

Derek Trucks 101

En analyse av Derek Trucks sine karakteristiske trekk gjennom transkripsjon og analyse av fire gitarsoloer, live og i studio.

KRISTOFFER HJELMAAS SIVERTSEN

VEILEDER

Fredrik Sahlander

Universitetet i Agder, 2023

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for rytmisk musikk

Forord

Tusen takk for fem fantastiske år! Etter fem år på UIA er jeg nå ved veis ende, og det er utrolig mange personer som har gjort dette til en verdifull opplevelse.

Takk til alle lærerne og medelevene som gjennom samtaler og diskusjoner har hjulpet meg med oppgaven og studiene. En spesiell takk til går til Fredrik Sahlander, som gjennom gode veiledningstimer, kloke ord, tips og kjappe epostsvar var med på å dra denne oppgaven i land

Takk til Per Elias Drabløs, Michael Rauhut og Andreas Waaler Røshol for gode timer i masteroppgavefaget. Dere var grunnen til at jeg forsto hva oppgaven var og kunne bli.

Jeg ønsker også å takke Rolf Kristensen og Øyvind Nypan, som har vært mine hovedinstrumentlærere opp gjennom disse årene. Ikke bare har gjort meg til den gitaristen og musikeren jeg er i dag, med dere gav meg også den dytten jeg trengte til å skrive min egen musikk.

Ikke minst må jeg takke alle mine gode og fine medstudenter som har gjort studietiden til en minnerik tid som jeg alltid kommer til å verdsette, og som har vært en suveren kilde for inspirasjon, musikalske opplevelser, gode samtaler og vennskap.

Til slutt vil jeg takke min familie, og spesielt gi en stor takk til mamma for all den omsorg og støtte som jeg har fått både før og under studiene, og fortsatt får.

Forord	2
1 Innledning.....	5
1.1 Formål og relevans.....	5
1.2 Redegjøring av egne forutsetninger	6
1.3 Problemstilling	6
1.4 Avgrensing	6
1.5 Utvelgelse av låteksempler.....	7
1.6 Videre struktur.....	7
2 Teori.....	9
2.1 Jazz transkripsjon i historisk perspektiv.....	9
2.2 Transkripsjonsmetoder	13
2.3 Analysemetoder.....	16
2.3.1 Melodi som analytisk parameter	19
2.3.2 Rytmiikk som analyseparameter	21
2.3.3 Frasering som analyseparameter	22
2.3.4 Sound som analyseparameter.....	23
3 Metode.....	24
3.1 Transkripsjon.....	24
3.1.1 transkripsjonsprosessen	25
3.2 analyse.....	25
3.2.1 Sound analyse	25
3.2.2 Skjematisk analyse	25
3.2.3 Melodisk aspekter	26
3.2.4 Rytmiisk aspekter.....	26
3.2.5 Harmoniske aspekter	27
3.2.6 Analysens struktur.....	27
3.3 Reliabilitet og validitet i metodene	27
4 Resultat / Analyse.....	29
4.1 Do I Look Worried (Studio).....	29
4.1.1 Sound analyse	29
4.1.2 Akkordgrunnlag / Form	31
4.1.3 Transkripsjon	32
4.1.4 Melodisk analyse.....	37
4.1.5 Ornamentering	39
4.1.6 Intonasjon	41
4.1.7 Rytmiikk	41
4.1.8 Oppsummering av funn	43
4.2 Do I Look Worried (Live).....	44
4.2.1 Sound analyse	44
4.2.2 Akkordgrunnlag / Form	44
4.2.3 Transkripsjon	45
4.2.4 melodisk analyse	48
4.2.5 Rytmiikk	49
4.2.6 Oppsummering av funn	51

4.3	Midnight In Harlem (Studio).....	52
4.3.1	Sound analyse	52
4.3.2	Akkordgrunnlag / Form	52
4.3.3	Transkripsjon	53
4.3.4	Melodiske nøkkelfraser	60
4.3.5	Oppsummering av funn	64
4.4	Midnight In Harlem (Live).....	65
4.4.1	Sound analyse	65
4.4.2	Akkordgrunnlag / Form	65
4.4.3	Transkripsjon	66
4.4.4	Melodiske nøkkelfraser	75
4.4.5	Intonasjon	77
4.4.6	Frasering	77
4.4.7	Ornamentering	79
4.4.8	Oppsummering av funn	79
4.5	Sammenligning av kjennetegn	80
5	Drøfting / Konklusjon.....	82
5.1	<i>Hvilke karakteristiske trekk finner man i Derek Trucks sine slide-gitar-soloer?</i>	83
5.2	Svakheter i oppgaven	85
6	Avslutning.....	87
6.1	Sammendrag.....	87
6.2	Refleksjon.....	88
6.3	Videre Forskning.....	88
	Litteraturliste	90
	Vedlegg 1: «Do I Look Worried» (Studio) – Transkripsjon	92
	Vedlegg 2: «Do I Look Worried» (Live) – Transkripsjon	94
	Vedlegg 3: «Midnight in Harlem» (Studio) – Transkripsjon	96
	Vedlegg 4: «Midnight in Harlem» (Live) – Transkripsjon	100
	Vedlegg 5: «Midnight in Harlem» (Studio) – Tetthetsanalyse	105
	Vedlegg 6: «Midnight in Harlem» (Live) - Tetthetsanalyse	106

1 Innledning

Helt siden jeg begynte å spille gitar har jeg gravitert mot bluesgitarister. Noe med det historiefortellende, vokallignende gitarspillet og de emosjonelt intense låtene rørte noe i meg. Gitarister som Gary Moore, Stevie Ray Vaughan og Jimi Hendrix virket til å være ett med gitaren og kunne fortelle hele historier med én tone. Helt siden den gang har jeg vært på søken etter hvilke elementer i deres spilling som har vært bærekraften for denne historiefortelling. Rundt om 2018, når jeg begynte på Universitet i Agder ble jeg introdusert for en gitarist som heter Derek Trucks. Jeg hørte først hans spilling gjennom en Youtube video hvor han spiller med legenden B.B. King og John Mayer (Ladiva44, 2012). Jeg fikk gåsehud av gitarsoloen som ble spilt i denne videoen og B.B. King hyller hans spilling. Jeg gikk rett på den lokale musikkforeningen og kjøpte meg en bottleneck-slide. Med tanker om at jeg skulle lære meg å spille slik, at jeg skulle lære meg å frembringe den samme gåsehus responsen som har frambrakte hos meg. Fire år senere hadde jeg fortsatt ikke lært meg å spille slik, derfor satte jeg meg som mål under mastergraden at jeg ville gå i dybden på Trucks sin spilling, jeg ville legge til rette for at jeg én dag, kunne bruke de samme teknikkene som Trucks.

Denne studien vil ta for seg fire av Derek Trucks sine gitarsoloer, i et forsøk på å finne ut hva som gjør hans spilling unik. For å finne ut av dette vil jeg utføre transkripsjoner av disse soloene og bruke musikkanalytiske teorier for å gjøre rede for hvilke musikalske og spilltekniske kjennetegn som finnes i hans spilling.

I oppgaven vil det redgjøres for spilltekniske aspekter med Trucks sin spilling og det vil bli gjennomført analyse av motivbehandling, fraseringsaspekter og kjennetegn for sound.

1.1 Formål og relevans

Oppgavens formål er å belyse spillestilen til Derek Trucks, som i liten grad har blitt omtalt i akademisk litteratur. Jeg er ikke kjent med noen studier som tar for seg hans spilling, selv om det finnes noen eksempler på ikke-akademisk litteratur, som gitarmagasiner og intervjuer som prøve å belyse aspekter. Trucks sin popularitet, unike spillestil og innflytelse gjør det relevant for musikere og academia å se på hans spilling som et seriøst studieobjekt, som er verdt å inkludere i musikkvitenskapelig litteratur.

Oppgaven har også relevans i henhold til å belyse aspekter med Trucks sin spillestil som kan brukes av musikere og i særskilt gitarister, som ønsker å improvisere i samme stil.

1.2 Redegjøring av egne forutsetninger

Jeg har spilt gitar siden jeg var 10 år gammel, det vil si 14 år. I løpet av den tiden har jeg gått fra å være selvlært gitarist i metalband med min kamerater til å gå musikklinjen, til å studere utøvende musikk ved UiA. Jeg har vært innom mange forskjellige stiler og sjangere, og spesielt nært står bluesmusikken. I løpet av studietiden har jeg gjennomført en rekke transkripsjoner og lært mye om transkripsjonsprosessen. Jeg har tidligere transkribert blant annet Pat Metheny, Oz Noy og Joshua Redman, for å nevne noen. Derfor vil det være naturlig å trekke inn noen av mine egne erfaringer i transkripsjonsprosessen og bruke min opparbeidede kunnskap om musikkteoretiske, og gitarspesifikke fenomen i analysen.

1.3 Problemstilling

Hva er det som er som gjør Trucks sin spillestil unik og karakteristisk? En mulig tilnærming for å forstå dette kan være å identifisere og analysere de karakteristiske trekkene som finnes i hans slide-gitar-soloer.

Ved å utforske og definere disse karakteristiske trekkene, kan det være mulig å belyse hva som gjør Trucks sin musikk unik. Derfor er problemstillingen i denne oppgaven:

Hvilke karakteristiske trekk finner man i Derek Trucks sine slide-gitar-soloer?

1.4 Avgrensning

Det kan være viktig å avgrense temaet for studien for å kunne besvare problemstillingen på en presis måte, og for å gi leseren informasjon av hvilke elementer som inkluderes og ekskluderes fra studien.

Studien vil kun ta for seg de musikalske og spilltekniske elementene som finnes i de transkriberte eksemplene. Disse eksemplene inkluderer fire gitarsoloer utgitt mellom 2011 og 2015. Det vil ikke bli transkribert eller analysert hele låter som objekt, og det vil heller ikke bli transkribert Trucks sin spilling utenfor solodelene.

De solopartiene som transkriberes og analyseres er valgt ut basert på min subjektive oppfatning av deres verdi og innhold, både med hensyn til hvor representative de er for Trucks sin spillestil og om de har tilstrekkelig innhold til å kunne utføre en meningsfull analyse. Dette skyldes at oppgavens bakgrunn er basert på min oppfatning av hans spilling og mitt ønske om å undersøke hans spilling i spesifikke sammenhenger.

Selv om analysen vil dekke flere musikalske aspekter, vil ikke alle aspektene bli grundig undersøkt i hver solo. Dette skyldes begrensninger i oppgavens omfang og tidsramme, som ikke tillater et dypdykk i alle aspekter av hver solo.

1.5 Utvelgelse av låteksempler

Jeg har valgt ut låter fra Trucks sin karriere med *Tedeschi Trucks band*, hvor Derek Trucks spiller solo, med slide. Låtene jeg har plukket ut har jeg plukket ut basert på

- lengde på soloen, altså at det er nok innhold til å si noe meningsfullt i analysen.
- at soloene har noe innhold, enten teknisk, musikalsk eller estetisk som kan si noe om hans særpreg.
- soloene gir meg den opplevelsen av Derek Trucks som gjorde at jeg ønsket å finne ut mer om spillestilen hans i utgangspunktet.

De valgte låtene er:

1. Do I Look Worried – Studio (Tedeschi Trucks Band, 2013).
2. Do I Look Worried – Live I Boston, 2011 (Tedeschi Trucks Band, 2015).
3. Midnight In Harlem – Studio (Tedeschi Trucks Band, 2011).
4. Midnight in Harlem – Live på eTown, 2011 (eTown, 2011).

1.6 Videre struktur

Nå vil det beskrives oppgavens struktur for å gi en oversikt og et innblikk i hva de forskjellige kapitlene vil handle om.

I kapittel 2 vil oppgaven bli plassert i et forskningsfelt, det vil bli presentert et historiske perspektiv på transkripsjon og det vil bli gjennomgått flere ulike metoder for transkripsjon og analyse. Dette kapitlet vil være det teoretiske grunnlaget for analysen og drøftingen i etterkant av analysen.

I kapittel 3 presenteres de metodene som er brukt for datainnsamling samt en oversikt og hvilke analytiske metoder som blir brukt.

I kapittel 4 presenteres resultatene av transkripsjonene og analysene. Kapitlet vil gjennomgå hver låt som et eget underkapittel hvor det først vil bli gjennomgått transkripsjonen og etterpå gjennomført en analyse av funnene i soloen. I slutten av Kapittel 4 vil det bli presentert en oppsummering av de viktigste funnene som er blitt gjort i analysene.

I kapittel 5 vil det gjennomføres en drøfting av funnene som ble gjort i oppgaven, en konklusjon på oppgavens problemstilling og en drøfting av oppgavens svakheter.

I kapittel 6 vil det gjøres et sammendrag av oppgaven, noen siste refleksjoner rundt arbeidet med oppgaven, og det vil også presenteres noen forslag til videre forskning.

2 Teori

I teorikapittelet plasseres oppgaven i et forskningsfelt. Den teorien som er relevant for analysen av musikken, vil bli gjennomgått. Det redegjøres først for historikken rundt jazz transkripsjon, og deretter for de relevante transkripsjons- og analysemetodene.

2.1 Jazz transkripsjon i historisk perspektiv

I oppslagsverket *The New Grove Dictionary For Jazz* finner man en stor samling av artikler rundt spesifikke begrepet som brukes i sammenheng med jazz og jazz-forskning. Ettersom transkripsjon er en stor del av denne oppgaven ses det på som nødvendig å definere transkripsjon og plassere transkripsjon i et historisk perspektiv. I oppslagsverket definerer musikkforsker Mark Tucker transkripsjon i jazz som «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.» (Tucker, 1994, s. 1213).

Mark Tucker sin definisjon av transkripsjon gir begrepet to betydninger: (1) handlingen å notere ned musikk som ikke er notebasert, (2) resultatet av transkripsjon, altså, noten. Tucker (1994) skriver videre at begrepet også blir brukt for praktiseringen av å memorere og gjengi innspilt musikk, uten nødvendigvis å notere det (Tucker, 1994, s. 1213).

«The informal process of transcribing jazz – copying solos or individual parts from recordings – probably began as soon as the latter became available, in the late 1910s. Even earlier, players had engaged in the same activity as they strove to emulate what they heard others perform in clubs, cabarets [Etc.]. Recordings, however, made it easier for musicians to absorb other ideas and techniques, and at least one major figure, Freddie Keppard, supposedly resisted making them for fear that rivals would steal his tricks»
(Tucker, 1994, s. 1214).

Berliner (2009) skriver i sin bok *Thinking in jazz* om de forskjellige nivåene som en ung musiker kan gå gjennom for å lære en solo gjennom gehørtrading. Det første nivået han beskriver er å lære soloen, fragmentert, frase for frase, for så å sette sammen frasene til en hel solo, og utføre sammen med innspillingen fra minne. Berliner beskriver at i første omgang er

de unge musikerne fornøyd med å forutse den rette sekvensen av figurer og approksimeringer i fraseringen. Men at jo mer selvsikkerhet de får vil de lytte mer oppmerksomt til den innspilte artistens spilling og regulere spillingen sin deretter (Berliner, 2009, s. 96–96).

«Eventually, students anticipate and re-create the solo's every nuance, blending their performance of the solo inextricably with all the other parts emanating from the recording. Breathing together, following the same line of musical thought, and experiencing the same sense of urgency and shades of feeling that motivated the soloist's initial expression, young performers become engaged in an intimate union with their idols. This thrilling experience assured one student that, because he had acquired "the understanding and the technique to perform some of the greatest musicians' ideas," it would not be "too long" before he would be able to improvise his own solos» (Berliner, 2009, s. 97).

Dette sitatet, hentet fra Berliner (2009) beskriver prosessen hvor studenten lærer å spille en solo ved å lytte til opptak og studere nyansene. Prosessen han beskriver, innebærer en dyp læringsprosess som sier at jo mer forståelse studenten får for materialet, som både inkluderer makronivået (de store trekkene eller grunnideene bak frasene) og mikronivået (hver tone og hver frases individuelle karakter, dens artikulasjon, infleksjon, klang, dynamikk og rytmiske følelse), desto mer forståelse vil studenten oppnå. Berliner beskriver også hvordan studentene bygger et tankesett om at etter å fremføre noen av de største musikernes ideer, vil de etter hvert kunne improvisere sine egne soloer. Berliner (2009) skriver om flere aspekter med å lære en solo. Det sistnevnte sitatet beskriver et mulig resultat fra å lære å spille en solo. Hva så kan man lære av å analysere en solo?

«The informal process of transcribing jazz – copying solos or individual parts from recordings – probably began as soon as the latter became available, in the late 1910s. Even earlier, players had engaged in the same activity as they strove to emulate what they heard others perform in clubs, cabarets, and dance halls, at parades, and on riverboats. Recordings, however, made it easier for musicians to absorb other ideas and techniques» (Tucker, 1994, s. 1214).

I dette sitatet skriver Tucker at transkripsjon av jazz fra innspillinger mest sannsynlig startet så fort innspillinger av jazz ble tilgjengelig, altså sent på 1910-tallet. Han beskriver også at transkripsjon før innspillinger ved å lytte til konserter i klubber og kabareter, men at innspillingsteknologi gjorde det enklere for musikere å absorbere andres ideer og teknikker. Musikktranskribering har vært til stede i musikkforskning i lang tid. Ifølge Cugny (2019) spilte nedskrivning av musikk en betydelig rolle i dokumentasjonen av ikke-skriftlig musikk før opptaksteknologien ble tilgjengelig.

«[...] transcription started at a time when fieldwork using mechanical recording did not exist. As a result, transcription itself and reflection of its practice were taking place before recordings appeared. In those days, transcriptions fulfilled two functions: they were used to describe non-written music in order to be able to analyze them, but also to produce a trace of what they were like so that they would not be forgotten and could possibly be reproduced. Such transcriptions were thus descriptive and potentially prescriptive at the same time» (Cugny, 2019, s. 240).

I dette sitatet, hentet fra Cugny sin bok publisert i 2019 beskriver Cugny transkripsjon som feltarbeid før innspillingsteknologien eksisterte. Cugny beskriver to funksjoner som transkripsjon hadde, transkripsjoner ble brukt for å beskrive musikk som ikke var nedskrevet, slik at det kunne analyseres, transkripsjoner ble også brukt for å skape et spor av det som hadde blitt spilt, slik at det ikke ble glemt og dermed kunne bli gjenskapt (Cugny, 2019, s. 240).

Tucker (1994) skriver i sin artikkel om tidlige former for overføring av kunnskap i jazz: «the first musicians who wished to learn jazz had to find ways to translate the music they heard into something they could play. Most commonly they achieved this by developing their aural memory» (Tucker, 1994, s. 1213). I dette sitatet beskriver Tucker at musikere som ønsket å lære seg jazz, gjorde dette gjennom lytting og imitasjon. Disse musikerne hadde ikke nødvendigvis behov for å notere musikken, men utviklet heller et sterkt musikalske minne. Dette underbygges i boken *Thinking in jazz* (2009) når Berliner sammenligner læring av jazz med læring av språk.

“Just as children learn to speak their native language by imitating older competent speakers, so young musicians learn to speak jazz by imitating seasoned improvisers. In part, this involves acquiring a complex vocabulary of conventional phrases and phrase components, which improvisers draw upon in formulating the melody of a jazz solo” (Berliner, 2009, kap. 4, avsn. 1).

I kapittel fire i boken, *Thinking In Jazz*, sammenligner Berliner det å lære jazz, med barn som lærer å snakke sitt morsmål. Han beskriver at jazz musikere lærer å ‘snakke jazz’ av å imitere erfarne improvisatører og at dette er en metode for å opparbeide seg en samling med vokabular. Berliner skriver at improvisatorene henter ut fra dette vokabularet når de skal improvisere jazz soloer. Her er det ikke nedskrivningen av transkripsjonen som er fokus, det er imitasjon.

«Transcription becomes considerably more complicated for those wishing to study jazz. Unlike performing musicians, who may adopt an attitude of practical efficiency towards transcription, scholars have been concerned to bring a high level of detail and scientific rigor to the task. These different approaches roughly follow Charles Seeger’s categories of «prescriptive» and «descriptive» notation, and also reflect the different philosophies behind performing and study editions» (Tucker, 1994, s. 1213).

I dette sitatet, hentet fra Tucker artikkel fra 1994 beskriver Tucker forskjeller mellom ulike intensjoner for transkripsjon. Han uttrykker forskjeller mellom det å transkribere for å studere jazz, og det å transkribere for å spille jazz. Dette blir underbygget av Charles Seeger, som han skriver om i sitatet. Seeger delte transkripsjon inn i to kategorier: «preskriptiv» og «deskriptiv» (Tucker, 1994, s. 1213).

Peter Winkler (1997) skrev også om Charles Seeger sine transkripsjonskategorier: *Preskriptiv* og *deskriptiv*. Den *preskriptive transkripsjonen* viser seg gjerne i form an et akkordskjema. Dette gir en indikasjon på hvilke akkorder som skal spilles, formen på låten, men unnlater flere detaljer som kun kan læres gjennom å lytte til innspillingen. Dette gjør at læringen stort sett foregår oralt og skjema fungerer mest som en påminning og et utgangspunkt for å lære og huske

musikken. For å finne ut hvordan melodien er spilt og hvordan det groover må man i motsetning bruke en *deskriptiv transkripsjon*. Dette beskrives som et mer detaljert notebilde og brukes for å analysere et stykke musikk eller lære å spille presist hvilke noter som spilles og synges (Winkler, 1997, s. 174).

2.2 Transkripsjonsmetoder

“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” (Tucker, 1994, s. 1213).

I dette sitatet, hentet fra Tuckers artikkel fra 1994 hevder Tucker at transkripsjon av jazz musikere ikke er en fastsatt prosedyre. Han påstår at denne jazz transkripsjon ofte er en selvlært ferdighet og at det ikke finnes noen standard sett med symboler og regler for å indikere de elementene av spillingen som ikke kommer frem i tradisjonell notasjon.

Laurent Cugny skrev i boken sin *Analysis of jazz* (2019) i kapittelet «criticism of transcriptions» at for å utføre en rytmisk og melodisk analyse av et stykke musikk er transkripsjon er potensielt viktig og nødvendig verktøy, men at en av de viktigste manglene i transkripsjoner er de elementene som ikke lar seg notere, slik som tonefarge og mikrorytmikk. Likevel, hevder Cugny at dette ikke dekrediterer transkripsjon som metode ettersom transkripsjonen har som formål å formalisere analysemateriale. Han hevder at man kan ikke si at gjennom å skrive ned en solo på noter oversetter man en musikalsk virkelighet, i stedet forsøker man for å fremheve og presentere relevante musikalske faktorer slik at man identifisere det som er relevant for analysen (Cugny, 2019, s. 226-227).

«As we shall see, one of the problems in discussing vocal quality, indeed in discussing the timbral qualities of any instrument, is the absence of a standard, easy visual representation. Conventional music notation is helpless here. Indeed, the main problem with notation is that it was developed for music where pitch and duration were the prime carriers of musical meaning» (Moore & Martin, 2019, s. 35).

I sitatet, hentet fra Moore sin bok om musikkvitenskapen rundt rockemusikk, blir det trukket frem en kritikk av tradisjonell notasjon som først og fremst har som formål å gi referanse til

tonehøyde og varighet, men ikke er egnet til å notere ulike tonale kvaliteter som ligger i musikken. Det blir også diskutert alternative former for transkripsjon som kan være mer egnet til å notere disse kvalitetene. Samtidig blir det påpekt at transkripsjoner fortsatt spiller en viktig roll og kan gi tilstrekkelige informasjon for å gjenskape en lyd, spesielt når de brukes i sammenheng med innspillinger. I Tor Dybo sin bok om musikkanalyse presenteres ulike perspektiver på musikkanalyse, og en av disse er basert på et essay fra den svenske musikkforskeren Erik Kjellberg fra 1985 (Dybo, 2013, s. 33).

«Noe av det sentrale i hans essay er spørsmålet om hvordan en kan framstille improvisasjonsprosessen hos en jazzmusiker. Utgangspunktet er at noe er innlært på forhånd, en del skjer spontant, og hver enkelt har lært sin streng personlige og særegne måte å improvisere på» (Dybo, 2013, s. 33).

I sitatet over fremstiller Dybo, Kjellberg sitt perspektiv som et som er fokusert på hvilke prosesser som skjer i improvisasjonsøyeblikket enn selve resultatet. Det blir nevnt to prinsipper som kan undersøkes: «Hvilke håndverksmessige ferdigheter blir brukt av musikerne, sett fra et rent musikalsk synspunkt? Hvordan strukturerer de musikken i forhold til komponerte eller innøvde partier og i forhold til de mer fritt improviserte partiene?» (Dybo, 2013, s. 34). Her er det, for det første, hvilke ferdigheter som kreves, ikke hvilke satstekniske karakteristikk som eksisterer som står i fokus. For det andre ses det på hvordan musikeren forholder seg til musikken.

“For å kunne gå inn på noen av disse spørsmålene er transkripsjoner av de improviserte partiene en god hjelp, men de er sekundære med hensyn til å beskrive lydprosessen. De er med for å visualisere noe av det vi hører.» (Dybo, 2013, s. 34).

I sitatet over beskriver Dybo (2013), transkripsjon gjennom Kjellbergs perspektiv som et verktøy for å visualisere noe av det vi hører. Med dette kan det også tolkes at han sier at det ikke visualiserer alt det vi hører, men at det kan være et veiledende verktøy for å representere noen aspekter av musikken, og at vi dermed kan trenge andre verktøy enn tradisjonell notasjon for å representere andre aspekter. Et slikt verktøy presenteres i Winkler sin artikkel fra 1997 i

form av et mangfold av spesialsymboler, brukt for å representere ulike former for tone-
infleksjoner og vokallyder (Winkler, 1997, s. 190).

The image shows three rows of musical notation on a five-line staff, each with five examples. The first row shows: 1. A note with a slight downward inflection, labeled 'Slightly (c. 1/4 - tone) flat'. 2. A note with a slight upward inflection, labeled 'Slightly (c. 1/4 - tone) sharp'. 3. A note with a wavy line above it, labeled 'Vibrato upward from pitch'. 4. A note with a wavy line below it, labeled 'Vibrato downward from pitch'. 5. A note with a slur above it, labeled 'Appoggiatura (Upper note is on the beat)'. The second row is titled 'Glides (note bends):' and shows: 1. A note with a curved line starting from the beginning, labeled 'Pitch-glide beginning as note is attacked'. 2. A note with a curved line starting after the attack, labeled 'Pitch sustained, then gliding upward'. 3. A note with a curved line between two notes, labeled 'Glide between two pitches; second pitch sustained'. 4. A note with a curved line at the end, labeled 'Glide at end of phrase; final note heard but not sustained'. 5. A note with a curved line at the end, labeled 'Glide at end of phrase; final note not clearly heard'. The third row is titled 'Other vocal sounds:' and shows: 1. A note with a small 'x' above it, labeled '"(hhh)" Aspiration at end of phrase'. 2. A note with a small 'x' above it, labeled '"d" or "t" Terminal consonant, end of phrase'. 3. A note with a double slash above it, labeled 'Passage across vocal break (see m. 9)'. 4. A note with a small 'x' above it, labeled '"you - (ah)" vowel shift'.

Figur 1, Ulike måter å notere vokale infleksjoner at notes. Hentet fra "writing the ghost notes" (Winkler, 1997, s. 190)

En annen representasjonsform for tone-infleksjon er demonstrert av Heflin på nettsiden *The Jazz Trumpet Project* fra 2012:

The diagram illustrates pitch inflection models for four notes: F, G, Bb, and C#. Each note is represented by a horizontal line with a red arrow indicating the pitch contour. For F, G, and Bb, the arrows are straight horizontal lines. For C#, there are two examples: the first has a straight horizontal arrow, and the second has a curved arrow that rises and then falls. The notes are arranged in two rows, with F and G on the left, and Bb and C# on the right.

Figur 2, Representasjonsmodell for tone-infleksjon, 2012, av Heflin (<http://jazztrumpetproject.blogspot.com/2012/12/the-art-of-pitch-inflections.html>)

Modellen over, hentet fra Heflin sin post fra 2012, viser først hvordan infleksjon i toner kan representeres. Den første modellen viser tonene når de blir spilt 'rent', altså uten infleksjoner eller vibrato. den andre modellen viser ulike typer for infleksjon og vibrato.

2.3 Analysemetoder

«Grovt sortert kan en gjennomføre analyse enten fra et innenfra- eller fra et utenfra perspektiv. [...] Et innenfraperspektiv tar utgangspunkt i musikerperspektivet og tar for seg den enkelte musikers eller en bestemt gruppes estetiske normer for framføring, improvisasjon, valg av klanger m.m. Her rettes oppmerksomheten mot det utøverorienterte, hvor oppgaven blir å undersøke framføringsprosessen. [...] Ved et utenfraperspektiv forflyttes oppmerksomheten mot analyser og beskrivelser av rock og jazz som lydhendelse og sound ut fra en lytterposisjon» (Dybo, 2013, s. 28).

I dette sitatet, hentet fra Dybo sin bok fra 2013, definerer Dybo to perspektiver på analyse. På den ene siden beskrives det et innenfraperspektiv, et perspektiv hvor en tar på seg utøverens briller og forsøker å belyse hva som skjer i fremføringsprosessen. Dybo skriver videre at «et innenfraperspektiv kan også dreie seg om fokus på subkulturelle konstruksjoner, som i dette tilfellet aktualiseres i form av ulike miljødannelse – både blant musikere og publikum – som en finner eksempelvis på jazzklubber og rockeklubber» (Dybo, 2013, s. 29). Her beskriver Dybo at innenfraperspektivet har flere aspekter som går utover kun det som foregår i musikken, men også miljøet som dannes rundt musikken. På den andre siden tar Dybo for seg et utenfraperspektiv, hvor musikken blir sett på som lydhendelse og sound, altså som et objekt som kan identifiseres og beskrives. Dette vil si at man ikke ser på prosessen av musikkens konstruksjon, heller resultatet.

I boken *Representasjonsformer i jazz og populærmusikkanalyse* (2013) presenterer Dybo flere verktøy til bruk i musikkanalyse. Et av disse verktøyene for analyse som blir presentert er å bruke parameterbegrepet (Dybo, 2013, s. 29).

«I musikkvitenskapelig sammenheng kan det være rimelig å skille mellom intramusikalske og ekstramusikalske parametere. Termen intramusikalske

parametere refererer til størrelser som melodi, harmonikk, akkord, form, rytme, intervall etc., mens ekstramusikalske parametere blir brukt for å omtale fenomenologiske framstillinger av hendelser som omtales med termer som timing, driv, sving, intensitet, «Det tar av», «trøkk» osv.»
(Dybo, 2013, s. 29).

Dybo skriver i dette sitatet at det kan være nyttig å skille mellom intra- og ekstramusikalske parameter i musikkvitenskapelig sammenheng. Intramusikalske parameter referer ifølge Dybo til musikalske elementer som melodi, harmoni, rytme og form, mens ekstramusikalske parameter henviser til fenomenologiske fremstillinger av hendelser som timing, driv, sving og intensitet. Cugny (2019) skriver at det å ha improvisasjonsprosessen som utgangspunkt for analyse kan være problematisk, ettersom det finnes mer eller mindre grad av bevissthet og intensjon i en improvisasjon (Cugny, 2019, s. 258). Han hevder derfor det kan være mer passende å finne egenskaper i improvisasjoner. Videre presenterer han en liste på 12 egenskaper som kan dukke opp i en improvisert solo:

Motivic Features: the developments that may occur in a solo, based on one or several melodic cells identified as motive(s). This is normally a conscious process.

Formulaic Features: using and combining patterns that are specific to an improviser. This may be done more or less consciously or unconsciously. It refers to the vocabulary of an improviser, a group, or a style.

Thematic Features: a potential reference to the melody of the head. This may be done more or less consciously or unconsciously.

Schematic Features: referring to the structure of the head, normally in a conscious way. The structure of the head is thus the point of reference, though the structure of the arrangement may join in or take the place of the structure of the head.

Semiotic Features: the ways in which meaning is produced in a solo, the building of it as a narrative (“telling a story”). Such processes are usually conscious.

Voice Leading Features: the way that, potentially, strong structural points influence how the melody unfolds.

Interactional Features: the ways in which the soloist interacts with the other performers: other soloists, rhythm section, orchestra.

Intertextual Features: the connections to texts other than the head: the “repertoire” in general, but also solos by other improvisers who are not taking part in the performance in process.

Harmonic Features: the (usually conscious) reference to harmony (the head’s in the case of the common practice). The chord changes are the point of reference.

Melodic Features: all melodic elements. Voice leading may be included even if it also relates to harmony (the harmonic function of notes considered structurally important).

Rhythmic Features: all rhythmic elements. It is impossible for the improviser not to take the rhythm of the head into account (even if it may be only the tempo). However, it seems fair to consider that the rhythm of the head does not constitute an external point of reference.

Sound Features: all aspects relating to sound. Paraphrase, as used by André Hodeir, does not appear on this list because it is genuinely a method. However, it is easy to see where it could fit into the realm of thematic features.

(Cugny, 2019, s. 268–269).

En annen liste for analyseaspekter kommer frem i Tagg sin artikkel i boken *Reading Pop* publisert i 2000. Tagg presenterer en sjekkliste med musikalske aspekter som kan brukes i analyse:

- Aspects of time
- Melodic aspects
- Orchestration aspects
- Aspects of tonality and texture
- Acoustical aspects
- Electromusical and mechanical aspects

(Tagg, 2000, s. 82).

«The list does not need to be applied slavishly. It is merely a way of checking that no parameter of musical expression is overlooked in analysis» (Tagg, 2000, s. 83).

Tagg antyder i sitatet over at sjekklisten er ment som et utgangspunkt for å ikke overse musikalske parameter i en analyse. Videre skriver han at noen parameter vil være til stede mens andre er ikke, dermed fungerer sjekklisten ikke for at man skal bruke alle parameterne hver gang, men at man kan gjennomgå listen for å se om noen parameter er oversett. Videre i kapittelet vil det presenteres mer spesifikke metoder for analyse av forskjellige parameter.

2.3.1 Melodi som analytisk parameter

basert på verkene til flere forfattere, blant annet Jean-Jacques Nattiez, Henry Martin og Barry Kernfield deler Cugny (2019) en flere analytiske parameter for melodisk analyse inn i to hovedkategorier:

1. en deskriptiv fremgangsmåte, i denne boken klassifisert som «morfologi»
2. En motivisk fremgangsmåte, i denne boken klassifisert som «variasjon»

(Cugny, 2019, s. 203).

Under kapitlet *morfologi* viser Cugny flere analyseparameter, først utenfor konteksten av andre parameter og deretter i kontekst av andre parameter (Cugny, 2019, s. 203-207). I den første delen av kapitlet skriver Cugny om de parameterne som brukes utenfor referanse til andre parameter, her nevnes det:

1. **tonespenn (range):** Det melodiske spennet mellom høyeste og laveste tone i melodien.
2. **Tetthet (Density):** tetthet omhandler antall toner i en melodisk seksjon. Man kan dele dette inn i to aspekter, rytmisk og melodisk tetthet.
 - a. Det rytmiske aspektet består av antall toner som oppstår in en gitt mengde tid.
 - b. Melodisk tetthet kan man identifisere gjennom antall ulike tonehøyder. Konseptet ligner range, men tar også hensyn til frekvens, ikke bare ytterpunktene.
3. **Intervaller:** Her ser man på den melodiske avstanden mellom tonene i et gitt melodisk spenn. Man kan se på gjennomsnittsavstanden og gjennom denne analysen kan man se om det er noen identifiserbare intervaller som melodien bygger på.
4. **kontur:** man kan gjøre en analyse av formen på melodiske linjer, dette er spesielt interessant hvis den viser tydelige karakteristikk.
5. **Artikulasjon:** Artikulasjon er når man ser på måten melodien blir spilt, om det er stakkato, legato, eller om det blir brukt andre teknikker for å gi melodien en spesifikk type sound eller aksent. Dette kan forandre soundet på en passasje eller virke som et mer strukturelt virkemiddel for å skille deler. Eksempel på dette er f.eks. når gitarister bruker volumpedal for å jevne ut anslaget på toner eller organister som bruker Leslie for å endre det soniske uttrykket på en frase.
6. **Tydelighet (Readability):** Dette omhandler tydeligheten av tonehøyde i en gitt frase. Variasjoner som blåtoner og pitch infleksjoner. Dette kan gå dypere enn andre type

ornamenteringer eller artikulasjoner som tidligere nevnt. Det tydeligste eksemplet på dette er gjennom vibrato og pitch infleksjoner.

(Cugny, 2019, 203-205).

Cugny (2019) fremhever i sin bok, to parameter som melodien som kan ses i kontekst av harmonien (Cugny, 2019, s. 206). Den ene siden, skala, som omhandler skalabruken i melodien og om den samsvarer med det som harmonien foreslår. På den andre siden nevner han *diatonikk*. Cugny hevder at det kan være interessant å finne de tonene som ikke hører til i akkordprogresjonen eller tonearten som blir brukt (Cugny, 2019, s. 206). Det andre parametere som Cugny (2019) nevner som melodien kan ses i kontekst av er rytmikk.

«In the same way that interval distribution could be surveyed, implications of rhythmical features on melody can be observed. A Rhythmic figure recurring in a melodic line is obviously a melodic phenomenon as well as a rhythmic one» (Cugny, 2019, s. 206).

Kapitlet «variability» fra Cugny (2019) omhandler den dynamiske delen av analysen, hvor det tas med i betraktning at soloen er noe som foregår i tid og har en utvikling. Cugny (2019) skriver i boken sin at Barry Kernfield deler den dynamiske *motiviske* analysen opp i åtte variasjonsprosesser (Cugny, 2019, s. 206-207). Variasjonsprosessene som blir skrevet om er:

- *Transposisjon*: omformulering av motivet i en høyere eller lavere tonehøyde
- *ornamentering*: å legge til toner i motivet (innenfra og/eller rundt den)
- *Rytmsk forskyvning*: å begynne motivet på et forskjellig punkt i takten.
- *utvidelse*: Det å strekke ut konturen av motivet med større sprang mellom tonene
- *Komprimering*: Det å flate ut konturen av motivet med mindre sprang
- *Augmentering*: senke hastigheten av de individuelle tonene i motivet
- *Forminskning*: øke hastigheten av de individuelle tonene i motivet
- *Invertering*: Snu konturen av motivet opp ned

(Cugny, 2019, s. 207).

Cugny sine variasjonsprosesser, beskrevet over, gir begrep til ulike måter å behandle motiver. Her ser man altså på motiver over tid, som kan si noe om hvordan improvisasjonen utvikler seg og hvordan motiver blir behandlet gjennom ulike variasjonsprosesser over tid.

2.3.2 Rytmikk som analyseparameter

«[...] a satisfactory theory of rhythm is one of the things musicology does not possess, and if it did, it would necessarily encompass far more parameters than just the obviously rhythmic» (Middleton, 1993, s. 177).

I dette sitatet, hentet fra Middleton sin artikkel i journalen *Popular Music* volum 12 publisert i 1993, hevder Middleton at musikkvitenskapen ikke innehar adekvate teorier for å analysere rytme som en helhet. Middleton hevder også at en slik teori vil inneholde mange flere parameter som ikke omhandler kun rytme. Dette kan antyde at en analyse av rytmikk som analyseparameter ikke kun bør omhandle rytme, men at det også kan være nødvendig å trekke inn andre parameter i relasjon til rytme for å få et helhetlig bilde.

Cugny (2019) trekker frem i sin bok, Keith Waters sin studie av jazzmusikere hvor han bruker en liste av forskjellige aksenter hentet fra Joel Lester: «Durational accent accrues to a pitch which is longer in duration than the surrounding pitches; contour accent refers to pitches which occur at the upper or lower registral extreme of a melodic gesture. Pattern beginning attracts accent at the initiation of a repeated motivic pattern and, finally, louder volume affects dynamic accent.» (Cugny, 2019, s. 172).

Cugny skriver altså i boken sin fra 2019 at Keith Waters deler altså type aksenter inn i fire kategorier (Cugny, 2019, s. 172). De blir beskrevet slik:

- *Durational accent* er toner som varer lengre en tonene rundt, altså overbinding eller f.eks. halvtone på 2. slag i en 4/4 takt,
- *Contour accent* referer til en høy eller lav tone som blir brukt som en aksent i en frase, f.eks. en tone en oktav opp på off-beat vil gjøre at den oppleves som aksentuert, selv om den blir spilt med samme volumdynamikk.
- *Pattern beginning* er når mønster ikke begynner på de sterke slagene eller i samsvar med kompet f.eks. 4 8.deler på slag to for så å repetere det samme på slag 4. Altså aksenten kommer fra at mønster repeteres f.eks. mønster på 3 i 4/4.
- *Dynamic accent* er når en tone blir spilt med høyere volum enn de andre rundt den som fører til at den oppleves som en aksent.



Figur 3, illustrasjon av «Keith Waters: types of accents» hentet fra (Cugny, 2019, s. 172).

2.3.3 Frasering som analyseparameter

«There are vital roles too for the rhythms governing phraseology; chord and textural change; patterns of accent and intensity, of vocal 'breathing', vibrato and sustain» (Middleton, 1993, s. 178-179).

Middleton understreker i dette sitatet, hentet fra Middleton sin artikkel i *Popular Music* (1993), frasering sin innflytelse på rytme. Han beskriver hvordan aksentmønster, intensitet, pusting, vibrato og mikrorytmikker. Dette antyder at oppfattet rytme ikke bare blir påvirket av tonens plassering i forhold til pulsen, men at det også kan ta i betraktning hvordan tonen blir spilt og i hvilken kontekst den blir spilt.

Frasering kan defineres på ulike måter. På den ene siden frasering ses på, slik som Middleton skriver i det sistnevnte sitatet, som en kombinasjon av teksturforandring, akksentmønster, intensitet, 'pusting', vibrato og notelengde. På den andre siden kan frasering ses på som en måte å oppstykke en melodi på. En artikkel om musikalsk form hentet fra *Encyclopedia Britannica* definerer frasering som: «a complete musical utterance, roughly corresponding to what can be sung or played in one breath or played with a single stroke of the bow.» (Kirby, "musical form," 2015). I denne artikkelen defineres frasering i en strukturell kontekst, som en måte å dele opp melodien i fraser, altså en definisjon av frasering angående strukturen av melodien. Videre i oppgaven vil det skilles mellom disse to definisjonene av frasering som: *dynamisk frasering og strukturell frasering.*

«Phrasing is effective in making the structure of a pattern easier to apprehend. This suggests that phrasing and rhythm in speech and music are not only a matter of personal style, but also may have an important bearing on intelligibility, not in the mere sense of the word recognition, but in the larger sense of communication of ideas» (Restle, 1972, s. 390).

Dette sitatet, hentet fra Restle sin publikasjon fra 1972, understreker viktigheten av frasering og rytme i tale og musikk. Ifølge Restle kan måten vi strukturerer mønstre gjennom frasering gjøre det enklere for andre å forstå det underliggende budskapet. Dette antyder at frasering og rytme ikke bare er stilistiske valg, men har også en betydelig innvirkning på det større målet med kommunikasjon. Restle hevder at effektiviteten av frasering og rytme ikke begrenser seg til bare ordgjenkjennelse, men strekker seg til den større ideen om å kommunisere komplekse ideer. Dette antyder at ved å bruke frasering og rytme effektivt, kan vi gjøre våre ideer tydeligere og lettere forstått av andre.

2.3.4 Sound som analyseparameter

Slik som det blir nevnt i side 10 kan tradisjonell transkripsjon ha vanskeligheter med å representere lyd kvaliteten av det som blir transkribert. Derfor kan det være interessant å bruke sound som eget analyseparameter og finne ut hva vi hører. Cugny (2019) deler analyse av sound inn i to elementer: *instrumentasjon* og *lydegenskaper* (Cugny, 2019, s. 197).

«What concept do we have in our heads when we speak of the sound of musicians such as Louis Armstrong, Duke Ellington, Thelonious Monk, John Coltrane, or Miles Davis? Probably something very abstract, a mental image different from what can hear in any particular recording by one of those musicians – but also something very simple, concrete, like the voice of a relative or the memory of a familiar fragrance. [...] Of course, it is difficult to tackle this feature in analytical terms, moving away from some limited impressionism in the description” (Cugny, 2019, s. 199).

I sitatet over stiller Cugny (2019) spørsmål med hvordan sound kan beskrives. Han gir eksempler på at det kan brukes assosiasjoner til minner, mer eller mindre abstrakte. Dette kan være et tegn på at når det snakkes om sound som lydegenskaper kan man først se på hva som eksisterer av lyd kvaliteter, altså, hvilke instrument som blir brukt, hvordan det blir spilt og lydprosessering, men det kan også være relevant å bruke metaforer eller assosiasjoner til å beskrive sound.

3 Metode

Dette kapitlet vil gi en beskrivelse av metodene som er valgt for å analysere solopartiene i oppgaven. Først vil det beskrives hvordan transkripsjonene er gjennomført. Deretter vil det beskrives hvilke analyseteknikker som er valgt og hvorfor disse er valgt. Deretter vil det gjennomføres en vurdering av metodenes reliabilitet, det vil si hvor pålitelige metodene er og hvor nøyaktig de representerer musikken som er analysert.

3.1 Transkripsjon

Slik det står nevnt i teorikapitlet kan det være viktig og potensielt nødvendig å utføre en transkripsjon for å gjennomføre en rytmisk og melodisk analyse av et stykke musikk. Likevel, finnes det noen svakheter i tradisjonelle transkripsjoner slik at det kan være vanskelig (eller umulig) å representere elementer i musikken utover melodi, rytme og harmoni, slik som tonefarge, uttrykk og mikrorytmikk. Cugny skriver om transkripsjonens formål som:

«A transcription is first a way to formalize a material. Its purpose is not to translate but to represent a musical reality in a schematic way, which is a necessary first step for the development of commentary» (Cugny, 2019, s. 227).

I sitatet over, hentet fra Cugny (2019), trekker Cugny frem at transkripsjonen har som formål å formalisere analysemateriale. Implikasjonen av dette kan være at gjennom å skrive ned en solo på noter oversetter man ikke en musikalsk virkelighet, i stedet gjøres det i et forsøk på å fremheve og presentere relevante musikalske faktorer slik at man identifiserer det som er relevant for analysen (Cugny, 2019, s. 226-227).

I denne oppgaven har transkripsjon gjennom noter og tablatur blitt brukt som hovedmetode for datainnsamling om analysemateriale. Jeg har ikke transkribert rytmeseksjonen, eller andre deler av musikken utover Derek Trucks sin spilling i gitarsoloene og det harmoniske grunnlaget. Mine transkripsjoner vil inneholde det som Derek Trucks spiller under improvisasjonene (solodelene), tempo, og besifring.

3.1.1 transkripsjonsprosessen

Transkripsjonene er gjennomført i programvaren Guitar Pro 7¹. *Guitar Pro 7* er et notasjonsprogram designet for å notere gitar tablatur. Programmet egner seg svært godt til notering av tablatur og innehar flere verktøy som legger til rette for nøyaktig notasjon av gitarspesifikke teknikker, som har vist seg vanskelige å notere nøyaktig, i f.eks. Sibelius² som er mer egnet for tradisjonelle noter. Programmets funksjoner som å legge inn ulike former for slides, bends og andre utvidede teknikker gjør at det opplevdes som mer intuitivt å jobbe i, med denne typen transkripsjon. Unntaksvis ble det brukt Sibelius, slik som i representasjon av akkordskjemaer, ettersom dette viste seg å være en av *Guitar pro* sine svakheter.

3.2 analyse

Slik som beskrevet i introduksjonen er oppgavens formål å undersøke Trucks sine solistiske særtrekk i de valgte soloene, dermed kan en analyse av det transkriberte materialet være nødvendig for å undersøke de ulike elementene av hans spilling. I analysen ble det brukt flere analyseparameter. Det ble brukt deler av Cugny (2019) sin 12-trinnsmetode (beskrevet i teorikapittelet), disse presenteres her i separate underkapitler.

3.2.1 Sound analyse

Analysen av hvert eksempel starter med en *sound analyse*. det først gjennomgås instrumentering og stilart, deretter beskrives Trucks sine lydkaraktereristikker. Lydkarakteristikker som blir analysert er gitarlyd, post-produksjonseffekter og innspillingskvalitet. I sound analysen vil det bli brukt min egen erfaring med gitarlyd og lydteknikk, ettersom jeg har brukt mye tid på dette og har gjort meg opp kunnskaper og erfaring i å replisere, og analysere gitarlyd gjennom flere år som utøvende gitarist.

3.2.2 Skjematisk analyse

I gjennomgangen av transkripsjonen vil soloforløpet deles inn i fraser. Dette er både for å gi et sammenligningsgrunnlag med tanke på tetthetsanalysene (som kommer senere), men også for å gjøre kommentering av de ulike frasere tydeligere. Den skjematiske analysen vil også se på lengden på fraser og kvantiteten av fraser.

¹ <https://www.guitar-pro.com>

² <https://www.avid.com/sibelius>

3.2.3 Melodisk aspekter

Melodisk analyse blir brukt i henhold til deler av Cugny (2019) sin inndeling av Deskriptive og motiviske fremgangsmåter for melodisk analyse. De deskriptive analyseparameterne som brukes i analysen er:

tonespenn, altså høyeste og laveste tone. Relatert til Tonespenn nevnes også hvor i soloen disse tonene fremkommer, ettersom det kan gi en indikasjon på konturen i soloen.

Melodisk tetthet, altså hvor mange unike tonehøyder blir spilt i en gitt periode, i analysen er disse periodene basert på fraseinndelingen fra den skjematiske analysen, ettersom dette kan gi et tydeligere bilde av hvordan det oppleves for lytteren, enn takt for takt.

Artikulasjon, som også blir omtegnet som dynamisk frasering, blir analysert ved å velge ut nøkkelfraser som viser tydelige artikulasjoner eller eksempler på dynamisk frasering og analysere hvordan artikulasjon blir brukt som teknikk.

Infleksjon, referert til av Cugny (2019) som «readability» (Cugny, 2019, s. 205), ble analysert i utvalgte fraser. Infleksjon ble analysert gjennom Heflin (2012) sin representasjonsmodell, der hvor det fantes eksempler hvor dette var interessant.

Den dynamiske delen av melodianalysen ser på ulike variasjonsprosesser som hender i soloforløpet. Disse variasjonsprosessene ses på gjennom analyse av transkripsjonen og et utvalg av eksempler som demonstrerer de ulike variasjonsteknikkene i motivbehandling som er til stede i soloforløpet. De variasjonsteknikkene som blir sett etter er, slik som skrevet i teorikapittelet, side 15: Transposisjon, ornamentering, rytmisk forskyvning, utvidelse, komprimering, augmentering, forminskning og invertering.

3.2.4 Rytmissk aspekter

Som en del av den rytmiske analysen vil det i henhold til Cugny (2019), ses på forskjellige type aksenter og rytmiske motiver. Det vil også gjennomføres en tetthetsanalyse, altså antall toner spilt i en takt. Dette er for å gi et sammenligningsgrunnlag mellom de forskjellige soloene, men også for å se om rytmisk tetthet og opplevd intensitet samsvarer. Det ble også sett på rytmiske mønster og motiver sammen med den melodiske analysen, disse blir ikke alltid adskilt ettersom

de ofte henger tett sammen, og et bastant skille av disse ville gjort flere deler av analysen, dobbel så lang.

3.2.5 Harmoniske aspekter

Det vil bli gjennomgått det harmoniske grunnlaget som soloen spilles over, altså hvilke akkorder som blir spilt i resten av bandet, og evt. hvordan Trucks fremhever eller ikke fremhever dette. Et aspekt å være bevisst på i den harmoniske analysen er at musikken som blir analysert ikke bruker jazzharmonikk og heller ikke (åpenbart) kompliserte harmoniske bevegelser, derfor er det begrenset hvor mye fokus som blir gitt den harmoniske analysen.

3.2.6 Analysens struktur

Deretter presenteres transkripsjonen og deles inn i fraser, for lettere å kommentere skjematiske egenskaper. Samtidig som denne skjematiske analysen gjennomføres, blir det også kommentert problemstillinger i henhold til representasjon og transkripsjon. Etter at transkripsjonen er gjennomgått vil det trekkes ut nøkkelfraser fra soloene som analyseres i henhold til de relevante teoriene.

3.3 Reliabilitet og validitet i metodene

in combination with a louder sound, especially one that is lower in pitch, there is a threshold beyond which the softer sound is not just difficult to hear but completely inaudible: the ear cannot respond to it» (Winkler, 1997, s. 179).

I dette sitatet hentet fra Winkler sin artikkel publisert i 1997, skriver han om maskering av lyd, altså når lyder en transkriberer blir skjult, enten fordi den blir overdøvet av andre instrumenter eller fordi kvaliteten på opptaket ikke plukker opp lyden tydelig nok. I tilfeller slik som de som blir gjennomgått i Winkler (1997) kan man enten stole på sin egen musikalske intuisjon og fylle ut det som ikke er hørbart, eller la være å notere det. For å oppnå en høyere reliabilitet enn det jeg kunne oppnådd kun ved lytting av opptaket, har det blitt brukt programvaren *Transkribe!*.³ *Transkribe!* er en programvare som er egnet til prosessering av lyd i transkripsjonsprosessen fordi den inneholder funksjoner som EQ og det kan senke

³ <https://www.seventhstring.com/xscribe/overview.html>

avspillingstempo, uten å forandre tonehøyde. Dette fører til at musikken kunne transkriberes med en høyere grad av nøyaktighet, selv i kompliserte eller (auditivt) rotete partier. Det må likevel presiseres at min analyse og representasjon kan være preget av mine verdier. Moore skriver:

«It is often believed that discussions of the 'syntactical' aspect of music are value-free, since they only deal with sound data, on whose existence all listeners must agree. The musical text has an objective existence (see Green 1988: 12–16), but it is an existence not founded upon words. Any discussion of it in words cannot, therefore, avoid interposing itself between the text and its listeners: one thing that can be said with some confidence is that no discussion of music is totally value-free» (Moore & Martin, 2019, s. 29).

I sitatet over, hentet fra Moore sin bok fra 2019, drøftes det objektivitet i representasjon av funn. Slik som Moore ser det har alle diskusjoner av musikalske tekster en slags pålagt barriere mellom teksten og lytteren, altså at forfatteren skriver gjennom sitt eget syn og bevist eller ubevist fremhever de verdier som hen har. Dette antyder at objektivitet i diskusjon har en iboende subjektivitet, som ikke lar seg unnslippe.

«Transcriptions result from a very focused listening, which brings forward elements. That conscience and memory cannot access through less focused listening, however attentive one may be. Of course, everything that is perceived will not be retained because it is impossible to write everything down, but in fact that is not the purpose of transcription anyway» (Cugny, 2019, s. 228).

Cugny (2019) hevder, i sitatet over, at aktiviteten av å transkribere et stykke musikk har en egenverdi, utover produktet (transkripsjonen på noter). Når man transkriberer lytter man med et helt annet perspektiv og man gjør seg godt kjent med detaljene i musikken. Selv om det kan oppstå feil eller mangler er det likevel en av de beste metodene for å gjøre seg kjent med et stykke innspilt musikk. Implikasjonen av dette kan være at, selv om det er nærmest umulig å oppnå full reliabilitet i transkripsjoner, kan prosessen av å gjennomføre en slik transkripsjon være like viktig som resultatet.

4 Resultat / Analyse

I resultatkapittelet presenteres resultatene fra transkripsjonene og analysene. Først gis det informasjon om låteksemplet, deretter en gjennomgang av transkripsjonen med inndeling av fraser, kommentarer til transkripsjonen og representasjonen, og det vil bli gjennomført analyse av relevante fraser. I transkripsjonsgjennomgangene vil det tidvis bli brukt fargemarkeringer, i tillegg til tekstlige referanser for å sikre lesbarhet og unngå misforståelser. Etter hver analyse vil det presenteres en oppsummering av funnene i analysen. Helt til slutt i kapittelet presenteres en oppsummering av funnene fra de fire låtene, og det vil bli gjennomført en analyse av funnene.

4.1 Do I Look Worried (Studio)

Låten «Do I Look Worried» er skrevet av John Leventhal og Derek Trucks og ble gitt ut på platen *Made Up Mind* i 2013 (Tedeschi Trucks Band, 2015). Den kan lyttes til her: <https://youtu.be/fZeoatONF8Q> (Soloen som er transkribert varer fra 1:38–2:19).

4.1.1 Sound analyse

Fra en auditiv analyse av gitarlyden, låter det veldig typisk Trucks. Det høres ut som han spiller på en Gibson SG eller lignende gitar med humbucker pickups⁴. Gitarforsterkeren har endel vring, det høres ut som volum er skrudd opp for å få preamp rørene til å klippe, det høres for meg ut som forsterker vring og ikke pedal vring, som stemmer overens med intervjuer og tidligere observasjoner av hans oppsett.

Trucks er mest kjent for å bruke Fender super Reverb forsterkere⁵, men i live klipp fra denne tiden ser jeg også en Marshall plexi lignende forsterker⁶. Det kan være vanskelig å si hva som ble brukt på dette opptaket.. I et klipp fra CBS Mornings (2014) hvor Tedeschi Trucks band spiller «Do i Look Worried» er det er tydelig fjærklang⁷ på gitarlyden som kommer fra

⁴ Humbucker pickups, er gitarmikrofoner som motvirker *60 cycle hum* (strømstøy). Typisk brukt i Gibson type gitarer og har mer volum og tykkere lyd, motsetning til single coil som er typisk brukt i Fender type gitarer og låter klarere, tynnere og har en tendens til å plukke opp strømstøy (<https://www.andertons.co.uk/guitar-pickup-guide>).

⁵ Gitarforsterker produsert av Fender på 1960 og 70-tallet (<https://fenderguru.com/amps/super-reverb/>).

⁶ Marshall Plexi er en britisk produsert rørforsterker fra 1960-tallet (<https://marshall.com/live-for-music/history/history-of-1959slp-plexi#>).

⁷ Syntetisk klang som produserer klang gjennom å sende vibrasjoner gjennom metallfjører, typisk funnet i Fender forsterkere (<https://producelikeapro.com/blog/spring-reverb/>).

fenderforsterkeren. dette kan være en indikator på at det ble brukt Fender under innspillingen, men fjærklngen er ikke like tydelig i studioversjonen, om den i det hele tatt er til stede i innspillingen. Fjærklang-effekten er mest tydelig på slutten av siste frase i soloen hvor klngen henger igjen etter soloen (CBS Mornings, 2014, 2:24-2:28). Jeg hører litt romklang, men ingen delay eller andre tydelige effekter som er lagt til hverken inn i forsterkeren eller i postproduksjonen.

Tonalt sett er lyden svært tykk med mye mellomtone, det kan tenkes at forsterkeren er satt litt *brightere* enn det låter, men at tonekontrollen på gitaren er skrudd ned og at han bruker neckpickup for å få en varm og litt ullen lyd som ligger fint oppå mixen uten å være skjærende når man kommer til de lyse tonene, men som kanskje ikke ville kuttet gjennom like godt i en livesammenheng.

Jeg får inntrykk av at han i første del av soloen har volumknotten på gitaren skrudd ned et par hakk, dette gir mindre vrenge, men gir den en tykkere, mer dynamisk tone med mer sustain enn hvis forsterkeren var satt clean.

Trucks spiller med slide og selv om det er vanskelig å si noe om hvilken type slide det er, kun basert på lyden, antar jeg at det er en glass-slide, som er det jeg har sett han bruke på alle live videoer, og i alle intervjuer som jeg har sett av Trucks. Dette forsterkes av at tonen er svært myk uten mye klirring og har ingen av de typiske brass eller keramikk karaktertrekkene.

4.1.2 Akkordgrunnlag / Form

Do I Look Worried

Komponert av John Leventhal & Derek Trucks

Fremført av Tedeschi Trucks Band

The image shows a musical score for a solo in B minor, consisting of five lines of music. Each line contains four measures of music, with a double bar line at the end of the fifth measure. The chords are indicated above the notes. The first line starts with a Bm chord and continues with D, G, D, and A. The second line starts with Bm and continues with D, G, D, and F#. The third line starts with G and continues with D, E, G, and D, E. The fourth line starts with G and continues with F#, Bm, G, and D, E. The fifth line starts with Bm and continues with G, D, E, and Bm.

Figur 4, Akkordskjema i soloen på "Do I Look Worried"

Låten går i B-moll og soloskjema inneholder stort sett akkorder fra B-moll. Unntak er F# som er B sin dominant, denne kommer fra harmonisk moll, og E som fire-dur, og kan være lånt fra B-dorisk eller B-dur.

4.1.3 Transkripsjon

Figur 5, Takt 1-4

Den første frasen starter en 16.del før soloskjema begynner med en opptakt til soloen. Her spiller Trucks kvinten under grunntonen og spiller grunntonen på slaget. Trucks holder deretter tonen B fra første slag i takt 2 frem til slag 6, og han legger kun vibrato på tonen fra og med slag 4.

på siste slag i takt 2 gjentar han det samme motivet som i starten, denne gangen som andre og tredje tone i en 16.delstriol. Dette er en rytmisk forskyvning og en utbrodering av motivet. Han fortsetter opp pentaton skala til kvarten i en triolfigur med pause på 2. slag av triolen.

Trucks fortsetter oppgangen i slag 4, takt 4 med pentaton skala opp til septim, hvor det septimen fungerer som en kontur aksent, før han går ned til D. Han løser opp til ters på siste 16.del i en 16.dels triol på fjerde slag i takt 3, dermed oppløser han på et svakt slag (off-beat). I starten av takt 4 tar han en 16. dels pause, dette skaper rom og gir ikke lytteren opplevelsen av å få oppløst forrige takts frase. Han spiller så en frase som kommer igjen flere ganger i soloen; 1 trinn opp og 2 trinn ned, et slags oppover utspring. Han lander på D i slag 3 som er grunntonen til D-dur og kvinten til G-dur, han spiller D 2 ganger til før han avfraserer opp fra D til Eb.

Figur 7, takt 9-12

Takt 9 starter med en *ghostnote*⁸ og fortsetter i en oppgang av B-moll pentaton skala opp fra grunntone og til ters 1 og ½ oktav over, tersen blir gjentatt to ganger for han går ned til grunntone og fortsetter opp til F# med en *forslagstone* som er innom D#. Her avfraserer han oppover fra E til en F#.

Frasen som starter i siste 8.del i takt 10 blir **repetert** med de samme tonene fra andre 16.delstriol i slag 4, takt 11, altså, repetisjon med rytmisk forskyvning, man kan også si at den lyse B-en som blir spilt i starten av frasen er en kontur aksent. Frasen avfraseres i 5. slag, takt 12.

Figur 8, takt 13-16

⁸ Ghostnote referer her til en spilt tone uten noteverdi, en perkussiv tone.

Takt 13 inneholder et **motiv** som blir **transponert**, først fra B også fra E. Etterfulgt av en avfrasering opp fra E til F#, som en fortsettelse til motivet.

Frasen som følger fra andre slag i takt 14, oppleves som en typisk spørsmål-svar frase. Hvor frasen i takt 14 er spørsmålet med en oppover kontur, og svarer kommer i slag 4, takt 15 med en nedoverkontur. Slutten av frasen er en nedgående B-moll7 arpeggio med en nedgående avfrasering fra B til A.

Den niende frasen starter på andre slag i takt 16. i andre slag spiller Trucks åpne strenger, det var vanskelig å høre akkurat hvilke strenger som ble slått, så i dette tilfellet valgte jeg å skrive ned kun de tonene jeg hørte tydelig. Tonen på slag 3 ble notert som en A som blir bendet opp en heltone. Jeg kunne også valgt å skrive det som en slide, men det er vanskelig å vite om tonen ble spilt med slide eller bendet og siden jeg ikke hadde noe visuell referanse, ettersom dette er et studioopptak, valgte jeg å skrive det som stemmer mest overens med det jeg hørte, og det som gir idiomatisk mening. Resten av frasen er en trinnvis nedgående bluesskala ned til D, og avfraseres i slag 2, takt 17, som blir vist nedenfor.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system covers measures 17 and 18. Measure 17 starts with a D chord and a slide (sl.) on the 8th fret. Measure 18 features an E chord, a Bm chord, and a G chord. The second system covers measures 19 and 20. Measure 19 begins with a D chord and a bend (full) on the 22nd fret. Measure 20 continues with an E chord and a Bm chord. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Fingerings and techniques like slides (sl.), bends (full), and triplets are marked. The guitar tablature below the staff shows fret numbers for strings T, A, and B.

Figur 9, takt 17-20

Den nest siste frasen i soloen starter med enda et slag på de åpne strengene, kanskje for å gi Trucks tid til å nå opp til de høyeste båndene på gitaren. I slag 5, takt 17 har jeg igjen notert en bend, ettersom det virker til å representere bedre det som høres, enn en slide her. Her beveger

spiller han en bend opp fra en lys A og til B. Her er det tydelig for meg som gitarist at han bytter streng, ettersom anslaget på tonen er så annerledes og er det som gir mest idiomatisk mening, her benytter han seg av gitarens natur, det at man kan spille samme tone på flere plasser. Han avfraserer ned fra F# til E i slag 5, takt 18.

Den siste tonen i denne takten har jeg valgt å skrive i parentes ettersom jeg ikke helt klarte å høre hvilken tone som blir spilt, eller om den var spilt med intensjon, eller kun som en bivirkning av å slippe strengen.

I den siste frasen beveger Trucks seg opp den pentatone skalaen og bender/slider opp til den **lyseste tonen** som blir spilt i soloen, en lys E. Før han til slutt gjør en hurtig nedgang av bluesskalaen fra lys B til B en oktav under. Denne frasen blir ikke avfrasert med en slide, slik som mange av de andre frasene, men blir kuttet, slik at eneren i neste takt er stille.

4.1.4 Melodisk analyse

Denne soloen består altså av 11 fraser, slik som jeg tolker det. Den mørkeste tonen er en F# i den nest nederste oktaven på gitaren og dukker opp allerede i opptakten av første frase. Den lyseste tonen er en E, 4 oktaver opp fra den mørkeste tonen, Dette er ofte regnet som den lyseste tonen på gripebrettet ettersom det stort sett bare er 22-24 bånd på gitarer, hvor 24 bånd på den lyseste strengen er denne E tonen. Dette vil si at en stor del av gitarens spennmuligheter er brukt i soloen. Cugny (2019) argumenterer for at spenn er et stilistisk trekk for solomusikere og at pianister og gitarister typisk bruker et større spenn en blåsere og vokalister (Cugny, 2019, s. 204). Trucks spiller, ifølge dette synspunktet, som en gitarist/pianist, ikke som en blåser eller vokalist.

Et interessant punkt i denne soloen er at den er tydelig delt opp i fraser. Av de 11 frasene i soloen blir 6 av de avfrasert opp, 4 avfrasert ned og 1 frase blir avfrasert med slipp. Den mest brukte avfrasering er opp fra D til E, den blir brukt 4 ganger, etterfulgt av opp fra E-F# som blir brukt 2 ganger. De andre avfraseringene blir kun brukt 1 gang hver.

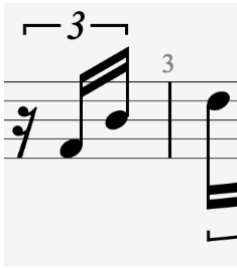
Opp	Ned	Slipp
D-E	E-B	Slipp
D-E	B-A	
D-E	E-D	
E-F#	F#-E	
D-E		
E-F#		

Figur 10 Avfraseringstabell for «Do I Look Worried» (studio)

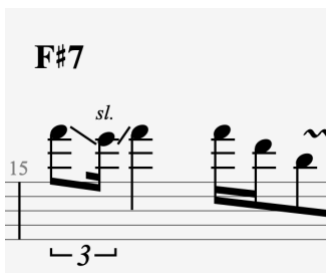
Soloen følger stort sett B-moll pentaton skala, med innslag av bluesskala, og tonen D# en gang, som en forslagstone. Dette vil si at soloen forholder seg til diatonisk og blues tonalitet med svært få/nesten ingen unntak.

Det er stort sett trinnvis bevegelse i frasene, noen hopp, men svært få arpeggios. De eneste to arpeggioene i soloen er:

1. Oppover B-moll i 2. om vending (takt 2-3)



2. Nedgående B-moll grunnstilling (takt 15)



Arpeggioene er kun B-moll treklang, det som kan være interessant i dette tilfellet er at den første arpeggioen spilles over en B-moll akkord, slik som forventet. Den andre B-moll arpeggioen derimot oppstår over en F#7 akkord, altså B-moll sin dominant akkord. Dette medfører at tonene i arpeggioen er henholdsvis F# (1. trinn/Grunntone), D (lavt 6. trinn/b13) og B (4. trinn/11). Dette kan ha tydes på to måter, enten som et bevisst forsøk på å markere en alterasjon i F#7 akkorden og gjøre den til en F#7add11b13 akkord, eller den mer intuitive ideen om at han ikke fulgte akkordene, men heller forholdt seg til tonearten og spilte en frase, uten å bry seg for mye om det harmoniske grunnlaget. Basert på min intuisjon og en gjennomlytting av takt 15 oppleves det ikke som et bevisst forsøk på å skape en utvidet akkord, heller som bare en naturlig fortsettelse av frasen før.

Ved å se på antall unike toner per frase kan man si noe om melodisk tetthet, slik som beskrevet i Cugny (2019). Gjennom denne analysen fant jeg noen egenskaper i soloen som jeg fant interessante, hvorav de sier noe mer enn kun en måling av den melodiske tettheten, kan diskuteres. I denne analysen valgte jeg å analysere tetthet per frase, ettersom dette gav best representasjon av hvordan ideene henger sammen. Takt for takt ble prøvd, men det endte opp med å dele frasene og opplevdes ikke som representativ for lytterens opplevelse.

Melodisk tetthet (per frase)	
frase 1	4
frase 2	4
frase 3	6
frase 4	4
frase 5	5
frase 6	4
frase 7	5
frase 8	5
frase 9	8
frase 10	7
frase 11	7

Figur 11, Melodisk tetthet i soloen.

Tabellen viser at det stort sett blir brukt 4 eller 5 unike toner i frasene, 7 av 11 takter viser lavere enn 5. Dette kan tyde på mye bruk av den pentatone skalaen og i de tilfellene hvor tettheten er høyere slik som frase 9, som har den høyeste tettheten, er dette grunnet bruk av bluesskala og åpne strenger. Det er uklart for meg om jeg burde telle de åpne strengene i analysen ettersom det mest sannsynlig ikke er intensjonelle toner, heller en effekt, tar man vekk disse ender man opp med 7 unike toner i frase 9. Det andre som er interessant er oppbyggingen. Den melodiske tettheten stiger ikke over 6 frem til frase 9, noe som tyder på at melodisk tetthet blir brukt som et virkemiddel⁹ for å drive soloen frem til et høydepunkt. Soloen har en gjennomsnittlig melodisk tetthet på 5,3 unike toner per frase.

4.1.5 Ornamentering

I grunntonen i første frase venter Trucks med å legge vibrato på tonen frem til slag 4. Dette skaper en fremdrift og viser kontroll og intensjon med vibratoplassering. Vibratoen hans er rask, den nærmer seg 32.dels frekvens og får en slags raspete kvalitet på grunn av bottleneck-sliden. I takt 3 får vi første forsmak på de mulighetene for utenom vibrato som sliden åpner opp. Trucks spiller en frase fra kvart til kvint og i siste slag gjør han er triolfigur som blir gjentatt igjen flere ganger i solospillet hans. Frasen får en flytende, nesten vokal kvalitet, til dels fordi han bruker en streng og spiller legato, dette gir et utdefinert anslag på 2. og 3. tone og er en type frasing/ornamentering som går igjen i mye av spillet hans. Trucks påpekte i et intervju med *Total Guitar* i 2022 at

⁹ Intensjonelt eller ubevisst.

“Playing on one string can almost emulate the human voice, I think,” he smiles. “A lot of that came from hearing Ali Akbar Khan on the sarod. He’d hit a note and travel all the way up that fretboard – or steel plate, in his case. The first time I realised you can do that on a fretted instrument was through the great Indian mandolin player, U. Srinivas» (Sharma, 2022)

I sitatet over, Hentet fra Sharma sin artikkel i *Total Guitar* fra 2022, krediterer Trucks sin enstrengsspilling til å lytte til de indiske musikerne Ali Akbar Khan på sarod¹⁰, og Srinivas på mandolin. Dette viser at Trucks henter sine innflytelser ikke bare fra den amerikanske og vestlige musikktradisjonen, men også fra den indiske.

Figur 12 takt 3, triolfiguren ligger i siste slag.

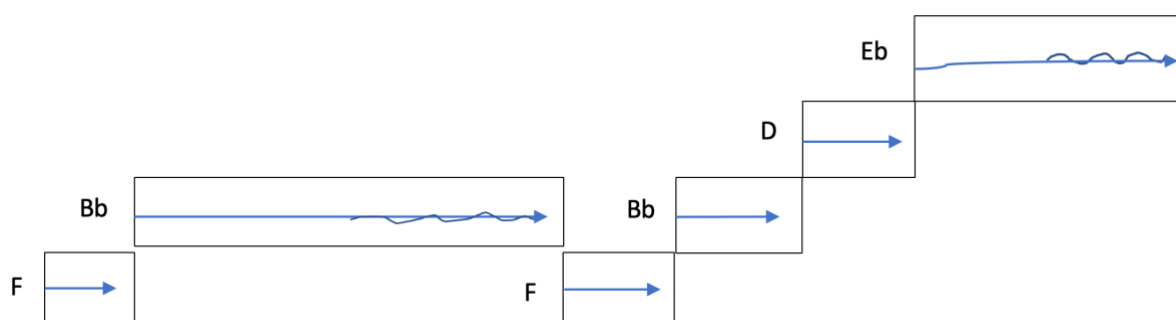
Det neste eksemplet på ornamentering kommer allerede i neste frase. Dette kan beskrives som en legato-slide-trille eller et melodisk sidesprang. Han skal ned en tone med sklir først innom en tone over for så å komme tilbake og gå ned til tersen. På slag 5 spiller han en *gracenote*, altså en tone som kommer på slaget, men som ikke holdes lenge nok til at det er hensiktsmessig å notere som en 16.del eller 32.del, da dette vil føre til mer rot i notasjonen og viser ikke hvordan tonen oppleves i lytteren, det er en forslags-tone.

¹⁰ Sarod er et lutt-lignende instrument uten bånd, kjent for sine glidende toner. Stammer fra den Hindustanske musikktradisjonen i nord-India, Pakistan og Bangladesh (Britannica, 2011).

4.1.6 Intonasjon

Her vil jeg trekke frem noen nøkkelfrasen som gir et tydelig innblikk i Trucks sin bruk av intonasjon og *readability* i soloen.

Her har jeg brukt modellen som vist i metodekapittelet fra *The jazz trumpet Project* (2012) til å vise pitch infleksjon i den første frasen av soloen. Her er den første tonen (F), kort og uten vibrato eller pitch som går opp eller ned. Den andre tonen Bb derimot begynner rent og etter cirka halvparten av lengden blir den gitt en rask vibrato, vibratoen har en frekvens på omtrent 16.dels triol. De neste 3 tonene er korte og uten vibrato og den siste tonen (Eb) men får også vibrato og anslaget starter litt under tonen og har en liten infleksjon oppover til måltonen.



Figur 13 Toneinfleksjon i takt 1-2

4.1.7 Rytmik

Låten går i taktarten 6/8 og starter i et tempo på rundt 8.del = 160Bpm. Gjennom analyse av tempo gjennom DAW og auditivt med metronom høres det for meg ut som at innspillingen ikke er spilt inn til metronom. Tempo på låten er ikke rigid på 160Bpm gjennom hele låten og fluktuerer tidvis.

En faktor som kan ses på i rytmisk analyse er den rytmiske tettheten, altså hvor mange toner som blir spilt i et gitt løp. I denne analysen har jeg valgt å gå takt for takt for å se på den rytmiske tettheten, jeg gjør dette i motsetning til frase for frase fordi frasene varierer veldig i lengde og vil dermed ikke gi resultater som speiler den oppfattede tettheten.

Rytmask tetthet (per takt)	
takt 1	1 (opptakt)
takt 2	3
takt 3	8
takt 4	7
takt 5	7
takt 6	10
takt 7	10
takt 8	9
takt 9	11
takt 10	4
takt 11	8
takt 12	7
takt 13	9
takt 14	5
takt 15	8
takt 16	8
takt 17	9
takt 18	10
takt 19	12

Figur 14, Rytmask tetthet i soloen.

Den rytmiske tettheten i denne soloen har ikke en jevn oppgang, men heller en slags oppover tendens, med det første høydepunktet i takt 9, med en tetthet på 11, og det andre høydepunktet i takt 19, med en tetthet på 12. De laveste punktene av rytmisk tetthet finner man i takt 1, som er opptakten inn til soloen, takt 2, som har en tetthet på 3, og takt 10, som har en tetthet på 4. Soloen har en gjennomsnittlig rytmisk tetthet på 8 toner per takt.

I første halvdel av soloen dukker stort sett triolrytmer opp i begynnelsen og slutten av fraser, og det er mer 8.dels og 16.dels baserte rytmer i midten av frasene, med noen innslag av 32.deler. 32.delene som dukker opp er ofte ganske tilslørte og det var tidvis utydelig om disse er trioler eller rene 32. deler. De stedene hvor jeg har valgt å notere 32. deler er dette etter grundig gjennomlytting og nedsenkning av lydfilens hastighet. Det er lite bruk av pauser i denne soloen, frasene dukker opp hyppig og ofte med korte pauser mellom, de lengste pausene er 4.delspauser. som dukker opp i første halvdel, i andre halvdel ser man ingen 4.delspauser, men noen innslag av 8.delspauser. Dette kan være fordi det er en relativt kort solo.

I andre halvdel av transkripsjonen ser man mye hyppigere bruk av trioler i frasene, dette kan være et virkemiddel for å bygge intensitet i soloen, ettersom trioler fungerer som en slags rytmisk dissonans og skaper spenning og avspenning i kontrast med 8.delene og 16.delene. Fremdeles er det mye bruk av 8.deler og 16.deler, ingen 32.deler (vertfall slik jeg har notert det). Man kan også se at det er mange færre og kortere pauser enn på første side, dette samsvarer

med den rytmiske tetthetsanalysen som ble gjort tidligere i kapitlet, som viser at tettheten er generelt høyere i andre del av soloen.

4.1.8 Oppsummering av funn

- Skalabruken besto av moll-pentaton og moll-bluesskala.
- sitering av motiver fra tidligere deler av soloen
- Flere variasjonsprosesser, mest Rytmisk forskyvning og transposisjon.
- Rytmisk høydepunkt i siste takt, melodisk høydepunkt i frase 9 som ligger ca. 3/4 deler inn i solen.
- Tydelig separerte fraser, stort sett med konkrete avfraseringer opp/ned.
- Lite utringing av harmonisk grunnlag, få arpeggioer.
- Frasene startet på varierende steder i takten, sterke slag ble ofte unngått som frasestartpunkt.

4.2 Do I Look Worried (Live)

Låten “Do I Look Worried”, som beskrevet i forrige kapittel, er skrevet av John Leventhal og Derek Trucks. Denne innspillingen er et liveopptak, spilt 12. desember 2014 i *The House of Blues* i Boston (Tedeschi Trucks Band, 2015).

Den kan lyttes til her: https://youtu.be/s54i4st_f9E (transkripsjonen varer fra 1:39–2:19).

4.2.1 Sound analyse

I forhold til studioinnspillingen har livelyden et litt skarpere preg. Gitarlyden har mer topp. Dette kan komme fra at gitarlyd, i min erfaring som gitarist, ofte blir mindre prosessert live enn i studio, hvor man ofte bruker en EQ for å kutte de skarpe frekvensene. Gitarlyden har preg av mer vregg fra starten av soloen enn i studioversjonen, men lenger ut i soloen, når intensiteten tas opp, er tonen live og i studio ganske like. Fordi dette er et liveopptak, ligger det også en video sammen med lyden. Dette gjør at det tydelig kan ses hvilken gitar og slide som blir brukt. I denne innspillingen bruker Trucks en Gibson SG og en glass-slide. Forsterkeren er litt mer uklar i innspillingen ettersom det står flere gitarforsterker på scenen. Likevel, kan man se at Marshall forsterkeren som står bak Trucks ikke er plagget i et instrument. I bakgrunnen ser man også en forsterker som også blir presentert i en Rig Rundown fra 2017 fra Premier Guitar, en Alessandro AZZ forsterker, som blir forklart av Trucks sin tekniker Bobby Tis «It’s very much a super reverb, just a bit more powerful» (Premier Guitar, 2017, 7:40–7:50). Dette stemmer overens med lyden og det visuelle i opptaket.

4.2.2 Akkordgrunnlag / Form

Solodelen har samme akkordskjema og lengde som studio innspillingen, denne er skildret i forrige kapittel, under form.

4.2.3 Transkripsjon

Figur 15, takt 1-4

Soloen åpner med en slide inn til B (grunntone), hvor han blir i 1 og ½ takt, før det legges vibrato fra og med takt 2. Han fortsetter på opptakten av 4. slag i takt 2 med en B-moll arpeggio i 2. omvendning før han fortsetter på 2. triol av 6. slag med en slidefrase, sentrert rundt D. Den frasen foregår over hele takt 3 og frem til første slag i takt 4. Den andre frasen starter på opptakten av slag 3 i takt 4. Her starten han på D og går trinnvis opp til B gjennom 4-5-7, henholdsvis fra B-moll pentaton, før han repeterer de to siste tonene A-B tre ganger.

Figur 16, takt 5-8

Trucks sklir videre ned til D (ters) fra B (grunntone) før han avfraserer til E. Tredje frase starten på siste slag av takt 5 hvor han sklir inn til F# og A, som danner en toklang i et kort øyeblikk. I starten av takt 6 gjør han en V-bevegelse fra F#, ned til D og opp igjen, før han lander på B. I slag 5 spiller han det som jeg kunne tolket som D-B-E-D, men det høres for meg ut som en ghost-note hvor jeg ville plassert B. Videre inn til takt 7 har jeg valgt å notere dette som en 32.delspause med en påfølgende 32.delsfrase. Dette kunne også vært notert på slaget, med en

liten beskjed om å spille litt bakpå, jeg noterte det slik for å unngå tekst i et allerede travelt notebilde.

I slag 5 av takt 7 oppdaget jeg en svakhet med notasjonsprogrammet Guitar pro 7, som ble brukt i denne transkripsjonen. Jeg fant ingen effektiv måte å notere ned en slide med bottleneck som ikke var tonal, men heller støyete, dette fenomenet kommer igjen i slag 5 av takt 8, og vil dukke opp flere plasser både i denne transkripsjonen og i noen av de andre. Jeg valgt å bruke «pick scrape» funksjonen, som gjør noten om til et kryss, setter in P.S. under notelinjen og gir den en ruglete linje enten opp eller ned. Dette var den nærmeste funksjonen jeg fant og vil i denne oppgaven fungere som erstatning for skraping med Bottleneck Slide.

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system covers measures 9 and 10. It features a treble clef staff with notes and accidentals, and a tablature staff with fret numbers and slide indications. The first system starts with a G chord and includes a 'Fretted with slide' instruction. The second system covers measures 11 and 12. It starts with a 'Støy' (noise) instruction and includes a 'P.S.' instruction. The notation includes various slide techniques, such as 'sl.', 'P.S.', and 'Fretted with slide', and fret numbers like 12, 14, 15, 10, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 7, and X.

Figur 17, takt 9-12

Frase 4 begynner på 5. slag av takt 8 med en 16.dels oppgang gjennom pentaton skala fra F#, frem til den lander i takt 9 på E og går fra E til F# gjennom en slide. Han fortsetter med et rytmisk slag (strengene er dempet med høyrehånda), før han går inn i den 5. frasen. Trucks utfører en Slide-scrape opp til F# og videre til G før han går inn i en triolfrase. I 5. slag av takt 10 har jeg valgt å notere en trille på B, her gjør han noe som er uvanlig i slide sammenheng, han trykker ned sliden slik at tonene blir *frettet*, Dette regnes vanligvis som en «uting» når man spiller slide, men Trucks bruker det i noen tilfeller som en effekt som skaper et tydelig skille mellom toner. Første slag i takt 11 lager han støy med gitaren, det er uklart om det er åpne strenger eller noe annet så jeg valgt å notere det som *deadnotes* i parentes og skrev støy over. Videre i frase 6 spiller han en pentaton frase med en C# i slag 5, dette er en såpass kort

introduksjon til tonen at det oppleves som en pentaton frase selv om han er innom 9er. I takt 12 går han ned gjennom B-moll blueskala og lander på B, før han bruker en slide-scrape for å gå videre.

Figur 18, takt 13-16.

Takt 13 åpner frase 7. Denne frasen består av en **sekvensering** av et tema, først fra F#, så fra D med en liten **variasjon** på slutten. Frase 8 starter i takt 14 og er ganske bakpå, han slider langsomt mellom toner. Frase 9 går fra 2. slag i takt 16 frem til 3. slag i takt 17.

Figur 19, takt 17-19

Den siste frasen, frase 10, oppleves som en spørsmål-svar-frase, hvor den første delen er **spørsmålet**, som avslutter oppover, spørrende. **Svaret** avsluttes nedover, og gir et slags punktum til soloen. Fra slag 5 av takt 17 spiller Trucks en stakkato nedgang av den pentatone skalaen med en slide inn til de to første tonene, dette kan minne om trombone. Før han avslutter med en rask blueskala frase og lander til B ut av soloen.

4.2.4 melodisk analyse

Melodisk tetthet (per frase)	
frase 1	5
frase 2	5
frase 3	5
frase 4	5
frase 5	5
frase 6	7
frase 7	5
frase 8	5
frase 9	6
frase 10	7

Figur 20, melodisk tetthet i soloen

En melodisk tetthetsanalyse avslører at gjennom mesteparten av låten blir det spilt diatoniske meloditoner, faktisk i alle frasene hvor tettheten er 5, er det bare brukt toner fra B-moll pentaton skala. I frase 6 er det lagt til tonene, C# (9) og F (b5/#4), Dette tilsier henholdsvis innslag av ren moll og blueskala. I frase 9 er det lagt til C# (9), noe som igjen tilsier ren moll. Til slutt i frase 10 er det lagt til G (b6), som er grunntonen i akkorden som blir spilt, og F (b5/#4) som tilsier blueskala. Det blir altså kun lagt til 3 toner som man ikke finner i ren pentaton skala, likevel er dette vanlige toner å legge til fra ren moll, og utenom F, som man finner i blueskalaen, så er de to andre diatoniske til ren B-moll. Det er altså veldig diatonisk spilling, med innslag av blues. Den har en melodisk gjennomsnittstetthet på 5,5.

4.2.5 Rytmikk

Låten går i 6/8 og har et tempo på rundt 8.del = 164Bpm. Dette er en live fremførelse og dermed vil tempo fluktuere i løpet av fremførelsen, tempomålingen er gjennomført i starten av solodelen.

Rytmask tetthet (per takt)	
takt 1	1
takt 2	5
takt 3	10
takt 4	8
takt 5	8
takt 6	11
takt 7	8
takt 8	11
takt 9	9
takt 10	10
takt 11	11
takt 12	9
takt 13	10
takt 14	7
takt 15	9
takt 16	9
takt 17	9
takt 18	9
takt 19	1

Figur 21, rytmisk tetthet i soloen.

Den rytmiske tettheten i soloen viser en lav tetthet på 1. og 2. takt. Tettheten øker i takt 3, og holdes relativt stabilt derfra og gjennom hele soloen, med en gjennomsnittstetthet på 8,1.

Figur 22, takt 7-8

I starten av takt 8 opplever jeg et bytte fra delvis svingt til straight rytmikk i Trucks sin spilling. Dette oppleves brått og uventet, selv om det bare er disse to korte tonene. Dette kan tilsi at Trucks har et svært bevist forhold til hvordan han fraserer, men også hvor han legger seg rytmisk i forhold til underdelinger og grooven.

Figur 23, takt 3-4

I dette eksemplet fra takt 3 er Trucks midt i en frase med hopper over første slag før han fortsetter. En annen interessant faktor i denne frasen er at han lander på akkordtonen i et svakt slag (slag 6), og avfraserer opp til en spenningstone på slaget i neste takt, for meg oppleves dette som et brudd med forventninger.

Figur 24, Frase i takt 12

Figur 25, Frase i takt 16-17

En ting jeg ikke la merke til ved gjennomlytting, men heller når jeg begynte å skrive denne analyser var hans repetisjon av noen fraser eller licks, ofte med en ny rytmisk plassering. Frasen i disse to noteeksemplene kommer to ganger, første gang i takt 12 på slag 1, andre gang i takt 16-17, på slag 5.

4.2.6 Oppsummering av funn

- Stort sett pentaton skala, noe innslag av ren moll og blues skala. Diatonisk tonespråk.
- Åpner soloen med en lang tone.
- Konkrete inndelte frase i starten av soloen.
- Høy intensitet i dynamikk.
- Fraser starter stort sett ikke på sterke slag.
- Bruker fretting med sliden, dette skaper en annerledes effekt fra vanlig spilling med slide.
- Varierer underdelingsfølelsen (svingt vs. streit).
- Mye bruk av forslagstoner med slide.
- Jevn melodisk tetthet. Det er en noe jevnere rytmisk tetthet mot slutten av soloen. Den er mer variert i starten.

4.3 Midnight In Harlem (Studio)

«Midnight in Harlem» er en låte skrevet av Michael A. Mattison og Derek Trucks og gitt ut på platen *Revelator* i 2011 (Discogs, u.å.). Soloen som er transkribert varer fra 3:41–5:44.

Låten kan lyttes til her: https://youtu.be/gy5-EQ7Ae_0

4.3.1 Sound analyse

Soloen åpner med en ganske ren gitartone, uten mye vreng. Den er tykk (mye mellomtone) og har endel kompresjon. Kompresjonen kommer nok fra at forsterkeren er skrudd opp endel, dette overstyrer forsterkeren og skaper vreng, og ved å skru ned volumkontrollen på gitaren kan man beholde den kompresjonen som dette skaper, uten å overstyre/vrenge lyden. Det høres ut som om det er litt klang på gitarlyden, men ingen tydelige effekter som stikker seg ut. Det blir litt mer vreng i løpet av soloen, men jeg vil kategorisere det som et relativt lavt vrengnivå, sammenlignet med gitarlyden på «Do I Look Worried».

4.3.2 Akkordgrunnlag / Form

starter med et mellomspill på 4 takter med E dur, deretter går det inn i soloskjema. Soloskjema er veldig enkelt, man kunne også notert det som kun E-dur til A-dur, men ettersom det konsekvent blir spilt disse variasjonene, så vurderte jeg det hensiktsmessig å notere det slik:

Midnight In Harlem
Akkordskjema

Mellomspill

E E⁶ Emaj⁷ E⁶ E E⁶ Emaj⁷ E⁶

Soloskjema

5 E E⁶ Emaj⁷ E⁶ Amaj⁷ A⁶ Amaj⁷ A⁶

9 E E⁶ Emaj⁷ E⁶ Amaj⁷ A⁶ Amaj⁷ A⁶

13 Amaj⁷ A⁶ Amaj⁷ A⁶ Amaj⁷ A⁶ Amaj⁷ A⁶

Repetet X4

Figur 26, Soloskjema "Midnight In Harlem"

4.3.3 Transkripsjon

Transkripsjonen av «Midnight In Harlem» var en av de transkripsjonene med noe usikkerhet over oversettelsen fra innspillingen til transkripsjonen. Selv om låten er spilt inn i studio så har soloen en *live feel*, som gjør at rytmisk sett inneholder den mange uventede elementer og forholder seg ikke til én underdeling. Jeg kan ikke si det med sikkerhet, men for meg oppleves denne soloen som uredigert og som et helhetlig take. Den inneholder skavanker og skødding¹¹ her og der, noe som resulterte i svært kompleks notasjon til tider. Det kan presiseres at selv om notasjonen ser svært kompleks ut til tider, kan dette være et resultat av tradisjonell notasjonsbegrensinger når det kommer til å notere musikk som ikke er basert på vestlige tradisjoner.

The image displays two systems of musical notation for a guitar solo. The first system covers measures 1 through 4, with chords E, E6, Emaj7, and E6 indicated above the staff. The second system covers measures 5 through 6, with chords E, E6, Emaj7, and E6 indicated above the staff. The notation includes slurs, vibrato markings, and specific fret numbers (10, 12) for the final notes.

Figur 27, Takt 1-6

Soloen starter over et lite mellomspill/vamp over E. Her legger Trucks starten på soloen med en lang G#, som blir holdt fra opptakten av takt 2 til 1. slag i takt 3. Tonen får vibrato fra 2. slag i takt 3. Den første frasen av soloen begynner på 2. 16.del av takt 4 med en pentaton oppgang fra C#. Jeg velger å kalle dette starten av første frase, ettersom jeg ser på delen før som et mellomspill, jeg oppfatter takt 3-4 som en overgang fra komp rolle til solistrolle.

¹¹ Små feilspill, f.eks. toner som detter ut, eller å komme borti en ekstra streng når man ikke mener det.

Figur 28, takt 5-8

Den første frasen fortsetter inn i takt 5 og avfraseres med en E-F# slide på slag 3. 2. frase starter på 4. 16.del i takt 6, det er en slags bølgete frase, sentrert rundt F# (nier). Takt 7 opplevde jeg som en logisk frase fra et auditivt og et spill standpunkt som en relativt enkel frase, å notere den ned derimot var ikke like enkelt. Her fant jeg et nivå av subtil mikroritmikk og dynamikk som opplevdes som nærmest umulig å oversette til svarte prikker på et digitalt ark. Likevel, gjorde jeg mitt beste for å gi den en så konkret oversetting som jeg hadde kapasitet til. Frase tre begynner på andre 8.del i trioler i slag 4, takt 8.

Figur 29, takt 9-12

Det som etterfulgte den lange frasen fra takt 6 og 7 var en kort og enkel frase, enkel i den forstand at det var få toner og alle tonene var relativt tydelig spilt. Frase fire starter på andre 16.del i takt 10. Man kan se en speiling i takt 7 og 11, i at de starter med akkurat den samme

frasen, en triol med 16.deler på første og andre slag. Frasen blir etterfulgt første gang (takt 7) av en svært legato slide og andre gang (takt 11) er det en mer konkret frase, med avfrasering fra E-F#. femte frase begynner på andre 16.del i takt 12 med en slide inn til C# (tersen til A), etterfulgt av en nedgang til E gjennom en Eadd9 arpeggio. Arpeggioen blir gjentatt, denne gangen oppover, med en slide fra G# til B. Frasen fortsetter inn i takt 13.

Figur 30, takt 13-16

Den femte frasen forsetter med en E-dur toklang med slide bevegelse til de nærmeste skalatonene, før det avfraseres fra B-C# på andre 16.del i slag 3. Frase seks starter på andre 16.del i takt 14, med en pentaton frase hvor E blir repetert 3 ganger. Videre i Takt 14 og 15 spilles det en nedgående sekvensering som består av 1 tone ned, gjentakelse av den tonen også en tone ned. Trucks holde på mønsteret frem til siste slag i takt 15, hvor han går trinnvis ned fra G# til E.

Figure 31 shows measures 17-20. The guitar part starts with a triplet in measure 17. Chords are E, E6, Emaj7, and A6. The bass part has a simple accompaniment.

Figur 31, takt 17-20

Frase seks varer frem til fjerde 16.del i 2. slag i takt 17, med en avfrasering fra G#-F#. Den syvende frasen starter på fjerde slag i takt 17 med en slide inn til C# og en slide ned til G#, her valgte jeg å notere B mellom ettersom jeg hører den tydelig, selv om den ikke har et eget anslag. Dette har skjedd flere ganger, hvor en tone midt i en slide er tydelig selv uten anslag, dette opplever jeg selv som svært teknisk utfordrende ettersom man må pause midt i en slide, på en ren tone, i et kort nok øyeblikk for å få denne glidende effekten. Alternativt kan man trykke sliden ned på gripebrettet slik at man *fretter* tonen med bottleneck-sliden, dette har jeg opplevd flere ganger i Trucks sin spilling.

Figure 32 shows measures 21-24. The guitar part starts with a triplet in measure 21. Chords are E, E6, Emaj7, and A6. The bass part has a simple accompaniment.

Figur 32, takt 21-24

Den syvende frasen fortsetter helt frem til fjerde 16.del i takt 21 og avfraserer fra F#-G#. Frase åtte starter på fjerde slag av takt 21 og fortsetter videre i takt 22. Her ser vi samme typen sekvensering som i takt 14/15. Det ligner på mønsteret fra takt 15, men har en litt annen rytmikk. Her starten sekvensen på første slag, og går ned til F# før han utbroderer avslutningen.

Frase ni, starter i takt 24 starter på 2. 16.del. I 3. slag skjer det en slags trille. Dette var et av de punktene av transkripsjonen hvor jeg måtte stoppe opp, sakke tempo ned og vurdere hvordan jeg skulle representere dette i noten. Jeg kom frem til en mellomting, full nøyaktighet i første halvdel av 3. slag, men den siste 8 delen opplevdes som utydelig, og midt i skillepunktet for vibrato og trille, slik at jeg valgte å markere den som en A med trille, både fordi det ville blitt en uryddig del av noten, og fordi nøyaktighet her ville tatt ekstrem presisjon. Min teori på denne tonen er at det Trucks fletter sliden nesten midt på båndet, slik at tonen hopper mellom A og Bb på en svært uvanlig måte.

Figur 33, takt 25-28

Den niende frasen avsluttes på andre 16.del av 2. slag i takt 25 med en B-C# avfrasering. Frase ti starter på andre 8.del i en 8.delstriol på slag 3 i takt 25. Frasen spiller på et motiv som går mellom B og C#, disse to tonene blir repetert i forskjellige rytmiske plasseringer frem til fjerde 16.del på slag 3 i takt 26, før frasen fortsetter opp til den høyeste tonen i frasen som er en B en oktav over.

Figure 34 shows a guitar solo in E major, measures 29-32. The solo begins in measure 29 with a phrase ending on a slide (P.S.) from E to F#. The solo continues with a series of slides and slurs, including a trill in measure 30. The solo concludes in measure 32 with a slide from the 12th fret to the 10th fret.

Figur 34, takt 29-32

Frase ti avsluttes i takt 29, slag to, med en avfrasering fra E-F#. Mellom frasene utfører Trucks en slide, her notert med P.S. over, fordi det ikke er noen konkrete toner å hente. Den ellefte frasen starter på andre 16.del av slag tre i takt 29. i takt 30 slag to, kommer det igjen en slik uvanlig kjapp trille som i takt 24. Fra tredje slag i takt 30 beveger Trucks seg i en trinnvis **sekvens** opp til en **høy E** i takt 31, dette er den lyseste tonen som blir nådd i soloen, og ligger en heltone over gitaren sin rekkevidde, dermed spiller han en tone her som vanligvis kun kunne blitt spilt med en *bend*.

Figure 35 shows a guitar solo in E major, measures 33-36. The solo begins in measure 33 with a slide from the 12th fret to the 14th fret. The solo continues with a series of slides and slurs, including a trill in measure 34. The solo concludes in measure 36 with a slide from the 5th fret to the 10th fret.

Figur 35, takt 33-36

Frase elleve avsluttes med en slide inn til en E-dur treklang i første omvendning. Den er notert som overbunnede 4.deler fordi programvaren, Guitar Pro 7, sine begrensninger ikke lot meg legge til vibrato på 2. slag, slik som jeg hører det, når det var notert som en halvtone. I neste frase, nummer tolv, finner vi i takt 34 et dreietone-*symbol* over G#, dreietone-bevegelsen minner om bevegelsen inn til siste tone i takt 35, men ettersom notebildet allerede var ganske fult i takt 34, valgte jeg å notere det slik. Frase tretten begynner på andre 8.del i triolen på 3. slag i takt 36. De to første tonene i denne frasen valgte jeg å notere i parentes. Dette er fordi de er så svake at jeg var usikker på om de var der, jeg valgte fortsatt å notere dem.

The image shows a musical score for guitar, measures 37-39. Measure 37: Amaj7, A6. Measure 38: Amaj7, A6. Measure 39: E. The score includes a treble clef staff with notes and slurs, and a guitar staff with fret numbers and slurs. Measure 39 shows a final E chord with a vibrato symbol.

Figur 36, takt 37-39

Her tar Trucks og resten av bandet ned dynamikken, frasen er en slags avrunding til en ganske intens solodel, denne frasen runder av med en F#-E avfrasering. Til slutt i takt 38 får vi den siste frasen, nummer 14. Frasen blir spilt veldig lavt i dynamikk, men alle tonene er tydelige og kommer godt frem, jeg opplever fortsatt intensjon bak det som blir spilt. Det avsluttes med en pentaton nedgang fra E til G#, før han slider, med svært kontrollert dynamikk, inn i en E-dur treklang i grunnstilling. Slutten av soloen er ikke bare slutten av soloen, men også slutten av låten.

4.3.4 Melodiske nøkkelfraser

Her vil det presenteres noen utvalgte nøkkelfraser som viser melodiske aspekter ved soloen.

Eksempel 1:

Eksempel 1 viser bruk av variasjon av et motiv med rytmisk forskyvning og ornamentering.

Eksempel 1A:

Figure 37 shows a melodic phrase in treble clef and guitar tablature. The treble clef shows a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The phrase starts with a 5th fret note, followed by a series of eighth notes. A yellow highlight is under the final note, which is marked 'sl.'. The tablature shows fret numbers 9, 8, 10, 10, 12, 10, 10, 8, 8, 8, 10. Chords E and E6 are indicated above the staff.

Figur 37, frase fra takt 4-5

Eksempel 1B:

Figure 38 shows a melodic phrase in treble clef and guitar tablature. The treble clef shows a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The phrase starts with a 6th fret note, followed by a series of eighth notes. A green highlight is under the final note, which is marked 'sl.'. The tablature shows fret numbers 9, 8, 10, 12, 10, 10, 8, 8, 8, 10, 12. Chords Emaj7 and E6 are indicated above the staff.

Figur 38, frase fra takt 6

Eksempel 1A starter på andre 16.del i fjerde slag, 1B starter på fjerde 16.del i første slag. Dette gjør at hele frasen forskyves med 3 16.deler. Der hvor 1A slutter med en avfrasering fra E-F#, fortsetter 1B inn i en lengre frase med en trinnsvis bevegelse opp.

Eksempel 2:

Eksempel 2A viser fortsettelsen av frasen fra takt 6. Her blir det brukt akkurat samme motiv uten variasjon i første slag av både 2A og 2B, men de har forskjellige fortsettelser.

Eksempel 2A:

Figure 39 shows a melodic phrase in treble clef and guitar tablature. The treble clef shows a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The phrase starts with a 7th fret note, followed by a series of eighth notes. A yellow highlight is under the first three notes, which are marked 'sl.'. A green highlight is under the remaining notes, which are marked 'sl.'. The tablature shows fret numbers 12, 13, 12, 10, 8, 8, 8, 8, (8), 10, 8, 10, 8, 10, 8, 5. Chords Amaj7 and A6 are indicated above the staff.

Figur 39, frase fra takt 7

Eksempel 2A viser også en komplisert **rytmisk figur** som blir spilt med en legatobevegelse, her bruker Trucks sliden, uten anslag fra høyrehånden til å spille en svært komplisert rytme, men fordi den er spilt legato oppleves den som svært flytende og fri. Her vil jeg også bemerke at det siste anslaget før legatofrasen er på fjerde 16.del i slag 2.

Eksempel 2B:

The image shows musical notation for Example 2B. It consists of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The treble clef staff is in A major (Amaj7) and A6, with slurs and 'sl.' markings. The tablature staff shows fret numbers: 12-13-12-10-8-10-12-12-12-10-8-8-8-10. A yellow highlight covers the first four notes of the treble clef staff.

Figur 40, frase fra takt 11

Fortsettelsen i 2B er mindre rytmisk kompleks enn 2A. En annen faktor å ta i betraktning er at både 2A og 2B blir spilt på en streng, det er slik Trucks får den flytende legatolyden.

Eksempel 3:

Eksempel 3 viser en melodisk frase som dukker opp både i takt 16, slag en og takt 23, slag tre. Dette viser at Trucks siterer enten seg selv fra tidligere i soloen, eller at denne frasen er fra hans vokabular.

Eksempel 3A:

The image shows musical notation for Example 3A. It consists of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The treble clef staff is in A major (Amaj7) and A6, with slurs and 'sl.' markings. The tablature staff shows fret numbers: 2-4-2-0-5-5-5-7.

Figur 41, frase fra takt 16, slag 1-2

Eksempel 3B:

A6

The musical notation shows a melodic line on a staff with a treble clef. It starts with a slur over a quarter note G4, followed by a slur over a quarter note A4, then a slur over a quarter note B4. A wavy line indicates a vibrato effect over the next two notes, C5 and B4. The phrase ends with a slur over a quarter note A4. Below the staff is a guitar fretboard diagram with two lines shown. The first line has frets 2, 4, 2, and 0. The second line has frets 5, 5, 5, and 7. Slurs connect the notes between lines: 2-4, 2-0, 5-5, and 5-7. The word 'sl.' is written above the first, third, and fifth notes.

Figur 42, frase fra takt 23, slag 3-4.

Eksempel 4:

Eksempel 4 viser en 'sekvens' som dukker opp flere ganger i løpet av soloen. Sekvensene i alle eksemplene bygger på samme intervallbevegelse, men starter på forskjellige tonehøyder.

Eksempel 4A:

The musical notation shows a melodic line on a staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It starts with a slur over a quarter note G5, followed by a slur over a quarter note A5, then a slur over a quarter note B5. A wavy line indicates a vibrato effect over the next two notes, C6 and B5. The phrase ends with a slur over a quarter note A5. Below the staff is a guitar fretboard diagram with two lines shown. The first line has frets 14 and 16. The second line has frets 14 and 14. A slur connects the notes between lines: 14-16. The word 'sl.' is written above the first, third, and fifth notes. To the right of the fretboard diagram is a vertical label 'TAB'. Above the fretboard diagram are two chord symbols: 'Amaj7' and 'A6'. The fretboard diagram is numbered '15' at the beginning.

Figur 43, frase fra takt 14-15

Eksempel 4B:

The musical notation shows a melodic line on a staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It starts with a slur over a quarter note G5, followed by a slur over a quarter note A5, then a slur over a quarter note B5. A wavy line indicates a vibrato effect over the next two notes, C6 and B5. The phrase ends with a slur over a quarter note A5. Below the staff is a guitar fretboard diagram with two lines shown. The first line has frets 19 and 16. The second line has frets 16, 14, 14, 12, 12, 9, 9, 7, 7, 4, and 4. Slurs connect the notes between lines: 16-14, 14-14, 14-12, 12-12, 9-9, 7-7, and 4-4. The word 'sl.' is written above the first, third, fifth, seventh, ninth, and eleventh notes. To the right of the fretboard diagram is a vertical label 'TAB'. Above the fretboard diagram are two chord symbols: 'Emaj7' and 'A6'. The fretboard diagram is numbered '22' at the beginning.

Figur 44, frase fra takt 21-23

Eksempel 4A og 4B har samme avslutning, men eksempel 4B starter med en lys C# før det går inn i sekvensen.

Eksempel 4C:

The image displays musical notation for Example 4C, consisting of two parts. The left part shows a guitar fretboard diagram for measures 34 and 35. Measure 34 is in the key of E major (Emaj7) and features a triplet of eighth notes on the 9th, 7th, and 7th frets, followed by another triplet on the 7th, 4th, and 4th frets, and a final triplet on the 4th, 2nd, and 2nd frets. Measure 35 is in the key of E6 and features a triplet on the 2nd, 2nd, and 2nd frets, followed by a triplet on the 2nd, 4th, and 5th frets. The right part shows a treble clef staff for measures 35 and 36. Measure 35 is in the key of A major (Amaj7) and features a triplet of eighth notes on the 2nd, 4th, and 5th frets, followed by a triplet on the 2nd, 4th, and 2nd frets, and a final triplet on the 2nd, 4th, and 2nd frets. Measure 36 is in the key of A6 and features a triplet of eighth notes on the 4th, 2nd, and 0th frets, followed by a triplet on the 4th, 2nd, and 0th frets, and a final triplet on the 4th, 2nd, and 0th frets. The fretboard diagrams are labeled with fret numbers and slurs, and the treble clef staff is labeled with 'T', 'A', and 'B'.

Figur 45, frase fra takt 34-35

Eksempel 4C bygger på den samme sekvensen, men er rytmisk augmentert (i starten), rytmisk forskjøvet, rytmisk forminsket (i slutten) og inneholder ornamenteringer.

4.3.5 Oppsummering av funn

Den rytmiske tettheten i soloen var på sitt laveste punkt i takt 8, med en tetthet på 2. Dette er sett bort fra de 4 første taktene (mellomspillet før soloen) og takt 30, som egentlig er neste del av låten. Taktene med høyest rytmisk tetthet var takt 28 og takt 32, med en tetthet på 16. Den rytmiske gjennomsnittstettheten i soloen var 9,8 (Vedlegg 5).

Den melodiske tettheten i soloen var ganske stabil, og varierte fra 4 til 7. De laveste punktene var i fra 1 og 13, med en tetthet på 4. Frasen med høyest melodisk tetthet var frase 11 med en tetthet på 7. Den melodiske gjennomsnittstettheten var 5,5.

Kjennetegnene som ble funnet var:

- Svært diatonisk tonespråk, noen innslag av blueskala og miksolydisk.
- Åpner soloen med en lang tone som det blir lagt vibrato til etter hvert.
- Repetisjon av motiver med rytmisk forskyvning og nye fortsettelser.
- Stort sett enkelttonespilling, noen innslag av idiomatiske to- og treklanger med slide.
- Fretting med sliden for en unik effekt.
- Mer tydelige fraseskiller i starten, mer sammenhengende og lengre fraser mot slutten.
- Fraser starter stort sett på forskjellige plasser i takten, og nesten aldri på sterke slag (1 og 3)
- Bruk av legato med komplisert rytmikk, bruk av legato gjør at rytmikken ikke oppleves som krass eller skjærende, selv om det ofte er svært kompliserte (typ; kvintol og 32.dels) rytmer.
- Bruk av skraping mellom fraser, gir opplevelse av støy og energi
- Kontrollert dynamikk og kontrollert bruk av vibrato
- Tilbakeholden dynamikk, kompet og Trucks følger hverandre dynamisk, intensitet kommer fra innhold, ikke fra volum.

4.4 Midnight In Harlem (Live)

Låten «Midnight in Harlem» er som beskrevet i forrige kapittel skrevet av Michael A. Mattison og Derek Trucks og først gitt ut på platen *Revelator* i 2011 (Discogs, u.å.). Denne versjonen er en live versjon som er spilt inn til et live innspilt radioshow for *eTown* i 2011 (eTown, 2011). Den kan lyttes til og ses her: <https://youtu.be/6GkdCiqsFUI> (soloen som er transkribert varer fra 5:06–7:19).

4.4.1 Sound analyse

Soloen starter med en ren gitarlyd, uten mye vreng, i likhet med studioversjonen. Gitarlyden oppleves som mindre komprimert enn studioversjonen, dette kan være pga. manglende postprosessering. Tonen oppleves som tynnere enn studioversjonen, mindre mellomtone, mindre bass og mer topp. Det kan ses fra en visuell gjennomgang av videoen hentet fra Youtube at Trucks spiller på en Gibson SG med glass-slide. I videoen kan det ses en Fender Super Reverb bak Trucks (eTown, 2011, 7:01-7:04). Dette kan tyde på at det er den som blir brukt. Dette stemmer overens med det lydlige bildet og Trucks sine preferanser for Super Reverb forsterkeren.

4.4.2 Akkordgrunnlag / Form

Akkordskjema for soloen er det samme som i studio versjonen. Lengden er forskjellig, men det er kun en utvidelse av det opprinnelige skjema. I transkripsjonen ble det også unnlatt å notere alle variasjonene i besifringen, ettersom disse allerede er skildret i studio versjonen i forrige eksempel.

4.4.3 Transkripsjon

Figur 46, takt 1-8

Soloen åpner med en opptakt fra andre 8.del i takt 4, Trucks hopper over første 16.del i takt 5 og spiller en enkel trille fra G# (ters), legger vibrato på G# fra tredje slag, før han avfraserer fra F#-E fra andre 8.del i takt 6. Den andre frasen starter med en lignende bevegelse som den første, men med en rytmisk forskyvning, her fra fjerde 16.del i slag 3. Det er også lagt til en tone der hvor det sist var pause.

I opptakten av slag en, takt 7 utfører Trucks en trille mellom G# og A igjen, denne gangen som en **legato-kvintol**. Selv om transkripsjonen får dette til å virke som en svært intens rytmisk takt, oppleves det ikke slik for meg, ettersom han spiller svært svakt dynamisk. I begynnelsen av tredje frase i slutten av takt 8 repeterer han igjen det samme motivet, igjen med en ny rytmisk forskyvning.

Figur 47, takt 9-12

Den tredje frasen varer frem til slutten av takt 9 og avsluttes med E-C# i en 16.delstriol. Frase fire åpner med en E-dur arpeggio fra andre 16.del i andre slag av takt 10, etterfulgt av en pentaton frase, som blir sitert en oktav ned i slag 3, takt 11. Frase fem starter på andre slag i takt 12, med en trinnvis oppgang i E-dur skala, frem til A. Han går ned til E igjen, for så å spille en 32.delsfrase bestående av en Eadd9 arpeggio, denne figuren blir gjentatt som 16.deler, en oktav opp i starten av neste frase, spørsmål & svar.

Figur 48, takt 13-16

Den femte frasen er ferdig i slag to, takt 13. Frase seks begynner på slag 4, takt 13. Det er en kort frase, bestående av en Eadd9 arpeggio og avsluttes på tredje slag av takt 14, med en F#-G#. Frase sju starter med en svært lik bevegelse som frase 6, denne gangen fra B i stedet for fra E. En av de mer kompliserte rytmiske notasjonene ligger i frase sju, i starten av takt 15, dette er en legatofrase med slide, noe som gjør den noe rytmisk diffus. Ved første

gjennomlytting virket frasen relativt enkel, men etter å ha skrudd ned avspillingstempo, oppdaget jeg flere toner som skjulte seg i frasen. Frase åtte starter på slag 4, takt 15, med en E-dur arpeggio i første omvendning, og avsluttes med E og G#, som en delvis E-dur. Videre begynner frase ni på slag 4, takt 16, med en pentaton oppgang fra G#.

Figur 49, takt 17-20

Frase ni fortsetter med et **lite motiv** på første slag i takt 17, dette gjentas fra andre 16.del i slag 4, takt 17 som **frase 10**. Frase 11 begynner med en lik bevegelse, men bryter med forventninger når den går helt ned til E og opp igjen i 16.delstrioler. Starten av takt 19 speiler den andre delen av motivet, men igjen, utbroderes det videre her.

Frase 12 begynner med en opptakt til takt 20. En interessant smådetalj her er starten av takt 20, her spiller Trucks en ren G#, for deretter å slide inn til den samme G#-en, dette skaper en lignende effekt som «falske fingersettinger» på saksofon, eller når man spiller samme tone på ulike strenger på gitar, slik som han gjør i slag 3. I transkriberingsprosessen var fingersetting noe av det som var interessant å se på, spesielt i tilfeller hvor det var tydelige tonekvalitetsforskjeller, slik som inn til slag 3 i takt 20. Det var tydelig at Trucks slapp strengen, for så å legge på sliden, jeg hørte dette delvis på tonekvaliteten, men også fordi det ble lagt til vibrato, noe som er umulig på åpen streng uten en tremolo-bar, noe som gitaren han brukte her ikke har. I slag 4, takt 20 spilles det et **motiv** som kommer igjen i takt 21.

Figur 50, takt 21-24

Frase 12 avsluttes med en pull-off fra F#-E på opptakten av slag 2, takt 21. Den 13. frasen starter på opptakten inn til slag 4, før **motivet** fra forrige takt kommer igjen. Dette motivet blir gjentatt flere ganger i løpet av disse taktene med noe rytmisk variasjon, disse blir markert i **grønt**. Frase 13 og 14 blir delt opp med en E5 akkord (De tre tykkeste strengene, stemt E-B-E), før har fortsetter med en sekvensert oppgang, som går litt opp og litt ned, den ender opp i samme motiv som før.

Figur 51, takt 25-28

Frase 14 fortsetter å sirkle rundt de samme tonene, altså E-F#-G#, før han introduserer A, i takt 26. Frase 15 begynner med en **Eadd9 arpeggio** med slide inn til G# og B. Trucks fortsetter å sirkle rundt de samme tre tonene i takt 27, før han bygger opp lysere i takt 28, opp til E, en

oktav over. Deretter beveger han seg ned den pentatone skalaen til E, før han går opp til B og Slider inn til G# og B sammen i takt 29.

Figur 52, takt 29-32

Frase 16 starter på andre 16.del av slag 3, takt 29, med en bevegelse som var svært vanskelig å fange på noter. Jeg opplevde det som en slide fra **D-E**, for så å gå fra **C#-D#**. Dette virker som en rar blanding av toner, samtidig hinner dette kanskje til Trucks sine blues innflytelser, med lav 7er over grunntoneakkorden, og samtidig hans indiske innflytelser. Slik som jeg har forstått de indiske skalaene, er det ofte forskjellige toner på vei opp og ned. I andre slag, takt 30, slår Trucks hard på strengene, så hard at tonene faktisk blir litt høye i pitch, her valgte jeg å notere ned med **markering**. Frase 17 starter i slag 3, takt 30, med en pentaton frase fra C#. I andre 8.del av slag to, takt 31 har jeg skrevet en slide fra E-dur en hel oktav, i denne sammenhengen betyr det ikke at han sklir helt ned, men heller at han sklir og slipper strengene på et punkt, slik at de åpne strengene får ringe. Men fordi bevegelsen var såpass kjapp, var det vanskelig å høre hvor han slapp. Frase 18 begynner på andre 16.del av slag 3, takt 31 med et **motiv** som blir gjentatt.

Figur 53, takt 33-36

Jeg tolket frase 18 som at den frem til slag 3, takt 33. Det blir mindre og mindre tydelige skiller mellom frasene jo lenger uti soloen man kommer, men jeg opplever fremdeles at å dele soloen opp i fraser er den ryddigste måten å kommentere soloen på som en helhet. Frasene har forskjellige lengder og det varierer hvor avskilte de oppleves, men etter min erfaring er dette den nærmeste måten å dele inn soloen, slik at det stemmer med opplevelsen som utøver. Frase 19 begynner med en typisk bluesfrase, en slide inn fra G til G# i slag 4, takt 33. Den avfraseres fra B-C# andre 8.del takt 34, en kort frase. Frase 20 begynner på fjerde 16.del, takt 34 med en repetisjon av de siste to tonene fra frase 19. Frasen går videre med en nedgående bevegelse. Takt 35 inneholder et motiv som blir sekvensert, først en kvart under og igjen i takt 36.

Figur 54, takt 37-40

Frase 20 varer frem til slag 2, takt 37 og avsluttes med en slide på de tre dypeste strengene. Den neste frasen, 21, åpner med de åpne D-streng og beveger seg oppover den pentatone skalaen i et «**1 tone opp, bli**» mønster, frem til første slag i takt 38, hvor mønsteret går trinnvis oppover, fortsatt i den pentatone skalaen. Frasen avfraseres i andre 8.del av slag 2, takt 39, fra F#-G#. Frase 22 begynner i fjerde 16.del av slag 3, takt 39 med en slide inn fra lys B til C#. Den samme sliden repeteres i fjerde 16.del i slag 2, takt 40, og etterfølges av en lignende frase. Denne gangen valgte jeg å bruke **bend-notasjon** for å signalisere en infleksjon i tonene. Man kunne notert det som slide opp til G, men i dette tilfellet reflekterer bend-notasjonen mer den oppfattede lyden.

Figur 55, takt 41-44

Takt 41 starter med en 16.delspause før frase 22 blir avrundet med to 8.dels slag på den lave E-strengen. Intensiteten dras opp fra takt 41, her blir det mindre skille mellom frasene og intensiteten i spillingen er høy. Frase 23 starter med en 8.dels triolfrase som går opp til en høy E, dette er en den lyseste tonen i soloen, her blir det spilt **uten vibrato** først, før det legges på en svært intens og **rask vibrato**. De neste frasene inneholder mye repetisjon, det spilles et **motiv** som blir **repetert** flere ganger i forskjellige rytmikker og med små variasjoner. Trucks beveger seg deretter oppover fra motivet og inn i neste frase.

Figur 56 takt, 45-49

I takt 45 introduseres frase fra andre 16.del, en nedgående frase som ender med en avfrasering opp fra B-C#. Frasen blir repetert fra tredje 16.del i slag 3, med en litt annen rytmikk, her dobles også noen av tonene. Han beveger seg rett videre i ned til B og avfraserer fra F#-G#. Deretter slår han på de lave åpne strengene. Her var det ikke så tydelig hvilke strenger som ble slått, derfor noterte jeg bare de jeg var sikker på at jeg hørte. Til slutt beveger Trucks seg opp til tolvte bånd og repeterer tonene E og B, først uten vibrato, så legges det på en svært intens vibrato fra slag 3 i takt 47. I andre 16.del, takt 48 slider Trucks opp en oktav opp til den lyseste tonen igjen (E) og repeterer samme bevegelse en gang, før han sklir inn i en dobbelstopp fra F#-A til G#-B og ned igjen før han lander på en åpen E-akkord, og komper seg ut av låten.

4.4.4 Melodiske nøkkelfraser

Det ble gjort flere funn av motivisk behandling i denne soloen. Det første eksemplet er fra starten av soloen og bygger på det første som blir spilt.

Eksempel 1:

7

0 5

5 E

sl.

4 5 4

sl.

T
A
B

Figur 57, takt 4-5

Eksempel 1b:

7 7

0 5 5 4 5 4

sl.

sl.

Figur 58, takt 6

I eksempel 1b spilles de samme tonene, men det foregår en **ornamentikk** og en rytmisk forskyvning. I eksempel 1a, starter frasen på andre 8.del i fjerde slag. Eksempel 1b starter på fjerde 16.del i tredje slag.

Eksempel 1C:

7 7

0 4

(X)

9 E

sl.

sl.

sl.

5 4 (4) 5 4

sl.

sl.

T
A
B

Figur 59, takt 8-9

1C er et mindre tydelig eksempel fordi den første tonene er spilt mer perkussiv enn tonal. Det foregår også forminskning av starten av frasen, altså, økt hastighet på de individuelle tonene. Det blir også rytmisk forskjøvet, her til andre 32.del av andre 8.del i fjerde slag. Alle disse variasjonene gjør at ideen føles ny, men siden den bygger på det samme motivet, så gir det en følelse av sammenheng.

Eksempel 1D:

Figur 60, takt 10

Eksempel 1D er et mindre tydelig eksempel på den samme frasen, men starten av frasen i takt 10 bruker de samme tonene som 2. og 3. tone i frase 1. Det blir brukt den samme starten, men her går det inn i en annen fortsettelse. Dette skaper igjen er korrelasjon mellom frasene.

Eksempel 2:

Figur 61, takt 17-18

Eksempel 2 inneholder eksempel på repetisjon og variasjon. Frasen i starten av takt 17 blir repetert med rytmisk forskyvning i slutten av takt 17 og inn i takt 18. Deler av frasen bli også repetert med en ny rytmisk forskyvning i slutten av takt 18, her med forminskning.

Eksempel 3:

Figur 62, takt 35-36

I eksempel 3 finner man eksempel på sekvensering og rytmisk forskyvning. Motivet fra andre 8.del i slag 1 blir gjentatt i slag 3, med en transposisjon ned, og igjen i andre 16.del i takt 36, igjen transponert ned.

4.4.5 Intonasjon

Trucks sin plassering av vibrato i denne soloen viser en tydelig kontroll på sin egen spilling og viser en tilbakeholdenhet som gjør at soloen får en veldig sterk fremdrift.

Allerede i starten av soloen får vi denne linjen. Trucks avventer til andre 16.del med å gjøre en rask trille fra ters til kvart, og legger vibrato på tersen kun fra tredje slag i takten. Det er typisk at gitarister alltid legger vibrato på dur-tersen, fordi den kan ha en tendens til å være litt sur i forhold til andre instrumenter, men fordi Trucks spiller på slide går han forbi gitarens egen intonasjon og intonerer den slik som en svært dyktig blues-vokalist ville gjort.

4.4.6 Frasering

En av de punktene jeg ble mest fasinert med i analyseprosessen var Trucks sin fraseringssevne. Både hvordan Trucks fraserer innad i frasene, men også hvordan han plasserer starten av fraser og avslutter fraser. I hele soloen starter han ingen av frasene sine på eneren i takten.

Det elementet som kanskje kommer svakest frem i transkripsjonen er Trucks sin dynamiske frasering. I takt 7 spiller trucks en frase som på papiret kan se ganske rytmisk intens ut, men fordi han spiller så dynamisk, oppleves den ikke som kompleks eller «flashy». Han fraserer som en vokalist, og har et dynamisk samspill med bandet som er svært symbiotisk. Man får heller ikke notert ned den intensiteten som han spiller med på høydepunktene i soloen. Man kan selvfølgelig prøve å pepre notasjonen med betegnelser, symboler og forklaringer, men det vil, for det første, bli en svært rotete transkripsjon og for det andre, vil den ikke egentlig si noe om hvordan det oppleves som lytter.

Nøkkelfrasene i dynamisk frasering fra denne soloen er:

Eksempel 1:

Figur 63, takt 7-8

Denne frasen fra takt syv viser Trucks sin evne til å spille rytmiske intrikate linjer, uten at det oppleves som travelt. Trucks evner å bruke slide, gitarens sustain og enstrengsspilling til å spille legato, og samtidig aksentuere de tonene som trengs.

Eksempel 2:

Figur 64, takt 10-11

Denne frasen demonstrerer Trucks sin evne til å utføre anslag, kun ved å bruke slides. Trucks bruker fingrene i høyrehånden til å slå an tonen E fra takt 10, og bruker kun venstrehånden med sliden til å sette an tonene frem til det tredje slaget i takt 11. Her drar Trucks nytte av enstrengsspilling og bruker slides til å sette an toner, med en svært legato frasering.

4.4.7 Ornamentering

The figure shows two musical staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic phrase starting with a slur over a triplet of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with fingerings: 0, 2, 5, 7, 9 for the first measure and (9) 7 9 7 5 7 5 2 5 7 for the second measure. The second measure is marked with 'A' and 'sl.'.

Figur 65, slutten av takt 14 og takt 15.

Fraser som denne har vært de mest utfordrende å få ned på papir. Her virker det for meg som om Trucks kanaliserte sine indiske innflytelser med en ornamentering som er svært subtil og kanskje litt mikrotonal. Det oppleves som svært subtilt, men likevel et markant kjennetegn. Igjen er dette et eksempel på en legato-frase som blir spilt på en streng.

4.4.8 Oppsummering av funn

Rytmask tetthet i denne soloen hadde sitt lavpunkt i starten i at takt 4, kun hadde to toner. Den rytmisk tetteste takten var takt 26 med 16 toner, tett etterfulgt av takt 24 og 37 som begge hadde 15. Den rytmiske Gjennomsnittstettheten var 10,5 i denne soloen (Vedlegg 6).

Den melodiske tettheten i soloen har sitt lavpunkt i frase 1, 6, 9 og 10, som kun hadde 4 unike tonehøyder. Frase 20 hadde den høyeste melodiske tettheten med 8 unike toner, dette inkluderte G og C, som begge kommer fra parallelltonearten E-moll. Soloen hadde en melodisk gjennomsnittstetthet på 5,4.

Kjennetegnene som ble funnet i denne soloen var:

- Soloen åpner med fire variasjoner på det samme motivet, med rytmisk variasjon og rytmisk forskyvning og utbrodering.
- Bruk av repetisjon med rytmisk forskyvning.
- sekvensering av motiver
- Repetisjon av temaer en oktav ned.
- Legatofraser med komplisert rytmikk, ofte spilt på en streng.
- Stort sett enkelttone spilling, noen idiomatiske to- og treklanger.

- Bruk av perkussive effekter og skrapinger.
- Effektivt bruk av pauser midt i fraser for å utsette oppløsning i fraser.
- Rask vibrato, med svært kontrollert plassering

4.5 Sammenligning av kjennetegn

	D.I.L.W (S)	D.I.L.W (L)	M.I.H (S)	M.I.H (L)
Gjennomsnitt, melodisk tetthet	5,3	5,5	5,5	5,4
Gjennomsnitt, Rytmask tetthet	8,1	8,15	10,5	9,8
Skalabruk	Pentaton, blues	Pentaton, blues, diatonisk	Pentaton, blues, Miksolydisk, Diatonisk	Pentaton, blues, diatonisk

I tabellen over vises en sammenligning av tetthet og skalabruk i soloene side om side. Dette viser at den melodiske tettheten er svært jevn mellom alle låtene, det er stort sett bruk av pentaton skala, med innslag av blues, diatonisk (ren dur/moll), og noen få innslag av miksolydisk. Den rytmiske tettheten viser en tydelig forskjell mellom Do I Look Worried og Midnight in Harlem, men viser at studio og live versjonene av låtene er relativt jevne i rytmisk tetthet.

I analysen av de fire soloene fant jeg flere elementer som gikk igjen, og noen som var unike til de ulike soloene. Elementer som ble funnet i flere eller alle soloene var:

- Hovedsakelig diatonisk tonespråk med innslag av bluesskala og miksolydisk skala.
- Repetisjon av korte fraser med rytmisk forskyvning.
- Rask vibrato, ofte plassert i slutten av fraser.
- Frasestart på varierende steder i takten, oftest på off-beat.
- Vokallignende legato-frasering gjennom enstrengsspilling.
- Lite bruk av arpeggioer, mer sangbart melodisk vokabular
- Rytmisk høydepunkt enten 3/4 inn i låten eller helt til slutt

- Svært lite bruk av postproduksjonseffekter som klang, ekko eller andre modulasjonseffekter. Det høres ut som at han spiller rett inn i forsterkeren på alle eksemplene, uten gitarpedaler.

Med tanke på sound ligger Trucks sitt sound svært nærme hverandre i alle eksemplene. En forskjell som kan trekkes frem er at på «Do I Look Worried» spiller Trucks med en ganske aggressiv gitartone fra start mens på «Midnight in Harlem» starter Trucks soloene med mye mindre vring og bygger den mer opp, etter hver som intensiteten bygges. Dette ble mest sannsynlig gjort både med volumkontroll på gitaren, og spilleteknisk med dynamisk sterkere anslag. Det er også en markant forskjell på mengden vring og kompresjon som blir brukt i Live vs. i studio. Live opptakene har mer vring fra start enn studioversjonene.

5 Drøfting / Konklusjon

I henhold til Cugny (2019) sin 12-trinnsmodell ble det gjort flere funn av motiviske egenskaper. Det var flere eksempler på motivisk behandling gjennom soloene, ofte nærliggende tidsmessig. Det ble funnet eksempler på variasjon av motiver med flere av variasjonsprosessene som Cugny (2019) beskriver. De hyppigste variasjonsprosessene som ble funnet var transposisjon, ornamentering, forminskning, augmentering og rytmisk forskyvning.

Frasering ble en stor del av analysen, og det ble gjort funn av blant annet en tendens til å variere både lengde og startpunkt for fraser. Det ble også funnet tendenser til tydelige avfraseringer, spesielt i den første soloen.

Sound ble analysert i alle soloene og det var i stor grad lignende lyd på alle eksemplene, for å oppsummere var det lite bruk av effekter, mellomtone fokusert, humbucker-gitar, forsterker med vreg som ble manipulert gjennom volumkontroll og høyrehånds-teknikk, og bruk av glass-slide.

Rytmiikk og frasering som analyseparameter gikk ofte hånd i hånd og funnene som varierende start på fraser kan ses på både som et fraserings funn, men også som et rytmisk funn. Av konkrete rytmiske funn ble det gjort oppmerksomt på aksentene som ble beskrevet av Cugny (2019) hvor kontur aksent og dynamisk aksent var de mest fremtredende.

Det ble ikke fokusert på harmoniske funn i soloen ettersom harmoniene i liten grad spilte en rolle for Trucks sitt melodiske spill, dette kan ses i motsetning til f.eks. bebop utøvere som i stor grad bruker de harmoniske bevegelsene i låten som utgangspunkt for improvisasjon.

Det ble ikke diskutert intertekstuelle aspekter. Slik som Tagg (2000) skrev om lister av parameter for musikkanalyse ble ikke listen med aspekter brukt konsekvent, men heller som en liste med mulige punkter for analyse, derfor ble ikke alle de analytiske parameterne skrevet om i hver solo.

Heflin (2012) sin modell på tone-infleksjonsanalyse ble brukt mindre enn forventet, ettersom det både viste seg å være en svært tidkrevende prosess (både å gjenskape modellen og å gjennomføre analysen) og flere aspekter som ble vist i modellen ses å allerede være godt nok

representert i transkripsjonen. Det kan dog være en interessant modell for fremtidig analyse av materiale, for å se på tonebehandling innad i fraser. Men, siden denne oppgaven hadde som mål å si noe helhetlig om spillestilen i disse fire eksemplene ble dette en for omfattende og svært spesifikk modell for å representere et lite aspekt av spillingen.

Et aspekt av Trucks sin spilling som ikke ble undersøkt i denne oppgaven er de intertekstuelle aspektene, altså hvor han henter sitt vokabular og innflytelser fra. Som nevnt tidligere krediterer Trucks sin enstrengsspilling til å lytte til Indiske musikere. I et intervju med *MusicRadar* fra 2019 nevner han flere gitarister som har vært innflytelsesrike for sin spilling: «Duane Allman, Elmore James, B.B. King, Albert King, Charlie Christian, Wes Montgomery, Django Reinhardt, Willie Nelson, Dickey Betts og Ralph Towner» (Horsley, 2019).

Det ble ikke funnet store forskjeller i live og studio versjonene, i form av rytmisk tetthet, melodisk tetthet eller tonespråket. Det bør likevel bemerkes at soloene ikke er like live og på platen. Soloenes innhold var stort sett helt nytt i live versjonene, men de inneholdt stort sett samme spenningskurve og flere av de samme karakteristiske trekkene.

Et aspekt som ble lite brukt var den semiotiske analysen, altså, tolkningen av narrative elementer i soloen. Dette ble nedprioritert for å fokusere på de konkrete musikalske egenskapene og spilltekniske elementene i soloene. En semiotisk analyse kunne vært svært interessant å gjennomføre i en videre analyse av materialet.

5.1 Hvilke karakteristiske trekk finner man i Derek Trucks sine slide-gitar-soloer?

For å svare på problemstillingen vil det presenteres punktvis de karakteristiske trekkene som ble funnet, og en kort drøfting av hvert trekk.

- **Det ble funnet et hovedsakelig diatonisk tonespråk, men innslag av blues-skala og miksolydisk skala.**

Det at Trucks sin spilling hovedsakelig holder seg til et diatonisk tonespråk var ikke et sjokk for meg. Trucks har, for meg, aldri virket til å være opptatt av å utringe akkordene og spille det mest kompliserte linjene. Trucks sine melodier er sangbare, effektive, dynamiske og rytmisk interessante, ikke nødvendigvis harmonisk rike.

- **Det ble funnet flere eksempler på variasjon og behandling av motiver og fraser i løpet av soloene.**

Trucks viser i soloene sine at han har en evne til å «komponere» svært sterke melodier i øyeblikket og behandle disse på nivå med sterke komponister. Hans bruk av repetisjon og variasjon viser at han har en bevissthet rundt det å bygge opp soloene sine på en sterk og spennende måte. Noen av de mest fremtredende variasjonsteknikkene som han brukte var rytmisk forskyvning og endring av hastighet (augmentering og forminskning).

- **Trucks bruker enstrengsspilling for å emulere en vokallignende frasering.**

I flere av eksemplene påpekes det at noen av de mest kompliserte rytmiske figurene som dukker opp i soloene ofte er legato og svært dynamisk spilt. Ser man på tabulaturen som jeg transkriberte nedenfor notene kan man i de fleste tilfeller av dette se at det er enstrengsspilling. Dette gir en svært vokallignende dynamisk frasering og tillater Trucks å bruke svært kompliserte rytmer og ornamenteringer, og likevel oppleves som dynamisk og ekspressiv.

- **Trucks viser en effektiv bruk og plassering av vibrato som effekt.**

Flere ganger i mine diskusjoner med kolleger og medstudenter pekes det ut at Trucks spiller som en blues-vokalist synger. Et av de elementene som gjør dette er hans flytende forhold til pitch (gjennom bruk av sliden) men også hans plassering av vibrato. Vibrato blir ofte plassert på lange toner først etter at tonen har fått ligge i ro en periode, dette representeres i alle de transkriberte soloene.

- **Trucks sin frasering er svært variert**

Slik som nevnt i teorikapittelet er frasering ikke bare et verktøy for å dele opp ideer, men også en viktig del av kommunikasjon generelt. Trucks viser en ekstraordinær evne til å dele opp frasene sine og frasere på svært varierte måter. I løpet av mine transkripsjonsgjennomganger i kapittel 4 gjorde jeg et poeng av å vise inndeling av fraser og hvor de er plassert i musikken. Dette var fordi han frasering var så unikt variert og spennende. Noe som enhver musiker kan ta med seg fra dette er å høre på Trucks sine fraseringer og avfrasering og se på hvor mange ganger han starter på samme sted. Mange uerfarne og noen erfarne utøvere starter ofte sine fraser på de sterke slagene i takten (1 eller 3), men Trucks viser en evne til å starte fraser på andre 16.del, fjerde 16.del eller andre 8.del i en triol, på alle de forskjellige slagene i takten, uten at det høres tvunget eller kunstig ut.

- **Trucks sin gitarlyd er lite prosessert.**

I et hav av gitarpedaler, digitale effekter og hundrevis av forskjellige forsterkere og plug-ins, viser Trucks effektiviteten av å gjøre det meste ut av en enkel rig. I alle eksemplene spiller Trucks (mest sannsynlig) rett inn i forsterkeren, uten noe form for pedaler, og det er minimalt med prosessering. Likevel klarer han, gjennom effektiv bruk av dynamiske frasering, volumkontrollen på gitaren og spilltekniske variasjoner å skape en sterk følelse av autentisitet, kontroll og ekspressivitet.

5.2 Svakheter i oppgaven

Opgaven viser tydelige svakheter på visse områder av analysen og potensielle problemer med validiteten av transkripsjonene og analysene. En tydelig svakhet er mangelen på referanse til intertekstuelle aspekter ved soloene. Det kunne vært interessant å se på Trucks sitt vokabular i historisk kontekst og sett på hvilke referanser som finnes i soloene.

En annen svakhet er mangelen på representasjon av dynamiske og emosjonelle aspekter ved soloene. Trucks sine soloer oppleves som emosjonelt svært sterke og dette kunne vært et svært interessant perspektiv.

En svakhet som ble oppdaget underveis var transkripsjonsverktøyene som ble brukt. Transkripsjonene ble notert i Guitar Pro 7, og selv om programmet har mange gode verktøy for selve transkriberingen har den ikke de samme mulighetene som Sibelius når det kommer til formatering og editering av materialet. Hadde oppgaven skulle blitt gjort på nytt ville jeg nok gjenskapt transkripsjonene i Sibelius, men ettersom det ikke finnes noen effektiv måte å kopiere mellom disse programmene ble dette for tidskrevende til å kunne gjennomføres.

Kort fortalt hadde oppgaven en svært deskriptiv fremgangsmåte og fokus, og i videre forskning kan det være interessant å se mer på de semiotiske trekkene og den faktiske opplevelsen som lytter, heller enn de musikalske og spilltekniske aspektene. I prosessen av å skulle oversette musikalske hendelser som Trucks sine soloer til noter opplevde jeg at noe vesentlig, men vanskelig å ordlegge, gikk tapt. Det er flere elementer som det vestlige notasjonssystemet ikke har representasjon for, men jeg opplevde det likevel som en egnet representasjonsformen for min problemstilling. Helt enkelt vil oppgavens største svakhet oppsummeres i form av et sitat, hentet fra Tuckers kapittel om transkripsjon i *The New Groove Dictionary for jazz*:

“Lee Castle acknowledged this problem and spoke for all transcribers in his preface to Louis Armstrong’s immortal trumpet solos (New York, 1947) when he wrote, ‘I have tried to compile what I think to be typical Louis. It wasn’t easy, for black dots on white paper just can’t express what’s in his soul’” (Tucker, 1994, s. 1213-1214).

6 Avslutning

For å avslutte oppgaven vil det først gis et sammendrag av oppgaven, så en kort refleksjon rundt mine erfaringer i arbeidet med oppgaven, og til slutt komme med noen tanker rundt videre forskning.

6.1 Sammendrag

Denne studiens tema er Derek Trucks' slide-gitar-spilling. Studien har tatt for seg fire av Derek Trucks sine gitarsoloer mellom 2011 og 2015, live og i studio. Formålet med studien har vært å belyse karakteristiske trekk i Derek Trucks sine slide-gitar-soloer. Transkripsjon i form av noter og tabulatur ble gjort for å gi en representasjon av Trucks sine soloer til analysen. I analysen ble det gjort en gjennomgang av transkripsjonen for å se etter ulike elementer som dukket opp i soloene, blant annet motivisk behandling, rytmikk og frasering. Funnene fra de fire soloene ble deretter sammenlignet og drøftet for å svare på problemstillingen: *Hvilke karakteristiske trekk finner man i Derek Trucks sine slide-gitar-soloer?*

I det første kapittelet gikk jeg gjennom mitt valg av emne, min bakgrunn for dette valget og mine forutsetninger for å skrive om dette emnet. Jeg presenterte min problemstilling, min utvelgelse av låteksempler og avgrenset oppgavens omfang.

I Det andre kapittelet ble det lagt frem teori som beskriver plasserer transkripsjon og analyse innenfor en musikkvitenskapelig retning og det ble presentert ulike syn og metoder relatert til transkripsjon og analyse som metode.

I det tredje kapittel ble det presentert de metodene som ble brukt i innsamling av data (transkripsjon) og hvordan denne dataen ble prosessert og tolket (analyse).

I kapittel fire ble transkripsjonene og analysene presentert låt for låt og tolket i henhold til teoriene som ble presentert i teorikapittelet. Deretter ble det gjennomført en sammenligning av de karakteristiske trekkene som ble funnet i hver solo. Funnene som ble presentert i konkrete punkter.

I kapittel fem ble det gjennomført en drøfting av resultatene i henhold til teoriene som ble presentert i teorikapittelet og noen egne refleksjoner. Deretter ble oppgavens problemstilling

besvart i en liste med de karakteristiske trekkene og en kort drøfting under hvert trekk. Det ble også gjort en drøfting rundt oppgavens svakheter.

6.2 Refleksjon

Arbeidet med denne oppgaven har gitt meg en dypere forståelse av både det som kreves for å gjennomføre en akademisk oppgave på dette nivået og dybden, men også en innsikt inn i hvor utrolig komplekst fenomen musikk er. Da jeg begynte å tenke på oppgaven virket det som en svært overkommelig oppgave å skulle analysere en utøvers spillestil, jo mer jeg gikk inn i materialet og leste om feltet oppdaget jeg at det var et svært stort felt og et minefelt av forskjellige meninger og konklusjoner.

Det opplevdes helt naturlig for meg å gjøre en transkripsjon på noter, for å finne ut elementer av spillestilen til Trucks. Jeg hadde forberedt meg på at det ville være tidkrevende og vanskelig, ettersom jeg fant svært få eksempler på andre som hadde gjort lignende, lite visste jeg at det kom til å være en flere måneders lang prosess, som man i teorien aldri vil bli ferdig med. Selv om transkripsjonene som ble gjort til denne oppgaven hevder å ha en høy grad av korrekthet, vet jeg, at transkripsjon er basert på min egen subjektive opplevelse av musikken, og at hvis jeg hadde gitt musikken til en annen person for å transkribere, hadde jeg nok fått et veldig annet resultat, og ikke minst, en helt forskjellig tolkning.

6.3 Videre Forskning

Det kan tenkes at arbeidet som jeg har gjennomgått i denne oppgaven kan stå, både som utgangspunkt, men også som en advarsel til andre som vurderer å gjennomføre en lignende analyse.

Det hadde vært svært interessant å se videre forskning ta for seg Derek Trucks sin spilling og utøvervirke fra andre vinkler. Enten det er en annen form for transkripsjon, en semiotisk analyse eller et sosiokulturelt perspektiv. En av grunnene til at Trucks interesserte meg som subjekt for analyse var at det fantes svært lite akademisk litteratur om han, og ettersom han er en stor helt for mange og har blitt anerkjent av flere bautaer i bluesen, opplevde jeg det som rart at han ikke er omtalt mer i faglitteraturen.

Selv om studien har undersøkt Trucks sin spillestil på de fire transkriberte eksemplene, er dette kun en svært liten del av hans spillestil. Det kan tenkes at for å si noe verdifullt om Trucks sin spillestil så kreves det et transkripsjon og analysearbeid som går langt utenfor grensene til en masteroppgave.

Analysens fokus ble også svært deskriptiv og fokusert på de store trekkene, i videre forskning kan det dermed være interessant å se på mikronivået av Trucks sin spilling. Det kan ses på artikulasjoner, infleksjoner, mikro-rytmikk og mikro-tonalitet.

Litteraturliste

Berliner, P. (2009). *Thinking in Jazz*. University of Chicago Press.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2011, August 19). sarod. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/art/sarod>

CBS Mornings (2014, 1. februar). *Tedeschi Trucks Band performs «Do I Look Worried»* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/6z8Uc-7Z4xg>

Cugny, L. & Mauduit, B. r. r. (2019). *Analysis of Jazz: A Comprehensive Approach*. University Press of Mississippi.

Discogs (u.å.). *Tedeschi Trucks Band – Revelator* <https://www.discogs.com/release/2917013-Tedeschi-Trucks-Band-Revelator> (hentet 23. april, 2023).

eTown (2011, 1. november). *Tedeschi Trucks Band – «Midnight in Harlem» (Live on eTown)*. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/6GkdCiqsFUI>

Heflin, T. (2012, 4. desember). The Art of Pitch Inflections. *The jazz trumpet Project*.
<http://jazztrumpetproject.blogspot.com/2012/12/the-art-of-pitch-inflections.html>

Horsley, J. (2019, 7. februar). Derek Trucks: these are the 10 guitarists who blew my mind. *Music Radar*. <https://www.musicradar.com/news/derek-trucks-these-are-the-10-guitarists-who-blew-my-mind>

Kirby, F. (2015, 7. januar). *musical form*. I *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/art/musical-form>

Restle, F. (1972). Serial patterns: The role of phrasing. *Journal of Experimental Psychology*, 92(3), 385–390. <https://doi.org/10.1037/h0032272>

Sharma, A. (2022, 29. september). Derek Trucks: «Slide playing is all about intonation – how you attack a note affects whether it sings or not». *Total Guitar*.

<https://www.guitarworld.com/features/derek-trucks-teseschi-trucks-band-i-am-the-moon>

Ladiva44 (2012, 15. september). *BB King with John Mayer, Tedeschi Trucks, Finale, Hollywood Bowl 9-5-12 part 1*. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/SS0NHIWgi5w>

Middleton, R. (1993). Popular music analysis and musicology: bridging the gap. *Popular Music, 1993(12)*, s. 177-190. <https://www.jstor.org/stable/931297>

Moore, A. & Martin, R. (2019). *Rock: The Primary Text* (3. utg.) Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9780429490170>

Premier Guitar. (2017, 21. mars). *Rig Rundown – Tedeschi Trucks Band* [Video]. Youtube.

<https://youtu.be/zznf2HDYO3k>

Tedeschi Trucks Band (2011). *Midnight in Harlem*. På *Revelator*. Sony Music Entertainment.

Tedeschi Trucks Band. (2013). *Do I Look Worried*. På *Made Up Mind*. Sony Music Entertainment.

Tedeschi Trucks Band. (2015, 12. august). *Do I Look Worried* [Video]. Youtube.

<https://youtu.be/fZeaTONF8Q>

Tedeschi Trucks Band. (2015, 31. desember). *Tedeschi Trucks Band – «Do I Look Worried»*

Live in Boston [Video]. Youtube. https://youtu.be/s54i4st_f9E

Tucker, M. (1994). Transcription. I B. Kernfielt (red.), *The New Grove dictionary of jazz* (S. 1213). Macmillan.

Winkler, P. (1997). Writing ghost notes: The poetics and politics of transcription. I D.

Schwarz, A. Kassabian & L. Siegel (red.), *Keeping Score: Music, Disciplinary, culture* (s. 169-201). University press of Virginia.

Vedlegg 1: «Do I Look Worried» (Studio) – Transkripsjon

Do I Look Worried

Tedeschi Trucks Band
Made Up Mind

Music by John Leventhal & Derek Trucks

Open E
③ = G#
④ = E
⑤ = B

♩ = 80

el.guit.

1 **Bm**

2

3 **D** **G**

4

5 **D** **A** **Bm**

6

7 **D** **G**

8

9 **D** **F#** **G**

10

P.S. --- 4

D E G

T
A
B

D E G

T
A
B

F#7 Bm G

T
A
B

D E Bm G

T
A
B

D E Bm

T
A
B

Vedlegg 2: «Do I Look Worried» (Live) – Transkripsjon

Do i look worried

Tedeschi Trucks Band
Live in Boston (12. Dec 2014)

Music by John Leventhal & Derek Trucks

Open E
③ = G#
④ = E
⑤ = B

♩ = 74

el.guit.

Bm

D G D A

Bm

D G D F#

G *sl.* **D** *sl.* **E** *sl.* **Fretted with slide** *fr*

TAB: 12 12 14 X P.S. X 14 15 14 15 14 12 (14) 12 10 10 12 12 10 7 7(6) 10

G *sl.* **D** *sl.* **E** *sl.* **P.S.**

TAB: (X) 12 10 12 14 10 12 10 9 10 9 7 7 5 7 5 6 5 6 7 7 X

G *sl.* **F#7** *sl.*

TAB: 7 5 7 10 12 10 12 14 12 14 17 19 17 14 12 10 12 10

Bm *sl.* **G** *sl.* **D** *sl.* **E** *sl.* **P.S.** **full**

TAB: 12 10 12 12 12 10 10 8 X X 10 7 10 7 10 7 5 7

Bm *sl.* **G** *sl.* **D** *sl.* **E** *sl.* **Bm** *sl.* **Svingt** **P.S.** **S**

TAB: 5 6 7 7 5 6 X 3 5 5 7 5 6 5 5 7 0 0 0 5 7 6 5 7 6 (7)

Vedlegg 3: «Midnight in Harlem» (Studio) – Transkripsjon

Midnight in Harlem

Tedeschi Trucks Band
Revelator (2011)

Music by Michael A. Mattison & Derek Trucks

- Open E
- ③ = G#
- ④ = E
- ⑤ = B

♩ = 77

cl. guit.

System 1: E, E6, Emaj7, E6. Measures 1-4.

System 2: E, E6, Emaj7, E6. Measures 5-8.

System 3: E, E6, Emaj7, E6. Measures 9-12.

System 4: Amaj7, A6, Amaj7, A6. Measures 13-14.

Amaj7 A6 Amaj7 A6

T
A
B

E E6 Emaj7 E6

T
A
B

Amaj7 A6 Amaj7 A6

T
A
B

E E6 Emaj7 E6

T
A
B

Amaj7 A6 Amaj7 A6

T
A
B

E E6 Emaj7 E6

T
A
B

Amaj7 A6 Amaj7 A6

T
A
B

E E6 Emaj7 E6

T
A
B

Amaj7 A6 Amaj7 A6

T
A
B

E E6 Emaj7 E6

T
A
B

Amaj7 A6 Amaj7 A6

TAB: 24 24 24 (24) 19 21 19 16 14 12 (12) 14 12 14 15 14 12 12 12 14 14 12 10 12 12 12

E E6 Emaj7 E6

TAB: / 12 / 12 / 12 (12) (12) (12) 12 14 12 12 12 9 9 7 7 4 4 2 2 2 2 4 5

Amaj7 A6 Amaj7 A6

TAB: 2 4 5 2 4 2 2 (4) (2) (0) 0 (5) (7) 7 9 10

Amaj7 A6 Amaj7 A6

TAB: 9 10 9 (9) 7 7 9 7 7 5 7 9 10 9 (9) 12 9 12 9 12 14 12 14 12 12

E

TAB: / 12 / 12 / 12

Vedlegg 4: «Midnight in Harlem» (Live) – Transkripsjon

Midnight In Harlem

Tedeschi Trucks Band
Live on Etown 2015

Music by Michael A. Mattison & Derek Trucks

Open E
 ③ = G#
 ④ = E
 ⑤ = B

♩ = 80

cl. guit.

1 2

3 4

5 E

7 A

9 E

10

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B

A

TAB (9) 9 7 5 7 5 2 5 | 4 2 0 2 2 4 | 0 2 4 4 5 2 4 4 2 0 0 0 2 4 7

E

TAB 2 0 | 0 2 4 7 | 2 0 2 4 | 0 2 5 7 9

A

TAB (9) 7 9 7 5 7 5 2 5 7 9 7 12 | (12) 14 10 12 12 12 12 12 12 14

E

TAB 12 14 12 14 | 10 12 10 12 | 12 14 12 14 | (14) 10 12 10 12 10 14 12 12 10 8 8 10 12

A

TAB 10 12 10 12 12 12 10 12 | 12 12 12 10 11 | 7 4 2 4 2 0 5 | 2 4 2 0 2 4

E

TAB (4) 2 4 | (2) (0) 0 2 2 4 2 0 2 2 4 | (4) 4 4 2 0 0 0 0 4 2 0 0

Midnight in Harlem (Studio)

Rytmask tetthet (per takt)	
takt 1	0
takt 2	1
takt 3	0
takt 4	4
takt 5	7
takt 6	11
takt 7	15
takt 8	2
takt 9	4
takt 10	12
takt 11	12
takt 12	12
takt 13	4
takt 14	8
takt 15	12
takt 16	14
takt 17	7
takt 18	9
takt 19	11
takt 20	11
takt 21	7
takt 22	11
takt 23	14
takt 24	15
takt 25	9
takt 26	11
takt 27	9
takt 28	16
takt 29	9
takt 30	11
takt 31	7
takt 32	16
takt 33	7
takt 34	10
takt 35	9
takt 36	5
takt 37	9
takt 38	14
takt 39	1

Gjennomsnitt: 9,8

Melodisk tetthet (per frase)	
Frase 0	3
frase 1	4
frase 2	6
frase 3	5
frase 4	6
frase 5	5
frase 6	6
frase 7	6
frase 8	5
frase 9	6
frase 10	6
frase 11	7
frase 12	6
frase 13	4
frase 14	6

Gjennomsnitt: 5,6

Vedlegg 6: «Midnight in Harlem» (Live) - Tetthetsanalyse

Midnight in Harlem (Live)

Rytmask tetthet (per takt)	
takt 1	0
takt 2	0
takt 3	0
takt 4	2
takt 5	3
takt 6	9
takt 7	15
takt 8	8
takt 9	8
takt 10	11
takt 11	12
takt 12	13
takt 13	5
takt 14	9
takt 15	12
takt 16	9
takt 17	8
takt 18	11
takt 19	9
takt 20	11
takt 21	11
takt 22	12
takt 23	12
takt 24	15
takt 25	12
takt 26	16
takt 27	9
takt 28	10
takt 29	8
takt 30	10
takt 31	10
takt 32	13
takt 33	11
takt 34	9
takt 35	11
takt 36	12
takt 37	15
takt 38	10
takt 39	12
takt 40	10
takt 41	9
takt 42	9
takt 43	13
takt 44	13
takt 45	11
takt 46	13
takt 47	14
takt 48	10

Gjennomsnitt: 10,6

Melodisk tetthet (per frase)	
frase 1	4
frase 2	5
frase 3	6
frase 4	5
frase 5	5
frase 6	4
frase 7	5
frase 8	5
frase 9	4
frase 10	4
frase 11	5
frase 12	6
frase 13	5
frase 14	6
frase 15	5
frase 16	7
frase 17	5
frase 18	5
frase 19	5
frase 20	8
frase 21	6
frase 22	6
frase 23	7
frase 24	7
frase 25	5
frase 26	5
frase 27	5

Gjennomsnitt: 5,4