

# Master of Ballad

Et innsyn i fire pianisters tolkning av et nykomponert musikkstykke

**Magnus Winnæss Bakke**

**Veileder**

Per Elias Drabløs

*Masteroppgaven er gjennomført som et 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, 2016

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk



## **Førord**

Etter å ha studert 7 år på Universitetet i Agder, og fem av disse på institutt for rytmisk musikk, blir denne oppgaven avslutningen på min masterutdanning i utøvende musikk. Jeg føler det er naturlig å takke en del relevante personer som har hjulpet meg gjennom disse årene. Først og fremst vil jeg takke mine hovedinstrumentlærere Bernt Moen og Jan Gunnar Hoff. Takk for alle lærerike hovedinstrumenttimer og gode råd jeg har fått av dere. Deretter vil jeg takke min veileder i denne oppgaven, Per Elias Drabløs. Tusen takk for god veiledning og konstruktive tilbakemeldinger. Jeg må til slutt takke mine informanter Egil Kapstad, Eivind Løberg, Jan Gunnar Hoff og Bernt André Moen for at dere deltok i denne oppgaven. Takk for at dere ble med å satt deres musikalske preg på min komposisjon!

Oslo, april, 2016

Magnus Winnæss Bakke

# Innholdsfortegnelse

<b>1. INNLEDNING</b>	<b>7</b>
1.1. BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA	7
1.2. PROBLEMSTILLING	7
1.3. HVILKE PIANISTER	8
1.4. MASTER OF BALLAD	8
1.5. BEGREPSAVKLARING	9
1.6. AVGRENSNINGER OG OPPGAVENS VIDERE STRUKTUR	12
<b>2. TEORI OG LITTERATUR</b>	<b>15</b>
<b>3. METODEKAPITTEL</b>	<b>19</b>
3.1. HVA ER TRANSKRIPSJON?	19
3.2. SIBELIUS OG LOGIC PRO	19
3.3. MUSIKALSK ANALYSE	20
3.4. ALTERNATIV PROBLEMLØSNING	21
<b>4. ANALYSEKAPITTEL</b>	<b>23</b>
<b>4.1. EGIL KAPSTAD SIN VERSJON AV "MASTER OF BALLAD"</b>	<b>23</b>
4.1.1. ANALYSE, TOLKNING OG FREMDRIFT	25
4.1.2. HARMONIKK, TONALITET OG FUNKSJON	28
4.1.3. SÆRPREG	29
<b>4.2. EIVIND LØBERG SIN VERSJON AV "MASTER OF BALLAD"</b>	<b>30</b>
4.2.1. ANALYSE, TOLKNING OG FREMDRIFT	32
4.2.2. HARMONIKK, TONALITET OG FUNKSJON	35
4.2.3. SÆRPREG	36
<b>4.3. JAN GUNNAR HOFF SIN VERSJON AV "MASTER OF BALLAD"</b>	<b>36</b>
4.3.1. ANALYSE, TOLKNING OG FREMDRIFT	39
4.3.2. HARMONIKK, TONALITET OG FUNKSJON	41
4.3.3. SÆRPREG	42

<b>4.4. BERNT ANDRÉ MOEN SIN VERSJON AV ”MASTER OF BALLAD”</b>	<b>42</b>
4.4.1. ANALYSE, TOLKNING OG FREMDRIFT	44
4.4.2. HARMONIKK, TONALITET OG FUNKSJON	46
4.4.3. SÆRPREG	46
<b><u>5. OPPSUMMERING, DRØFTING OG REFLEKSJON</u></b>	<b>47</b>
<b>5.1. HARMONIKK</b>	<b>47</b>
<b>5.2. SÆRTREKK HOS PIANISTENE</b>	<b>50</b>
<b>5.3. FØRSTE OG SISTE AKKORD</b>	<b>52</b>
<b>5.4. HVORDAN BLIR MELODIEN IVARETATT?</b>	<b>52</b>
<b><u>6. AVSLUTNING</u></b>	<b>55</b>
<b>6.1. SVAR PÅ PROBLEMSTILLING</b>	<b>55</b>
<b>6.2. FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING</b>	<b>55</b>
<b><u>7. REFERANSER</u></b>	<b>57</b>
<b>7.1. INTERNETT</b>	<b>58</b>
<b>7.2. VEDLEGG</b>	<b>59</b>



# 1. Innledning

I denne oppgaven har jeg latt fire norske pianister arrangere en solopianoversjon av et nyskrevet stykke musikk. Det nyskrevne stykket, kalt ”Master of Ballad”, er skrevet av undertegnede og er grunnlaget for denne masteroppgavens forskningsspørsmål. Målet med denne oppgaven er å få innsikt i hvordan informantene tolker min melodi, og gjennom mitt arbeid håper jeg at det som kommer fram fra min oppgave vil være noe jeg som musiker kan dra nytte av.

## 1.1. Bakgrunn for valg av tema

Bakgrunnen min for valg av tema grunner i en livslang interesse for harmonikk og reharmoniseringer. Helt siden jeg begynte å lære akkorder og besifring i kulturskolen har jeg alltid vært lidenskapelig opptatt av å finne ut hvordan akkorder henger sammen og hvordan det fungerer å bruke totalt forskjellige akkorder over samme note.

Som pianist har denne oppgaven vært en unik sjanse til å få rutinerte utøvere på samme instrument til å spille min egen låt, og å sette sitt preg på musikkstykket. Grunnen til at jeg har valgt min egen komposisjon framfor noe annet, er at jeg vil at utgangspunktet skal være et blankt ark, med en melodi som ingen har sett eller hørt før. Om jeg hadde valgt en standardlåt eller liknende, ville sannsynligheten vært stor for at utøveren har spilt den før, eventuelt hørt på andre sine versjoner, og derfor bli påvirket og styrt i en musikalsk retning de kanskje ikke ville blitt om de ikke hadde hørt noen andre spille stykket før. Min nyskrevne låt ”The Master of Ballad”, vil bare gi utøverne en melodi og akkorder som grunnlag for å gjøre sin solopianoversjon av samme låt. Ved å transkribere og å analysere de forskjellige pianistenes versjoner, er målet med oppgaven å belyse hvordan de setter sitt varemerke på en og samme melodi. Dette arbeidet har vært en mulighet for meg å få noen av landets beste pianister til å gi meg et nært innblikk i deres måte å tenke harmonikk på.

## 1.2. Problemstilling

Hovedproblemstillingen i denne oppgaven lyder som følgende:

*På hvilken måte tolker fire forskjellige pianister en nyskrevet melodi?*

Dette forskningsspørsmålet er ikke et generelt spørsmål om hvordan fire forskjellige pianister tolker et stykke musikk, men et spørsmål som rettes mot hvordan mine informanter i denne oppgaven tolker min melodi. Jeg vil komme tilbake senere i oppgaven med mer informasjon om pianistene.

Med en problemstilling rettet mot hvordan en melodi tolkes, dukker det opp flere spørsmål som vil være aktuelle å se nærmere på. Noe av det jeg er på jakt etter, har vært å få et innblikk i hvordan mine informanter ser på melodiføring og harmoni. Hvor legger de melodilinjen i akkorden? Finnes det likheter blant så ulike pianister? Hvordan bruker de øvre strukturer når de ”voicer” ut en akkord og hvordan bruker de venstrehånd forskjellig i sine tolkninger? Alle disse spørsmålene vil være relevant i mitt videre arbeid.

### 1.3. Hvilke pianister

Pianistene som deltar som informanter i oppgaven er Egil Kapstad, Eivind Løberg, Jan Gunnar Hoff og Bernt André Moen. Det er flere grunner til at jeg ønsket å ha akkurat disse pianistene med. Hovedgrunnen er at jeg ser på de som veldig forskjellige utøvere på samme instrument. De kommer fra forskjellige musikalske tradisjoner, noe som vil bidra til at jeg sannsynligvis også får fire forskjellige tolkninger av låten. En annen grunn til at akkurat disse pianistene ble spurt er at de bor i Norge, og har eller har hatt forbindelse med Universitetet i Agder. Dette bidro til at sjansen var større for at de skulle takke ja til å bli med på prosjektet.

### 1.4. Master of Ballad

Tittelen på min komposisjon, som utgjør grunnlaget for oppgaven, er altså ”Master of Ballad”. Denne låten ble skrevet i løpet av 2014 og er en nokså enkel låt som går i  $\frac{3}{4}$  takt. Den består av en **A** og **B** del på tilsammen 16 takter. **A**-delen bærer preg av sekvensering, hvor den samme rytmikken og til dels toneintervaller gjentar seg. Tonaliteten i låten er hovedsakelig F-dur, jonisk, og F-moll, eolisk. Melodien starter i F-dur og har et modulerende utspring til F-moll allerede i takt 3. Når melodien gjentar seg i takt 5 er vi tilbake i F-dur, og det samme utspringet skjer i takt 7. **B**-delen har mye av den samme rytmikken som i del **A**, men har en annen retning for hvor melodien beveger seg. Tonaliteten i hele **B**-delen er F-moll, noe som kommer tydelig fram ved at Ab-dur blir lagt i takt 9 og at melodien nå har tre løse fortegn ekstra. I noten pianistene fikk valgte jeg å fjerne en del av det jeg ser på som mine egne reharmoniseringer. Grunnen til dette er at jeg ikke ønsket å legge for sterke føringer for hvor de ulike arrangementene skulle gå – jeg ville heller la melodien være grunnlaget for det de måtte ha lyst til å legge av akkorder, og det var viktig for meg at pianistene hadde ”rene ark” å jobbe ut fra slik at de kunne tolke musikken fritt. Min egen versjon av låten har jeg valgt å ikke ta med i oppgaven – i stedet ønsker jeg å bare fokusere på informantenes tolkninger. Harmonikken som følger noten under er med for å gi informasjon om hvilken tonalitet melodien er skrevet i.



# The Master of Ballad

Magnus W. Bakke

**A**

Musical notation for section A, measures 1-8. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The notation includes chords: Bb/F, F, Bbmaj7, Dbmaj7, Bbm9, Bbmaj7, Dbmaj7, and Bbm. There are two triplet markings (3) over the notes in measures 4 and 7.

**B**

Musical notation for section B, measures 9-14. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The notation includes chords: Ab, Db9, Ab, Fm7, Ab, Db, Eb(sus4), and Eb. The piece ends with a double bar line.

Figur 1. Leadsheet-noten til "Master of Ballad"

## 1.5. Begrepsavklaring

Her vil jeg kort gjøre rede for sentrale ord og begreper som vil bli brukt senere i oppgaven. Jeg vil gå nærmere inn på formatet solopiano, hva er reharmonisering, samt noen andre musikkanalytiske termer som blir brukt i kapittel 4.

### Solopiano

Solopianoformatet er like enkelt forklart som navnet tilsier. Snur man på ordet – pianosolo – omtaler man gjerne en del i en låt hvor pianisten har en improvisert og solistisk rolle. Solopiano er forskjellig i den grad at det ikke er andre musikere enn pianisten med i stykket. Pianisten er alene om alt og spiller derfor annerledes enn om han hadde hatt med, for eksempel, trommer og bass. Pianisten står dermed fritt med tanke på tempo og akkorder. Dette er et format som alle pianister har god kjennskap til, og det å mestre å spille denne sjangeren gjør at man er kapabel til å fylle ut tomrommet av et eventuelt band. Grunnen til at jeg valgte dette formatet, er at jeg mener det er her man virkelig får et dypdykk inn i pianisten og musikeren.

## Reharmonisering

Reharmonisering er en forandring utover det originale akkordskjema. Improvisasjon skjer innenfor gitte rammer, enten en akkordrekke, landskap eller at det er helt fritt. Reharmonisering kan også bli sett på som improvisasjon, og noe som foregår under en melodilinje.

## Voicing

Voicing er et engelsk låneord som jeg bruker for, med ett ord, å kunne vise til akkordens oppbygging og hvordan den spilles. En besifring beskriver hva slags akkord som blir spilt, men ikke hvordan den blir spilt. Når jeg refererer til voicingen, mener jeg hvordan akkorden er bygd opp tone for tone, eller hvordan den blir voicet.

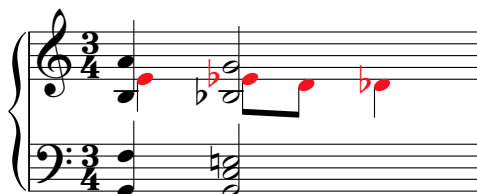
## Blokkakkorder



Figur 2. Første frase av *Autumn Leaves* i blokkakkorder

En blokkakkord er en tett voicing som bygger under melodien. Man legger en firklang i høyre hånd, hvor den øverste tonen i voicingen er meloditonen. Venstre hånd dobler denne melodien framfor å spille bass, eller akkorder, og man får låste hender, eller ("locked hands"), hvor hele voicingen gjerne spilles rytmisk unisont med melodien. Blokkakkorder er mye brukt i swingjazzen og storbandmusikk, men blir også brukt i andre sjangere, for å skape variasjon i et arrangement.

## Inner line



Figur 3. Tatt fra Egil Kapstad sin versjon

*Inner line* er også et engelsk låneord som brukes i denne oppgaven for å beskrive noe som skjer inne i voicingen. Det kommer flere eksempler på dette i kapittel 4, men hovedsakelig bruker jeg *inner line* når en akkordprogresjon, eller bare en akkord, har en ekstra melodilinje innad i voicingen i tillegg til melodien. Denne ekstra melodilinjens kan noen ganger fungere som en

annenstemme til hovedmelodien, men jeg fokuserer gjerne på *inner lines* som gjør noe mer enn å være dette. *Inner lines* kan brukes for å sy sammen forskjellige akkorder og skape passasjer mellom akkorder. I figur 3 har jeg tatt ut en takt fra analysen hvor jeg har markert notene som danner en *inner line*, med rød farge. Denne ”røde” melodien komplimenterer hoved melodien som er de øverste tonene i slag 1 og 2.

### Funksjonsharmonikk

Dette er et musikkteoretisk begrep jeg, i denne oppgaven, bruker som en samlebetegnelse på hvordan akkordene fungerer sammen, og hvilken funksjon de har i den tonale konteksten. Det er et relevant begrep når man analyserer musikk, og spesielt i min analyse, hvor harmonikk spiller en stor rollen i arbeidet. *Kadens* er et ord som gjerne hører hjemme innenfor funksjonsharmonikken. Jeg bruker dette ordet i analysene for å samle en akkordprogresjon slik at den gir mening. En *kadens* for meg kan, for eksempel, være en II-V-I (to-fem-en)- progresjon, eller det kan være en alterert progresjon hvor jeg må tenke stedfortredere eller liknende for å finne logikken i kadensen.

### Tilnærmingsakkorder

Bernt André Moen skriver i sin bok *Harmoni- og improvisasjonskonsepter for pianister* (2011, s. 62), om forskjellige reharmoniseringsmuligheter. En av metodene er reharmonisering ved å bruke *tilnærmingsakkorder*. For å komme til den ønskede akkorden eller akkordtone, brukes *tilnærmingsakkorder*. Kromatiske akkorder, akkorder en hel- og halvtone over eller under, er eksempel på slike tilnærmingsakkorder. For eksempel kan progresjonen se ut slik:

8 Eb<sup>11</sup> D<sup>9</sup>(#<sup>11</sup>) Dbmaj<sup>7</sup> Cm B#<sup>11</sup>(add<sup>13</sup>)

Figur 4. Tatt fra Jan Gunnar Hoff sin versjon av "Master of Ballad"

Her er tonaliteten F-moll, og det blir brukt kromatiske akkorder for å komme til neste akkord. Dette eksempelet vil jeg komme tilbake til i min analyse av Hoff sin tolkning i kapittel 4.

### Impliserte progresjoner

*Impliserte progresjoner* går ut på å legge til, for eksempel, en ekstra II-V- progresjon til den originale akkordprogresjonen.



Figur 5. Implisert akkordprogresjon

I dette eksemplet går man innom II-V-progresjonen som tilhører halvtonen over tonika – C. Dette er en mye brukt metode hvor man, ved å gjøre dette, får et rikere akkordskjema å jobbe med. Solistisk er det en måte å kunne improvisere på, utover grunntonaliteten.

### Orgelpunkt

Orgelpunkt er et begrep i musikken som sier at noe ligger rolig. Det er gjerne en basstone som holdes gjennom flere takter og harmonikken fortsetter selv om bassnoten ligger på samme tone. Jeg bruker begrepet i denne oppgaven også om progresjoner som består av den samme basstonen over flere akkorder, men som ikke nødvendigvis ligger gjennom hele takten.

### Øvre strukturer

Øvre strukturer blir brukt for å skape interessante og utbroderende voicinger over ordinære akkorder. Teorien er enkel, og går ut på at man hovedsakelig bruker treklanger som befinner seg over septimen i grunnakkorden. Venstrehånd avgjør akkordtypen ved å, for eksempel, legge grunntone, ters og septim, og deretter legger man i høyre hånd en dur- eller molltreklang over dette.

*In common practice, upper structures are triads played in the right hand that have a different root from the left-hand chord. The upper structure is usually a major or a minor triad. The result is an extended chord that can be specifically referred to as a polychord. Upper structures are very common over dominant 7th chords, but can also occur over other chord qualities. (Rawlins & Bahha, 2005, s. 13)*

I Moen (2011) brukes Gb over C<sup>7</sup> som eksempel. Venstre hånd spiller grunntone, ters og septim mens høyrehånd legger en Gb-durtreklange over. Med denne voicingen får man en alterert akkord med b9, #11 og b7. Den øvre strukturen kan spilles i alle omvendinger og må ikke nødvendigvis inneholde alle tre akkordtonene hvis venstrehånden allerede spiller samme tone.

### 1.6. Avgrensninger og oppgavens videre struktur

Det er mange aspekter ved denne oppgaven det hadde vært interessant å skrive om. Men for å ikke gape over for mye, ønsker jeg å konsentrere min oppgave om *harmonikk* og *reharmonisering*.

Hensikten med denne oppgaven er altså å få innblikk i hvordan fire utvalgte pianister arrangerer ut en låt jeg har skrevet. Videre i oppgaven har jeg utelatt å gå nærmere inn på improvisasjonsdelen av solopianoformatet. Hvordan disse pianistene improviserer ville vært et spennende tema å sett nærmere på, men rammene for en masteroppgave tillater ikke fokus på et så stort område i tillegg til det jeg har valgt å fokusere på. Det ville blitt et altfor stort arbeide som ville ha krevd en større empirisk innsamling og bearbeiding. En annen årsak til at jeg har utelatt improvisasjon fra dette forskningsarbeidet er at pianistene har løst oppgaven forskjellig. Egil Kapstad og Eivind Løberg har, for eksempel, ikke gjort noen solistisk del i sitt arrangement. De har kun laget en versjon som inneholder deres arrangement av **A**- og **B**-delen av "Master of Ballad". Jeg kunne selvfølgelig prøvd å skaffet en improvisasjon av begge, men jeg har heller valgt å avgrense min oppgave til å gjelde det jeg faktisk har fått av alle pianistene, nemlig deres tolkning av min melodi.

I kapittel 2 vil jeg gå nærmere inn på hva slags litteratur jeg har brukt i analysene, samt tidligere forskning på liknende felt. I kapittel 3 går jeg nærmere inn på forskningsprosessen og de metoder jeg har benyttet meg av. Her foreligger også en forklaring på hvordan jeg har analysert og transkribert. Kapittel 4 består av fire analyser, og de innledes av en kort biografisk del om hver av pianistene. Jeg har valgt å ha et slikt oppsett da jeg mener det er en ryddig måte å organisere et slikt kapittel på. Dette gir også en anledning til å bli litt kjent med pianisten som har gjort det påfølgende arrangementet. I kapittel 5 kommer en oppsummering og drøfting av funnene fra analysekapittelet, og i kapittel 6 kommer en avsluttende del hvor jeg konkretiserer et svar på problemstillingen.



## 2. Teori og litteratur

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på forskning som er relevant i forhold til min oppgave, og videre den empirien som omhandler harmonisk analyse, transkripsjon og musikalsk analyse. Jeg vil også forsøke å plassere mitt forskningsarbeid inn i en vitenskapstradisjon.

Når man skal analysere musikk er det flere perspektiver som kan være med for å finne svar. Som jeg skriver i innledningen er transkripsjon en viktig metode i mitt arbeid. Den danner grunnlaget for mitt videre arbeid med å analysere hva pianistene i oppgaven spiller i sitt arrangement. Tor Dybo skriver i sin bok *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse* (2013) om analytiske perspektiver i jazz- og populærforskningen. Han beskriver en forholdsvis ung forskningsdisiplin hvor det meste av forskningen har skjedd de siste 40 år. Han diskuterer hvordan jazzstudier burde være en naturlig del av populærmusikkforskningen, noe den ikke er i dag. Populærmusikk som begrep har blitt brukt i lang tid – fra å beskrive skillingsviser og annen folkelig musikk på 1800-tallet til å omhandle arbeidermusikk, restaurantmusikk og jazz på 1900-tallet. I dag brukes begrepet som fellesbetegnelse for den afrikansk-amerikanske musikkarven og annen gehørtradert musikk som rock og pop (Dybo, s. 17). Arrangementene jeg har samlet inn trekker veksel på sjangere som jazz, gospel og soul, noe som jeg vil påstå faller under dagens fellesbetegnelse for begrepet populærmusikk.

Den etnomusikologiske disiplinen innenfor jazz- og populærmusikkforskningsfeltet omhandler studiet av musikk i, og som, kultur; studiet av gehørtradering; spørsmål om notasjon; og hvordan musikere lærer å spille innenfor sin sjanger (Dybo, 2013 s. 90 ). Her blir musikk som auditiv opplevelse satt til side for forskning som omhandler samfunnet musikken har oppstått i. I forhold til musikk i, og som, kultur, vil det falle på utsiden av hva jeg ønsker å finne ut av i min oppgave. Musikk som kultur og identitet er ikke noe jeg vil gå i dybden på i denne oppgaven, da jeg ser på dette som noe som går på utsiden av min oppgave, Allan F. Moores bok *Rock: the primary text: Developing a Musicology and rock* (1993) drøfter hvordan rock er primær tekst og alt det som skrives om musikken kalles sekundær tekst. Mine transkripsjoner blir i Moores diskusjoner sett på som sekundær tekst og primært teksten vil være opptakene jeg har skrevet transkripsjonene ut ifra.

Den tradisjonelle jazzanalytiske tradisjonen bærer preg av å ha et solistisk fokus. Transkripsjoner av enkeltmusikers improvisasjoner med fokus på blant annet skalabruk, harmoniske valg og motivbruk var grunnlaget for den tradisjonelle jazzanalysen. Dybo

kritiserer videre denne forskningstradisjonen – dens fokus på kun det solistiske – for å være mangelfull.

*”Min (og andres) kritikk av den solistisk orienterte forskningstradisjonen er at det legges litt for mye vekt på satstekniske beskrivelser av en solists improvisasjonsrepertoar og for lite vekt på det som svært mange jazzmusikere trekker fram som essensen i en improvisasjonspraksis, nemlig interaksjonsformer og kommunikasjonsprosesser”* (Dybo, 2013, s. 32).

Her setter Dybo fokus på noe veldig viktig i populærmusikken. Hvordan musikere kommuniserer sammen i en live-situasjon og hvordan de kollektivt drar musikken i forskjellige retninger. En transkribert solo av, for eksempel, en pianist i en jazztrio, vil på sett å vis være mangelfull uten å transkribere bass og trommer i tillegg. Dette er på grunn av at man som solist vil bli ”backet” opp av medmusikantene ved at de følger det solisten gjør. De blir med på rytmiske ideer og akkompagnerer solisten antakelig mye ”friere” og improvisert enn under presentasjon av låtens melodi. Peter Winkler’s artikkel *”Writing Ghost Notes: The poetics and politics of Transcription”* (Schwarz, Kassabian, & Siegel. 1997), diskuterer hvorvidt det faktisk lar seg gjøre å transkribere populærmusikk dyptgående nok til at det kan klassifiseres som fullstendig. Winkler diskuterer hvor vanskelig det er å nøyaktig beskrive alt som skjer i et lydbilde. Videre legger han fram sine vanskeligheter med å transkribere en låt av Aretha Franklin - ”I Never Loved a Man”. Det å plukke ut én tone blant et helt band – det å høre hva slags ”voicing” som blir brukt i, for eksempel, orgel, mens det allerede er en blåserrekke, piano og vokal som er ganske fremtredende i lydbilde, mener han blir meget vanskelig. Winkler mener derfor at en transkripsjon sjelden vil være helt nøyaktig;

*”The ambiguity with which I am struggling points to a fundamental indeterminacy a transcriber encounters when dealing with more than a single pitch sounding at the same time”.* (Schwarz m.fl., 1997, s 176)

Videre beskriver Winkler hvordan han mener det mangler gode nok transkripsjonsverktøy, og utdypende noter som kan forklare enkelte deler av musikk. Hvordan kan man med hjelp av noter forklare hvordan Franklin fraserer, og hva som er særpreget i det utvalgte stykket som er i fokus?

Jeg kan si meg enig i at man ved å transkribere populærmusikk vil komme til kort når man skal beskrive i detalj hva som blir spilt. Det å notere, for eksempel, hvordan trommeslageren spiller ”bakpå”, vil være vanskelig å beskrive uten at det blir en komplisert og matematisk utregning i



millisekunder. Det er vanskelig å finne eksakt hva slags voicing gitaristen bruker når, for eksempel, en Fender Rhodes klinger i samme frekvensområde, og dette gjøre det nærmest ”umulig” å høre eksakt hvem som spiller hva. Transkripsjonen vil derfor kun vise en delvis sannhet. I tillegg til å inneholde riktige elementer som, for eksempel, taktart, besifring og tonalitet, vil det noen steder kun være antakelser av hva som blir spilt fordi man med sikkerhet ikke kan si hva som blir spilt. I arbeidet med mine transkripsjoner har jeg, for å få en så riktig og eksakt avspeiling av hva pianistene faktisk spiller, sendt transkripsjonene tilbake til musikeren og fått tilbakemelding på om min tolkning stemmer med det de faktisk spilte. Uten unntak har jeg fått svar tilbake at ”der og der spiller jeg faktisk en (...) og ikke (...)”. Dette beviser kanskje noe av Winklers påstand om at det aldri blir helt nøyaktig når en utenforstående skal gjøre en objektiv transkripsjon av musikk. Selv om jeg transkriberte solopiano arrangementer med kun et piano i lydbilde, blir sammenfatningen av flere toner som klinger samtidig, tidvis vanskelig å transkribere nøyaktig. Det har vært en fordel i mitt arbeide at jeg har hatt dette bindeleddet til kjernen av musikken og på grunn av dette vil jeg påstå at jeg har en forholdsvis pålitelig og nøyaktig transkripsjon av alle arrangementene. Når det gjelder den auditive opplevelsen av lydopptakene, beskrivelser av styrkegrader og liknende, har jeg utelatt dette i mine transkripsjoner fordi jeg, som jeg skriver i innledningen, har sett meg nødt til å avgrense oppgaven til kun å handle de harmoniske valgene som har blitt gjort. Denne oppgaven kan sees på som en tertiær tekst, på grunn av at den bygger på transkripsjon, som her blir sett på som sekundært tekst.

Winkler konkluderer med at transkripsjonen burde sees på som en subjektiv handling som har som mål at den som transkriberer blir dypere involvert i musikken man transkriberer. ” *The primary usefulness of transcription is the process, not the product*” (Schwarz m.fl., 1997, s. 176). Winkler går så langt som å mene at transkripsjonen burde bli kastet med en gang den er ferdigskrevet, da han mener at arbeidet er over og det er ikke mer lærdom å hente. Likevel innrømmer han at en transkripsjon vil kunne ha en verdi for andre så lenge den bare komplimenterer originallydfilen til det som er transkribert, og ikke blir stående alene uten den musikalske opplevelsen.



### 3. Metodekapittel

I denne oppgaven er det to metoder som vil bli presentert. Bøker innenfor den tradisjonelle jazzteorien som *Jazzology* (Rawlins, R & Bahha, N.-E. 2005), *Reharmonization techniques* (Felts, R. 2002), og *Modal jazz, composition & harmony* (Miller, R. 1996), har vært sentrale i arbeidet med analysen. Disse bøkene har jeg brukt for å finne terminologi innenfor mine funn. *Jazzology* er et slags oppslagsverk i jazzteoretiske anliggende, mens *Reharmonization techniques* tar for seg grunnleggende reharmoniseringsmuligheter i moderne pop og jazz. *Modal Jazz, composition & harmony* tar det et steg videre i mer avanserte reharmonisering. Transkripsjonen av hver enkelt pianists versjon vil være utgangspunktet for arbeidet i denne analysen, og er den beste måten å få et så detaljert bilde som mulig av det som blir spilt.

#### 3.1. Hva er transkripsjon?

Hvis man ser på verbet *å transkribere*, betyr det å skrive om, eller kopiere. I denne oppgaven er en del av mitt arbeid å skrive om lyd til noter. Jeg har fått lydfiler fra tre av pianistene. To av pianistene sendte meg ferdige utskrivende noter, og en av disse sendte meg i etterkant en lydfil hvor han spiller sitt bidrag. For de resterende to pianistene har jeg transkribert fra lyd til noter. Denne prosessen kan sees på som en slags første analyse i oppgaven. For å få en så nøyaktig gjengivelse av det pianistene gjør, satt jeg ved et piano og kontrollerte at transkripsjonen stemte med lydopptaket.

*“The indispensable tool for a transcriber is a well-trained ear, that is, skilled at taking music dictation. (...) It involves being able to remember and reproduce stretches of music and write them down”* (Schwarz, Kassabian & Siegel, 1997, s. 174).

#### 3.2. Sibelius og Logic Pro

I dagens samfunn gjøres mange arbeidsoppgaver ved hjelp av elektroniske hjelpemidler. Spesielt er musikken preget av dette. Innspilling, komponering, arrangering og musisering – alt kan foregå på en datamaskin, og alle mine transkripsjoner er gjort i notasjonsprogrammet *Sibelius*. Grunnen til at jeg har valgt å bruke dette programmet framfor, for eksempel notasjonsprogrammet, *Finale*, er at jeg synes det er et enkelt og brukervennlig program og fordi jeg kjenner dette programmet best.

For å enkelt kunne manøvrere i lydfilene jeg ble tilsendt valgte jeg å bruke musikkprogrammet Logic Pro. Dette er et program laget for Apple sine datamaskiner og er et audio-

redigeringsprogram jeg kjenner godt, og dette ble derfor et naturlig valg. Det er likevel ikke et naturlig valg når det kommer til transkripsjon av musikk, da programmet *Transcribe* nok ville vært et førstevalg for mange. Det er to grunner til at jeg ikke brukte *Transcribe*. Jeg hadde ikke har dette programmet tilgjengelig blant mine applikasjoner, og ønsket ikke å gå til innkjøp av programmet om det ikke var strengt nødvendig, og det viste seg også, etter å ha mottatt alle arrangementene, at alle informantene hadde laget ballader som gikk nokså sakte i tempo. Jeg så derfor ingen nytte i å kjøpe et program, som i mitt arbeid bare ville blitt brukt til å spille lydsporet saktere, når alle versjonene allerede ble spilt i et sakte nok tempo til at jeg klarte å få notert ned hva som ble spilt. Ved å høre partier om igjen, notere ned, spille det selv og deretter kontrollere med lydopptaket, fikk jeg gjennomført transkripsjonsarbeidet.

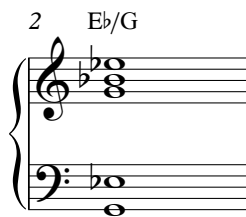
### 3.3. Musikalsk analyse

Det er flere måter å løse den analytiske delen av oppgaven på. Jeg har valgt å fokusere på én og én versjon av "Master of Ballad" før jeg tar de opp mot hverandre i kapittel 5. Som beskrevet tidligere fikk alle pianistene utdelt samme note, som inneholdt melodilinjen og en enkel akkordføring. Dette dokumentet er presentert i kapittel 1. I kapittel 4 blir først transkripsjonen presentert i sin helhet. Videre tar jeg for meg fire og fire takter av arrangementet. Noteeksemplene består av vanlig G- og F-nøkkelsystem hvor besifring er lagt til. Her er det notert så nøyaktig som mulig det som blir spilt på opptaket.



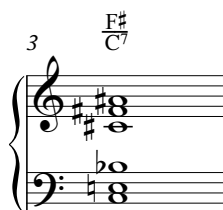
Figur 6. Cm<sup>maj9</sup>

I analysen har jeg valgt å bruke det vanlige titallsystemet for å forklare hvor i skalaen tonene ligger. For å skille mellom høyre og venstre hånd har jeg valgt å gjøre det slik: (H) og (V). Når jeg for eksempel skal forklare en moll-maj9 akkord, som i figur 6, skriver jeg slik: (V) 1 – 5, (H) b3 – 5 – 7 – 9. For å forklare høy 7 skriver jeg 7 og for å forklare lav 7 skriver jeg b7.



Figur 7. Slash-notasjon

Når det gjelder besifringen som følger transkripsjonen bruker jeg *slash-notasjon* og noe *poly-notasjon*. Slash-notasjon er vanlig å bruke når man refererer til en grunnakkord og basstone.



Figur 8. Poly-notasjon

Poly-notasjon bruker jeg for å referere til to akkorder fra forskjellige tonearter som spilles samtidig. For eksempel ville akkorden  $C^{7\#11b9}$ , se ut som besifringen i figur 8 med poly-notasjon. Videre vil jeg utfylle besifringen i avsnittet under noteeksempelet, der jeg også nevner alle alternasjonene. Når det kommer til den forvirrende H- eller B-problematikken, har jeg valgt å bruke den internasjonale benevnelsen av tonen H, altså B. Grunnen til dette er at jeg synes det er bedre å snakke samme språk som noteprogrammet jeg bruker, og derfor synes jeg det blir mer naturlig.

### 3.4. Alternativ problemløsning

Jeg har valgt å formulere forskningsspørsmålet med ”en nyskrevet melodi” av den grunn at jeg allerede her setter fokus på at det er én låt informantene skal arrangere, og at det ikke er et spørsmål fra en intervjuguide om hvordan de generelt reharmoniserer. Jeg kunne gjort et kvalitativt intervju med en semistrukturert intervju-guide, og på den måten stilt spørsmål som ville være relevant til hvordan de reharmoniserer. I stedet ønsket jeg å avgrense oppgaven til å dreie seg om hvordan de tolker en bestemt låt; med en bestemt melodi de ikke har noe kjennskap til fra før.



## 4. Analysekapittel

I dette kapitlet viser jeg fire versjoner av låten ”Master of Ballad”. Det blir en kort introduksjon og biografi om hver av pianistene før selve tolkningen og analysen blir presentert.

### 4.1. EGIL KAPSTAD SIN VERSJON AV ”MASTER OF BALLAD”



*Figur 9. Egil Kapstad, bilde  
hentet fra: dicogs.com*

Egil Kapstad, født 6 august 1940 i Oslo, har gjennom sin karriere vært en av landets fremste jazzpianister, og helt siden han ble yrkesmusiker i 1973 (Nasjonalbiblioteket, 2015) har han vært blant de mest ettertraktede akkompagnatører i Norge. I tillegg til å være en ettertraktet utøver, har han et stort antall produksjoner som komponist og arrangør bak seg. Han har skrevet musikken til over 50 teaterforestillinger og har også komponert til filmer og tv-produksjoner. I tillegg har han skrevet klassiske verk for symfoniorkester, for strykekvartetter, kor og andre ensembler. Fra 1962 til 1964 hadde Kapstad, blant andre prosjekter, sin egen trio hvor han utviklet sitt musikalske uttrykk. Egil Kapstad er altså en av de ”gamle traverne”. Han kommer fra den gamle skolen og er sett på som en tradisjonell jazzpianist, en ”trad-jazzer”. Men dette uttrykket mener jeg at han er oppvokst i en tid hvor de store forbildene var jazzpianister som Oscar Peterson, Thelonious Munk, Duke Ellington og pianisten som det sies at er hans største inspirasjon, Bill Evans. Da jeg fikk bekreftet at Kapstad ble med i oppgaven min gledet jeg meg veldig til å høre hans arrangement. Det viste seg derimot å bli vanskelig for han å få tid til å gjennomføre et opptak. Jeg tilbød meg å komme hjem til han å gjøre opptaket, men han ønsket heller å gi meg arrangementet i noter. Jeg fikk tilsendt et scannet dokument av en håndskrevet note hvor han hadde arrangert ut ”Master of Ballad”, som jeg videre la inn i Sibelius.

# Master of Ballad

Versjon av  
Egil Kapstad

$\text{♩} = 60$

**A**

5

**B** A tempo

13

17 Coda, ad lib

19 rit

Copyright © MWB

Figur 10. Egil Kapstad sin versjon av "Master of Ballad"



#### 4.1.1. Analyse, tolkning og fremdrift

**A** F<sup>7(b9add13)/D</sup> F<sup>7(b9)/C</sup> B<sup>b</sup>maj7(omit3) B<sup>b</sup>6 Fm<sup>6/9</sup> B<sup>b</sup>m<sup>6/9</sup>

Figur 11. Takt 1-4 fra Egil Kapstad sin versjon av "Master of Ballad"

#### Takt 1-4

Kapstad velger å starte låten med å legge en dominant akkord, F<sup>7b9add13</sup>, som løses opp i takt to hvor han legger en B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> til en B<sup>b</sup>6 og fullfører da kadensen, dominant til tonika. Melodien ligger her i oktaver og han legger en dim-akkord i mellom oktaven med små terser ovenpå hverandre noe som indikerer at han tenker halv-hel-skala. Stigende akkordtoner i første akkord: (V) 13, (H) b7 – b9 – 5 – 13. I takt 3 legger han F-moll i første slag, som er starten på en II-V-progresjon. Fm<sup>6/9</sup> voicingen i slag 2 fungerer som en B<sup>b</sup>-dominant, som etterfølges av en ny II-V-progresjon i takt 4 hvor B<sup>b</sup>-dominanten blir til en B<sup>b</sup>-moll og B<sup>b</sup>m<sup>6/9</sup> fungerer da som en E<sup>b</sup>-dominant. Melodien ligger alltid på topp og han følger originalmelodien med tanke på rytmikk og hvor på pianoet melodien spilles, hvilket leie.

Så hvordan bruker Kapstad leadsheet-noten i sitt arrangement?

**A** B<sup>b</sup>/F F B<sup>b</sup>maj7 D<sup>b</sup>maj7 B<sup>b</sup>m<sup>9</sup>

Figur 12. Takt 1-4 av leadsheet til "Master of Ballad"

En vesentlig forskjell i Egil sin versjon er at han gjør om F-tonaliteten i første takt fra å være ren dur basert, jonisk skala, til å bli en alterert dominant. Dette gjør han for å skape en sterkere og ledende progresjon i kadensen. Med en b7 og b9 i F-dominanten er det to ledetoner som løses opp til B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>. Videre velger Kapstad å gå til F-moll fremfor D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> i originalen. Grunnen til det er fordi han ønsker en tydeligere II-V-progresjon, siden F-moll til B<sup>b</sup>7 leder bedre enn D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> til B<sup>b</sup>7. I takt 4 velger han samme akkord som i originalen, med den forskjellen at han gir den en II-V-funksjon for å lede oss videre til en den reharmoniserte andre runden av melodien.

E7( $\sharp 11$ ) Eb7( $\sharp 11$ ) D7( $\sharp 9$ ) G<sup>13</sup> C7( $\sharp 9$ ) C7(b9) Fm<sup>7</sup> F<sup>o9</sup> Bbm<sup>9</sup> Eb7(add13)/G Eb7(b9)

Figur 13. Takt 5-8 fra Egil Kapstad sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 5-8

Her begynner melodirunden på nytt, bare en sekst høyere enn i takt 1. Videre går melodien nå en oktav høyere enn i takt 1-4. Her spiller Kapstad en lang dominantprogresjon hvor han går innom flere dominanter for å nå første tonika som er Fm<sup>7</sup> i takt 7. For å utdype dominantprogresjonen ytterligere, ser vi at E leder til A, og Eb<sup>7 $\sharp$ 9 $\sharp$ 11</sup> er en tritonus-substitutt til A, som videre leder til D<sup>7 $\sharp$ 9</sup>, som leder til G<sup>13</sup> som til slutt ender med en C dominant til F-moll som løser opp og lander dominanttrekken. Videre gjør Kapstad mye liknende progresjoner som i takt 3 og 4. Han legger Fm<sup>7</sup> til til F<sup>dim</sup>, som fungerer som en II-V, med F<sup>dim</sup> som et substitutt til Bb-dominant. Videre gjør han, som i takt 4, om Bb-dominanten til en Bb-moll og starter den nye II-V-progresjon, som i motsetning til i takt 5, nå går til tonika ved at han legger en Ab<sup>maj7</sup> som første akkord i  $\boxed{B}$ -delen i takt 9.

5 Bb/F Bbmaj7 Dbmaj7 Bbm

Figur 14. Takt 5-8 av leadsheet til "Master of Ballad"

Som man ser i figur 14, er akkordprogresjonen helt lik i begge rundene av  $\boxed{A}$ -delen i leadsheet-noten. Kapstad tenker derimot annerledes denne runden. Han bruker samme F-moll i takt 7 som i takt 3, men han vil denne gangen at den skal den være en naturlig avslutning på en II-V-I-progresjon. For å holde seg innenfor melodilinjens legger han derfor inn en implisert II-V-progresjon som starter med Em<sup>7b5</sup>. Grunnen til at han gjør dette er for å skape mer spenning opp mot den nye melodien som kommer. Han bygger opp arrangementet med en forholdsvis tonal første runde med få alterasjoner, for så å bygge opp spenning ved å legge kompakte alterasjoner opp mot  $\boxed{B}$ -delen av låten.

9 **B**  $A\flat^{maj7}$   $D^9(\sharp 11)/A$   $F7(\flat 13)/A$   $B\flat m^{11}$   $E\flat^{13}(\sharp 11)$   $A\flat^{maj7}$   $Fm^9$   $E\flat m^9$

Figur 15. Takt 9-12 fra Egil Kapstad sin versjon av "Master of Ballad"

### Analyse takt 9-12

Her lander II-V-I-progresjonen fra forrige takt med en  $A\flat^{maj7}$ , som indikerer at han har modulert til  $A\flat$  akkurat som originalen. Melodifrasen avsluttes i takt 12, og her legger han også en  $A\flat^{maj7}$  – han starter og ender altså melodien med samme tonika. Veien fra tonika i takt 9 til tonika i takt 12 starter med en  $D^{9\sharp 11}/A$ , som er tritonussubstitutt til  $A\flat$ . Med samme basstone legger han en  $F$  dominant på tredjeslaget som leder videre til  $B\flat$ -moll i takten etter. Her starter en ny II-V-I-progresjon med  $B\flat m^{11}$  –  $E\flat^{13\flat 9\sharp 11}$  –  $A\flat^{maj7}$ .

I takt 12 har han en diatonisk nedadgående akkordrekke som ender i en II-V-I-progresjon til  $Cm^{7\flat 5}$  i takt 14. I slage 1 i takt 12 legger han en  $A\flat^{maj7}$ , som blir til en  $Fm^9$  når han bytter basstone. Siste akkorden i takt 12 er en  $E\flat m^9$  som leder til  $Dm^{7\flat 5}$  i neste takt. Ved at grunntonen og septimen i  $E\flat$ -moll går kromatisk ned en halvtone pluss at  $F$  er fellestone, får  $E\flat m^9$  derfor en oppløsende funksjon til  $Dm^{7\flat 5}$ .

9 **B**  $A\flat$   $D\flat^9$   $A\flat$   $Fm^7$

Figur 16. Takt 9-12 av leadsheet til "Master of Ballad"

Siden hele denne melodien helt tydelig er modulert til  $A\flat$ -dur og forblir i denne tonaliteten runden ut, tenker Kapstad nå i litt lengre linjer. Det jeg har beskrevet ovenfor i takt 9 til 12 er en I-VI-II-V-I-progresjon. Han har derfor her tenkt at det skal være en lengre progresjon som går over flere takter før den løses opp.

Figur 17. Takt 13-16 fra Egil Kapstad sin versjon av "Master of Ballad"

### Analyse takt 13-16

I takt 13 får vi en klassisk II-V-I-progresjon i moll. Denne ender i takt 14 med en ny moll II-V-progresjon med  $Cm^{7b5}$  til  $F^{7\#9}$ , som man naturlig tenker at kommer til å lande på en Bb-moll for å fullføre kadensen. I stedet kommer enda en II-V-progresjon – i dur denne gangen – med  $C^{11add13}$  til  $C^{7\#5}$  til  $F^{7b9\#11}$ . Hvis man tenker at låten går tilbake til topp igjen, går det fra en F-dominant til en ny F-dominant i takt 1 og løses ikke opp før Bb i takt 2. Men det Kapstad har gjort i sin versjon er å ende meloditonen med en F-dominant i takt 16 for så å legge en  $Eb^{7sus4}$  i takt 17, som leder videre til det han selv skriver "Coda, ad lib" (Se slutten av noteeksempel etter biografi s. 23), som er en fri avslutningsdel og som til slutt ender med en  $Ab^9$ .

Figur 18. Takt 13-16 av leadsheet til "Master of Ballad"

I forhold til leadsheet-noten gjør han ingen ting likt bortsett fra melodien. Kapstad spiller i utgangspunktet den samme progresjonen to ganger på etter hverandre, bare med forskjellig tonekjønn – først moll, deretter dur. Han velger å harmonisere melodien med et ganske logisk akkordvalg. Alle akkordene er funksjonelle, i den forstand at de leder til hverandre – melodien lander med denne progresjonen alltid på akkordtoner og det gir derfor også mening hvorfor han har valgt disse II-V-progresjonene.

#### 4.1.2. Harmonikk, tonalitet og funksjon

Kapstad bruker mye treklanger for å harmonisere ut akkordene. Med små bevegelser og øvre strukturer, arrangerer Kapstad sine voicinger med basisinformasjon i venstre – som grunntone, ters og septim og treklanger i høyre. Det er mye funksjonell harmonisering med dur og moll II-V-progresjoner. Han legger ofte inn impliserte II-V-progresjoner fra nærliggende tonearter for så å lande der han ønsker med en ny II-V-I-progresjon.

### 4.1.3. Særpreg

Jeg vil nå trekke ut takt 5 og 6 for å gå litt i dybden på voicingene Kapstad spiller, og samtidig forklare hvordan han bruker øvre strukturer.

Figur 19. Takt 5 og 6 fra Egil Kapstad sin versjon av "Master of Ballad"

På  $E^{7\#9b5}$ , i slag 1, legger han en G-moll nedover fra melodien, som ligger på  $b5$  i akkorden. Venstre hånd legger en stor ters fra grunntonen, og som tilsammen gir stigende akkordtoner: (V) 1 – 3, (H)  $b7 - \#9 - b5$ . Videre flytter han hele voicingen kromatisk ned en halv tone, noe som gir samme akkordtoner i Eb.  $D^{7\#9}$  spilles som en F-dur i høyre hånd og en stor ters fra grunntonen i venstre hånd.  $G^{13}$  spilles med grunntone og liten septim i venstre hånd og en kvartakkord fra tersen i G, slik at melodien ligger på topp som en 9'er i akkorden. Til slutt legger han en  $C^{7\#9}$  som spilles med to treklanger oppå hverandre, annenomvending C-dur og annenomvending Eb dur. Alle tonene i høyre hånd, bortsett fra melodien, går kromatisk nedover. Det samme gjelder den øverste tonen i venstre hånd. Dette et godt eksempel på hvordan Kapstad bruker treklanger for å lage en kompleks harmonikk. Han bruker grunntone, ters og septim i venstre hånd for å fastsette akkordtypen og legger dur- eller molltreklanger over dette i høyre hånd for å skape de øvre strukturerne og ved å bruke kromatikk og dur/moll treklanger oppnår Kapstad kompakte og intrikate alterasjoner.

Figur 20. Takt 9 fra Egil Kapstad sin versjon

Jeg vil nå trekke ut progresjonen i takt 9. Kapstad går fra en  $Ab^{maj7}$  til en  $D^{9\#11}/A$  ved kun å flytte de to midterste tonene i høyre hånd en halv tone opp. I venstre hånd legger han en andreposisjon D-dur som gir stigende akkordtoner: (V) 5 – 1 – 3, (H)  $b7 - 9 - \#11$ . Han bruker små bevegelser i begge hender, og nok en gang ligger alle alterasjonene i høyre hånd.

## 4.2. EIVIND LØBERG SIN VERSJON AV ”MASTER OF BALLAD”



*Figur 21. Eivind Løberg, hentet fra  
"trollheimsporten.no"*

Eivind Løberg, født den 14 februar i 1963, er mest kjent som barnestjerne og gutten som sang ”Rattiti” i 1971, og har gitt ut mange plater siden den gang. Løberg gikk etterhvert på folkehøgskole på Voss og utdannet seg senere ved musikkonservatoriet i Rogaland og ved Groves School of Music i USA. Han har i senere tid tatt en mastergrad ved Universitetet i Agder.

Grunnen til at jeg valgte å spørre Løberg om å være informant, er hans orientering innenfor West-Coast soul- og gospel-tradisjonen. Noteeksemplene i dette delkapittelet er noe større enn i forrige analyse. Jeg har valgt å gjøre det slik fordi det ikke var mulig å få fire takter på en linje uten at noter og besifring kolliderer. Derfor er fire takter satt sammen over to notelinjer og ikke én.

# Master of Ballad

Versjon av  
Eivind Løberg

♩ = 57

**A**

Measures 1-3 of section A. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 features a bass line with a triplet of eighth notes and a treble line with chords. Measure 2 continues the bass line and treble chords. Measure 3 shows a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a dotted quarter note. A dashed line in the treble staff indicates an octave shift for the final note.

Measures 4-6 of section A. Measure 4 has a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 5 continues the bass line with a triplet. Measure 6 features a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

Measures 7-9 of section A. Measure 7 has a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 8 continues the bass line with a triplet. Measure 9 features a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

**B**

Measures 10-12 of section B. Measure 10 has a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 11 continues the bass line with a triplet. Measure 12 features a treble line with a sextuplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

Measures 13-15 of section B. Measure 13 has a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 14 continues the bass line with a triplet. Measure 15 features a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

Copyright © MWB

Figur 22. Eivind Løberg sin versjon av "Master of Ballad"

#### 4.2.1. Analyse, tolkning og fremdrift

**A**

F<sup>6</sup> F<sup>9</sup> F<sup>6</sup> F<sup>9</sup>(#5)

3 Bbm<sup>7</sup> Eb/B<sup>b</sup> Bbm<sup>7</sup>  $\frac{E\flat}{B}$   $\frac{D\flat}{B}$  C(add<sup>9</sup>)/E D $\flat$ (add<sup>9</sup>)/F E $\flat$ (add<sup>9</sup>)/G Ab(sus<sup>4</sup>)/G $\flat$  G $\flat$ <sup>9</sup>

Figur 23. Takt 1-4 fra Eivind Løberg sin versjon av "Master of Ballad"

#### Takt 1-4

Løberg starter låten ved å legge en kvartakkord fra meloditonen og nedover. Dette gjør at meloditonen ligger på en stor sekst og han får en maj7 nederst i høyre hånd. Når meloditonen går ned til kvinten gjør han om akkorden til en dominant, med stigende akkordtoner: (V) 1 (H) b7 – 9 – 5. Løberg bruker orgelpunkt i de første taktene, ved at han beholder tonen F i bass hele veien. Han har likevel funksjonelle progresjoner i høyre hånd. F<sup>9</sup> leder videre til neste akkord som er F<sup>6</sup> og denne oppfattes som en B $\flat$ <sup>maj7</sup>. Videre legger han en F-dominant, F<sup>9#5</sup>. Det er ingen septim i denne akkorden, men den leder likevel til B $\flat$ -moll i takt 3. Hvis man ser på den laveste tonen i høyre hånd i takt 1 og 2 har han her en *inner line*. Den går parallelt med melodilinjens, kromatisk ned fra E til D $\flat$  og skaper en annenstemme til melodien. I takt 3 bruker han treklanger for å harmonisere melodien og bruker polytonalitet ved at han spiller E $\flat$  over B etterfulgt av D $\flat$  over B.

I takt 4 spiller han kvartakkorder i høyre hånd over F dorisk skala, og legger tilhørende durters i bass fra samme skala, sett bort fra på C<sup>add9</sup> i første triol. I slag 2 spiller han en Ab<sup>add4no5</sup> over G $\flat$ , som løses opp til en G $\flat$ <sup>9</sup> i slag 3. Melodien ligger i disse to slagene i oktaver og har med G $\flat$  som basstone en naturlig sus4 i melodien som løser seg opp ved å gå ned til tersen i samme akkord.



**A**

B $\flat$ /F   F   B $\flat$ maj7   D $\flat$ maj7   B $\flat$ m<sup>9</sup>

Figur 24. Takt 1-4 av leadsheet til "Master of Ballad"

Som man ser fra leadsheet-noten så gjør Løberg en del ting likt som i leadsheet-noten. Som jeg skriver over bruker han orgelpunkt i takt 1 og 2. Han velger å legge melodien i kvarter slik at det blir en maj7 med sekst på topp. Dette gjør han for å få en glidende og lett overgang til F<sup>9</sup>. Måten han voicer akkorden F<sup>6</sup> i takt 2 gjør at den oppfattes som en B $\flat$ <sup>maj7</sup>/F og forklarer hvorfor han legger dominant i takten før. Løberg legger sånn sett samme akkord som i originalen bare med en annen basstone. Han gjør igjen om F<sup>6</sup> (B $\flat$ <sup>maj7</sup>/F) til en dominant i slutten av takt 2, som leder til B $\flat$ m<sup>7</sup> i takt 3. Herfra bruker Løberg det som kalles tilnærmingsakkorder for å komme til en akkordtone eller akkordprogresjon. Polytonaliteten i takt 3 fungerer som tilnærmingsakkorder for å komme til kvartharmoniseringen, og kvartharmoniseringene er igjen tilnærmingsakkorder for å lande G $\flat$ -dur i slutten av takten.

2

5   Em7(b<sup>5</sup>)   A7( $\sharp$ <sup>11</sup>)   Dm<sup>9</sup>   G7( $\sharp$ <sup>11</sup>)

7   B $\flat$ m<sup>7</sup>   B $\flat$ m<sup>6</sup>   B $\flat$ m<sup>7</sup>   G(add<sup>9</sup>)/B   F(add<sup>9</sup>)/A   F/Db   B $\flat$ m/Db   A $\flat$ /Db   D $\flat$ maj<sup>7</sup>/C   C7(b<sup>9</sup>)

Figur 25. Takt 5-8 fra Eivind Løberg sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 5-8

Her kommer melodien på nytt og Løberg harmoniserer hele veien med melodi på topp. I takt 5 og 6 gjør han en sekvensering av samme II-V-progresjon og spiller nesten den samme progresjonen i begge takter bortsett fra at moll<sup>7b5</sup> blir til moll<sup>9</sup>, men han bruker samme alterasjon

på dominantene i begge takter. Han harmoniserer slik at melodien ligger på kvinten i akkorden øverst. Dominantene voicer han med grunntone i bass og meloditonen på topp i høyre, harmonisert med en andre omvending tritonus dur-treklang under. Altså Eb over A<sup>7</sup>, og Db over G<sup>7</sup>.

I likhet med takt 3 legger Løberg Bbm<sup>7</sup> også i takt 7. Han ønsker i disse taktene å lande på halvtone under første akkord. Han starter på Bbm<sup>7</sup>, følger melodien opp til tonen G, med G<sup>add9</sup>/B og ned til tonen F med F<sup>add9</sup>/A. I takt 8 starter han med Db<sup>maj7#5</sup> og ender med en C<sup>7b9</sup>. Han lager her inner lines under melodien og skaper andrestemmer som komplimenterer melodien.



Figur 26. Takt 1-4 av leadsheet til "Master of Ballad"

Løberg harmoniserer hele veien med melodi på topp. Det han gjør annerledes fra leadsheet-noten er at han velger å spille takt 7 og 8 én oktav lavere. Dette gjør han for å kunne holde seg i et lavere register å bruke øvre strukturer på den måten han gjør. Øvre strukturer låter ikke alltid like kompakt når det blir lang avstand fra basstonen og treklangen.

Figur 27. takt 9-12 fra Eivind Løberg sin versjon av "Master of Ballad"

## Takt 9-12

Her starter  $\boxed{B}$ -melodien og Løberg harmoniserer hver fjerdedel og legger tre moll akkorder kromatisk ned fra F til Eb. Dette gjør han for å komme seg til II-V-progresjonen i takt 10. Denne løses opp med to påfølgende II-V-progresjoner. I takt 12 er  $C\#m^{11}$  et tritonussubstitutt til dominanten,  $G^7$ . Dette gjør han for å bryte opp og variere II-V-mønstret.

13  $\frac{E}{Bb}$   $\frac{Eb}{B}$   $Abmaj7/C$   $Db^9(sus4)$   $Eb^6/9$

15  $Am^9$   $Ab^9$   $G^7(\#11)$   $Gb^7(\#11)$

Figur 28. Takt 13-16 fra Eivind Løberg sin versjon av "Master of Ballad"

## Takt 13-16

Her følger Løberg melodien ganske slavisk med unntak av de tidlige 1'ere inn i takt 15 og 16. Basstonen går kromatisk fra Bb opp til Db og over disse basstonene spiller han treklanger i høyre hånd for å harmonisere melodien og bruker her polytonalitet. E over Bb, som er tritonus substitutt og gir en alterert klang med tonene  $b9 - \#11 - b7$ . Eb over B kommer fra tredjetrinnet i melodisk moll og en gir en lydsk klang med akkordtonene:  $7 - 3 - \#5$ . I slag to i takt 14 legger han en  $Eb^{6/9}$ , som fungerer som en dominant til Ab, som ikke kommer før andre slaget i takten etter. Løberg går innom  $Am^9$  før han lander på  $Ab^9$  og starter her en ny kromatisk nedadgående basslinje fra A og ned til Gb. Han avslutter med to  $\#11$  akkorder. Først  $G^{7\#5\#11}$  med melodien liggende ut, før han flytter voicingen en halvtone ned og får da en  $Gb^{7\#11}$ .

### 4.2.2. Harmonikk, tonalitet og funksjon

Løberg harmoniserer mye ved bruk av øvre strukturer. Han har alltid melodien øverst i voicingen og bruker treklanger og kvartakkorder sammen med basstone for å harmonisere. Han holder seg innenfor en F-dur og F-moll tonalitet og bruker tilnærmingsakkorder utenfor disse skalaene for å skape variasjon og altererte akkorder. Venstrehånden jobber aktivt og spiller for det meste akkordens grunntone. Det er ofte venstrehånden som går utenfor grunntonaliteten og

gjør at sammen med de øvre strukturene, som gjerne er diatonisk, blir til kompakte alterasjoner uten for F-dur og F-moll.

#### 4.2.3. Særpreget

Løberg bruker øvrestrukturer ved spille kun én tone i bass og lar de øvre strukturene brodere ut harmonikken. I motsetning til Kapstad, som gjerne har basisinformasjon som grunntone, ters og septim i venstre hånd, har Løberg kun en av disse tonene i bass – som oftest grunntone. Det er derfor ikke alltid like enkelt å vite om han tenker at basstonen er grunntonen i akkorden, eller om det, for eksempel, er en ters. Når melodien gjentar seg, gjør også Løberg dette. Han gjentar ofte progresjonene over samme melodier med en variasjon fra første runden. Lydsporet jeg fikk var spilt på elektrisk piano og han hadde splittet lyden slik at han hadde en basslyd i venstre register og Rhodes-lyd i høyre. Det merkes at noen av voicingene låter best på Rhodes framfor piano, og det kommer tydelig fram at han tenker at venstrehånd har en ren bassfunksjon.

#### 4.3. Jan Gunnar Hoff sin versjon av ”Master of Ballad”



Figur 29. Jan Gunnar Hoff, bilde hetet fra "www.an.no"

Jan Gunnar Hoff, født den 22 oktober 1958, er utdannet innen jazz på NTNU i Trondheim fra 1986 til 1989. Han har videre studert komposisjon ved NMH i Oslo. Han startet sin karriere som jazzpianist i 1976. I 1979 (janguanarhoff.no, 2016) ble han profesjonell utøver og dro i 1982 på turné med Arild Andersen og Nils Petter Molvær. I 1992 kom hans debut utgivelse, ”Syklus”, og han har siden den gang komponert og turnert med originalmusikk verden over. Videre har han spilt med internasjonale artister som Jan Garbarek, Pat Metheny, Mike Stern, Alex Acuna og Maria Joao. I tillegg til et stort antall utgivelser, samarbeid med nasjonale og internasjonale artister, TV-opptredener og turnévirkosomhet har han også vunnet diverse priser. I 2014 ble han en ”Steinway Artist” og ble nominert til Spellemann samme år. Ved siden av å være en aktiv musiker er han også lærer både ved Universitetet i Tromsø og Universitetet i Agder.

Hoff løste oppgaven litt annerledes enn de andre. Han valgte å gjøre en duo versjon i *Logic* hvor han spilte inn et piano akkompagnement for så å legge melodilinjen i et annet instrument. Hoff spilte også inn en improvisert solodel, men som jeg har skrevet tidligere, ligger mitt fokus i denne masteroppgaven på det harmoniske forløp og hvordan pianistene reharmoniserer og legger sine musikalske preferanser inn i samme låt. Jeg har derfor valgt å utelate denne melodistemmen i transkripsjonen som følger.

# Master of Ballad

Versjon

Jan Gunnar Hoff

8va only x2

5 **A**

9

13 **B**

17

Copyright © MWB

Figur 30. Jan Gunnar Hoff sin versjon av "Master of Ballad"

### 4.3.1. Analyse, tolkning og fremdrift

**A**

Dm C B♭maj7 F(sus2)/A A7(♭13) G7(♯11) B♭m<sup>9</sup> Gm11(♭5) G♭7(omit5)



The figure shows a piano accompaniment for the first four measures of a piece. The key signature is D minor (one flat). The chords are: Dm (measure 1), C (measure 2), B♭maj7 (measure 3), F(sus2)/A (measure 4), A7(♭13) (measure 5), G7(♯11) (measure 6), B♭m<sup>9</sup> (measure 7), Gm11(♭5) (measure 8), and G♭7(omit5) (measure 9). The piano part features a bass line that moves diatonically from D in measure 1 to G in measure 3.

Figur 31. Takt 1-4 fra Jan G. Hoff sin versjon av "Master of Ballad"

#### Takt 1-4

Jan Gunnar Hoff starter sitt arrangement med å spille melodien enkelt harmonisert med to treklanger i høyre hånd og kvint fra grunntone i venstre hånd. Dette er starten på en basslinje som går diatonisk i D-moll fra D i takt 1 til G i takt 3.

**A**

B♭/F F B♭maj7 D♭maj7 B♭m<sup>9</sup>



The figure shows a lead sheet for the first four measures. The key signature is D minor (one flat) and the time signature is 3/4. The chords are: B♭/F (measure 1), F (measure 2), B♭maj7 (measure 3), D♭maj7 (measure 4), and B♭m<sup>9</sup> (measure 5). The melody starts on D in measure 1 and moves diatonically to G in measure 3. There are triplets in measures 4 and 5.

Figur 32. Takt 1-4 av leadsheet til "Master of Ballad"

Melodien blir ikke spilt slavisk og er noen ganger midt i akkorden, og tidvis ikke til stede. Hvis man sammenlikner Hoff i figur 31 og leadsheet i figur 32 så velger han mange av de samme harmoniene. Han velger å starte låten i D-moll, F sin stedfortreder, for å få en diatonisk nedadgående progresjon til B♭. D♭<sup>maj7</sup> er byttet ut med et tritonussubstitutt – G<sup>7</sup>. Videre legger han samme B♭m<sup>9</sup> som i leadsheet-noten og bygger opp spenning med en kromatisk progresjon ut av takt 4. Hoff utbroderer originalbesifringen med kromatikk og nedadgående basslinjer.

5 B $\flat$ /F Em<sup>11</sup> E $\flat$  $\flat$  B $\flat$ maj<sup>9</sup>/D C/D $\flat$  Cm<sup>11</sup> D $\flat$ (add<sup>9</sup>)/C $\flat$  E $\flat$ maj<sup>7</sup>/B $\flat$

Figur 33. Takt 5-8 fra Jan G. Hoff sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 5-8

Her ser vi fortsettelsen av den kromatiske basslinjen som startet på siste slaget i takt 4. Over denne linjen harmoniserer han ut melodilinjens og legger til en ekstra akkord på 3 slaget i både takt 5 og 6. Hoff avslutter hver takt med kvartakkorder og fullfører den kromatiske progresjonen i takt 8. Det er tydelig at Hoff har en kromatisk innfallsvinkel.

9 **B** Fm Dbm<sup>6</sup> Eb<sup>11</sup> D<sup>9</sup>(#11) D $\flat$ maj<sup>7</sup> Cm B<sup>13</sup>(#11)

Figur 34. Takt 9-12 fra Jan G. Hoff sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 9-12

Her bryter Hoff en Fm ved å spille 1 – 5 – b3, deretter legger han en Dbm<sup>6</sup> med ters i bass: b3 – 1 – 6. Dette kommer som noe nytt i arrangementet og bygger opp under den nye melodien i **B**-delen. Hoff starter her nok en nedadgående kromatisk basslinje.

9 **B** A $\flat$  D $\flat$ <sup>9</sup> A $\flat$  Fm<sup>7</sup>

Figur 35. Takt 9-12 av leadsheet til "Master of Ballad"

I motsetning til harmonikken i leadsheet-noten, som har en ganske enkel kadens, fortsetter Hoff med den kromatiske tilnærmingen til melodien. Han bruker tilnærmingsakkorder for å gå kromatisk mellom de diatoniske akkordene. Dbm<sup>6</sup> og D<sup>9</sup>#11, som er utenfor F-moll tonaliteten, kommer begge på det "korte" slaget i takten og han gjør dette bevisst slik at melodien treffer



en alterasjon som ”passer” tilnærmingsakkordene. Hoff gjør dette også fordi han vil at F-moll tonaliteten skal være sterkere enn det kromatiske. Hele progresjonen avsluttes med en B<sup>13#11</sup>, som fungerer som en spenningsakkord som løses opp med en F-moll i neste takt.

13 Fm<sup>11</sup> Eb/G B/A Abm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb/Gb Db/F Ebm<sup>7</sup> Gm<sup>11</sup> Ab<sup>9</sup>(sus4) C7(<sup>#9</sup>)

Figur 36. Takt 13-16 fra Jan G. Hoff sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 13-16

I siste frasen av Hoff sitt arrangement spilles nesten hele melodien. Melodien ligger hele veien på topp, harmonisert med treklanger, mens venstre hånd spiller for det meste kvint eller oktav. Han spiller en diatonisk oppgang i takt 13, men ender med en B/A, som kommer noe uventet. Hvis Hoff fortsatte å tenke diatonisk, ville Ab-moll vært en naturlig fortsettelse, men siden meloditonen i tredjeslaget gjentar seg, Eb – Eb, og en ny melodifrase starter der, legger han i stedet inn en tilnærmingsakkord slik at han ikke spiller samme akkord to ganger.

Disse taktene er høydepunktet i arrangementet og han harmoniserer derfor hele melodien med kraft og kompleksitet før han lander det hele på Gm<sup>11</sup>. Han avslutter hele arrangementet med en C dominant. De tre siste voicingene i høyre kan analyseres som tre øvre strukturer. F over G, F# over Ab og til slutt Ab over C. Dette skaper spenning i tråd med melodien og avsluttes med en dominant som leder tilbake til start.

#### 4.3.2. Harmonikk, tonalitet og funksjon

Hoff bruker mye kromatikk i arrangementet sitt og det virker som han tenker samme retning som melodien når han velger retning i progresjonene. Hans versjon er, som nevnt tidligere, skrevet som en duolåt. Dette kommer tydelig fram ved at han hinner til melodien fremfor å spille den fullt ut. Dette gjør han ved å følge melodien rytme og ved å komplimentere melodien der hvor det er plass. Han tenker mye diatonisk, men bruker tilnærmingsakkorder for å få kromatiske basslinjer.

### 4.3.3. Særpreg

Arrangementet bærer preg av en gjennomgående kromatisk tankegang. Venstrehånden til Hoff har en stor rolle i hele arrangementet og legger for det meste grunntone og ters. Den viser retningen og bestemmer hva slags harmoniseringer han velger. Han bruker mye tilnærmingsakkorder og har en blanding mellom tradisjonelle jazzalterasjoner og mer moderne sus4 akkorder.

### 4.4. Bernt André Moen sin versjon av ”Master of Ballad”



Figur 37. Bernt Moen, bildet hentet fra "dagbladet.no"

Bernt André Moen, født 17 februar i 1974, er en norsk pianist. Han har sin utdannelse fra Musicians Institute i Los Angeles, Berklee College of Music og Norges Musikkhøgskole. Han er en vel etablert pianist, som ved siden av å være ansatt ved Universitetet i Agder, er aktiv musiker som jobber mye som produsent og arrangør i forskjellige prosjekter. I 2011 ga han ut tre album, alle innenfor jazz-sjangeren, som høstet gode kritikker. Moen er beskrevet slik i en anmeldelse av utgivelsene:

*”(...) en pianist med teknikk, inkludert med klangbehandling, som setter han i stand til å utnytte hele instrumentets lydige potensial fra spinkle tonevandringer til øredøvende crescendo under lynhurtige fingre”.* (Mosnes, 2011)

# Master of Ballad

Versjon av Bernt Moen

**A**

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 1: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 2: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 3: Treble clef has a triplet eighth note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 4: Treble clef has a triplet eighth note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4).

5

Musical notation for measures 5-8. Measure 5: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 6: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 7: Treble clef has a triplet eighth note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 8: Treble clef has a triplet eighth note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4).

9 **B**

Musical notation for measures 9-12. Measure 9: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 10: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 11: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 12: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4).

13

Musical notation for measures 13-16. Measure 13: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 14: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 15: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4). Measure 16: Treble clef has a half note chord (F4, A4, C5), bass clef has a half note chord (Bb3, D4, F4).

Copyright © MWB

Figur 38. Bernt André Moen sin versjon av "Master of Ballad"

#### 4.4.1. Analyse, tolkning og fremdrift

Figur 39. Takt 1-4 fra Bernt A. Moen sin versjon av "Master of Ballad"

#### Takt 1-4

Det kan virke som Moen bruker mye av besifringen i leadsheet-noten som utgangspunkt. Det er mange likheter i disse fire første taktene og den første akkorden i hver takt, er en videreutvikling av den originale besifringen. Grunntonene er de samme og han reharmoniserer ved å bytte ut harmonikken til sin relative toneart<sup>1</sup>, eller ved å forandre akkordfunksjonen.

Figur 40. Takt 1-4 av leadsheet til "Master of Ballad"

Moen velger å spille melodien en oktav høyere enn den er skrevet på leadsheet-noten i de to første taktene. Han går tilbake til "original" oktaven i takt 3 og 4 igjen. Dette gjør han får å skape kontraster i arrangementet både i toneleie, men også i klangfarger. Moen starter arrangementet sitt ved å gjøre akkorden F, i takt 1, om til en dominant. Han skaper en luftig og åpen klang ved å voice F<sup>13</sup> med en stor septim i avstanden mellom topp og bunntone, og meloditonen er også akkompagnert av en ters. Han flytter voicingen en akkordtone ned og det skapes forventning til neste akkord. I takt 2 går han til den relative tonearten og legger her en Bb-moll framfor en Bb-dur. Melodien ligger på maj7, noe som gir en melodisk karakter og videre dobler han melodien ved å la topptonen i venstrehånd følge. Han lar også de to akkordtonene under følge melodien nedover slik at det blir en C-dur grunnstilling med Bb i bass i neste slag. I takt 3 legger han, som i leadsheet-besifringen, en Db, men han legger en #9 variant, hvor dur- og molltersen ligger ved siden av hverandre og skaper en krass dissonans

<sup>1</sup> Relativ toneart er her ment å bytte tonekjønnet fra dur til moll eller motsatt

som løses opp med en Eb-dur til F-dur med Db i bass. Det samme skjer i takt 4, hvor han har et dissonerende første slag og de påfølgende akkordene løser det opp. I andre og tredje slag ser jeg en videreføring av det han gjør i takt 1. Samme type åpne akkord, bare med tersen nede i stedet for oppe i voicingen. Han har også en inner line i venstre hånd som starter på slag 1 i samme takt – E – Gb – G, og som fortsetter inn i takt 5 og 6.

Figur 41. Takt 5-8 fra Bernt A. Moen sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 5-8

Her kommer melodien på nytt og en enda mer åpen voicing starter den nye runden. Videre bruker Moen tilnærmingsakkorder for å komme til ønsket akkord og klang. I takt 5 bruker han G<sup>9</sup>/B for å få en kromatisk bevegelse ned til Bbm<sup>6</sup>. Videre beveger basstonen seg diatonisk i F-moll og han bruker igjen G<sup>7b9</sup> som tilnærmingsakkord til Bbm<sup>maj7</sup> i takt 8. Ut av disse taktene bruker han F<sup>#maj7#11</sup> for å komme kromatisk opp til Eb<sup>6</sup>/G i takten etter.

Figur 42. Takt 9-12 fra Bernt A. Moen sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 9-12

Her begynner **B**-melodien og Moen legger en Eb med ters i bass slik at melodien går fra 6'eren i akkorden til 7'eren i slaget etter og skaper forventning. Denne løses opp med en F#-dominant etterfulgt av en lengre rekke akkorder. Denne akkordrekka har også et funksjonelt formål. Moen bruker alle disse akkordene som tilnærmingsakkorder for å komme til Ab-dur i takt 13. Det Moen bruker fra leadsheet-noten er kun tanken om at melodien går i Ab-dur og selvfølgelig melodien.

Figur 43. Takt 13-16 fra Bernt A. Moen sin versjon av "Master of Ballad"

### Takt 13-16

Moen spiller her kun melodien i høyre hånd, mens venstre legger harmonikken. Disse taktene bruker han til å spille seg tilbake fra Ab-dur til F-dur i takt 1.

Figur 44. Takt 13-16 av leadsheet til "Master of Ballad"

Her brukes også en del av harmonikken fra leadsheet-noten. Akkordrekken utvikles og Moen gjør om Db<sup>maj7</sup> til en Dm<sup>maj7</sup> og legger Eb<sup>sus4</sup> akkorden et slag før i forhold til leadsheet-noten. Det gjør han fordi han ønsker å legge en C-dominant før siste takt. Siden Moen velger å legge en C-dominant skaper den forventning om tonika i neste takt. Her bruker han i stedet en tilnærmingsakkord for så å lande på tonika når hele låten starter på nytt. Denne avslutningsakkorden er konstruert basert på kvinter, med 6 kvinter fra tonen E og oppover helt til D#.

#### 4.4.2. Harmonikk, tonalitet og funksjon

Moen tenker mye klanger og farger i sin tolkning. Med dette mener jeg at han utfordrer ganske tradisjonell harmonikk ved å legge til dissonans og mye bruk av relative tonearter. Han gjør gjerne om dur til moll og bruker flere ganger melodisk moll, med moll-ters og stor septim. Han bruker kontraster i spillet sitt for å få fram de klangerne han ønsker. Han har en variert blanding mellom konsonerende og dissonerende klanger. Harmonikken går aldri vekk fra det enkle.

#### 4.4.3. Særpreget

Et kjennetegn hos Moen i dette arrangementet er hvordan han bruker forholdsvis enkle harmonier, men ved å bruke kreative basstoner og innerlines oppnår kompliserte klanger. Han har mye inner lines i spillet sitt og bruker mye tilnærmingsakkorder for å komme til målet.

## 5. Oppsummering, drøfting og refleksjon

I forrige kapittel gikk jeg gjennom alle transkripsjonene og framstilte mine analyser av hver transkripsjon. Jeg vil i dette kapittelet prøve å samle funnene og gi et overblikk over arrangementene. I dette kapittelet vil jeg se på alle fire versjonene i ett og gjøre en komparativ sammenlikning.

### 5.1. Harmonikk

Under ser man en oversikt over hvilke akkorder som blir spilt i de forskjellige tolkningene.

Takt	Leadsheet-besifring			E. Kapstad			E. Løberg			J. G. Hoff			B. A. Moen		
	Slag 1	Slag 2	Slag 3	Slag 1	Slag 2	Slag 3	Slag 1	Slag 2	Slag 3	Slag 1	Slag 2	Slag 3	Slag 1	Slag 2	Slag 3
1	Bb/F	F		F7b9add13/D	F7b9/C		Fmaj6	F9		Dm	C		F13	F7add13	
2	Bbmaj7			Bbmaj7omit3	Bb6		F6	F9#5		Bbmaj7	Fsus2/A	A7b13b9	Bbmmaj7	C/Bb	
3	Dbmaj7			Fm6/9			Bbm7	Eb/B	Db/Bb	G7#11b9			Db#9	Eb/Db	F/Db
4	Bbm9			Bbm6/9			Kvart.harm	Absus4/Gb	Gb9	Bbm9	Gm11b5	Gb7omit5	Am/Bb	Bbm9b6	C7omit5/Bb
5	Bb/F	F		E7#9#11	Eb7#9#11	D7#9	Em7b5	A7b9#11		Bb/F	Em11	Eb6/9	F7sus4	F7omit5	
6	Bbmaj7			G13	C7#9	C7b9	Dm9	G7b9#11		Bbmaj9/D	C/Db	Cm11	G9/B	Bbm6	
7	Dbmaj7			Fm7	Fdim9		Bbm7	Gadd9/B	Fadd9/A	Dbadd9/Cb			Fm4/Ab	Eb/Db	G7b9
8	Bbm			Bbm9	Eb7add13/G	Eb7b9	lydisk #5	Dbmaj7/C	C7b9	Ebmaj7/Bb			Bbmmaj9	F#maj7#11	F#maj7
9	Ab			Abmaj7	D9#11/A	F7b13#9/A	Fm7	Emb6	Ebm11omit5	Fm	Dbm6		Eb6/G		Eb7
10	Db9			Bbm11			Dbm7	Gb9		Eb11		D9#11	F#13sus4		
11	Ab			Eb13#11b9			Gm11	C7b9#11		Dbmaj7	Cm		C9/E		Bb9/D
12	Fm7			Abmaj7	Fm9	Ebm9	Dm7b5	C#m11		B13#11			Fm	E	
13	Ab			Dm7b5	G13	G7b13	E/Bb	Eb/B	Abmaj7/C	Fm11	Eb/G	B/A	Abmaj7		
14	Db			Cm7b5	F7#9		Db9sus4	Eb6/9		Abm7 - Bbm7	Eb/Gb - Db/F	Ebm7	Dbmaj9	Dbmmajb5	Eb7sus4
15	Ebsus4			C11add13	C7#5	C7b9#5	Am9	Ab9		Gm11		Ab9sus4	C7sus4	C7	C7b9
16	Eb			F7#11b9/C			G7#11#5	Gb7#11		C7#9#5			Emaj9add13		

Figur 45. Oversikt over harmoniske valg

I figur 45 har jeg markert med gult der jeg ser en likhet mellom arrangementene og leadsheet-noten de fikk å jobbe med. Etter som denne noten inneholder begrenset harmonikk, kommer det ikke som noe sjokk at det er lite gult under hver av pianistene. Det er kun to steder hvor besifringen er helt lik som leadsheet-noten, og det er den første akkorden i takt 2, 4 og 5 i Hoff sin versjon.

Videre, så er det Moen som tar mest utgangspunkt i leadsheet-besifringen og jeg finner hele 12 steder hvor dette kommer tydelig fram. Som jeg skriver i analysen av hans versjon så reharmoniserer Moen mye ut fra akkordens relative toneart, og dette kommer godt frem i denne oversikten. Hvis melodien tillater det, blander han klanger og tonekjønn og alterasjoner over samme akkord. Når man ser på mengden harmoniseringer i de forskjellige arrangementene i forhold til leadsheet-besifringen, er det gjennomgående mye mer som skjer hos alle sammen, og det harmoniseres gjerne i hvert slag i takten. Dette tror jeg er tilfelle fordi melodien er såpass rolig og ”beskjeden”, slik at pianistene kompenserer med ekstra harmonikk. Hadde melodien

vært mer kompleks i rytmikk og tonesprang ville kanskje mengden av reharmoniseringer vært mindre.

I forhold til leadsheet-besifringen legges det kun en dominant i hele låten. Etter at tonaliteten modulerer til Ab, i B-delen, så legges første og eneste dominant i takt 15 og 16. Her legges en Eb-dur som er dominanten til Ab. I arrangementene til pianistene er det tvert i mot fullt med dominanter. Til og med der pianistene har samme grunnakkord som leadsheet-besifringen gjøres den ofte om til en dominant framfor en maj<sup>7</sup>-akkord. Grunnen til dette, tror jeg ut i fra mine analyser, er en generell tankegang om reharmonisering som en slags modulasjon innad i melodien. De modulerer til utenforliggende tonearter hvor melodien passer, og legger gjerne inn en kadens fra den nye tonearten. Ved å gjøre dette har de et større tonalt spillerom når de skal reharmonisere, og ikke minst for en eventuell improvisasjon. Når man impliserer utenforliggende tonearter følger de tilhørende skalaene med og bidrar derfor til at man får mer å spille på.

I figur 45 ser man alle harmoniseringene som er gjort i alle fire arrangementene. Det er få likheter å finne mellom de, men en ting jeg kan se, som går igjen hos alle sammen, er hvordan de bygger opp under melodien og dens oppbygging i A- og B-delen. Det kan se ut som de har en noenlunde lik tankegang på hvordan melodien skal bygges opp. Alle versjonene starter rolig med forholdsvis få harmoniseringer de første taktene. Fra takt 5, hvor A-melodien repeteres en oktav høyere, gjør alle pianistene ganske mye mer. De bygger opp arrangementene sine med mer harmonikk og gjør generelt mer for å bygge opp mot B-delen. Kapstad kjører dominantløp, Løberg legger flere II-V-progresjoner, Hoff gjør en av sine lengre kromatiske progresjoner og Moen bygger videre på første runden. Når B-delen starter holder alle litt tilbake i de fire første taktene før de mot slutten igjen avanserer og bygger opp mot siste akkord.

Noe som ikke nødvendigvis er så overraskende er hvordan alle pianistene nesten alltid legger til ekstra akkordtoner. Det er få forekomster av enkle tre og fireklanger som grunnakkorder. Men som jeg har påpekt i alle analysene er treklanger veldig mye brukt som øvre strukturer. Det er uten unntak mye av dette i alle versjonene og dette er noe jeg vil peke på som en fellesnevner for alle sammen. Under kommer en oversikt over alterasjoner som er brukt i arrangementene.



Kapstad								
sus 4	#5	b9	9	#9	11	#11	b13	13
0	2	7	2	6	1	5	2	6

Løberg								
sus 4	#5	b9	9	#9	11	#11	b13	13
2	3	4	9	0	0	5	0	0

Hoff								
sus 4	#5	b9	9	#9	11	#11	b13	13
1	1	2	4	1	1	3	1	1

Moen								
sus 4	#5	b9	9	#9	11	#11	b13	13
4	0	2	3	1	0	0	0	4

Totalt	7	6	15	18	8	2	13	3	11
--------	---	---	----	----	---	---	----	---	----

Figur 46. Summering av alterasjoner

Mange av akkordene inneholder selvfølgelig mange av de samme alterasjonene, men denne oversikten er over akkorder hvor disse spenningstonene er hovedalterasjonen i akkorden. Grunnen til at jeg har med denne figuren er for å få en oversikt over eventuelle alterasjoner som hver av pianistene bruker mer enn andre.

De alterasjonene det er klart flest av er b9, 9, #11 og 13, men som det kommer fram i figuren så er de fleste spenningstonene godt representert. Det er to alterasjoner som går igjen som alle bruker, og det er b9 og 9. Kapstad er innom de fleste alterasjonene ovenfor og bruker b9, #9, #11 og 13 klart mest i sitt arrangement. Dette henger sammen med Kapstad sine lengre dominanttrekker og hans mange impliserte progresjoner. Hos Løberg er det b9, 9 og #11 som blir oftest brukt. Løberg har også mye impliserte progresjoner og bruker disse alterasjonene hyppig på dominant-akkordene. Hoff er den eneste som er innom alle alterasjonene i figur 46. Dette har med hans kromatiske tankegang å gjøre, som er gjennomgående i hans arrangement. I denne figuren skiller kanskje Moen seg ut. Han har minst variasjon i alterasjoner og det er flere han ikke bruker i det hele tatt. Dette er nødvendigvis ikke noe negativt, da det heller sier noe om at han er selektiv og bruker mindre dominanter enn de andre.

Moll					
Type	moll7	moll9	mollb5	moll11	moll-maj
Antall	8	7	6	9	3

Figur 47. Summering av mollakkorder

Her er en oversikt over alle moll-akkordene, og det er en god blanding av de forskjellige. Moll<sup>7</sup>, moll<sup>9</sup> og moll<sup>b5</sup> går igjen i alle arrangementene. Moen er alene om å ikke bruke moll<sup>11</sup> i sitt

arrangement, men han er også alene om de tre forekomstene av moll<sup>maj</sup>, som alle kommer fra hans arrangement.

## 5.2. Særtrekk hos pianistene

Jeg vil nå trekke ut eksempler fra transkripsjonene jeg ser på som særtrekk fra hver av pianistene, utover det jeg allerede har skrevet i analysen.

### Egil Kapstad

5 E7(#11) Eb7(#11) D7(#9) G13 C7(#9) C7(b9)

Figur 48. Takt 5 og 6 fra Egil Kapstad sin versjon

Taktene i figur 48 viser, etter min mening, et særtrekk hos Kapstad. Som jeg skriver i analysen, er alt dette dominanter, som hele veien leder videre – en lang dominanttrekke. Grunnen til at jeg mener dette er spesielt for Kapstad, i denne oppgaven, er hvordan akkordene blir voicet. Han bruker øvre strukturer, blandet med kromatikk, og lager på den måten sømløse akkordskifter og likevel oppnår å få funksjon ut av det. Denne progresjonen oppfattes, for meg, som en klar sammenheng med den type pianist Kapstad er, en ”tradjazzer”.

### Eivind Løberg

9 **B** Fm7 Em(b6) Ebm11(omit5) Dbm7 Gb9 Gm11 C7(#11) 6 Dm7(b5) C#m11

Figur 49. Takt 9-12 fra Eivind Løberg sin versjon

I figur 49, har jeg plukket ut fire takter fra Løberg sin versjon. Melodien er hele veien på akkordtoner til harmonikken han velger, og han får en progresjon jeg vil påstå har en gospel-karakter. Denne måten å harmonisere på – ved å bruke flere mollakkorder etter hverandre for å komme ned til ønsket II-V-progresjon – viser Løberg sin orientering innenfor denne sjangeren og jeg vil si dette er ett særtrekk hos Løberg.

## Jan Gunnar Hoff

**B**

9 Fm D $\flat$ m<sup>6</sup> E $\flat$ <sup>11</sup> D<sup>9</sup>(#11) D $\flat$ maj7 Cm B<sup>13</sup>(#11)

Figur 50. Takt 9-12 fra Jan G. Hoff sin versjon

I figur 50, har Hoff en av sine kromatiske progresjoner. Som jeg skriver i min analyse, legger Hoff trykket på de diatoniske akkordene innenfor F-moll. Som Kapstad bruker han kromatikk for å komme seg mellom disse akkordene, men han harmoniserer ikke dominantisk. Grunnen til at jeg velger å kalle dette et særtrekk hos Hoff er nettopp denne kromatiske idéen, som egentlig er til stedet i hele hans versjon, men som likevel ikke skygger for det diatoniske.

## Bernt André Moen

**A**

F<sup>13</sup> F7(add13) B $\flat$ m(maj7) C/B $\flat$  D $\flat$ (#9) E $\flat$ /D $\flat$  F/D $\flat$  A $\flat$ /B $\flat$  B $\flat$ m<sup>9</sup>(b6) C<sup>7</sup>(omit5)/B $\flat$

Figur 51. Takt 1-4 fra Bernt A. Moen sin versjon

Taktene i figur 51 kommer fra Moen sin tolkning. Når man skal analysere musikk, leter man blant annet etter logikken i det man hører på og ved første lytt så jeg ikke logikken i Moen sine første takter. Men den som leter finner, og det viser seg at alt dette er veldig funksjonelt. Det er godt kamuflert med ”fremmede” basstoner, men det er funksjonelt. Ved å gjøre F i takt 1 til en dominant leder den bedre til B $\flat$  i neste takt. F/D $\flat$  i takt 3 fungerer som en F-dominant og leder igjen til B $\flat$ . C<sup>7</sup><sup>omint</sup>/B $\flat$  er i praksis en C dominant og leder oss tilbake til F som kommer i takten etter. Moen velger her ganske enkle dominanter med kun septim som spenningstone. Denne måten å harmonisere på mener jeg er et særtrekk hos Moen i denne tolkningen. Som det kommer fram i figur 46 på side 49, har Moen færre forekomster av dominantalterasjoner enn de andre informantene, noe som underbygger hans særtrekk. Moen tar det likevel igjen med å, for eksempel i takt 3, legge både dur og moll ved siden av hverandre i samme voicing, noe som gir akkorden en spesiell klang, som ikke oppfattes som en vanlig #9 dominant akkord. Moen

reharmoniserer også mer over mollakkorder enn de andre informantene – ved å legge på maj7 flere ganger i sin tolkning og, for eksempel, hans voicing i takt 4 – viser en kreativ bruk av akkordfremmede alterasjoner over mollakkorder framfor dominanter.

### 5.3. Første og siste akkord

Jeg vil nå sammenlikne hvordan pianistene starter og avslutter sine arrangement.

	E. Kapstad	E. Løberg	J. G. Hoff	B. A. Moen
Første	$F^{7b9add13}/D - F^{7b9}/C$	$F^6 - F^9$	Dm – C	$F^{13} - F^{7add13}$
Siste	$F^{7b9\#11}/C$	$Gb^{7\#11}$	$C^{7\#5\#9}$	$E^{maj9add13}$

Figur 52. Tabell med første og siste harmonisering i "Master of Ballad"

Som det kommer fram av tabellen over, er det variasjon i hvilke harmoniseringer som blir brukt. I første takt er det stort sett enighet om en F-dominant tonalitet. Unntaket er Hoff som velger en diatonisk harmonisering fra meloditonen – D. Kapstad og Moen legger dominanter i første harmonisering og også Løberg gjør F-harmoniseringen i andre slaget om til en dominant. Videre legger alle pianistene en Bb-tonalitet og forklarer derfor dominantvalget.

I siste takt er det interessant å se hvordan det også her er visse likheter. Moen og Løberg velger å lande på hver sin halvtone vekk fra F. Begge legger en F-tonalitet i første takt, og begge bruker kromatikk for å komme tilbake hit fra siste takt. Løberg velger å gå kromatisk ned til F, mens Moen går kromatisk opp til F. De velger vidt forskjellige harmoniseringer, men bruker samme tankegang om tilnærmingsakkorder for å komme tilbake til F. Hoff og Kapstad velger hver sin dominant for å komme tilbake til første akkord. Det de også gjør likt er valget av basstone. De ender begge med C i bass og skal begge tilbake til start med en D i bass. Dette er riktig nok med forskjellige grunnakkord, men de har samme bevegelse i arrangementet på dette området.

### 5.4. Hvordan blir melodien ivaretatt?

Det virker som det er en forholdsvis enighet om at melodien i en låt er nokså ”hellig”. Med det mener jeg at når man skal arrangere om, eller sette sitt preg på eksisterende musikk, er melodien, slik den er skrevet, slik den skal spilles, mer eller mindre. Slik dette kommer til syne i denne oppgaven, er hvordan alle versjonene beholder melodiens enkelhet og rytmikk. Det skal legges til at de fleste arrangementene spilles delvis *rubato*, men likevel vil jeg si at melodien er

lik originalen. Melodien er hele tiden i fokus og legger føringer for hvor arrangementene går videre.

Kapstad og Moen spiller melodien helt uforandret. Løberg og Hoff har noen fraseringer som skiller seg fra originalen. Løberg legger inn litt forandringer i form av fraseringer og triolunderdelinger. I lydfilen fra Hoff er det et annet instrument som spiller melodien, og her blir melodien spilt noe friere enn originalen.



## 6. Avslutning

Dette arbeidet har for meg vært en lang reise i én og samme låt. Som komponist har det vært interessant å få høre sin egen låt bli til fire tolkninger kjente norske musikere har satt sitt personlige preg på. ”Master of Ballad” har virkelig fått brynt seg og har blitt satt på prøve gjennom disse to årene. For meg har dette vært et veldig spennende arbeid hvor jeg har blitt litt bedre kjent med hver av pianistene sin måte å harmonisere på og jeg har fått utrolig mye ut av 16 takter musikk.

### 6.1. Svar på problemstilling

Ut i fra hva som kommer fram i kapittel 4 og 5 vil jeg nå prøve å konkretisere et svar på problemstillingen min. På hvilken måte harmoniserer fire forskjellige pianister én melodi?

Som spørsmålet henter til så er det melodien pianistene har jobbet ut i fra. De har brukt noe av den samme harmonikken som i leadsheet-noten, blant annet ved å la låten beholde en F-tonalitet, men melodien er latt urørt, og fremstår mer eller mindre identisk som den er skrevet. Alle arrangementene bærer preg av en søken om mer kadens i låten. Som jeg har skrevet tidligere så inneholder leadsheet-noten veldig få dominanter og det har pianistene ”rettet på” ved å legge inn II-V- og andre progresjoner. Progresjonene legges rundt melodien på en måte som får harmonikken til å virke veldig autentisk. Med det mener jeg at melodien oftest lander på akkordtoner og ikke på alterasjonstoner. Det er ofte logiske valg som blir tatt når progresjonen legges inn, og likevel velger pianistene sjelden de samme progresjonene – det er bemerkelsesverdig få likheter i arrangementene. Sett bort i fra første og siste akkord er det få ting som er likt mellom de. Noe av det alle har til felles er hvordan de bruker øvre strukturer og utnytter en treklang til det fulle ved å gjøre den til en del av en større alterasjon. Alle informantene harmoniserer ut i fra en funksjonsharmonisk tankegang, med mye bruk av dominanter og impliserte progresjoner. Melodien er ”hellig” og de bygger sine harmoniseringer rundt den uten å gjøre store forandringer på melodien.

### 6.2. Forslag til videre forskning

Det å se hvordan én melodi kan bringe til verden fire vidt forskjellige versjoner har for meg vært grunnlaget for å skrive denne oppgaven. Det er likevel sider ved denne oppgaven jeg ikke har fått tatt tak i. Aspektet ved fremførelse og improvisasjon hadde vært spennende temaer å forsket videre på. Hvis det hadde blitt innhentet lydopptak av alle pianistene, hvor de spiller sin versjon som en fullendt solopianoversjon med en improvisasjonsdel, ville det vært grunnlag for

å skrive enda en oppgave, hvor man kunne tatt tak i mye av det jeg ikke fikk anledning til å belyse i denne oppgaven. Temaer som improvisasjon, time, swing og sound ville vært naturlige markører å hatt med i en videre oppgave.



## 7. Referanser

- Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademika forlag
- Felts, R. (2002). *Reharmonization techniques*. Boston, USA: Berklee Press
- Miller, R. (1996). *Modal Jazz, Composition & Harmony*. Rottenburg, Germany: Advance Music
- Moen, B. A. (2011). *Harmoni- og improvisasjonskonsepter for pianister*. Kristiansand: Portal Forlag
- Opsahl, C. -P. (2001). *En fortelling om jazz*. Oslo: Unipub forlag
- Rawlins, R & Bahha, N.-E. (2005). *Jazzology*. Cheltenham, Australia: Hal Leonard Corporation
- Schwarz, D., Kassabian, A. & Siegel, L. (1997). *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*. Virginia: The University Press of Virginia

## 7.1. Internett

Mosnes, T. (2011, 24.08.). En jazzpianist å regne med. *Dagbladet*. Hentet den 12.03.16 kl. 11:00 fra

<http://www.dagbladet.no/2011/08/24/kultur/musikk/musikkanmeldelser/anmeldelser/jazz/17793739/>

Nasjonalbiblioteket. (2015, 2.12). Kapstad, Egil. Hentet den 30.10.2015 kl. 18.00, fra

<http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2006052910413550015564>

Hjemmeside. Hoff, Jan. G. Hentet den 17.02.16 kl. 10:00, fra <http://jangunnarhoff.no/bio/>

Wikipedia. (2016, 07.01). Løberg, Eivind. Hentet den 12.03.2016 kl. 11:30 fra

[https://no.wikipedia.org/wiki/Eivind\\_L%C3%B8berg](https://no.wikipedia.org/wiki/Eivind_L%C3%B8berg)

## 7.2. Vedlegg

Opptak av informantene vedlagt på eget CD-vedlegg.

- Spor 1: Eivind Løberg sin versjon av Master of Ballad
- Spor 2: Jan Gunnar Hoff sin versjon av Master of Ballad
- Spor 3: Bernt André Moen sin versjon av Master of Ballad

CD-vedlegg nr. 2, som dokumentasjon for den utøvende delen av oppgaven:

- Spor 1: Brontupisto – Walls (Kråkenes)  
Innspilt i Sanden Studio, Kristiansand, juni 2015.  
Mikset av Roald Råsberg, Mastret av Propeller Mastring
- Spor 2: Brontupisto – Maps to get Around (Live) (Bakke/Bjørnstad)  
Innspilt i Studio A, Sigurd Køhns Hus, UiA, Kristiansand, oktober 2013  
Mikset og mastret i The Lodge studio
- Spor 3: Brontupisto – More than you did (Bakke/Bjørnstad)  
Innspilt i Studio A, Sigurd Køhns Hus, UiA, Kristiansand, Januar 2015  
Mikset og mastret av Eirik Kråkenes
- Spor 4: Tommy Marman – The Unknown One (Marman/Brønstad)  
Innspilt i Studio A, Sigurd Køhns Hus, UiA, Kristiansand, høst 2015  
Mikset av Christer André Cederberg. Mastret av Christ Sansom