

# En reise i det musikalske landskapet fra New Orleans til Norge

En studie om New Orleans jazz.

**Magnus Malmedal Drågen**

**Veileder**

Michael Rauhut

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2013

Fakultet for kunstfag

Institutt for musikk

<b>Forord</b> .....	4
<b>1 Innledning</b> .....	7
1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt.....	7
1.2 Problemstilling .....	8
1.3 Trompeten.....	8
1.4 Sound.....	9
<b>2 Metoder</b> .....	10
2.1 Transkripsjon og analyser .....	11
2.2 Kvalitativ metode, Intervju.....	12
2.3 Aksjonsforskning .....	14
<b>3 New Orleans "jazzens fødeby"</b> .....	16
3.1 Sjangerens inspirasjonskilder og innflytelser .....	16
3.1.1 Minstrel-kunsten - Ragtime .....	17
3.1.2 John Philip Sousa .....	18
3.2 Sjangerens plassering i musikkhistorien.....	18
3.3 Musikalske elementer og kjennetegn .....	20
3.3.1 Blues.....	21
3.3.2 Kollektiv improvisasjon .....	22
3.3.3 Det New "Orleanske" ledemotiv.....	23
<b>4 LOUIS "SATCHMO" ARMSTRONG</b> .....	26
4.1 Biografi, stadier og pauser:.....	27
4.2 Innflytelse .....	30
4.3 Musikken, artistisk varemerke: .....	30
West End Blues.....	33
<b>5 Musikalske virkemidler, likheter og ulikheter</b> .....	34
5.1 Improvisasjon.....	34
5.2 Instrumentering og Rollefordelinger .....	35
5.2.1 Fremførelse av en N.O. jazzkomposisjon .....	49
<b>6 Indiana</b> .....	49
6.1 Innblikk - "Indiana" .....	49
6.2 Indiana - form og oppbygning .....	50
6.2.1 Harmonikk, melodistruktur og tonetrinn.....	50
<b>7 "Indiana" - soloanalyser</b> .....	52
7.1 "Indiana" toneart F natura- Kåre Nymark jr. født 1974 .....	52
7.2 "Indiana" toneart F natura- Hayden J. R. Powell født 1983 .....	56
7.3 "Indiana" toneart F natura- Jarle Førde født 1956 .....	60
7.4 "Indiana" toneart Ab natura - Louis Armstrong født ca. 1900.....	64
7.5 "Indiana" toneart F natura - Magnus Malmedal Drågen født 1988.....	70
7.6 Noen likheter og ulikheter .....	76
Likheter: .....	76
Ulikheter mellom de norske utøverne:.....	78
<b>8 Konklusjon</b> .....	80
8.1 Problemstilling og hovedfunn .....	80
8.2 Kritiske refleksjoner til avhandlingsarbeidet og fremgangsmåtene .....	82
8.3 Sammendrag.....	82
<b>9 KILDEHENVISNING:</b> .....	84
9.1 Bøker:.....	84

9.2 Nettsider: .....	85
10. Vedlegg.....	86
10.1 Lydvedlegg .....	86
10.2 Transkripsjoner, rekkefølge.....	88



## Forord

Temaet for dette masterstudiet er rettet mot musikk sjangeren New Orleans jazz, med hovedvekt på hvordan et ensemble opererer orkestralt og hvordan man håndterer sjangeren solistisk. Jeg har lenge interessert meg for denne sjangeren og vært opptatt av hvordan man bør gå fram for å bli spesialist på feltet.

Å gjøre rede for en bestemt sjanger er omfattende og krevende, noe som medførte at jeg ble nødt til å velge ut spesifikke områder innefor temaet jeg ville forske på. Jeg avgrenset oppgaven til å fokusere på skalabruk og tonespråk i et orkestral og solistisk perspektiv. Oppgaven innebærer ulike grep og muligheter som kan bli tatt i bruk for å mestre og forstå N.O. jazz sjangeren.

Jeg har i løpet av prosessen, transkribert soloer, aksjonsforsket og intervjuet en informant som har spesialkompetanse på feltet. Uten intervjudelen hadde oppgaven blitt vanskelig å gjennomføre.

Jeg vil første rekke takke Tore Bråthen og skolen, Universitetet i Agder, rytmisk linje, for å ha gitt meg muligheten til å gjennomføre avhandlingsarbeidet, og muligheten til å fullføre en bachelor og masterutdanning. Jeg vil takke Jarle Førde, Kåre Nymark jr. og Hayden J.R. Powell for deltagelse som forskningsobjekt og soloinnspilling i forbindelse med avhandlingsarbeidet. Jeg vil takke bandmedlemmene mine; Kristoffer Tokle, Thomas Edvardsen, Steinar Glas, Åsmund Løvland Solberg, Runar Fiksdal, Joakim Bergsrønning og Bjørn Rønnekleiv. Uten de hadde aksjonsforskningen vært umulig å gjennomføre og bandet The New Orleans Concept hadde heller ikke eksistert. Jeg vil takke kollega og trompeter Pål Gunnar Fiksdal samt alle medstudenter for et sosialt, trygt og oppegående musikalsk miljø. Jeg vil også takke min trompetlærer Kåre Nymark jr. for minneverdige og utbytende musikalske dialoger og ikke minst god veiledning på hovedinstrumentet. Eivind Alexander Fosslund og Lars Halvard Sutterud for miksing av musikken som har blitt levert inn. Grete Malmedal for korrekturlesing.

Til slutt vil jeg takke min veileder, Michael Rauhut, UIA, for bistand, interesse, tro på oppgaven og gode tilbakemeldinger. For å kunne fullføre oppgaven har det vært ytterst nødvendig med hans hjelp.

Kristiansand, mars 2013

Magnus Malmedal Drågen



# En studie om New Orleans jazz – en reise i det musikalske landskapet fra New Orleans til Norge.

## 1 Innledning

### 1.1 Bakgrunn for valg av forskningsfelt

Grunnideen for dette forskningsprosjektet er basert på min lidenskap og interesse for sjangeren New Orleans Jazz. Jeg er oppvokst i Molde og ble tidlig introdusert for musikk sjangeren gjennom *play-along*<sup>1</sup> lærebøkene; *Jazztastic*, konserter med tradjazzbandet DIXI, samt gateparadeorkesteret Jazzlogen, ledet av Ytre Suløens jass-ensemble.

*Jazztastic*, er en serie med lærebøker som tar utgangspunkt i å lære seg å improvisere med bluesens tonespråk som et av grunnfundamentene. Ved hjelp av denne boken ble mitt solistspill forankret i bluesens tonespråk, og med dette prøvde jeg å videreføre bluesens tonalitet inn i N.O. jazzens landskap, men det høstes ikke helt riktig ut. Hvorfor var det slik?

Etter hvert som min musikalske forståelse og kunnskap vokste, ble jeg oppmerksom på hvor vanskelig denne sjangeren var og reflekterte over hva som måtte til for å mestre den. I dag møter jeg ofte nye og vanskelige utfordringer, rent solistisk og orkestralt og undrer meg ofte over hva som er grunnen til at N.O. musikere og norske N.O. musikere spiller så forskjellig. Har de ulike innfallsvinkler? Hvem er det man skal høre på, hente inspirasjon fra, for å tilnærme seg sjangeren best mulig?

Selv har jeg blitt fortalt gjennom undervisning at man må alltid gå til kildene for å få en større musikalsk forståelse av det man ”jobber” med, og med bakgrunn i dette kan en tenke seg at alle musikere mer eller mindre spiller helt ”likt” innefor hver respektive sjanger.

Målet med denne oppgaven er å tilegne meg mer kunnskap om sjangeren N.O. jazz og forbedre mitt eget solospill samt fungere bedre i en orkestral sammenheng.

---

<sup>1</sup> Play-along: lærebøker som inneholder en playback-cd.



Samtidig vil jeg seg nærmere på likheter og influeringer N.O. musikken har i Norge i dag i forhold til da den oppstod i starten av 1900-tallet.

## 1.2 Problemstilling

I prosessen med å finne det temaet jeg ville fordype meg i, ble problemstillingen min formulert slik:

- Hvilke parameter er sentrale for å forske på tilnærmingen dagens norske New Orleans trompetere har, solistisk og orkestralt, kontra Louis Armstrong?

Oppgaven er todelt. Den første delen av oppgaven tar for seg hvilke ulike grep man kan gjøre for å spille best mulig, både kollektivt som individualistisk, i et N.O. jazzensemble. Den siste delen av oppgaven er mer analytisk og legger vekt på det solistiske. Hvilke type skalaer man kan bruke som låter ”mest” riktig innenfor sjangerens regler og hvordan man optimalt sett bør frasere i forhold til fraselengde, taktslag og ”beatet” (pulsen).

Parameterne oppgaven legger hovedvekt på er: skalabruk, toneregister og sound. Disse parametrene og feltene er ikke spesielle i en musikalsk forskningssammenheng, da det finnes mye teori og litteratur som henviser til disse ”områdene”. Når det gjelder sjangeren N.O. jazz er ikke disse parametrene, slik jeg oppfatter det, brukt i tidligere forskning. I tillegg forstår jeg teorien dit hen at disse parametrene er gunstige verktøy i arbeidet med å gjøre rede for spørsmålene i oppgaven, og for å belyse ulike sider av problemstillingen. Grunnen til at oppgaven ikke benytter seg av andre parameter som for eksempel effektbruk og *time*, er fordi disse feltene er alt forsket på og har en mer generell musikalsk tilhørighet.

## 1.3 Trompeten

Trompet er et instrument som tilhører gruppen messingblåsere og er satt sammen av messingrør og tre ventiler. Trompeten er stemt i Bb og klinger en stor sekund under natura. Det vil si at hvis et piano spiller tonen enstrøken C må trompeten spille en stor sekund opp for at de skal klinge likt, altså tonen D. For å få lyd i hornet<sup>2</sup> må man

---

<sup>2</sup> Horn: musikkuttrykk som brukes spesielt i jazzverdenen, og er et annet ord for instrument.

legge leppene oppå hverandre stramme de og blåse. Dette medfører at man oppnår en ”knitrelyd”, da det ikke er nok å kun blåse bare luft inn i instrumentet. For hvert grep man trykker på hornet kan man spille en naturtonerekke. Naturtonerekken i C ser slik ut:



I natura vil dette klinge en stor sekund ned i forhold til slik det er skrevet, altså B $\flat$ . Dette eksempelet viser bare én av sju naturtonerekker man kan oppnå på trompeten.

Man må ha en god fysikk for å kunne traktere dette instrumentet på et respektabelt nivå, da hornet krever stort gjennomgående lufttrykk i både det lille-, mellom-, og lyse toneregisteret. Til de lysere tonene krever hornet et raskere og mer sentrert lufttrykk. Dette gjennomføres på samme måte som plystring ved at bakre del av tungen legger seg lengre opp i gangen. Man oppnår samme effekt og lufttrykk ved å si bokstaven I.

Registermessig er hornet noe begrenset spesielt med tanke på det nedre toneregisteret. Den laveste tonen man kan spille er lille fiss (lille E natura). Det er mulig å spille lavere ved ”bøye” tonen ned, og det fins flere spesialister på dette feltet. Når det gjelder det lyse toneregisteret er nesten alt mulig, men for den gjennomsnittlige trompetist er tonen trestrøken D den lyseste tonen, men igjen det fins trompetister, som har spesialisert seg og som har evnen til å spille mye lysere enn trestrøken D. Ryktene forteller at Maynard Ferguson (kjent jazztrompetist) har spilt en femstrøken E på hornet, og det er lysere enn toneregisteret til et piano.

## 1.4 Sound

Ordet sound er engelsk og betyr, rett oversatt til norsk, lyd. Begrepet *sound* i en musikalsk kontekst har en bredere betydning enn kun den enkelte lyden av et instrument. Med bakgrunn i begrepets ”vide” betydning har oppgaven lagt fokuset på den enkeltes utøvers sound og særegenhet, og hva som er med på å skape det resulterende respektive soundet hos hver enkelt utøver. Oppgaven velger også å se på begrepet sound som et element som er med på å definerer en utøvers musikalske identitet. Med identitet menes, i denne sammenheng, hva som er særegent hos den enkeltes utøver, og hvordan vi kjenner igjen musikalske personligheter igjennom kun

lytting. Det soundet den respektive utøver eller det bandet tilegner seg, er et resultat av personligheter og ferdigheter som en og hvert enkelt individ i et ensemble skaper sammen. Det totale lydbildet.

*”Med begrepet sound forstår jeg noe som innbefatter mer enn bare lyden man hører; sound er også det totale lydbildet og den lydopplevelsen man kan få av for eksempel en konsert eller plateinnspilling.” (Dreyer, 2011: 98)*

Grove Music Online beskriver begrepet på følgende historiske måte:

*“Greek and Roman sources include numerous references to scientific reflections on the nature and origin of sound, and these seem to be the earliest recorded thoughts indicating any attitude to music other than the purely aesthetic. Many classical observers, however, followed the Aristotelian method of thinking about an experiment and imagining the results, a method which, though of undoubted value as a starting-point, usually led to conflicting conclusions if not checked against real experiments. Also, a great deal of mysticism, especially concerning numerical relationships, tended to obscure more scientific ideas.” (Charles & Murray)*

Individualistisk sett skaper man sitt sound igjennom livserfaringer og påvirkende faktorer, og med dette, settes det sammen med de kunnskapene man har tilegnet seg gjennom flere års egen utøving på det instrumentet man trakterer. Dette medfører at utøveren skaper sitt musikalske uttrykk og sin signatur. De fleste musikere erfarer ofte at de får en forkjærlighet for en spesiell musikalsk sjanger. Min forankring er i bluesens tonalitet og N.O. jazzen. For at man skal bli gjenkjent av lytterne, via opptak og konserter, er det ideelt å ha et grunnfundament i sin spillestil. Dette betyr ikke at man skal spille den foretrukne stilen og dens respektive tilnærmingen i alle musikalske sjangre, men at man tar de musikalske preferansene med seg videre til et annet musikalsk landskap.

## **2 Metoder**

*” Valg av forskningsmetode knyttes opp til hvilke tema og type problemstilling som en ønsker å studere. De ulike forskningsmetodene har ulike styrker og svakheter. Hvilken metode en velger å bruke, er avhengig av hvor dens styrke ligger, og dermed kan valget mellom metodene bli vurdert i forhold til hva en ønsker og undersøke og metodens anvendelighet”. (Kvale 2001).*

## 2.1 Transkripsjon og analyser

Transkripsjon er et verktøy som er brukt innenfor flere forskjellige arbeidsfelt. Dette redskapet er svært nyttig for musikere da en gjennom denne arbeidsmetoden tilegner seg nye fraser, skalaer, forbedrer gehøret sitt og ikke minst utvikler seg som utøver.

Å transkribere vil si og skrive ned noe man hører, for eksempel et opptak fra en intervju. Når man snakker om transkripsjon innenfor musikkfeltet mener man å skrive ned for eksempel, en frase, et musikkstykke eller en solo, som man hører fra et opptak, ned på noter. Målet med denne prosessen er å overføre det man har transkribert til det respektive instrumentet du trakterer.

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

*Transcription as practiced by jazz musicians is usually a self-taught skill. There are no fixed rules for transcribing jazz, nor is there a standard set of symbols used to indicate pitch inflection, articulation, rhythmic deviation, and other expressive devices. Transcription is merely an extension of the technique, learned by every music student, of taking aural dictation, in which it is necessary to listen accurately, to construe analytically, and to notate.” (Kernfeld, 1994: 1213)*

Dette er en sentral metode for avhandlingsarbeidet. Ved hjelp av dette redskapet er hensikten å transkribere tre norske erfarne jazztrompetister, henholdsvis Jarle Førde, Kåre Nymark jr. og Hayden Powell, for så å se nærmere på de musikalske fellestrekkene og ulikhetene de tilegner seg. Grunnen til at nettopp disse tre informantene er valgt, er at de er musikere som har vært engasjert i sjangeren over lengre tid samt at de i tillegg er fra tre forskjellige generasjoner. Forhåpentligvis vil man kunne se en gradvis modernisering av tonespråket fra eldste (Førde) til yngste utøver (Powell) og samtidig se sterke fellestrekk til opphavsmannen og kilden, som er Louis Armstrong. Dette forskningsfeltet er valgt på grunnlag av at undertegnede har følt at det er en ny ”trend” hos nålevende musikere til å modernisere sjangeren individualistisk og solistisk sett.

For å få svar på problemstillingen min valgte jeg å gi informantene en oppgave der de ble spurt om å spille en solo på en Armstrong låt (Indiana), for deretter å ta tak i de utvalgte forskningsområdene. Etter at transkripsjonene er gjort vil hovedfokuset ligge på skalabruk, toneregister og sound hos hver enkelt, vurdere disse parametrene opp mot hver av de og mot Louis Armstrong.

Mot slutten av avhandlingsarbeidet skal det også transkriberes soloer av undertegnede, og på lik linje som, Førde, Nymark jr., og Powell skal dette knyttes opp mot Armstrong. Dette gjøres for å se om forskningsarbeidet kan gi noen svar rundt de musikalske utfordringene som ligger til grunn for masteroppgaven.

Programmene som blir tatt i bruk under denne prosessen er:

- Sibelius 6: Notasjonsprogram. Dette brukes for å notere de respektive soloene.
- Transcribe: er program som gjør det mulig å ta ned den originale hastigheten/tempoet på en musikkinnspilling som gjør at en lettere kan oppfatte det som blir spilt, og få en mer presis notering av soloen enn om man transkriberer soloene i "real time".

## 2.2 Kvalitativ metode, Intervju

*"I vitenskapelig sammenheng betegnes begrepet metode det å samle inn og analysere datamateriale, der hensikten er å prøve og forklare og forstå ulike fenomen.*

*Forskjellen mellom kvantitative og kvalitative metoder beskrives ofte nettopp i dette skillet mellom å forklare og å forstå."* (Malmedal, 2009: 31)

I forbindelse med masteroppgaven fant jeg det praktisk å velge kvalitativ metode i form av intervju.

*"De kvalitative metodene benyttes når problemstillingen berører motivasjonsmønsteret eller er spesielt komplisert. Formålet med de kvalitative metodene er å samle inn "data" som gjøre det mulig å forstå et fenomen."*<sup>3</sup>

Med dette menes å skaffe en oversikt over de problemene som skal avdekkes, og ikke et tradisjonelt spørreskjema som benyttes ved bruk av kvantitative metoder. Grunnen til at jeg ikke har valgt en kvantitativ metode skyldes at de spørsmålene jeg vil stille

---

<sup>3</sup> <http://www.kunnskapssenteret.com/articles/2563/1/Kvalitative-metoder/Kvalitative-metoder.html> (lastet opp 23.08.2004)

ikke har faste svaralternativer, men heller en åpenhet som leder til spørsmål uten faste svaralternativer. I tillegg vil ikke en kvantitativ metode klare å gjøre rede for de spørsmålene oppgaven belyser, da den baseres på utøvere med erfaringer og som har en ekspertise på forskningsområdet. I en kvalitativ metode er fokuset på den respektive som intervjues og dens kunnskap om fenomenet.

Et intervju velges når få enheter undersøkes, og målet er å få en dyp og grundig beskrivelse av fenomenet det forskes på. To typer intervju kan benyttes i mitt tilfelle.

Det er :

- Respondentintervjuet; som har fokus på personer som har erfaringer med fenomenet (selvopplevd).
- Informantintervjuet; som har fokus på personer som vet mye om fenomenet (eksperter).<sup>4</sup>

I mitt studie har jeg valgt å intervju Jarle Førde. Han er selv trompetist noe som er gunstig for oppgaven samt at han er en av grunnleggerne et av Norges mest profilerte tradjazzband, Ytre Suløens Jass-ensemble (YSJE), som per i dag spiller i Brazz Brothers. Slik jeg ser det ble Norge introdusert for N.O. jazzen gjennom YSJE, og med bakgrunn i dette kan informanten være med på å belyse oppgavens problemstilling.

Intervju kan gjennomføres på ulike måter og teorien viser til tre ulike varianter man kan velge mellom.

1: Ansikt til ansikt

2: Per e-post

3: Per telefon/skype<sup>5</sup>

Jeg hadde ønske om å benytte meg av alternativ 1 da det ville gitt meg mest inspirasjon og motivasjon som forsker og musiker. Et direkte møte med informanten

---

<sup>4</sup> [http://www.uio.no/studier/emner/jus/afin/FINF4002/v09/undervisningsmateriale/metodeforelesning2\\_tranvik.Pdf](http://www.uio.no/studier/emner/jus/afin/FINF4002/v09/undervisningsmateriale/metodeforelesning2_tranvik.Pdf) (lastet opp 2005)

<sup>5</sup> Skype: fungerer som en telefonsamtale med hjelp av to videokamera som gjør det mulig at begge partene for sett hverandre.

Førde ville gitt en større mulighet til en åpen og reflekterende samtale, der spørsmålene kunne stilles og svarene etterprøves med eventuelt nye innfallsvinkler. Det kan også være lettere å ordlegge seg muntlig enn skriftlig. På grunn av Førdes stramme tidsplan og den økonomiske utfordringen som ligger til grunn for intervjuet, fant jeg det mer praktisk og benytte meg av alternativ 2. Jeg har valgt og ta intervjuet per e-post fordi jeg føler selv at når man skal forholde seg til noe skriftlig er det lettere å svare grundigere for seg, enn om man hadde tatt det på telefon eller via skype.

Intervjuguide (her er et eksempel på en intervjuguide, Dag Ingvar Jacobsen<sup>6</sup>) :

- Formål: hente ut mest mulig informasjon om fenomenet.
- Spørsmålene må utformes med tanke på de som skal besvare dem.
- Formuler spørsmålene i et ”hverdagspråk”.
- Unngå for akademiske og tekniske begreper (i forbindelse med oppgaven min er det uunngåelig å ikke benytte seg av tekniske begreper da de er essensielle for å belyse forskningsfeltet og forstå spørsmålene best mulig).
- Starte med enkle generelle spørsmål.
- Avslutte med å be om en sluttkommentar (noe som ikke er tatt?).

### 2.3 Aksjonsforskning

Innledningsvis ble det nevnt at oppgaven baseres på mitt ønske om å forbedre min musikalske forståelse, solistisk og orkestral, av sjangeren N.O. jazz. Introduksjonen for sjangeren kom fra workshops, gitt av Ytre Suløens jass-ensemble, et tilbud igjennom Molde jazzfestival. Basert på min musikalske og instrumentalistiske kunnskap samt forankring til bluesens tonespråk medførte dette at jeg ble nysgjerrig på hvilke typer skalaer og toner man måtte tilegne seg for å ”mestre” sjangeren. Kanskje kan man si at dette var et spørsmål med tilknytning min ”tause” kunnskap.

Litteraturmessig er det et fåtall litterære kilder man kan oppsøke for å finne svar på de problemene og feltene jeg belyser i denne oppgaven. Dette betyr på ingen måte at avhandlingsarbeidet ikke er teoretisk applikert, men heller at teorien havner innen for en ikke-belyst eller ”taus” kunnskap.

---

<sup>6</sup> [www.uio.no/studier/emner/jus/afin/FINF4002/v09/undervisningsmateriale/metodeforelesning2\\_tranvik.pdf](http://www.uio.no/studier/emner/jus/afin/FINF4002/v09/undervisningsmateriale/metodeforelesning2_tranvik.pdf) (lastet opp 2005)

*"(...) såkalt "taus" kunnskap. Dette kan forstås som en type intuitiv kunnskap, ervervet gjennom mange års erfaring med egen utøvende virksomhet, lytting, samt diskusjon og refleksjon omkring musikk". (Rennemo, 2011: 8)*

Gjennom aksjonsforskning kan taus kunnskap visualiseres, ved hjelp av forskerens erfaringer, satt i en praktisk kontekst og igjennom teori- og begrepskunnskaper.

Wadel hevder følgende:

*"(...), må vi ofte prøve å gjøre vår tause kunnskap eksplisitt. En grunnleggende måte å bevege seg fra tause til kunnskap, er å prøve og feste kunnskapen til ord og begreper." (Wadel, 2006: 13)*

Når metoden aksjonsforskning benyttes er forskeren selv, i samarbeid med andre, delaktig i arbeidsprosessen for å løse et "problem" med tilknytning det respektive feltet det forskes på. Målet med en slik metode er å nyttiggjøre de resultatene og kunnskapene forskeren tilegner seg, til andre "grupper". Loggbok er også en viktig faktor for denne metoden da den skal vise forløpet til prosessen, og samtidig ha muligheten til å kunne se tilbake på tidligere forskningsresultat, for eventuelle videreføringer og justeringer.

Forskningsarbeidet har hatt fokus på hvordan tilegne seg det "perfekte" tonespråk for sjangeren N.O. jazz. Jeg fant det derfor praktisk å bruke aksjonsforskning som en metode fordi jeg håpet å få en "åpenbaring" om hvordan å bruke de respektive skalaene og musikalske elementene på den riktige måten.



### 3 New Orleans ”jazzens fødeby”

”AS ANY HISTORY of music will tell us, jazz started in New Orleans.”

(Williams, 1967: 7)

#### 3.1 Sjangeren inspirasjonskilder og innflytelser

N.O. jazzen er i likhet med annen musikk et inspirert resultat av et allerede eksisterende fenomen, idé eller uttrykk. Med dette menes at sjangeren er inspirert av en annen og blir dermed en videreutvikling av inspirasjonskilden. For å finne ut hvor N.O. jazzen hentet sin inspirasjon fra, må vi se nærmere på den tidligere jazzhistorien før N.O. jazzen oppstod.

Amerikanske slavehandlere dro i mange år til Afrika for å hente slaver til hjemlandet sitt. Språk, kultur og sang var det eneste de fikk ha med til det respektive landet de var tvunget til å dra til. Afrika er kjent for sine mange forskjellige musikkstilarter og sjangre, men disse ulikhetene forsvant med den amerikanske kulturen. Det eneste som forble likt var grunnstrukturen, og på grunnlag av dette oppstod en ny afroamerikansk sjanger. Dette var en sjanger som representerte umiddelbar livsglede og sterke lidelser (ofte brukt inspirasjonskilde for tekster i sjangeren blues). Man kan se på musikken som slavenes sikkerhetsventil for deres trang til å gjøre opprør. Den nye afroamerikanske sjangeren bestod av tre grupper: *Spirituals*, *blues* og *worksongs*.

For å lette ensformigheten, få tempoet opp og dempe det ”gråe” tunge slaveriet tok slavene i bruk *worksongs*. *Spirituals* var i utgangspunktet afrikanernes variasjoner

over europeiske religiøse melodier som ble videreutviklet til den sjangeren vi kjenner som *negro spirituals*. Etter hvert ”plukket” musikere opp elementer fra de hvites musikktradisjon i form av europeisk harmonikk og instrumenter. Dette tilpasset de sin egen musikk og brukte instrumenter som de fant velegnet til for sine melodier. Disse to musikktradisjonene ble tydelige i ensemblesammenheng, med en rytmeseksjon og flere melodiinstrumenter, som resulterte i at jazzen vokste frem.

### 3.1.1 Minstrel-kunsten - Ragtime

Minstrel-kunsten er en annen teaterstilart/musikktype som hadde innvirkning på jazzen. Et viktig element her er synkoper<sup>7</sup> (*”ragged time”*). Etter hvert ble dette elementet såpass vanlig at denne teknikken ble også brukt i melodier som medførte at en ny sjanger oppstod, nemlig *Ragtime*.

Ragtime er en musikk sjanger N.O. jazzen i stor grad er inspirert av, og sjangeren er hovedsakelig for piano. Sjangeren florerte fra 1890 til første verdenskrig. Kildene er noe uenige om når sjangeren startet. *The new grove dictionary of jazz*<sup>8</sup> hevder den oppstod rundt 1890. I følge *The guinness Jazz*<sup>9</sup> ble det først ragtimestykket publisert i 1897 med tittelen *”Mississippi Rag”* (Komponist: William H. Krell).

Uttrykket *”ragged time”* ble ikke brukt før helt mot slutten av 1800-tallet. Kjentegn for sjangeren er stor bruk av synkoper og bruken av dette ble beskrevet som *”ragging”*. For å få til dette spilles melodien i høyrehånden med synkoper, mens venstrehånden (bassen) spiller uten synkoper. Sjangeren er hovedsaklig musikkstykker som er *”nedskrevet”* på noter. Etter hvert ble det mer vanlig med soloer i stykkene. Dette ble en retningslinje for den kollektive improvisasjonen som er sentral for N.O. jazzen. Scott Joplin blir sett på som den mest kjente ragtimekomponisten fra denne perioden. Med komposisjoner som *Original rags* og *Maple leaf rag*.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Synkope vil si forskyvinger i takten

<sup>8</sup> Kernfeld: s1013

<sup>9</sup> Clayton, Gammond: s194

<sup>10</sup> Kernfeld: s1013

### 3.1.2 John Philip Sousa

En annen faktor som influerte N.O. jazzen er John Philip Sousas korpsmarsjer. Blant forskere er det noe uenighet om hvilke betydning dette har hatt, men mener det allikevel er interessant å se nærmere på.

*” On the other hand, there can be no question of the influence of Sousa marches on both ragtime and on New Orleans jazz, and we know exactly what Sousa marches sound like – the evidence is concrete. Yet few historians, except for musicologist Leroy Ostransky, have had much to say about the relationship of ragtime and New Orleans jazz to the music of John Philip Sousa.”* (Williams, 1967: 8)

Kunnskaps- og erfaringsmessig mener jeg at det er mye som peker på at det finnes et bindeledd mellom ragtime og Sousas korpsmarsjer. Noe som blir forklart grundigere i kapittel 5.

### 3.2 Sjangerens plassering i musikkhistorien

New Orleans (N.O.) jazz er en sjanger som befinner seg innenfor stilarten JAZZ. Sjangeren N.O. jazz ble utviklet i New Orleans i starten av 1900-tallet og fant senere veien til Chicago og New York gjennom reisende musikere (ca.1910). Sjangeren har mange navn og de mest brukte er: dixieland, N.O. jazz og tradisjonell jazz (tradjazz).

I en historisk sammenheng skiller disse sjangrene seg fra hverandre på grunnlag av hvem som spilte den, mens en i dag ser at de brukes synonymt om hverandre.

Tradjazz er den rette terminologien man skal bruke når det refereres til N.O. jazzen, men det er allikevel ingen stilistiske forskjeller mellom sjangernavnene. Grunnen til at man kaller sjangeren tradjazz er av historiske årsaker.

*”Traditional jazz. A term that arose in polemical writings of the late 1930s to distinguish NEW ORLEANS JAZZ of the 1920s from the swing style of the 1930s; it was later applied to the music of New Orleans revival groups, and is now used almost exclusively in that sense.”* (Kernfeld, 1994: 1212)

Forskjellene mellom Dixieland og N.O. jazz er at sjangeren dixieland kun ble spilt av hvite musikere, i motsetning til N.O. jazzen som ble representert av ”svarte” musikere.

*”Dixieland jazz. The term applied to the jazz played by white musicians of the early New Orleans school, but sometimes also to NEW ORLEANS JAZZ as a whole and often to the post-1940 revival of this music (also know as TRADITIONAL JAZZ). (...) The name ”dixieland” derives from the Original Dixieland Jazz Band, a white New Orleans group which became internationally successful through its tours and recordings from 1917;” (Kernfeld, 1994: 291)*

Jazzen startet i N.O. i 1917. En gruppe musikere fra N.O. gjorde suksess i New York med å spille musikken de hadde lært fra sin egen hjemby. På album og opptak tok de navnet ”Dixie Jass Band”, men etter hvert byttet de navnet til ”Original Dixieland Jazz Band”. Jelly Roll Morton<sup>11</sup> var av en annen oppfatning da han erklærte at ”jazzen startet i New Orleans” og at N.O. var byen: ”...where the birth of the jazz originated...”<sup>12</sup>

Går man mer grundigere inn i musikkhistorien og ser på hvem som mener hva om hvor jazzen kommer fra og startet, legger en merke til at det er kun musikere fra N.O. som mener at jazzen oppstod der. Grunnen til dette kan være at det var i denne byen de selv lærte å spille denne musikken? Om hvorvidt jazzen kommer fra N.O. eller ikke, kommer kanskje an på hva en definerer som ”jazz”?

---

<sup>11</sup> Amerikansk jazzmusiker, pianist, komponist og orkesterleder. Han var en betydningsfull skikkelse i den tidlige jazzen, betegnet seg selv som ”jazzens skaper” og var en fargerik personlighet med bakgrunn i New Orleans’ fornøylesesquarter (Bourbon street). For mer info: Kernfeld: s804

<sup>12</sup> Williams, s7

### 3.3 Musikalske elementer og kjennetegn

”Buddy Bolden<sup>13</sup> started New Orleans jazz, we must assume, in the sense that his strong personality gave focus to a musical activity that existed around him”<sup>14</sup>

Buddy Bolden var en legendarisk musiker. På lik linje med Jelly Roll Morton ble han sett på som en skaper av jazzen. I følge Ken Burns dvd om jazzhistorikk, sier Wynton Marsalis,<sup>15</sup> at Buddy Bolden var mannen som oppfant ”The Big 4”<sup>16</sup>.

Eksempel 1: uten *The Big 4*



I dette eksempelet ser vi er en trommemarsj i en forenklet utgave med basstrommen på 1. og 3. slag i takten og skarpstrommen på 2. og 4. slag.

Eksempel 2: med *The Big 4*



<sup>13</sup> Opprinnelig navn Charles Bolden også kjent som King Bolden (1877-1931) Født og oppvokst i N.O. Jazzkornetist. I utviklingen av stilarten Rag-time og New Orleans jazz (som senere ble kjent som jazz) spilte Bolden en meget sentral og viktig rolle. For mer info: ”Jazzmasters of New Orleans” og wikipedia.

<sup>14</sup> Williams: s28

<sup>15</sup> Wynton Marsalis, nålevende jazztrompetist som blir sett på som jazzens misjonær, er kunstnerisk leder ved Jazz At Lincoln Center i New York. For mer info: <http://wyntonmarsalis.org/>

<sup>16</sup> Basstromme aksentuering på hvert eller annenhvert fjerdeslag i takten.

Fenomenet *The big 4* forekommer på slag nummer fire i takten ved at basstrommen og skarptrommen spiller samtidig på det siste fjerdedels slaget i takten. Hvor *The big 4* oppstår, sett i en musikalsk og kompositorisk sammenheng, er det opp til den respektive utøver å mene noe om. Dette virkemiddelet er ofte brukt som effekt inn til en ny periode/del av komposisjonen man spiller, og medfører at man får en synkopert rytme.

### 3.3.1 Blues

*”The most important extra-musical meaning of ‘blues’ refers to a state of mind. Since the 16th century ‘the blue devils’ has meant a condition of melancholy or depression. But ‘the blues’ did not enter popular American usage until after the Civil War; and as a description of music that expressed such a mental state among the black population it may not have gained currency until after 1900. The two meanings are closely related in the history of the blues as music, and it is generally understood that a blues performer sings or plays to rid himself of ‘the blues’. This is so important to blues musicians that many maintain one cannot play the music unless one has ‘a blue feeling’ or ‘feels blue’.”<sup>17</sup> (Charles & Murray)*

For å kunne spille sjangeren *blues* er det ikke bare viktig å føle seg “blå”, men i tillegg må en også forstå sjangerens tonalitet, fraseringer og kjennetegn. Å ta i bruk bluesrelasjoner, solistisk og orkestralt, er svært vanlig spesielt på komposisjonens tonale senter. Det kan forstås ved å se på hvilken toneart komposisjonen tar i bruk. (For eksempel C- dur). Louis Armstrong tok i stor grad bruk bluesrelasjoner og -skalaer i sitt solospill. N.O. jazzen er inspirert av sjangeren blues og er derfor viktig å vise til.

En C- bluesskala består av følgende toner. Eksempel:



En 12- takters blues er i hovedsak basert på akkorder med lave septimer og har en akkordprogresjon med innhold av tre akkorder (her med utgangspunkt i en C –blues): C7- F7 G7.

Det finnes tre forskjellige varianter for hvordan man kan spille en blues (trinnanalyse i forhold til den respektive akkorden):

1. Man kan spille C-bluesskalen over hele akkorprogresjonen og da får man følgende metningstoner over en C7: Eb (#9), F# (#11), Bb (b7). Over akkorden F7 får man metningstonene: Eb (b7), F# (b9), Bb (11). Over en G7 blir metningstonene: C (11), Eb (#5), F (b7), F# (maj7), Bb (#9).
2. Den andre varianten er å spille bluesskalaen på hver respektive akkord. Altså C- blueskala over C7, F- blueskala over F7 og G- blueskala over G7. Dette medfører at skalaen får samme trinnfunksjon i forhold til hver akkord.
3. Den siste varianten kan man velge å spille to forskjellige skalaer over C7 og F7: C- blueskala eller C- miksolydiskkala. Over en G7 kan man spille en C- durskala med tonen G som starttone. Denne varianten består hovedsaklig av diatonisketoner i forhold til grunntonen og resultatet av denne varianten vil låte minst “bluesete”.

### 3.3.2 Kollektiv improvisasjon

*“Collective improvisation. Simultaneous improvisation by several or all members of a group, each contributing a line of equal importance to the others.”* (Kernfeld, 1994: 232)

Kollektiv improvisasjon er et fenomen som er inspirert av den siste perioden til ragtimen, og improvisasjonstypen er svært sentral for N.O. jazzen. Med kollektiv improvisasjon menes det at samtlige i ensemblet improviserer samtidig over et og samme akkordskjema. I N.O. sjangeren er det hovedsakelig blåseinstrumentene som tar seg av denne biten. Dette kan høres enkelt ut, men i praksis er det vanskelig med tanke å at det skal ”svinge” og høres definert ut. Vansken ligger i at det er tre til fire instrumenter som spiller samtidig, noe som ofte fører til et ”rotete” og udefinert lydbilde. Måten dette kan løses på er å sette opp et rammeverk for hvordan hvert

enkelt instrument skal forholde seg til hverandre både frekvensmessig og timemessig. Rollefordelinger er et uttrykk som kan brukes i denne sammenhengen. Hva som menes med rollefordelinger forklares grundigere i kapittel 5.

Når det gjelder den kollektive improvisasjonen slik den spilles i Norge i dag, mener Jarle Førde følgende i mitt intervju med han (per e-post):

*” (...) Bl.a. ser jeg store muligheter for å utvikle ett av det viktigste elementet og særpreget i New Orleans musikken: Den kollektive improvisasjonen.”<sup>18</sup>*

### 3.3.3 Det New ”Orleanske” ledemotiv

*“Ledemotiv, musikalsk motiv som i operaer, symfoniske dikt o.l. karakteriserer en bestemt person eller situasjon, særlig brukt av Richard Wagner. Av lignende art er Hector Berlioz' idée fixe.”<sup>19</sup>*

Dette underkapittelet er med i masteroppgaven da begrepet ledemotiv sees på, i denne sammenheng, som et element som kan tenkes å være med på å danne en gjenkjennelighet hos den respektive sjanger eller stilart. Et hjelpemiddel som kan være med på å gjør det lettere å forstå musikalske elementer og kjennetegn ved en sjanger.

Innen stilarten klassisk musikk er Edvard Grieg en av de store norske komponistene som blant annet er kjent for sine udødelige komposisjoner, og samtidig kjent med sitt; ”Griegske” ledemotiv. Dette motivet kan sees på som Griegs musikalske signatur da det som forekommer i flere av hans komposisjoner blant annet fra hans a-moll konsert.

*”(...) Avsnittet fra åpningen viser det såkalte ”Griegske” ledemotiv, et motiv som består av en fallende liten sekund, deretter en fallende ters. Dette er et motiv som opptrer en del i norsk folkemusikk – og mange steder hos Grieg (men uten at det har noe påviselig assosiasjon eller utenommusikalsk betydning). (...)”<sup>20</sup>*

---

<sup>18</sup> Masterintervju med Jarle Førde s3

<sup>19</sup> <http://snl.no/ledemotiv> (lastet ned 19.mars 2013)

<sup>20</sup> For mer info: <http://www.trell.org/muweb/grieg.html> (lastet opp 2008)



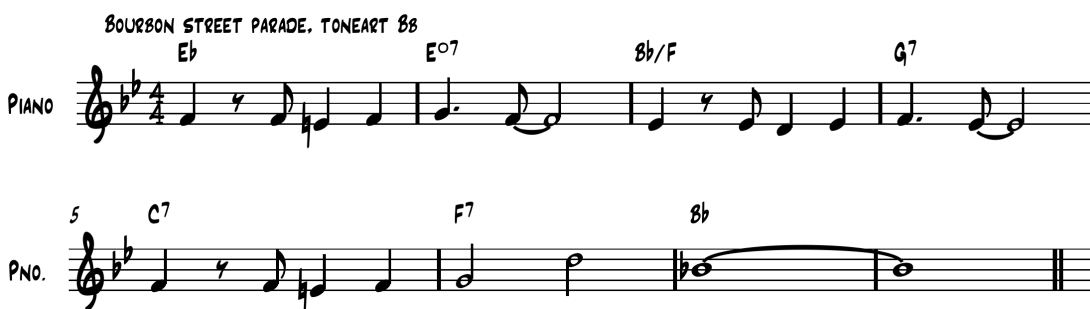
På noter ser det Griegske ledemotiv slik ut:



I N.O. jazz sjangeren kan man også finne et ledemotiv eller sjangersignatur i form av en akkordprogresjon, i forhold til den respektive tonearten, som er å finne i utallige N.O. jazz komposisjoner og flere andre stilistiske komposisjoner. Blant annet finner man dette ledemotivet i Alf Prøysens ”Romjulsdrøm”. Denne akkordprogresjonen/ledemotivet kan for eksempel kalles det ”New Orleanske ledemotiv”. Her er noen eksempler som påviser ledemotivet. Det ser slik ut på noter (akkordtrinanalyse i forhold til komposisjonens toneart). Eksempel: *Do you know what it means to miss New Orleans.*



*Bourbon street parade:*



Ledemotivet/ akkordprogresjonen forekommer fra og med takt 2 i eksempelet (Do You know what it means) overfor (F6-F#dim7-C/G-A7-D7-G7-C). Trinnanalytisk i forhold til tonearten (som i dette tilfellet er C) blir bevegelsen seendes slik ut: 4-#4-1-6-2-5-1.

I de siste to taktene ser vi en såkalt 2-5-1 progresjon. Denne akkordbevegelsen finner man i flere stilarter og sjangere, men er kanskje mest kjent og brukt innenfor stilarten JAZZ. John Coltranes ”*Giant steps*” er for øvrig basert på denne akkordbevegelsen og består nesten utelukkende av 2-5-1 progresjoner som beveger seg i forskjellige tonearter.

2-5-1 vil si trinnene i forhold til komposisjonens toneart. Hvis komposisjonen hadde Ebdur som toneart hadde 2-5-1 progresjonen blitt: Fm7(2) – Bb7(5) – Ebmaj7(1). Det som skiller ”jazzharmonikk” fra tidlig N.O. harmonikk er andre trinnet i denne bevegelsen (altså 2). I N.O. jazzen er det mer vanlig å operere med en durakkord med lavt sjuende trinn fremfor en mollakkord med lavt sjuende trinn. Henholdsvis; F7 (2)– Bb7 (5) – Ebmaj7(1). Men i den senere tiden av N.O. jazzen ble det mer vanlig å benytte seg av en mollakkord i stedet for durakkorden.

Skulle man ha skrevet det ”*New Orleanske ledemotivet*” som en melodilinje, slik som det ”*Griegske*”. Ville den sett slik ut:

The image shows a musical staff for piano in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody consists of seven quarter notes: Eb, E<sup>o</sup>7, Bb/F, G7, C7, F7, and Bb. Above the staff, the corresponding chords are written: Eb, E<sup>o</sup>7, Bb/F, G7, C7, F7, and Bb. The word 'PIANO' is written to the left of the staff.

Linjen starter med en kromatisk bevegelse fra Eb til F. Etterfulgt med en ren kvart opp fra G til C som avsluttes med en ren kvart fra F til Bb. Hvis man tenker at de fire siste akkordene beveger seg nedover i stedet for opp, vil man finne ut at samtlige akkorder faller en ren kvint ned fra G-Bb. En såkalt kvintsirkelbevegelse.

## 4 LOUIS "SATCHMO" ARMSTRONG

### Pioner og jazzambassadør



*"I remember once when Louis came out to Lincoln Park in New Orleans to listen to Kid Ory Band . . . I let Louis sit in my chair. Now at that time I was the "Blues King" of New Orleans, and when Louis played that day he played more blues than I ever heard in my life. It never did strike my mind the blues could be so interpreted so many different ways. Every time he played a chorus it was you knew it was the blues . . . yes, it was all blues I mean". (Williams, 1967: 162)*

*Mutt Carey*

Basert på de ulike kildene oppgaven har tatt utgangspunkt i er det noe uklart når Louis Armstrong ble født. *The Guinness jazz A-Z*<sup>21</sup> og *The illustrated jazz encyclopedia of*

---

<sup>21</sup> Clayton, Gammond: s253

jazz<sup>22</sup> mener at Armstrong ble født 1900. I *The new grove dictionary of jazz*<sup>23</sup> står det at han ble født i 1901. Han døde 1971 noe kildene derimot er enige om.

#### 4.1 Biografi, stadier og pauser:

Louis Armstrong, født i New Orleans 1900 (1901) og døde i 1971. Armstrong vokste opp i fattige kår og ble oppfostret av mennesker som levde under vanskelige omstendigheter. Armstrong blir beskrevet i kildene som den mest anerkjente jazzmusikeren fra sin generasjon og kanskje også med tanke på de neste generasjonene. Det er få musikere som kan ta tittelen: *”the greatest of all instrumental solist”*.

Mange andre verdenskjente musikere har latt seg inspirere av Armstrong, blant annet vokalist Billie Holiday. Mange kilder beskriver Armstrongs musikalske utvikling, der han fra å være en tilsynelatende ”nølede” kornetist (pratisk talt selvlært) til en musiker i verdensklasse. Dette blir beskrevet som en unik musikalsk reise.

Allerede som 18-åring ble han medlem av bandet til Edward ”kid” Ory<sup>24</sup>. I bandet jobbet han ved flere musikalske tilstelninger blant annet sammen med jazzpianist og komponist Fate Marable (1918-1921). I 1922 fikk Armstrong forespørselen om å bli med som 2. kornetist i bandet til ”King” Oliver<sup>25</sup>, *Creole Jazz Band*, noe som ble et viktig steg for Armstrongs karriere.

*”Between 1922 and 1924 the two-part team of Louis Armstrong and his mentor was to produce some of the most remarkable music in jazz history”*.

(Case, Britt, Murray, 1991: 18)

*Creole Jazz Band* hadde stor innflytelse på musikkmiljøet i Chicago. Sammen med musikerne i byen gjennomførte han på denne tiden sin først studioinnspilling.

Armstrong og ”King” Oliver hadde en særegen musikalsk kommunikasjon, og for å

---

<sup>22</sup> Case, Britt, Murray: s18

<sup>23</sup> Kernfeld: s27

<sup>24</sup> Jazztrombonist fra New Orleans, blir omtalt som: the king of so-called ”tailgate” trombone players of early jazz. For mer info: Case, Britt, Murray s142

<sup>25</sup> Joe ”king” Oliver, kornetist, født i 1885. Utviklet en særegen bruk av muter. For mer info: Case, Britt, Murray s141

forstå hva dette innebærer er låten ”*weather bird rag*” (Louis Armstrong/”King” Oliver) et eksempel på det. I juni 1924, på oppfordring av sin kone, forlot Armstrong *Creole Jazz Band* og flyttet til New York for nye musikalske utfordringer. Allerede da hadde Armstrong bemerket seg, og satt sitt preg på jazzhistorien. Bruddet med ”King” Oliver medførte et møte med musikeren Fletcher Henderson,<sup>26</sup> og det var på dette tidspunktet virtousen i Armstrong kom tydelig fram. Som ”jazzspesialist” i dette bandet ble han bemerket av musikere som en betydningsfull ”budbringer” av stilen *New ”hot” music*. September samme året gjorde Armstrong seg nok en gang bemerket som musiker og kornetist på Fletchers sine komposisjoner: ”*How come you do me like you do?*”, ”*Everybody loves my baby*”, ”*Shanghai shuffle*”, ”*Albany bound*” og ”*Copenhagen*”. Disse låtene gir et innblikk i Armstrongs virtuositet, utholdenhet, hans særpregede tone og ”attack”. De rytmiske kreftene og bruken av dette elementet er også bemerkningsverdig. Armstrongs særpreg medførte at han stakk seg ut blant de kjente musikerne i Hendersons orkester. I 1925 returnerte Armstrong til Chicago og dannet bandene *Hot Five* og *Hot Seven*. Dette var to band hvor Armstrong selv var bandleder og musikalsk ansvarlig. Opptakene av disse bandene blir omtalt som udødelig innen jazzens verden og dens historikk. På dette stadiet erstattet Armstrong kornetten med trompeten. Kronologisk sett var det bandet *Hot five* som ble grunnlagt først, og det var i dette bandet fingerferdigheten til Armstrong ble lagt merke til. ”Jazzambassadøren” oppnådde store musikalske høydepunkter med dette bandet. *Heebie Jeebies* er Armstrongs første opptak som *scat singer*. Ryktet forteller at Armstrong glemte teksten da han var i studio og måtte derfor improvisere ikke-eksisterende ord. Dette resulterte i det man kaller *scatsong*.

”*Call and response inspired instrumentalists to play with the freedom and unance of the human voice, as Ray Nance did on any trumpet solo he ever played with Duke Ellington’s orchestra. (Nance plays the classic solo on ”Take the ”A” Train”). It also motivated singers to raise their level of mastery and led to the wordless, improvised emulation of horn players calles scat singing: Ba-da-da-dee-doo bee-yee-bah-dee doobeeyah.*”. (Ward., Marsalis., 2008: 24-25)

I 1929 inntok Armstrong *Broadway* i New York med forestillingen *Hot chocolates*, hvor han spilte og sang på *Ain’t misbehavin*. Det var Armstrongs platedirektør Tommy Rockwell som skaffet han denne jobben. Fra dette stadiet i karrieren som

---

<sup>26</sup> F. Henderson, orkesterleder for et av de fremste svarte bandene i New York. For mer info: Kernfeld, s28

jazzmusiker begynte Armstrong å fokusere mer på å framstille seg som en ”*popular entertainer*”. I 1935 tok Joe Glaser over som ”manager” til Armstrong. Hans arbeid medførte at Armstrong ble den første svarte som regelmessig deltok i lengre filmer og som hadde sitt eget sponset radioshow. På slutten av 1930-tallet ble Armstrong et nasjonalt musikk ikon. Frem til 1947 jobbet Armstrong i flere år med et storband, ledet av Luis Russell. Dette var et storband av den kommersielle arten. Etter andre verdenskrig kollapset storband industrien og Glaser organiserte et band som ble kjent som ”*The All Stars*”. I begynnelsen var dette bandet satt sammen av anerkjente musikere, bestående av blant andre: Earl Hines<sup>27</sup>, Jack Teagarden, Sid Catlett og Barney Bigard. Etter hvert byttet Glaser ut ”stjernene,” da bandet i all hovedsak var en showcase hvor Armstrong sang populære sanger. *Armstrong & The All Stars* ble berømt, og på midten av 1950-tallet hadde Armstrong fått en verdensomspennende status og var en av de mest kjente *entertainerne* i verden. Han deltok også i 50 populærfilmer. *The US State Department* sponset flerfoldige internasjonale turneer noe som medførte at Armstrong fikk tittelen: ”*Ambassador Satch*”. I 1959 ble Armstrong utsatt for et hjerteinfarkt som førte til en dårligere helse. Som følge av dette måtte Armstrong gradvis trappe ned på trompetspillet og sangen. I 1971 kom det overskrifter verden over som fortalte at ”jazzambassadøren” var død.

Hans artistiske varemerke, og musikalske identitet, ble kjente verden over og lever også i dag. Musikalske storheter som, blant andre, John Coltrane, Elvin Jones og McCoy Tyner viste stor respekt for Louis Armstrong.

*”For example, you would think that the John Coltrane Quartet (...) would have seen themselves as far more advanced than Louis Armstrong. Well, Elvin Jones once told me that when Louis showed up at one of their gigs in a Chicago club, they all felt like children in his presence. McCoy Tyner, reflecting on that same evening, said, ”That man was the king and full of great feeling.”* (Ward., Marsalis., 2008: 115)

---

<sup>27</sup> Earl Hines: 1903-1983. Pianist og bandleder. For mer info: Kernfeld s525

## 4.2 Innflytelse

Musikere fra hele verden har blitt inspirert og influert av Louis Armstrong. Hans trompetspill og virtuositet revolusjonerte musikken over hele verden. Ulike musikere begynte å imitere Armstrong allerede på slutten av 1920-tallet:

*”By 1929 or 1930, everybody was trying to be like him: the Poles, the French, the English, the Russians - everybody. He heard himself everywhere, and he was bringing joy and happiness to all those people.”* (Ward., Marsalis., 2008: 114-115)

Litteraturen viser til at mange jazztrompetere, både døde og levende, har på en eller annen måte blitt påvirket av Armstrong sin spillestil. Selv musikere som ikke har noen særlig tilknytning til musikken hans blir influert av musikken hans. Dette kan en se blant annet ved å analysere spillestilen til jazzhistoriens trompetister.

Her kan vi nevne musikere som: Billie Holiday, Clifford Brown, Chet Baker, Wynton Marsalis, Leroy Jones, etc. Det som skiller de fra hverandre er blant annet estetikken, valg av sjanger og frasering.

*”De fleste, for ikke å si alle jazztrompetere i dag, er nok i større eller mindre grad påvirket av Louis Armstrong, - så også jeg. Han var med å legge noen grunnpilarer når det gjelder jazzimprovisasjon (form, sound (klang), tonevalg, osv.)”<sup>28</sup>*

## 4.3 Musikken, artistisk varemerke:

*”From the age of eight or nine on, whenever he touched anything to do with music, he was the best”.* (Ward., Marsalis., 2008: 113)

Musikalsk sett kan man dele inn karrieren til Armstrong i tre stadier.

- New Orleans Jazz – fram til 1928

---

<sup>28</sup> Masterintervju med Jarle Førde s 1

- Storband jazz – fra 1928 – 1947
- New Orleans jazz – fra 1947 til hans død

På opptaket av *Go 'long Mule* fra 1924 spiller Armstrong tre parallelle fraser over de første seks taktene, noe som medfører at musikken lever i stor grad på grunn av hyppig bruk av melodisk variasjoner. Armstrong tar også i bruk musikalske elementer som: kromatikk<sup>29</sup>, synkoperinger<sup>30</sup>, vibrato, sekvenseringer og rytmiske variasjoner. Eksempel under (trinnanalyse i forhold til de respektive akkordene):

The image shows a musical score for trumpet in 4/4 time, key of A-flat major. It consists of three measures. The first measure has a whole rest. The second measure contains a half note G4, a quarter note G4, and a quarter note E4. The third measure contains a half note G4 with a vibrato symbol above it, a quarter note G4, and a quarter note E4. Below the staff, fingering numbers are provided: 5 5 3 for the first measure, 5 5 3 for the second, and 5 6 5 #9 3 5 3 for the third. The word 'TRUMPET' is written to the left of the staff.

I dette eksempelet bruker Louis Armstrong *vibrato* på det tredje slaget i takt nummer to. Denne effekten er ofte brukt til å skape varme, glade og triste følelser og ”liv” i tonen, og ved bruk av denne effekten kan instrumentalister etterligne menneskestemmen (i den klassiske undersjangeren opera, er *vibrato* et ofte brukt musikalsk virkemiddel). Sound er et resultat av en utøvers talent, indre følelser blandet med valg av musikalske virkemidler og effekter, som oppnås igjennom flere års utøving. Dette er med på å definere en utøvers musikalske identitet.

Med bakgrunn i teorien forteller eksemplene overfor og under, at Armstrongs sound er basert på følelser, nettopp på grunn av vibratoen som er i hans spillestil. En ser ikke dette bare i disse eksemplene, men elementet vibrato er gjennomgående for hele hans musikalske fartstid. Dette musikalske elementet kan være påvirket av Armstrongs oppvekst i fattige kår.

Tonearten som blir benyttet i de tre parallelle eksemplene er Ass- dur som gjenkjennes ved fire faste fortegn<sup>31</sup>. I dette tilfellet er fortegnene fire b-er som vil si Ass- dur eller parallelltonearten F- moll. Ser man nærmere på tonespråket er samtlige

<sup>29</sup> Kromatikk: halvtone intervaller.

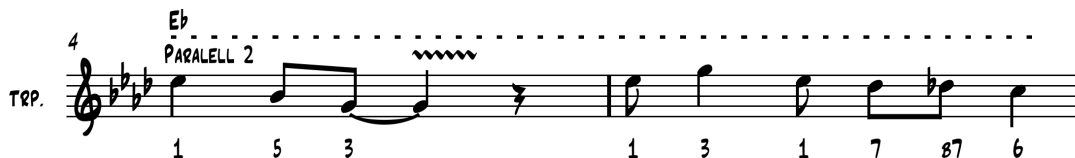
<sup>30</sup> Synkope: rytmiske forskyvninger i forhold til den musikalske pulsen.

<sup>31</sup> Forteegn: Befinner seg til høyre for den respektive nøkkel (f.eks G-nøkkel) og er en retningslinje som hjelper musikere å vite hvilken tonearten melodien går i.



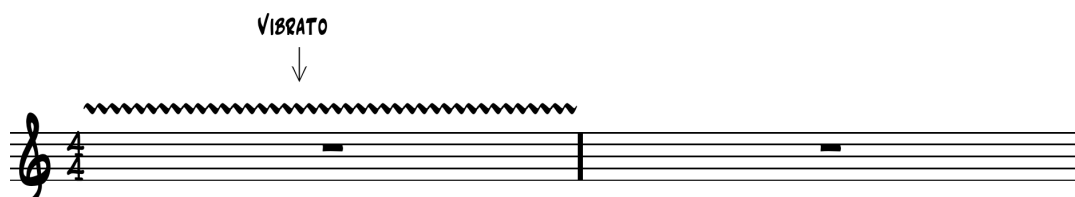
toner ”hentet” fra toneartens<sup>32</sup> skala Ass- dur, med unntak av tone nummer fire (H) i siste takt. Funksjonsharmonisk fungerer tonen H som en ledetone opp til tonen C.

Parallell 2 med trinnanalyse:



Dette eksempelet tar utgangspunkt i takt 2 fra eksempelet nummer en. I denne variasjonen ser vi at frase nummer en (takt 4) er utbrodert med andre toner i en rytmisk forandring. Dette elementet er brukt til å skape forskjeller i det musikalske landskap, noe som medfører at lytteren kan få mer ut av den totale opplevelsen. I takt fem er frasen forandret i form av synkoperinger og en kromatisk tilnærming, henholdsvis tonene tostrøken Ess, D, Dess og C. Igjen ser vi at vibratoen er benyttet, indikert med symbolet over tone nummer fire. Vibrato ser slik ut.

Eksempel:



Når det gjelder tonespråket i parallell 2 er det flere ”spennende” toner som forekommer enn i parallell 1. Disse tonene fungerer som metningstoner<sup>33</sup> i forhold til den akkorden som ligger til grunn for takten det spilles på. Tone nummer 4 (D), 5 (Db=Dess), og 6 (C), i takt 5 ”fargelegger” akkorden tre forskjellige måter.

- Spiller man tonen D på en Ess – dur vil resultatet av metningstonen tilsvare akkorden Essmaj7, da tonen D er en stor septim i forhold til tonen Ess. Maj akkorder forekommer ofte innenfor jazzstilarten.

<sup>32</sup> Toneart: vil si hvilken tonalitet låten/melodien tar i bruk. Dur eller moll.

<sup>33</sup> Metningstoner: vil si andre toner enn de respektive akkordtoner som gjør akkorden mer spennende. F.eks spiller man en D på en C7, vil tonen D fungere som en 9er som resulterer i at akkorden klinger som en C9.

- Spiller man Db på en Eb – dur blir resultatet akkorden Eb7. Da tonen Db fungerer som en lav septim, som ofte brukes for å lede inn til den respektive subdominanten. Akkorder med lave septimer er ofte brukt i bluesmusikk.
- Spiller man tonen C på en Eb dur for man resultatet Eb6 eller Ebadd13.

Parallell 3 med trinnanalyse:



I takt 6 er rytmikken den samme som i takt 1, men andre toner er brukt henholdsvis tostrøken C og enstrøken Bb. Dette kalles sekvensering<sup>34</sup>. Med utgangspunkt i parallell 1 forekommer sekvenseringene i takt 5 (parallell 2), 6 og 7 (parallell 3). I takt 7 er rytmen lik som i takt 5, men også her er frasen sekvensert. Forskjellen her er at frasen starter med en kromatisk bevegelse, et halvt tonetrinn opp i stedet for en stor ters opp som den gjør i takt 5 (tostrøken Eb til G). I tillegg er restene av tonene, sammenlignet med takt 5, byttet ut med alternative toner.

## West End Blues

Introen til Louis Armstrongs versjon av *West end blues* (komponist: Joe "King" Oliver) påviser Armstrongs genuinitet og hvor virtuos han er. Eksempel er notert for Bb instrumenter F- dur. Originalt sett er komposisjonen skrevet i Eb- dur natura.

<sup>34</sup> Sekvensering: en frase eller et motiv, som byttes ut med andre toner.

CANDENZA. RUBATO

3 1 6 #9 3 5 3 #9 2 1 2 #9 3 1 3 6 3 6 1 6 1 3 1 3 6

5 3 5 4 #9 1 #9 4 2 1 2 1 87 5 87 5 3 4 #11 5 6 87 5 2 4 #11

5 #5 6 2 4 89 3 2 6 1 7 1 89 2 7 5 #11 4 4

Denne kadensen krever et stort talent hos utøveren da det må et kraftig lufttrykk til for å gjennomføre denne introen samt at utøveren har et teknisk høyt nivå og et stort toneregister. Kadensen består i stor grad av kromatikk hvor de kromatiske bevegelsene leder til akkordtoner eller metningstoner sett ut i fra at tonen F som er grunntonen. Skalamessig kommer det klart frem at kadensen er basert på F blueskalaen. Dette påvises ved bruken av tonene; F-Ab-Bb-H-C-Eb som er gjennomgående for kadensen. Noe som medfører at uttrykket ligger i bluesens landskap.

## 5 Musikalske virkemidler, likheter og ulikheter.

### 5.1 Improvisasjon

Noe som står sentralt i stilarten jazz (for øvrig de fleste rytmiske musikkstilarter) og ikke minst N.O. jazzen.<sup>35</sup> Store norske leksikon har følgende definisjon på hva improvisasjon er:

*”Spontan fremføring, uten hjelp av manuskript og eller memorering; særlig om tale, dikt, sang, musikk el.l.”<sup>36</sup>.*

The new grove dictionary of JAZZ har følgende:

<sup>35</sup> Improvisasjon: er et av de kjennetegnene ved jazzmusikken, og alle fremtredende jazzmusikere behersker den kunsten, uansett hvilken stilretning de tilhører.

<sup>36</sup> <http://snl.no/improvisasjon> (lastet ned 23.nov 2012)

*“Improvisation. The spontaneous creation of music as it is performed. It may involve the immediate composition of an entire work by its performers, or the elaboration or other variation of an existing framework, or anything in between. All the performers in a group, or a soloist, or any intermediate combination of players may improvise.”* (Kernfeld, 1994: 554)

Gjennom arbeidet mitt med masteroppgaven har jeg sett at improvisasjon har mange likhetstrekk med kommunikasjon. Man komponerer ord og setninger og setter de sammen slik at de skal gi mest mulig mening, man lytter og responderer deretter. Dette kan sammenlignes med en samtale, der to parter snakker med hverandre. Når det improviseres i en musikalsk kontekst er det mest vanlig at det er én musiker som improviserer enten fritt, uavhengig av toneart, eller på en gitt akkordprogresjon. Det hender også at flere improviserer samtidig og da kalles det kollektiv improvisasjon. I N.O. jazzen forekommer begge variantene, noe som krever at utøverne må være på et høyt musikalsk nivå både teknisk og harmonisk. Musikeren må i tillegg inneha evnen til å tilpasse seg andre, lytte og gi rom til andre innspill og meninger.

En kan sammenligne musikk med teater. Minstrel- kunsten var en teaterstilart bestående av hvite gjøglere som imiterte de svartes kunst. I et teaterensemble er man nødt til å ha rollefordelinger for å formidle det respektive budskapet best mulig, og dette er noe som gjenspeiler seg i musikken også. Man er også i et N.O. jazzensemble avhengig av fordele roller, for på den måten å hindre at man spiller ”oppå” hverandre og at det musikalske resultatet blir ”rotete”. Et N.O. jazzensemble er ikke ulikt John Philip Sousa janitsjarkorpsbesetning. For å se nærmere på hvordan musikk orkestreres i et N.O. jazzensemble, vil jeg ta utgangspunkt i Sousas korpsbesetning og sammenligne det med et N.O. jazzensemble.

## 5.2 Instrumentering og Rollefordelinger

- **Trompeten:** er melodiinstrumentet både i et korps og et N.O. jazzensemble. Forskjellen er at i et N.O. jazzensemble spiller instrumentet en mer lekende variant av melodien ved å bruke virkemidler og effekter som *synkope*,

*glissando (tailgating), growl<sup>37</sup>, halvventil<sup>38</sup>, flutter<sup>39</sup> og The big 4.* Her er to eksempler på hvordan man kan spille en melodi på Sousas korpsmarsj, ”*Stars and strips forever*”. Et eksempel med estetikken til korpssjangeren og et med N.O. jazzen. Eksempel 1:



Dette eksemplet viser en av flere varianter med tanke på hvordan man kan spille denne marsjen, som for øvrig starter med en opptakt<sup>40</sup>. Målet er å presentere melodien slik at lytteren oppfatter den på enklest mulig måte. I dette eksempelet er det ingen bruk av synkoper, effekter eller ornamentikk, noe som medfører få utfordringer hos lytteren.

I korpssjangeren er ikke innslag av improvisasjon og personlige fraseringer, da sjangeren ikke tillater det på grunn av musikalske regler og tradisjoner. Det hadde bydd på musikalske problemer hos både korpset og lytteren om et helt janitsjarkorps skulle improvisert samtidig.

Eksempel 2:

---

<sup>37</sup> *Growl* er en effekt der en messingblåser eller treblåseutøver nynner samtidig som han spiller. Effekten av dette gjør at tonen høres ”vrent” ut.

<sup>38</sup> *Halvventil* ofte brukt effekt for å etterligne menneskestemmen i form av grining og synging.

<sup>39</sup> *Flutter* er en effekt som blir brukt for å skape spenning i tonen. Gjøres dette på rett måte vil resultatet høres ut som en hylende elefant.

<sup>40</sup> Opptakt er en frase eller en note som leder inn til det første slaget i neste takt.

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a 'GROWL' effect over a measure with a dashed line above it, and a 'GLISS' effect over a descending eighth-note line. The second staff begins at measure 6 and includes a 'C7' chord above a measure, and 'THE BIG 4' with an upward-pointing arrow above a measure. The third staff starts at measure 10 and has 'SHAKE' with a wavy line above a measure, and 'EVEN 8'S' above a measure. The fourth staff starts at measure 14 and shows chords 'F', 'Gm7', 'C7', and 'F' above various measures.

I eksempelet over ser vi en av flere måter man kan tilnærme seg denne melodien med estetikken og grunnfundamentet til N.O. jazzen. Her er det tatt i bruk improvisasjon, flere effekter og teknikker. Denne tilnærmingen av melodien kunne ha oppstått innenfor sjangerens kjennetegn og regler. Når det improviseres i N.O. jazz sjangeren kan man velge å improvisere med melodien som utgangspunkt, og spille ”rundt” den eller utbrodere den i form av ornamentikk og effektbruk, noe vi ser tydelig preg av her, da melodien er gjennomgående for hele eksempelet.

I takten etter dobbelstreken, altså takt 2, ser vi bruken av *growl*, som er en essensiell effekt for sjangeren og som resulterer i at tonen for mer liv i seg og blir ”råere”.

I takt 3 ser vi en nedadgående *glissando*. Dette gjøres på følgende måte, med utgangspunkt i en trompeter, der man sikter på en lysere tone enn den man skal treffe, ”overblåser” for så å tvinge tonen ned til det respektive målet. Man kan oppnå samme lyd ved å slippe en stein ned i sjøen eller et vann.

I takt 9 ser vi bruken av *The Big 4* som oppstår på det fjerde slaget i takten og medfører en synkope som oppfattes som en tidlig ener inn til neste takt. Et fenomen som er mye brukt i sjangeren N.O. jazz.

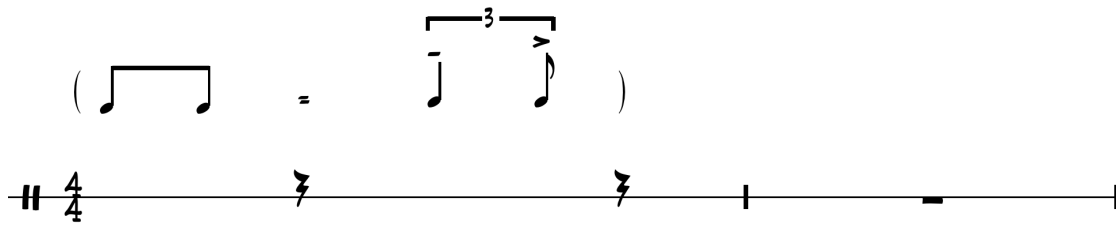
I takt 12 ser vi en såkalt *shake*, en svært vanskelig teknikk å gjennomføre, da den krever et stort og konstant lufttrykk på ett og samme grep. *Shaken* oppnås

på flere alternative måter. Man kan foretar en hurtig leppetille, eller ved hjelp av en hurtig fleksibilitet, hvor tungen går raskt opp og ned i munnen eller ved at man bruker hendene og ”rister” hornet fram og tilbake, slik at trykke på leppene varieres fra stort til lite. Vi ser en stor bruk av åttendeler i dette eksempelet, og måten man frasere disse på er helt unik og er et av grunnelementene og kjennetegn for sjangeren. Vanligvis når man spiller åttendeler på en ”jazzlåt” spilles de basert på en åttendels triolunderdeling, hvor man henholdsvis spiller første og siste åttendel av triolen. Dette resulterer i at åttendelene bli ”*svingte*” og ikke streite, og at de i tillegg får forskjellig varighet i form av lengde og betoning. I en gruppering på to og to åttendeler spilles den første åttendelen lengre enn den siste, og den siste blir spilt markato som fører til at man oppnår en lang- kort betoning. Under ser dere eksempler som viser forskjellen mellom streite og *svingte* åttendeler.

**STREITE ÅTTENDELER MED LIKEVERDIG VARIGHET**

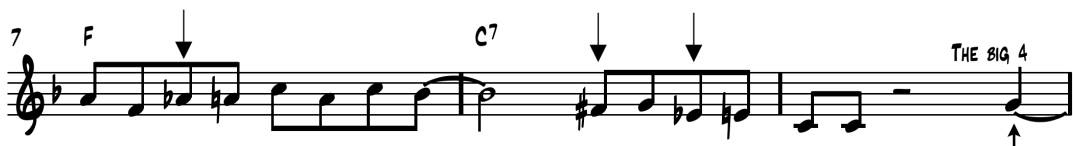
**SWINGTE ÅTTENDELER MED TRIOLUNDERDELING**

Teoretisk sett er det slik *svingte* åttendeler noteres, men for å unngå å hele tiden notere trioler, noe som gjør at komposisjonsprosessen blir mer tidkrevende enn nødvendig, noteres *svingte* åttendeler helt likt som i eksempelet over, med streite åttendeler. For å gjøre utøverne observant på hvilken måte de skal frasere åttendelen på notere komponisten i starten av komposisjonen hvordan de skal fraseres. Dette ser slik ut på noter:



Her indikeres det at åttendelene skal spille *svingte* og ikke streite. Det er tydeliggjort ved at det står *tenuto*<sup>41</sup> over den første fjerdedelene i åttendelstriolen og *markato*<sup>42</sup> på den siste. Når det gjelder åttendels fraseringen i N.O. jazz sjangeren, fraseres de en plass midt i mellom streite og svingte.

I det nederste eksempelet fra side 32 ser vi at tonene som blir valgt er både innenfor og utenfor låtens tonalitet som er Eb- dur natura (F- dur på trompeten). Hovedstrukturen for improvisasjonen over melodien er basert på akkordtoner, i tillegg er det en stor bruk av kromatikk i form av ledetoner (henholdsvis småe sekunder) inn til en akkordtone. Det medfører at den respektive skalaen som blir brukt er F- dur, med innslag av kromatiske toner. Takt 7-9 viser veldig godt bruken av nettopp dette. Eksempel: (ledetoner indikeres ved pilene).



- **Trombonen:** er det instrumentet i et korps som forsterker melodien ved å spille en motstemme til hovedmelodien for å styrke den harmonisk. Dette kan gjøre slik:

<sup>41</sup> *Tenuto*; tonene fraseres lengre, enn vanlig.

<sup>42</sup> *Markato*, tonene spilles mer markert.



ET IN B $\flat$

ROMBONE

6

Trombonen kan også spille en mer rytmisk variant, i samarbeid med tubaen, som spiller første og tredje slag i takten, kan trombonen spille på andre og fjerde slag. Det ser slik ut:

TRUMPET IN B $\flat$

TROMBONE

TUBA

6

TPT.

TBN.

TBA.

I et N.O. jazzensemble kan trombonisten spille mer ”fritt” i forhold til hvordan man ville spilt en korpsmarsj. I tillegg forsterkes melodien harmonisk ved å bruke sliden på instrumentet og gli (*tailgating*) fra ledetoner og inn til viktige akkordtoner, i instrumentets mellomregister.

*Tailgating* er et veldig viktig element og kjennetegn for N.O. jazzen. Hvis denne teknikken blir overdrevet kan det føre til at musikken mister sin

genuinitet, som igjen kan medføre at resultatet blir i overkant komisk og i verste fall misforstått. Det kreves altså at vedkommende som trakterer trombonen har erfaring på område, og vet når det er behov for teknikken når komposisjoner innenfor sjangeren blir spilt.

Grunnen til at det heter *tailgating* er fordi at musikerne i N.O. på den tiden da musikken levde som best, ofte satt bakpå et lasteplan til en bil for å komme seg fra et spillested til en annet. Siden trombonen er utstyrt med en slide, endte instrumentet opp bakerst på lasteplanet med sliden i motsatt kjøreretning for å ikke treffe de andre musikerne, og bakkdelen på en lastebil heter på engelsk *tailgate*. Her er et eksempel på *tailgating* på J.P. Sousas ”Stars and stripes forever” som indikeres der det står *glissando*<sup>43</sup> (gliss) på trombonestemmen.:  
Eksempel:

The image displays three systems of musical notation for a trumpet and trombone. The first system shows the trumpet part with a 'GROWL Eb' annotation and a dashed line indicating a glissando effect, and the trombone part with a 'GLISS.' annotation. The second system, starting at measure 4, shows the trumpet part with a '4' above the staff and the trombone part with a 'GLISS.' annotation. The third system, starting at measure 6, shows the trumpet part with a '6' above the staff and the trombone part with two 'GLISS.' annotations and a 'Bb7' annotation above the staff.

- **Klarinetten** kan foreta to varianter i forhold til melodien:  
Variant nummer en kan være at instrumentet spiller melodien i et lysere toneregister. Dette forekommer på partier av komposisjoner som krever at melodien kommer ekstra godt frem. For eksempel på grunnlag av at det spilles

<sup>43</sup> Glissando; (forkortelse, gliss) vil si å ”gil” fra en note til en annen.

mange motstemmer, rytmiske elementer etc. i orkesteret som kan medføre at det er vanskelig for lytteren og oppfatte melodien hvis det kun er en instrumentgruppe som spiller melodien. Utøvermessig krever dette at instrumentalistene i begge melodigruppene er i stand å ”kopiere” og lytte til hverandre slik at de spiller helt likt.

Eksempel på variant 1:

The image shows a musical score for four instruments: Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba. The score is in 4/4 time and Bb major. The Clarinet and Trumpet parts play a melodic line, while the Trombone and Tuba parts play a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

Variant nummer to krever at klarinettistene er på et svært høyt musikalsk og teknisk nivå da den skal spille en utbrodert ”obligatstemme”<sup>44</sup> i et lyst toneregister som fører til at melodien og komposisjonen forsterkes. Grunnen til at dette er krevende for utøveren er fordi obligatstemmen ofte inneholder motsatte musikalske elementer som hovedmelodien ikke har. Som oftest består obligatstemmen av intrikate fraser I det neste eksempelet; raske åttendels- og sekstendelsløp. Hvis hovedmelodien tar i bruk åttendels- og sekstendelsløp, vil obligatstemmen mest sannsynlig inneholde hel- og

<sup>44</sup> Obligatstemme: Faguttrykk for motstemme.

halvtoner som resulterer i lange rolige fraser. Dette kommer selvsagt helt an på hvilken komposisjon det er snakk om.

Eksempel på variant 2:

The image displays two systems of musical notation for a jazz ensemble. The first system includes parts for Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba. The second system includes parts for Clarinet (CL.), Trumpet (TPT.), Trombone (TBN.), and Tuba (TBA.). The music is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The Clarinet part features a melodic line with triplets and a trill. The Trombone part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The Trumpet and Tuba parts also provide rhythmic accompaniment with quarter notes and eighth notes.

I et N.O. jazzensemble er klarinetten det instrumentet som har de frieste ”tøylene”. Klarinetten fungerer som et bindeledd mellom trombonen og trompeten og improviser for pynte på melodien i et lysere toneregister. Grunnen til at instrumentet ligger i det lyse toneregisteret er for å unngå frekvensproblemer slik at alle instrumentene kommer like godt fram i lydbildet. Her er et eksempel på en klarinettstemme sammen med trombonen og trompeten:

CLARINET IN B $\flat$

TRUMPET IN B $\flat$

TROMBONE

CL.

TPT.

TBN.

CL.

TPT.

TBN.

- **Tenorsaksofon** er et instrument som vanligvis ikke forekommer i originale N.O. jazz ensemblebesetningen, men det er mer vanlig å bruke instrumentet i gateparader og ”funky” N.O. sammenhenger. Grunnen til at jeg har valgt å ta med dette instrumentet i dette kapittelet, er fordi instrumentet er en del av undertegnedes N.O. jazzband. Oppgaven til dette instrumentet, for å ikke ”kollidere” med de andre instrumentene, kan være todelt; riffbasert og melodisk. For syns skyld er det subjektivt for hver enkelt komponist og musiker hvordan man velger å bruke dette instrumentet. Her er et eksempel på en hvordan et riff kan være:

TENOR SAXOPHONE

I sammenheng med resten av ensemblet ser dette slik ut:

Musical score for the first system, featuring Tenor Saxophone, Clarinet in Bb, Trumpet in Bb, and Trombone. The score is in 4/4 time and Bb major. The Tenor Saxophone and Clarinet in Bb parts are identical. The Trumpet in Bb part includes a 'GROWL Eb' effect and a 'GLISS' (glissando) effect. The Trombone part includes a 'GLISS' (glissando) effect.

Musical score for the second system, featuring Tenor Saxophone, Clarinet, Trumpet, and Trombone. The score is in 4/4 time and Bb major. The Tenor Saxophone and Clarinet parts are identical. The Trumpet part includes a 'Bb7' chord marking. The Trombone part includes two 'GLISS' (glissando) effects.

Den andre varianten er at tenorsaksofonen dobler melodien med trompeten en oktav under trompetstemmen. Dette kan kun gjøres ved at begge instrumentene spiller eksakt samme melodifrasering uten personlige og kunstneriske friheter. Dette ser slik ut:

Musical score for measures 19-22. The score is written for Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Clarinet (CL.), Trumpet (TPT.), and Trombone (TBN.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 19 starts with a 4/4 time signature. Annotations include "GROWL Eb" above the Tenor Saxophone and Trumpet staves, and "GLISS" above the Clarinet and Trombone staves. The Clarinet and Trombone parts feature triplet markings (3) in measures 20 and 21.

Musical score for measures 23-26. The score is written for Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Clarinet (CL.), Trumpet (TPT.), and Trombone (TBN.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 23 starts with a 4/4 time signature. Annotations include "8b7" above the Tenor Saxophone, Clarinet, and Trumpet staves, and "GLISS" above the Trombone staff. The Trombone part features a glissando line in measure 25.

- **Rytmeseksjonen** består av trommesett, (evt. basstromme og skarptromme spilt av to personer. Mest brukt i N.O. marchingband sammenheng) banjo og tuba. De har ansvar for å holde den musikalske pulsen (time), med andre ord tempoet. Før man ble introdusert for "The big 4" spilte trommeslagerne med cymbalene og basstrommen på første og tredje slag i takten og skarptrommen på andre og fjerde slag. Slik ser det ut:

Drum set notation showing a 4/4 rhythm pattern. The notation is written on a single staff with a 4/4 time signature. It features a consistent pattern of snare drum hits on the first and third beats, and tom-tom hits on the second and fourth beats. The pattern is repeated for four measures.

- Supplerer man med Boldens ”Big 4”, improvisasjon, aksentueringer etter behag og synkoper, gir det grooven<sup>45</sup> et helt annet uttrykk. Slik ser det slik ut:

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Snaredrum & Hi-Hat (top) and Bass Drum (bottom). The second system is for S.D. & H.H. (top) and B.D. (bottom). Both systems are in 4/4 time and feature a complex, syncopated rhythmic pattern with various accents and rests.

- **Tubaen/kontrabass** er bassen i N.O. ensemblet og har ansvaret med og holde pulsen sammen med trommeslageren. Instrumentet skal henholdsvis spille på første og tredje slag i takten (vekselbass), men kan også variere med å spille walking-bass.<sup>46</sup> Instrumenteringsmessig er det mest vanlig at besetningen i bandet består av en tuba, men det forekommer av og til at man benytter seg av en kontrabass i stedet. Her er et noteeksempel på en basslinje med vekselbass og walking-bass (trinnanalyse):

The image shows three staves of musical notation for Tuba and Contrabass (TBA) in 4/4 time. The first staff is labeled 'TUBA' and 'VEKSELBASS' with chords F, D7, and G7. The second staff is labeled 'TBA.' and 'WALKINGBASS' with chords C7, F, Dm, and G7. The third staff is labeled 'TBA.' and 'F'. Each staff includes a sequence of notes and corresponding fingering numbers (1, 5, 1, 5, 1, 1, 5, 1, 5, 3 for the first staff; 1, 5, 1, 87, 1, 5, 1, 83, 1, 3 for the second staff; 1, 5, 3, 1, 3, 5, 1, 5, 1, 2, 3, 5, 1, 5, 3, 1 for the third staff).

<sup>45</sup> Groove: uttrykk ofte brukt innen jazz og rytmisk musikk, omhandler som regel hvordan trommeslageren spiller.

<sup>46</sup> Walking-bass: bassen spiller på alle fire slagene i takten, kan også varieres med åttenedeler og åttendels-pauser



- **Banjo og piano** er akkordinstrumentene i et N.O. jazzensemble og hvert instrument har sin ”rolle”. Banjoen er det instrumentet som har den mest statiske og ensidige rollen av de to, men er et svært så viktig instrument for sjangeren på grunn av sin unike lyd. Banjoen er ansvarlig for å spille en ”kompfigur” som er kjent som; ”fire flate”<sup>47</sup>. Her er et eksempel på ”fire flate” med rytmenotasjon<sup>48</sup>:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'BANJO' and the bottom staff is labeled 'BAN.'. Both are in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The rhythm consists of quarter notes in a 4-beat pattern. Above the Banjo staff, the chords F, D7, and G7 are indicated. Above the Piano staff, the chords C7, F, Dm7, and G7 are indicated. The notation shows the rhythmic pattern for each instrument, with the piano part starting on the fifth fret.

Pianoet har en mindre ensidig og mer krevende oppgave. Instrumentet har to forskjellige måter den kan akkompagnere på:

- Nr. 1: Når ensemblet spiller tutti<sup>49</sup> kan for eksempel pianoet spille fills, det vil si spille en fraser eller linje, fylle inn ”tomrommene” i de taktene hvor det er for eksempel lange toner eller hvor det ikke er andre instrumenter som spiller.
- Nr. 2: Som sagt er sjangeren N.O. jazz inspirert av sjangeren ragtime og det hender veldig ofte i N.O. jazzen at pianistene må beherske ragtime sjangeren. Denne kunnskapen kan brukes i solospill, som intro/outro og som akkompagning sammen med solisten sett at resten av rytmeseksjonen ikke spiller. Et effektivt virkemiddel.

<sup>47</sup> ”Fire flate” vil si å spille akkorder på alle slagene i takten, henholdsvis 4/4dels-takt.

<sup>48</sup> Rytmenotasjon, flate notehoder. Gir utøveren valget til å legge de respektive akkordene som på enkleste og best mulig måte. Det ser også mer ryddig ut på noter enn om man skal skrive akkordene som vanlig notasjon.

<sup>49</sup> Tutti, musikalsk uttrykk, vil si alle sammen i ensemblet.

### 5.2.1 Fremførelse av en N.O. jazzkomposisjon

Det finnes forskjellige varianter for hvordan man kan spille en jazzkomposisjon. Den mest naturlige varianten er følgende:

1. Head<sup>50</sup> - første gang: komposisjonen melodi spilles igjennom så nøyaktig å lett forståelig som mulig. Ikke utbroder melodien, resterende instrumenter som ikke spiller melodien forholder seg til minimale fraser slik at melodien kommer godt fram.
2. Head - andre gang: Melodien kan utbroderes og resterende instrumenter kan ta større plass i lydbildet.
3. Solorunder
4. Head - siste gang: mot slutten av fremførelsen er det vanlig med kollektiv improvisasjon. Her improvisere alle blåseinstrumentene samtidig. Det er lurt å finne hvilke frekvensområdet hvert enkelt instrument skal operere i.

## 6 Indiana

### 6.1 Innblikk - "Indiana"

En av metodene jeg har benyttet meg av i forbindelse med dette avhandlingsarbeidet er transkripsjon og analyse. I tråd med det har jeg spurt Jarle Førde, Kåre Nymark jr. og Hayden Powell om de ville delta som forskningsobjekter; hvor jeg har bedt samtlige om å spille solo på en og samme låt (en låt gjort kjent av Louis Armstrong) *"Back home again in Indiana"* bedre kjent som *"Indiana"*. Disse soloen skal kobles opp mot hverandre og mot Armstrong, hvor det skal tas utgangspunkt i likheter og ulikheter og valg av skalaer. Dette utdypes i neste kapittel.

Grunnen til at nettopp Indiana skal analyseres, er først og fremst fordi det er den låten jeg har valgt der Førde, Nymark jr., og Powell spiller solo. Den inneholder i tillegg en og samme akkordprogresjon som en annen kjent standard jazzkomposisjon, nemlig

---

<sup>50</sup> Head: Ofte brukt faguttrykk om komposisjonens melodi.

”Donna Lee”<sup>51</sup>. Kildene er noe uenige om hvem som har komponert Donna Lee. Noe hevder Miles Davis mens andre mener det er Charlie Parker.

## 6.2 Indiana – form og oppbygning

Komposisjonen (Ballard MacDonald & James F. Hanley) er skrevet i taktarten 4/4-deler og består av et 32 takter et A-A-B-A skjema; som er et taktnummer som er mye brukt innenfor sjangeren standardjazz. Man kan dele inn låten på to måter. Den første er å dele den inn i to deler hvor hver del inneholder 16 takter hver og hvor de siste 8 taktene av siste delen inneholder en ”turnaround”:

“*Turnaround. A chord pattern at the end of the final phrase of a chorus which leads back to the beginning of the theme;*.” (Kernfeld, 1994: 1228)

Den andre varianten med tanke på inndeling av komposisjonen kan være å dele inn 8 og 8 takter. Da får vi følgende deler; A-B-A-C hvor siste del, altså C, er delen som inneholder “Turnarounden”.

### 6.2.1 Harmonikk, melodistruktur og tonetrinn

Komposisjonen er i følge Armstrongs innspillinger av låten skrevet i Ab-dur, men masteroppgaven tar utgangspunkt i en *play-a-long* som går i F-dur. Indiana inneholder for det meste bidominanter<sup>52</sup> lave septimer (f.eks D7 hvis tonearten hadde vært F). Dette vil si at akkordene i komposisjonen ikke er basert på en diatonisk<sup>53</sup> skala. Bidominantene blir presentert allerede i takt nummer to av komposisjonen, hvor akkorden F-dur går til bidominanten D7. Eksempel under:

The image shows a musical score for piano accompaniment in 4/4 time. The key signature has one flat (Bb). The notation starts with a treble clef and a piano (PIANO) dynamic marking. The first measure contains a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A double bar line follows. The second measure has a whole note chord F major (F, A, C) with the letter 'F' above it. The third measure has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fourth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The fifth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The sixth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The seventh measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The eighth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Above the staff, the chords F, D7, and G7 are indicated.

<sup>51</sup> Komponist: Miles Davis eller Charlie Parker

<sup>52</sup> Bi-dominanter: Septimakkorder som ligger utenfor den diatoniske skalaen.

<sup>53</sup> Diatonisk: vil si toner som tilhører den respektive tonikas primærskala.

Låten er i store deler basert på akkorder som beveger seg etter kvintsirkelen. For eksempel så for vi en kvintsirkelbevegelse fra takt nummer to til takt nummer åtte, etterfulgt av en 2-5-1 bevegelse som går fra tonika<sup>54</sup> og inn til den respektive subdominanten<sup>55</sup>. Henholdsvis: Cm7(2)-F7(5)-Bb(1). Dette påvises i eksempelet under (trinnanalyse i forhold til den respektive akkorden):

PIANO

6

PIANO

...

Eksempelet overfor påviser store deler av hvilke tonetrinn melodistrukturen basert på. Dette kan man også benytte seg av hvis man spille solo over dette skjemaet, de er også gjennomgående for hele låten. Med unntak av ”turnarunden”. Der får vi en mer kromatisk tilnærming, som beveger seg opp og ned i forhold til frasens starttone. Eksempel under (trinnanalyse i forhold til den respektive akkorden):

PIANO

<sup>54</sup> Tonika: vil si en treklang basert på komposisjonens grunntone.

<sup>55</sup> Subdominant: er en treklang på skalaens diatoniske fjerde trinn.

## 7 ”Indiana” – soloanalyser

### 7.1 ”Indiana” toneart F natura– Kåre Nymark jr. født 1974

#### Skalabruk og tonespråk

Nymark jr. sin trompetsolo starter med en diatonisk opptakt henholdsvis fra F-durskalaens femte trinn (C2), etterfulgt av tonene D2 (trinn 6) E2 (trinn 7) opp til grunntonen F2. Opptakten skjer på dominantakkorden i en 2-5-1 progresjon inn til F-dur, altså C7. Trinnanalytisk i forhold til akkorden får vi tonetrinnene 1-2-3 over C7. I takt en av soloen spiller Nymark jr. en diatonisk frase fra tostrøken F til enstrøken F, hvor han tar i bruk 16-delstrioler. Eksempel:

33 Gm7 C7 SOLO F

TPT. 1 2 3 1 1 7 6 5 5 3 2 1

I tempoet på låten (4-del =214 bpm) høres 16-delstriolene ut som nedovergående glissandoer eller såkalte påslag. En grunn til det kan være fordi det er teknisk sett svært vanskelig å spille denne frasen på instrumentet på grunn av instrumentets muligheter og begrensninger. Generelt sett er det krevende å spille hurtige 16-dels fraser på trompet. Skulle man ”uttalt” frasen slavisk som den står hadde den hørtas ”feil” ut fordi sjangeren ikke er særlig preget av hurtige 16-delsløp. Pluss at musikkvirkemiddelet glissando og påslag, uavhengig av om det går opp eller ned, står sentralt innenfor sjangeren og blir mye brukt. Dette kan tenkes fordi sjangeren er ofte humoristisk i uttrykket, noe som gjenspeiler seg i bruken av disse virkemidlene. Man kunne også notert startfrasen til Nymark jr. på en annen måte hvor resultatet hadde blitt det samme. Man kunne ha skrevet 4-deler med en påfølgende *fall*.<sup>56</sup> Eksempel:

Gm7 C7 SOLO F

TRUMPET IN Bb 1 2 3 1 5 1

<sup>56</sup> *Fall* vil si at tonene ”faller” nedover etter at den er satt an, er i praksis det sammen som en nedadgående glissando.

Generelt sett bruker Nymark jr. i denne soloen mye kromatikk i sitt solospill, noe som står sentralt i sjangeren *bebop*. Den kromatiske tilnærmingen gjennomføres med forskjellig funksjon i forhold til hvor frasen kommer fra og hvor den skal.

Utelukkende ser man at de kromatiske frasene alltid leder inn til en respektiv akkordtone. En kromatisk bevegelse eller frase som blir tatt i ofte i bruk er en såkalt ”closure frase” hvor ”target” er en akkordtone. Sett at ”target” er tersen til en durakkord blir trinnene i forhold til akkordens grunntone: 4-#9-3. Denne bevegelsen blir spilt opptil hele 6 ganger i løpet av soloen. Eksempel:



**Bebopskalaer:** finnes i flere varianter, men de to mest vanlige er bebop durskala og en bebop dominantskala. Dur varianten med utgangspunkt i C bebop durskala består av åtte toner; C-D-Eb-E-F-G- G#-A-C. Trinnanalytisk blir skalaen seendes slik ut: 1-2-#9-3-4-5-#5-6-1. Eksempel:



En bebop dominantskala er veldig lik en mixolydiskskala og ofte brukes på dominantakkorder. Forskjellen på skalaene er at bebop dominantskalaen har to toner mer noe som resulterer i at man får en skala bestående av ti toner; C-D-Eb-E-F-G-A-Bb-H-C. Trinnanalytisk: 1-2-#9-3-4-5-6-b7-7-1. Eksempel:



Disse bebopskalaene står sentralt i Nymark jr. trompetsolo. Her er et eksempel hvordan man kan blande disse to skalaene. Eksempel:



I denne sekvenseringen står det rytmiske i fokus og det rytmiske motivet blir sekvensert i forhold til de akkordene som er i skjemaet for komposisjonen. Hvordan man vil sekvensere er helt opp til hver enkelt utøver, og det trenger nødvendigvis ikke være et rytmisk motiv som forflytter seg. Et vanlig triks når det skal sekvenseres, for eksempel innenfor sjangeren fusjon, er det svært vanlig å sekvensere motivet eller frasen opp eller ned en liten sekund. Dette medfører at frasen høres mer ”syrete” ut da den blir sekvensert til en toneart som ligger en liten sekund over eller under komposisjonen grunntonalitet.

”**Shake**”: er et kjennetegn for N.O. jazz sjangeren og dette er et svært krevende element og gjennomføre på trompet. Hvordan man spiller en *shake* utføres ved å sikte midt i mellom to toner for så å bevege tungen hurtig opp og ned i ganen med et påfølgende kraftig lufttrykk. Denne teknikken er kjent for messingblåsere igjennom såkalte fleksibilitetsøvelser. En annen variant for hvordan man kan oppnå en *shake* er å bevege instrumentet fram og tilbake fra leppene med små hurtige bevegelser. *Shaken* havner innenfor det vi kan kalle for en klisje for sjangeren. Armstrong var en pioner på dette feltet.

Her er et eksempel på en *shake* fra Nymark jr. sin solo. Eksempel:

En annen klisje som Nymark jr. spiller er 8-dels triolbasert og er svært mye brukt i N.O. jazzen, og henter tydelig inspirasjon fra Louis Armstrong. Nymark jr. knytter inn frasen på denne måten (taktslag en og to). Eksempel:

”**Flutter**”: er et element som står sentralt for N.O. jazzen og utføres ved at man blåser i tillegg til at man ruller tungen hurtig i fremste del av ganen. Man får samme bevegelse ved å uttale bokstaven R. Om man skal spille en fluttertone i et toneregister som er lysere enn tostrøken G krever det at utøveren tilfører blåseinstrumentet et



svært kraftig lufttrykk. Ved bruk av aksjonsforskning i masteroppgaven har jeg blitt oppmerksom på dette. Mot slutten av soloen til Nymark jr. bruker han dette elementet. Eksempel:

**Blues:** dette musikalsk uttrykket er et vesentlig fundament i Nymark jr. sitt solospill og kommer godt frem i eksempelet overfor da tonen Ab kommer fra blueskalaen med D som grunntone. Her er et eksempel hvor bruken av blues relasjoner kommer bedre frem:

En kan se at Nymark jr. sitt trompetspill, solistisk sett, er inspirert av Louis Armstrong noe som kommer tydelig fram og er gjennomgående for hans solo. Dette på grunn av sjangerriktig trompetspill med klisje Fraser, valg av skalaer og tonespråk som er gjenkjennelig og drar tydelige paralleller til Armstrongs solospill. (Hele soloen, se vedlegg)

## 7.2 "Indiana" toneart F natura– Hayden J. R. Powell født 1983

### Skalabruk og tonespråk

Hayden Powell starter sin trompetsolo med å spille en "fri" tolkning basert på komposisjonens originale melodi, med en helt annen frasing og tilnærming til sjangeren i forhold til Kåre Nymark jr. De første 24 taktene av melodien er i stor grad 4-dels triolbasert. Her er et eksempel som er 4-dels triolbasert:

TRUMPET IN B $\flat$

5 6 1 3 5 3 2 1 7 1 5 2 6 5 2 8 7 5 2 1 2

Tilnærmingen til Powell er vesentlig mer ”laid back” noe som kan tenkes og være inspirert av sjangeren *cool jazz*, men man kan også dra paralleller til den såkalte sjangeren ”Fjell jazz” og plateselskapet ECM sitt uttrykk og sound. Basert på at fraseringene og uttrykket til Powell er spilt med svært luftige og myke ansatser. Dette er ikke er så vanlig for N.O. sjangeren da den som regel blir spilt med ”røffe” og mellomharde ansatser. Powell tar i bruk skalatyper som ikke nødvendigvis er sjangermessig ”riktig”. Dette fører med seg at hans versjon av komposisjonen gir sjangeren et løft til et nytt plan, solistisk sett, i form av ”spennende” metningstener og en mykere frasering enn slik det bli spilt vanligvis. Soloen er mer moll basert enn dur basert da skalaer som dorisk og harmonisk moll blir tatt i bruk. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

4 3 2 2 4 3 4 8 6 5 4 3 2 3

I de to første taktene ser vi et melodisk tema som blir utviklet og variert med en rytmisk forandring mellom taktene. Dette elementet er gjennomgående i Powells solo og blir spilt opptil 6 ganger i løpet av soloen. Dette kommer tydeligere frem i eksempelet under:

TRUMPET IN B $\flat$

6 5 6 6 1 3 3 3 3 5 1 1 3 3 1 8 6 8 6 6 8 7 1 8 7

I takt en spiller Powell tonen H over en D mollakkord som indikerer at skalaen som blir brukt er dorisk da den kjennetegnes ved at den har et høyt sjetten trinn kontra vanlig moll som har et lavt sjetten trinn. I takt to og tre ser vi et rytmisk motiv som blir sekvensert opp en liten sekund fra tonene C $\sharp$  og E til D og F med en rytmisk variasjon i siste takt av eksempelet.

**Glissandoer:** er som sagt tidligere et vesentlig kjennetegn innenfor sjangeren N.O. jazz. Dette effektfulle virkemiddelet kommer tydelig fram i soloen og er godt innplantet. Ved å bruke en og samme effekt flere ganger i en solo skapes det en ”rød tråd” og en sammenheng. Dette må ikke overdrives da elementet kan miste sin effekt. Skal man spille glissando, uavhengig av om den går opp eller ned, gjøres dette på to forskjellige måter:

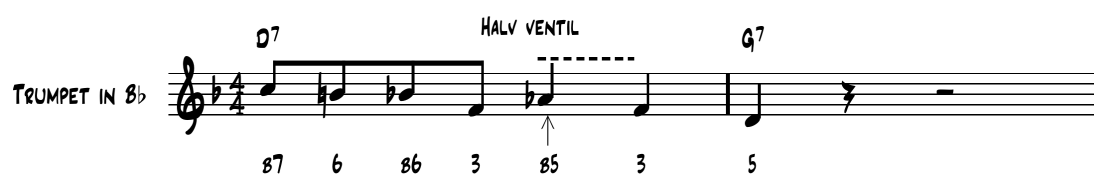
- 1: man kan bruke ventilene ved å trykke de hurtig opp og ned ved å samtidig blåse sterkere, om glissandoen skal opp, eller svakere om den skal ned. En glissando er i bunn og grunn det samme som en *fall*.
- 2: man kan skape en glissando ved å trykke ventilene halvveis ned, etterfulgt ved å blåse sterkere eller svakere alt etter hvor glissandoen skal hen.

Begge disse glissando typene blir brukt i soloen. Her er et eksempel hvor Powell bruker variant nummer 1. Eksempel:



Klisjeer er et fenomen alle sjangere innefor musikk har. Dette er med på å rettleder musikere når de skal spille et musikkstykke eller en komposisjon i en sjanger de ikke er så bevandret i.

**Halvventil:** er også et element som havner innenfor klisjeenes vegger og dette effektfulle virkemiddelet kommer til sin fulle rett i takt 50, og står fint i stil sammen det sårbare uttrykket Powell tilegner seg. Halvventil er som sagt en av instrumentalistenes måter å etterligne menneskestemmen på og gjennomføres ved å trykke en ventil halvveis ned med et påfølgende kraftig lufttrykk. Eksempel:



I dette eksempelet ser vi er kromatisk frase som går fra tonen tostrøken C til Bb via H. Kromatiske fraser er et gjennomgående virkemiddel, på lik linje med Nymark jr., som er fundamentalt hos Powell. Frasen i eksempelet avsluttes med tonene Ab-F-D, med halvventil på tonen Ab. På grunn av disse tonene for frasen et ”bluesy” uttrykk spesielt når man bruke halvventil på tonen Ab.

**Bluesen:** er en av sjangrene som både Louis Armstrong og N.O. jazzen er inspirert av. Louis Armstrong spilte ofte ”blåtoner” i sitt trompetspill. Toner som #9 #11 etc. ”Blåtoner” skaper en trist og følelsesmessig stemning som er med på å uttrykke en utøvers budskap, men på annen side kan ”blåtonene” skape en røff og rå stemning. Det kommer helt an på hvordan de respektive blåtonene blir spilt. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

A<sup>7</sup> D<sub>m</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sub>m</sub><sup>7</sup> Ab<sup>7</sup>

89 89 85 85 85 85 85 85 85 85 5 1 1 1 1 3 1 4 85 1 1 7 6 7 6

Som man ser er det stort tilstedeværelse av bluesen i eksempelet overfor. Samtlige toner er hentet fra D blues skalaen som består av tonene; D-F-G-Ab-A-C-D. I dette eksempelet ser vi likheter mellom Nymark jr. og Powell da begge bruker tonen Ab over A7 jamfør takt nummer en.

Alle trompetere er på en eller annen måte inspirert av Louis Armstrong og dette kommer godt fram også i Powell sin solo. Her kan man dra paralleller til inspirert tonespråk og fraseringer, men en kan allikevel se at store deler av soloen kanskje har gitt sjangeren en nytt solistisk preg? Det er igjen vanskelig å si noe absolutt om dette, da solospill er subjektivt og individuelt fra utøver til utøver basert på musikalsk interesse og tilnærming. Det er vanskelig å dra konklusjoner basert på kun en utøvers solo. (For hele soloen se vedlegg.)

### 7.3 ”Indiana” toneart F natura– Jarle Førde født 1956

#### Skalabruk og tonespråk

Jarle Førde starter sin solo, på samme måte som Nymark jr. og Hayden Powell, med en *pick up*<sup>57</sup> over en 2-5-1 progresjon inn til F- dur. De første frasene bærer samme preg som Powell sin solo i form av at tilnærmingen er veldig bakpå i forhold til tempoet. Førde sekvenserer den første frasen sin og både rytmisk og tonalt og samtlige toner som blir spilt er innefor den diatoniske F- durskalaen. Startfrasen til Førde ser slik ut:

TRUMPET IN B $\flat$

G $m$ 7 C7 F SOLO D7 G7

PICK UP SOLO LAID BACK

8 7 3 2 2 1 3 4 5 1 5 2 5 6 8 7 5

Bruken av sekvenseringselementet er i stor grad sentral i soloen til Førde. Her er eksemplet (nedfor) på hvordan Førde sekvenserer et tema og bearbejder det i form av rytmikk og varierer det med å starte den tredje sekvenseringen på taktslag nummer to i stedet for å starte den på samme taktslag som de andre sekvenseringene. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

D $m$ 7 A7 D $m$ 7 A $b$ 7

5 5 5 5 3 8 7 8 7 8 7 8 7 5 5 5 5 3 1 1 1 1 6

**Metningstoner:** Et av flere musikalske elementer som er gjennomgående i Førde sin solo, er bruken av metningstoner. I intervjuet med Førde kom det fram at han bruker metningstoner for å fargelegge den respektive akkorden for å gi den en mer ”spennende” klang og ikke minst for å få utvidet det melodiske landskapet.

” (...) Jeg har forsøkt å benytte meg i stor grad av ”spennende” toner (utenom akkordskalaene) ofte som gjennomgangstoner for å utvide det melodiske materiale når jeg improviserer. (...)”<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Pick up er et annet uttrykk for opptakt.

<sup>58</sup> Masterintervju med Jarle Førde s2

Dette elementet blir påvist i siste takten i eksempelet overfor, hvor tonen A blir spilt over akkorden G7, som resulterer i en akkorden sammen med metningstonen klinger som en G9.

Her er et eksempel hvor metningstonen 6 eller også kalt 13 blir brukt over en C7 akkord, som fører med seg at akkorden for et spenningsforhold i form av en liten sekund mellom septimen i akkorden tonen Bb og tonen A. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$   $\text{C}^7$

6 6 6 6 6 5

Metningstoner som 2ere (2 bedre kjent som metningstone 9) og 6ere er veldig mye brukt innenfor sjangeren N.O. jazz. Blant annet Wynton Marsalis bruker veldig ofte disse type metningstoner på dominantakkorder i sitt solospill.

**Sitater:** er et element som blir hyppig brukt i de fleste stilarter og sjangere. Dette elementet kommer tydelig fram i soloen til Førde og sitatet som blir brukt er hentet fra komposisjonen *Donna Lee* på lik linje med Nymark jr. Frasen som blir sitert inneholder i stor grad kromatikk og dette kan tenkes å være fordi *Donna Lee* er en komposisjon som tilhører sjangeren *bebop*. Sjangeren kjennetegnes blant annet av stor bruk av kromatisk fraser. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$   $\text{Dm}^7$   $\text{A}^7$

5  $\flat 5$  5  $\flat 6$  6  $\flat 6$  6  $\flat 7$  3  $\sharp 9$  3  $\sharp 9$  2  $\flat 9$  2  $\flat 9$

TPT.  $\text{Dm}^7$   $\text{Ab}^{\text{O}7}$

5  $\flat 5$  5 4 3 2 3 4  $\flat 9$   $\flat 9$  6  $\sharp 11$

*Donna Lee* siteres i de to første taktene og blir sammensmeltet med Førdes egen kromatiske tilnærming i de to siste taktene i eksempelet, som ender opp med en frase hentet fra en halv-hel skala med tonen Ab som grunntone. Skalaen består av følgende toner: Ab-A-H-C-D-Eb-F-Gb-Ab. Denne skalatypen blir brukt av alle deltakerne i forbindelse med masteroppgaven, men Førde er den eneste som benytter seg av halv-

hel skalaen på akkorden Abdim7. Både Nymark jr. og Powell bruker hel-halv skalaen på denne akkorden.

**Rød tråd:** Et annet element som blir brukt i Førdes solo er rytmegjentagelse med en forandring hvor andre toner blir tatt i bruk. I tillegg blir den forandret i form av hvilket taktslag frasen starter på, og den består av 4-dels trioler og blir gjentatt to ganger i soloen omløp. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

F G $^7$

#9 5 6 87 87 6 6 5 2 1

Rytmegjentagelse med tonal- og rytmisk forandring:

TRUMPET IN B $\flat$

B $\flat$  E $\flat$  $^7$  F

1 2 5 1 3 5 2 1 1 7 5 3

4-dels trioler er et musikalsk element som blir brukt i stor grad gjennom soloen til Førde og man kan dra paralleller og se likheter mellom Førde og Powell på dette punktet.

**Klisjeer:** er så å si nesten uunngåelig å ikke benytte seg av som musikalsk utøver, og Førde er ikke noe unntak, da dette fenomenet finner sted opptil flere ganger i løpet av hans solo. Man tar i bruk klisjeer, da de er sentrale for den respektive sjangeren eller stilarten man beveger seg i, for å kunne mestre den samt gi musikken og lytterne beste mulig resultat. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

C $m^7$  F $^7$  B $\flat$  E $\flat$  $^7$  F

FLUTTER

#9 87 87 6 5 2 4 2 2 1

I eksempelet over ser vi en klisjefrase som tar i bruk fenomenet *flutter*. Frasen er også tydelig forankret i sjangeren blues da toner som #9 eller mollters over en durakkord fungerer som blåtoner og gir musikken en såkalt ”blå” stemning. Fenomenet *flutter* blir brukt to ganger i løpet av soloen.

En annen klisje som blir tatt i bruk er glissandoen. Slik jeg forstår det kan en se at Førde er den som bruker glissandoen på mest ”riktig” måte med tanke på sjangeren, og med tanke på hvordan Armstrong utførte den. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

Glissandoen beveger seg opp en hel oktav fra enstrøken til tostrøken F. Denne tilnærmingen bærer stort preg av inspirasjon hentet fra Louis Armstrong, dog det kan tenkes at Armstrong hadde holdt den tostrøkne F i tre taktslag og tilført tonen en *shake*. Da Armstrong var ekspert på å utføre toner med *shake*.

Førde avslutter sin soloversjon av komposisjonen med et rytmisk motiv som er veldig sentral for sjangeren, men skulle man gjennomført denne helt ”riktig” sjangerbestemt ville det vært naturlig å legge til en tostrøken F på slag nummer fire i eksempelet under og brukt en glissando fra den enstrøkne til den tostrøkne tonen. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

Man kan dra paralleller mellom Nymark jr. og Førde da begge utøverne benytter seg av *closurefrasen* i sitt solospill. I eksempelet under finner vi frasen i siste takt av eksempelet. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$



Det er fire skalaer som blir brukt i soloen til Førde og de er: harmonisk mollskala, blueskala, halv-hel eller hel-halv skala og durskala. Akkordtoner står også sentralt i Førdes solo. Det er sjangermessig riktig å bruke akkordtoner i en solistisk ”rolle” i en N.O. jazz sammenheng. Det er også tydelige spor som peker mot at Armstrong har inspirert Førde som solistisk utøver, med tanke på bruk av sjangerens kjennetegn. (For hele soloen se vedlegg.)

#### 7.4 ”Indiana” toneart Ab natura – Louis Armstrong født ca. 1900

”(…) Som instrumentalist var han med å utvikle trompeten som solo instrument da han brakte inn nye elementer i sitt spill ved bl.a. å bruke glissando (ventilene halvt ned), flutter og utvidelse av registeret ved å spille ubesværet opp i trestrøken oktav. En annen særegenhet var også hans forhold til den jevne puls (time). I tillegg til å artikulere og plassere sine fraser nøyaktig på puls (time), varierte han ofte sitt spill med fraser som ”svevde” over pulsen, noe som ble kopiert og videreført av mange trompetere etter han bl.a. Miles Davis.”<sup>59</sup>

#### Skalabruk og tonespråk

Louis Armstrong starter ”Indiana” med å spille en opptakt som leder inn til meloditonen tostrøken Eb som er kvinten til grunntonen Ab, og tilfører tonen effekten *shake*. Dette blir brukt svært ofte i soloen til Armstrong og er et av de fremste kjennetegnene ved hans spillestil både orkestralt og solistisk. *Shake* er som sagt tidligere, et fenomen og en effekt som krever god fysikk for å gjennomføre om man skal spille toner fra tostrøken oktav eller lysere.

Gamle videoopptak av Armstrong viser at han utfører *shaken* ved å bevege instrumentet hurtig fram og tilbake med små bevegelser ved hjelp av høyre arm. Noen som er vanskeligere å få til enn det høres ut. Eksempel med *shake*.

The image shows a musical staff for trumpet in Bb, 4/4 time. The staff contains four measures of music. Above the staff, there are four notes, each with a glissando line (a wavy line) above it. The notes are: Ab (first measure), F7 (second measure), Bb7 (third measure), and Bb7 (fourth measure). Below the staff, there are four numbers: 1, #9, b7, and b7, corresponding to the notes above. The key signature is two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

<sup>59</sup> Masterintervju med Jarle Førde s1

I eksempelet overfor ser vi at tonen settes an med en glissando inn til tonen tostrøken Ab, og som holdes i 4 takter. Svært krevende da man i tillegg til å holde tonen også må vite hvor *timen* er slik at man får avsluttet tonen ”til riktig tid”.

De første 16 taktene av komposisjonen spiller Armstrong for det meste akkordtoner og toner som er diatoniske, men benytter seg fra tid til annen med en kromatisk tilnærming i form av ledetoner inn til den respektive meloditonen. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

C $^7$  F $m$  C $^7$  F $m$

1 1 7 5 5 #11 5 3 87 6 87 5 86 3 3

De kromatiske tonene som blir spilt leder enten inn til en meloditone eller en akkordtone. I takt en i eksempelet ser vi en rytmisk figur som starter på *offbeat*<sup>60</sup> til det andre taktslaget. Denne rytmefiguren oppstår tre ganger i soloen til Armstrong og hver eneste gang den blir spilt ender det alltid opp med at rytmefiguren ”lander” på slag en i takten etterpå. Denne rytmiske tankegangen er grunnleggende i denne soloen da ”*offbeatet*” er hyppig brukt. I takt to i eksempelet spiller Armstrong tonen H over en F- mollakkord noe som kan indikere at tonene som blir spilt i den takten er hentet fra F- blueskalaen, satt sammen med resten av de påfølgende tonene.

**The Big 4:** Dette fenomenet er viktig for sjangeren og Armstrong bruker dette elementet som startefrase to ganger i løpet av soloen. Henholdsvis takt 60 og 66. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

E $b^7$  A $b$  F $^7$

89 2 #5 6 6 6 1 7 87 6 86 5 1

I eksempelet overfor ser vi at ”*The big 4*” starter på slag nummer fire i den første takten med tonene tostrøken E og F. Deretter gjentas tonene med en annen rytmikk i den neste takten. Eksempelet avsluttes med en kromatisk nedovergående frase fra tostrøken F til tostrøken C.

**Likheter:** De fleste trompetere er inspirert av Armstrong, og analysene som har blitt gjort viser at Armstrongs trompetspill lever sitt liv gjennom nåtidens jazztrompetere. I

<sup>60</sup> Offbeat: slag, toner eller rytmer som ikke spilles på slagene i takten.

takt 86 (Armstrong transkripsjon) er det mulig å ”dra” paralleller mellom Armstrong og Nymark jr., da begge benytter seg av samme 8-dels triolfrase. Dog har de forskjellig trinnfunksjon basert på hvilken skalatone de starter frasen på i forhold til grunntonen. Eksempel:

LOUIS ARMSTRONG  
Bb7

KÅRE NYMARK JR.  
G7

TRUMPET IN B $\flat$

6 8 7 7 1 7 8 7

3 4 #1 5 #1 4 3 2 1 8 7

Det er finnes likheter mellom Armstrong og Førde hvor begge spiller en glissando opp til en lys tone. Forskjellen mellom disse to er at Førde spiller en glissando med et intervall på en oktav, men Armstrong ”glir” opp til tonen. Eksempel:

LOUIS ARMSTRONG  
Eb7

JARLE FØRDE  
F G7

TRUMPET IN B $\flat$

5

1 8 7 6 1

På takt 50 spiller Armstrong er 4-dels triol og her er det mulig å se likheter mellom Armstrong og Powell da begge spiller en 4-dels triol på komposisjonens tonika. Powell spiller i dette eksempelet kun akkordtoner, mens Armstrong har en mer kromatisk tilnærming. Eksempel:

LOUIS ARMSTRONG  
Ab

HAYDEN POWELL  
F

TRUMPET IN B $\flat$

1 7 8 7 6 5

5 6 1 3 5 3

## Temagjentagelser

**Den kromatisk frasen:** Å gjenta fraser kan være viktig med tanke på publikum, da det kan føre til at lytterne føler seg ”inkludert” og dermed forstår det musikalske uttrykket. Denne fremgangsmåten bruker Armstrong ofte i sin solo. I det forrige eksempelet så vi en kromatisk frase og nettopp den bevegelsen blir spilt hele fem ganger i soloen omløp, men med innskudd av ny rytmikk samt andre akkorder. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

1 7 6 6 #5 #5 5 #11 4 3 1

Den kromatiske frasen i eksempelet overfor starter på det tredje taktslaget og rytmikken er også forandret. Samtidig får tonene en annen trinnfunksjon siden det er en ny akkord hvor frasen blir spilt. Her er et annet eksempel på hvor samme tonerekke blir brukt i en ny rytmisk figur. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

4 3 B7 6 Bbm7 3 4 Eb7 2 4

**Avslutningsfrasen:** En annen frase som blir gjentatt er melodien avslutningsfrase, henholdsvis takt 32 og 33, og forekommer både som melodi og som del av soloen. Frasen består av akkordtonene til Abmaj7: Ab-C-Eb-G. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

4 1 Bbm7 Eb7 87 6 Ab 4 1 3 5 7 6 5 3 Bbm Eb7 1 87 2 6

Frasen starter på en fjerdeslagets *offbeat*, en såkalt synkope. Da frasen blir spilt oppover fra Ab til G består utelukkende av akkordtoner, men da frasen går nedover fra tostrøken Ab til enstrøken Ab blir tonen Bb inkorporert. Trinnharmonisk blir tonen Bb, sett at Ab er grunntone, en metningstone. En 2er eller 9er. Hver eneste gang frasen blir spilt skjer det alltid på samme sted i forhold til akkordprogresjonen.

Et annet tema som blir gjentatt er en frase som består av tonene til en F- harmonisk mollskala og til felles med forrige gjentakende frase blir også denne spilt på likt sted i forhold til akkordprogresjonen. En F- mollskala består av tonene: F-G-Ab-Bb-C-Db-E-F og kjennetegnes ved at den inneholder en liten ters mellom skalaens sjettede og sjuende trinn. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

#9 2 7 87 6 5 C7(#9) 3 87 1 89 1 Fm 87 86 3

Denne frasen blir spilt på eksakt samme akkordprogresjon i takt 54 som den blir i takt 22. Frasen er i stor grad 8-dels basert og inneholder tre synkoper som forkommer på andre og fjerde slagets *offbeat* i takt en samt fjerde slagets *offbeat* i takt to.

**Sekvensering:** I takt 42 spiller Armstrong en standard sekvensering, som i etterkant har blitt gjenspilt av utallige utøvere opp igjennom tidene. Eksempel:



I eksempelet overfor ser vi at frasen i takt en og to er relativt like, tonemessig. I takt en spilles tonen tostrøken F som andre frasetone, mens i takt to blir frasen sekvensert med tostrøken F $\flat$  (Fess) som andre frasetone. Denne frasen kan benyttes på et hav av jazzkomposisjoner samt andre musikalske stilarter og sjangre. For eksempel kan man spille denne frasen på komposisjonen *There will never be another you* henholdsvis takt 25 og 26.

**Bebop:** Det kan tenkes at Armstrong sin spillestil har influert sjangeren *bebop* da en slik frase, rytmisk sett, forkommer i Armstrongs solo. I sjangeren *bebop* avslutter man veldig ofte frasene med to 8-deler på et tungt taktslag henholdsvis slag 1 eller 3. og denne tilnærmingen finner sted i takt 80 i Armstrongs solo. Unntaket er at Armstrong avslutter sin "*bebopfrase*" med en 4-del i stedet for to 8-deler på tungt taktslag. Eksempel:



Jarle Førde påpekte i intervjuet at en av Armstrongs særegenheter var hans forhold til *time*, den jevne puls, og hvordan Armstrong plasserer frasene sine i forhold til *beatet*. De kunne være rett på, frampå eller bakpå.

I det neste eksempelet ser vi hvor leken og oppfinnsom Armstrong er i forhold til rytmikk og hvordan han strekker *timen* som resulterer i at frasen blir veldig bakpå i forhold til *beatet*. Eksempel:

Armstrong viser til et stort rytmisk overskudd, ikke bare i denne soloen, men også flere. Det rytmiske står veldig sentralt i hans spillestil, og eksempelet overfor viser nettopp dette. Å forandre rytmikken i stor grad medfører at musikken lever og blir interessant for lytteren. Frasen er i stor grad kromatisk tilnærmet da bevegelsen består utelukkende av små sekunder nedovergående fra tonen tostrøken Db på slag tre i takt en, og helt ned til tonen enstrøken E. Frasen avsluttes med en 4-dels triolbevegelse etterfulgt av tre 8-deler med en synkope i slutten. Henholdsvis første slagets *offbeat* i takt tre.

**Lyst toneregister:** Et annet særtrekk hos Armstrong er hans egenskap til å spille med stort overskudd i det trestrøkne toneregister. Dette ligger ikke like godt til rette hos alle utøvere, da det kommer helt an på hver respektive utøver fysikk, munnstilling<sup>61</sup>, pusteteknikk etc. Eksempel:

Det som skjer i eksempelet overfor er at Armstrong har inkorporert komposisjonens melodi i soloen. Forskjellen er at i soloen spilles frasen en oktav lysere enn da melodien presenteres for første gang (se takt 26 for sammen frase en oktav ned).

**Blues:** Man kommer ikke utenom blues relaterte fraser i Armstrongs spillestil. Fraser med *blåtoner* ligger sentralt hos alle utøvere som har deltatt i forskningsarbeidet. Det kan tenkes at bluesen er et så viktig fundament at det nesten er uunngåelig om man skal lære seg å improvisere.

<sup>61</sup> Munnstilling; hvordan munnstykket ligger på leppene.

De to siste taktene i eksempelet overfor viser til et bluesrelatert tonespråk da toner som H Ab og F finnes i F- bluesskalaen samtidig som at frasen er bakpå i forhold til *beatet*.

Generelt sett er denne soloen i store trekk preget av kromatiske bevegelser som går inn til en respektiv akkordtone enten ovenifra eller nedenifra, akkordtoner inkorporert i soloen, samt rytmisk lekenhet, blues relasjoner og diatoniske fraser. (For hele soloen se vedlegg.)

## 7.5 "Indiana" toneart F natura – Magnus Malmedal Drågen født 1988

### Skalabruk og tonespråk

Av alle musikerne som deltar i forskningsarbeidet er jeg den yngste og mest "uerfarne" av dem. Min versjon av "Indiana" starter, på lik linje som de tre andre norske utøverne, med en melodipresentasjon på 32 takter. Tonene som blir brukt her er i stor grad hentet fra F-dur sin diatoniske skala med innslag av kromatiske toner, "utenfor" tonearten, som fungerer som ledetoner til respektiv akkordtone eller meloditone. De kromatiske tonene kommer enten ovenfra eller nedfor respektiv akkord eller meloditone. Grunnen til dette er at jeg ønsker å skape en større bevegelse og utbrodering i melodien, da dette er svært vanlig for sjangeren. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

C $m$ 7      F7      B $\flat$       E $b$ 7

4      7      b7      3      #9      3      5      #11      5      1      5      5

Eksempelet overfor er preget av en kromatisk tilnærming. I takt en ser vi en rytmisk og kromatisk nedovergående fraser som starter på andre slagets *offbeat* og går fra tonen enstrøken F og lander på enstrøken C# (ciss) på første slagets *offbeat* i takt to. Det forekommer også en sekvensering med en rytmisk forandring i takt to da de tre første enstrøkne tonene, henholdsvis slag en og to, D-C#-D blir sekvensert med de påfølgende enstrøkne tonene F-E-F på taktslag tre og fire. Frasen avsluttes med tonen enstrøken B $\flat$  på første slagets *offbeat* i takt tre.

**Sekvensering:** Sekvensering er en stor og viktig faktor i mitt trompetspill, og er et gjennomgående virkemiddel i soloen. Når det gjelder sekvenseringsbruk kan man på dette punktet dra paralleller mellom alle de norske utøverne som har deltatt i dette

forskningsarbeidet. Eksempel under viser hvordan man kan forme en sekvensering. I takt tre og fem er rytmikken identiske og forskjellen mellom taktene er at tonen enstrøken G og F i takt tre blir byttet ut med enstrøken Ab i takt fem. Ellers er de helt like. I takt 4 ser vi samme frasestart, men det avsluttes med to 8-deler på fjerde slaget i stedet for en 4-del. Det er tydelige bluesrelasjoner i eksempelet da store deler av tonene som blir benyttet er tilhører F-blueskalaen. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

A $^7$  D $m$  A $^7$  D $m$  A $b^{\circ 7}$

7 5 3 1 3 4 8 7 8 6 8 7 8 6 5 3 1 3 8 5 1 6 1 6

Både Førde, Powell og meg selv har til felles å sekvensere over denne akkordprogresjonen. Grunnen til det kan tenkes å være fordi at i komposisjonen sekvenseres også melodien over disse akkordene, og et viktig startpunkt for å lære seg og improvisere i denne sjangeren er å bruke melodien som grunnelement for solospill. Dette kan være grunnen til at man velger å sekvensere over denne akkordprogresjonen.

Her har vi et annet eksempel på en sekvensering over eksakt samme akkordprogresjon, men med helt annerledes rytmikk. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

D $m$  A $^7$  D $m$  A $b^{\circ 7}$

1 3 8 7 8 7 8 7 8 6 8 7 8 6 1 3 8 7 8 7 8 7 6 1 1

Takt en og tre en helt like både i form av toner, frase og rytmikk. I takt to og fire er rytmikken helt lik selv om tonene er ulike da tonene enstrøken G og F i takt to blir byttet ut med tonen enstrøken Ab i takt fire. Det forekommer en siste sekvensering i takt 90-93 (se vedlegg.)

**Kromatikk:** Kromatikk er et element som blir svært økonomisk brukt i soloen, og grunnen til det er at for stor bruk av kromatikk tilhører en annen sjanger enn N.O. jazz. Dette kan føre til at det man spiller høres ”feil” ut, når en ser det i forhold til sjangerens regler og historikk. Det betyr ikke at det er feil å bruke kromatikk, men det kommer an på hvordan man fraserer de kromatiske linjene samt hvor ofte de brukes



og på hvilke akkorder. For eksempel er det vanligere å bruke kromatisk fraser på dominantakkorder da de som oftest inneholder metningstoner som åpner for kromatisk solospill. Kromatikk viser som regel til et svært høyt teknisk nivå på det respektive instrumentet, og alle utøvere, uavhengig av sjanger, bør være på et så teknisk høyt nivå at de er i stand til å spille raske kromatiske fraser sett at den musikalske situasjonen krever det.

Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

G $^7$

3 4 #11 5 #11 4 3 b9 1 b7

Her er et eksempel på en kromatisk tilnærming da frasen i takt en består kun av små sekunder i en oppovergående og nedovergående bevegelse. Frasen i takt en havner innenfor klisjeenes vegger og man kan med denne frasen dra paralleller mellom Nymark jr. og Drågen, da eksakt samme frase blir spilt på samme akkord. Forskjellen er at Nymark jr. starter frasen på taktslag en og ikke på slag tre som jeg gjør.

I takt to ser vi tonen enstrøken Ab som blir spilt over en G7 akkord og supplerer man tonen Ab vil akkorden klinge som en G7b9 akkord da tonen Ab ligger en liten sekund over tonen G. Skalaen som blir brukt i takt to er toner hentet fra en C- harmonisk mollskala som ofte blir brukt hvis akkordprogresjonen er G7b9 til Cm7. C- harmonisk mollskala inneholder følgende toner: C-D-Eb-F-G-Ab-H-C. I dette tilfellet er akkorden C7 og ikke Cm7 og det man kan foreta seg er å bytte ut tonen Eb, som er tersen i en C-mollakkord, med tonen E da den er tersen i C7 og det medfører at skalaen for et durpreg. Noe vil fungere bedre satt opp mot sjangerens regler. Dur varianten blir skalaen seendes slik ut: C-D-E-F-G-Ab-H-C. Denne skalaen blir også benyttet i takt 47 (se solo).

Her er et eksempel på en parallell mellom Nymark jr. og meg selv hvor samme toner blir brukt over samme akkord. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

F Cm $^7$  F $^7$

1 2 1 6 3 5 b7 9 1 b7 4 5

I opptakten til takt to ser vi en frase som går fra tonen enstrøken D til tostrøken F på taktslag tre. Disse tonen er identiske til akkorden Ebmaj9 og spiller man en Ebmaj9 over en C- mollakkord får man en fin frase som inneholder metningstoner sett at C er grunntone.

”*Closurefrasen*” ble som påpekt i analysen av Nymark jr. sin solo et viktig element i hans spillestil og et element som forekommer hos utallige improvisatører. Jeg benytter meg også av denne frasen da den leder inn til en respektiv akkordtone som viser til en harmonisk forståelse. Eksempel:



”*Closurefrasen*” finner sted i takt to på taktslag tre og fire med tonene enstrøken Bb- Ab og inn til tersen til F-dur, A. Etterfulgt av en glissando fra enstrøken A til tostrøken F.

**Blues, klisjefraser og paralleller:** Bluesskalaer, pentatonskalaer<sup>62</sup>, glissandoer og bluesfrasering er et grunnfundament i mitt solospill og er også et gjennomgående element i soloen spesielt med tanke på fraseringen. Eksempel:



I eksempelet overfor ser vi, nesten utelukkende, toner hentet fra F-bluesskalaen som medfører at uttrykket blir ”*bluesete*”. Dette eksempelet havner også innenfor klisjeenes vegger da effekter som *flutter* blir brukt på tonen tostrøken F. I takt en og tre blir denne effekten brukt og man kan dra paralleller mellom alle de norske utøverne unntatt Powell da effekten *flutter* ikke ble benyttet av hos vedkommende i denne sammenhengen. På en annen side fins det paralleller mellom Powell og meg selv når det gjelder bruken av 4-dels trioler da det er en strekt element hos Powell. Her er et eksempel på bruk av 4-dels trioler med store bluesrelasjoner:

<sup>62</sup> Pentatonskala: en skala bestående av kun fem toner.

TRUMPET IN B $\flat$

D $m$  A $7$

1 85 85 4 3 4

**Glissandoer:** Glissandoer er som sagt et viktig element for sjangeren N.O. jazz spesielt for instrumentet trombone. Bruken av dette medfører at musikken for et humoristisk og lekent uttrykk. Glissandoer står sentralt hos undertegnede solo og blir generelt sett mye brukt i mitt solospill og sound. Dette er med på å skape en rød tråd i trompetspillet. I det neste eksempelet ser vi en tydelig parallell mellom meg og Powell da begge spiller en glissando i takt 41 fra den respektive akkords durters opp til akkordens grunntone. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

C $m7$  F $7$  B $\flat$

4 #9 3 4 3 2 1 87 3 1

Her et eksempel hvor vi får en parallell mellom meg og Førde hvor glissando blir tatt i bruk. Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

G $7$

1 1 7 87

I dette eksempelet ser vi et glissando som går fra enstrøken til tostrøken G med F# og F som påfølgende toner. Her er det en parallell mellom Armstrong, Førde og Drågen da begge glir opp en hel oktav i sine soloer. Tonene F# og F over en G7 akkord indikerer at skalaen bebop dominant blir benyttet, da den inneholder både stor og liten septim. Her er et eksempel som viser bedre hvordan man kan bruke en bebop dominantskala over en C7 akkord:

TRUMPET IN B $\flat$

C $7$

1 87 7 1 3 2 1 87 6 5 4 3 #9 1 2 4

Bebop skalaen kommer, i eksempelet overfor, godt frem i takt en da den utelukkende består av toner fra C- bebop dominantskala. I takt to på taktslag tre ser vi tonen Eb som ikke tilhører bebop dominantskalaen, men grunnen til at den blir brukt er fordi det er sjangermessig riktig å benytte seg av både liten og stor ters i solospill samt i kollektiv improvisasjon. Skulle man spilt denne frasen i et bebop ensemble hadde man antageligvis gjort om på rytmikk i takt en, taktslag tre, og tilført to 16-deler inn til taktslag fire. Da ville frasen sett slik ut:

TRUMPET IN B $\flat$

C $^7$  TYPISK BEBOPFRASERING F

1 b7 7 1 3 2 1 b7 6 5 4 3 #9 1 2 4 3 1

I det neste eksempelet av soloen forekommer en mer sjangermessig riktig bebopfrasering hvor 16-deler blir tatt i bruk. Samtidig er frasen bluespreget

Eksempel:

TRUMPET IN B $\flat$

C $^7$  F

6 6 6 2 6 6 6 5 4 5 5 1

Generelt sett kan man si at mitt tonespråk og skalavalg er i stor grad forankret i bluesrelasjoner, pentatonikk, diatonikk og bebopskalaer samt bruken av akkordtoner i solo sammenheng. Det rytmiske er også en viktig faktor og gjøres for å variere det solistiske, og man kan se flere paralleller mellom meg, Førde, Nymark jr., Powell og Armstrong. Dog alle utfører soloene på relativt forskjellige måter. Det kommer også frem i analysen av meg selv at jeg har mest til felles, solistisk sett, med Nymark jr. og dette skyldes nok at vedkommende har og er et stor musikalsk forbilde og er per i dag min hovedinstrumentlærer.

## 7.6 Noen likheter og ulikheter

Da jeg først valgte denne transkripsjonsmetoden hadde jeg en hypotese om at Jarle Førde var den musikeren som kom til å ”låte” mest og sjangermessig riktig basert på alder og karriere, og at Drågen som den yngste utøveren, var den som havnet lengst vekk fra stammen, men at alle hadde sterke referanser til Louis Armstrong. Hypotesen har til dels gitt de resultatene jeg søkte etter gjennom metodevalget, da en gjennom transkripsjonene ser at samtlige informanter henter inspirasjon fra Armstrong. En kan også tolke funnene dit hen at det var Førde som låt mest riktig vurdert opp mot sjangeren. Funnene viser i tillegg at alle refererer sitt solospill til Armstrong, men alle på hver sin respektive måte.

Det er også vanskelig å si noe om hvem som spiller sjangeren mest riktig basert på kun ett opptak per musiker. I etterkant innser jeg at metoden kunne blitt forbedret ved be eksponentene om å spille to-tre låter da hypotesen sannsynligvis hadde blitt satt enda mer på prøve, og resultatene hadde blitt enda tydeligere. Med dette menes at jeg vet, ut fra konsertopplevelser, transkripsjoner, lytting til plateinnspillinger med tradjazzbandet DIXI, at Hayden Powell er i stand til å spille enda mer riktig i forhold til sjangeren enn det som opptaket viser. Det kan tenkes at ved flere låter per utøver ville dette feltet ha blitt belyst på en bedre måte.

Analysene viser at Armstrong, ikke bare som instrumentalist, vokalist og trompetist, har satt et verdensomspennende spor i musikkhistorien. Det kommer godt frem gjennom transkripsjonene at hans tidløse musikalske identitet og spillestil ”lever i oss” norske nålevende trompetister og utøvere.

### Likheter:

Basert på transkripsjonene har utøverne disse musikalske elementene til felles med Armstrong:

- **Valg av tonespråk:** Med det så menes det hvilke toner som blir spilt på de respektive akkordene som berører alt i fra akkordtoner, til skalabruk, til

metningstoner og valg av kromatiske toner som ligger ”utenfor” tonearten, som på hvilken måte leder inn til en respektiv akkord-, melodi- eller skalatone. En skalatype som går igjen og blir brukt i solospillet blant alle utøverne er harmoniske mollskalaer, bluesskalaer og bebopskalaer.

Tonespråket til Armstrong gjenspeiler seg i alle utøverne, men på vidt forskjellig måte da alle har sin unike sound basert på hver enkelts musikalske karriere.

- **Bruk av klisjeer:** På dette punktet er det stor likhet mellom utøverne, da klisjeene blir brukt på lik måte, men til forskjellig tid i forhold til tempoet, taktslagene og akkordene. Noen bruker de ofte, mens andre bruker de sjelden. Grunnen til at klisjeer blir tatt i bruk, kan være at musikken da låter slik det forventes av sjangeren eller stilarten. Ulempen med å bruke klisjeer er at man da ikke skaper noe nytt innenfor sjangeren, og blir en produsent av sjangeren eller stilarten i stedet for en produsent som skaper eller tilfører musikken/sjangeren en ”ny” stemme. Med bakgrunn i masteroppgavens problemstilling, velger jeg å trekke fram Powell som en produsent, da hans trompetspill skiller seg mest ut blant utøverne med tanke på hvordan sjangeren forventes og vanligvis høres ut. Klisjeer som blir brukt blant utøverne i denne masteroppgaven og som man kan dra paralleller til Armstrong er: shake, halvventil, den 8-dels triolbaserte N.O. jazzfrasen (se Nymark jr. og Drågen), sekvenseringer, glissandoer, bluesrelasjoner, melodi sitater og flutter.
- **Offbeat:** dette virkemiddelet blir brukt hyppig av samtlige utøvere. Noe som kan tyde på at det å ta i bruk *offbeat* i solospill står sentralt, ikke bare ikke innenfor sjangeren N.O. jazz, men også andre sjangere innenfor stilarten JAZZ.
- **Sound/signatur:** Jarle Førde, meg selv og Kåre Nymark jr. er av utøverne de som har det ”rette”, sjangermessige ”soundet” i trompeten. Med det som bakgrunnsteppe kan man se tydelige paralleller mellom disse eksponentene, kjennetegnene og særpregene som ligger til grunn ved sjangeren. Dette på grunnlag av at ”tonen” i trompeten deres bærer preg av en stort og kraftig lufttilførsel, noe som medfører at tonen og lydresultatet i trompeten til tider ”spraker” og høres hissig ut. Denne tilnærmingen er gjenkjennelig og riktig, satt opp mot sjangeren slik den forventes å bli hørt. Effekter som flutter og halvventil er også felles for alle utøverne.

## Ulikheter mellom de norske utøverne:

- **Sound/signatur: Powell** skiller seg ut blant utøverne da han har en noe ”moderne” tilnærming og ”nyskapende” vinkling til sjangeren. Dette i form av myke og ”runde” toneansatser, samt en luftig, behagelig og varm sound i trompeten. Toneregisteret har samme lyd kvalitet i lyst toneregister som lavt samt stor kontroll lufttrykksmessig. Bruk av dynamikk, i form av strekt og lavt lydnivå, skiller også Powell fra de andre utøverne. Hans tilnærmingen og sound hører man vanligvis svært lite av innenfor sjangeren. Ser man på hvordan N.O. jazzen har blitt spilt siden dets opprinnelse, er det svært få sjangerriktige paralleller man kan se mellom Powell satt opp mot hvordan sjangeren blir spilt. På en annen side et dette det mest interessante bidraget til en eventuell videre forskning som berøre temaet for masteroppgaven.

**Nymark jr.** skiller seg ut ved bruke av en noe ”hissig” og ”røff” sound som indikeres ved en kraftig lufttilførsel i trompeten. Dette bidrar til at tonen får en maskulin og ”feit” tonekarakter. Dette gjelder hele hans toneregister. **Førde** skiller seg ut ved en spiss, ”slentrende” og knitrende sound og lyd kvalitet, som kan tenkes å være et resultat av at lufttilførselen i trompeten er midt i mellom kraftig og svak. Tonekvaliteten er den samme uavhengig av toneregister. Bruken av glissandoer og ”falls” er også karakteristiske trekk ved Førdes trompetspill. Undertegnedes sound er karakteristisk med at tonekvaliteten er tørr og luftig, spesielt i enstrøken oktav. Denne sounden blir til ved å påføre trompeten et tilbakeholdent lufttrykk. I tostrøken oktav blir lufttilførselen kraftigere og mer sentrert, som fører til at tonekvaliteten blir spissere, ”råere” og hardere. Effektbruk som growl, flutter og halvventil er sentralt for mitt trompetspill solistisk og orkestralt.

- **Tonespråk/skalavalg:** Samtlige av utøverne har sin identiske og unike sound med sitt karakteristiske tonespråk og skalavalg. Det er klare skiller mellom utøverne på dette punktet. **Nymark jr.** baserer i stor grad solospiellet sitt diatoniske skaler, bebop- og bebopdominant skalaer, med en grunnleggende fundamental ”blå” karakter (bluesrelasjoner). Metningstoner som liten og stor septim, 9, 11 og 13 er også en stor og sentral del i solospiellet og brukes særlig over 2-5-1 progresjoner samt dominant7 akkorder. **Powell** sitt solospiellet er eklektisk, det vil si at flere sjangre og tilnærminger blir tatt i bruk i solospill på en og samme tid. Skalavalgene i stor grad mollbasert med bruk av skalaer som

doriske og mollharmoniske som et gjennomgående element i solospillet. Metningstoner som b5, b7, b9, #9, 11 og 13 blir hyppig brukt. Spesielt blir metningstonen 13 brukt over mollakkorder. Metningstonen b5 blir ofte brukt over komposisjonens grunntone, altså F, noe som indikerer at skalatypen lydisk blir tatt i bruk, da den kjennetegnes ved at den inneholder en tritonus<sup>63</sup> i forhold til skalaens grunntone. Bluesrelasjoner er også en grunnpilar i det solistiske repertoaret Powell tilegner seg. **Førde** baserer solospillet sitt i store grad på sjangerens solistiske opprinnelse. Akkordtoner, diatoniske skalaer, samt metningstoner som 9,11 ligger til grunn i hans tilnærming, og er med på å skape spenning i forhold til de akkordene som ligger til grunn. Med dette som grunnpilar kan man se tydelige paralleller, i tonespråk og skalavalg, mellom Førde og sjangerens særtrekk. Mitt tonespråk er i fundamental grad akkordtone, blues og pentatont basert, med innslag av bebop dominantskalaer over dominant7 akkorder. Over dominantakkorder blir metningstoner som stor og lav septim, 9, 11 og 13 ofte brukt som viser til en harmonisk god forståelse.

- **Time/Fraser:** Når det gjelder *time* er det Powell som skiller seg mest ut da han er den som fraserer mest bakpå, til venstre, for taktslaget. Frasene er generelt sett horisontale og med det menes at de beveger seg ofte til nærmeste akkord- eller metningstone. Horisontale fraser gjelder også for Nymark jr., men vertikale fraser er også en brukt i hans solospill. Forskjellen mellom han og Powell er at Nymark jr. sine fraser nesten utelukkende lander på en akkord- eller metningstone i forhold til hvilken akkorden frasen lander på. Timemessig er frasene mer eller mindre rett på taktslaget. Førde havner i samme kategori som Nymark jr. Undertegnedes fraser er både horisontalt og vertikalt orientert. Frasene har ofte et tidsforløp på fire takter, med en avsluttende akkord- eller metningstone i forhold til akkorden. Vertikale fraser, i denne sammenhengen, vil si at jeg fraserer på en og en akkord om gangen, i stedet for å spille horisontale fraser som beveger seg igjennom flere. Frasene har ofte en oppad- eller nedadgående kurve.

Når en ser på hvilke ulikheter som finnes mellom eksponentene, kan disse sammenfattes i at samtlige trakterer sitt instrumentet på vidt forskjellig måte ut i fra hvilket sound utøverne har tilegnet seg i løpet av egen karriere. Et sound er et fenomen som skapes gjennom erfaringer, flere timer ”feltarbeid”, instrument utøving

---

<sup>63</sup> Tritonus; vil si to toner med tre heltoners intervall. F.eks F – H. H er tritonusen til F.



og innøving, valg av sjanger- og stil. Det kan se ut som at det musikalske miljøet man velger å tilhøre også blir en viktig faktor med tanke på hvilket sound man ender opp med og tilegner seg.

## 8 Konklusjon

### 8.1 Problemstilling og hovedfunn

Målet med denne oppgaven var å finne svar på følgende problemstilling:

*”Hvilke parameter kan man ta i bruk for å forske på tilnærmingen dagens norske New Orleans trompetere har, solistisk og orkestralt, kontra Louis Armstrong?”*

Bakgrunnen for problemstillingen var først og fremst en stor fasinasjon over musikkjangeren N.O. jazz. Over lengre tid har jeg reflektert over hvordan sjangeren har utviklet seg i både orkester- og solosammenheng siden Louis Armstrong sin storhetstid og fram til i dag. Jeg ønsket å se nærmere på skalabruk, toneregister og sound. Intensjonen min var å belyse og forske på problemstillingen ved å transkribere soloer og intervjuer norske N.O. jazztrompetere. Oppgaven tar utgangspunkt i eksponenter som har utøvd sjangrene i flere år på et profesjonelt nivå.

Min oppfattelse av forskningsfeltet, før arbeidsprosessen tok til, var at jeg hadde en forståelse av at det var spesielle og sjangermessige riktige skalatyper man utelukkende måtte bruke for å tilnærme seg det rette uttrykket sjangeren er kjent for. Jeg hadde også en formening om det var spesifikke og enkle grep som måtte foretas både solistisk og orkestralt for å oppnå den ”ultimate” særegenheten knyttet opp mot denne musikkjangeren. Jeg mener oppgaven til dels bekrefter dette. De åpenbare funnene kan inndeles i fire hovedfunn.

Det første funnet med tanke på skalabruk viser at i en solistisk sammenheng er man nødt til å basere solospillet på; akkordtoner, ledetoner, metningstoner (b7,7, b9, 9 etc.) og diatonikk, gitte skalatyper som blueskalaer, dur- og moll pentatonskalaer over tonika, miksolydiske- bebop- og bebop dominantskalaer over dominant- og septimakkorder, klisjeer (flutter, shake, glissandoer, halvventil) og bestemte tilnærminger som er særegne for sjangeren. Dette oppnås gjennom lytting til sjangeren og transkribering med en påfølgende utprøvelse i egen øving. Dette funnet medførte et stort tilskudd hos undertegnedes trompetspill, solistisk sett. Den

harmoniske forståelsen og tonespråket har blitt forsterket ved hjelp av trinnanalyser som har blitt foretatt på transkripsjonene. Med det som grunnlag har jeg tilegnet med flere skalatyper, og lengden på frasene mine har blitt mer varierte.

Det andre funnet viser at i en orkestral kontekst i et N.O. jazzensemble er man utelukkende avhengig av å utgi presise og frekvensbasert ”roller” til hvert respektive instrument i ensemblet, for at den kollektive improvisasjonen resulteres på en best mulig måte. Trompet er det instrumentet som spiller melodi samt melodibaserte fraser i kollektiv sammenheng. Trombonen forsterker melodien harmonisk (ters og septim basert), bruken av ”tailgating” er helt sentral for sjangeren. Klarinetten utbroderer melodien i form av en obligatstemme i et lysere toneregister enn melodien eventuelt doble melodien oktaven over trompetstemmen. Tenorsaksofonen er hovedsaklig riffbasert. Gjennom arbeidsprosessen fant jeg ut at det var to alternativer man kunne foreta seg som førte til at det musikalske resultatet ble forbedret.

Det tredje funnet påpeker at N.O. trompetere, med norsk opprinnelse, tar i bruk akkurat de samme skalatypene og tilnærmingene som Louis Armstrong, men toneregisteret til Armstrong viser et tydelig skille mellom de norske utøverne og Armstrong da det trestrøke toneregisteret brukes i vesentlig større grad av Armstrong. Også når det gjelder sound er det en forskjell mellom de norske utøverne og Armstrong. Sound blir i denne masteroppgaven definert som et redskap man benytter for å identifisere hver enkelt uavhengig musiker.

Det fjerde funnet viser at den viktigste likheten mellom de norske utøverne og Armstrong er at de bruker de samme skalatypene, henholdsvis harmoniske moll-, blues-, bebop- og bebop dominantskala. Jeg så videre på ulikhetene mellom de norske utøverne og fant ut at den største ulikheten var valg av ”hovedskala”, altså hvilken skala som er mest fundamentalt representert i solospillet. Førde basere i stor grad solospillet sitt på akkordtoner og diatonikk, Nymark jr. er orientert i skalatypene bebop og harmonisk moll og Powell forholder seg til altererte metningstoner, doriske og mollharmoniske skalaer. Med tanke på eget solospill tar jeg i bruk akkordtoner, blues og pentatone skalaer, med innslag av bebop dominantskalaer over dominant7 akkorder.

Forskningsarbeidet viser at sound/signatur knyttes opp mot utøvernes særegenhet, musikalsk interesse, virtuositet, miljø og kultur.

De fire funnene svarer til problemstillingen og funnene viser til hvilke grep som kan bli foretatt solistisk og orkestralt i en N.O. jazz kontekst.

## **8.2 Kritiske refleksjoner til avhandlingsarbeidet og fremgangsmåtene**

Det er lite forskning og litteratur på hvordan man skal mestre sjangeren N.O. jazz. Med tanke på det kan avhandlingsarbeidet være med på å gi en større forståelse av denne sjangeren for andre musikalske utøvere og interesserte. Det finnes lite teori som berører temaet for oppgaven, noe som har medført at arbeidet til tider har vært krevende å gjennomføre. Skulle jeg forsket videre på problemstillingen ville jeg sett nærmere på det tredje funnet. Dette funnet viste at det er et musikalsk skille mellom norske og amerikanske utøvere, men uten noe konkret svar om hvorfor. Funnet kunne bli bedre besvart ved å dra direkte til kilden for å intervju utøverne fra N.O., ta spilletimer, samt ta opptak av flere N.O. jazzensembler. Dette kunne ført meg nærmere røttene og tradisjonen som sjangeren er grunnlagt på.

Når det gjelder bruk av norske utøvere kunne jeg ha valgt å dra rundt i Norge for spille inn musikk av amatørband som spiller denne sjangeren, transkribere og intervju. Oppgaven ville da få flere utøvere og kanskje ville dette gitt et bredere bilde på hvordan musikk sjangeren faktisk spilles og hvorfor, både med tanke på den kollektive improvisasjons delen, det orkestrale og solistiske. På grunn av økonomi og timeplan ble det vanskelig å gjennomføre dette punktet.

## **8.3 Sammendrag**

Første del av oppgaven tar for seg hvordan sjangeren er oppbygd og hvordan hvert respektive instrument arbeider innenfor sjangerens regler og kjennetegn samt viser hvordan man skal gå fram for å nå det uttrykket som kjennetegnes ved sjangeren. Andre del av oppgaven tar for seg hvilke muligheter og skalaer en må benytte seg av i av solistiske sammenheng.

Ved innhenting av data brukte jeg intervju som metode, jeg foretok dernest analyser av transkripsjoner. Avhandlingsarbeidet har vist at en orkestralt sett utelukkende er avhengig av å utgi forskjellige ”roller” til hvert instrument. Dette for å oppnå et

orkestrerende best mulig og ryddig resultat og et optimalt lydbildet. For å oppnå dette resultatet erfarte jeg gjennom bandøvinger at jeg måtte arrangere musikken ut til hvert enkelt instrument for så å be hver utøver om å lære seg stemmene utenat. Med dette mener jeg at ensemblet vil fungere best ved at alle spiller uten noter og lytter til hverandre. Når dette er gjennomført arrangerer man ikke ut musikken til hvert instrument lenger, men leverer ut kun melodistemmen slik at hver enkelt utøver finner sin egen ”stemme” innad i ensemblet på egenhånd. Det positive med å gi utøverne kun melodistemmen er at da ser vedkommende hvor melodien ligger i forhold til *beatet* samt akkorden og kan planlegge sin stemme ut i fra det. Den beste muligheten til å få ensemblet til å spille uten noter hadde kanskje vært å lære musikken på gehøret?

Analysene av transkripsjonsdelen av Førde, Nymark jr. og Powells soloer er med på å øke undertegnede musikalske forståelse solistisk og orkestralt.

Jeg har gjennom arbeidet med oppgaven fått større innsikt i temaet. I tillegg har den også støttet oppom egen forforståelse av forskningsarbeidet. Når det gjelder eget solospill har jeg utviklet meg ved å se nye løsninger på hvordan jeg kan tilegne meg denne sjangeren ved å fordype meg i teori og andres musikalske kunnskap. Det viktigst punktet for å mester sjangeren solistisk er å basere solospillet på akkordtoner, metningstoner og bruke melodien som utgangspunkt i solospillet. Skalatypene som ofte blir benyttet innenfor sjangeren er; bebopskalaer, harmoniske mollskalaer, diatoniske skalaer og bluesskalaer. For sjangeren er bluesrelasjoner et svært viktig redskap noe en ser at Louis Armstrong gjorde seg nytte av.

Det kunne vært interessant å forske videre på hvordan man kan modernisere N.O. jazz sjangeren ved bruk at elektronikk. Hvor langt man kan gå i nytenking, og samtidig bevare trekkene som er grunnleggende ved sjangeren.

## 9 KILDEHENVISNING:

### 9.1 Bøker:

Abersold, J. (2004). *"Volume 100 – St. Louis Blues – Dixieland classics"*.

Case, B., Britt, S., Murray, C. (1991). *"The illustrated encyclopedia of JAZZ"*.

Clayton, P. & Gammond, P. (1986). *"The guinness jazz A-Z"*.

Dreyer, B. C. (2011). *"Elektronisk gitar praktisert ut fra lydlandskapersperspektiver"*. Masteroppgaver rytmisk musikk MUR 500, UiA.

Kernfeld, Barry (1994). *"The New Grove Dictionary of jazz"*.

Kvale, S. (2001): *"Det kvalitative forskningsintervju"*. Oslo: Ad notam Gyldendal.

Malmedal, G. (2009). *"Hvordan blir det spesialpedagogiske arbeidet i barnehagen organisert og forstått med tanke på inkludering og tilpasset opplæring for barn med enkeltvedtak?"*. Masteroppgåve i yrkesretta spesialpedagogikk, Volda

Molde/Blokkhus. (2004). *"WOW! Populærmusikkens historie"*. Universitetsforlaget.

Rasmussen, Bruce C. (2007). *"De afroamerikanske musikkstilartene"*. Carl Schnabel publikasjoner no. 3

Rawlins, R. (arrangør) (2011). *"The real dixieland book"*. Hal Leonard Corporation; Spi edition.

Rennemo, A. J. (2011). *"Bass ut av Boksen : en studie omkring elbassen i en multifunksjonell roll"*. Masteroppgaver rytmisk musikk MUR 500, UiA, Kristiansand.

Wadel, C. (2006). *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK.

Ward, G. C. & Marsalis, W. (2008). *"Moving to Higher Ground"*.

Williams, M. (1967). *"Jazzmasters of New Orleans"*.

### Masteroppgave, Intervju:

(2012) Intervju med Jarle Førde i forbindelse med masteroppgaven.

## 9.2 Nettsider:

American Masters; (online) "*Louis Armstrong. About Louis Armstrong*". Tilgjengelig fra: <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/louis-armstrong/about-louis-armstrong/528/> (publisert 06.07.2005)

Evensen, Kristian; (online) "*Kristian Evensens musiksider. Edvard Grieg.*" (online) Tilgjengelig fra: <http://www.trell.org/muweb/grieg.html> (Lastet opp 2008)

Jacobsen, Dag Ivar; "*Kvalitative intervjuer og observasjoner*" (online) Tilgjengelig fra: [http://www.uio.no/studier/emner/jus/afin/FINF4002/v09/undervisningsmateriale/metoeforelesning2\\_tranvik.pdf](http://www.uio.no/studier/emner/jus/afin/FINF4002/v09/undervisningsmateriale/metoeforelesning2_tranvik.pdf) (Lastet opp 2005)

Oliver, Paul; "*Blues*" (online) Tilgjengelig fra: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311?q=blues&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03311?q=blues&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) Oxford music online, Grove music online. (Lastet ned 07.03.2013)

Sander, Kjetil; "*Kunnskapsenteret, kvalitative metoder*" (online) Tilgjengelig fra: <http://www.kunnskapsenteret.com/articles/2563/1/Kvalitative-metoder/Kvalitative-metoder.html> (Lastet opp 23.08.2004)

Taylor/Campbell. "*Sound*" (online) Tilgjengelig fra: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26289?q=sound&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26289?q=sound&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) Oxford music online, Grove music online. (Lastet ned 18.03.2013)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=QQaASwkqi9E> (Lastet opp 13.01.2007)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=filRZfe3AjM> (Lastet opp 24.07.2007)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: [http://www.youtube.com/watch?v=aUr\\_F2VXx0Q](http://www.youtube.com/watch?v=aUr_F2VXx0Q) (Lastet opp 25.07.2007)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: [http://www.youtube.com/watch?v=IRzGX\\_Fd3FI](http://www.youtube.com/watch?v=IRzGX_Fd3FI) (Lastet opp 07.08.2007)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=DLn3sd-rHQ8> (Lastet opp 11.08.2007)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=QrHl-Oadyts> (Lastet opp 30.08.2007)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: [http://www.youtube.com/watch?v=NiUjc\\_2PAsE](http://www.youtube.com/watch?v=NiUjc_2PAsE) (Lastet opp 23.09.2007)

Youtube; "*Marsalis on music*" (online) Tilgjengelig fra: <http://www.youtube.com/watch?v=Yvs3J1cmnWQ> (Lastet opp 28.09.2007)

Taylor/Campbell. "*Sound*" (online) Tilgjengelig fra: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26289?q=sound&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26289?q=sound&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

[earch=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](#) Oxford music online, Grove music online.  
(Lastet ned 18.03.2013)

Store Norske Leksikon; *"ledemotiv"* (online) Tilgjengelig fra:  
<http://snl.no/ledemotiv> (lastet ned 18.02.2013)

Store Norske Leksikon; *"Improvisasjon"* (online) Tilgjengelig fra:  
<http://snl.no/improvisasjon> (lastet ned 23.11.2012)

## 10. Vedlegg

### 10.1 Lydvedlegg

Jeg vil poengtere at samtlige låter jeg har levert inn sammen med masteroppgaven er egenkomponert bortsett fra *"Whole lotta lovin'"* som er skrevet av Fats Domino. Det jeg har lært om sjangeren gjennom arbeidsprosessen har jeg overført til egne komposisjoner.

- Spor 1: *"The NOC strut"*.

Komposisjon og arrangement: Magnus Malmedal Drågen.

Lydtekniker: Lars Halvard Sutterud.

Lydmiks: Eivind Alexander Fosslund.

Innspilt: Studio A i Sigurd Køhns hus, Universitetet i Agder.

Medvirkende: Magnus Malmedal Drågen – trompet, Runar Fiksdal – Trombone, Joakim Bergsrønning – Tenorsaksofon, Bjørn Rønnekleiv – Altsaksofon og klarinett, Thomas Edvardsen – Piano, Åsmund Løvland Solberg – banjo og gitar, Steinar Glas – Kontra- og elbass, Kristoffer Tokle – trommer.

- Spor 2: *"Strollin' down foggy Bergen"*.

Komposisjon og arrangement: Magnus Malmedal Drågen.

Lydtekniker: Lars Halvard Sutterud.

Lydmiks: Eivind Alexander Fosslund.

Innspilt: Studio A i Sigurd Køhns hus, Universitetet i Agder.

Medvirkende: Magnus Malmedal Drågen – trompet, Runar Fiksdal – Trombone, Joakim Bergsrønning – Tenorsaksofon, Bjørn Rønnekleiv – Altsaksofon og klarinett, Thomas Edvardsen – Piano, Åsmund Løvland Solberg – banjo og gitar, Steinar Glas – Kontra- og elbass, Kristoffer Tokle – trommer.

- Spor 3: "*New Orleans funeral*".

Komposisjon og arrangement: Magnus Malmedal Drågen.

Lydtekniker: Lars Halvard Sutterud.

Lydmiks: Eivind Alexander Fosslund.

Innspilt: Studio A i Sigurd Køhns hus, Universitetet i Agder.

Medvirkende: Magnus Malmedal Drågen – trompet, Runar Fiksdal – Trombone, Joakim Bergsrønning – Tenorsaksofon, Bjørn Rønnekleiv – Altsaksofon og klarinett, Thomas Edvardsen – Piano, Åsmund Løvland Solberg – banjo og gitar, Steinar Glas – Kontra- og elbass, Kristoffer Tokle – trommer.

- Spor 4: "*Whole lotta lovin'*".

Komposisjon og arrangement: Magnus Malmedal Drågen.

Lydtekniker: Lars Halvard Sutterud.

Lydmiks: Eivind Alexander Fosslund.

Innspilt: Studio A i Sigurd Køhns hus, Universitetet i Agder.

Medvirkende: Knut Marius Djupvik – Vokal, Magnus Malmedal Drågen – trompet, Runar Fiksdal – Trombone, Joakim Bergsrønning – Tenorsaksofon, Bjørn Rønnekleiv – Altsaksofon og klarinett, Thomas Edvardsen – Piano, Åsmund Løvland Solberg – banjo og gitar, Steinar Glas – Kontra- og elbass, Kristoffer Tokle – trommer.



- Spor 5: "*Hippety hopp*".

Komposisjon og arrangement: Magnus Malmedal Drågen.

Lydtekniker: Kristian Frøland

Lydmiks: Kristian Frøland

Innspilt: Studio B i Sigurd Køhns hus, Universitetet i Agder.

Medvirkende: Magnus Malmedal Drågen – trompet, Gisle Fuhr – trombone, Joakim Bergsrønning – Tenorsaksofon, Bjørn Rønnekleiv – Altsaksofon og klarinett, Thomas Edvardsen – Piano, Finn Dyb-sandens jr. – elbass, Kristoffer Tokle – trommer.

- Spor 6: "*Indiana*" – solo Jarle Førde
- Spor 7: "*Indiana*" – solo Kåre Nymark jr.
- Spor 8: "*Indiana*" – solo Hayden J. R. Powell
- Spor 9: "*Indiana*" – solo Magnus Malmedal Drågen
- Spor 10: "*Indiana*" – solo Louis Armstrong

## **10.2 Transkripsjoner, rekkefølge.**

- 1. Jarle Førde**
- 2. Kåre Nymark jr.**
- 3. Hayden J. R. Powell**
- 4. Magnus Malmedal Drågen**
- 5. Louis Armstrong**

# INDIANA JARLE FØRDE TRANSCRIPTION

TRANSCRIPTION: MAGNUS MALMEDAL DRÅGEN

**A** F HEAD D7 G7

TRUMPET IN B $\flat$

6 C7 F Cm7 F7

10 B $\flat$  Eb7 F

14 G7 C7

18 F7 D7 G7

22 E $^{\circ}$  A7( $\sharp 9$ ) Dm7 A7

26 Dm7 A7 Dm7 Ab $^{\circ}7$

30 Am7 Dm7 Gm7 C7 F Gm7 C7

**B**

34 F SOLO D7 G7 LAID BACK

38 C7 F Cm7 F7

Detailed description: This is a musical score for a trumpet transcription of 'Indiana Jarle Førde'. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music, each labeled 'TPT.' on the left. Above the first staff is a boxed letter 'A' and the chord progression 'F HEAD D7 G7'. Above the second staff is '6 C7 F Cm7 F7'. Above the third staff is '10 Bb Eb7 F'. Above the fourth staff is '14 G7 C7'. Above the fifth staff is '18 F7 D7 G7'. Above the sixth staff is '22 E° A7(♯9) Dm7 A7'. Above the seventh staff is '26 Dm7 A7 Dm7 Ab°7'. Above the eighth staff is '30 Am7 Dm7 Gm7 C7 F Gm7 C7'. Above the ninth staff is '34 F SOLO D7 G7 LAID BACK'. Above the tenth staff is '38 C7 F Cm7 F7'. The music includes various rhythmic patterns, rests, and articulation marks like 'PICK UP SOLO' and 'LAID BACK'. The score ends with a double bar line on the ninth staff.

42  $Bb$   $Eb7$   $F$

TPT.

46  $G7$   $C7$

TPT.

50  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

54  $E^{\circ}$   $A7(\#9)$   $Dm7$   $A7$

TPT.

58  $Dm7$   $A7$   $Dm7$   $Ab^{\circ}7$

TPT.

62  $Am7$   $Dm7$   $Gm7$   $C7$   $F$   $Gm7$   $C7$

TPT.

66  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

70  $C7$   $F$   $Cm7$   $F7$

TPT.

74  $Bb$   $Eb7$   $F$  FLUTTER

TPT.

78  $G7$   $C7$

TPT.

82  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

86 E<sup>o</sup> A7(♯9) Dm7 A7

TPT.

130 F D7 G7

TPT.

134 C7 F Cm7 F7 FLUTTER

TPT.

138 Bb Eb7 F GLISS.

TPT.

142 G7 C7

TPT.

146 F D7 G7

TPT.

150 E<sup>o</sup> A7(♯9) Dm7 A7

TPT.

154 Dm7 A7 Dm7 Ab<sup>o</sup>7

TPT.

158 Am7 Dm7 Gm7 C7 F Gm7 C7

TPT.

162 F D7 G7

TPT.

166 C7 F Cm7 F7

TPT.

170 Bb Eb7 F

TPT.

Detailed description of the musical score: The score is for a Trumpet (TPT.) and consists of ten staves of music. Each staff begins with a measure number and a key signature change (from one flat to two flats). The chords are: Staff 1: F, D7, G7; Staff 2: C7, F, Cm7, F7 with a 'FLUTTER' technique; Staff 3: Bb, Eb7, F with a 'GLISS.' technique; Staff 4: G7, C7; Staff 5: F, D7, G7; Staff 6: E<sup>o</sup>, A7(♯9), Dm7, A7 with a triplet; Staff 7: Dm7, A7, Dm7, Ab<sup>o</sup>7; Staff 8: Am7, Dm7, Gm7, C7, F, Gm7, C7 with a triplet; Staff 9: F, D7, G7; Staff 10: C7, F, Cm7, F7; Staff 11: Bb, Eb7, F.

174 G7 C7

TPT. staff 174-177: Treble clef, key signature of one flat. Measures 174-177. Measure 174: whole rest. Measure 175: quarter notes G4, A4. Measure 176: quarter notes Bb4, C5. Measure 177: quarter notes D5, E5, followed by a triplet of quarter notes F5, G5, A5.

178 F D7 G7

TPT. staff 178-181: Treble clef, key signature of one flat. Measures 178-181. Measure 178: whole note F4. Measure 179: quarter notes G4, A4. Measure 180: quarter notes Bb4, C5. Measure 181: quarter notes D5, E5, followed by a quarter rest.

182 E° A7(♯9) Dm7 A7

TPT. staff 182-185: Treble clef, key signature of one flat. Measures 182-185. Measure 182: quarter notes G4, A4. Measure 183: quarter notes Bb4, C5. Measure 184: quarter notes D5, E5. Measure 185: whole rest.

186 Dm7 A7 Dm7 Ab°7

TPT. staff 186-189: Treble clef, key signature of one flat. Measures 186-189. Measure 186: quarter notes G4, A4. Measure 187: quarter notes Bb4, C5. Measure 188: quarter notes D5, E5. Measure 189: quarter notes F5, G5, followed by a quarter rest.

190 Am7 Dm7 Gm7 C7 F

TPT. staff 190-193: Treble clef, key signature of one flat. Measures 190-193. Measure 190: quarter notes G4, A4. Measure 191: quarter notes Bb4, C5. Measure 192: quarter notes D5, E5. Measure 193: whole note F5.

194

TPT. staff 194-197: Treble clef, key signature of one flat. Measures 194-197. Measure 194: whole rest. Measure 195: whole rest. Measure 196: whole rest. Measure 197: quarter notes G4, A4.

198 G7 C7 F

TPT. staff 198-201: Treble clef, key signature of one flat. Measures 198-201. Measure 198: quarter notes G4, A4. Measure 199: quarter notes Bb4, C5. Measure 200: quarter notes D5, E5. Measure 201: quarter notes F5, G5, followed by a quarter rest.

# INDIANA KÅRE NYMARK JR. TRANSCRIPTION

MAGNUS MALMEDAL DRÅGEN

## HEAD

TRUMPET IN B $\flat$

6 C $^7$  F D $^7$  G $^7$

TPT.

10 B $\flat$  E $\flat$  $^7$  F

TPT.

14 G $^7$  C $^7$

TPT.

18 F D $^7$  G $^7$

TPT.

22 E $^{\circ}$  A $^7$ ( $\sharp$ 9) D $m^7$  A $^7$

TPT.

26 D $m^7$  A $^7$  D $m^7$  A $\flat$  $^7$

TPT.

30 Am $^7$  D $^7$  LAID BACK G $m^7$  C $^7$  F G $m^7$  C $^7$

TPT.

SOLO

34 F D $^7$  G $^7$

TPT.

38 C $^7$  F C $m^7$  F $^7$

TPT.

42  $8b$   $Eb7$   $F$

TPT.

46  $G7$   $C7$

TPT.

50  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

54  $E^{\circ}$   $A7(\sharp 9)$   $Dm7$   $A7$

TPT.

58  $Dm$   $A7$   $Dm7$   $Ab^{\circ}7$

TPT.

62  $Am7$   $D7$   $Gm7$   $C7$   $F$   $Gm7$   $C7$

TPT.

66  $F$  *SHAKE*  $D7$   $G7$

TPT.

70  $C7$   $F$   $Cm7$   $F7$

TPT.

74  $8b$   $Eb7$   $F$

TPT.

78  $G7$   $C7$

TPT.

82  $F$   $D7$   $G7$

TPT.



86 E<sup>o</sup> A7(♯9) Dm7 A7

TPT.

90 Dm7 FLUTTER A7 FLUTTER Dm7 Ab<sup>o</sup>7

TPT.

94 Am7 D7 Gm7 C7

TPT.

96 F Gm7 C7 F

TPT.

# HAYDEN POWELL "INDIANA" TRANSCRIPTION

TRANSCR. MAGNUS MALMEDAL DRÅGEN

TRUMPET IN B $\flat$

5

9

13

17

21

25

29

33

37

Chord symbols: F, D $^7$ , G $^7$  LAID BACK, C $^7$ , F, Cm $^7$ , F $^7$ , B $\flat$ , Eb $^7$ , F, LAID BACK, G $^7$ , C $^7$ , F, D $^7$ , G $^7$ , E $^{\circ}$ , A $^7$ ( $\sharp 9$ ) EVEN 8'S, Dm $^7$ , A $^7$ , Dm $^7$ , A $^7$ , Dm $^7$  EVEN 8'S, Ab $^{\circ 7}$ , Am $^7$ , Dm $^7$ , Gm $^7$ , C $^7$ , F, Gm $^7$ , C $^7$ , F SOLO, D $^7$ , G $^7$ , C $^7$ , F, Cm $^7$ , F $^7$

Performance instructions: LAID BACK, SOLO

41  $Bb$   $Eb7$   $F$

TPT. *GLISS*

45  $G7$   $C7$

TPT.

49  $F$   $D7$   $G7$

TPT. *HALV VENTIL*

53  $E^{\circ}$   $A7(\#9)$   $Dm$   $A7$  LAID BACK

TPT. *3*

57  $Dm7$   $A7$   $Dm7$   $Ab^{\circ}7$

TPT. *3*

61  $Am7$   $Dm7$   $Gm7$   $C7$   $F$   $Gm7$   $C7$

TPT.

65  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

69  $C7$   $F$   $Cm7$   $F7$

TPT.

73  $Bb$   $Eb7$   $F$

TPT.

77  $G7$   $C7$

TPT. *3*

81  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

85 E<sup>o</sup> A7(♯9) Dm A7

TPT.

89 Dm<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Ab<sup>o7</sup>

TPT.

93 Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F

TPT.

# "INDIANA" MAGNUS M. DRÅGEN TRANSCRIPTION

MAGNUS MALMEDAL DRÅGEN

TRUMPET IN B $\flat$

6 F D $^7$  G $^7$

TPT. C $^7$  F Cm $^7$  F $^7$

10 B $\flat$  Eb $^7$  F

TPT. G $^7$  C $^7$

14

TPT. F D $^7$  G $^7$

18 LAID BACK

TPT. E $^{\circ}$  A $^7$ (#9) Dm A $^7$

22 LAID BACK LAID BACK

TPT. Dm A $^7$  Dm Ab $^{\circ}7$

26

TPT. Am $^7$  Dm $^7$  Gm $^7$  C $^7$  F Gm $^7$  C $^7$

30 LAID BACK

TPT. F D $^7$  G $^7$

34

TPT. C $^7$  F Cm $^7$  F $^7$

38

42  $Bb$   $Eb7$   $F$

TPT.

46  $G7$   $C7$

TPT.

50  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

54  $E^{\circ}$   $A7(\sharp 9)$   $Dm$   $A7$

TPT.

58  $Dm$   $A7$   $Dm$   $Ab^{\circ 7}$

TPT.

62  $Am7$   $Dm7$   $Gm7$   $C7$   $F$   $Gm7$   $C7$

TPT.

66  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

70  $C7$   $F$   $Cm7$   $F7$

TPT.

74  $Bb$   $Eb7$   $F$

TPT.

78  $G7$   $C7$

TPT.

82  $F$   $D7$   $G7$

TPT.

86 E<sup>o</sup> A7(#9) Dm A7

TPT.

90 Dm FLUTTER A7 Dm FLUTTER Ab<sup>o</sup>7

TPT.

94 Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

TPT.

# INDIANA TRANSCRIPTION LOUIS ARMSTRONG

TRANSCR: MAGNUS MALMEDAL DRÅGEN

TRUMPET IN B $\flat$

6 HEAD SHAKE  $A\flat$   $F7$   $B\flat7$

TPT.  $E\flat7$   $A\flat$   $E\flat m7$   $A\flat7$

10  $D\flat$   $G\flat7$   $A\flat$

TPT.  $B\flat7$  LAID BACK  $E\flat7$

14  $A\flat$   $F7$   $B\flat7$

TPT.  $A^{\circ}$   $C7(\sharp9)$   $Fm$   $C7$

22  $Fm$   $C7$   $Fm$   $B^{\circ}7$

TPT.  $Cm7$   $F7$   $B\flat m7$   $E\flat7$   $A\flat$   $B\flat m$   $E\flat7$

30  $A\flat$   $F7$   $B\flat7$

TPT.  $E\flat7$   $A\flat$   $E\flat m7$   $A\flat7$

34

38



42  $\text{Db}$   $\text{Gb}^7$   $\text{Ab}$

TPT.

46  $\text{Bb}^7$   $\text{Eb}^7$

TPT.

50  $\text{Ab}$   $\text{F}^7$   $\text{Bb}^7$

TPT.

54  $\text{A}^\circ$   $\text{C}^7(\#9)$   $\text{Fm}$   $\text{C}^7$

TPT.

58  $\text{Fm}$   $\text{C}^7$   $\text{Fm}$   $\text{B}^\circ 7$

TPT.

62  $\text{Cm}^7$   $\text{F}^7$   $\text{Bbm}^7$   $\text{Eb}^7$   $\text{Ab}$   $\text{Bbm}$   $\text{Eb}^7$

TPT.

66 SOLO  $\text{Ab}$   $\text{F}^7$   $\text{Bb}^7$

TPT.

71  $\text{Eb}^7$   $\text{Ab}$   $\text{Ebm}^7$   $\text{Ab}^7$

TPT.

75  $\text{Db}$   $\text{Gb}^7$   $\text{Ab}$

TPT.

79  $\text{Bb}^7$   $\text{Eb}^7$

TPT.

83  $\text{Ab}$   $\text{F}^7$   $\text{Bb}^7$

TPT.

87 TPT.  $A^{\circ}$   $C7(\#9)$   $Fm$   $C7$

91 TPT.  $Fm$   $C7$   $Fm$   $B^{\circ}7$  *GLISS.*

95 TPT.  $Cm7$   $F7$   $Bbm7$   $Eb7$   $Ab$   $Bbm7$   $Eb7$