Mark Taylor fant han ved å søke på YouTube. Han har også plukket litt fra diverse andre soloer etter at han fant en spilleliste med mange versjoner av låten.

Låten ble valgt da han så den i spillelisten som fulgte med dokumentet med instruksjoner han fikk tildelt i starten av prosjektet. Informanten sier at hovedinstrumentlæreren har vært bra å ha med for motivasjon, inspirasjon og at de også har jobbet litt med låten på timene. Informanten har jobbet med transkripsjon og plukking av musikk før, men ikke det å skrive egne soloer over akkordskjema.

Informanten sier at det var utfordrende med motivasjon til å jobbe med prosjektet og at det var mange andre ting som tok fokuset hans i perioden og at han føler at prosjektet generelt sett har gått dårlig.

#### 4.6.1.1 Transkripsjonsprosessen

Informanten har brukt Spotify og YouTube for å lytte på låtene, og benytter seg av en funksjon på YouTube for å redusere hastigheten. Han hørte på taktene hver for seg og skrev de inn i Sibelius, men brukte ikke instrumentet sitt i denne prosessen. Han sier også at han synes det er lettere å bare plukke ting og ikke nødvendigvis transkribere alt.

#### 4.6.1.2 Å lære soloer

Informanten sier at han benyttet seg av både opptaket og transkripsjonen han gjorde for å lære soloene, og at han byttet litt mellom disse mens han lærte å spille soloen. Han lærte soloen takt for takt fra starten til han kunne spille hele sammen med opptaket, og etter hvert gikk han over til å spille soloen med iReal.

#### 4.6.1.3 Etydeskriving og -øving

Informanten forteller at han vekslet mellom å spille, syngte og å skrive i Sibelius når han lagde etyden. Han sier også at han ikke gikk bevisst inn for å bruke fraser fra transkripsjonene, men at han tror det var en frase som kom med som han hadde hørt i en solo.

#### 4.6.1.4 Improvisasjonsøving

Informanten har øvd på å improvisere over backing tracks, uten noen spesifikke øvelser eller begrensninger. Han nevner at han har tenkt litt på Fingerboard Harmony (Willis, 1997)<sup>10</sup> mens han jobbet med dette.

#### 4.6.1.5 Effekten av prosessen

Informanten sier at han har blitt tryggere på låten, men han er usikker på om han føler at han har blitt bedre på improvisasjon generelt, selv om han også sier at det var lærerikt. Han forteller også at det er noen fraser som har begynt å dukke opp i improvisasjonen hans som ikke var der før prosjektet.

---

<sup>10</sup> System for organisering av basshalsen av Gary Willis.

Informanten har ikke bearbeidet frasene han har hentet, men heller spilt de som de var originalt. Han sier at han følte at det gikk bedre når han spilte inn andre opptak, men at han var litt usikker når han hørte på det etterpå. Han sier at han kanskje kunne tenke seg å øve på lignende måter i fremtiden siden det er en god måte å utvikle vokabularet på.

#### 4.6.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill

Her presenteres og oppsummeres de skriftlige evalueringene som ble gjort av Informant 6 sine improvisasjoner.

##### 4.6.2.1 Evalueringperson 1

Første innspilling

*Litt nølende, men holder seg greit innafor kordene, ett licks mot slutten.*

Siste innspilling

*Litt licks, men mest linjer. Spiller ganske gjennomgående linjene etter korden er presentert i komp, så det blir litt bakpå. Presenterer kordene fint og god kontroll.*

Kommentarene antyder at informanten har tatt i bruk litt mer licks i opptak 2 og at det som spilles presenterer akkordene bra. Det nevnes også at informanten har en tendens i opptak 2 til å vente til akkorden er spilt i kompet før han spiller. I opptak 1 kommenteres det at informanten holder seg greit innafor akkordene, men om opptak 2 formuleres dette som at presentasjon av akkorder er fint, og at informanten har god kontroll, som bærer et mer positivt preg enn kommentaren til første opptak. Det ser derfor ut som at opptak 2 ble foretrukket av evalueringspersonen.

##### 4.6.2.2 Evalueringperson 2

Første innspilling

*Melodiske linjer som har segmenter fra komposisjonens melodi starter soloen blir forfulgt av fraser som er enkle å følge og som sammenfattes fint med akkordene. Siste del av soloen finner ikke solist frem i akkordskjemaet og slutten faller sammen. Rytmikken er i kategorien «bakpå swing» og vitner om at kandidaten ikke har stor kjennskap til sjanger.*

Siste innspilling

*Her spiller kandidaten melodisk linjer som lander fint i det harmoniske forløpet. De lange linjene i seg selv blir ganske enkeltstående og leder ikke over i hverandre og fremstår derfor noe umotiverende utover i soloen. Hvert tonalitetsskifte blir godt ivaretatt, men har ingen linjer som binder de sammen og skaper en lengre melodisk tanke.*

I kommentaren på første opptak blir det beskrevet at spillingen faller sammen på grunn av manglende evne til å treffe gode toner over akkordene. Dette ser ikke ut til å være et problem i opptak 2, men evalueringspersonen har allikevel noen kritikker mot den helhetlige opplevelsen av informantens improvisasjon. Basert på kommentarene ser det allikevel ut som om informantens evne til å holde seg innenfor harmonien har blitt bedre.

#### 4.6.2.3 Evalueringperson 3

Første innspilling

*this example seems a much safer approach. lacks foreshadowing of the coming harmony and technically misses some targets.*

Siste innspilling

*The chorus effect makes the tone pop out against the other examples provided here. Nice phrasing and upper structure usage. rhythmic interest is built up towards the end of the chorus leaving the listener wanting to hear more*

Kommentaren til opptak 1 består kun av kritikker, som påpeker mangler i harmonisk oversikt og teknikk, mens opptak 2 har kun positive anmerkninger som skryter av frasering, notevalg, rytmikk og tonen i instrumentet.

#### 4.6.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder

I denne delen presenteres funnene jeg gjorde da jeg sammenlignet de relevante notebildene for informant 6.

##### 4.6.3.1 Element 1

I takt 3 i improvisasjonen spiller informanten en rekke noter som utgjør en m7-arpeggio nedover, og dette ses igjen i transkripsjonene av både Mark Taylor og Dizzy Gillespie, men med ulike toner som startpunkt og over forskjellige akkorder.

Takt 3 improvisasjon



Takt 11 Mark Taylor-transkripsjon



Takt 75 transkripsjon fra Dizzy Gillespie-versjon



#### 4.6.3.2 Element 2

I takt 5 i improvisasjonen benytter informanten seg av en maj9-arpeggio, som vi også ser brukt i Mark Taylor-transkripsjonen i takt 4 og 12.

Takt 5 improvisasjon



Takt 4 Mark Taylor-transkripsjon



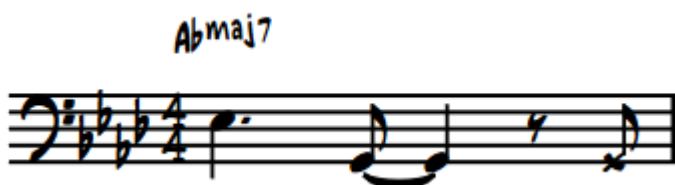
Takt 12 Mark Taylor-transkripsjon



#### 4.6.3.3 Element 3

I takt 4 i improvisasjonen bruker informanten en rytme som han har brukt gjennomgående i etyden på maj7-akkorder.

Takt 4 improvisasjon



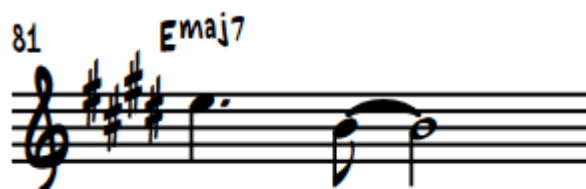
Takt 15 etyde



Takt 20 etyde



Takt 23 etyde



Takt 29 etyde



#### 4.6.3.4 Element 4

I takt 7 i improvisasjonen legger informanten vekt på ters og kvint over en maj7-akkord, og dette ser vi igjen i takt 20 i etyden, og i takt 52 i Dizzy Gillespie-transkripsjonen.

Takt 7 improvisasjon



Takt 20 etyde



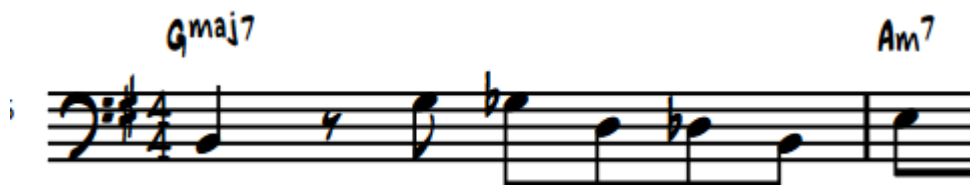
Takt 52 transkripsjon fra Dizzy Gillespie-versjon



#### 4.6.3.5 Element 5

I takt 16 til starten av takt 17 i improvisasjonen spiller informanten en frase som ofte forekommer i bebop-stilen, og frasen ses igjen i takt 26 i etyden og i takt 46 i Mark Taylor-transkripsjonen, men i ulik harmonisk kontekst.

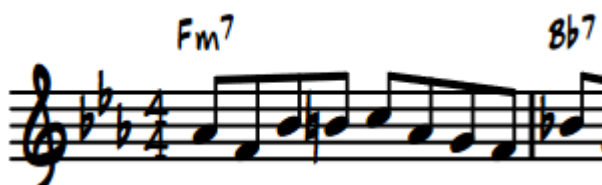
Takt 16 improvisasjon



Takt 26 etyde



Takt 46 Mark Taylor-transkripsjon





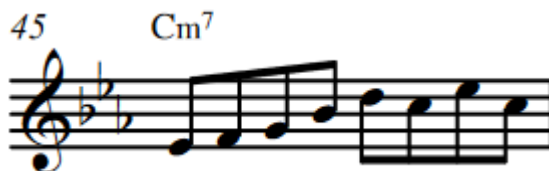
#### 4.6.3.6 Element 6

I takt 35 i improvisasjonen bruker informanten en frase som består av 1-2-3-5 over en Abmaj7. Dette mønsteret ser vi også igjen i Mark Taylor-transkripsjonen, men der brukes samme mønsteret fra tersen på en Cm7. Dette mønsteret dukker også opp i etyden.

Takt 35 improvisasjon



Takt 45 Mark Taylor-transkripsjon



Takt 5 etyde



Takt 25 etyde



#### 4.6.4 Informantens øvingsmengde

Informanten leverte ingen logg.

## 4.7 Informant 7

I denne delen presenteres resultatene for Informant 7. Informanten valgte låten Freddie Freeloader (Davis, 1959b) og transkriberte en solo av Miles Davis (Davis, 1959a). Informanten leverte en etyde.

### 4.7.1 Intervjuresultat

Begrunnelsen for låtvalget var at han hadde sett en YouTube-video av bassisten Janek Gwizdala som snakker om at man bør kun transkribere ting man klarer å plukke i originalt tempo, og at Miles Davis er et godt utgangspunkt. Informanten sier at han synes Janek Gwizdala har en veldig melodios spillestil og at dette er noe han tenkte at han kunne jobbe mot ved å velge soloen til Miles Davis. Han påpeker at han har lært Donna Lee (Davis, 1947) og Charlie Parker sin solo på låten tidligere, men at han ikke fikk mye bruk for det, men han ser potensiale i det mer melodiske preget han hører i Miles Davis sin solo til å være nyttig for han uavhengig av sjanger. Informanten har ikke jobbet mye med jazz eller improvisasjon tidligere på grunn av manglende interesse, men har gjort en del transkripsjon. Han påpeker derimot at tidligere har han redusert farten på ting han har transkribert, og derfor ble prosessen i dette prosjektet allikevel litt ny for han med tanke på transkripsjonsprosessen også. Informanten sier at han startet prosjekt ganske sterkt, men at han datt litt ut av det i en periode på grunn av andre ting. Han fikk derimot tatt det opp igjen mot slutten og fullført prosjektet. Informanten sier at hovedinstrumentlæreren var veldig god til å motivere han til å jobbe med prosjektet og viste mye entusiasme. De hadde kun en time i løpet av prosjektet på grunn av lite undervisning i perioden, men sier at det var nyttig. På timen viste informanten hva han hadde plukket, og de improviserte på skjemaet med backing track fra iReal. Informanten påpeker og at de jobbet med å spille låten i flere varierende tempo for å se hva det gjorde med improvisasjonen hans.

#### 4.7.1.1 Transkripsjonsprosessen

Etter å ha sett videoen til Janek Gwizdala valgte informanten å ikke bruke noen hjelpemidler til å redusere hastigheten på låten mens han transkriberte. Han satt da med instrumentet og hørte på frasering og notene og prøvde å spille det til alle notene var rett, og så skrev han det inn i Sibelius.

#### 4.7.1.2 Å lære soloer

Informanten startet med å plukke soloen og fikk gjort ferdig omtrent halvparten, men etter at han falt ut av rutinen på øvingen glemte han den litt. Deretter gikk han senere tilbake og hørte på låten, og brukte også de notene han hadde skrevet til å lære det han hadde glemt på nytt. Han spilte da soloen sammen med originalen og sier at dette var veldig hjelpsomt for å få med seg detaljer som frasering, betoning og notelengde.

#### 4.7.1.3 Etydeskriving og -øving

Informanten sier at han skre etyden ved å ta mange elementer fra soloen til Miles Davis og legge de inn i etyden, men stokket om på forskjellige steder i skjemaet. Han blandet også inn litt av sine egne fraser og noen ting fra en Gary Willis solo han har transkribert tidligere utenom dette prosjektet.

#### 4.7.1.4 Improvisasjonsøving

Informanten sier at han startet med å sette et backing track som han fant på YouTube på loop, og prøvde seg fram med å improvisere oppå for å finne ut hva som låt bra, men etter hvert som han lærte seg fraser fra soloene begynte han å bevisst prøve å bruke de i soloen. Han prøvde også å variere hvordan han spilte frasene ved å for eksempel endre på rytmikken eller plasseringen i taktene.

Han påpeker også at noen av de lengre frasene han har brukt syntes han det var mer naturlig å spille som originalt, men at mindre elementer var lettere å endre på og bruke på forskjellige måter. Informanten sier at improvisasjonen var den delen av prosjektet han opplevde som mest utfordrende.

#### 4.7.1.5 Effekten av prosessen

Informanten sier at prosessen har vært veldig nyttig for han og at han har opplevd en framgang for jazzimprovisasjon og har fått utviklet vokabularet sitt. Han sier også at han er mye mer fornøyd med det andre opptaket han gjorde av sin improvisasjon, og at han kommer til å fortsette med transkripsjon, men ikke nødvendigvis jazz, og nevner ikke etydeskriking.

### 4.7.2 Skriftlige evalueringer av informantens spill

Her presenteres og oppsummeres de skriftlige evalueringene som ble gjort av Informant 7 sine improvisasjoner.

#### 4.7.2.1 Evaluering person 1

Første innspilling

*Presenterer kordene mye bedre nå, men framstår som veldig fersk fremdeles. Tar litt mer sjanser.*

Siste innspilling

*Nølende og usikkert. Gjentakende motiv. Ikke vant til jazzimprov. Ferskt.*

Kommentarene antyder at evalueringspersonen tror at opptak 1 er opptak 2, og sier at informanten her presenterer akkordene bedre, mens opptak 2 beskrives som nølende og at informanten er fersk i jazzimprovisasjon. Det konkluderes derfor at evalueringspersonen like opptak 1 best.

#### 4.7.2.2 Evaluering person 2

Første innspilling

*Rytmiske og melodiske elementer fra komposisjonen danner starten på soloen og danner grunnlaget for videre musisering. Her kommer ikke solist ned i akkordrekken men blir liggende på toppen i et blues-segment uten å finne veien opp. Rytmikken stagnerer og forblir uten nye store idéer og fremdrift.*

Siste innspilling

*Solist spiller med sterk vibrato som trekker det estetiske bort fra sjangeren jazz. Blues-skala og mixolydisk skala danner det harmoniske fundamentet for improvisasjonen. Segmenter fra melodien skaper en gjenkjennelsesfaktor og gir lytteren en referanse til låta. Kandidaten spiller akkorder på slutten og avslutter på en ok måte.*

I kommentaren til opptak 1 gjøres det noen observasjoner med en nøytral formulering, og det rettes kritikk mot, harmonisk kontroll, rytmikk og mangel på ideer og fremdrift. Om opptak 2 skrives det derimot at informanten klarer å benytte seg av elementer av komposisjonen og at avslutningen er ok, selv om det rettes kritikk mot estetiske valg rundt bruk av vibrato. Det er mer positivt i kommentarene om opptak 2, og det antyder at evalueringspersonen foretrakk opptak 2.

### 4.7.2.3 Evalueringperson 3

#### Første innspilling

*A much more original approach but has not the phrasing eloquence of the previous example. Adherence to the bassist approach of holding time and playing fills. Nice double stops for interest.*

#### Siste innspilling

*Good use of space and simplicity upon opening. quoting of original solos and phrasing evidence of transcription work, but at the cost of some originality.*

Kommentarene indikerer at informanten har opparbeidet seg nye fraser og frasering i opptak 2, men evalueringspersonen påpeker at dette kommer på bekostning av originalitet. Opptak 1 roses også for bruk av double stops, og opptak 2 roses for bruk av pauser. Kommentarene antyder ingen overlegen forbedring helhetlig, men at målet med å opparbeide seg vokabular fra prosessen har virket.

### 4.7.3 Musikalsk sammenligning av improvisasjoner, transkripsjoner og etyder

I denne delen presenteres funnene jeg gjorde da jeg sammenlignet de relevante notebildene for informant 7.

#### 4.7.3.1 Element 1

I improvisasjonen bruker informanten gjennomgående en spesifikk rytme, som han bruker til å spille på grunntonen med, og denne ses også i etyden.

Takt 2, 13, 27 og 55 improvisasjon



Takt 6-7 improvisasjon



Takt 15 improvisasjon



Takt 2 etyde



Takt 6 etyde



#### 4.7.3.2 Element 2

I takt 3-5 i improvisasjonen spiller informanten en frase som er tett beslektet med takt 3-5 i etyden, men med minimale rytmiske variasjoner.

Takt 3-5 improvisasjon



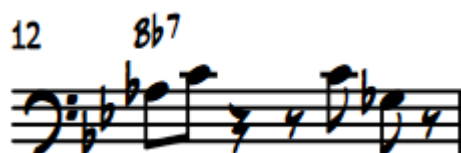
Takt 3-5 etyde



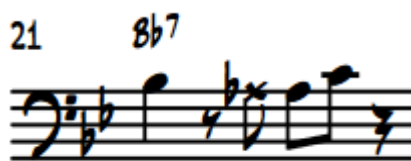
#### 4.7.3.3 Element 3

Informanten bruker i løpet av improvisasjonen også en kort frase hvor han spiller 7-eren og 9-eren over dominant-akkorder, og dette ses igjen i både etyden og Miles Davis-transkripsjonen.

Takt 16 improvisasjon



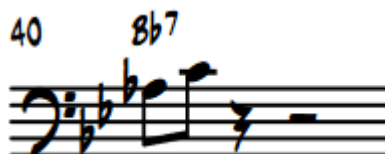
Takt 19 improvisasjon



Takt 39 improvisasjon



Takt 15 etyde



Takt 25 Miles Davis-transkripsjon



Takt 40 Miles Davis-transkripsjon



Takt 52 Miles Davis-transkripsjon



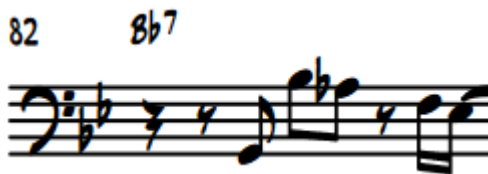
#### 4.7.3.4 Element 4

Informanten bruker i sin improvisasjon også en kort frase som går fra grunntonen til 7-eren over dominant-akkorder, og dette ses igjen i Miles Davis-transkripsjonen.

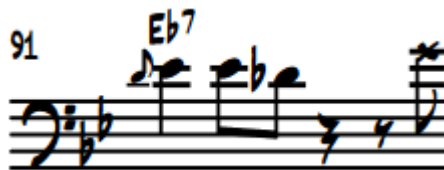
Takt 17-18 improvisasjon



Takt 24 improvisasjon



Takt 41 improvisasjon



Takt 54 Miles Davis-transkripsjon



Takt 64 Miles Davis-transkripsjon



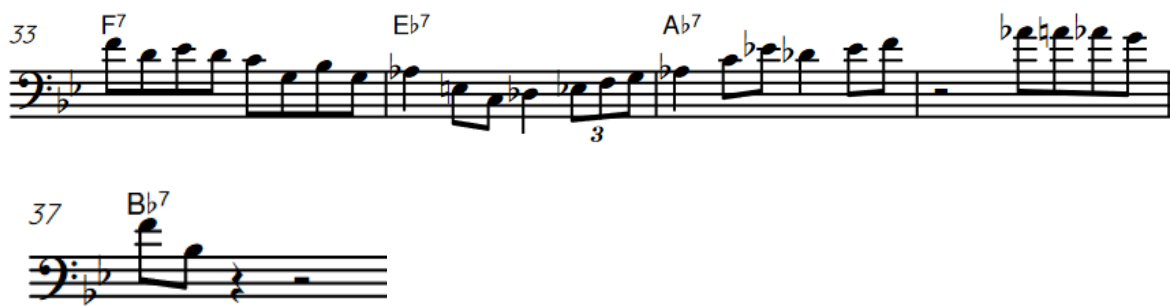
#### 4.7.3.5 Element 5

I takt 33-37 i improvisasjonen spiller informanten en lang frase som er identisk med frasen som finnes i takt 33-37 i etyden og takt 58-62 i Miles Davis-transkripsjonen.

Takt 33-37 improvisasjon



Takt 33-37 etyde



Takt 58-62 Miles Davis-transkripsjon



#### 4.7.3.6 Element 6

I takt 32 i improvisasjonen bruker informanten en kort frase som går fra 6-eren til grunntonen over en dominant-akkord. Dette forekommer også i både etyden og i Miles Davis-transkripsjonen.

Takt 32 improvisasjon

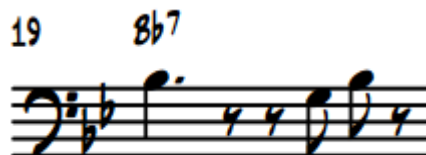




Takt 40 improvisasjon



Takt 44 improvisasjon



Takt 3 Miles Davis-transkripsjon



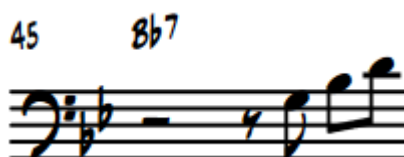
Takt 3-4 etyde



Takt 14 etyde



Takt 32 etyde



Takt 48 etyde



#### 4.7.3.7 Element 7

I takt 50-51 bruker informanten grunntonen på en repeterende måte, som er beslektet med måten Miles Davis gjør det i takt 50-53 i transkripsjonen.

Takt 50-51 improvisasjon



Takt 50-53 Miles Davis-transkripsjon



#### 4.7.4 Informantens øvingsmengde

Informanten har her ikke oppgitt tidsmengden som er brukt, men heller gitt en ukesbasert logg i et annet format enn de andre informantene. På grunn av formatet informanten brukte kan det ikke settes opp en graf for antall timer per tema.

## 4.8 Resultatanalyse

Jeg skal nå oppsummere og analysere resultatene for hver kategori. For å gjennomføre resultatanalysen bruker jeg en struktur hvor jeg gjør grovanalyse av de fire temaene hver for seg, for å deretter koble dette opp mot teorien. Med denne strukturen holdes hvert tema for seg selv, inntil jeg skal trekke en endelig konklusjon for oppgavens problemstilling. Jeg starter med å samle sammen og presentere intervjuresultatene.

### 4.8.1 Analyse av intervjuresultat

Intervjudataene viser at alle informantene fikk noe positivt ut av å utføre dette prosjektet, men noen var mer fornøyd enn andre. Noen var ivrige på å fortsette med denne formen for øving, mens andre fant det ikke relevant eller effektivt nok for deres egne mål som musikere.

**Intervjuer: - Tror du at du kommer til å fortsette å bruke denne øvingsformen, eller deler av denne øvingsformen på eget initiativ?**

*Informant 3: - Ja, det burde jeg i hvert fall! Ja, jeg tror jeg kommer til å gjøre det. Jeg tror det er veldig flott. Veldig lærerikt.*

*Informant 2: - Ja, det tror jeg. Jeg tror jeg kommer til å bruke det mer innenfor balkansk musikk for jeg har så vidt kommet i gang med å begynne å spille solo innenfor den stilen.*

*Informant 7: - Den transkripsjonsdelen er jo noe jeg driver med hele tiden. Ikke nødvendigvis jazz da, men å transkribere andre ting, det kommer jeg til å fortsette med. Og for all del, en vet jo aldri hva som kommer til å skje, det kan jo plutselig hende jeg får lyst til å transkribere en til Miles solo. Men jeg tror absolutt jeg kommer til å få bruk for den arbeidsmetoden jeg har innarbeidet.*

Informant 1 og 4 var også interessert i å fortsette, men sa at etyde-aspektet ikke var interessant nok:

*Informant 1: - Ja, absolutt. Jeg vet ikke helt... Det med å skrive ned egen solo... det følte jeg kanskje jeg ikke fikk så veldig mye ut av. (...) Det jeg kommer til å ta mest med meg er det å transkribere andre soloer.*

*Informant 4: Ja, jeg kommer nok til å fortsette med transkribering på samme måte. Gjerne ikke så mye det å skrive egne soloer, selv om, ja, det kan være nyttig det. Men improvisering over diverse akkordrekker, det kan jeg fortsette med.*

I motsetning til disse ses det en motsatt mening fra informant 5:

*Informant 5: - Nei, jeg tror kanskje ikke det. Hovedsakelig fordi jeg synes det blir litt for ineffektivt. Det kommer selvsagt an på hvilken jobb jeg skal utføre. Si at jeg skal spille en låt i et band, og skal plukke den selv, så er jeg mer der at jeg hører gjennom den og prøver å spille, så bruker jeg kanskje en halvtimes tid på å finne ut sånn ca. hvordan ting går, og så blir det på en måte min tolkning av det. Men det å sette seg ned og nihøre og plukke nøyaktig kommer jeg sannsynligvis ikke til å gjøre så mye, med mindre det er sånn teater eller noe. Det er ikke så relevant for min musikkhverdag da.*

Informant 6 trekker i motsetning ut etydeaspektet som et element han kanskje vil jobbe videre med:

*Informant 6: - Kanskje skrive egentlig... Skrive og så lære meg det jeg skrev. Det er en fin måte å utvide vokabularet på.*

Det var en rekke aspekter som ble nevnt som positive av informantene, og jeg presenterer de samlet her:

- Generell utvikling i spill og improvisasjon
- Økt interesse, og forståelse for jazz
- Noen opplevde at å jobbe med metoden hjalp på andre ting i deres spill utenfor jazz
- Økt evne til å benytte seg av kromatikk i improvisasjon
- Bedre forståelse for motivbruk
- Bedre fokus på detaljer som frasering og feel
- Forbedret instrumentkunnskap
- Bedre på noteskriving og -lesing
- Fikk nye fraser og vokabular inn i spillet
- Gehørtrening

Nå har jeg presentert de positive effektene, men har det kommet frem noen negative effekter ifølge informantene? Det nevnes ikke av noen av informantene at øvingen har hatt en negativ, eller ingen effekt på deres spill, men som eksemplene fra intervjuet ovenfor viser, var det ikke alle som syntes det var en metode som var verdt å fortsette med for deres egen del.

Et sentralt aspekt ved oppgaven er opparbeiding av nytt vokabular til improvisasjon. Alle informantene uttrykker i intervjuet at deres vokabular til improvisasjon har blitt utvidet eller forbedret:

***Intervjuer: - Har du oppdaget at nytt vokabular til improvisasjon har dukket opp i spillet ditt som følge av prosessen?***

*Informant 7: - Ja, absolutt!*

*Informant 4: - Ja, det har jeg jo. Tatt med meg litt fraser og... ja.*

*Informant 2: - Ja, det har det jo uten tvil. Det er jo da de frasene som jeg har plukka rett og slett.*

*Informant 1: - I løpet av prosessen så føler jeg det å ta inn litt mer kromatikk, for eksempel, har kommet veldig til nytte. Det gjør han Willis ganske mye, så der var det liksom fint å stjele litt av det.*

*Informant 5: - Ja, jeg har blitt flinkere til å bruke generelt akkordfremmede toner, og kromatiske sprang. Også merker jeg at jeg har fått smoothere overganger mellom akkorder.*

*informant 6: - Ja, det er et par ting, vil jeg tørre å påstå at jeg gjør litt mer av.*

*Informant 3 sier om metoden: - Det er absolutt en god måte å utvikle og forstørre vokabularet innenfor improvisasjon, og ideer jeg har når jeg skal improvisere. Det gir flere muligheter, på en måte.*

Jeg spurte også informantene om de hadde bearbeidet eller endret noe på vokabularet de jobbet med underveis og de aller fleste hadde på et vis gjort dette:

*Informant 1: - Ikke så veldig mye, for det meste har jeg prøvd å gjøre det sånn som det er. Men jeg har testet ut litt å endre litt på timen på det. Men jeg har ikke testet ut så mye å endre på selve notene.*

*Informant 2: - Jeg har vel på en måte gjort det, men det har ikke vært så bevisst. En måte jeg har jobbet litt på er at jeg prøver å både spille frasene akkurat som de er på akkurat de akkordene, men også kanskje spille ting som er inspirert av det. Litt sånn sekvensering... (...) eller endre på rytmikken på de samme intervallene. (...) på en måte improvisert basert på de frasene da.*

*Informant 3: - Av de frasene jeg tok så har jeg nok endret på alt fordi jeg føler at jeg hadde ikke lov til å bare ta det rett ut og lime det inn igjen. Jeg måtte på en måte gjøre det litt til mitt eget. Så en del av de frasene jeg har tatt fra de soloene har jeg variert de, kanskje puttet de i en annen kontekst, at de har blitt i en annen akkord... fra en moll-akkord til en maj-akkord, på en måte. Jeg har nok bearbeidet de fleste som jeg har brukt.*

*Informant 4: - Ja. (...) Ja, eller hvor han kommer på slaget, kanskje.*

*Informant 5: - Ja, absolutt. Men det beste i den komposisjonen er på en måte egne impulser som jeg har i underbevisstheten etter å ha hørt mange forskjellige uttrykk. Så det er ikke så mange håndfaste chops som jeg har tatt og kopiert og endra.*

*Informant 7: - Noen av de lengre fraseringene har jeg beholdt som de er for de føltes så bra og gikk så bra over akkordene. Men sånne små ting som Miles spiller har jeg prøvd å endre litt på. Hvor lenge man holder noten, når tid de kommer. Så jeg har absolutt prøvd å liksom tatt det han har spilt og prøve å gjøre det litt til mitt eget, og hva jeg føler for å spille der og da.*

Det var kun Informant 6 som ikke hadde gjort dette i noen grad:

*Informant 6: - Nei, det har jeg ikke.*

Informantene nevner altså at de har fått inn konkrete fraser og elementer i sin improvisasjon, men flere nevner også at aspekter som frasering og feel var noen de fokuserte på:

*Informant 7: - Jeg prøvde å frasere meg som Miles og lære litt av hans betoning, og hvor lenge han holder visse toner. Det hjalp veldig å spille med originalsporet.*

*Informant 2: - Prøve å liksom høre etter alt av frasering og da, for alt kan ikke nødvendigvis noteres i noter, sånn hvordan de gjør det. Og prøve å klare å gjenta frasering... Det jeg plukket er jo en pianosolo. Det blir jo en helt annen måte å spille på når man spiller piano enn bass, men prøve å allikevel få litt av de samme fraseringene og måten man spiller det på da.*

*Informant 1 snakker om å fokusere på detaljer når han har redusert tempoet på opptaket: - Mer sånn detaljting liker jeg å ta sakte. Litt sånn anslag på toner og alt mulig rart.*

*Informant 3: - Ved hjelp av transkriberingen har jeg jo kunnet tatt fraser fra der og brukt de selv, og blandet de med eget språk, som har hjulpet meg å utforske nye fraseringer og rytmiske motiv, og melodiske... og absolutt ting som har gitt nye farger til improvisasjonsspillingen min.*

Hva syntes så informantene selv om de to opptakene de gjorde? Og hva mener de om utvikling i egen improvisasjonsevne?

*Informant 1 snakker om sitt andre opptak: - Opptaket som jeg gjorde i går... Det er ikke veldig bra det heller synes jeg, men det er vesentlig bedre enn det første.*

*Informant 2: - Ja, jeg var mye mer fornøyd med det siste opptaket.*

*Informant 3: - Jeg føler absolutt at det siste produktet var bedre, og at det var mer konkrete ideer og ting som var mer musikalsk og mer uttenkt og utviklet.*

*Informant 4: - Jeg hadde større vokabular på det siste enn på det første, men jeg måtte ha litt peiling på hva jeg skulle gjøre (...) Det var litt planlagt solo.*

*Informant 5 hadde ikke spilt inn siste opptak før intervjuet, men hadde hørt på det første opptaket og sammenlignet det med hans eget inntrykk av daværende nivå: - Det er jo fortsatt ikke superbra, men det er en god del bedre enn det var i utgangspunktet.*

*Informant 7: - Absolutt mye bedre enn første improvisasjon.*

De fleste mener altså at deres andre opptak var bedre, men Informant 6 uttrykker derimot litt usikkerhet rundt dette:

*Informant 6: - Det følte bedre andre gang. Men kanskje ikke nødvendigvis når jeg hørte gjennom det etterpå.*

Jeg spurte også informantene om det var noe med prosjektet som var spesielt vanskelig.

***Intervjuer: - Var det noe med prosessen som var spesielt utfordrende?***

*Informant 1: – For min del er det egentlig det at jeg ikke har hatt alt for mye tid til overs til å gjøre det.*

*Informant 3: - Kanskje å holde en god øvingsrutine. Det har jo vart en stund, og enkelte ganger føler jeg litt at det ikke kommer noen utvikling og da blir det litt vanskelig å motivere seg til det.*

*Informant 4: - Ja, det å holde det ved like og holde seg disiplinert. Man kan fort bli lei av det, å bare sitte og prøve å improvisere.*

*Informant 5: - Det var tid. Hvis jeg skulle gjort det 100% etter boka hadde det blitt ekstremt tidkrevende, så egentlig var det min største utfordring.*

Det kom også frem andre aspekter med hva informantene opplevde som utfordrende. Informant 6 syntes og at motivasjon var en utfordring, men uttrykte også at han synes det er lettere å plukke ting, uten å måtte komme på egne løsninger, som jeg antar at henviser til etyde-komposisjonen:

*Informant 6: - Øvingsmotivasjon. Det er mye lettere å bare plukke ting, enn å komme opp med sitt eget... og det å være original.*

Informant 2 opplevde i tillegg at det å jobbe med noter ble et utfordrende element i prosjektet:

*Informant 2: - Ja, det er jo den notebarrieren da. Det har vært en liten utfordring, men det har jo gått fint det og.*

Et aspekt som ble nevnt i intervjuene var det å redusere hastigheten på innspillingene:

*Informant 1: - Da pleier jeg ofte å høre gjennom hele først i fullt tempo, og kanskje prøve å plukke litt i fullt tempo for jeg føler det er litt mer verdig da. Men mer sånn detaljting, så liker jeg å ta det sakte.*

*Informant 2: - Jeg har brukt en app som heter Amazing Slow Downer, som egentlig bare skrur ned tempoet, og så har jeg brukt den til å plukke.*

*Informant 3: - Med hjelp av et sånt transkriberingsprogram der jeg kan sakke ned lydfilen, og så transkriberte jeg det egentlig ganske greit inn i Sibelius. (...)*

*Proessen å lære soloen, jeg begynte først med å prøve å spille den i tempo, det gikk jo ikke veldig bra, men da fikk jeg et innblikk i hvordan det kom til å bli. (...)*

*så jeg gikk jo gjennom frase per frase og bare sakk ned tempoet til jeg fikk frasene opp i tempo.*

*Informant 4: - Så tar jeg det ned i tempo når jeg transkriberer.*

*Informant 5 – Da er det rett og slett så enkelt som det at jeg får lydfilen inn på slow downer, tar det ned et par hakk, og setter på det jeg skal plukke.*

*Informant 6: - Jeg bruker YouTube og så tar jeg på sånn 0.75 i tempo.*

*Informant 7: - Jeg valgte jo Freddie Freeloader (...) grunnen til at jeg valgte den er fordi jeg har sett på noen videoer av en YouTuber-bassist som heter Janek Gwizdala som fortalte at når man skal transkribere noe bør man velge en sang som man kan plukke i originalt tempo. (...) og det gjorde at jeg brukte litt mer tid da på transkriberingsdelen i og med at jeg prøvde å ikke bruke noe, å sakke ned innspillinger og sånt.*

#### **4.8.1.1 Analyse mot teori - Intervjuresultat**

Nå har jeg presentert hvilke resultat informantene rapporterte til meg i intervjuet. Hvordan samsvarer dette med teorien?

I avsnitt 2.1 ble det presentert hva teorien sier om hvordan en musikers vokabular og jazzimprovisasjon kan utvides ved hjelp av transkripsjon og læring fra innspillinger. Som Berliner (1994, s. 101) skriver er det å hente fraser fra innspillinger en vanlig praksis blant jazzmusikere, og at dette er en form for øving som brukes for å få nye fraser inn i sin egen spilling, og ut ifra hva informantene sier i intervjuene har dette forekommet hos alle, hvor nye fraser og elementer har dukket opp i deres improvisasjon som følge av prosessen.

Sahlander (2017, s. 159-160) viste derimot at transkripsjon var en prosess Gary Willis ikke la mye vekt på, og Sahlander var allikevel i stand til å gjøre betydelige fremskritt i sin spilling, og forbedre det han allerede kunne istedenfor å tilføre nytt materiale. Det kan tyde på å transkripsjon kun er nødvendig opp til et visst punkt, hvor man har opparbeidet seg nok musikalsk vokabular til ens relevante musikkscenarier, hvor det heller kan lønne seg mer å solidifisere det vokabularet man allerede har, for at det skal kunne brukes mer effektivt.

Dette impliserer allikevel at et vokabular må først oppbygges av musikeren, som det har blitt beskrevet at transkripsjon, læring av soloer og etyder kan bidra til. Det vil dermed være opp til enhver utøver, eller utøvers lærer som i Sahlanders tilfelle, å bedømme om mer transkripsjon er nødvendig eller ikke. Oppgavens resultater viser også at det å jobbe med noter kan være en utfordring, så effektiviteten av prosessen kan også påvirkes av musikerens notekunnskaper dersom soloene skal skrives ned, som i fremgangsmåten til Mike Stern (Clay, 2011), Johansens (2013, s. 289) informanter, og musikere i Berliners (1994, s. 97) funn.

I avsnitt 2.2 belyser Schroeder (2018, s. 194-195) at en utøvers begrensninger kan være med på å bidra til at musikeren utvikler sin egen musikalske identitet, ettersom det ikke alltid er mulig å gjøre en eksakt kopi. Dette kom ikke opp i intervjuene, men det ble nevnt av informant 3 og 5 spesielt at de brukte vokabularet de plukket som et utgangspunkt for nytt vokabular de lagde som en følge av plukkingen og transkriberingen. Dette samsvarer ikke fullstendig, men det kan ses en parallell til hvordan prosessen kan bidra til at musikeren utvikler eget materiale, og potensielt en egen musikalsk identitet, som ble vist av Niles (2009, s. 20-21) og Davis (1990, s. 59) at var viktig.

Utenom vokabularet nevnes også frasering, feel og detaljer av informantene. Dette underbygges av teori i avsnitt 2.2. Saksofonisten Lee Konitz forteller i et intervju med Schroeder (2018, s. 108) at det å lære soloer var en metode som ga han innsikt i hvordan det *føles* å spille en bra solo, som kan ses på som en parallell til informantenes erfaring, på lik linje med hva Markley (2014, s. 15) skriver om å fokusere på detaljene i soloen man imiterer.

Hvordan noe spilles er altså en viktig del av prosessen, og dette samsvarer med fire informanter, som sier at dette var et fokus i deres øving. Resten av informantene nevnte ikke dette spesifikt, men det er ikke mulig å si om det er fordi det ikke var et fokus, eller om de tok det for gitt.

Det ses også en tydelig tendens blant informantene til å ville sakke ned tempoet når det transkriberes, som beskrevet av Berliner (1994, s. 96) i avsnitt 2.2, men Informant 7 hadde derimot hørt bassisten Janek Gwizdals råd om å ikke sakke ned musikken og fulgte hans metode ved å unngå denne praksisen. Informant 7 henviser ikke til en konkret video, men som videoen referert til i avsnitt 2.2 stemmer dette overens med, og underbygges av Gwizdala (2017) sine meninger, samt kontrabassisten John Clayton (Overwater). Informant 1 og 3 prøvde i periodevis å transkribere og spille i fullt tempo, men tok også i bruk redusering av tempo i tillegg. Informant 1 mente at det føltes mer verdig å plukke noe i fullt tempo, så det kan indikere at han er enig med Gwizdala, men måtte benytte seg av temporedusering for å fullføre prosjektet. Om Gwizdals påstander om at man reduserer mengden man trener gehøret ved å redusere tempoet på det som plukkes, kan derimot ikke verifiseres ved hjelp av oppgavens resultat. I løpet av intervjuene ble gehørtrening ble derimot nevnt som en positiv effekt. Det kan derfor indikere at gehøret kan utvikles selv med redusert tempo i løpet av prosessen, men at effekten på gehøret kanskje ville vært større dersom Gwizdals metode ble fulgt.

Når jeg spurte informantene om de kunne tenke seg å fortsette med øvingsformen var det blandede svar og holdninger til øvingen. Noen var positive til metoden og opplevde positive effekter som beskrevet av Markley (2014, s. 2) og Berliner (1994, s. 199,200,227) i avsnitt 2.3, samt at det å imitere musikk på gehør er en metode som gir resultat, som underbygges av Green i 2.2 (2002, s. 60). Noen var mer negative til etydeaspektet og opplevde det som mindre nyttig, på lik linje med studenten i Johansen (2013, s. 312) sin undersøkelse som følte at det ble unødvendig.



Dette var en vokalist, som kan påvirke effektiviteten av metoden, men det ses likevel en parallell til Informant 1 og 4 som uttrykte av etydeaspektet ikke var noe de var spesielt interessert i å fortsette med.

#### 4.8.2 Analyse av skriftlige evalueringer

I denne delen skal jeg samle sammen resultatene fra de skriftlige evalueringene som ble gjort av informantenes spill. Målet med disse evalueringene var å se etter forbedringer i informantenes jazzimprovisasjon fra et nøytralt standpunkt. Hva ses da i disse evalueringene?

Helhetlig sett, ses det en tendens til at de fleste informantene gjorde fremgang i spillingen basert på evalueringene. Det var ulike elementer som ble kommentert i evalueringene, men samlet sett er det mer positiv tilbakemelding på de siste opptakene informantene gjorde enn de første. Vi ser allikevel et par tilfeller hvor det er mer negativ eller nøytral tilbakemelding på siste opptak.<sup>11</sup>

##### 4.8.2.1 Skriftlige evalueringer – Analyse mot teori

Hvordan stemmer da effektene som ble beskrevet i intervjuene overens med de skriftlige evalueringene, og det teorien sier? Som tidligere vist i 4.8.1.1, finnes det en rekke meninger i teorien om at øvingsformene som ble benyttet i prosjektet skal ha en positiv effekt på spillingen til musikere som benytter seg av de. Evalueringene viser en tendens mot dette også hos fem av syv informanter, mens hos informant 3 var det to evalueringer som holdt seg nøytrale, og en som mente at første opptak var bedre, og hos informant 5 var det en positiv, en nøytral, og en som mente at første opptak var bedre. Så selv om evalueringene helhetlig peker i samme retning som teorien skulle tilsi, var ikke dette alltid tilfellet.

#### 4.8.3 Resultat av musikalsk analyse mot teori

I denne delen skal jeg samle sammen resultatene jeg fikk ved å transkribere og sammenligne informantenes jazzimprovisasjon med de tilsendte transkripsjonene og etydene. Målet med dette var å se etter konkrete musikalske eksempler som har blitt tatt fra transkripsjonene, og blitt en del av hvordan informanten improviserer. I intervjuene sa flere informanter at nye fraser hadde dukket opp i deres improvisasjon. Fant jeg så noen tegn på at dette stemte?

I alle improvisasjonene fantes det fellestrekk som indikerer at informanten kan ha hentet vokabular fra soloer og tatt det inn i sitt spill, som samsvarer med Markley (2014, s. 6) som skrev at dette kan skje som følge av transkripsjon og øving med etyder. I noen tilfeller var dette mindre elementer, og konsepter, men også komplette fraser over flere takter. Dette samsvarer med Berliner (1994, s. 240) som fant at vokabularet omfang kan variere stort. Dette kan demonstreres med to eksempler fra informantenes spill:

---

<sup>11</sup> 4.1.2, 4.2.2, 4.3.2, 4.4.2, 4.5.2, 4.6.2 og 4.7.2

Eksempel 1 – Fra 4.4.3.1 – Informant 4 – To noter på en takt



Eksempel 2 – 4.4.3.3 – Informant 4 – 5 takter



Her ses fra kun én informant hvor stor variasjon det kan være i omfanget på vokabularet som identifiseres i en solo, for så å bli tatt i bruk i informantens egen improvisasjon.

Oppgavens resultater viser også hvordan kortere fragmenter med vokabular kan kombineres med andre fragmenter på ulike måter, som underbygges av Vincent (2015, s. iii) og Solstad (2015, s. 69), som vist i avsnitt 2.1. Dette kan eksemplifiseres med dette utdraget fra Informant 1:

Fra 4.1.3.3 Takt 25-26 improvisasjon



Takt 36 Gary Willis-transkripsjon



Her ses en kort kromatisk frase som følges opp på to forskjellige måter av informanten og Gary Willis. Denne korte frasen kan ses på det som Vincent (2015, s. iii) kaller for *cells*, som i løpet av en improvisasjon kan benyttes og kombineres med andre *cells* for å skape lengre fraser. Dette underbygges også av Johansen (2013, s. 89) som skriver at oppbygning av et vokabular innebærer fraser og frasekomponenter.

Det var ikke bare melodisk vokabular som ble funnet. Noen elementer hadde tydelige rytmiske karakterer. Her er noen eksempler:

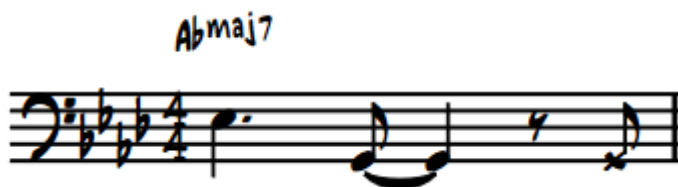
Element 1 – Informant 7



Dette var en rytme som ble brukt flere ganger i informantens improvisasjon og etyde.

Det viste seg også at Informant 6 brukte samme rytme, og hadde en sterk tendens til å gjøre dette når han spilte over maj7-akkorder:

Element 3 – Informant 6

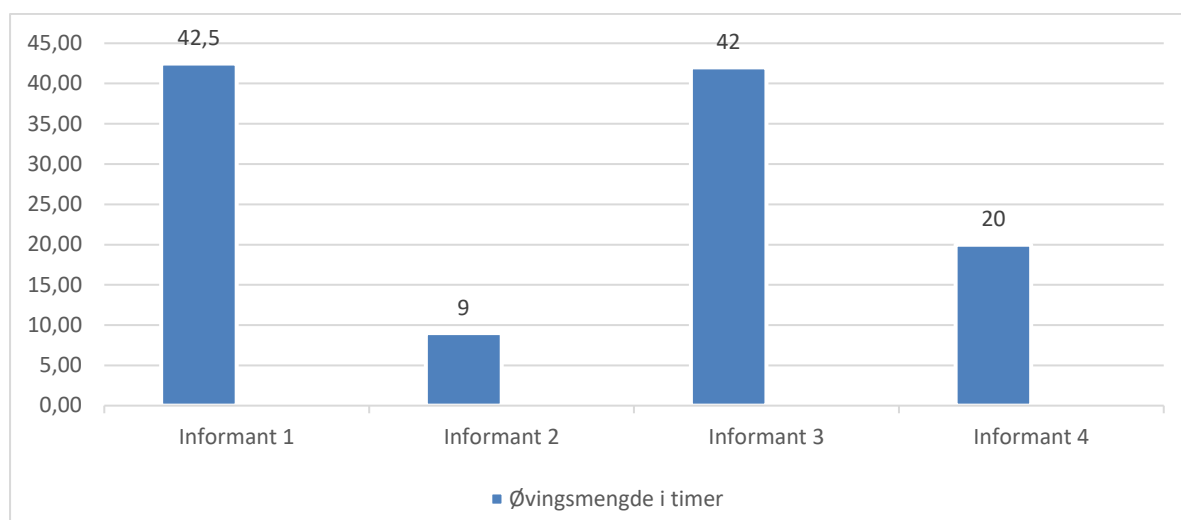


Markley (2014, s. 32) skriver også som nevnt i avsnitt 2.3 at det er anbefalt å identifisere rytmiske tendenser i transkripsjoner og bruke de i etyder, og det ses det tydelig tegn på at har skjedd hos Informant 6 og 7. Fraser har blitt plukket og brukt fra transkripsjoner, men jeg fant ikke noen tydelige nok tegn på at disse rytmiske tendensene ble hentet derfra. De ble derimot brukt i etyder, og dukket så opp i informantenes improvisasjon.

#### 4.8.4 Innsats, motivasjon og utfordringer

I denne delen skal jeg samle de resultatene jeg fikk via informantenes logg, og se etter korrelasjon mellom mengde tid brukt og ønskede øvingsresultat, i tillegg til motivasjon og utfordringer i løpet av prosjektet. Loggene ble gjort for å kunne se om lav/høy øvingsmengde ville kunne påvirke resultatene, og for å sette informantenes utsagn i en tydeligere kontekst. Ettersom ikke alle informantene leverte logg, baseres dette kun på de informantene som gjorde loggen som instruert.

Her presenteres den totale øvingsmengden for informantene som leverte logg som instruert:



Blant disse informantene er det tydelig tre forskjellige nivå av innsats på øvingen, hvor informant 1 og 3 ligger jevnt, mens informant 4 har brukt omtrent halvparten av tiden i forhold, og til slutt informant 2 som har brukt omtrent halvparten av tiden Informant 4 brukte. Ettersom jeg kun har tilgang på så få informanters logg, kan jeg ikke se etter tydelige mønster. Intervjuene viser allikevel at alle disse informantene beskrev at å bruke nok tid på prosjektet var en utfordring, selv om det var så stor variasjon i øvingsmengden de gjorde. De har derimot alle til felles at de mente at de fikk et utbytte av prosessen, til tross for varierende innsats. Dette er relatert til hva Gleason (2016, s. 176) fikk høre fra Sonny Rollins, som presentert i 2.1, hvor mengden øvingstid ikke nødvendigvis er den avgjørende faktoren. Dette er derimot ikke tilstrekkelig informasjon til å kunne påvise påstanden.

Når jeg utførte Zoom-møtet hvor jeg ba om en kort oppdatering fra informantene var Informant 1 ikke til stede, og han sendte heller en mail etterpå som erstatning, og der kom det frem et relevant punkt om hvordan han hadde valgt en spesielt utfordrende solo:

*Her er en liten oppdatering på hvordan det har gått:*

*Veldig lærerikt og effektivt prosjekt. Det at vi også loggfører gir ekstra motivasjon til å øve mer. Fra før av er jeg ikke veldig vandt til å spille mye solo, så soloøving er veldig relevant for min del. Tidligere har det vært ganske kjedelig å øve på improvisasjon, men med å plukke en solo jeg synes er kul og et lite push fra loggføringen har jeg blitt mere og mere inspirert til å øve mere på improvisasjon.*

*Jeg satte lista ganske høyt i starten med å velge en ganske vanskelig solo, noe som gjorde at jeg har brukt mye tid på å plukke den og lære den. Jeg har akkurat begynt med komponering av egen solo, så er kanskje litt sent ute, men skal prøve ta igjen. Jeg satte et mål om å bruke minst to timer hver dag på dette, noe som gikk fint første uka, men etter det har jeg vært tre fulle helger i studio og spilt litt på opptaksprøver og andre ting som jeg har vært nødt til å prioritere. Ser ut til at det minker litt med andre ting nå, så da blir det full fokus på solo og improvisasjon.*

#### 4.8.4.1 Analyse mot teori

I avsnitt 2.2 ses det fra Markley (2014, s. 8) at det å lære seg soloer fra innspillingene er en utfordrende og tidkrevende prosess, og at det å velge for vanskelig materiale kan være ødeleggende for musikerens fremgang med metoden. Problemet med å velge for vanskelige soloer kan det ses en parallell til i eposten fra Informant 1. Informanten nevner her, som Markley advarer mot, at han valgte en veldig utfordrende solo, som kan ha gjort prosessen vanskeligere for han å gjennomføre, som underbygger Markleys teori. Informanten kom seg allikevel gjennom prosjektet og var motivert til å øve mer med utgangspunkt i metoden. De andre informantene hadde ikke samme utfordring, men det var et gjennomgående problem å få nok tid og motivasjon til å jobbe med prosjektet.

I avsnitt 2.1 poengteres det fra Sahlander (2017, s. 39-41) at improvisasjon er en disiplin hvor det ligger mye forberedelse bak en musikers evne til å utøve det. Dette underbygger resultatene til informantene, hvor deres forberedelse, eller øving, har gitt effekter på deres spilling. Denne studien tok det for gitt at informantene allerede hadde grunnleggende kunnskaper på sitt instrument, men dette kan også ses på som *forberedelse* for å kunne være i stand til å improvisere.



## 5. Diskusjon

Jeg har nå redegjort for min problemstilling “Hvilke effekter har en kombinasjon av metodene transkripsjon og læring gjennom etyder på en musikers jazzvokabular?“, og forklart hvordan jeg kom frem til den, samt vist hvilke teoretiske og metodiske grunnlag jeg har benyttet meg av for å svare på problemstillingen. Jeg har også presentert dataen som kom frem i forskningen i form av intervjuresultat, skriftlige evalueringer og transkripsjoner, og har oppsummert og analysert disse. Med utgangspunkt i dette skal nå oppgavens problemstilling diskuteres og besvares.

Så har jeg nå fått svar på min problemstilling?

### 5.1 Konklusjon

Problemstillingen var “Hvilke effekter har en kombinasjon av metodene transkripsjon og læring gjennom etyder på en musikers jazzvokabular?” Hva er så min konklusjon etter å ha utført analyse av resultatene?

Etter å ha sett på helheten av de analyserte resultatene vil jeg besvare problemstillingen på følgende måte: Øving ved hjelp av transkripsjon og etyder kan hovedsakelig gi en musiker nytt vokabular til improvisasjon, og styrke evner for artikulasjon og rytmikk, samt improvisasjonsferdigheter.

Utenom disse hovedpunktene finnes det også en rekke sekundære effekter, som jeg presenterer punktvis:

- Generell utvikling i spill og improvisasjon
- Økt interesse, og forståelse for jazz
- Noen opplevde at å jobbe med metoden hjalp på andre ting i deres spill utenfor jazz
- Økt evne til å benytte seg av kromatikk i improvisasjon
- Bedre forståelse for motivbruk
- Bedre fokus på detaljer som fraser og feel
- Forbedret instrumentkunnskap
- Bedre på noteskriving og -lesing
- Fikk nye fraser og vokabular inn i spillet
- Gehørtrening
- Potensiell utvikling av egen musikalsk identitet

Til tross for disse mulighetene for positiv utvikling finnes det allikevel en fare for at prosessen ikke har ønsket effekt dersom feil materiale velges til øvingen, eller motivasjon og innsatsmengden er for liten. Det er også en tidkrevende øvingsform, så musikeren må ta stilling til om mengden tid brukt er verdt resultatet.

Det kom også frem noen resultater som følge av undersøkelsen jeg ikke fant igjen i teorien. Det fremstår tydelig at informantene foretrakk å jobbe med improvisasjon, transkripsjon og plukking, fremfor å skrive og øve på etyder. Informantene hadde frie rammer for hvor mye tid som gikk til hver aktivitet, og etydeskriving og -øving ble på det hele lavest prioritert. Dette gjør at oppgavens evne til

å vurdere hvor effektivt det er å øve på etyder for å bygge de improvisatoriske «vanene» som ble nevnt i innledningen, svekkes.

Dette kan indikere at interessen for etyder blant musikere er lav. Det kan også hende at dette gjelder gruppen bassister generelt, og ikke nødvendigvis musikere på tvers av instrument.

Jeg fant også at motivasjon og tidsbruk er en utfordrende faktor for musikere som øver i kontekst av et forskningsprosjekt, som ikke nødvendigvis hadde vært til stede dersom musikerne øvde på eget initiativ. Det kan indikere at det å delta på forskningsprosjekt som involverer øving på instrument over tid kan i seg selv påvirke resultatene. Dette er derimot ikke konkluderende ettersom denne undersøkelsen foregikk i en periode hvor informantene beskrev at det var lite undervisning, og mange andre prosjekter relatert til universitetet som tok fokus. Relatert til dette er informantenes interesse for temaet som forskes på. Jeg fant ikke noe i teorien som omhandlet hvilken effekt lav eller høy interesse har på effektiviteten av øving på instrument og musikk.

De konkrete musikalske effektene på informantene ble forutsagt av teorien, men selve omfanget var den varierende faktoren. Alle informantene opplevde positive effekter, men i hvor stor grad varierte fra informant til informant. Dette kan indikere at øvingsformen vil ha ulik grad av effekt avhengig av musikerens tidligere erfaring, interessenivå og andre faktorer. Kanskje det finnes forutsetninger for at en musiker skal få maksimalt utbytte av øvingsformen?

## 5.2 Oppgavens svakheter

Når jeg så på oppgavens resultater fra et metaperspektiv la jeg merke til en del svakheter i det arbeidet som har blitt gjennomført. Disse vil jeg nå belyse i dette avsnittet. Jeg gjør dette ved å liste opp svakheter ved oppgaven punktvis.

- **Improvisasjonsøving som en del av en studie om transkripsjon og etyder.** Oppgaven handler i stor grad om hvilken effekt det har på en musikers jazzimprovisasjon å jobbe med transkripsjon og etyder. Jeg åpnet allikevel for at informantene skulle kunne øve på improvisasjon på låtene i tillegg til å jobbe med transkripsjon og etyder ettersom jeg mente det var nødvendig. Svakheten med å inkludere ren improvisasjonsøving er at dette i seg selv sannsynligvis har en effekt på informantens spill. Dersom informantene kun hadde øvd på denne måten ville de sannsynligvis også gjort fremskritt i deres evner for jazzimprovisasjon. Dette kan derfor bidra til at det er mindre tydelig eksakt hvilke praksiser det var som ga hvilke resultat i løpet av prosjektet. Jeg tror allikevel at improvisasjonsøvingen måtte være en del av informantenes øving, fordi uten det hadde de ikke fått anledning til å teste ut jazzvokabularet de jobbet med i en improviserende setting.
- **Mindre fokus på etyder enn forventet.** Det ses en trend i resultatene at informantene fokuserte mindre på etyde-aspektet i oppgaven enn jeg forventet, som gjør at oppgavens evne til å si noe om effektiviteten av øving på etyder blir svekket.
- **Egen erfaring med kortere etyder.** Jeg har tidligere beskrevet hvordan oppgaven baseres på mine egne erfaringer rundt øvingsmetodene. I løpet av prosjektet har jeg uavhengig jobbet med min egen improvisasjon og har oppdaget at kortere etyder som går på mindre deler av en låt eller akkordprogresjon er mer givende enn etyder som strekker seg over for eksempel 32 taker. Hvis jeg hadde startet oppgaven på nytt i dag, ville jeg nok ha endret etyde-delen til å basere seg på flere etyder, over kortere strekk med akkorder fra låten som ble valgt.



- **Mangel på eksempel på etyder.** Jeg innså i etterkant av datainnsamlingen at jeg kunne ha gitt informantene noen eksempler på etyder, eller demonstrert tankegangen bak metoden på et av zoom-møtene. I min egen praksis har etydene stort sett vært basert på vokabular i 8-deler, og det har hatt en veldig god effekt, men dette var en detalj som jeg aldri fikk kommunisert til informantene som kunne ha vært nyttig å ha med.
- **Avviking fra instruksjer.** Noen av informantene utførte prosjektet på litt annerledes måter enn tenkt, og det var ikke alle som førte logg over øvingsmengden sin. Dette bidrar også til at det blir vanskeligere å trekke sterke konklusjoner om effekten av øvingsmetoden som ble forsket på.
- **Motivasjon og preferanse blant informanter.** Det var svært varierende nivå med motivasjon blant informantene til å jobbe med prosjektet. Det var også flere informanter som ikke hadde en utpreget interesse for jazz. En mangel på motivasjon og interesse kan ha gjort at informantene øvde mindre enn tenkt, som gjør det vanskeligere å svare tydelig på problemstillingen.
- **Spredt låtvalg.** Jeg tror at det kunne blitt mer tydeligere svar på problemstillingen dersom jeg hadde begrenset oppgaven mer, da spesielt med tanke på låtvalg. Hvis jeg hadde bedt alle informantene om å bruke rhythm changes, for eksempel, tror jeg at det hadde blitt lettere å kunne se trender og tendenser i resultatene.
- **Analyse av noter.** Når jeg sjekket informantenes improvisasjon for likheter med transkripsjonene og etydene deres, måtte dette gjøres manuelt ved å gå gjennom takt for takt. Dette var en svært tidkrevende og tung prosess, og jeg kan derfor ikke garantere at jeg klarte å fange opp alle fellestrekk. Det er også umulig for meg å vite om noen av fellestrekkene jeg fant var tilfældigheter eller faktiske endringer i deres spill som følge av prosjektet.
- **Forskjell på øving i daglig liv kontra i prosjektet.** Ettersom jeg måtte konkretisere og tilpasse øvingsmetoden for å kunne være del av undersøkelsen, blir ikke prosessen nødvendigvis lik hvordan en musiker ville øvd utenfor et slikt prosjekt. En musiker velger gjerne vekk noen aspekter, gjør ting i andre rekkefølger, gjør ting delvis istedenfor utfyllende, og skriver ikke nødvendigvis logg.
- **Loggføring og presisjon.** Jeg ba ikke informantene om å føre en eksakt logg på tidsmengden de brukte, men var heller ute etter et estimat. Jeg kan ikke garantere at alle informantene som leverte logg klarer å bedømme tid presist, men jeg valgte å ikke gjøre prosjektet mer komplisert for dem.
- **Analyse av skriftlige evalueringer.** I min analyse av de skriftlige evalueringene kunne jeg fått frem tydeligere resultat dersom jeg ba evalueringpersonene om å peke ut opptaket de likte best, istedenfor at jeg skulle måtte tolke meg frem til en konklusjon.
- **Retningslinjer for tempo og format på innspillinger.** Noen av informantene spilte inn sine to opptak i forskjellige tempo som det gjorde det vanskeligere for evalueringpersonene å gjøre en klar sammenligning. Informant 2 spilte inn en uakkompagnert solo, og en solo med en walking bass-linje som komp. Jeg burde ha tatt høyde for dette og gitt strammere retningslinjer for tempo og type komp.

- **Informantenes øving utenfor prosjektet.** Siden studien bruker musikere som øver på instrumentet sitt til vanlig, kan det ikke garanteres at all endring som skjer med informantenes spill i løpet av perioden er som følge av øvingen som ble gjort til akkurat dette prosjektet. Informantenes liv utenom prosjektet kan ikke kontrolleres, men jeg kunne istedenfor bedt informantene gi en logg over all deres øving i perioden for å gi et tydeligere inntrykk av om det kan ha vært andre aktiviteter som påvirket resultatet.

### 5.3 Forslag til videre forskning

Jeg har nå nådd en konklusjon på problemstilling, og har presentert hvilke svakheter oppgaven har. I lys av dette vil jeg nå presentere mine forslag til videre forskning.

Jeg mener lignende forskning kan ta hensyn til en rekke aspekter som kan gi bedre og mer konkrete resultat. Først vil jeg anbefale å vurdere om det skal settes strammere rammer for informantene med tanke på mengde tid på hver øvingsaktivitet for å unngå ujevn fordeling på mengde tid brukt på hver aktivitet. Eventuelt kan det være verdt å utføre undersøkelser som kun baseres rundt etyder, siden dette aspektet ble svakere enn tenkt i denne oppgaven. Dersom omfanget av informanter er stort nok kan det også vurderes om det skal benyttes ulike grupper hvor noen jobber kun med etyder, mens andre jobber med etyder kombinert med transkripsjon. Det kan også være en mulighet å prøve å utføre David Hazeltines metode, men dette vil kreve en stor innsats hos informantene.

Til videre forskning på etyder vil jeg også anbefale å ta i bruk kortere etyder enten istedenfor, eller i tillegg til de lange etydene over et helt skjema. Anbefalingen baseres på egne resultat med etydeøving i løpet av prosjektet, hvor jeg har opplevd at kortere etyder over noen få takter av en akkordprogresjon er mer effektive for å tilegne seg nytt vokabular.

Uavhengig av hvilken eksakt øvingsform som skal forskes på vil jeg også anbefale å gi informantene konkrete eksempler på hva de skal gjøre. Dette kan gjøres ved å vise en transkripsjon og en etyde basert på den, for så å snakke gjennom etyden med instrument og demonstrere tankegangen bak den. Jeg tror dette vil gi informantene et tydeligere inntrykk av hvordan øvingsformen er tenkt at skal foregå. Dette gjelder også instruksjoner som gis til informantene generelt. Jeg anbefaler å være nøye med å gi informantene klare og tydelig instruksjoner, uten unødvendig informasjon, for å redusere sannsynligheten for at instruksene blir misforstått, for at så tydelige resultat som mulig skal bli produsert.

Jeg vil også anbefale å vurdere å begrense låtvalget til kun Rhythm Changes, og/eller Jazzblues-skjema, og noen bestemte standarder med mange versjoner tilgjengelig, og akkordprogresjoner med mye relevant innhold for jazzimprovisasjon. Eksempelvis All The Things You Are og There Will Never Be Another You. Hvor mange later som tillates avhenger naturligvis av omfanget av forskningen, men jeg tror at med disse vil man kunne samle resultatene på en mer tydelig måte, samtidig som det er mest mulig relevant for informantenes utvikling. Jeg anbefaler også å instruere informantene om at begge opptakene som leveres skal være i samme tempo, og med samme komp så godt det lar seg gjøre, for å gjøre sammenligning mer nøyaktig.

Jeg tror også at for at informantene skal kunne prestere best mulig og gi så relevante resultat som mulig, vil det lønne seg å bruke informanter som allerede viser en interesse for jazz, som for eksempel ved en jazzlinje ved høyere utdanning, hvor et visst nivå innenfor jazz er forventet.

Jeg vil også foreslå å be informantene å loggføre all sin øving, i tillegg til å loggføre elementer fra deres transkripsjoner og etyder som de bemerker seg. Ved å loggføre all øving vil det være lettere å se om det er andre aktiviteter i informantenes øvingshverdag som kan ha påvirket resultatene, og ved å loggføre konkrete fraser og elementer, kan informantene gi et dypere innblikk i deres prosess. Dette vil også gi forskeren en pekepinn på hvilke elementer det kan ses etter i analysen av informantenes improvisasjon, som i denne oppgaven ble overlatt fullstendig til min tolkning og dømmekraft. Loggen kan også forsterkes ved hjelp av stoppeklokke, dersom eksakte tider anses som relevant, men jeg anbefaler også å være bevisst på at dette kan gjøre prosessen unødvendig komplisert for informantene.

Som ved den musikalske analysen, måtte jeg også bruke min tolkning og dømmekraft for å bestemme meg for hvilke opptak evalueringspersonene foretrakk. Dette kan unngås ved å gi disse personene instruks om å velge ut sin favoritt i tillegg til de skriftlige evalueringene.

Denne oppgaven kan ses på som generell forskning på effekten av transkripsjon, plukking av musikk på gehør, og etyder på en musikers improvisasjon. Jeg har sett en effekt som følge av forskningen, men ser også muligheter for videre forskning som går mer i dybden på de ulike aspektene ved øvingen som ble gjort i min undersøkelse. Jeg synes spesielt etydeaspektet er interessant og er verdt å undersøke videre, gjerne i en kontekst hvor effekten av etyder alene settes i fokus, som etter min erfaring ikke snakkes om like ofte som transkripsjon og plukking av musikk på gehør. Det får meg til å stille spørsmålet: Kan etyder være en likeverdig del av en jazzmusikers oppbygging av vokabular til improvisasjon som transkripsjon og plukking?

## Litteraturliste

- Alver, B. G. & Øyen, Ø. (1997). *Forskningsetikk i forskerhverdag: vurderinger og praksis*. Tano Aschehoug.
- Apple. (2022). *Logic Pro*. Hentet 03.04.2022 fra <https://www.apple.com/logic-pro/>
- Avid. *Sibelius*. Hentet 03.04.2022 fra <https://www.avid.com/sibelius>
- Baker, C. (1954). There Will Never Be Another You På *Chet Baker Sings*. Blue Note.
- Berg, B. L. (2009). *Qualitative Research Methods for the Social Sciences* (7th. utg.). Allyn & Bacon.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. University of Chicago Press.
- Clay, L. (2011, 30.10.2011). Mike Stern Interview and Lesson. <https://blog.live4guitar.com/article/mike-stern-interview-and-lesson>
- Coltrane, J. (1960). *Giant steps* New York, Atlantic.
- Cugny, L. & Mauduit, B. r. r. (2019). *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. University Press of Mississippi.
- Davis, M. (1947). Donna Lee.
- Davis, M. (1954a). Solar. På *Miles Davis Quintet*. Prestige.
- Davis, M. (1954b). Solar.
- Davis, M. (1959a). Freddie Freeloader. På *Kind of Blue*. Columbia.
- Davis, M. (1959b). Freddie Freeloader.
- Davis, M. & Troupe, Q. (1990). *Miles: The Autobiography*. Picador.
- Everett, E. L. & Furseth, I. (2012). *Masteroppgaven: hvordan begynne - og fullføre* (2. utg. utg.). Universitetsforlaget.
- Gillespie, D. (1955). All The Things You Are. På *Groovin' High*. Savoy Records.
- Gioia, T. (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. Cary: Oxford University Press, Incorporated.
- Gleason, R. J. & Gleason, T. (2016). *Conversations in Jazz: The Ralph J. Gleason Interviews*. Yale University Press.
- Green, L. (2002). *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Ashgate.
- Grusin, D. (1989). Lullaby Of Birdland [Sang innspilt av The Earl Palmer Trio]. På *The Fabulous Baker Boys (Original Motion Picture Soundtrack)*. GRP.
- Gwizdala, J. (2017, 2017, 4. Februar). *Why you should NEVER slow down music to transcribe - Vlog #67 Feb 4th 2017* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/U9BD\\_lb2xBA](https://youtu.be/U9BD_lb2xBA)
- Hahn, C. (2008). *Doing Qualitative Research Using Your Computer: A Practical Guide*. SAGE.
- Johannessen, A., Christoffersen, L. & Tuft, P. A. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode* (4. utg. utg.). Abstrakt.
- Johansen, G. G. (2013). *Å øve på improvisasjon: Ein kvalitativ studie av øvepraksisar hos jazzstudenter, med fokus på utvikling av improvisasjonskompetanse* [Noregs musikkhøgskole]. Oslo.
- Kenny Garrett Quintet. (1984). Have You Met Miss Jones. På *Introducing Kenny Garrett*. Criss Cross Jazz.
- Kern, J. & Hammerstein, O., II. (1939). All The Things You Are.
- Kruuse, E. (2007). *Kvantitative forskningsmetoder: i psykologi og tilgrænsende fag* (6. udg. utg.). Dansk psykologisk Forlag.
- Kvale, S., Anderssen, T. & Rygge, J. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Ad notam Gyldendal.
- Mark Taylor & The Big Band. (2015). All The Things You Are. Writegroove.
- Markley, B. (2014). *A Practical Approach To Jazz Improvisation: The David Hazeltine Method (Creating Jazz Etudes Based On Transcription)*. Jamey Aebersold Jazz.
- McNiff, J. & Whitehead, J. (2006). *All You Need to Know About Action Research*. Sage.
- Monson, I. T. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press.

- Niles, R., Azzolina, J., Metheny, P., Schiff, R. S., Burton, G., Mays, L., Metheny, M., DeJohnette, J. & Patitucci, J. (2009). *The Pat Metheny Interviews: The Inner Workings of His Creativity Revealed*. Hal Leonard Books.
- Overwater, T. *Teaching jazz double bass in the 21st century*. Research Catalogue. Hentet 04.04.2022 fra <https://www.researchcatalogue.net/view/513505/835266>
- Prouty, K. (2012). *Knowing Jazz: Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. University Press of Mississippi.
- Rienecker, L., Stray Jørgensen, P., Skov, S. & Landaas, W. (2013). *Den gode oppgaven: håndbok i oppgaveskriving på universitet og høyskole* (2. utg. utg.). Fagbokforlaget.
- Rogers, R. & Hart, L. (1937). Have You Met Miss Jones.
- Roni Music. *Amazing Slow Downer*. Roni Music. Hentet 03.04.2022 fra <https://www.ronimusic.com/>
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Universitetsforlaget.
- Sahlander, B. F. (2017). Från Grundton till b2: Ett Jazzmetodiskt Forskningsprosjekt : Avhandling för graden PhD i populärmusik. I. Universitetet i Agder.
- Schroeder, D. (2018). *From the Minds of Jazz Musicians: Conversations with the Creative and Inspired*. Routledge.
- Scott's Bass Lessons. (2022). Scott's Bass Lessons. Hentet 03.04.2022 fra <https://scottsbasslessons.com/>
- Scott's Bass Lessons. *Essential Jazz Standards With Gary Willis | Solar*. Scott's Bass Lessons. Hentet 04.04.2022 fra <https://scottsbasslessons.com/courses/essential-jazz-standards-with-gary-willis-solar/course-trailer>
- Scott's Bass Lessons. *The Gary Willis Masterclass*. Scott's Bass Lessons. Hentet 04.04.2022 fra <https://scotts-bass-lessons.teachable.com/courses/515593/lectures/9653391>
- Seventhstring. *Transcribe! - software to help transcribe recorded music*. Hentet 03.04.2022 fra <https://www.seventhstring.com/xscribe/overview.html>
- Shearing, G. & Weiss, G. (1952). Lullaby of Birdland.
- Solstad, S. H. (2015). *Strategies in Jazz Guitar Improvisation* [Norwegian Academy of Music]. Oslo.
- Stokes, W. R. (2000). *Living the Jazz Life: Conversations with Forty Musicians about Their Careers in Jazz*. Oxford University Press.
- Technimo. *iReal Pro*. Technimo. Hentet 03.04.2022 fra <https://www.irealpro.com/>
- Thomas, R. & Raney, J. (2010). There Will Never Be Another You [Sang innspilt av Jimmy Raney]. På *Two Guitars In Paris*. Wnts.
- Tobiassen, I. (2004). *Jazzundervisning. Kjennetegn ved instrumentalundervisningen til en anerkjent jazzpedagoge, sett i lys av mesterlære*.
- Træen, M. M. (2020). *Effektiv integrering av jazzvokabular for gitarister* [Bachelor, Universitetet i Agder].
- Vincent, R. (2015). *Building Solo Lines From Cells (for all instruments)*. Sher Music Co.
- Warren, H. & Gordon, M. (1942). There Will Never Be Another You.
- Willis, G. (1997). *Fingerboard harmony for bass*. I. Hal Leonard.

## Vedlegg 1 – Intervjuguide

# Intervjuguide

- Hvordan føler du at det har gått generelt sett i løpet av prosessen?
- Kan du beskrive prosessen på øvingsrommet i de forskjellige delene? Transkripsjon, lære solo, skrive egen solo og improvisasjonsøving
- Hvilken effekt har du opplevd at denne øvingen har hatt?
- Hvorfor valgte du de soloene du valgte, og hva fikk deg til å velge denne låten?
- Brukte du noen hjelpemidler underveis? Software?
- Hvilken rolle hadde hovedinstrumentlæreren i prosessen?
- Spiller du jazz til vanlig?
- Føler du at prosessen har gjort deg bedre til å improvisere?
- Har du oppdaget at nytt vokabular til improvisasjon har dukket opp i spillet ditt som følge av prosessen?
- Har du øvd på denne måten tidligere? Enten ved transkripsjon, eller ved å skrive egne soloer, eller begge?
- Var det noe med prosessen som var spesielt utfordrende?
- Hvordan opplevde du selv de to opptakene du gjorde?
- Tror du at du kommer til å fortsette å bruke denne øvingsformen, eller deler av den på eget initiativ?
- Lagde du variasjoner på licks, eller delte vokabular i mindre biter, eller bearbeidet det på noen måte?

## Vedlegg 2 – Instruksjoner til informanter

### Formål:

Målet er å undersøke effekten på jazzimprovisasjon ved å transkribere og lære seg soloer, og så ved å komponere og øve inn egne soloer basert på materiale man har transkribert.

### Prosessen deres i denne undersøkelsen:

1. Velg en jazzlåt du vil jobbe med og spill inn et opptak av din improvisasjon over den som du føler representerer dine ferdigheter på dette tidspunktet. Gjør dette innen fredag 15.01.2021.
2. Lær en eller flere soloer over din valgte låt, og transkriber de på noter. Bruk gjerne denne spillelisten dersom du vil sjekke ut flere versjoner av jazzlåter, siden søkemotoren i Spotify ikke alltid er så hjelpsom:  
[https://open.spotify.com/playlist/3LQj1pnwo5og3sbzzIGqpY?si=TNyRa\\_BISUuZtcS\\_hUvj4w](https://open.spotify.com/playlist/3LQj1pnwo5og3sbzzIGqpY?si=TNyRa_BISUuZtcS_hUvj4w)  
(Sorter alfabetisk etter tittel, eller søk i spillelisten for å finne frem)
3. Plukk ut fraser og licks du liker fra soloene, og bruk disse til å komponere din egen solo.
4. Øv inn din komponerte solo.
5. Spill inn et nytt opptak av din improvisasjon i slutten av prosjektet.
6. Utfør et intervju med meg på ca. 20-30 min.

### Ekstra info:

- Hvis du blir tidlig ferdig med dine egne soloer kan du gjerne komponere og øve inn flere, og transkribere flere soloer.
- I oppgaven vil alle være anonyme. Jeg bruker kun intervjuopptak for å skrive oppgaven og ingen andre vil høre disse.
- Lydopptakene av deres spill er også anonyme. En tredjeperson vil brukes for å evaluere fremgang mellom opptakene uten å vite hvem som spiller, eller hvilke opptak som er nye eller gamle.
- Hovedinstrumentlærer vil ha en aktiv rolle i å følge opp øvingen deres i hovedinstrumenttimer, og er også veileder for forskningsprosjektet.
- Det er ønskelig at dere bruker 1-2 timer av deres daglige øvingstid på dette og fyller ut deres øving i øvingskjemaet på siste side i dette dokumentet. Det vil naturligvis være varierende vanskelighetsgrad ut i fra hvilke soloer man velger, så de foreslåtte øvingstidene er fleksible.
- Hvis du velger en solo som er for lang til å være overkommelig kan du også begrense deg til færre runder på akkordskjemaet. 1 chorus av rhythm changes, for eksempel.

Øvingskjema (Med foreslåtte eksempler for en ukes øving.)

Dato	Improv-øving	Transkribering	Lære solo	Komponer solo	Lær egen solo
Eksempel dag 1	30 min	1 Time 30 min			
Eksempel dag 2	30 min		1 Time 30 min		
Eksempel dag 3	30 min		1 Time 30 min		
Eksempel dag 4	30 min		1 Time	30 min	
Eksempel dag 5	30 min			1 Time	30 min
Eksempel dag 6	30 min				1 Time 30 min
Eksempel dag 7	30 min				1 Time 30 min



## Vedlegg 3 – Transkripsjoner, etyder og intervjufiler

Transkripsjoner og etyder finnes på følgende lenke:

<https://www.dropbox.com/sh/8w1kdxgdpzbbtth/AACoQ4yy1xTtMQ1ud0a8kh9Va?dl=0>

Intervjufiler kan gis dersom det ønskes innsyn.