

***”Harmoniske rammer og utfordringer for
gitarkomping i et jazzensemble”***

Av

Michael Aadal

Masteroppgave i utøvende musikk

Universitetet i Agder, Kristiansand

Fakultet for kunstfag

Dato

21.04.08

FORORD

Jeg vil benytte anledningen til å rette en stor takk til følgende personer:

Tor Dybo for verdifull veiledning under arbeidet med denne oppgaven.

Bjørn Ole Rasch og Bendik Hofseth for inspirerende undervisning og ensembletimer.

Rolf Kristensen for alle gitartimene i løpet av de siste årene.

Henrik Rindal for mange inspirerende og lærerike gitardiskusjoner.

Jeg vil også rekke en stor takk til alle musikerne jeg har spilt med i løpet av mine år på musikkonservatoriet, og da spesielt til mitt eminente eksamensband.

Michael Aadal,

April 2008

INNHALDSFORTEGNELSE

FORORD	2
INNHALDSFORTEGNELSE.....	3
INNLEDNING	5
BAKGRUNN FOR TEMAVALG	5
FORMÅL.....	6
LITTERATUR PÅ FELTET	6
PROBLEMSTILLING.....	7
AVGRENSING	8
VALG AV METODER OG TEORIER.....	8
PRESENTASJON/OPPBYGGING AV OPPGAVEN.....	9
NOTASJONS-FORKLARING	11
RELEVANTE ORD OG UTTRYKK	11
KOMPING.....	12
LITT HISTORIKK OM GITARENS ROLLE SOM KOMP-INSTRUMENT	13
CD-VEDLEGGET	14
HARMONISK SUBSTITUSJON VED BRUK AV DROP-2 VOICINGER	15
STEMMEFØRING.....	18
STELLA BY STARLIGHT	20
TIME REMEMBERED	23
INTERVALL-BASERT KOMPING.....	25
2-TONERS STRUKTURER	28
OVERSIKT OVER INTERVALLER.....	29
GIANT STEPS	32
3-TONERS STRUKTURER	34
TURN OUT THE STARS.....	37
BRUK AV INTERVALLSTRUKTURER I EN SOLISTISK SAMMENHENG.....	40
OPPSUMMERING	43
LITTERATURLISTE	47
BØKER	47

INTERNETTADRESSER	48
APPENDIKS.....	49
CD-INNHOLD.....	50
THE BEGINNING.....	51
DEAD TREES	53
OVERSIKT OVER DROP-2 VOICINGER.....	55
OVERSIKT OVER 3-TONERS STRUKTURER.....	59

INNLEDNING

BAKGRUNN FOR TEMAVALG

Helt siden jeg oppdaget jazzmusikken, har jeg vært spesielt fasinert og nysgjerrig på denne stilartens mange, og ofte kompliserte harmoniske aspekter. En stor del av denne fasinasjonen bygger på det at jeg alltid har prøvd å finne frem til mine egne øvingskonsepter og tilnæringsmetoder.

I løpet av mine fem år her på konservatorieutdanningen har jeg opparbeidet meg en ganske stor samling med litteratur innen dette emnet, og da spesielt med henblikk på gitarlitteratur/metodikk. Men etter hvert som jeg har lest mer og mer om dette emnet, og selvfølgelig lært veldig mye av enkelte av disse bøkene, har jeg begynt å stille en del spørsmålstegn om hvordan dette stoffet ofte blir presentert. En av de største svakhetene med all den litteraturen som er tilgjengelig i dag, slik jeg ser det, er rett og slett det at man blir presentert for altfor mange valgmuligheter. Konsekvensen av dette er ofte at man ikke fokuserer nok på en og en ting om gangen. Så jeg tror at når man hele tiden bare ”snuser” på de forskjellige konseptene, gjør man egentlig seg selv en stor bjørnetjeneste.

For mitt vedkommende kom jeg i alle fall frem til denne konklusjonen, det at jeg egentlig bare skrapte på overflaten av all kunnskapen og informasjonen som allerede lå i dette materialet jeg jobbet med. Så jeg begynte å tenke ”back to basics”, det å grundig gå igjennom skalaer, basisakkordene, alle omvendinger osv. I stedet for å være så utålmodig med å komme i gang med å jobbe med neste akkord eller skala, ville jeg heller prøve å utforske nøyere alle de mulighetene jeg fant frem til innenfor de forskjellige harmoniske verktøyene.

Disse tankene har også stor sammenheng med at jeg i de siste årene har lyttet til og komponert mer moderne jazzmusikk enn jeg tidligere har gjort. Dette har igjen fått meg til å tenke litt annerledes på harmonikk og akkordikk enn jeg gjorde før.

Den ”nye generasjonen” med jazzgitarister som blant annet Kurt Rosenwinkel, Lage Lund, Jonathan Kreisberg, Peter Bernstein og Mike Moreno har også vært en stor inspirasjonskilde til hvordan jeg nå tilnærmer meg harmonikk. En ting som de alle har til felles er at de bruker akkorder veldig aktivt i sine improvisasjoner. Et eksempel jeg kan

nevne her er de typiske tette klangene Lage Lund og Kurt Rosenwinkel ofte bruker til å kompe seg selv under sine soloer. En nærmere beskrivelse og forklaring av slike klanger kommer i kapittelet "intervallbasert komping." Dette er jo veldig vanlig å høre hos pianister, men ikke i så stor grad hos gitarister.

Så etter å ha lyttet veldig mye og plukket opp ting av disse gitaristene har jeg prøvd å finne mine egne metoder og konsepter på hvordan jeg kunne inkorporere/øve inn dette i mitt eget spill. I og med at jeg ikke har funnet så mye litteratur om dette emnet, spesielt beregnet for gitar. Dette er en av de viktigste årsakene til mitt temavalg.

FORMÅL

Formålet mitt med denne oppgaven er å undersøke en alternativ måte å tenke komping på i gitarspill. Selve begrepet komping vil jeg forklare senere i oppgaven.

Det å øve kreativt og effektivt kan ofte være en stor utfordring for de fleste av oss. Man må gjerne gjennom en prosess der man utforsker ulike måter å tilnærme seg musikken på. Men etter hvert så utvikler man forhåpentligvis sine egne og mer uavhengige tanker om dette. Dette er jo selvfølgelig et resultat av en lengre utviklingsprosess, som selvsagt innebærer både prøving og feiling. For mitt vedkommende så har denne arbeidsmåten, som jeg vil gå nærmere inn på i denne oppgaven, hjulpet meg veldig i det å prøve å jobbe så spesifikt og effektivt som mulig.

Jeg tror også det er nødvendig å hele tiden være oppsøkende og nysgjerrig på ny informasjon, for så å utvikle sin egen kreativitet og tankeevne på bakgrunn av dette. Dette er kanskje den viktigste grunnen til at jeg driver på med musikk.

LITTERATUR PÅ FELTET

Det finnes allerede mye tilgjengelig litteratur innenfor emnet jazzgitar og komping, og man kan stort sett finne bøker eller nettsider som dekker de fleste aspekter her. Alt fra rene pedagogisk oppbygde bøker, til mer analytiske og metodiske bøker. Mesteparten av denne litteraturen tar jo i bunn og grunn for seg mye av det samme stoffet, men presenterer det ofte på ulike vis, på bakgrunn av forfatterens egne erfaringer og synspunkter. En av de

beste bøkene etter min mening er ”*The Advancing Guitarist*” av Mick Goodrick¹. Han presenter materialet på den måten at man selv må finne ut hvordan man skal angripe det. Du finner for eksempel ingen gitarnotasjon og klare retningslinjer for hvordan fingersettinger du skal bruke. Han skriver heller ikke ut i fra en spesiell stilart, men gir heller veiledning til hvordan man systematisk kan utvikle sitt gitarspill. Men jeg vil nok si at denne boken er tilrettelagt for mer viderekomne gitarister, som allerede har gjort seg opp visse kreative tanker om dette emnet.

Andre bøker som for eksempel Rolf Kristensens bok ”*Voicing*”² presenterer egentlig mye av det samme materialet som jeg gjør i denne oppgaven. Han viser på en oversiktlig måte hvilke substitusjonsmuligheter man har over de forskjellige akkordene uti fra deres respektive akkordskalaer. Men vinklingen hans er litt annerledes enn den jeg vil gå igjennom i denne oppgaven. Han presenterer mange harmoniske muligheter over en gitt akkord, mens jeg heller vil prøve ut en spesifikk akkordtype eller intervallstruktur i forskjellige harmoniske kontekster.

Jeg vil ikke påstå at den ene metoden nødvendigvis er bedre enn den andre, det er heller snakk om hva som fungerer for den enkelte ut i fra ens egen bakgrunn og tidligere erfaringer.

PROBLEMSTILLING

Sett ut i fra en gitarists og musikers ståsted generelt er det som tidligere nevnt fort gjort å bli overveldet av all den informasjonen og litteraturen som finnes om emnet harmonikk og akkordikk. Etter min mening så virker det som om mange av disse metodene/bøkene prøver å gi oss for mye informasjon på en gang. Uten egentlig å alltid gå ordentlig i dybden på det, og forklare bakgrunnen for alt.

Men hva om man på en måte snur dette på hodet? Ved heller å prøve å innsnevre arbeidsområdet sitt til en liten ting om gangen, og prøve å se hvor mye man klarer å hente ut av dette. Denne oppgava vil i all hovedsak dreie seg om gitarkomping og forskjellige varianter rundt dette temaet, derav problemstillingen:

¹ Goodrick, Mick. (1987) *The Advancing Guitarist*. Hal Leonard Corporation.

² Kristensen, Rolf. (2006) *Voicing*. Norsk Jazzforlag.

”Hva kan man oppnå ved å jobbe kreativt innenfor visse gitte harmoniske rammer som gitarist?

Hvordan fortøner så dette seg når man retter spesielt fokus mot gitarkomping i et jazzensemble?”

AVGRENSING

Det å skrive om jazzgitarkomping er jo et veldig stort arbeidsfelt. Så jeg har vært nødt til å ta visse valg med hensyn til avgrensing. Først og fremst har jeg valgt å hovedsakelig fokusere mot de harmoniske elementene, og ikke de rytmiske.

De to områdene jeg har hovedfokus mot er følgende:

- Komping basert på intervallbaserte strukturer.
- Harmonisk substitusjon ved bruk av drop-2 voicinger.

Disse områdene vil jeg også definere nærmere etter hvert som de dukker opp i oppgaven.

Jeg har heller ikke valgt å skrive en ren musikkanalytisk oppgave, der jeg går nøye igjennom og forklarer hver eneste tone og akkord i alle eksemplene. Jeg konsentrerer meg først og fremst om selve konseptene, samtidig som jeg prøver å gi et helhetlig og oversiktlig bilde over disse.

VALG AV METODER OG TEORIER

Hovedmetoden min har stort sett vært det å utforske disse områdene på egen hånd, både alene og i forskjellige ensembler. Diskusjoner med både lærere og medmusikanter har også vært til uvurderlig hjelp. Da hovedsaklig med tanke på å konkretisere de forskjellige tankene som har dukket opp etter hvert.

Men de mange tankene som har dannet grunnlaget for denne oppgaven har selvfølgelig ikke kommet ingensteds fra, de er en kombinasjon av mange forskjellige elementer.

Det viktigste her vil jeg kanskje si er egen transkribering, da jeg alltid har vært opptatt av det å prøve å gå direkte til kilden. Det er spesielt gitarister som Lage Lund, Kurt Rosenwinkel og Jonathan Kreisberg som har vært de største inspirasjonskildene her.

I min transkriberingsprosess vektlegger jeg forskjellige momenter. Av og til tar jeg bare fatt i en idé jeg hører, og prøver å utvikle denne videre selv. Dette er måten jeg har jobbet mest på underveis, i alle fall med tanke på denne oppgaven. For eksempel det at jeg finner en voicing jeg liker, for så å lære denne i flere tonearter, omvendinger, flere posisjoner på gitaren og stemmeføre strukturen av voicingen gjennom den aktuelle akkordskalaen. Og ikke minst prøve ut denne voicingen i flere harmoniske sammenhenger hvis mulig.

Når jeg plukker opp ting fra andre instrumentalister fokuserer jeg like mye på det rytmiske, som på det harmoniske aspektet. Men dette gjelder spesielt hvis det er snakk om lengre passasjer, for eksempel en hel solorunde eller lengre fraser. Da pleier jeg også å analysere det jeg har plukka veldig nøye. Poenget er ikke nødvendigvis det å prøve å spille helt likt som andre, så analysedelen ser jeg på som helt essensiell når man transkriberer. Hovedmålet med transkribering bør jo være å forstå hvorfor noe spilles, for så å prøve å inkorporere dette konseptet inn i sitt eget spill.

Selv om jeg nevnte ovenfor at jeg ofte kanskje er litt uenig i mange metodebøkers oppbygging og deres presentasjon av forskjellige harmoniske konsepter, har jeg selvfølgelig hentet mange ideer herifra også. Det er spesielt en bok som har vært veldig viktig for meg, og det er igjen Mick Goodricks "*The Advancing Guitarist*." Denne boken er ikke en metodebok i seg selv, men mer en "gjør det selv"-bok.

PRESENTASJON/OPPBYGGING AV OPPGAVEN

Før jeg går inn på selve analysedelen av oppgaven min, vil jeg kort forklare noen begreper som det er viktig å ha kunnskap om med tanke på denne oppgaven. Jeg vil også gi en kort forklaring på begrepet komping, og litt historikk om gitarens rolle her.

I selve analysedelen av oppgaven har jeg som sagt to hovedkapitler. Det første dreier seg om harmonisk substitusjon, der jeg vil metodisk gå igjennom hvordan jeg tilnærmer meg dette. Neste kapittel vil dreie seg om intervaller, og hvordan man ved å kople ulike intervaller kan finne frem til mange spennende klanger. Og ikke minst hvordan bruke disse nye klangene i ulike musikalske kontekster.

Underveis vil jeg hele tiden gi musikalske eksempler i form av både vanlig notasjon og

gitarnotasjon. Med unntak av visse oversikter, der jeg bare bruker vanlig notasjon. Alle de eksemplene jeg refererer til underveis er mine egne som jeg selv har skrevet ned. De er ikke transkribert fra andre musikere. De fleste eksemplene vil også være innspilt, slik at jeg fortløpende som eksemplene dukker opp, henviser til de aktuelle cd-sporene.

I konklusjonskapitlet vil jeg sammenfatte de tankene jeg har gjort meg opp underveis i arbeidet med denne oppgaven, og beskrive de resultatene jeg har kommet frem til.

NOTASJONS-FORKLARING

I mange av de musikalske eksemplene jeg viser til i denne oppgaven bruker jeg gitarnotasjon i tillegg til vanlig notasjon. Gitarnotasjon blir vanligvis kalt tabulatur eller forkortet til tabs.

Tabs angir stedet der fingeren skal trykkes ned på gitaren. Hver linje indikerer en streng, der den øverste er den lyseste. Strengene fra topp til bunn er E, H, G, D, A og E.

Numrene viser til hvilket bånd som skal trykkes ned på den aktuelle strengen. Man kan også bruke forskjellige symboler til å angi hvordan den gitte tonen skal spilles.

RELEVANTE ORD OG UTTRYKK

De fleste ord og uttrykk blir forklart etter hvert som de dukker opp i teksten. Men jeg har likevel valgt å ta med noen få relevante ord og uttrykk:

Avoidtone: En avoidtone er terminologien for akkordtoner som blir sett på som spesielt dissonerende i forhold til harmonien, antydnet av grunnakkorden. Eksempel her kan være tonen F sett i forhold til en Cm₇.³

Diatonikk: Begrepet diatonikk kan ha ulike betydninger, dette er avhengig av sammenhengen. Men i denne oppgaven vil det si innenfor samme toneart.

Tensio-toner: Blir også kalt spenningstoner på norsk. Dette er toner som tillegges en gitt akkord: 9, 11 og 13. Alterasjoner går også under dette begrepet: b9, #9, #11(b5) og #5(b13).

Voicing: Ordet voicing refererer her til den interne arrangementen og plasseringen av noter i en akkordisk struktur.

³ Fritt oversatt fra wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Avoid_tone.

KOMPING

Selve uttrykket «å kompe» kommer fra det å akkompagnere. I en jazzsetting, som denne oppgaven tar utgangspunkt i, betyr det altså å akkompagnere for eksempel en solist eller en vokalist. På samme linje som bakgrunnslinjer i et storband eller et orkester, er komping et musikalsk uttrykk som skal støtte melodien/solisten, og ofte fylle tomrommet når melodien tar pause. Men i motsetning til skrevne bakgrunnslinjer er komperens akkorder og rytmer ikke forhåndsbestemt. Man må alltid spille på lag med solisten og resten av rytmeseksjonen, og ta musikalske valg som gjør slik at musikken går fremover. Dette er en mer moderne tankegang enn tidligere jazzgitar komping.

I likhet med at en jazzsolo ofte inneholder veldig mange forskjellige harmoniske, melodiske og rytmiske elementer, så bør også komperen ha like et like stort bibliotek av ideer til å støtte opp om denne soloen.

Rytmikken i kompingen har en enormt stor betydning. Ofte større en komperens harmoniske valg og bruk av metningstoner/alterasjoner. Men som tidligere nevnt, så har jeg valgt å stort sett begrense meg til de harmoniske, og ikke gå så nøye inn på de rytmiske aspektene.

Her følger noen punkter som jeg synes er helt essensielle å huske på når man komper:

- *Alltid prøv å være litt lavere enn solisten i volum.*
- *Jo bedre solisten er, jo mindre åpenlys trenger du å være harmonisk.*
- *Aldri gå i veien for solisten, verken rytmisk eller harmonisk.*
- *Pass på å lytte både til rytmeseksjonen og solisten.*

LITT HISTORIKK OM GITARENS ROLLE SOM KOMP-INSTRUMENT⁴

Gitarens rolle i jazzsammenhengen startet for fullt mot slutten av 1930-tallet. Før dette hadde banjoen vært det ledende strengeinstrumentet. Den første store kompgitaristen var Freddie Green. Han begynte å spille i Count Basie Orchestra i 1937, og fortsatte i samme gruppen frem til 1987. Hans stil var stort sett basert på det å spille enkle tre eller firklanger, men med en fantastisk rytmeforståelse. Green blir regnet som den mest kjente komperen i jazzgitarens historie.

Men når bebopen begynte å gjøre sitt inntog med Charlie Parker og Dizzy Gillespie i spissen var det en annen gitarist som gjorde seg sterkt bemerket, nemlig Charlie Christian. Han er veldig viktig med tanke på at jazzgitarens rolle nå ikke lengre bare var begrenset til komping. Det hadde jo selvfølgelig vært andre jazzgitarister før han som hadde spilt solistisk, men ikke med samme innvirking som Christian. Nå da gitaren virkelig ble sett på som et solistisk instrument, ble også harmonikken til jazzgitarister mer sofistikert.

Den neste store etter Charlie Christian er Wes Montgomery. Han er etter manges syn kanskje den mest betydningsfulle av dem alle. Wes Montgomery hadde en veldig sofistikert sans for melodikk, harmonikk, frasering og ikke minst komping/akkordikk. Hans karakteristiske akkordsoloer er et godt eksempel på dette. Det som kjennetegner hans type å kompe på er ved hans særpregede bruk av blokkakkorder, og da spesielt drop-2 voicinger.

Det er mange flere jeg kunne nevnt videre her, men som sagt så vil denne oppgaven dreie seg mer om den moderne jazzgitar kompingen. Og her er det blant annet gitarister som Pat Metheny, Bill Frisell og Kurt Rosenwinkel som jeg ser på som viktige stilskapere. De begynte å frigjøre seg fra den tradisjonelle jazzgitar kompingen, ved å bruke virkemidler som intervallbasert komping, kontrapunktisk ideer som bakgrunnslinjer, mer rytmisk sofistikert og avansert harmonikk. Den mer moderne jazzgitar-kompingen er også veldig tydelig inspirert av pianister.

⁴ Framstillingen bygger på ”*Masters of Jazz Guitar*” av Charles Alexander. (1999) Balafon Books.

CD-VEDLEGGET

Når det gjelder de vedlagte innspillingene av de forskjellige eksemplene, har jeg valgt å fremstille de på ulike musikalske vis. Noen av eksemplene er med trommer og bass, mens andre er kun med gitar. Dette er for å skape litt variasjon innad i eksemplene, og vise at de kan utføres på relativt ulike vis.

Videre vil jeg påpeke at i de noterte eksemplene har jeg kun skrevet ned selve voicingen uten en spesifikk rytmikk, stort sett kun halvtoner og av og til fjerdedeler. Men i lydeksemplene inkorporerer jeg de gitte voicingene inn i en mer rytmisk sammenheng. All rytmikken er improvisert slik at det skal høres mest mulig reelt ut.

Kompet jeg har brukt på eksemplene 2, 5,6, og 7 er hentet fra forskjellige Jamey Aebersold innspillinger. Disse er utgitt av Jamey Aebersold Jazz Inc.

Jeg vil gi en mer detaljert forklaring på de forskjellige innspillingene etter hvert som de dukker opp underveis.

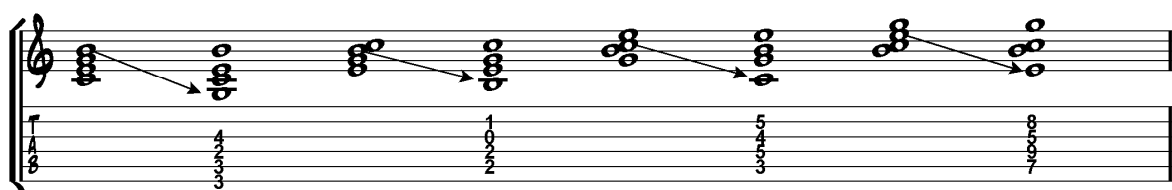
Alle gitarspor er spilt av undertegnede. Lydeksemplene som blir vist til underveis i oppgaveteksten er også spilt inn og produsert av undertegnede.

HARMONISK SUBSTITUSJON VED BRUK AV DROP-2 VOICINGER

I dette kapittelet vil ta for meg konseptet med harmonisk substitusjon, eller også ofte kalt superimposing. Med superimposing mener jeg i dette tilfellet at man legger en akkord over en annen akkord. Men måten jeg vil gå frem på er litt annerledes enn det jeg til nå har funnet og lest om i bøker. Ofte når det skrives om superimposing får man ramset opp alle mulige valg, det være seg skalaer, arpeggioer, akkorder o.l., som man kan bruke i en viss gitt harmonisk situasjon. F. Eks. Over en Cmaj7 akkord, kan man spille blant annet ren C-dur skala, C lydsk, C lydsk/augmented med fler. Dette er bare noen av de mange mulighetene man har. Denne metoden å jobbe på fungerer selvfølgelig kjempefint for mange, men jeg har prøvd å tenke litt motsatt av dette. Jeg vil heller se hvor mye jeg kunne hente ut av en liten harmonisk idé, for så å utvide denne ideen gradvis. F. eks. en Cmaj7-akkord kan også fungere som blant annet en Am9, D7sus4(13,9) og Fmaj9#11(no3rd.) Det er dette konseptet jeg vil diskutere nærmere i det kommende kapittelet.

På gitaren er det nesten fysisk umulig å spille akkorder i tett leie, i alle fall når man skal jobbe med omvendinger. Derfor vil jeg hovedsaklig ta for meg såkalte drop-2 voicinger. Med drop-2 menes det at man tar en, i dette tilfellet, en firklang og dropper den andre tonen fra toppen ned en oktav.

DROP-2 VOICINGER



Det er ikke alle voicingene som låter like bra i alle leier. For eksempel den andre drop-2 voicingen i eksempelet ovenfor låter bedre hvis den blir lagt opp en oktav på gitaren. Tradisjonelt sett så unngår man faktisk ofte akkurat denne voicingen fordi den inneholder et b9-intervall. Men jeg velger å ta den med, fordi i den rette musikalske kontekst kan den låte kjempefint. Ofte må ørene tilvennes nye klanger, så jeg mener at man ikke skal "fordømme" en viss type voicing bare fordi den tradisjonelt sett er ukorrekt. Man skal heller ha tålmodighet og et åpent sinn når det gjelder tilvenning av nye klanger og

akkorder. Fremgangsmåten min videre er i utgangspunktet nokså enkel, jeg tar rett og slett bare akkord for akkord, for så å prøve denne ut i flest mulige harmoniske sammenhenger. Deretter forandrer jeg gjerne bare en tone i samme akkord, og gjør akkurat det samme her, men nå kan gjerne denne akkorden skape helt nye klanger. Grunnen til at jeg har kommet frem til denne måten å jobbe/øve på er at jeg vil prøve å få et så stort ”harmonisk bibliotek” som mulig. Og ikke minst er dette en veldig fin måte å skaffe seg større harmonisk frihet på.

Nedenfor har jeg listet opp en oversikt over de mest vanlige substitusjonsmulighetene. Det finnes mange flere, men jeg har valgt å begrense det til de mest brukte. En viktig ting å merke seg, det er at substitusjonen går bare en vei, man kan ikke for eksempel bruke en Fmaj9#11 i stedet for en Cmaj7.

ORIGINAL AKKORD:

KAN OGSÅ BRUKE SOM:

Cmaj7	Am7 Fmaj9#11 (uten ters) D7sus4 (13, 9) sjeldnere brukt: H7sus4 (b9, b13) Eb7#5 (b9, 13)
Cmaj7b5	Am6 (9) Ab7#5#9 D13 F#m7b5 (add11)
Cmaj7#5	Ammaj9 F#m9b5 (add11) D13#11 Ab7#5#9
Cm7	Eb6 F9sus4 / Fm7 (9, 11) Dbmaj13#11 Abmaj9

Cm7b5	Ebm6 Ab9 D7#5b9
Cm7#5	Bb9sus4 Dbmaj7(6, 9) / Dbmaj13 Fm7 (11) Abadd9
C7	F#7b9b5 A7b9#9 E7#11#5#9
C7b5	F#7b5 A13 (b9, #9)
C7#5	Bb9#11 F#9#11
C7sus4	Eb6 (9) Cm7 (11) Abmaj7 (6, 9) Fm11 Bb6/9
Cmmaj7	Am9b5 F9#11 H7#5b9
Cm6	Am7b5 F9 H7#5b9 Eb6#11

STEMMEFØRING

"the law of the shortest way"⁵

Bare det å vite hvordan man spiller og konstruerer en akkord er ikke alltid nødvendigvis nok for å lage god musikk. Det er her god stemmeføring kommer inn i bildet. Man må ha god kunnskap om hvordan man navigerer seg sofistisert inn og ut av forskjellige harmoniske landskap.

Den amerikanske gitaristen og pedagogen John Thomas skriver i boken sin *"Voice Leading for Guitar: Moving Through the Changes"*⁶ følgende om stemmeføring:

"The term "voice-leading" refers to the way in which individual voices move from chord to chord. The best voice-leading occurs when all individual voices move smoothly. You can achieve this by moving between chords using the same note or moving up or down by a step in the inner voices of the chord, whenever possible." (Thomas, 2000, s. 3)

Med god stemmeføring menes det altså at man tilstreber å bevege så få stemmer så få trinn som mulig når man går fra akkord til akkord. Og da gjerne også ved bruk av fellestoner.

⁵ Schoenberg, Arnold. (1983) *Theory of Harmony*. University of California Press.

⁶ Thomas, John. (2000) *Voice Leading for Guitar*. Berklee Press.

For å få maksimalt ut av det materialet jeg presenterer utover i denne oppgaven mener jeg at det er en forutsetning at man har god kunnskap om akkordtoner, og ikke minst om omvendinger av alle de forskjellige akkordene. Både med tanke på god stemmeføring, og det at man alltid må vite hva den nye harmoniske akkordstrukturen gjør med den opprinnelige akkorden/harmonikken.

“The word chord comes from cord which is a Middle English shortening of accord.”⁷

Når man superimoser en akkord over en annen, blir ikke alltid grunnakkorden komplett. Ta for eksempel *Bbmaj7#5/E*. Selv om denne akkorden ikke inneholder tonen G (tersen i *Em7b5*), vil den uansett ofte fungere glimrende som et klingende alternativ til en *Em7b5*. Hvis jeg skal navngi en *Bbmaj7#5/E* sett ut i fra et *Em7b5*-perspektiv, vil da denne akkorden bli hetende *Em9b5 (add11)*.

Så selv om jeg personlig synes substitusjonsmetoden er en lettere måte å se akkorder på, er jeg alltid veldig bevisst på hvilke tension-toner den aktuelle substitusjonsakkorden genererer med tanke på grunnakkorden.

Sett ut i fra et funksjonsharmonisk perspektiv må man også være veldig bevisst. Hver eneste akkord har sin egne distinkte funksjon innenfor den gitte akkordprogresjonen. I denne sammenhengen er det lett å dra en parallell til språklæren. Med det mener jeg at vi etter hvert lærer oss intuitivt å konstruere naturlige setninger og fraser. På samme måte gjelder dette også innen musikken, det at en akkord ofte får forskjellige ”meninger” eller funksjoner, avhengig av sammenhengen den står i.

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Chord_%28music%29#History

Etter å ha jobbet med dette konseptet en god stund nå, så har jeg etter hvert funnet frem til noen av mine ”favorittsubstitusjoner” og omvendinger. For å begrense omfanget har jeg derfor valgt å kun gå nærmere inn på to akkordtyper i dette kapitlet.

STELLA BY STARLIGHT

CD-spor nr. 1

Første akkordtypen jeg vil gå igjennom er maj7-akkorden, inkludert maj7b5 og maj#5. Låten jeg har valgt å bruke som eksempel er ”Stella by Starlight” av Victor Young. Dette er hovedsaklig fordi denne låten inneholder såpass mange forskjellige akkordtyper, slik at man får prøvd ut den akkorden man jobber med i de fleste harmoniske sammenhenger.

Innspillingen består av tre forskjellige gitarspor. Det er en gitar som har en slags bassfunksjon. Denne gitaren spiller stort sett åpne treklanger i lavt leie. Jeg har tatt utgangspunkt i originalskjemaet, men jeg gjør mye bruk av fellestener. Dette har igjen resultert i at jeg ofte tar i bruk diatoniske substitusjonstreklanger der jeg syntes det passet inn i sammenhengen. Et annet gitarspor spiller de akkordene og omvendingene jeg har skrevet i akkordskjemaet nedenfor. Og til slutt spilles melodien av et tredje gitarspor.

Akkordsymbolene som står over notasjonen er den originale, mens den som står over gitarnotasjonen er substitusjonene jeg har valgt å bruke. Dette gjelder begge eksemplene i dette kapitlet.

"STELLA BY STARLIGHT"

VICTOR YOUNG

E_{M7}^{b5}	A^7_{ALT}	C_{M7}	F^7
$B^{\flat}\Delta^{\sharp 5}$	$D^{\flat}\Delta^{\sharp 5}$	$E^{\flat}\Delta$	$E^{\flat}\Delta^{\flat 5}$

F_{M7}	$B^{\flat}7$	$E^{\flat}\Delta$	$A^{\flat}7$
$A^{\flat}\Delta$	$A^{\flat}\Delta^{\flat 5}$	$E^{\flat}\Delta$	$G^{\flat}\Delta^{\flat 5}$

$B^{\flat}\Delta$	E_{M7}^{b5}	A^7_{ALT}	D_{M7}	B^{\flat}_{M7}	$E^{\flat}7$
$B^{\flat}\Delta$	$B^{\flat}\Delta^{\sharp 5}$	$D^{\flat}\Delta^{\sharp 5}$	$F\Delta$	$D^{\flat}\Delta$	$D^{\flat}\Delta^{\flat 5}$

$F\Delta$	E_{M7}^{b5}	A^7_{ALT}	A_{M7}^{b5}	D^7_{ALT}
$F\Delta$	$B^{\flat}\Delta^{\flat 5}$	$D^{\flat}\Delta^{\flat 5}$	$E^{\flat}\Delta^{\flat 5}$	$G^{\flat}\Delta^{\sharp 5}$

17

G⁷ALT

H^Δ#5

11 11 11 10

12 10 10 10

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

11 11 11 10

10 10 10 10

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

CM⁷

E^bΔ

11 11 11 10

10 10 10 10

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

21

A^b7

G^bΔ^b5

11 11 10 9

10 10 10 9

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

11 11 10 9

10 10 10 9

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

B^bΔ

B^bΔ

10 10 9 9

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

25

E^M7^b5

A⁷ALT

D^M7^b5

G⁷ALT

B^bΔ^b5

D^bΔ[#]5

A^bΔ^b5

H^Δ^b5

11 11 11 11

10 10 10 10

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

11 11 11 11

10 10 10 10

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

29

CM⁷^b5

F⁷ALT

B^bΔ

G^bΔ^b5

A^Δ[#]5

B^bΔ

11 11 10 9

10 10 10 9

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

11 11 10 9

10 10 10 9

9 9 9 9

8 8 8 8

7 7 7 7

6 6 6 6

5 5 5 5

4 4 4 4

3 3 3 3

2 2 2 2

1 1 1 1

0 0 0 0

TIME REMEMBERED

CD-spor nr. 2

Neste låt jeg har valgt å bruke som eksempel er "Time Remembered" av Bill Evans. I dette eksemplet vil jeg kun ta for meg akkorden m7#5 og de relaterte omvendingene.

M7#5-akkorden har etter hvert blitt en av mine absolutt favorittakkorder. Dette har nok sammenheng med at sounden er veldig "åpen", men samtidig også definert. Den har en helt særegen karakteristikk.

Grunnen til at jeg valgte akkurat denne låten som eksempel er på grunnlag av harmonikken, den er ikke typisk funksjonsharmonisk. Det er nettopp dette som tiltaler meg med denne låten, mulighetene er så mange til hvordan man vil angripe den rent harmonisk sett. Og med dette i bakhodet synes jeg m7#5-akkorden passer perfekt for slike låter.

Som i det forrige eksemplet, er jeg også her veldig bevisst på god stemmeføring. Men i og med at denne akkorden har en såpass sterk og distinkt sound i seg selv, er det særs viktig å ta hensyn til basstonen som ligger under.

Når det gjelder selve innspillingen som ligger vedlagt, har jeg her valgt å bruke et allerede innspilt komp. Dette har jeg hentet fra *Volume 45 Bill Evans* i play-a-long serien fra Jamey Aebersold.

TIME REMEMBERED

BILL EVANS

H_M^9
 $C\Delta^{11}$
 $F\Delta$
 E_M^9

$F\#_M7\#5$
 $E_M7\#5$
 $A_M7\#5$
 $H_M7\#5$

T: 4 10
 A: 4 9
 B: 4 12 9

T: 8 7
 A: 7 10
 B: 7 10

T: 8 5
 A: 5 8
 B: 5 8

T: 10 7
 A: 7 9
 B: 7 10

A_M^9
 D_M7
 G_M7
 $E^b\Delta$
 $A^b\Delta$

$E_M7\#5$
 $A_M7\#5$
 $D_M7\#5$
 $G_M7\#5$
 $C_M7\#5$

T: 8 7
 A: 7 10
 B: 7 9

T: 8 5
 A: 5 8
 B: 5 8

T: 5 6
 A: 6 8
 B: 5 6

T: 6 5
 A: 5 6
 B: 6 6

T: 4 3
 A: 3 5
 B: 3 3

A_M^9
 D_M^9
 G_M7
 C_M7

$E_M7\#5$
 $A_M7\#5$
 $D_M7\#5$
 $G_M7\#5$

T: 5 5
 A: 5 5
 B: 5 5

T: 5 8
 A: 5 7
 B: 5 8

T: 5 5
 A: 5 5
 B: 5 5

T: 5 5
 A: 5 5
 B: 5 5

F_M^9
 E_M^9
 H_M^9
∴

$C_M7\#5$
 $H_M7\#5$
 $F\#_M7\#5$
∴

T: 11 8
 A: 8 10
 B: 11 11

T: 12 12
 A: 12 12
 B: 12 12

T: 10 10
 A: 10 12
 B: 9 9

T: 7 7
 A: 7 7
 B: 7 7

$E^b_M^9$
 A_M^{11}
 C_M^9
 $F\#_M^9$

$B^b_M7\#5$
 $E_M7\#5$
 $G_M7\#5$
 $C\#_M7\#5$

T: 9 9
 A: 9 9
 B: 9 9

T: 8 7
 A: 7 10
 B: 7 7

T: 11 11
 A: 11 13
 B: 10 10

T: 12 12
 A: 12 11
 B: 12 12

H_M^9
 G_M^9
 $E^b\Delta$
 D_M^9

$F\#_M7\#5$
 $D_M7\#5$
 $G_M7\#5$
 $A_M7\#5$

T: 10 9
 A: 9 12
 B: 9 9

T: 6 5
 A: 5 5
 B: 5 5

T: 8 8
 A: 8 8
 B: 8 8

T: 10 10
 A: 10 10
 B: 10 10

C_M^9
∴

$G_M7\#5$
∴

T: 11 10
 A: 10 13
 B: 10 10

T: 8 8
 A: 8 8
 B: 8 8

INTERVALL-BASERT KOMPING

Kanskje den mest naturlige måten å se på akkorder på er å begynne med å se nærmere på de forskjellige intervallene vi har. Et intervall er betegnelsen på avstanden mellom to toner. Alle de forskjellige intervallene har sin egne distinkte karakter og særpreg. Faktisk så kan et intervall være en ganske så komplett akkord i seg selv, det kommer bare an på sammenhengen. Intervaller er også viktig med tanke på å spille kontrapunktisk på gitaren, og det kan også være en fin kontrast til større akkorder som 4-, 5-, og 6-klanger. Hvis man tar en større klang, så er det jo faktisk et enkelt intervall som definerer akkordkvaliteten, det være seg en dominant-, moll- eller dur-akkord. Selvfølgelig finnes det unntak her som for eksempel at en liten ters kan sees på både som del av en dim-akkord og en moll-akkord.

På gitaren møter vi mange utfordringer når det gjelder fingersettinger. Noen intervall har flere fingersettinger enn andre, og noen lar seg nesten ikke fysisk utføre. I motsetning til for eksempel piano der alt er likt i alle oktaver, må fingersettingene også nesten alltid justeres fra oktav til oktav. Men en fordel vi gitarister har her, er jo det at selve det visuelle bildet på de ulike intervallstrukturene er likt uansett toneart.

Men for å lære seg hvordan intervallene lar seg spille på gitaren er det veldig viktig å prøve å systematisere dette. Videre i dette kapitlet vil jeg stort sett vise eksemplene både med vanlig notasjon og med gitarnotasjon. Det er viktig å merke seg at mine fingersettinger ikke nødvendigvis er de som andre gitarister foretrekker. Men etter å ha jobbet med dette en stund, har jeg funnet frem til de fingersettingene som jeg føler er mest effektive og lar seg lettest utføre. Disse intervallene kan selvfølgelig spilles som enkelttoner, også ofte kalt single notes, i improvisasjoner og i komponering. Men jeg har valgt å hovedsakelig fokusere på harmoniske intervaller, det vil si at de klinger på likt. På gitaren vil dette igjen si at man spiller på to strenger samtidig. Men mot slutten av dette kapitlet vil jeg kort fortelle litt om hvordan man kan inkorporere dette stoffet i mer "single note" spill.

Jeg vil starte med å gå gjennom 2-toners strukturer, altså et enkelt intervall først. For deretter i neste kapittel å ta det et skritt videre med 3-toners strukturer. Da vil jeg koble to og to intervaller sammen, og se hvilke harmoniske muligheter dette kan gi.

Jeg har bevisst valgt og kun vise disse strukturene innen to skalaer, nemlig dur og

melodisk moll. Ikke fordi andre skalaer som for eksempel harmonisk moll og harmonisk dur ikke er viktige, men fordi de ikke blir så hyppig brukt. Og ikke minst for å avgrense omfanget av oppgaven min.

Innenfor disse skalaene finner man igjen de forskjellige modale skalaene, også kalt kirketonearter. Konseptet med modale skalaer kan ofte være forvirrende i begynnelsen. De er på en måte forskjellige farger av en hovedskala, alle har hver sin distinkte klang. Rent praktisk kan de modale skalaene betraktes som skalaer med de samme intervallene som dur-/mel.moll-skalaen, men med ulik tonika.

Men måten jeg har tilnærmet meg modale skalaer er på den såkalte parallelle metoden, man sammenligner den modale skalaen ut fra durskalaen. Det største fortrinnet med å jobbe på denne måten slik jeg ser det, er at man får eget forhold til den modale skalaen man jobber med, uavhengig av å måtte tenke ut i fra en hoved-skala. Dette er en klar fordel når man skal forske på akkordskalaer og deres individuelle funksjoner.

Nedenfor har jeg laget en skjematisk fremstilling som illustrerer dette. I kolonnen til høyre har jeg listet tonene som særpreger de forskjellige modale skalaene sett ut i fra durskalaen.

DUR:

Kan også sees på som:

1. jonisk	Ren dur skala
2. dorisk	b3 og b7.
3. frygisk	b2, b3, b6 og b7.
4. lydisk	#4.
5. mixolydisk	b7.
6. eolisk	b3, b6 og b7.
7. lokrisk	b2, b3, b5, b6 og b7.

MELODISK MOLL:

Kan også sees på som:

1. melodisk moll	b3.
2. dorisk b2	b2, b3 og b7.
3. lydsk augmentert	#4 og #5.
4. lydsk dominant	#4 og b7.
5. mixolydisk b6	b6 og b7.
6. lokrisk #2	b3, b5, b6 og b7.
7. super-lokrisk (også kalt alterert skala)	b2, b3, b4, b5, b6 og b7.

2-TONERS STRUKTURER

I dette første eksempelet viser jeg de forskjellige intervallmulighetene man har. Jeg har valgt å begrense meg til å jobbe innenfor en oktav.

INTERVALL OVERSIKT

The diagram illustrates twelve intervals on a treble clef staff, organized into three rows of five intervals each. The intervals are labeled in Norwegian above each pair of notes:

- Row 1: UNISON, LITEN SEKUND, STOR SEKUND, LITEN TERS, STOR TERS
- Row 2: REN KVART, FORSTØRRA KVART, FORMINSKA KVINT, REN KVINT, FORSTØRRA KVINT
- Row 3: LITEN SEKST, STOR SEKST, LITEN SEPTIM, STOR SEPTIM, OKTAV

Måten jeg har tilnærmet meg dette materialet på er å ta en skala om gangen, for så og stemmeføre de forskjellige intervallene gjennom hele skalaen, og i så mange fingersettinger og posisjoner på gitaren som jeg finner. Dette er i seg selv en ren mekanisk og teknisk øvelse. Men for å få inkorporert dette konseptet i spillet sitt ser jeg på dette som en nødvendighet.

I de to neste eksemplene vil jeg vise hvordan man kan øve på dette, både i dur og melodisk moll. Jeg vil påpeke at grunnen til at jeg ikke starter fra grunntonen er fordi jeg mener det er larest å prøve å dekke over hele gitarhalsen når man øver på dette. Slik at man etter hvert blir uavhengig av å nødvendigvis alltid starte på grunntonen når man øver på skalaer. Et av hovedmålene med disse øvelsene er jo å prøve å skaffe seg større harmonisk frihet og oversikt.

De fingersettingene jeg viser her er også bare mine forslag, intervallene kunne gjerne blitt spilt på andre strenger og i andre oktaver.

OVERSIKT OVER INTERVALLER

STEMMEFØRTE INTERVALLER I C-DUR

1 SEKUND

T
A
S

0 2 1 4 2 5 3 7 4 8 5 10 6 12 7 14

2 TERS

T
A
S

0 2 1 4 2 5 3 7 4 8 5 10 6 12 7 12

3 KVART

T
A
S

0 2 1 4 2 5 3 7 4 8 5 10 6 12 7 13

4 KVINT

T
A
S

0 2 1 4 2 5 3 7 4 8 5 10 6 12 7 13

5 SEKST

T
A
S

0 2 1 4 2 5 3 7 4 8 5 10 6 12 7 12

6 SEPTIM

T
A
S

1 3 2 5 3 7 4 8 5 10 6 12 7 13

STEMMEFØRTE INTERVALLER I C-MELODISK MOLL

1 SEKUND

0 1 3 4 6 8 10 12

2 TERS

0 2 4 5 7 8 10 12

3 KVART

0 2 4 6 7 10 12 13

4 KVINT

0 2 4 6 7 10 12 13 15

5 SEKST

1 3 5 7 8 10 11 13
2 4 5 7 8 10 12 14

6 SEPTIM

1 3 5 7 8 10 11 13
0 2 4 5 7 8 10 12

Neste steg blir å prøve å bruke disse intervallkonseptene i en reell musikalsk sammenheng. Et av hovedpunktene for denne oppgava er å se hvordan man ved å sette grenser for seg selv i øvinga, kan utvikle seg rent kreativt. Her spesielt i komposisjoner.

Det må også tillegges at disse konseptene som jeg diskuterer her er egentlig sjangeruavhengige, men jeg har valgt å sette hoved-fokus mot jazz, og da den mer moderne gitarjazzen.

Så hvordan kan man så bruke disse konseptene i en mer musikalsk setting? Måten jeg har jobbet med det på er igjen å ta intervall for intervall, for deretter å inkorporere de i låter jeg øver på.

I de to neste eksemplene vil jeg ta for meg låten "Giant Steps" av John Coltrane. Hovedgrunnen til at jeg har valgt akkurat denne låten å jobbe med, er at den skifter tonalitet såpass ofte. Dette gjør igjen at man må hele tiden være veldig fokusert på hvilke toner man spiller, og hvor de tonene leder. Igjen så er konseptet med god stemmeføring helt essensielt.

Her i det første eksempelet vil jeg kun ta for meg sekundintervallet. Det jeg har tatt utgangspunkt i er akkordenes primærskalaer, det vil si ren dur over maj7, dorisk over m7 og mixolydisk over septimakkordene. Jeg har gjort et par unntak, i takt fire over D7 har jeg valgt å bruke #5. Dette fordi jeg ville prøve å vise bevegelse hele tiden. Dette intervallet er hentet fra D alterert skala, som igjen er syvende trinnet i en Eb melodisk moll skala. Noe av det samme har jeg gjort i takt 10. Men da har jeg tatt med tonene F og Eb. Dette skaper en b9/#9 sound. Disse tonene er også tatt fra D alterert skala.

Et annet viktig moment som er vel verdt å nevne er at jeg ikke alltid velger de mest "korrekte" akkordtonene, som for eksempel ters og septim, men jeg velger heller å fokusere på en tilstrebeelse av en god stemmeføring og en klar melodisk retning med kompingen. Dette kan ofte beskrive harmonikken vel så godt etter mitt syn. På denne måten blir den ofte også mye mindre forutsigbar.

I begge disse påfølgende eksemplene har jeg spilt inn to gitarspor. Den ene har igjen en basslignende funksjon, mens den andre spiller de strukturene jeg har notert nedenfor.

GIANT STEPS

Eks.1:

CD-spor nr. 3

GIANT STEPS JOHN COLTRANE

The musical score is presented in four systems, each with a treble clef staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notes are half notes. Chord symbols are placed above the treble staff, and fingering numbers (1-5) are placed below the bass staff.

System 1: Chords: H Δ , D7, G Δ , B \flat 7, E \flat Δ , A \flat 7, D7. Bass staff fingering: 2, 3, 5, 3, 4, 3, 5, 5.

System 2: Chords: G Δ , B \flat 7, E \flat Δ , F \sharp 7, B Δ , F \flat M7, B \flat 7. Bass staff fingering: 4, 3, 5, 4, 5, 3, 5, 3.

System 3: Chords: E \flat Δ , A \flat 7, D7, G Δ , C \sharp M7, F \sharp 7. Bass staff fingering: 4, 8, 5, 8, 7, 11, 11, 7.

System 4: Chords: H Δ , F \flat M7, B \flat 7, E \flat Δ , C \sharp M7, F \sharp 7. Bass staff fingering: 4, 4, 5, 3, 4, 5, 5, 3.

På denne måten går jeg altså systematisk igjennom alle de forskjellige intervallene på.

Eks. 2:

CD-spor nr.4

I det neste eksemplet tar jeg for meg samme låten, men nå kombinerer jeg alle intervallene. På denne måten kan jeg jobbe mer kontrapunktisk og få en enda bedre og interessant stemmeføring gjennom hele kompingen. Det er jo verdt å bemerke seg at kompingen er ofte forskjellig fra setting til setting. For eksempel hvis man spiller denne låten veldig uptempo vil kanskje kompingen være mye mer rytmisk og perkussiv enn harmonisk kompleks, enn hvis man spiller den i medium bossa. Og man må selvfølgelig hele tiden være veldig observant når det gjelder melodien/soloen man komper.

Dette eksemplet har jeg ikke skrevet ned, kun spilt direkte inn. Alt er improvisert, den eneste rammen jeg satte for meg selv var at det skulle inneholde en kombinasjon av de forskjellige totoners strukturene.

Det som er veldig relevant med slik type komping som jeg nevner her, er at det ligger fysisk veldig godt til rette på gitaren. Slik at hvis man spiller for eksempel i en trio, hvor man er det eneste akkordinstrumentet har man hele tiden muligheten til å kompe seg selv under soloer. En litt mer pianistisk tankegang, hvor man alltid har muligheten for å underbygge, eller eventuelt manipulere det harmoniske forløpet.

3-TONERS STRUKTURER

En naturlig utvikling fra 2-toners strukturer vil jo være å gå til 3-toners strukturer. I stedet for bare å jobbe med et og et intervall, kombinerer jeg nå to intervaller.

Hva er så noen av de største fordelene med å jobbe med disse 3-toners strukturene?

Disse strukturene kan man, selvfølgelig, finne som integrerte toner i større akkorder, men den største fordelen med disse strukturene er den «lette sounden» og fleksibiliteten de innehar. I tillegg, med færre toner, så er det lettere å få frem de individuelle stemmene.

3-toners strukturer kan også være et fint alternativ til de større akkordene, som 4-, 5- og 6-klanger.

En oversikt over 3-toners strukturer

2-2	2-3	2-4	2-5	2-6	2-7
3-2	3-3	3-4	3-5	3-6	3-7
4-2	4-3	4-4	4-5	4-6	4-7
5-2	5-3	5-4	5-5	5-6	5-7
6-2	6-3	6-4	6-5	6-6	6-7
7-2	7-3	7-4	7-5	7-6	7-7

Ideen om dette diagrammet har jeg henta fra Jon Damians bok, *"The Guitarist's Guide to Composing and Improvising."*⁸ Poenget med diagrammet ovenfor her er å vise på en oversiktlig måte hvilke kombinasjonsmuligheter man har. Tallene i rutene står for de forskjellige intervallene, 2 = sekund, 3 = ters osv. Hvis vi tar for eksempel strukturen 2-6, så betyr da dette at man tar et sekund intervall og plasserer et sekstintervall på toppen av dette.

⁸ Damian, Jon. (2001) *The Guitarist's Guide to Composing and Improvising*. Berklee Press.

Her er et eksempel på 2-6 stemmeført gjennom C-dur skalaen:



Hvis man analyserer disse strukturene, så ser man at mange av dem også sees på som vanlige akkorder, som for eksempel treklanger (4 – 3) eller septimakkorder uten kvint (7 – 4) osv. På denne måten kan man også til en viss grad beskrive noen av disse strukturene med vanlige akkordsymboler. Men mange av dem kan jo ikke sees på på denne måten, som for eksempel mange av de tetteste klangene. Men selv om de ikke kan det, så kan de ofte være et glimrende alternativ å spille selv om man spiller etter vanlige akkordsymboler. Men hvordan kan man da gå frem her?

Igjen, som med 2-toners strukturer, så tenker jeg skalaer og melodikk. Det å heller prøve å se på disse strukturene som en måte å fylldiggjøre melodilinjer på. Men det er viktig å gjøre dette med respekt ut i fra skalaen man jobber innenfor. Jeg velger egentlig å se på alle skalatonene som likeverdige her, det eneste man må tenke på er plasseringen av dem. Jeg følger altså ikke det tradisjonelle harmoniske hierarkiet med avoidtoner. Selve begrepet avoidtoner syns jeg ofte kan være villedende, siden de i visse musikalske sammenhenger kan fungere utmerket.

I bunn og grunn så vil jeg bare få frem at man bør se på hele skalaen og dens muligheter som mulig improvisasjonsmateriale, i dette tilfellet kompemuligheter. Denne mere lineære tankegangen kan også generere mange rytmiske og harmoniske muligheter.

På samme måte som med 2-toners strukturer, tar jeg struktur for struktur for så å stemmeføre de gjennom de skalaene jeg velger å jobbe med. Jeg vil også her kun ta for meg skalaene dur og melodisk moll.

Men når jeg skal ta dette konseptet med inn i en mer reell låtsammenheng, bruker jeg litt forskjellige metoder. Den første metoden bygger på at jeg tar utgangspunkt i en viss akkordtype, for eksempel maj7. Og så tar jeg hver struktur og bygger rundt de viktigste akkordtonene, hovedsaklig rundt tersen og septimen. For å systematisere dette litt bedre

tar jeg først, i dette tilfelle tersen, i tredje-, så i andre- og så til slutt i første-stemmen.

I neste eksempelet har jeg tatt for meg strukturene 2-6 og 3-2. Først har jeg bygd de rundt tersen, for så å bygge de rundt septimen. Akkorden jeg har tatt utgangspunkt i er en Cmaj7#11, som igjen vil si at akkordskalaen da er C lydsk.

2 - 6

TERS I DEN NEDERSTE STEMMEN TERS I DEN MIDERSTE STEMMEN TERS I DEN ØVERSTE STEMMEN

2 - 6

TERS I DEN NEDERSTE STEMMEN TERS I DEN MIDERSTE STEMMEN TERS I DEN ØVERSTE STEMMEN

3 - 2

SEPTIM I DEN NEDERSTE STEMMEN SEPTIM I DEN MIDERSTE STEMMEN SEPTIM I DEN ØVERSTE STEMMEN

3 - 2

SEPTIM I DEN NEDERSTE STEMMEN SEPTIM I DEN MIDERSTE STEMMEN SEPTIM I DEN ØVERSTE STEMMEN

Dette konseptet kan man utvide mer og mer. Man bør gå igjennom alle strukturene på alle basisakkordene på denne måten, for så heller å velge ut sine «favorittklanger» etterpå.

Det neste steget blir jo nå å prøve å integrere dette konseptet inn i sitt eget spill ved å prøve det ut i mer reelle musikalske sammenhenger. I de neste eksemplene vil jeg ta for meg

låten "Turn out the stars" av Bill Evans.

TURN OUT THE STARS

Begge disse eksemplene viser en klar og tydelig harmonisk retning, dette er takket være at tersen er til stede i alle strukturene i det første eksemplet, og septimen i det andre. Jeg har kun tatt med de åtte første taktene på låten.

Kompet jeg bruker her er også hentet fra *Volume 45 Bill Evans*. I begge disse to eksemplene har jeg notert en fast og statisk rytmikk, men på innspillingen har jeg brukt en mer variert rytmikk da jeg ville vise hvordan disse strukturene kan låte i en reell musikalsk sammenheng.

Eks.1:

CD-spor nr. 5

TURN OUT THE STARS

BILL EVANS

The musical notation shows the first eight measures of the piece. The first system contains measures 1-4 with chords: Hm7^{b5}, E7^{ALT}, Am⁷, A7^{ALT}, Dm⁷, G⁷, C^Δ, and Am⁷. The second system contains measures 5-8 with chords: Fm⁷, B^b7, E^bΔ, Cm⁷, Am⁷, D⁷, G^Δ, and Em⁷. Each measure shows a treble clef staff with a chord symbol and a bass staff with fingerings for the left hand.

Eks.2:

CD-spor nr. 6

TURN OUT THE STARS

BILL EVANS

The musical score for "Turn Out the Stars" by Bill Evans is presented in two systems of guitar notation. The first system contains 8 measures with the following chords: Hm7^{b5}, E7^{ALT}, Am⁷, A7^{ALT}, Dm⁷, G⁷, C^Δ, and Am⁷. The second system contains 8 measures with the following chords: Fm⁷, B^{b7}, E^{bΔ}, Cm⁷, Am⁷, D⁷, G^Δ, and Em⁷. Each measure includes a guitar staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings.

Den andre metoden jeg ofte bruker er å jobbe med fellestoner. Prinsippet her er at topptonen til den første strukturen jeg bruker skal holdes så lenge som mulig gjennom hele akkordprogresjonen. Hvis denne tonen må flyttes etter hvert, flyttes den da til den nærmest mulige tonen. Denne metoden er, etter mitt syn, mest effektiv å bruke først etter man har jobbet seg gjennom de fleste strukturene man har til rådighet.

Her i det neste eksempelet viser jeg en måte å jobbe med fellestoner på, over de seksten første taktene av "Turn out the stars." I de fire første taktene er tonen E på topp. Men i femte takt velger jeg å bruke tonen F som topptone. Denne varer helt frem til takt syv, da blir tonen G neste topptone. Fra takt ni til takt fjorten er tonen G# topptone, med unntak på akkorden Eb^{7alt.}, der velger jeg å bruke tonen G (tersen) i stedet. Og i de to siste taktene er tonen F# topptone. Tallene som står under gitarnotene indikerer hva slags akkordtone hver enkelt topptone er i den gitte akkorden.

TURN OUT THE STARS

BILL EVANS

HM⁷b⁵
E⁷ALT
Am⁷
A⁷ALT
Dm⁷
G⁷
C^Δ
Am⁷

11
1
5
5
9
13
3
5

5
Fm⁷
B^b7
E^bΔ
Cm⁷
Am⁷
D⁷
G^Δ
Em⁷

1
5
9
11
b7
11
1
b3

9
C[#]m⁷
F[#]7
H^Δ
G[#]m⁷
C[#]m⁷
/H
B^bm⁷b⁵
E^b7^{ALT}

5
9
6
1
5
5
b7
3

13
A^bm⁷
/G^b
Fm⁷b⁵
B^b7^{ALT}
E^bm⁷
/D^b
H^Δ

1
1
b3
b7
11
11
5
5

BRUK AV INTERVALLSTRUKTURER I EN SOLISTISK SAMMENHENG

Selv om dette kapitlet har sitt hovedfokus mot komping, tenkte jeg uansett at jeg ville kort forklare litt om hvordan disse strukturene kan brukes i "single note" spill. Generelt er fremgangsmåten jeg bruker under egenøving er stort sett lik uansett om det gjelder komping eller mer improviserte linjer. Jeg er alltid bevisst på det å sette klare rammer og mål for meg selv. Men når jeg spesifikt skal prøve å inkorporere en av de mange strukturene i en mer improvisatorisk kontekst har jeg spesifikke metoder å gjøre dette på.

Ofte pleier jeg å lage mine egne melodiske etyder, for så og stemmeføre de igjennom forskjellige skalaer. Nedenfor følger to eksempler på dette.

I det første eksemplet her viser jeg strukturen 2-6, men jeg spiller først topptonen, for så deretter å komme meg selv med det underliggende intervallet. Dette skaper ofte en fin kontrast til bare det å spille enkelttoner. Dette høres ofte i spillet til både Lage Lund og Kurt Rosenwinkel. Igjen er det en veldig statisk rytmikk, men med variert rytmikk og skalabruk kan dette skape veldig interessante klanger og kontraster til mere rent lineært spill.

CD-spor nr. 8

5 1 7 3 8 5 10 6 12 8 13 10 15 12 17 13

I det neste eksemplet tar jeg utgangspunkt i septimakkordene hentet ut i fra C-dur skalaen. Jeg spiller først grunntone og ters samtidig, for så å spille meg diatonisk ned fra septimen til kvinten i hver akkord.

CD-spor nr. 9

The musical score consists of two systems, each with a treble clef staff and a guitar tablature staff below it. The time signature is 4/4. The first system contains four measures. The first measure has a chord of G2 and B3. The second measure has a chord of F3 and A3. The third measure has a chord of E3 and G3. The fourth measure has a chord of D3 and F3. The second system also contains four measures. The first measure has a chord of C4 and E4. The second measure has a chord of B3 and D4. The third measure has a chord of A3 and C4. The fourth measure has a chord of G3 and B3. The tablature below each staff shows the fret numbers for each string.

Mange av disse strukturene kan også arpeggieres, det vil si spilles som enkelttoner. Dette er en veldig stor utfordring rent teknisk sett med tanke på både plekter- og venstrehåndsteknikk.

Jeg vil ikke gå så mye nærmere inn på dette i denne oppgaven, da dette emnet er stort nok for en egen oppgave i seg selv. Jeg syntes bare det var viktig å få frem at alle disse poengene som jeg har omtalt i denne oppgaven kan også utføres i en mer solistisk kontekst.

Jeg vil til slutt i denne analysedelen av oppgaven tillegge noen andre veldig viktige poeng. Eksemplene jeg viser her er veldig ”øvelsesbaserte”, og statiske rent rytmisk sett. Så i en reell musikalsk situasjon bruker man selvfølgelig virkemidler og parametre som for eksempel dynamikk, rytmisk variasjon og ikke minst stillhet. Selv om man opparbeider seg et større og større harmonisk bibliotek er det veldig viktig å av og til ta pause, og la musikken få pusterom. Man må også alltid tenke ut i fra hva som blir best, med tanke på det helhetlige musikalske bildet.

Jeg vil også påpeke at de musikalske eksemplene jeg viser til underveis tar utgangspunkt i at det ligger en basstone i bunnen. Slik at den gitte akkorden eller intervallstrukturen får den funksjonen som er tenkt, og ikke minst at man hører sammenhengen mellom bassen og akkorden.

”less is more”

En annen ting som er veldig viktig å tenke på når man jobber med dette konseptet er å ta hensyn til eventuell solist eller et annet komp-instrument. Hvis begge komp-instrumentene tar seg harmoniske friheter uten å ha avtalt ting på forhånd kan dette låte nokså stygt. Begge kan spille i utgangspunktet ”riktig”, men tension-tonene kan krasje med hverandre. Så man må alltid lytte nøye til resten av ensemblet, og ikke bare tro at selv om noe er teoretisk riktig, så vil det klinge bra i virkeligheten.

OPPSUMMERING

Som jeg skrev i innledningen til denne oppgaven ville jeg prøve å finne frem til en alternativ måte å tenke gitarkomping på ved å sette klare kreative rammer for meg selv underveis i denne prosessen. Områdene jeg har hatt hovedfokus mot er harmonisk substitusjon, ulike voicinger, viktigheten av god stemmeføring og intervallstrukturer. Hovedfokuset har hele tiden vært å prøve å skildre hvordan jeg har jobbet kreativt med dette, og hvordan min innstuderingsprosess har foregått.

Primærmålet til kapittelet "HARMONISK SUBSTITUSJON VED BRUK AV DROP-2 VOICINGER" var å opprette en systematisk og alternativ måte å se på akkorder og deres ulike bruksområder på. Det at jeg utelukkende har brukt drop-2 voicinger, her begrenset til de fem lyseste strengene, har også bidratt til en lettere organisering av de ulike substitusjonsmulighetene. Ved å forske på dette feltet har jeg helt klart utvidet min bevissthet når det gjelder akkordikk. Tidligere har jeg ofte fysisk pugget akkord for akkord og deres respektive metningstoner, men ikke sett de mange og ofte åpenbare mulighetene som allerede ligger i det jeg kaller basisakkordene.

Resultatene jeg har kommet frem til under denne forskningsprosessen har også vært veldig inspirerende med tanke på videre forskning innen feltet. Jeg vil i tiden fremover kontinuerlig jobbe med å kombinere dette konseptet med oppdagelser av nye akkordmuligheter, både i en improvisatorisk og mer kompositorisk sammenheng.

Tanken min med kapittelet "INTERVALL-BASERT KOMPING" var å se på hvilke voicingmuligheter man kan finne ved å kombinere de forskjellige intervallene innenfor de ulike akkordskalaene. Som jeg tidligere også har fastslått, er en av de største fordelene med dette konseptet det at det lar seg ofte lett utføre på gitar. Både totoners- og tretoners-strukturer er i utgangspunktet lettere å spille enn større akkorder.

Ved å begrense antall stemmer i en akkord, åpner det seg også opp flere muligheter for hvordan man vil beskrive den gitte harmonikken. Man trenger ikke alltid å spille en komplett akkord for å oppnå dette, da ofte det harmoniske spenningsforløpet og forutsigbare akkordskjemaer hjelper til med dette. Tvetydigheten med mange av disse strukturene taler også klart til deres fordel. Ved å ta med inn konseptet om harmonisk

substitusjon fra det overnevnte kapittelet, er mulighetene nærmest ubegrensede for hvor langt man vil strekke det. Det påfølgende avsnittet kan være med på å illustrere dette:

Strukturen 2 – 6, her eksemplifisert ved tonene C, D og H kan man blant annet bruke over følgende akkorder:

Cmaj9, Am9, Dm13, D13, F69#11, Ab7#9#11(alterert) og H7b9#9(alterert).

Forskningen på disse strukturene har også bidratt sterkt til at jeg nå ser akkorder i et ganske annet lys enn jeg gjorde før. Jeg er for eksempel ikke like avhengig av en spesiell fingersetting som jeg tidligere har vært. I det kommende eksemplet illustreres denne tankegangen.

Jeg har tatt utgangspunkt i en Fm7 hvor tonen Ab er topptonen i alle de fire voicingene. Men som det står så bruker jeg forskjellige fingre på venstrehånda til å gripe denne topptonen. Dette skaper igjen forskjellige muligheter med hensyn til valg av voicing rent fysisk sett.

LILLEFINGER	RINGFINGER	LANGFINGER	PEKEFINGER
T A S	9 8 10	9 12 8	9 12 13

En av de største utfordringene man møter på gitaren er det Arnie Berle refererer til i boken ”*New Guitar Techniques for Sight Reading*” som ”duplication of notes.”⁹ Med dette uttrykket menes det at størsteparten av alle tonene på gitaren kan i de fleste tilfeller spilles på to eller flere steder på gitarhalsen. Hvis man for eksempel skal spille tonen C4, så har de fleste instrumenter kun en posisjon eller fingersetting å spille denne tonen på. Men på gitaren så er det mange måter å spille denne tonen på: første bånd på H-strengen, femte bånd på G-strengen, tiende bånd på D-strengen, femtende bånd på A-strengen og tjuende bånd på den mørkeste E-strengen. Hver og en av disse tonene kan igjen spilles med fire forskjellige fingrer i venstrehånden, dette gir oss til slutt tjue mulige fingersettinger. Men

⁹ Berle, Arnie. (1991) *New Guitar Techniques for Sight Reading*. Alfred Publishing Company.

ved å se på akkorder og voicinger slik jeg har beskrevet i løpet av denne oppgaven, mener jeg at dette kan bidra til en forminskning av dette problemet.

All forskningen som jeg bygger denne oppgaven på er et resultat av mange års uavbrutt nysgjerrighet på harmonikk og akkordikk. Mengden av informasjon som etter hvert blir innhentet på feltet kan, som jeg nevnte i innledningen, fort bli overveldende. Men med henblikk på problemstillingen i denne oppgaven vil jeg si at det å jobbe med så klare rammesettinger som jeg hele tiden her har beskrevet underveis, er en veldig effektiv og inspirerende måte å tilnærme seg emnet komping på, og alle dets ulike og medfølgende harmoniske aspekter.

Forskningen som denne oppgaven bygger på har også bidratt sterkt til min egen kompositoriske utvikling. Da jeg har under hele forskningsprosessen komponert musikk, og hele tiden prøvd å utvikle meg vel så mye som komponist som improvisatør. På spor 12 og 13 på den vedlagte cd-en har jeg valgt å vise to av mine siste komposisjoner. Notene på disse to låtene er henholdsvis på side 50 og 52.

Når det gjelder mitt spesifikke valg av emneområde, vil jeg til slutt bare få tillegge at dette bare er et av mange interessante forskningsområder som omhandler gitaren. Så med tanke på å begrense omfangsområdet til denne oppgaven, har jeg bevisst ikke gått nærmere inn på ulike spørsmål og drøftinger av en mer soundestetisk karakter. Eksempler på slike emner kunne vært ulike klangidealer, gitartyper, forsterkerpreferanser, plekter- kontra fingerteknikk eller diverse bruk av effekter.

Alle disse emnene er jo ting som man jobber med hele tiden, men kanskje ikke er så bevisst på som man burde. For eksempel dette med plekterteknikk, det er jo utgitt veldig mye litteratur på området "lær å spille fort med plekter." Men innen jazzgitar sjangeren savner jeg forskning og litteratur som omhandler andre vel så viktige aspekter som for eksempel forskjellige plektertyper, fordeler/ulempene ved tykt/tynt plekter, hvordan vinkle plekteret med tanke på sound og diskusjonen av ulike plekterteknikker. Den eneste klare plektermetodikken jeg har kommet over er den innenfor gypsygitar tradisjonen. Michael Horowitz har i sin bok "*Gypsy Picking*"¹⁰ fremstilt denne særpregede plekterteknikken på en utmerket måte.

¹⁰ Horowitz, Michael. (2005) *Gypsy Picking*. Djangobooks Inc.

Så avslutningsvis vil jeg bare si at med tanke på å finne originale og relevante forskningstemaer som omhandler gitaren og alle dens varierte og spennende muligheter, så er dette etter mitt syn nærmest ubegrenset. Ennå er det helt klart mange felt som ikke er godt nok dokumentert og utforsket. Dette finner jeg veldig inspirerende med henblikk på videre forskning.

LITTERATURLISTE

BØKER

Alexander, Charles (1999) *Masters of Jazz Guitar*,
London: Balafon Books.

Berle, Arnie (1991) *New Guitar Techniques for Sight Reading*,
Floria: Alfred Publishing Company.

Damian, Jon (2001) *The Guitarist`s Guide to Composing and Improvising*,
Boston: Berklee Press.

Damian, Jon (2007) *The Chord Factory, Building your own guitar chord dictionary*
Boston: Berklee Press.

Goodrick, Mick (1987) *The Advancing Guitarist*,
Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Green, Andrew (2005) *Jazz Guitar Comping*,
New York: Microphonic Press.

Horowitz, Michael (2005) *Gypsy Picking*
Seattle: Djangobooks Inc.

Juris, Vic (2004) *Modern Chords, Advanced Harmony for Guitar*,
Pacific: Mel Bay Publications.

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

Schoenberg, Arnold (1983) *Theory of Harmony*,
California: University of California Press.

Shim, Eunmi (2007) *Lennie Tristano, His Life in Music*,
Michigan: The University of Michigan Press.

Thomas, John (2002) *Voice Leading for Guitar, Moving through the changes*,
Boston: Berklee Press.

Willmott, Bret (1994) *Mel Bay`s complete book of harmony, theory & voicing*,
Pacific: Mel Bay Publications.

Willmott, Bret (1996) *Mel Bay`s complete book of harmonic extensions for guitar*,
Pacific: Mel Bay Publications.

INTERNETTADRESSER

<http://groups.google.com/group/rec.music.makers.guitar.jazz/topics>

<http://www.playjazzguitar.com/forum/>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Comping>

APPENDIKS

På side 50 kommer en oversikt over de ulike sporene og litt mer informasjon om den vedlagte cd-en.

Deretter følger notene på to av mine egne komposisjoner, The Beginning og Dead Trees, henholdsvis på side 51 og 53.

På side 55 følger en oversikt over fingersettinger til de følgende drop-2 voicinger: Cmaj7, Cmaj7b5, Cmaj#5, Cm7, Cm7b5, Cm7#5, C7, C7b5, C7#5, C7sus4, Cmmaj7 og Cm6. Jeg viser fingersettingene på to forskjellige strengesett, med dette mener jeg at jeg først viser de på de fire midterste strengene, deretter de fire lyseste. Jeg har bevisste utelatt å ta med fingersettingene på de fire mørkeste strengene, da jeg ikke bruker de så hyppig.

Etter denne drop-2 oversikten følger en systematisk fremstilling av de ulike kombinasjonsmulighetene av 3-toners intervall strukturer. Først ut ifra C-dur, deretter C-melodisk moll. Denne oversikten starter på side 58.

CD-INNHOLD

1. Stella by Starlight.....	s.19
2. Time Remembered.....	s.22
3. Giant Steps eks. 1.....	s.31
4. Giant Steps eks.2.....	s.32
5. Turn out the stars eks. 1.....	s.36
6. Turn out the stars eks. 2.....	s.37
7. Turn out the stars eks. 3.....	s.38
8. Intervallstruktur eks. 1.....	s.39
9. Intervallstruktur eks.2.....	s.40
10. Lytteeksempel 1: solo på Turn out the stars.....	
11. Lytteeksempel 2: The Days of Wine and Roses.....	
12. The Beginning.....	s.50
13. Dead Trees.....	s.52

Spor nr. 10 er hentet fra en duokonsert med meg og Øyvind Nypan på Charlies Bar, Kristiansand, 27.12.07. Siden jeg har tatt med tre kortere eksempler tidligere i oppgaven av akkurat denne låten, vil jeg med dette opptaket prøve å vise et mer helhetlig bilde på hvordan jeg angriper denne låten rent improvisatorisk sett.

Spor nr. 11 er tatt fra en triokonsert med Lars Erik Asp på trommer og Audun Ramo på kontrabass, Kristiansand 06.05.08. Det er veldig dårlig lyd kvalitet på dette sporet, men jeg syntes jeg fikk tydelig frem mye av det som er omtalt i løpet av denne oppgaven. Og da særlig med henblikk på kapittelet som omhandler intervallstrukturer.

Spor 12 og 13 er øvingsopptak med mitt ensemble. Den faste besetningen her er:

Gitar – Michael Aadal

Piano – Ole-Bjørn Talstad

Pedal steel – Anders Hofstad Sørås

Sax – André Kassen

Kontrabass – Audun Ramo

Trommer – Gunnar Sæter

THE BEGINNING

♩ = 115

WRITTEN BY MICHAEL ADAL

SWING

TENOR SAXOPHONE

ELECTRIC GUITAR

PIANO

ACOUSTIC BASS

Chords: C#m7, AΔ9, G#m7ADD11, GΔ9#11

5

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

Chords: Bbm9, A(ADD9)/C#, Fm7, Db(ADD9)/F

9

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

Chords: F#m9, G#m7ADD11, Bbm7

13

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

Chords: GbΔ9, Fm7ADD11, EΔ9#11, Gm9

COPYRIGHT © MICHAEL ADAL

17

T. SAX. 

E. GTR. 

PNO. 

A. BASS 

21

T. SAX. 

E. GTR. 

PNO. 

A. BASS 

DEAD TREES

WRITTEN BY MICHAEL ADAL

♩ = 94

TENOR SAXOPHONE

ELECTRIC GUITAR

PIANO

ACOUSTIC BASS

5

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

9

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

13

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

COPYRIGHT © MICHAEL ADAL

2

17

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

D \flat Δ 9

Cm7ADD11

B \flat m7

H Δ

21

T. SAX.

E. GTR.

PNO.

A. BASS

AADD9/C \sharp

AADD9/C \sharp

OVERSIKT OVER DROP-2 VOICINGER

DROP-2 VOICINGER: CMAJ7, CMAJ7^b5 OG CMAJ7[#]5.

C^Δ

T	5	8	12	13
A	4	5	9	12
B	3	7	10	14

T	3	7	8	12
A	1	5	8	12
B	2	5	9	10

C^Δ^b5

T	5	7	12	13
A	4	5	9	11
B	3	7	9	14

T	2	7	8	12
A	1	5	7	12
B	2	4	9	10

C^Δ[#]5

T	5	9	12	13
A	4	5	9	13
B	3	7	10	14

T	4	7	8	12
A	1	5	9	12
B	2	6	9	10

DROP-2 VOICING: CM7, CM7^b5 OG CM7[#]5.

Cm7

T	4	8	11	13
A	3	5	8	12
B	5	8	10	13
B	3	6	10	13

T	3	6	8	11
A	1	4	8	11
B	3	5	8	12
B	1	5	8	10

Cm7^b5

T	4	7	11	13
A	3	5	8	11
B	4	8	10	13
B	3	6	9	13

T	2	6	8	11
A	1	4	7	11
B	3	5	8	11
B	1	4	8	10

Cm7[#]5

T	4	9	11	13
A	3	5	8	13
B	6	8	10	13
B	3	6	11	13

T	4	6	8	11
A	1	4	9	11
B	3	5	8	13
B	1	6	8	10

DROP-2 VOICING: C7, C7^b5 OG C7[#]5.

C7

T	5	8	11	13
A	3	5	9	12
B	5	8	10	14
	3	7	10	13

T	3	6	8	12
A	1	5	8	11
B	3	5	9	12
	2	5	8	10

C7^b5

T	5	7	11	13
A	3	5	9	11
B	4	8	10	14
	3	7	9	13

T	2	6	8	12
A	1	5	7	11
B	3	5	9	11
	2	4	8	10

C7[#]5

T	5	9	11	13
A	3	5	9	13
B	6	8	10	14
	3	7	11	13

T	4	8	12
A	1	5	11
B	3	5	13
	2	6	10

DROP-2 VOICING: C7sus4, CMMAJ7 OG CM6.

C7sus4

T	6	8	11	13
A	3	5	10	12
B	5	8	10	15
B	3	8	10	13

T	3	6	8	13
A	1	6	8	11
B	3	5	10	12
B	3	5	8	10

CmΔ7

T	4	8	12	13
A	4	5	8	12
B	5	9	10	13
B	3	6	10	14

T	3	7	8	11
A	1	4	8	12
B	4	5	8	12
B	1	5	9	10

Cm6

T	4	8	10	13
A	2	5	8	12
B	5	7	10	13
B	3	6	10	12

T	3	5	8	11
A	1	4	8	10
B	2	5	8	12
B	1	5	7	10

OVERSIKT OVER 3-TONERS STRUKTURER

3-TONERS STRUKTURER, C-DUR

SEKUND + SEKUND



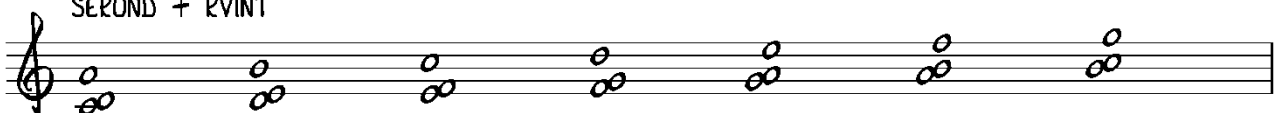
SEKUND + TERS



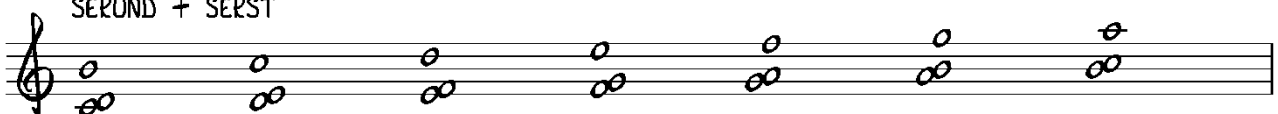
SEKUND + KVART



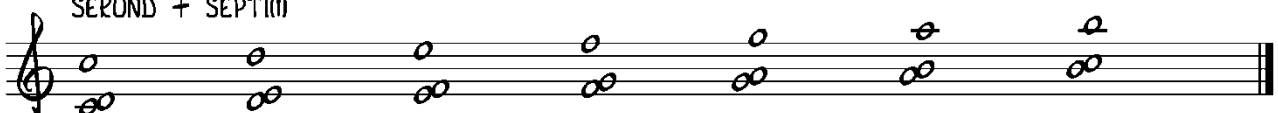
SEKUND + KVINT



SEKUND + SEKST



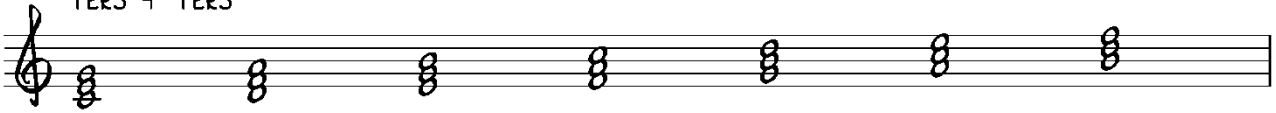
SEKUND + SEPTIM



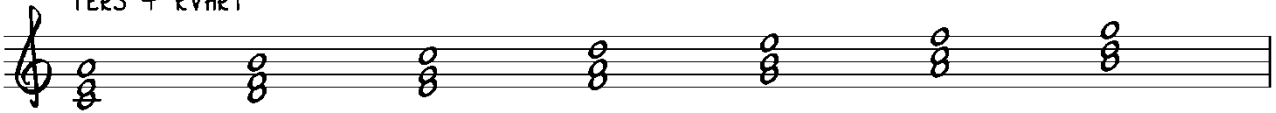
TERS + SEKUND



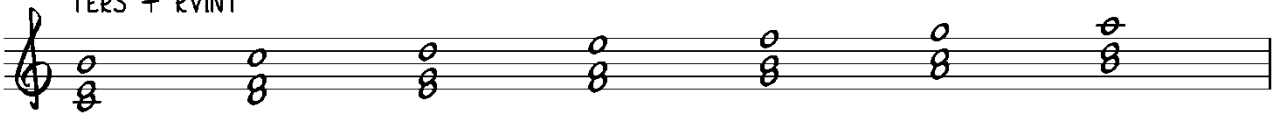
TERS + TERS



TERS + KVART



TERS + KVINT



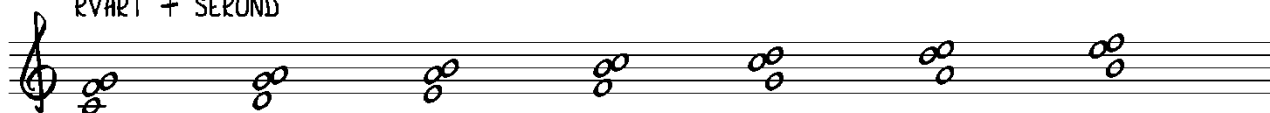
TERS + SEKST



TERS + SEPTIM



KVART + SEKUND



KVART + TERS



KVART + KVART



KVART + KVINT



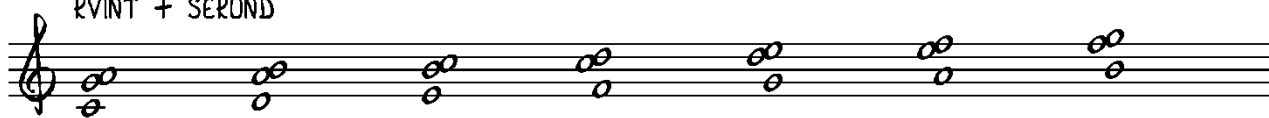
KVART + SEKST



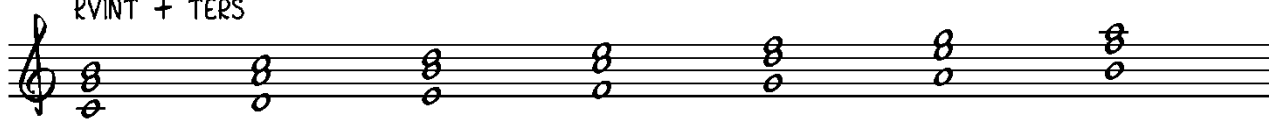
KVART + SEPTIM



KVINT + SEKUND



KVINT + TERS



KVINT + KVART



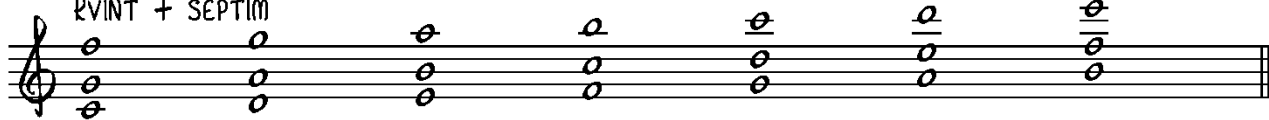
KVINT + KVINT



KVINT + SEKST



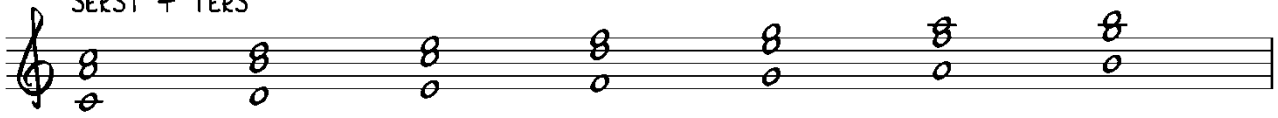
KVINT + SEPTIM



SEKST + SEKUND



SEKST + TERS



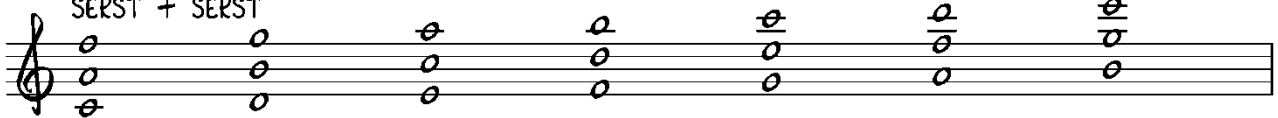
SEKST + KVART



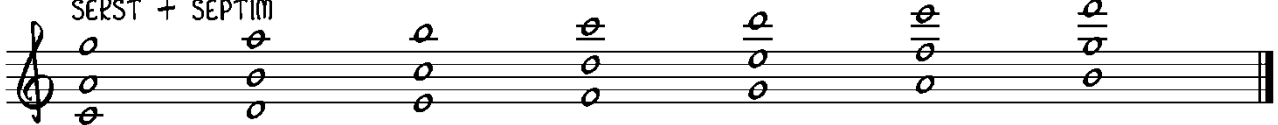
SEKST + KVINT



SEKST + SEKST



SEKST + SEPTIM



SEPTIM + SEKUND

SEPTIM + TERS

SEPTIM + KVART

SEPTIM + KVINT

SEPTIM + SEKST

SEPTIM + SEPTIM

3-TONERS STRUKTURER, C-MELODISK MOLL

SEKUND + SEKUND



SEKUND + TERS



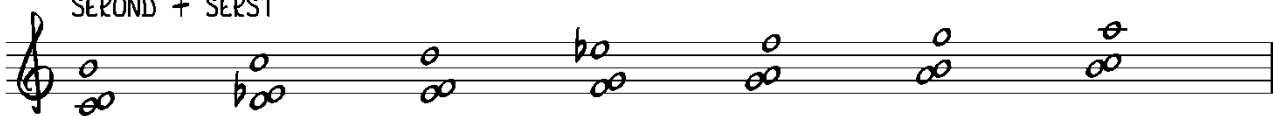
SEKUND + KVART



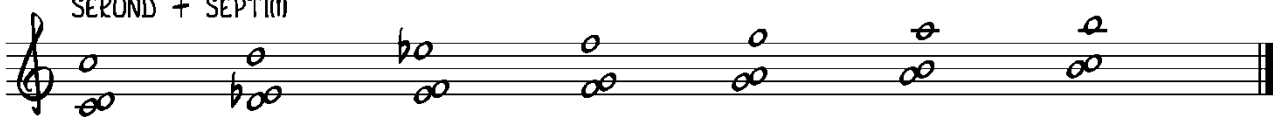
SEKUND + KVINT



SEKUND + SEKST



SEKUND + SEPTIM



TERS + SEKUND



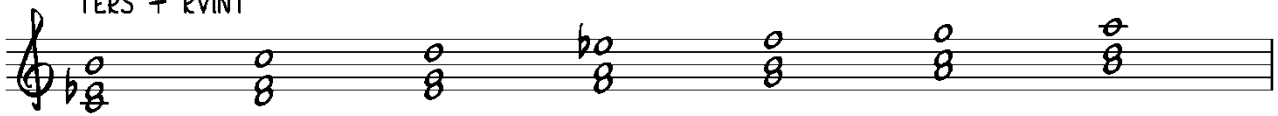
TERS + TERS



TERS + KVART



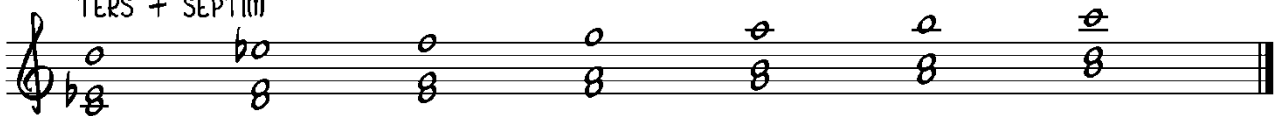
TERS + KVINT



TERS + SEKST



TERS + SEPTIM



KVART + SEKUND



KVART + TERS



KVART + KVART



KVART + KVINT



KVART + SEKST



KVART + SEPTIM



KVINT + SEKUND

A musical staff in treble clef showing seven chords. Each chord consists of a fifth and a second interval. The notes are: C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4, A4-C5, and B4-D5. The second interval is always a major second.

KVINT + TERS

A musical staff in treble clef showing seven chords. Each chord consists of a fifth and a third interval. The notes are: C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4, A4-C5, and B4-D5. The third interval is always a major third.

KVINT + KVART

A musical staff in treble clef showing seven chords. Each chord consists of a fifth and a fourth interval. The notes are: C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4, A4-C5, and B4-D5. The fourth interval is always a major fourth.

KVINT + KVINT

A musical staff in treble clef showing seven chords. Each chord consists of two fifth intervals. The notes are: C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4, A4-C5, and B4-D5. The second interval is always a major second.

KVINT + SEKST

A musical staff in treble clef showing seven chords. Each chord consists of a fifth and a sixth interval. The notes are: C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4, A4-C5, and B4-D5. The sixth interval is always a major sixth.

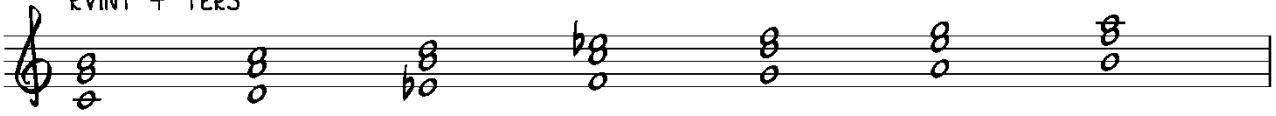
KVINT + SEPTIM

A musical staff in treble clef showing seven chords. Each chord consists of a fifth and a seventh interval. The notes are: C4-E4, D4-F4, E4-G4, F4-A4, G4-B4, A4-C5, and B4-D5. The seventh interval is always a major seventh.

KVINT + SEKUND



KVINT + TERS



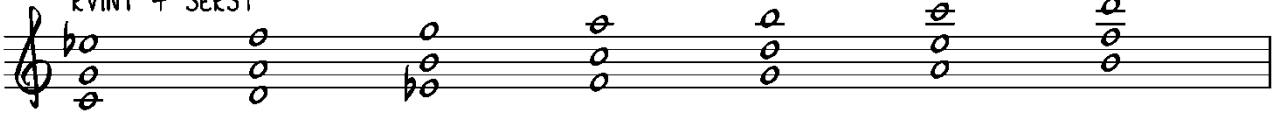
KVINT + KVART



KVINT + KVINT



KVINT + SEKST



KVINT + SEPTIM



SEKST + SEKUND

A musical staff in treble clef showing seven intervals. The first interval is a sixth (F4 to D5), and the second is a second (F4 to G4). The notes are: F4, D5, F4, G4, F4, D5, F4, G4. The second interval is marked with a flat (b) above the G4 note.

SEKST + TERS

A musical staff in treble clef showing seven intervals. The first interval is a sixth (F4 to D5), and the second is a third (F4 to A4). The notes are: F4, D5, F4, A4, F4, D5, F4, A4. The second interval is marked with a flat (b) above the A4 note.

SEKST + KVART

A musical staff in treble clef showing seven intervals. The first interval is a sixth (F4 to D5), and the second is a fourth (F4 to B4). The notes are: F4, D5, F4, B4, F4, D5, F4, B4. The second interval is marked with a flat (b) above the B4 note.

SEKST + KVINT

A musical staff in treble clef showing seven intervals. The first interval is a sixth (F4 to D5), and the second is a fifth (F4 to C5). The notes are: F4, D5, F4, C5, F4, D5, F4, C5. The second interval is marked with a flat (b) above the C5 note.

SEKST + SEKST

A musical staff in treble clef showing seven intervals. The first interval is a sixth (F4 to D5), and the second is another sixth (F4 to D5). The notes are: F4, D5, F4, D5, F4, D5, F4, D5. The second interval is marked with a flat (b) above the D5 note.

SEKST + SEPTIM

A musical staff in treble clef showing seven intervals. The first interval is a sixth (F4 to D5), and the second is a seventh (F4 to E5). The notes are: F4, D5, F4, E5, F4, D5, F4, E5. The second interval is marked with a flat (b) above the E5 note.

SEPTIM + SEKUND

A musical staff in treble clef showing seven chords. The bottom line (bass) has a fixed note of G. The top line (treble) has notes: G, A, Bb, C, D, E, F. The chords are: G-G, G-A, G-Bb, G-C, G-D, G-E, G-F.

SEPTIM + TERS

A musical staff in treble clef showing seven chords. The bottom line (bass) has a fixed note of G. The top line (treble) has notes: G, Ab, B, C, D, E, F. The chords are: G-G, G-Ab, G-B, G-C, G-D, G-E, G-F.

SEPTIM + KVART

A musical staff in treble clef showing seven chords. The bottom line (bass) has a fixed note of G. The top line (treble) has notes: G, Ab, B, C, D, E, F. The chords are: G-G, G-Ab, G-B, G-C, G-D, G-E, G-F.

SEPTIM + KVINT

A musical staff in treble clef showing seven chords. The bottom line (bass) has a fixed note of G. The top line (treble) has notes: G, Ab, B, C, D, E, F. The chords are: G-G, G-Ab, G-B, G-C, G-D, G-E, G-F.

SEPTIM + SEKST

A musical staff in treble clef showing seven chords. The bottom line (bass) has a fixed note of G. The top line (treble) has notes: G, Ab, B, C, D, E, F. The chords are: G-G, G-Ab, G-B, G-C, G-D, G-E, G-F.

SEPTIM + SEPTIM

A musical staff in treble clef showing seven chords. The bottom line (bass) has a fixed note of G. The top line (treble) has notes: G, Ab, B, C, D, E, F. The chords are: G-G, G-Ab, G-B, G-C, G-D, G-E, G-F.