



De Frie Ledetoner

Erik Kimestad Pedersen

De Frie Ledetoner

Erik Kimestad Pedersen

De Frie Ledetoner

En kunstnerisk kreativ undersøkelse av utvidet funksjonalisme i
jazzimprovisasjon

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Universitetet i Agder

Fakultet for kunsthøgskolen

2024

Doktoravhandlingar ved Universitetet i Agder 459

ISSN: 1504-9272

ISBN: 978-82-8427-176-7

© Erik Kimestad Pedersen, 2024

Trykk: Make!Graphics

Kristiansand

Forord

Jeg vil begynne med å rette en stor takk til mine to nærmeste, Sofie og Elvin. Dere har vært en uvurderlig støtte og inspirasjon gjennom hele arbeidsprosessen. Uten å være klar over det, har dere bidratt til å gi denne avhandlingen perspektiv og dybde. Uansett hvor mye arbeidet med denne oppgaven til tider har fylt i våre liv, så har dere alltid betydd mest for meg!

Ellers vil jeg uttrykke en stor takk til alle kunstnerisk involverte i prosessen. Tusen takk til Jonas Graverholt for hjelp til å virkeliggjøre mine musikalske visjoner, tross mine begrensede tekniske kunnskaper. Takk til Rune Lohse for din hengivne musikalitet, Anders Vestergaard for ditt musikalske mot, Søren Nørbo for stor inspirasjon. Takk til Olaf Moses Olsen for ditt musikalske storsinn og spirituelle vesen, Rune Nergaard for din evne til å alltid pushe videre, Emil Nikolaisen for din utrettelige kunstneriske ånd. Takk til Kuno Kjærbye for å dele av din virtuositet og Lars-Göran Ulander for å dele av din utømmelige tidløse musikalske kunnskap. Takk til Lasse Walentin for lån av Panalama Studio, Peter Rossell Lademann for utsøkt kreativ produksjon og Casper Rask for lån av studio samt innspilling. Jeg ønsker også å rette en stor takk til Trond Nicholas Perry for kunstverkene som pryder hver utgivelse og for inspirasjon underveis i arbeidet samt Kjetil Jerve for hjelp til publisering og tilhørende tålmodighet. Jeg føler meg beæret over å ha arbeidet med dere alle!

Et uvurderlig arbeid er også gjort av min akademiske veileder Tor Dybo. Takk for din tålmodighet i denne prosessen og din måte å insistere på de vitenskapelige kravene som medfølger en slik avhandling. Takk til min kunstneriske veileder Bendik Hofseth. En stor takk rettes også til Bjørn Alterhaug for gjennomgående synspunkter. Dine perspektiver endret hele avhandlingens struktur til det bedre. Takk til Svein Rikard Mathisen for spennende diskusjoner og inspirasjon til avhandlingens navn.

Inspirasjon ønsker jeg også å takke det kreative miljøet i Kristiansand for. Takk til Øyvind Nypan, Elisabeth Labdon, Trygve Rypestøl, Jango, Tore Bråthen, Eirik Ask, Tibor Teskeredzic, Nicolai Gill Johannesen, Rolf Kristensen. I forlengelse av dette ønsker jeg også å takke komiteen, bestående av Tor Dybo, Per Kvist, Erik Gunvaldsen og Bruce Rasmussen som trodde på at dette prosjektet var verdt å gjennomføre!

Erik Kimestad Pedersen

Abstract

This thesis describes Kimestad's own practice as an improviser and process of internalizing a chosen set of music theoretical perspectives as improvisational skills. It contains two distinct parts – an artistic and a scientific investigation – which are considered intertwined. Through an artistic and theoretical exploration of the properties of leading-tones, Kimestad expands on the concepts of functional harmony and thus creates an understanding of structure and harmony in his own improvisational style. The main quest of this work is to demonstrate the use of extended functionalism in jazz-improvisation, and how leading-tones can play a key role in the becoming of improvised harmonic progressions. This is investigated from different angles in six albums pertaining hereto.

It is furthermore the writer's opinion that valuable ethnomusicological information may be disregarded by not reckoning the harmonic content of free improvisation. The analyses are done by transcribing and analyzing excerpts from the different sound recordings and seeks to verify the connections between this dissertations theoretical and artistic thrusts. By emphasizing a performers perspective, Kimestad wishes to contribute to the understanding of jazz-improvisation and artistic processes.

Innholdsfortegnelse

Forord	1
Abstract	3
Liste over tabeller/figurer	6
1 Innledning	7
<i>Selvposisjonering</i>	15
<i>Avhandlingens oppbygning</i>	17
2 Teori	19
2.1 <i>Concept of Movement</i>	23
2.2 <i>De Frie Ledetoner</i>	42
<i>Oppsummering</i>	85
3 Et musikkhistorisk perspektiv på DFL	88
4 Anvendte metodiske perspektiver	98
4.1 <i>Fra dissonans til konsonans</i>	98
4.2 <i>Studier</i>	101
4.3 <i>Persepsjon – fysisk/mentalt</i>	123
4.4 <i>Øving/fremføring</i>	139
4.5 <i>Sheets of sound/Presstid</i>	140
4.6 <i>Motivic chain association/Stream of consciousness</i>	142
4.7 <i>Tid/timing</i>	146
5 Analyse	151
5.1 <i>Analyse av kunstnerisk produksjon</i>	151
5.2 <i>SOLO</i>	153
5.2.1 <i>Pisano</i>	161
5.2.3 <i>Bronto</i>	165
5.2.4 <i>Alamo</i>	166
5.3 <i>TAHT</i>	170

5.3.1 Tahiti Time	173
5.3.2 Pacific (12 hours behind Rønne)	174
5.3.3 Whiskey Time	177
5.4 Der mangler en pude vol. 1	182
5.4.1 Impro #2	189
5.4.2 Lad nålen ligge	191
5.4.3 Du er jo helt bleg	195
5.5 The Taffy Galaxies	198
5.5.1 UGC12914/15	200
5.5.2 Gas And Stars	202
5.5.3 Stellar Disk	203
5.6 Fra Det Onde feat. The Legendary Emil Nikolaisen	210
5.6.1 Fri	211
5.6.2 From	217
5.6.3 Sins	219
5.7 Accordion World	223
5.7.1 00:00	224
5.7.2. 01:22	227
5.7.3. 02:09	229
6 Sammenfatning og avsluttende diskusjon	233
6.1 Kritiske refleksjoner	238
6.2 Forslag til videre forskning	241
Litteraturreferanser	248
Vedlegg	259

Liste over tabeller/figurer

Alle illustrasjoner i denne avhandlingen – bortsett fra de nedenstående – er illustrert av meg selv og foreligger kun i denne avhandlingen.

Figur 1.31: The Lydian Chromatic Order of Tonal Gravity. Hentet fra Russell (2001, s.14).

Figur 1.32: The Seven Principal Scales of the Lydian Chromatic Scale. Hentet fra Russell (2001, s.13).

Kunstverk s. 162: «SOLO» av Trond Nicholas Perry (2019).

Kunstverk s. 174: «TAHT» av Trond Nicholas Perry (2019).

Kunstverk s. 190: «Der Mangler en Pude vol. 1» av Trond Nicholas Perry (2019).

Kunstverk s. 202: «Taffy Galaxies» av Trond Nicholas Perry

Albumcover s. 215 av Jakob Skøtt (2020).

Kunstverk s. 225: «Accordion World» av Trond Nicholas Perry (2019).

Figur 6.2. Heffleys illustrasjon av Husserls tidsfenomenolgi overført til musisk tid. Hentet fra Heffley (2005, s.1240).

1 Innledning

«En ledetone er en tone som har en tendens til å gå trinnvis videre til nærmeste nabo tone i opp- eller nedadgående bevegelse» (Bjerkestrand & Holter, 2021).

Termen ledetone beskriver tradisjonelt sett toner som harmonisk eller melodisk¹ har en iboende spenning som kan løses opp ved å føres kromatisk opp eller ned til en mere stabil tone. I en slik kontekst kan ikke ledetoner sies å opptre særlig frie, som det antydes i denne avhandlingens tittel. Tvert imot finnes det innenfor funksjonsteoretiske rammer (dur/moll-tonaliteter), særlige premisser for hvordan slike ledetoner kan behandles. Dette er som oftest begrenset til bevegelsestendensene² som finnes innenfor kvinskrittssekvensene dominantens ters mot tonikas grunntone, dominantens septim mot tonikas ters; samt den forminskede sekstens bevegelsestendens på et halvt trinn ned til kvinten.

Det er dog min oppfattelse at den ovenstående definisjonen av en ledetones musikalske egenskaper også kan romme et større iboende musikalsk potensial, enn hva som tradisjonelt sett tilkommer de nevnte tendensene. Et potensiale jeg mener åpner for en bredere anvendelsesplattform av funksjonsteoretiske ledetonepraksiser og bevegelsestendenser. Mine kunstneriske undersøkelser av slike funksjonsteoretiske prinsipper har ledet meg mot et utvidet syn på ledetoner hvor ikke kun de ovennevnte, men en vesentlig større andel av toner i særlige tonale kontekster, også kan karakteriseres som ledetoner – stadig i samsvar med Bjerkestrand og Holters definisjon.

¹ I denne avhandlingen brukes begrepet harmonisk om toners samklangsfenomener og melodisk om prinsipper for melodidannelse og dermed en suksederende anordning av toner. Dette utdypes nærmere senere i avhandlingen.

² Med termen bevegelsestendens siktes det her til en tilbøyelighet for at de nevnte tonene og deres respektive funksjonsteoretiske roller, i tradisjonell musikkteori kan peke i en bestemt retning ved kvinskrittssekvenser.

Ledetoneenes ovennevnte egenskaper er en praksis innenfor hva som i musikkteori kalles funksjonsteorien – eller funksjonsharmonikk – som er min foretrukne benevnelse. Funksjonsharmonikken er et system for harmonisk analyse basert på tonale sentre og klangers relasjon til en av det tonale senters tre hovedklanger; tonika, subdominant og dominant. Gjennom disse hovedklangene og deres variasjoner, kan man analysere klangers funksjon i forhold til hverandre og på den måten tydeliggjøre harmoniske progresjoner og klangers interne relasjoner i et musikkstykke eller mindre og isolerte musikalske forløp.

Ledetoneenes evne til å kunne signalere slike harmoniske progresjoner er noe som har opptatt størstedelen av min interesse i mitt arbeid med jazzimprovisasjon. Det er denne avhandlingen intet unntak fra. Med avsett i funksjonsharmonikken som en integrert del av min jazzmusikalske praksis søkes det å arbeide frem en improvisasjonspraksis hvor bruken av ledetoner oppfattes som funksjonsbærende og sentrale for improvisasjonsprosesser. Med termene improvisasjonspraksis og improvisasjonsprosesser refereres det henholdsvis til særegne premisser (improvisasjonsteknikker) i bruk innenfor en improvisasjonsform, og dermed innenfor en bestemt sjanger, samt kommunikasjonsprosesser og interaksjonsformer innenfor en gitt improvisasjonspraksis. Termen ledetone er allerede forklart, men når det fremheves at disse er funksjonsbærende refererer dette til forståelsen av at de kan ha evnen til å representere progresjoner mellom klanger som fra et funksjonsharmonisk perspektiv. Disse vil bli nærmere forklart og utdypet senere i innledningen.

Avhandlingen tar utgangspunkt i min egen jazzmusikalske og improvisatoriske bakgrunn og hvordan jeg har utviklet min improvisasjonspraksis som grunnlag for en kunstnerisk undersøkelse av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Denne undersøkelsen fremstilles i form av en sammenhengende tekstdel og en kunstnerisk del bestående av 6 albumutgivelser – *SOLO*, *TAHT*, *Der Mangler En Pude vol.1*, *Taffy Galaxies*, *Fra Det Onde feat. The Legendary Emil Nikolaisen* og *Accordion World*.

Forskningsfeltet som adresseres er jazz- og improvisasjonsforskning; et område av som flere forskere (Dybo, 2013; Frith, 1996; Michelsen, 2001) har argumentert for utgjør en del av populærmusikkforskningsfeltet. Jazz og improvisasjon som forskningsfelt kan grovt sett forstås som delt i to retninger. Den ene representeres av forskere som betrakter jazz som verk og anvender stilanalytiske perspektiver for å danne seg en forståelse av hva som spilles

(Gushee, 1981; Kernfeld, 1981; Owens, 1947; Schuller, 1958). Den andre representeres av forskere som betrakter jazz som kultur og anvender etnomusikologiske perspektiver for å danne en forståelse av musikeren som tilkjennegir seg selv gjennom improvisasjon (Berliner, 1994; Fischlin & Heble, 2004; Monson, 1996; Lewis, 1996)

I denne avhandlingen tar jeg for meg begge nevnte retninger innenfor jazzforskning, hvor de stilanalytiske perspektivene angår den nevnte improvisasjonspraksis og de etnomusikologiske perspektivene angår min jazzmusikalske utvikling og transisjon fra en funksjonsharmonisk improvisasjonspraksis til en utvidet funksjonalisme i den betydning jeg har antydnet ovenfor.

I tillegg – men dog i mindre grad – belyses også temaer som kroppsfenomenologi og persepsjon som forklart av Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1962). Hans tenkning er inspirert av Husserls fenomenologi og umiddelbarheten i tilstedeværelsen i verden hvor kontakten mellom menneskets bevissthet og verden er gitt i persepsjonen. Vesentlig her er hvordan den menneskelige væren i verden er inkarnert i våre kropp og hvordan sanseintrykk (og dermed det perseptuelle) kan fargelegges av det persiperende subjekts (menneskets og i dette tilfellet jazzmusikerens) kulturelle bakgrunn.

Denne tenkningen er forsøkt kontekstualisert i en jazzmusikalsk sammenheng av Tor Dybo (Dybo, 1996, 1999) hvor han særlig diskuterer interaksjonsprosesser under jazzimprovisasjon. Merleau-Pontys kroppsfenomenologi tangerer i denne avhandlingen også analytiske perspektiver som aktualisering av tid i improvisasjon (Borgo, 2007; Chaote, 1998; Dybo, 2013; Mingus, 1975; Noll, 1977; Walser, 1995) samt musikkognitive perspektiver som tonale hierarkier (Krumhansl, 1979) og audiering (Gordon, 2007) uten at dette fremheves som avhandlingens kjerne. Disse temaene belyses nærmere utover i avhandlingen.

Selve begrepet utvidet funksjonalisme hentes fra Anthony Braxtons term *extended functionalism* i boktrilogien *Tri-Axium Writings* (Braxton, 1985). Begrepet anvendes for å beskrive konsolidasjonen av et nytt sett med regler for jazzimprovisasjon som assosieres med 60-tallets frijazzbevegelse og hvordan musikere på dette tidspunktet valgte å bryte med en funksjonsharmonisk forståelse av jazzimprovisasjon. Sentrale personer i denne konsolidasjonsprosessen var ifølge ham selv musikere som Archie Shepp, Marion Brown, Dave Burrell, Leroy Jenkins, Roscoe Mitchell, Wadada Leo

Smith o.l. Med Braxtons egne ord stod disse musikerne for «... the first consolidated effort to deal with the implications of Coltrane's, Taylor's and Ayler's activity» (Braxton, 1985, s. 370) (henholdsvis John Coltrane, Cecil Taylor og Albert Ayler). Hva Braxton ellers antyder av estetiske, kulturelle, politiske og sosiologiske implikasjoner faller utenfor denne avhandlingens hensikt. Jeg ønsker i denne avhandlingen å tilnærme meg en utvidet funksjonalisme fra et harmonisk perspektiv hvor modulasjoner og progresjoner anses som bærende musikalske elementer i søken etter en utvidet form for aktualisering av funksjonsharmonikk i jazzimprovisasjon. Det er derfor viktig å notere seg at en utvidet funksjonalisme innbefatter den ovennevnte musikalske konteksten, uten at denne avhandlingens kreative fremstøt skal oppfattes som et brudd med funksjonsharmoniske perspektiver. Jeg betrakter snarere mine vitenskapelige og kunstneriske fremstøt som en videreførelse og en rekontekstualisering av slike prinsipper.

Et sentralt punkt i denne avhandlingen er dermed det allerede nevnte begrepet funksjonsharmonikk og tilhørende terminologi. Her siktes det – som nevnt – til hvordan klanger kan analyseres som akkordprogresjoner i forhold til et felles tonalt senter. I improvisasjon med frie ledetoner kan slike tonale sentre oppstå spontant i interaksjonsprosessen mellom musikere, hvilket tilfører dem en mere flyktig karakter enn hva et funksjonsharmonisk perspektiv antyder. Det er denne avhandlingens hensikt å koble en funksjonsharmonisk praksis opp mot friere improvisasjonsformer og utdype hvordan det kan oppfattes som et grunnlag for en utvidet form for funksjonalisme i jazzimprovisasjon.

Braxton går ikke inn på stilanalytiske perspektiver i *Tri-Axium Writings*, hvor hans analyseform er av en mere etnomusikologisk karakter. Et lignende standpunkt tas i bruk av den tyske musikkforskeren Ekkehard Jost. Da 60-tallets improvisasjonspraksis innenfor frijazz ikke lenger forholdt seg konkret til et funksjonsharmonisk fundament var hans hensikt å etablere en vitenskapelig diskurs bygd på musikernes egne begreper om musikken og ikke etablerte stilanalytiske perspektiver som var rådende innenfor datidens musikkvitenskap. I hans bok *Free Jazz* (Jost, 1974) fremlegges det et syn på frijazzimprovisasjon i en afrikansk-amerikansk setting (Ornette Coleman, Cecil Taylor, Sun Ra, Charles Mingus, John Coltrane, Albert Ayler m. fl.) som en kollektiv transisjon påvirket av flere sentrale musikers kreative fremstøt av forskjellige karakterer. Senere, i bokutgivelsen *Europas Jazz 1960-1980* (Jost, 1987), belyser han frigjøringen fra en amerikansk frijazztradisjon som han omtaler som en

emansipasjonsfase innenfor den nye improvisasjonspraksisen som vokste fram blant avantgarde jazzmusikere i Tyskland, Nederland, Belgia, Storbritannia og Frankrike. Sentrale musikere i denne fasen var Misha Mengelberg, Peter Brötzmann, Manfred Schoof, Derek Bailey, Gunter Hampel m. fl. Etterfølgende har flere forskere argumentert for en slik distinksjon mellom improvisasjonsformer (Bailey, 1992; Heffley, 2005; Lewis, 1996; Noll, 1977).

Hvor Jost adresserte en ny analytisk diskurs på bakgrunn av musikernes egne oppfattelser av improvisasjon, særlig i boken *Free Jazz*, har det i senere tid også vokst frem nyere forsøk på å finne en plass for jazzimprovisasjon i allerede etablerte fagfelt som sosialantropologi, sosiologi, fenomenologi, kulturhistorie osv. i analysearbeidet (Borgo, 2007; Corbett 1995; Goguen, 2004; Heffley, 2005; Peters, 2009).

Samtidig har det også blitt gjort undersøkelser hvor ulike praksiser for analyse av kompleks harmonikk brukes på jazzimprovisasjon. Disse kan hovedsakelig deles opp i to retninger: artistiske og vitenskapelige undersøkelser. De artistiske undersøkelsene representerer et perspektiv hvor jazzmusikere søker å gjøre rede for sin personlige forståelse av harmonikk i jazzimprovisasjon og er i overveiende grad fremlagt som pedagogiske verk (Liebman, 1991; O’Gallagher, 2015; Russell, 1953). Her vektlegges ikke improvisasjonsprosessen i stor grad, selv om blant andre David Liebman anbefaler en estetisk sans hos leseren. De vitenskapelige perspektivene representeres av undersøkelser av tilgrensede teorier for analyse av komplekse harmoniske strukturer i europeisk kunstmusikk (Larsson, 1998; Owens, 1974; Potter, 1990; Pressing, 1982; Stewart, 1979; Tirro, 1974; Williams, 1982). Dette kan kalles en såkalt ovenfra og ned-analyse hvor teknikker som Pitch Class Set Theory, Schenkeranalyse og motivisk utvikling blir implementert i en improvisasjonsanalyse. Dette perspektivet problematiseres av Järvinen (Järvinen, 1995), men av stor personlig interesse har allikevel diskusjonene det åpner opp vedrørende jazzmusikerens måte å internalisere formstrukturer samt bruk av kort- og langtidshukommelse under improvisasjon.

Følgende avhandling er en avhandling med fokus på jazz og improvisasjon i et populærmusikalsk forskningsfelt. Tross forskjellige historiske og musikalske forutsetninger er det på grunnlag av felles musikalske fenomener

som gehørtradering³, sound⁴, groove og timing at man anvender den samlede termen jazz- og populærmusikkforskning, samt at det er den klingende musikken som er gjenstand for analyse, ikke notasjonen (Blacking, 1973; Cook, 2000; Lilliestam, 1997; Moore, 2013; 2018). Flere musikkforskere tar tak problematikken rundt denne samlebetegnelsen (Dybo, 2013; Frith, 2007; Michelsen, 2001; Middleton, 1990). Richard Middleton forklarer det slik:

'Popular music' (or whatever) can only be properly viewed within the context of *the whole musical field*, within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always *in movement* (Middleton, 1990, s. 7).

Da populærmusikkforskningen for alvor etablerte seg, i starten av 1980-tallet, ble allikevel ikke jazzstudier inkludert som en naturlig del av forskningsnettverket *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) eller tidsskriftet *Popular Music*. Dette til tross for et ønske om dette fra populærmusikkforskernes side. Simon Frith mener i hans artikkel «Is Jazz Popular Music?» (Frith, 2007) at dette var et paradoks med tanke på at jazz som musikkform historisk sett har vært med på å definere populærmusikkbegrepet – «... its original energy and shape» (Frith, 2007, s. 8) – og derfor også naturlig inngår i populærmusikalsk forskning. Jazzforskere bestod, ifølge Frith, på dette tidspunktet i hovedvekt av entusiaster som fokuserte på jazz som dokumentasjonsprosjekt hvor musikerbiografier, diskografier m.m var sentrale. Han går dermed ikke inn på hvordan jazz som forskningsfelt på daværende tidspunkt hadde etablert seg ved enkelte universiteter internasjonalt⁵. Utover den allerede nevnte jazzdiskursen i USA med blant andre Paul Berliner, Ingrid Monson og George Lewis som toneangivende forskere, var også

³ Med gehørtradert siktes det til opplæringstradisjoner innenfor musikkulturer hvor notasjon ikke er det primære utgangspunktet for hendelsesforløpet under en framføring.

⁴ Begrepet sound regnes for å være et inklusivt begrep hvor betegnelsen dekker mere enn *lyd*. Tor Dybo (2013) refererer til sound som et begrep som «er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne, eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon. Men det vil også i denne sammenheng inkludere hver enkelt musiker individuelle spillestil, som har sin karakteristiske sound» (Dybo, 2013, s. 18). I denne avhandlingen oppfattes det inklusivt.

⁵ Noen av disse opplysningene bygger på Dybos anskuelser i *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse* (Dybo, 2013, s. 16-17).

forskningsorganisasjonen *International Society for Jazz Research* (ISJ) med utgangspunkt i kunstuniversitetet i Graz, Østerrike og forsknings- og informasjonssenteret Jazzinstitut Darmstadt, Tyskland en sentral aktør i jazzforskningens fortropp. I disse kretsene var forskerne mere interessert i det musikalsk særegne ved jazzen som interaksjonsanalyse, sound, timing, m.m. Et argument fra Friths side er at populærmusikkforskernes fokus på rock, det umiddelbare, det moteriktige, underholdningseffekt, nytelse m.m. derfor kan ha utgjort premisser jazzforskerne ikke var interessert i å delta i.

Tilbake til Friths påstand om at jazzmusikken har vært sentral i dannelsen av populærmusikkbegrepet, menes dette å innta en horisontal tilstedeværelse i deler av dagens jazzpraksiser. Det vil si – som noe som var – og ikke noe som er. I en vertikal forståelse av jazzens utvikling ville de populærmusikalske perspektivene være innleiret i og blitt aktualisert av en felles, samtidig analyseplattform for hele forskningsfeltet. Men her siktes det altså til en forståelse for at musikkformen har utviklet seg fra det populærmusikalske domenet til en form for kunstmusikk som oppfattes sidestilt med dagens populærmusikalske musikkpraksiser. Frith foreslår dermed en annen måte å diskutere jazzhistorien på – en modell hvor dialektikken mellom jazzens mainstream (som trekker på gjenkjennbare tradisjoner og konvensjoner) og Avant-garde (som trekker på ukjente lyder og eksperimentell instrumentbruk) settes i spill for å beskrive dens forskjellige improvisasjonsformer som i et konstant spenningsfelt med hverandre. Frith anser det fra et sosiologisk perspektiv som en vesentlig del av jazzens vitalitet, oppfinnsomhet og innflytelse å ha vært avhengig av denne dialektikken innenfor et samlet felt.

Avslutningsvis kommer Frith med en konklusjon som setter spørsmåltegn ved skillet mellom jazz- og populærmusikkforskning (hvis de overhodet kan skilles):

The question here is not whether jazz is popular music; the question is why is popularity such a jazz problem? And so, my conclusion is this: if jazz scholars decided twenty-five years ago that jazz was so different from other kinds of popular music that there was no need to take account of popular music studies, then precisely because it problematizes popularity, popular music studies have to take account of jazz (Frith, 2007, s.22).

Parallellen til den dialektiske historiemodellen som nevnes ovenfor er innlysende og kan sees som argument for at jazz burde, skal og kan inngå som en del av populærmusikkforskningen – for at feltet skal holde seg i bevegelse, eller «*in movement*» for å låne et uttrykk fra Richard Middleton.

Av nyere jazzforskning, mere rettet mot jazzmusikerens rolle i populær- og sosiokulturelle sammenhenger, finnes forskningsmiljøet rundt Tony Whyton og Nicholas Gebhard ved Birmingham City University (BCU), deres *The Routledge Companion to Jazz Studies* (red. Gebhardt, Rustin-Paschal, Whyton, 2018) samt bokserien *Transnational Studies in Jazz* (Routledge). Etter annet forskningsmiljø er sentrert rundt Ajay Heble ved universitet i Guelph, Canada og deres *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*. Heble er også medstifter av det internasjonale forskningsnettverket *Improvisation, Community and Social Practise* (ICASP), samt forskningsinstituttet *The International Institute for Critical Studies in Improvisation* (IICSI).

Jazzpraksisen som fungerer som utgangspunkt for mine undersøkelser av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon er Barry Harris' *Concept of Movement* (DeLima, 2014; 2017). Dette er en praksis som er en veletablert metode innenfor jazzpedagogikk og som samtidig har fungert som et fundament i min forståelse av harmonikk i jazzimprovisasjon. Selve praksisen bygger på skalaer som Harris selv kaller «diminished scales» (forminskede skalaer). Dette er skalaer som avviker fra den tradisjonelle oppfattelsen av forminskede skalaer som i en jazzsammenheng normalt brukes for å referere til symmetrisk konstruerte åttetone-skalaer. Harris *Concept of Movement* bygger på en kombinasjon av det binære forholdet mellom tonika og dominant hvor en durskala med høyt og lavt sjettetrinn – Mark Levines bebopskala (Levine, 1995) – anses som en kombinasjon av grunntonens sekstakkord og syvendetrinnets forminskede akkord – en dominantakkord med b9⁶. Når en slik skala spilles trinnvis, smelter forholdet mellom de binære klangene sammen og illustrerer hva Barry Harris kaller *movement* (*bevegelse*) i harmonikk. Disse klangene vil i denne avhandlingen isolert sett bli referert til som skalaens konsonans (dursekstakkorden) og diatoniske ledetoner (den forminskede akkord). Ledetonebegrepet, som normalt er forbeholdt de tidligere nevnte premisser for anvendelse, søkes her å forstås i forhold til den gitte tones funksjon i en gitt

⁶ Selv om denne dominantakkorden ikke inneholder sin respektive grunntone, danner tritonuspåparene et behov for oppløsning til grunntonens sekstakkord.

harmonisk kontekst. Også hvis den gitte ledetonen ikke løses opp trinnvis. Det er med andre ord et ønske om at termen *ledetone* skal fremheve tonens funksjon og ikke nødvendigvis kun dens særlige premisser for anvendelse.

I tillegg til det binære klangforholdet mellom de konsonerende tonene og de diatoniske ledetone (som finnes i skalaen), har jeg også valgt å inkludere de fire resterende tonene i den vestlige tempererte oppdelingen av 12 trinn innenfor oktaven. Dette er med hensikt å tilføre en funksjon til alle 12 tonene i en felles harmonisk kontekst. Disse tonene benevnes i denne avhandlingen som kromatiske ledetoner og gis av tonene kromatiske relasjon til den konsonerende klang. De tre klangene (konsonans, diatoniske ledetoner og kromatiske ledetoner) kan oppfattes som klanger som befinner seg i relasjon med skalaens tonale senter (grunntonen). Dette utvider det binære forholdet til et forhold mellom tre komponenter – et ternært klangforhold, og danner grunnlaget for min musikkteoretiske tenkning. Dette musikkteoretiske utgangspunktet bygges videre på i kapittel 1, hvor jeg søker å danne en forståelse for hvilken musikkteoretisk kunnskap som aktualiseres i egne improvisasjonsprosesser.

Selvposisjonering

Tidlig i min jazzmusikalske innlæringsprosess ble jeg konfrontert med noe som kalles å spille «outside the changes», «outside» eller bare «out». Dette er en tilnærming til improvisasjon hvor den improviserende musikeren fremhever en skala, klang eller en melodi (en musikalsk formel⁷) som harmonisk beveger seg bort fra den gitte harmoniske kontekst – *utenfor akkordene*. Denne måten å tilføre musikken harmonisk kompleksitet – gjennom å sidestille alternative skalaer og akkorder – interesserte meg, men de tilhørende praksisene opplevde jeg som i overkant basert på tekniske ferdigheter⁸ og kunne derfor - i mine ører –

⁷ Lars Liliestam definerer en musikalsk formel som «et karakteristisk musikalsk motiv eller mønster, som har en gjenkjennbar kjerne, selv om den eksakte utførelsen av formelen kan varieres innenfor visse gitte rammer» (Liliestam, 1990, s. 78 egen oversettelse). I denne avhandlingen anvendes begrepet inklusivt på samme måte som Gary Potter (1990), hvor det siktes til organisering av toner på forskjellig vis. En musikalsk formel som grunnlag for en analyse kan dermed være en avgrenset melodifrase, en akkord, en tonerekke osv. Det fremheves i denne avhandlingen at en musikalsk formel har en særegen karakter som gis av den musikalske formelens disposisjon, det vil si, strukturelle egenskaper, størrelsesforholdet mellom de gitte tonene, derav bruken av begrepet *formel*.

⁸ Her siktes det til improvisasjonsteknikker som *side slippin*, hvor man spiller en halv tone over eller under den gitte akkorden eller såkalte *superlicks*, som proklameres å skulle kunne passe i en hvilken som

oppfattes som underminerende i forhold til interaksjonsprosessen. Mine kritiske kommentarer ovenfor har dermed sin bakgrunn i opplevelsen av fravær av spontanitet under improvisasjonsprosessen og hvor tekniske ferdigheter og briljeringer kommer mere i fokus enn selve interaksjonen mellom musikere.

Da jeg ble introdusert for Barry Harris' *Concept of Movement*, opplevde jeg en metode hvor toner som man normalt ville klassifisere som *utenfor* en akkord eller skala, kunne forstås ut ifra en samlet tonal kontekst og bli tilført en funksjon i forhold til et gitt tonalt senter. Dette oppfattet jeg som et mere inklusivt og mindre avgrenset perspektiv på jazzimprovisasjon hvor enhver tone kunne forstås og oppleves i relasjon med et tonalt senter.

Barry Harris konsept er skapt fra et innsideperspektiv på den improvisasjonsformen han selv var en pioner innenfor; Bebop. I min jazzpraksis stoppet dette konseptets musikalske egenskaper imidlertid ikke der, men skapte etter hvert et grunnlag for en transisjon fra én improvisasjonsform til en annen – friere – improvisasjonsform. Det er denne transisjonen – fra en internalisert funksjonsharmonisk improvisasjonsform til en utvidet funksjonalisme – jeg ønsker å belyse i denne avhandlingen.

Med begrepet internalisering siktes det her til prosessen hvor jazzmusikere inkorporerer kunnskaper som kroppslige ferdigheter som hentes fram i improvisasjonsøyeblikket. Kroppens handlingsmønster og ens improvisasjonsvalg i forhold til improvisasjonsprosessen skjer intuitivt som en rasjonell handling forut for den reflekterte tanke. Her blir instrumentet som en forlengelse av kroppen og man kan snakke om tonens kroppsliggjøring som et uttrykk for hvordan jazzmusikere tilegner seg en improvisasjonspraksis.

I min egen internaliseringsprosess av denne praksisen opplevde jeg at flere av de tonene som ikke ble klanglig fremhevet allikevel spilte en rolle i improvisasjonsprosessen – som mentalt persiperte i ens forestillingsevne. For å forklare dette anvender jeg en forståelse av improvisasjonsprosessen som bestående av to simultane persepsjonsrom; det fysiske (som representerer det klanglige) og det mentale (det vil si det som forestilles mentalt i øyeblikket under improvisasjon hos jazzmusikeren). I utøvelsen av en internalisert praksis oppleves det en sammensmeltning av disse persepsjonsrommene hvor en fornemmelse av underliggende akkordprogresjoner beveget seg simultant med

helst toneart eller over en hvilken som helst klang. Dette er ofte symmetrisk konstruerte fraser som ikke tilhører en bestemt toneart eller tonalitet, men som opererer med flere mulige tonale sentre samtidig.

interaksjonsprosessen, sammenlignbart med funksjonsharmoniske akkordrekker. Dette fenomenet består altså av toner som representeres klanglig og fysisk og toner som kun representeres mentalt. Denne sammensmeltningen av prosesser dannet mitt grunnlag for en utvidet funksjonalisme hvor ledetoner og progresjoner påvirket interaksjonsprosessens utfall og ga en fornemmelse av å improvisere over et fundament; spontant som selve interaksjonsprosessen. Interaksjonsprosessen følte dermed stadig betinget av tonale sentre og funksjonsharmoniske perspektiver selv om dette forekom på et plan hvor hentydninger til tonalitet kunne oppleves som abstrakte i forhold til en mere tradisjonell formidling av jazzimprovisasjon over funksjonsharmoniske strukturer. Det er min hensikt å bygge opp en gradvis vitenskapelig og kunstnerisk forståelse av dette fenomenet i den foreliggende tekstdel.

Avhandlingens oppbygning

I denne avhandlingen søkes det innledningsvis å utdype hvordan jeg har bygget opp et musikalsk uttrykk forankret i en afrikansk-amerikansk jazzpraksis (kapittel 1). Videre kobles dette mot Braxton og Josts konsolidasjonsperspektiv hvor det er min hensikt å undersøke en slik kunstnerisk transisjon fra et innsideperspektiv (kapittel 2). Når man som forsker tar del i en slik prosess kalles det for en autoetnografisk forskningsmetode (Adams, Jones & Ellis, 2014, s.1-2), hvor subjektive opplevelser presenteres gjennom en kulturell linse. Denne metoden åpner for å at jeg – med utgangspunkt i min kulturelle praksis (jazzimprovisasjon) – kan beskrive hvordan jeg har tilegnet meg, navngitt og fortolket personlige og kulturelle opplevelser. Alt med hensikt å presentere analytiske perspektiver for aktualiseringen av utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon (kapittel 3). Resultatene av denne forskningsprosessen fremkommer av foreliggende tekstdel samt en sammenhengende kunstnerisk del bestående av seks studioalbum som – på forskjellig vis – utdyper begrepet utvidet funksjonalisme i min improvisasjonspraksis (kapittel 4). Albumene skal dermed sees (oppleves) som en integrert del av avhandlingens empiriske materiale og av like stor viktighet som foreliggende tekstdel. Måten internaliseringen av de valgte musikkteoretiske perspektiver som improvisasjonsferdigheter dokumenteres på, er ved bruk av transkripsjoner av klanglige forløp fra de forskjellige albumene. Svarene på de aktuelle forskningsspørsmålene er dermed både tilgjengelige auditivt – som vedlagte utgivelser – og analytisk – i form av klargjorte vitenskapelige parameter for

anvendelse av utvidet funksjonalisme i improvisasjonsprosesser. Denne beslutningen med å inkludere avhandlingens kunstneriske produksjon som en del av avhandlingens samlede tekst kan forstås som en måte å kontekstualisere en kunstnerisk praksis til kunstnerisk forskning (Borgdorff, 2011), hvor albumene framstilles som produktet av den kunstneriske prosess. Med henblikk på de stilanalytiske perspektivene som utdyper de transkriberte musikalske forløpene i kapittel 4, er disse inkludert i tråd med at den musikkteoretiske bakgrunnen som aktualiseres i min improvisasjonspraksis har fått en så omfattende plass i denne avhandlingen. Derfor ser jeg det som nødvendig å klargjøre mine artistiske funn med vitenskapelige perspektiver som kan understøtte disse og dermed bidra til en økt forståelse av avhandlingens resultater. Det femte og siste kapittel vies til en sammenfattende diskusjon samt en avslutning med kritiske refleksjoner og forslag til videre forskning.

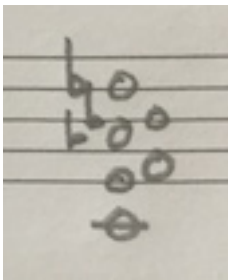
Som en start på hvert kapittel presenteres en klang eller en musikalsk formel som har en særlig relevans til kapittelets respektive innhold. De forskjellige klangene vil utdypes i den etterfølgende teksten og forhåpentlig skape en inngangsvinkel til en forståelse av avhandlingens vitenskapelige og kunstneriske fremstøt. Dette er ment å danne et forslag til hvordan et auditivt objekt også kan representere en form for forskningsspørsmål i en kunstnerisk prosess. På denne måten kan man forestille seg at klangen stiller et spørsmål som kan besvares ved å utdype bruken av de gjeldende metodiske perspektivene for internalisering av den gitte musikalske formelen som en del av undertegnedes improvisasjonsferdigheter. Tilstedeværelsen av den musikalske formelen i de innspilte improvisasjonsprosessene vil dermed også fungere som svaret på spørsmålet klangen selv stiller.

Dette er med andre ord med henblikk på å utdype mine egne selv-reflekterende metodiske perspektiver, hvor jeg har brukt auditive objekter som medium i en læringsprosess. Ved å presentere den aktuelle musikalske formelen – og dermed oppfordre leseren til å ta del i prosessen ved å spille den – for deretter å utdype hvilke musikalske egenskaper som gjør den relevant i kontekst av min improvisasjonspraksis, ønskes det å inndra persepsjonsprosesser i innlæringen med ønske om å kunne skape en bredere forståelse av avhandlingens innhold.

2 Teori

It is believed that this knowledge will liberate the student's melodic inhibitions and help him to intelligently penetrate and understand the entire chromatic universe.

- George Russell (Jones, 1974, s.2)



9

I dette kapittelet vil jeg forsøke å gjøre rede for hvilke musikkteoretiske perspektiver som legges til grunn for improvisasjonspraksisen *De Frie Ledetoner* (DFL). Dette innebærer et skille mellom improvisasjonspraksisene Barry Harris *Concept of Movement* (CM) og *De Frie Ledetoner* (DFL) hvor sistnevnte kan oppfattes som en videreførelse eller en re-kontekstualisering av førstnevnte. DFL kan dermed beskrives som en improvisasjonspraksis som er utsprunget fra et funksjonsharmonisk perspektiv på jazzimprovisasjon og mere spesifikt med utgangspunkt i Barry Harris teori om forminskede skalaer. Derfor presenteres det innledningsvis en elementær innføring i hva som menes med Barry Harris *Concept of Movement*, etterfulgt av hvilke perspektiver jeg bringer inn med hensikt å aktualisere en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon.

Den ovenstående klangen, samt dens rolle i utarbeidingen av DFL som improvisasjonspraksis, står som en auditiv og visuell introduksjon til denne musikkteoretiske innføringen. Utover i kapittelet vil denne klangen representere

⁹ I alle illustrasjonene i denne avhandlingen som inneholder et tonesystem angis tonehøyden av en g-nøkkle, med mindre annet er presisert. Klangens strukturelle egenskaper og relevans til avhandlingen utdypes i teksten.

et tilbakevendende element i beskrivelsen av DFL. Flere teoretiske perspektiver vil dermed kontekstualiseres gjennom denne klangen. I slike tilfeller vil den bli benevnt som *den innledende klangen*.

Før de gjeldende strukturelle egenskapene i klangen utdypes ønsker jeg å uttrykke noen av mine første observasjoner og perseptuelle opplevelser av denne klangen for derfra å gradvis forsøke å utdype den ved hjelp av musikkteoretiske konsepter.

Det jeg finner interessant ved denne klangen er ikke nødvendigvis dens auditive representasjon – hvordan den låter – men hvordan den kan belyse en måte å konstruere musikalske formler¹⁰ på som føles dypt forankret i en funksjonsharmonisk forståelse av musikkvitenskap, men som samtidig kan oppleves å overskride dens metoder for analyse på flere punkter. Her siktes det til hvordan det grunnleggende funksjonsharmoniske prinsippet i å relatere toner og klanger til et tonalt senter stadig er gjeldende i begge improvisasjonspraksiser (CM og DFL), men forstås på et plan hvor hver musikalske formel (i dette tilfellet skalas) respektive grunntone, og ikke et felles tonalt senter for hele musikkstykket, gir de ternære klangene. Det vil si at enhver gitt musikalsk formel, kan relateres til et gitt tonalt senter utenfor musikkstykkets gitte grunntone og anvendes for å aktualisere en særegen harmonisk inndeling av klanger. I kontekst av friere improvisasjonsformer, hvor det sjeldent forekommer et grunnleggende tonalt senter for musikkstykket, kan de ternære klangene gis av musikernes persepsjonsprosesser. Derfor forsøkes det analytiske fokus i DFL å rettes mot begrensede områder av improvisasjonenes formstrukturer, i et forsøk på å imøtekomme improvisasjonens og herunder persepsjonsprosessens tonale sentres spontanitet og flyktighet i en interaksjonsprosess. Dette vendes det tilbake til senere.

Også klangenes auditive representasjon kan være utfordrende å analysere fra et funksjonsharmonisk perspektiv, ved å inneholde strukturelle egenskaper som overskrider en tradisjonell oppbygning av slike akkorder. I den ovenstående klangen siktes det til kombinasjoner av intervaller som kan oppfattes som dissonerende (liten sekund og b9 intervall) samt en bruk av et tonemateriale som består av flere toner enn de som normalt oppfattes å tilhøre en konvensjonell dur/moll-tonalitet. Grunnen til at jeg allikevel har valgt å legge vekt på det

¹⁰ Avgrensede musikalske gjenstander med en særegen karakter som analyseres med base i deres disposisjon og strukturelle egenskaper, såsom en klang, en melodifrase, en tonerekke osv.

funksjonsharmoniske perspektivet i denne avhandlingen er tilknytningen som aktualiseres gjennom improvisasjonspraksisen CM og for derved å kunne belyse en kunstnerisk og teoretisk prosess fra en improvisasjonspraksis til en annen – i mitt tilfelle hvordan CM ble et grunnlag for utviklingen av improvisasjonspraksisen DFL. Med andre ord vil jeg følgende forsøke å redegjøre for hvordan denne musikkteoretiske tilnærmingen til jazzimprovisasjon har fungert som et fundament for min forskning på en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon.

.
.
.

Denne prosessen begynte for meg med *den innledende klangen*¹¹.

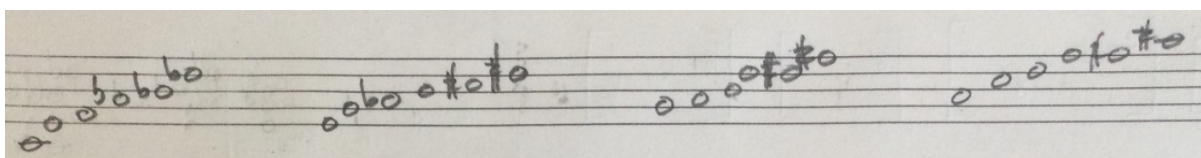
Ideen om de ternære klangforhold muliggjorde flere melodiske og harmoniske uttrykksmåter jeg på daværende tidspunkt ikke hadde kjennskap til. I et forsøk på å konsolidere denne kunnskapen i musikalske formler som melodilinjer og klanger eksperimenterte jeg med forskjellige kombinasjoner av de ternære klangene. Den innledende klangen var den første som oppstod i denne prosessen. Da jeg for første gang iakttok klangen, fikk jeg en følelse at jeg hadde beveget meg inn i en form for kunnskap med potensiale for å kunne avstedkomme en uendelig mengde av varierende musikalske formler – og sånn føles det stadig¹².

¹¹ Denne uttrykksformen, med synkende punktumer stablet oppå hverandre, er en populærkulturell referanse til en skriveform som anvendes på det sosiale mediet Instagram. Hvis man som innholdsprodusent på dette mediet ønsker at leseren skal klikke seg videre inn på oppslaget, setter man følgende tegn inn etter hovedteksten for å indikere at det kommer mere informasjon lenger nede i oppslaget.

¹² I den følgende beskrivelsen av klangens strukturelle egenskaper kan det forekomme begreper som, for leseren, ikke føles tilstrekkelig utdypet på det gitte stadiet av avhandlingen. Jeg ber om leserens tålmodighet i min hensikt å bruke dette kapitlet til å danne en forståelse av anvendte begreper knyttet til improvisasjonspraksisen DFL. Grunnen til at den innledende klangen allikevel presenteres som det første i dette kapitlet er for å simulere min egen utviklingsprosess i utforskningen av avhandlingens valgte musikkteoretiske perspektiver og plassere den i leserens bevissthet som et referansepunkt – en mental konstruksjon – som kan vendes tilbake til ved behov. Dette er for å fremheve hvordan denne klangens strukturelle egenskaper er blitt anvendt som et referansepunkt for en stigende grad av musikkteoretiske konsepter i min forskning. Det kan derfor være en fordel for leseren å ta del i denne prosessen ved å undersøke den innledende klangen samt de forskjellige illustrasjonene auditivt – å spille dem selv. Dette er dog ikke en nødvendighet.

Klangens strukturelle egenskaper (disposisjon) representerer en grunnleggende metode jeg har anvendt i flere av mine studier av det aktuelle musikkteoretiske materialet – to toner fra hver av de ternære klangene som forklares i innledningen¹³. Det tonale utgangspunktet for denne klangen er en C-dur forminsket skala og dens struktur i oppadgående orden forholder seg slik: C og E er hentet fra skalaens konsonans, F og Ab er hentet fra skalaens diatoniske ledetoner og Bb og Db er hentet fra skalaens kromatiske ledetoner. Tonene som representerer de ternære klangene plasseres her i oppadgående suksesjon av hverandre – tettst mulig – og samlet dannes det en klang.

For å gi et hurtig eksempel på mangfoldet av harmoniske muligheter knyttet til den gitte klangen, kan den samme strukturelle og tonale organiseringen (disposisjonen) av toner flyttes til hvert av de konsonerende intervallene i den respektive skalaen (C – E – G – A) og utlede en særegen struktur for hver klang (1.1).



1.1

Da jeg videre oppdaget at disse formlene ikke var symmetriske, men at de forskjellige varianter var betinget av en tonal kontekstualisering av hver tone – tonens funksjon i kraft av et tonalt senter – dannet det seg en intensjon om å kunne improvisere slike formler spontant og med utgangspunkt i egne persepsjonsprosesser. Her siktes det til et ønske om at den tonale organiseringen av et gitt tonemateriale kunne medieres av tonale sentre persipert i improvisasjonsprosesser med andre musikere. I et forsøk på å forklare min metodiske tilnærming i å følge denne intensjonen, vil det berøres emner som internalisering, persepsjon samt visuelle aspekter av jazzimprovisasjon. Men først vil jeg vende oppmerksomheten tilbake til opprinnelsen for en slik inndeling av interagerende klanger – Barry Harris forminskede skalaer¹⁴.

¹³ Henholdsvis konsonans, diatoniske ledetoner og kromatiske ledetoner.

¹⁴ I forlengelse av dette ønsker jeg, som nevnt, å vise hvordan jeg har arbeidet med det valgte musikkteoretiske materialet og over tid dannet et grunnlag for en aktualisering av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Illustrasjonene som presenteres i dette øyemed kan dermed også betraktes som en visuell representasjon og et begrenset utvalg av ulike musikalske formler jeg har anvendt i min internaliseringsprosess.

2.1 Concept of Movement

Mellom 1989 og 1998, etter initiativ fra den hollandske jazzpianisten Frans Elsen, holdt den amerikanske jazzpianisten Barry Harris flere workshops på Koninklijk Conservatorium i Haag¹⁵. Ved dette konservatoriet studerte den danske trompetisten Thomas Fryland som senere, ved Rytmask Musikkonservatorium i København, skulle bli min lærer i denne tilgangen til harmonikk i jazzimprovisasjon¹⁶. Det anerkjennes imidlertid at dette innholdet, på det tidspunktet da det ble overlevert til meg, har vært gjennom flere oversettelser i form av personlige forståelseshorisonter og betoningar samt at hver lærer eller utøver har et kulturelt betinget sett å videreformidle og forstå kunnskap på. Allikevel vil jeg argumentere for at det er en viss objektiv forståelse omkring den forminskede skalas sentrale rolle i denne improvisasjonspraksisen. Dette framkommer av flere av de ovennevnte videoene samt i Brian Jude de Limas doktorgradsavhandling *Reanimating Dissonance: Cultivating the antecedents of Barry Harris' Concept of Movement as a multidimensional pedagogical tool for Ontario post-secondary curricula* (de Lima, 2017).

Som forklart i innledningen er grunnprinsippet i *Concept of Movement* en åttetone-basert skalaforståelse som, ved en trinnvis representasjon kan beskrives som en bevegelse mellom to klanger relatert til et felles tonalt tyngdepunkt¹⁷. Med andre ord: skalaen oppfattes, når den fremstilles trinnvis, å aksentuere en progresjon mellom de binære akkordfunksjonene tonika og dominant (de Lima, 2017). Den forminskede skalaen kan dermed betraktes som binær ved at den oppfattes å bygge på to elementer – to klanger som henholdsvis representerer en tonikafunksjon og en dominantfunksjon i forhold til et gitt tonalt senter. Disse klangene kalles konsonans og dissonans (Fryland, 2014) ettersom de består av toner som oppleves som henholdsvis oppløste og uoppløste i forhold til det gitte

¹⁵ Disse workshopene ble også filmet av Frans Elsen og ligger i dag på Youtube under brukeren

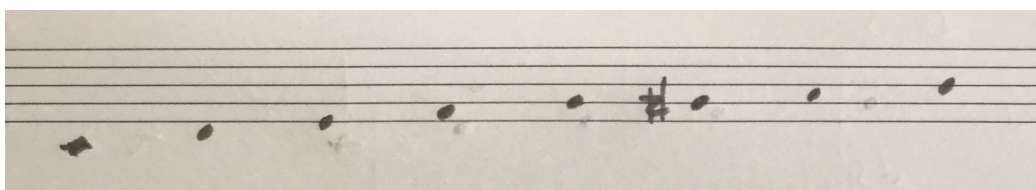
[BarryHarrisVideos](#).

¹⁶ For en innføring i Thomas Frylands improvisasjonspraksis henvises det til hans [hjemmeside](#). Bemerk at Thomas bruker begreper som dissonans og alterert dissonans som er utelatt i denne avhandlingen. Teorien er derimot stort sett den samme og bygger på funksjonsharmoniske prinsipper samt forminskede skalaer.

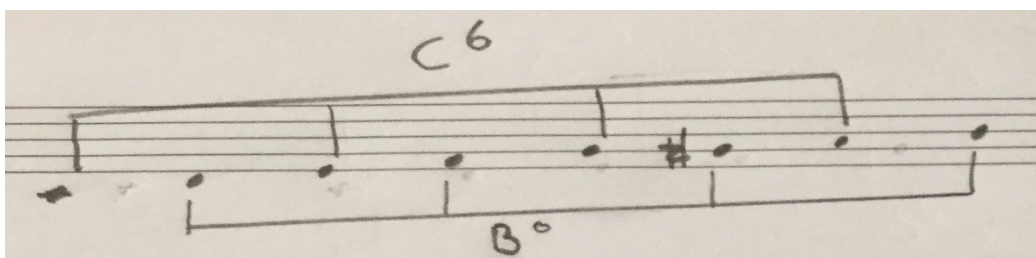
¹⁷ I denne avhandlingen blir tonalt tyngdepunkt brukt når det dreier seg om en progresjon av ledetoner mot et tonalt senter. C er det tonale senter og B-forminsket har C som tonalt tyngdepunkt ved at tonene løses opp til C-durs konsonerende toner.

tonale senteret. I denne avhandlingen refererer jeg til den dissonerende klangen som diatoniske ledetoner¹⁸ på tross av at den teoretiske forståelsen er identisk.

I den forminskede durskala¹⁹ (1.2) fremstilles forholdet mellom de binære akkordfunksjonene tonika/dominant i form av en grunnakkord med en tilføyd sekst samt en forminsket klang fra skalaens syvendetrinn. I kontekst av C som tonalt senter dannes det to klanger som kan betegnes som forholdsvis C6 og B-forminsket (1.3). C6 representerer dermed kombinasjonen av toner som oppleves som oppløste i forhold til C, og B-forminsket representerer kombinasjonen av toner som er uoppløste i forhold til C.



1.2²⁰



1.3

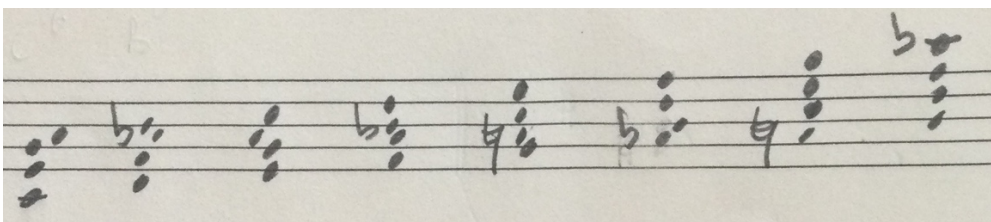
I en ekvivalent inndeling av en ionisk skala (eller hvilken som helst modal skala) vil man se en annen type relasjon mellom akkordtonene hvor det for hvert skalatrinn dannes en særegen intervallisk oppbygning, hvilket danner grunnlaget

¹⁸ Begrepet diatonisk har hatt mange forskjellige betydninger, men den mest gjeldende er som en benevnelse av 7-toneskalaer (Ruud, 2021). Når jeg bruker samme begrep om en åttetoneskala er det ut ifra forståelsen om at en diatonisk representasjon av en skala er en representasjon uten skalafremmede toner. Videre kan de diatoniske ledetoner forstås som ledetoner i en gitt skala. Jeg mener benevnelsen diatoniske ledetoner er mere forenelig med de perspektiver som anvendes i aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme. Dette vender jeg tilbake til senere i avhandlingen.

¹⁹ Benevnelsen forminsket durskala sikter til de to klangtypene som representerer de binære akkordfunksjonene; en dur-akkord og en forminsket akkord. Den forminskede akkord løses opp til den konsonerende klang hvilket antyder progresjonen forminsket akkord til durakkord (forminsket dur).

²⁰ Samme skala omtales i Mark Levines *The Jazz Theory Book* (Levine, 1995, s. 175) som C Bebop Scale, men denne forståelsen av skalaen inviterer derimot ikke til hvordan den kan oppfattes som kombinasjonen av de binære akkordfunksjonene tonika/dominant. Derfor anvender jeg begrepet forminsket dur-skala.

for hva vi kjenner som de modale kirketoneartene. I en forminsket durskala er tilknytningen mellom de binære akkordfunksjonene som nevnt konstant ved at deres fremstilling i form av en harmonisk progresjon gjentar seg selv for hvert skalatrinn innenfor den angitte intervallstrukturen. Det vil si at uansett hvilket skalatrinn en akkordstabling vil forekomme fra vil det enten gi en sekstakkord eller en forminsket akkord i alternative omvendinger av grunnakkorden (1.4). Fra et funksjonsharmonisk perspektiv vil dette si at klangen tilhørende grunntonen vil tilhøre tonikafunksjonen og gi de konsonerende tonene, mens klangen tilhørende syvendetrinnet vil tilhøre dominantfunksjonen og gi de diatoniske ledetonene.



1.4

Melodiernes natur er produktet af blandingen af konsonante og dissonante toner.

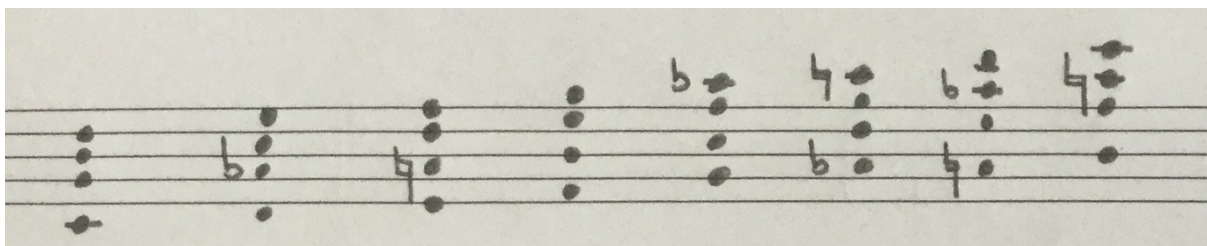
- Thomas Fryland (Fryland, 2014)

Hvis man ikke betrakter de binære akkordfunksjonene kun som isolerte klanger, men som samlet å danne en harmonisk karakter, oppstår det muligheter for å kombinere konsonerende toner og diatoniske ledetoner og danne ulike harmoniske og melodiske formler som kan signalisere den gitte harmoniske karakteren. Med henhold til bruken av begrepene harmonikk og melodikk siktes det henholdsvis til samklangsaspekter og prinsipper for melodidannelse hvilket utdypes av de to følgende visuelle eksemplene.

For å demonstrere hvordan en trinnvis harmonisering kan se ut har jeg følgende tatt utgangspunkt i en Cmaj9 *voicing*²¹ som flyttes diatonisk i oppadgående retning (1.3). Med hensyn til denne særskilte akkordvoicingen fremstilles den slik for å belyse hvordan de binære klangene kan kombineres og

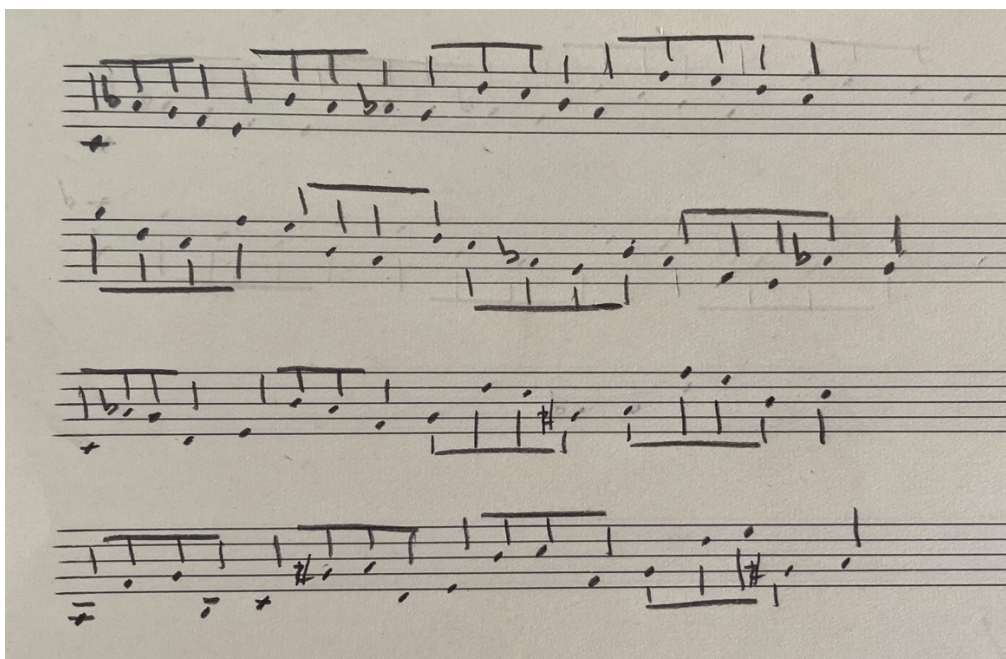
²¹ En *voicing* er et uttrykk for hvordan akkorder blir bygget opp – den vertikale plasseringen av toner i relasjon med hverandre. Her kan man videre diskutere spredt eller samlet leie samt signatur-voicinger hvis klangfarge kan forbindes med gitte musikere.

danne egne klanger. Dette gir akkordene Cmaj9; Dm9b5; Dm/E; Fmaj9#11; G7sus9; Abmaj#11, b9; E/A og F/B – ganske forskjellige akkorder enn de vanlige diatoniske C; Dm; Em; F; G; Am; Bmb5.



1.4

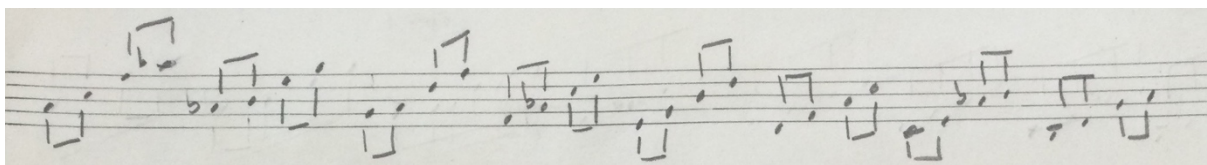
Et eksempel på melodiske varianter, hvor man kombinerer klangene til å konstruere en sammenhengende tonefølge som samlet framstår som bærer av musikalsk mening, er følgende eksempler (1.5). Her beveger den musikalske formelen seg mellom de binære akkordfunksjonene og aksentuerer hvordan de diatoniske ledetonene løses opp til konsonerende toner – alt i C-dur forminsknet og hvor det musikalske mønsteret består av 1 tone fra hver av de binære klangene.



1.5

I følgende eksempler (1.6 - 1.8) utvides de musikalske formlene til å inneholde flere toner fra hver klang før de løses opp, samt å aksentuere samklangsaspekter. Her vender notehalsene for de konsonerende tonene nedover og for de diatoniske ledetonene oppover, for å tydeliggjøre de musikalske formlenes struktur. Begrepet *formel* sikter her til en samlet betegnelse for hele frasen, mens *struktur* beskriver forholdet mellom tonene i formelen – dens

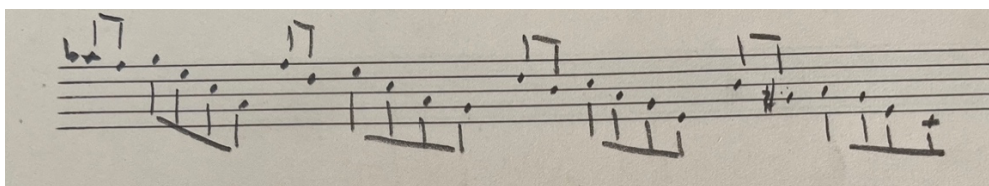
disposisjon. Man kan dermed skille dem og beskrive en musikalsk formels struktur ved å gå inn i detaljene til de respektive formlene.



1.6

Denne musikalske formelen kan deles opp i 8 sekvenser ettersom dens struktur består av et mønster på fire toner som formes fra hvert tonetrinn i en nedadgående progresjon. Hvert mønster kan betraktes som en klang eller en melodi som består av to toner fra hver av de binære klangene som skiftevis plasseres over eller under hverandre i samlet orden. Dette gir forholdet 2:2 mellom de binære klangene. Den harmoniske progresjonen mellom de binære klangene aksentueres på flere forskjellige måter; innad i hver klang, mellom klangene samt gjennom alle sekvensene. For det første er hver klang en kombinasjon av begge binære klanger og aksentuerer derfor en harmonisk progresjon fra en klang til en annen – særlig hvis den artikuleres horisontalt (som en melodi). Hver klang flyttes trinnvist nedover hvilket antyder en skalarrepresentasjon fra fire tonehøyder simultant som aksentuerer en harmonisk progresjon både fra klang til klang samt gjennom en hel oktav.

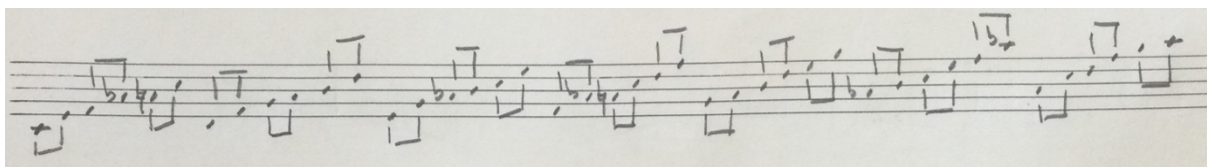
I 1.7 aksentueres det også en nedadgående sekvensering, men med en konstant harmonisk progresjon hvor to diatoniske ledetoner løses opp til fire konsonerende toner fra de diatoniske tonenes mellomliggende intervall. De musikalske formlenes disposisjon er 2:4.



1.7

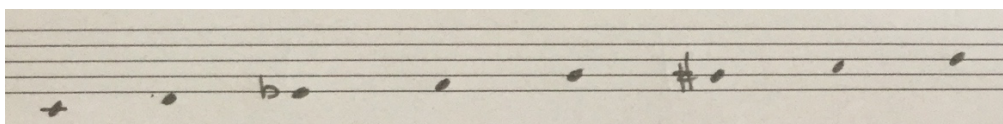
I 1.8 presenteres et musikalsk mønster på seks toner som plasseres trinnvis i oppadgående retning. Hvert mønster begynner og slutter på samme tone med en oktavs mellomrom hvilket gjør at hvert mønster kun består av fem forskjellige toner og dermed utgjør en pentaton skala. Forholdet mellom de binære klangene på henholdsvis to og tre toner gis av funksjonen til tonen som befinner nederst i mønsteret og den harmoniske progresjonen er tilsvarende det som ble forklart i

forbindelse med 1.6. Innad i hver klang/melodi, mellom hver klang/melodi samt suksessivt, gjennom alle sekvensene²².

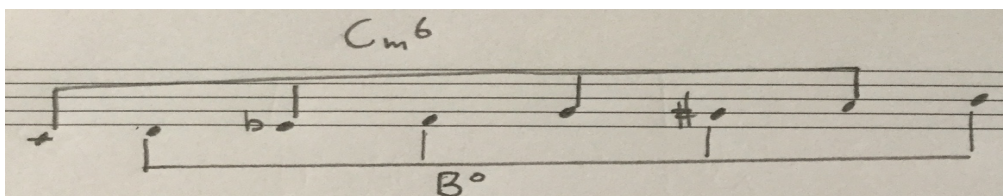


1.8

Når denne skalaen endres til moll er det kun en tone som forandres; tersen (1.9). Fra et moll-perspektiv inneholder denne skalaen både harmonisk- og melodisk- moll mens ren moll ligger i den forminskede dur-skalaens parallelltoneart. Fra mollskalaens sjettetrinn finnes også den halvforminskede septimakkord (m7b5). En identisk inndeling av moll-varianten gir Cm6 som skalaens konsonans og tonikafunksjon, mens B-forminsket gir skalaens diatoniske ledetoner og dominantfunksjonen (1.10).



1.9

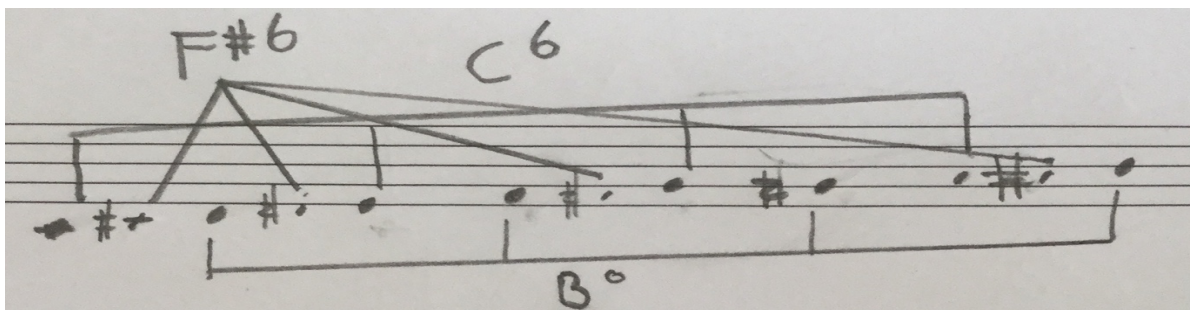


1.10

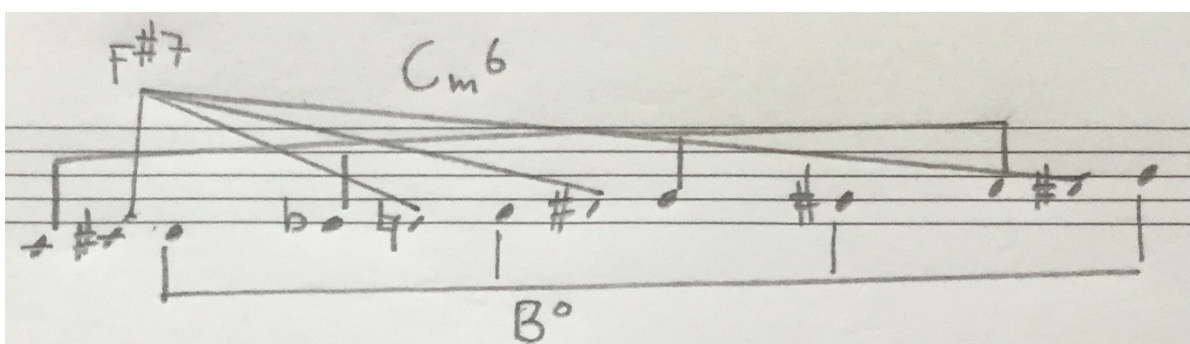
Til nå, i denne teoretiske redegjørelsen av improvisasjonspraksisen Barry Harris Concept of Movement, har jeg kun fokusert på de diatoniske tonene i den forminskede skala – de åtte tonene som finnes i selve skalaen. Men de resterende fire tonene i den vestlige oppfattelsen av 12 trinn innenfor oktaven spiller også en rolle i CM og fremtrer hvis man altererer (heve eller senke) de diatoniske

²² Hvordan man – som musiker – organiserer de musikalske formlene og danner klanger eller melodifraser må være opp til hver enkelte musikers skjønn. I denne avhandlingen legges det først og fremst vekt på å fremme forståelsen av en tenkemåte innenfor harmonikk og ikke å lage et komplett oppslagsverk for mulige kombinasjoner av toner.

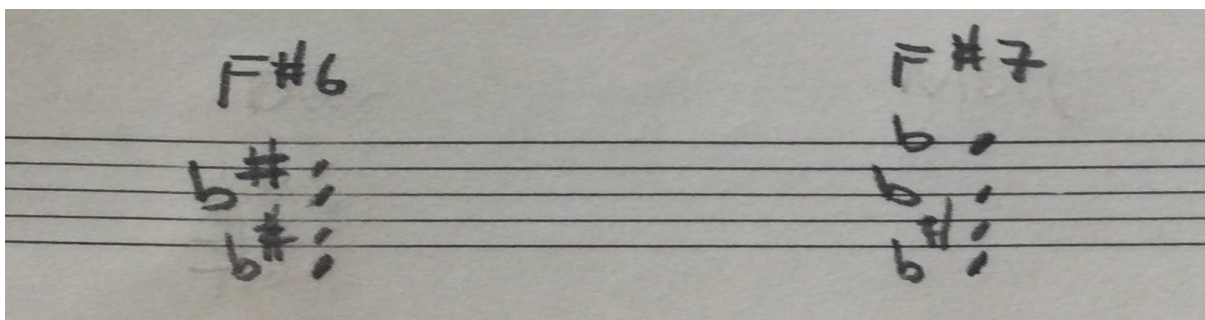
ledetonene. Dermed dannes det en tredje klang; de kromatiske ledetonene²³
 (1.13). I en forminsket dur utgjør disse tonene en klang enharmonisk med en F#6
 (1.11), og i forminsket moll blir denne klangen enharmonisk med en F#7 (1.12).



1.11



1.12



1.13

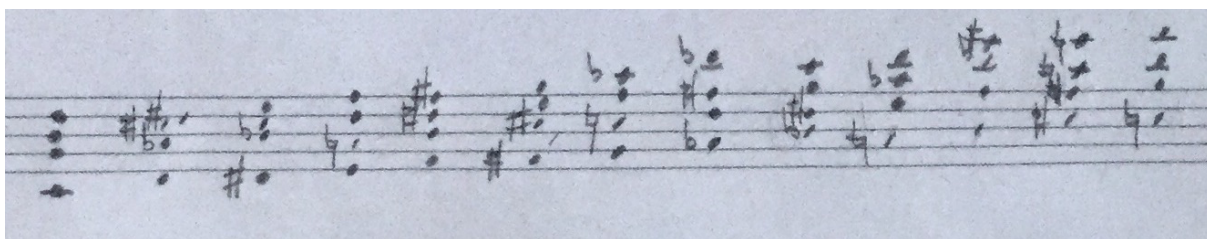
Dermed føyes det ytterligere en klang til den binære akkordfunksjonen tonika/dominant, hvilket danner en relasjon mellom tre komponenter – en ternær funksjon mellom henholdsvis konsonans, diatoniske ledetoner og kromatiske ledetoner. Dette refereres til som et ternært klangforhold og det er ved

²³ Thomas Fryland forklarer disse tonene som altererte dissonerende toner – hevede eller senkede dissonerende toner (diatoniske ledetoner) (Fryland, 2014). På grunn av denne klangens utelukkende kromatiske egenskaper i forhold til skalaen konsonans har jeg valgt å benevne tonene med denne funksjonen for kromatiske ledetoner.

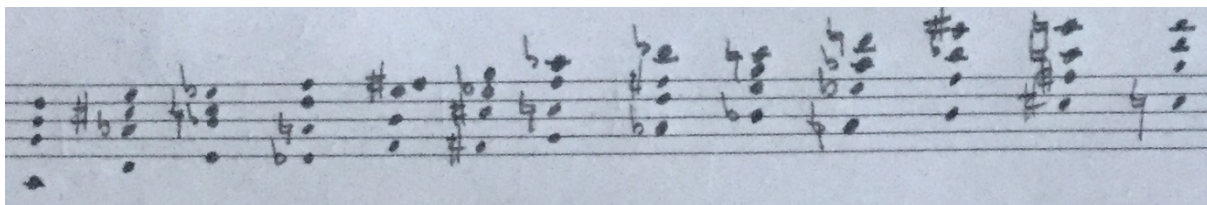
introduksjonen av denne tredje klangen at man kan vende tilbake til dette kapittelets innledende klang og belyse dens strukturelle oppbygning i kontekst av hva som presenteres ovenfor.

Som tidligere nevnt består klangen av to toner fra hver av de ternære klangene plassert suksessivt og tettest mulig etter hvordan den musikalske formelen er bygget opp. Dette gir C – E fra C6, F – Ab fra B-forminsket og Bb – Db fra F#6. Samme formel følges som nevnt også i 1.1 hvor formelen formes fra hver av de konsonerende tonene i forhold til C som tonalt senter. Dette viser seg på følgende måte: E – G fra C6, Ab – B fra B-forminsket, C# – D# fra F#6; G – A fra C6, B – D fra B-forminsket, D# – F# fra F#6; A – C fra C6, B – D fra B-forminsket, F# – A# fra F#6.

De kromatiske ledetonene har en utvidet egenskap ved at de oppfattes å lede like mye mot begge av de resterende klangene. Fordi de utfyller områdene av den forminskede skala hvor diatonikken fremstilles av hele tonetrinn, så har denne klangen en kromatisk forbindelse til både de diatoniske ledetoner og de konsonerende tonene. Derfor plasseres disse tonene mellom de diatoniske ledetonene og de konsonerende tonene når det aksentueres en harmonisk progresjon mellom de ternære klangene. I følgende illustrasjon fremstilles denne progresjonen i form av klanger eller musikalske mønstre i henholdsvis dur (1.14) og moll (1.15). Som et utgangspunkt for å klargjøre progresjonen mellom de ternære klangene anvendes den samme Cmaj9-voicingen som også opptrer i 1.4.

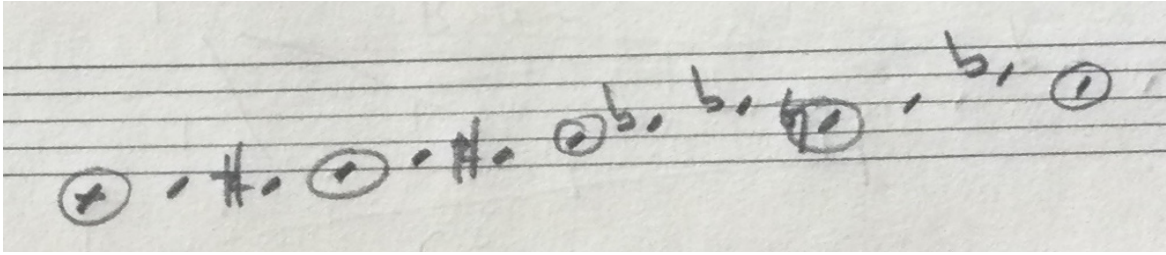


1.14

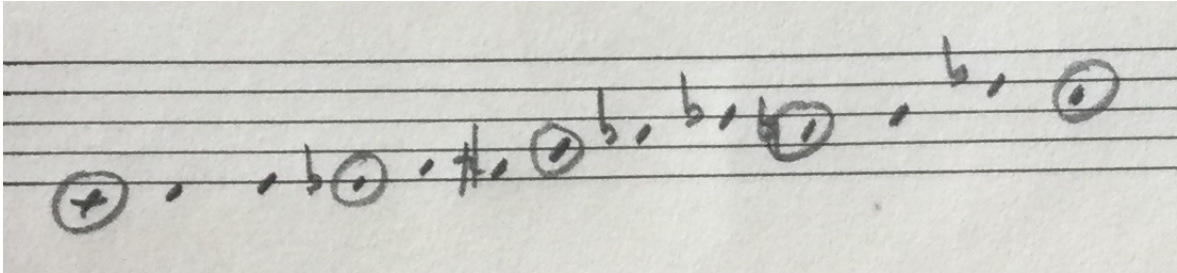


1.15

Hvis man følger den nederste linjen i hvert av de ovenstående eksemplene kan man lettere anskueliggjøre progresjonen mellom de ternære klangene i henholdsvis dur (1.16) og moll (1.17).

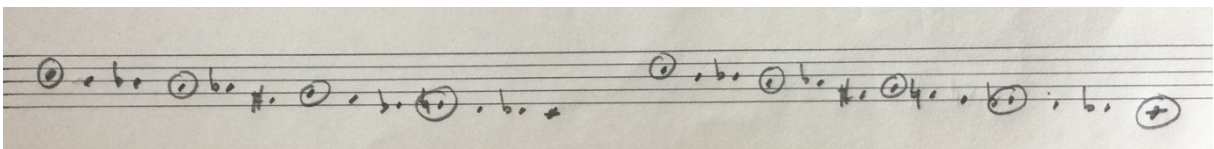


1.16



1.17

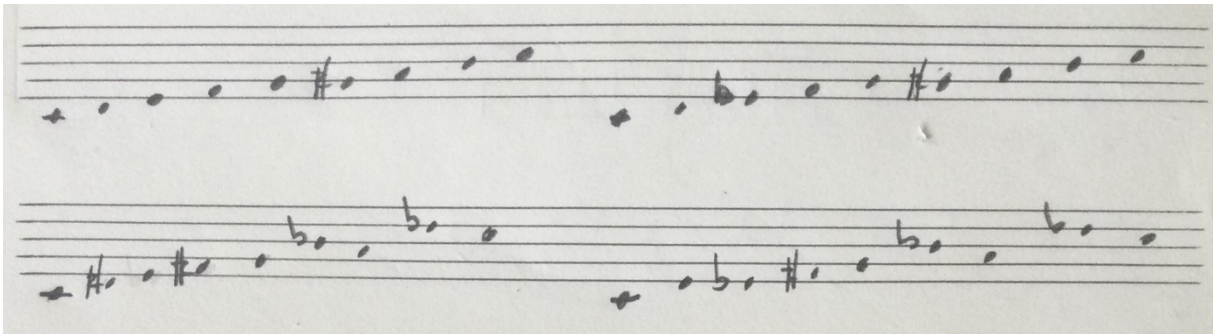
I de to ovenstående eksemplene er de konsonerende intervallene i C-dur- og moll markert for å fremheve fornemmelsen av at man kan binde intervaller sammen ved hjelp av ledetoner. Med dette menes det at ledetonene har som hensikt å lede til skalaens respektive konsonans – den fremhevede klangen – i dette tilfellet en C6 – *bindes sammen* ved å anvende begge former for ledetoner. Her oppstår det asymmetriske musikalske formler som gis av størrelsen på intervallene som bindes sammen samt hver tones funksjon i forholdet med det gitte tonale senteret. Det samme gjelder hvis intervallene bindes sammen i nedadgående retning. Følgende eksempler viser dette (1.18) i dur og moll. Her tillater jeg meg å kun vise progresjonen mellom klangene fra en enkelt tones perspektiv, selv om dette er en praksis som kan forekomme fra flere toner simultant som i 1.14 og 1.15 hvor tonene spres ut i et større register og danner skriftende klangere bestående av ulike tonekombinasjoner fra de ternære klangene samtidig.



1.18

Hvis man vender tilbake til de forminskede skalaer og betrakter dem fra et perspektiv hvor man anvender ledetoner for å binde sammen konsonerende toner, dannes en ny forståelse av denne skalaen. Her fremstår den forminskede skala som en konsonerende klang (C6) som bindes sammen av diatoniske ledetoner (B-

forminsket). I 1.19 illustreres dette i dur og moll med diatoniske (øverst) og kromatiske ledetoner (nederst).



1.19

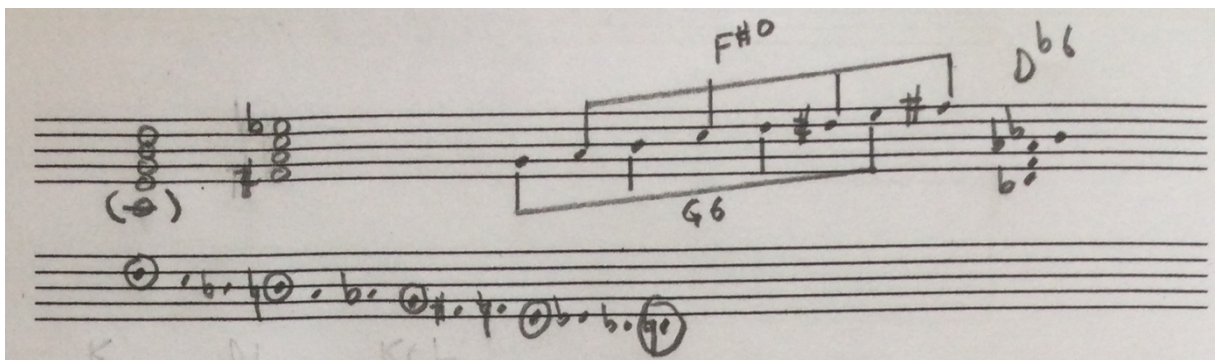
Måten intervallene bindes sammen på i 1.18 er altså gitt av størrelsen på det gjeldende intervallet og de mellomliggende tonenes (bindetones) funksjon i forhold til det tonale senteret. Innenfor praksisen med å binde sammen toner og intervaller finnes det også flere varianter som også involverer å binde sammen ledetonerne samt diatoniske tonetrinn. Her aksentueres det varierende harmoniske progresjoner innenfor de ternære klangforholdene og dermed en utvidet bruk av det gitte tonematerialet. Dette vil jeg vende tilbake til under overskriften *De Frie Ledetoner*.

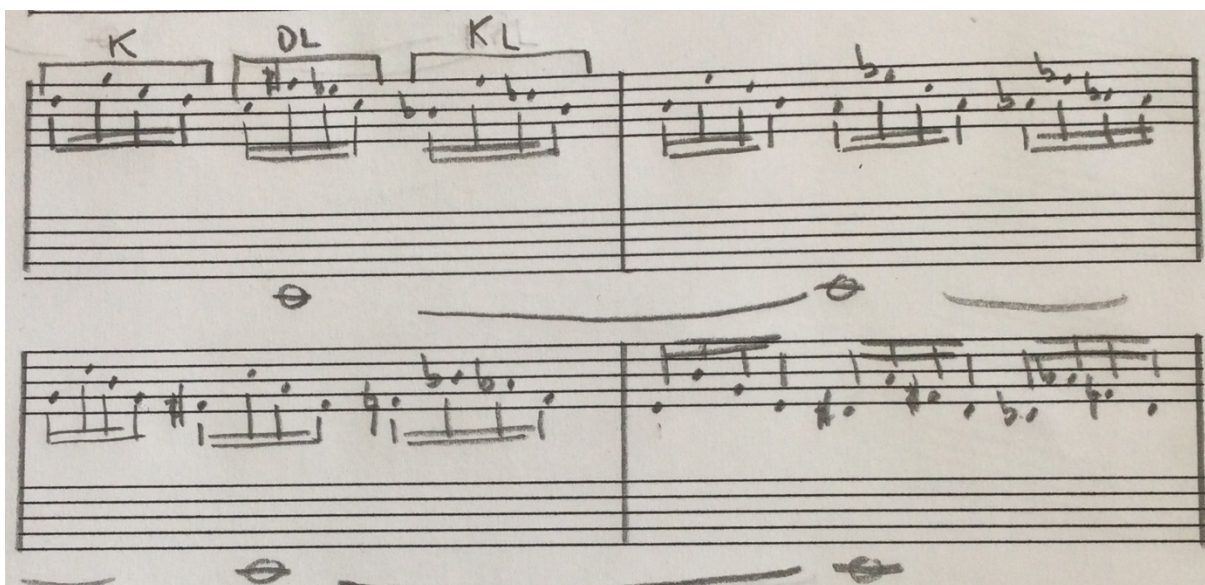
Et annet punkt jeg ønsker å komme inn på under ovennevnte overskrift er hvordan man, i improvisasjonspraksisen DFL, kan konstruere egne skalaer med utgangspunkt i de diskuterte funksjonsharmoniske perspektivene og hvordan de musikalske egenskapene i forholdet mellom de ternære klangene i noen tilfeller vil endre seg og utfordre musikkteoretiske perspektiver som blant annet stemmeføringen mellom klangene i flere av de ovenstående eksemplene. Dette er en tankegang som har grunnlag i hvordan man i CM kan låne tonemateriale fra andre tonearter og dermed aktualisere en form for endret konsonans knyttet til en akkords funksjon og harmoniske utvidelser. I kommende avsnitt vil jeg forsøke å belyse dette grunnlaget gjennom flere slags akkordfunksjoner i relasjon med C som tonalt senter – herunder en maj9 tonikaakkord, den naturlige dominant og den altererte dominant.

Den første er et relativt skifte hvor C beholdes som tonalt senter, men hvor man anvender tonemateriale fra en annen forminsket dur-skala; henholdsvis G-dur forminsket (grunntonens kvint) for å utvide den konsonerende akkord. Den konsonerende klang G6 gir G – B – D – E, hvilket er en maj9 tonikaakkord hvis man inkluderer C som tonalt senter, gitt at man anordner G6 oppadgående fra E.

De diatoniske ledetonene utgjør her en F#-forminsket og de kromatiske ledetonene en Db6. Denne skalaen inneholder, til forskjell fra C-dur forminsket, ingen liten sekst, men et hevet fjerdetrinn og både liten og stor ters. Det vil si at denne skalaen, med C som tonalt senter, ikke har det samme binære forhold som tonika/dominant i C-forminsket, men et forhold hvor en forminsket tonikaakkord løses opp til en maj9 akkord (1.20).

I følgende visuelle representasjoner av de respektive skalaene fremstilles de ternære klangene på den måten hvor de diatoniske klangene (de som finnes i skalaen) først sidestilles med hverandre både som klanger og i diatonisk relasjon med hverandre. Den siste klangen – de kromatiske ledetonene – presenteres etterfølgende. Deretter vises de ternære klangene suksessivt i form av hvordan ledetonene oppleves å danne en harmonisk progresjon som binder den konsonerende klang sammen. Denne progresjonen blir så grunnlaget for en musikalsk formel, hvor flere toner fra hver klang er inkludert, og artikuleres over det gitte tonale senteret. Denne representasjonsstrukturen vendes tilbake til i flere eksempler for å kontekstualisere den harmoniske endringen i de respektive ternære klangene. Innledende brukes forkortelsene K (konsonans), DL (diatoniske ledetoner) og KL (kromatiske ledetoner) for å klargjøre den harmoniske progresjonen mellom de gitte ternære klangene.

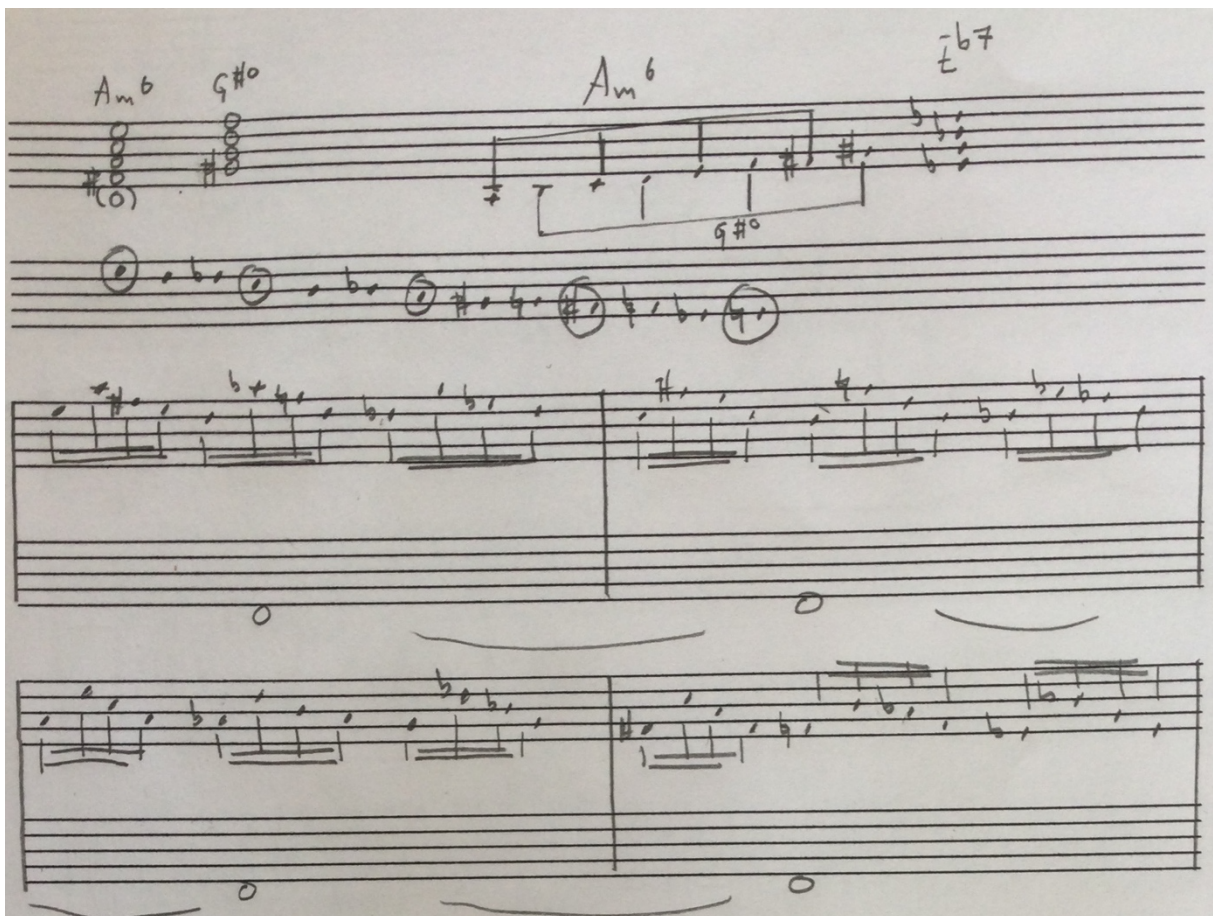




1.20

Den neste akkordfunksjonen hvor praksisen med å låne toner fra en annen skala også kan opptre er den naturlige dominant²⁴. I et funksjonsharmonisk perspektiv leder denne akkordfunksjonen mot en annen akkord enn komposisjonens gitte tonika. Grunnen til at jeg kaller den en naturlig dominant er at få eller ingen av tonene i en slik skala er altererte og dermed forekommer den i sin naturlige form. I perspektiv av C kan en slik akkord for eksempel være en D7. Tonematerialet i en naturlig dominant lånes fra en forminsket mollskala fra akkordens femte trinn (Am). Dette gir det samme forholdet som det ovenstående eksempelet hvor klangen stables oppadgående fra akkordens sekst og det tilføyes en D som grunntone under. Dette gir de ternære klangene Am6, G#-forminsket og Eb7 og skalatonene 1, 2, b3, 3, #11, 5, 13, b7 over D7 (1.21). Den fremhevede konsonans inneholder skalatrinnene 3, 5, b7 og 9, mens de diatoniske ledetonene blir 1, b3, #11 og 13 ut ifra den tillagte grunntonen. De kromatiske ledetonene ligger på trinnene b9, 11, b13 og 7.

²⁴ Også kalt bi-dominant eller «the incomplete major ninth» (Piston, 1959).

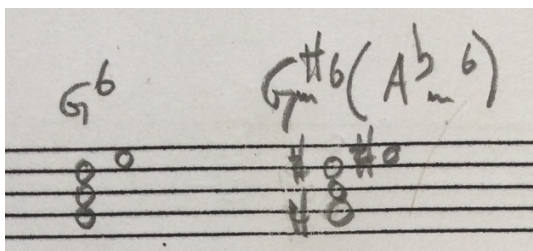


1.21

Denne akkorden kan også kalles veksel dominant, da den har som funksjon å lede mot tonikas dominant. Hvis den har gjort nettopp det kan man snakke om den altererte dominant – som leder mot komposisjonens gitte tonika. Å alterere betyr her å endre en tone til en av de nærmeste tonehøydene og i en alterert dominant er alle toner utenom tersen i den gitte konsonans altererte (1.22)²⁵. Disse tonene utgjør en Abm6 som da danner grunnlaget for hvilke skalatoner som lånes for å danne den altererte dominantskala – Ab-moll forminsket. Dette gir det ternære klangforholdet Abm6, G-forminsket og D7 og skalatonene 1, b2, b3, 3, #11, #5, 13, b7 (1.23). Her fremheves det en konsonans som bygges opp av skalatrinnene b9, 3, #5 og b7, mens de diatoniske ledetonene bygges opp av

²⁵ I denne representasjonen av klangen bruker jeg # for å illustrere hvordan tonene er kromatisk hevet fra den opprinnelige dur-konsonans. Summen av disse tonene blir, som nevnt, en Abm6 og etterfølgende brukes denne representasjonen av klangen på grunn av en visuell anvendelighet som jeg foretrekker for G#-moll hvor blant annet bruken av E# kan være utfordrende.

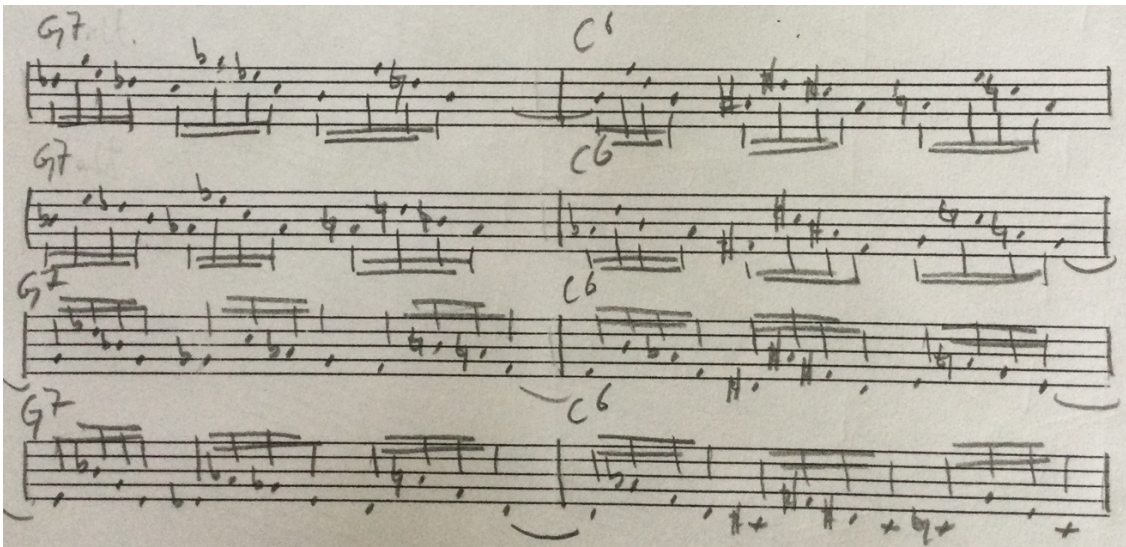
trinnene 1, b3, #11, 13. De kromatiske ledetone befinner seg da på trinnene 5, 7, 9 og 11 over den tillagte grunntonen (Ab).



1.22

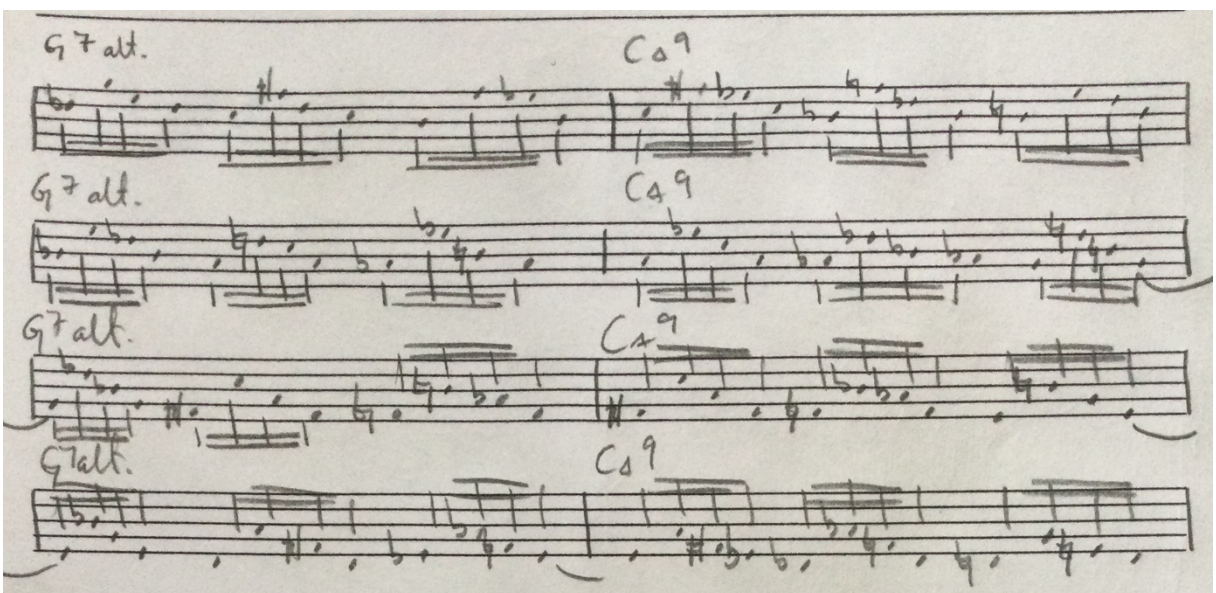
1.23

Et vesentlig aspekt av å alterere skalatrinn og låne tonemateriale fra andre tonearter er at begge fremhevede konsonanser i de to ovenstående skalaene inneholder grunnakkordens respektive ters og septim som er avgjørende i dominantens akkordfunksjon. Disse tonene er de som normalt kalles ledetoner og leder mot den oppløste akkordens respektive ters og grunntone. I følgende eksempler tas det utgangspunkt i samme progresjon mellom skalaens interagerende klanger samt den samme musikalske formel fra de ovenstående eksemplene hvor det også tilføres en oppløsning i form av en kvintprogresjon til dominantens tonika. Den naturlige dominant løses her opp til den forminskede dur-skala (1.24) og den altererte løses opp til en maj9-akkord. (1.25).



1.24

I tilfeller hvor den musikalske strukturen utleder samme tone i overgangen mellom dominantens konsonans og tonikas diatoniske ledetoner sammenbindes denne. I disse tilfellene siktes det til sammenfall i tonematerialet mellom den naturlige dominants konsonans (Dm6) og den forminskede dur-skalas diatoniske ledetoner (D-forminsket); henholdsvis D – F – B, samt mellom maj9-akkordens konsonans (G6) og den altererte dominants diatoniske ledetoner (G-forminsket); henholdsvis G – E. Disse eksemplene skal for øvrig forstås som isolerte øvelser og ingen estetiske vurderinger er tatt høyde for i utformingen av dem – det vil si – formelen følger den strukturelle disposisjonen uten avvik.



1.25

Disse kvintskrittsekvensene foreskriver et funksjonsharmonisk perspektiv og anvendelighet på såkalte standardlåter²⁶ som her fremstilles som en studie over akkordene til komposisjonen «You Stepped Out of a Dream» skrevet av Nacio Herb Brown, med tekst av Gus Kahn (1.26). I dette eksempelet har jeg valgt å forlate den strukturelle disposisjonen som fremkommer av de ovenstående eksemplene til fordel for en helhetlig redegjørelse av den respektive inndelingen av ternære klangforhold innenfor hver akkord. I plasseringen av akkordene tas det hensikt til et stemmeføringsprinsipp hvor det vektlegges en trinnvis bevegelse mellom hvert tonetrinn i klangene. Denne kromatiske stemmeføringen kan føre til et komplekst notebilde med løse fortegn og oppløsningstegn og for å unngå dette gjelder fortegnene kun for den tonen fortegnet angir og ikke innenfor takstreken som det normalt ville. Man kan si at fortegnene kun virker isolert innenfor hver klang.

I følgende eksempel anvendes en konstant disposisjon for hver akkordfunksjon. Tonikaakkordene behandles som maj9-akkorder (som forklart ovenfor); dominanter som leder mot sin rettmessige tonika behandles som altererte dominanter; dominanter som ikke løses opp til sin respektive tonika behandles som naturlige dominanter²⁷. m7-akkorder betraktes som parallelltonearter til den forminskede dur (Am hentes fra C-dur forminsket, Cm hentes fra Eb-dur forminsket osv.) og forminskede mollakkorder (m7b5) betraktes her som fra sjettetrinnet i en forminsket moll-skala. Em7b5 låner dermed toner fra G-moll forminsket (tatt i betraktning at Em7b5 er Gm6 i 3. omvending).

²⁶ Her siktes det til jazzlåter som blant annet bygger på Tin Pan Alley-låter og som regel er fast strukturert i vestlig funksjonsharmonikk, med kvintskrittsekvenser i akkordmønstre på f.eks. 32 takter. Dette var en stor del av populærmusikken mot slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet og fungerer stadig som et fundament for flere jazzmusikerers improvisasjoner.

²⁷ Dette gjelder dog ikke G7 når den leder til Em7b5 på grunn av denne akkordens rolle som overmediant til C som gir et beslektet tonemateriale. Derfor altereres denne akkorden, selv om det anerkjennes at akkorden (Eø) i denne komposisjonen fungerer som en del av komposisjonens avslutningssekvens i D-dur. En vanlig reharmonisering av denne akkorden er faktisk også å bytte den ut med Cm, med Bb i bass fra tredje taktslag som en trinnvis bevegelse til A7 i neste takt. Dette er i så fall for å løse G7 opp til sin respektive dominant.

You stepped out of a dream

N.H. Brown

The image shows a handwritten musical score on a piece of paper. At the top, the title "You stepped out of a dream" is written in cursive, followed by the name "N.H. Brown" on the right. The score consists of eight staves of music. Each staff contains a melodic line with notes and rests, and a series of chords written below the staff. The chords are: DΔ, EbΔ, Cm7, F7, BbΔ, Am7, D7, GΔ, Bm7, E7, Fm, Bb7, Em, A7, DΔ, EbΔ, Cm7, F7, F#7, G7, EΔ, A7, F#m, B7, Em, A7, DΔ. The notation is somewhat informal, with some notes and chords written in a shorthand style.

1.26

I dette eksemplet forekommer det en del musikkteoretiske sammenfall som jeg ønsker å belyse nærmere. Det første er mellom Dmaj (takt 1-2; 17-18; 30-32), Cm7 (takt 5 og 21) og F#m (takt 27). Disse akkordenes ternære klangforhold utledes, i ovenstående eksempel, fra samme skalastruktur – den forminskede dur-skala – men fra varierende tonale sentre. Allikevel gir det et identisk sett med ternære klanger; B-forminsket, Eb6 og A6 (i varierende harmoniske progresjoner). Grunnen til dette utfallet befinner seg i dette tilfellet på et øvre konstruksjonsmessig plan og dermed i relasjonen mellom de gitte akkordene Dmaj9, F#m og Cm. I de to førstnevnte akkordene lånes det toner fra

samme skala²⁸ – A-dur forminsket, mens i Cm7 lånes det toner fra Eb-dur forminsket. I avstanden mellom disse tonale sentrene (A og Eb) ligger det et intervall på en forstørret kvart (tritonus), som også er identisk med avstanden mellom de konsonerende toners grunntone og de kromatiske ledetoner grunntone i en forminsket dur. Det vil si at den klangen som ikke oppfattes som konsonerende vil utgjøre den konsonerende klangs kromatiske ledetoner – et binært forhold som virker begge veier.

I dette tilfellet vil Eb6 fungere som kromatiske ledetoner til A6 og vice versa avhengig av hvilket tonale senter man forholder seg til. I kontekst av Dmaj9 og F#m gir dette de interagerende klangene B-forminsket som diatoniske ledetoner, Eb6 som kromatiske ledetoner og A6 som konsonerende toner. Mens i Cm gir det de interagerende klangene B-forminsket som diatoniske ledetoner, A6 som kromatiske ledetoner og Eb6 som konsonerende toner. En identisk inndeling, men med en alternativ progresjon mellom de ternære klangene gitt av deres endrede funksjon i relasjon med det endrede tonale senter.

Den ene konstante funksjon i ovenstående eksempel er de diatoniske ledetoner – B-forminsket. Denne klangen er symmetrisk ved at avstanden mellom de forskjellige tonene i klangen er like store (en liten ters, tre kromatiske trinn) hvilket gjør det problematisk å oppleve et tydelig auditivt tonalt senter av den. Grunnen til at den ikke oppleves som selvstendig er her at den trenger en oppløsning på grunn av tritonuspårenene den danner (B – F og D – Ab). Derfor forstås den i følgende avhandling ved dens funksjon i forhold til en annen gitt klang. Med andre ord: det tonale senteret i en forminsket klang kan like gjerne være dem alle hvis de ikke rettes mot et tonalt senter utenfor den symmetriske strukturen. En måte å forstå denne klangen på er dermed som en klang som utgjør en funksjon i forhold til det respektive tonale senteret den oppleves å lede mot.

Den forminskede klang spiller altså en sentral rolle i *Concept of Movement* og støtes på ved gjentatte anledninger. Ikke bare i form av dens funksjon som ledetoner, men også på et makrostrukturelt plan som overskrider dens auditive representasjon. Et eksempel på dette kan vises ved å se på de forskjellige forminskede durskalaene hvor B-forminsket opptrer som diatoniske ledetoner. Dette forekommer i henholdsvis C-dur, Eb-dur, F#-dur og A-dur (alle

²⁸ Innenfor jazzpedagogikk vil det si at de har den samme *parent scale* (grunnskala) – at de forskjellige skalaenes tonemateriale hentes fra en og samme skala.

forminsket). Legger man disse tonale sentrene sammen til en klang får man en ny forminsket klang – C-forminsket. Dette gjelder i både dur og moll fordi den eneste endringen her angår den konsonerende klangs ters. Hvis man videre ser på hvilke tonale sentre som en C-forminsket opptrer som diatoniske ledetoner i, får man den siste forminskede klangen – C#-forminsket. Det er dog viktig å understreke at dette ikke skal forstås som at den forminskede klang leder mot en ny forminsket klang, men at dens symmetriske akkordstruktur kan lede simultant mot fire selvstendige tonale sentre. Derfor anser jeg ikke dette som tre auditive klanger, men samlinger av tonale sentre som kan medieres av den forminskede klang. Dette gjør også at eventuelle assosiasjoner til de såkalte hel/halvtone- eller halv/heltone-skalaene²⁹ ikke understrekes.

Et eksempel fra 1.26 hvor et makrostrukturelt perspektiv på den forminskede klangen forekommer er fra takt 11 til og med takt 15. Her danner den forminskede klangen bestående av C# – E – G – Bb, de diatoniske ledetone til samtlige kombinasjoner av interagerende klanger. De strukturelle egenskapene forholder seg som følgende: Gmaj9 og Bm7 låner tonemateriale fra D-dur hvor C#-forminsket er diatoniske ledetoner. E7 er en naturlig dominant som ikke leder mot sin respektive tonika og dermed låner tonemateriale fra en mollskala fra akkordens kvint. Det er i dette tilfellet B-moll hvor Bb-forminsket er diatoniske ledetoner. Fm låner tonemateriale fra sin parallelltoneart Ab-dur hvor G-forminsket er diatoniske ledetoner og Bb7 som også er en naturlig dominant låner tonemateriale fra F-moll hvor E-forminsket er diatoniske ledetoner. Til sammen utgjør de tonale sentrene som det lånes tonemateriale fra tonene D – B – Ab – F – en forminsket klang.

Her kan man si at man undersøker makrostrukturelle perspektiver av komposisjonen ved å ta for seg harmoniske bindinger i formstrukturen til et gitt akkordskjema. Derav kan man se hvordan den forminskede klangen kan danne relasjoner med flere akkorder på tvers av akkordskjemaet og danne felles harmoniske trekk ved tonale sentre som kan relateres til den forminskede klang.

²⁹ Dette er symmetriske skalaer som bygges opp av en bestemt intervallisk formel og består av kombinasjonen av to forminskede firklanger. Halv/hel eller hel/halv refererer til avstanden mellom de trinnvise tonene i skalaen – et helt trinn eller et halvt trinn. På engelsk kalles disse skalaene for *diminished scales* og sikter til konstruerte skalaer som i likhet med de forminskede klangene ikke har et definert tonalt senter, men flere. Derfor kommer en gjennomgang av deres egenskaper ikke til å prioriteres i denne avhandlingen. Se heller *The Jazz Theory Book* (Levine, 1995) eller *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (Slonimsky, 1947).

Denne relasjonen forekommer altså ved kromatisk oppadgående bevegelser som vist i ovenstående avsnitt hvor de diatoniske ledetonerne C# – E – G – Bb kunne løses opp til tonale sentre hvis konsonerende klanger direkte kan relateres til forholdsvis D – F – Ab – B.

2.2 De Frie Ledetoner

Jeg har foreløpig fokusert på de forskjellige funksjonene den forminskede klang kan ha i et akkordskjema og hvordan den kan løses opp til den konsonerende klang i samme akkord. Selv om jeg har berørt emnet om harmoniske bindinger i formstrukturen er dette ikke i like stor grad belyst. Ei heller alternative progresjoner som er annet enn diatoniske ledetoner til konsonerende toner. Følgende vil jeg belyse hvordan DFL kan anvendes i harmoniske bindinger og akkordprogresjoner hvor et sett med ternære klanger kan kombineres med et annet sett ternære klanger – interternære klangforhold.

Innenfor hver akkord er det potensielt seks alternative progresjoner³⁰.
Fra en klang til en annen:

DL – K

DL – KL

K – DL

K – KL

KL – DL

KL – K

- og inkludert en mellomliggende klang:

DL – KL – K

DL – K – KL

K – KL – DL

K – DL – KL

KL – K – DL

KL – DL – K

³⁰ I dette eksempelet brukes forkortelsene K (konsonans), DL (diatoniske ledetoner) og KL (kromatiske ledetoner).

Det finnes uoverskuelig mange forskjellige måter å kombinere disse progresjonene på hvilket ville være et omfattende arbeid å skulle gjøre rede for, og av en mere encyklopedisk karakter enn det settes søkelys på i denne avhandlingen. For å avgrense denne representasjonen, men samtidig forsøke å vise hvordan disse progresjonene kan kombineres med harmoniske bindinger i akkordprogresjoner vil jeg følgende vise et par eksempler over akkordrekken Cm7 – F7 – Bbmaj fra takt 5 – 8 (1.27) i det aktuelle akkordskjemaet (1.26). Denne akkordrekken representerer en ii – V – I progresjon, og er en tonal kadens bestående av kvintfall fra subdominantens submediant via dominant til tonika. Dette er en ofte anvendt harmonisk binding for å aksentuere et tonalt senter i nesten enhver form for vestlig musikkform. Over hver takt og akkord finnes det anvisninger for hvilke klanger som fremheves og i hvilken progresjon de forekommer. Den eneste utvidelsen av de angitte progresjonene finner sted i takt 3 i linje nr. 3. Her forekommer det en passasje hvor intervaller fra de respektive klangene bindes sammen. Man kan si at alle tre de nedadgående formler følger progresjonen DL – KL – K, men følger også en øvre struktur som kan betegnes som DL – KL (som angitt) ved at det henholdsvis er diatoniske og kromatiske ledetoner som bindes sammen. Den harmoniske inndelingen av interagerende klanger innenfor hver akkord samsvarer med den harmoniske inndeling i 1.26. Det vil si: over Cm7 lånes det tonemateriale fra Eb-dur forminsket; over F7 lånes det tonemateriale fra F#m forminsket og over Bbmaj lånes det tonemateriale fra F-dur forminsket.

1.27

De visuelle eksemplene fra 1.20 til og med 1.27 viser hvordan man kan låne tonemateriale fra andre tonearter og dermed aktualisere en form for endret konsonans knyttet til en akkords funksjon og harmoniske utvidelser – en form for harmonisk overlaging³¹. I de ovenstående eksemplene følger disse utvidede³² konsonansene dog en fast struktur i forhold til hvilken grunnskala det lånes tonemateriale fra. Dette indikerer at det i improvisasjonsprosesser kan oppstå simultane tonale gravitasjonspunkter – et som gis av formstrukturens harmoniske bindinger og et som gis av den anvendte grunnskalaen. Et eksempel på dette er Dmaj9-akkorden med tonemateriale fra A-dur forminsket. Forholdet mellom konsonerende toner og ledetoner struktureres her i forhold til skalaens grunntone (A) og ikke akkordens (D). Det vil si av inndelingen av konsonans og diatoniske ledetoner vil utgå fra den grunntonen som tilhører tonematerialet. Hvis man skulle gjort som man gjør i en forminsket durskala, altså delt A-dur forminsket

^{31 31} Å legge en akkord over en annen og dermed oppnå en karakteristisk harmonisk kvalitet kalles «superimpositions» og kommer fra verbet «to superimpose» som betyr å legge eller plassere noe over noe annet. David Liebman forklarer dette i form av jazzteori som «the placement of one musical element over another one to be sounded simultaneously» (Liebman, 1991, s.14). Jeg har valgt å bruke begrepet *overlagre*, som i Det Norske Akademis Ordbok beskrives som «å legge seg (som et lag) oppå (og utydeliggjøre eller endre) noe» (<https://naob.no/ordbok/overlagre>, hentet 17.03-22).

³² Med utvidet konsonans siktes det her til hvordan en konsonerende akkord inneholder toner som ikke kun er grunntreklangen og sekst som man finner i den forminskede durskala.

opp i konsonerende toner og diatoniske ledetoner fra akkordens grunntone (D), ville den forminskede klang ville teknisk sett blitt den konsonerende klang. I samklang med hva som tidligere er blitt nevnt vedrørende den forminskede klangs funksjon i forhold til det respektive tonale senteret den oppleves å lede mot, unngås det derfor i denne sammenheng å betrakte den som en konsonerende klang. Derav, for å opprettholde den binære akkordfunksjonen mellom dominant og tonika og dermed aksentuere den endrede konsonans, ledes de diatoniske ledetonene stadig mot sin opprinnelige konsonans. Med andre ord: dannelsen av ternære klangforhold er gitt det tonale senteret som antydes i de musikalske formlene. Disse kan videre artikuleres over de tonale sentrene som gis av formstrukturen.

Konkret er det man gjør her å sidestille akkorder med hverandre³³ og på den måten aktualisere en utvidet harmonikk i funksjon med det gitte tonale senteret. I de ovenstående eksempler følger denne tenkemåten som sagt en konstant formel hvor det lånte tonematerialet avhenger av hvilken akkordfunksjon det dreier seg om. Men fordi den anvendte tonearten – den som ikke fremgår av akkorden, men av den anvendte skalaen – beholder betegnelsen og funksjonen av sine ternære klanger, hvilket dermed ikke gis av akkordens grunntone, kan det også åpne opp for en varierende bruk av forminskede skalaer.

Eksempler på dette illustreres i følgende eksempler hvor det tas utgangspunkt i en samlet representasjon av de forskjellige akkordfunksjonene som finnes i «You Stepped Out Of a Dream». Hver av de anvendte skalaer beholder det ternære klangforholdet. Akkordfunksjoner som fremheves er tonikafunksjonen (Dmaj7), iim7 (Cm7), alterert dominant (F7alt), naturlig dominant (Bb7) og halvforminsket septimakkord (Eø). 1.28 illustrerer forskjellige utvidede konsonanser med utgangspunkt i den forminskede durskala, mens det i 1.29 tas utgangspunkt i forminskede mollskalaer. De anvendte konsonerende klanger fungerer som en harmonisk utvidelse av akkordens gitte grunnklang og for å aksentuere dette plasseres toner som angår den gitte klang innenfor en parentes. Dette gjøres fra den gitte grunntone og opp til den nye konsonerende klangs første tone. I noen tilfeller plasseres de anvendte klanger

³³ Å sidestille akkorder på denne måten kan også kalles polytonalitet – når flere tonearter brukes samtidig. Grunnen til at jeg, i denne avhandlingen, ikke bruker dette begrepet er fordi den anvendte akkord fremheves i perspektiv av den gitte. Det vil si, den ønskes å bli oppfattet som en utvidelse av den gitte akkorden.

også i varierende omvendinger hvis det gir mere mening i forhold til klangens funksjon med det gitte tonale senteret. Som tidligere illustreres først den nye konsonerende klang sidestilt med de diatoniske ledetoner og deretter i diatonisk relasjon med hverandre etterfulgt av de kromatiske ledetone. På notelinjen under dette angis et forslag til klangens besifring som den kan noteres hvis den nye konsonans inkluderes.

Handwritten musical notation on a page with five systems. Each system consists of a treble clef staff with notes and chords, and a bass clef staff with chord symbols. The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff has notes with chords E^b , $D^{\#}$, E^b , B^b , D^b , C^o , D^b , G^b . Bass staff has $D^{\#} \parallel$ and $D^{\#5} \parallel$.
- System 2:** Treble staff has notes with chords B^b , A^o , B^b , E^b , $F^{\#}$, B^b . Bass staff has $C^m \parallel$ and $C^m \parallel$.
- System 3:** Treble staff has notes with chords B^b , A^o , B^b , $F^{\#}$, D^b , A^b . Bass staff has $F^{\#} \parallel$ and $F^{\#} \parallel$.
- System 4:** Treble staff has notes with chords D^b , C^o , D^b , G^b , A^b , G^o , A^b , D^b . Bass staff has $B^b \parallel$ and $B^b \parallel$.
- System 5:** Treble staff has notes with chords B^b , A^o , B^b , E^b , C^b , C^b , $F^{\#}$. Bass staff has $E^{\flat} \parallel$ and $E^{\flat} \parallel$.

Handwritten musical notation on a page with five systems. Each system consists of a treble clef staff with notes and chords, and a bass clef staff with chord symbols. The notation is dense and includes various accidentals and chord symbols.

System 1:
 Treble staff: $Bm^6 A^{\#0}$, Bm^6 , $F^{\#7}$, $C^{\#6} C^0$, $C^{\#6}$, G^7
 Bass staff: D^6 , $D^{\#11}$, $D^{\#5}$

System 2:
 Treble staff: $Cm^6 B^0$, Cm^6 , $F^{\#7}$, $Dm^6 C^{\#0}$, Dm^6 , $A^{\flat7}$
 Bass staff: Cm^6 , $Cm^{\#11}$, $Cm^{\#9}$

System 3:
 Treble staff: $A^{\flat8} G^0$, $A^{\flat6}$, D^7 , $Bm^6 A^{\#0}$, Bm^6 , F^7
 Bass staff: $F^7 b^5$, $F^7 b^5$, $F^{\#9}$, $B^{\#9}$

System 4:
 Treble staff: $C^{\#6} C^0$, $C^{\#6}$, G^7 , $Gm^6 A^{\#0}$, Gm^6 , $D^{\flat7}$
 Bass staff: $B^{\flat7 \#11}$, $B^{\flat7 \#11}$, $B^{\#11}$

System 5:
 Treble staff: $B^{\flat6} A^0$, $B^{\flat6}$, E^7 , $A^{\flat6} G^{\#0}$, $A^{\flat6}$, $E^{\flat7}$
 Bass staff: $E^{\flat6 b^5}$, $E^{\flat6 b^5}$, $E^{\flat6 b^9}$, $E^{\flat6 b^9}$

1.29

I eksempel 1.28 og 1.29 er de anvendte skalaenes konstruksjon forutbestemt. Det vil si at det ternære klangforholdet følger en gitt harmonisk struktur som er felles for alle forminskede skalaer. Hver konsonans representerer videre en utvidet konsonans i perspektiv av den gitte akkorden den anvendte skalaen artikuleres over. Men ledetonene plasseres i forhold til det som spilles (den anvendte skala) og ikke i forhold til det gitte tonale senteret som antydes i akkordskjemaet. Allikevel kan man si at de anvendte skalaene er betinget av formstrukturens harmoniske bindinger som et grunnlag for en betoning av en utvidet konsonans.

En diskrepans i dette perspektivet er at det anvendte tonale senteret ikke er i enhet med det gitte tonale senteret, men sidestilt – de peker i hver sin harmoniske retning. Den ene mot formstrukturens gitte harmoniske bindinger og den andre mot den artikulerede musikalske formels respektive tonale senter og tilhørende ternære klangforhold. Dette kan i verste fall vise seg i et fravær av spontanitet under improvisasjonsprosessen hvor tekniske ferdigheter og ekvilibrisme kommer mere i fokus enn selve interaksjonen mellom musikere. Et perspektiv hvor disse to alternative tonale sentrene opptrer i enhet³⁴ med hverandre kan muliggjøres ved å relatere den utvidede konsonansen til det gitte tonale senteret. Med andre ord: at den anvendte klangen kontekstualiseres av formstrukturens gitte (eller spontane) harmoniske bindinger.

Forholdet mellom de ternære klangene i en forminset skala er allerede gitt og kan ikke endres innenfor det samme prinsipp. For at den utvidede konsonansen skal omkranses av ledetoner som peker mot det gitte tonale senteret kreves det derfor andre metoder. Tenkemåten her er å utforske muligheten til å kunne aksentuere en utvidet konsonans i perspektiv av ledetoner som dermed aktualiserer tilblivelsen av det gitte tonale senteret, istedenfor at de kun sidestilles. Dermed vil den gitte og den anvendte klang være i harmonisk enhet med hverandre ved at det aktualiseres et felles tonalt senter som begge klangene hentyder til.

Tidligere har jeg vist hvordan inklusjonen av overlagrede tonale sentre kan utvide den aksentuerte konsonans over et gitt tonalt senter. Dette har åpnet opp for bruken av adskillelig flere forminskede skalaer enn dem som gjennomgås

³⁴ Her siktes det til at både den anvendte og den gitte klang forbindes til å aksentuere et felles tonalt senter og et samlet harmonisk referansepunkt.

i 1.20 – 1.25 og er eksemplifisert i 1.28 og 1.29. Denne metoden representerer også en diskrepans i form av fraværet av en harmonisk enhet mellom det anvendte ternære klangforholdet og det gitte tonale senteret det artikuleres over. Ved å beholde den utvidede konsonans, men anordne ledetonene og det ternære klangforholdet etter det gitte tonale senteret, kan disse klangene oppnå en harmonisk enhet og samtidig åpne opp for ytterligere utvidelser og variasjoner av den konsonerende klang som ikke lenger er betinget av den forminskede skalas musikalske egenskaper. Dette vil også kunne medføre å gi slipp på den faste strukturen for bruk av forminskede dur-skalaer og etter hvert kunne konstruere et sett med ternære klangforhold basert på de gitte artikulerte musikalske formlene samt den harmoniske kontekst de artikuleres i.

På dette tidspunktet, hvor hvilke toner som helst potensielt kan oppta rollen som den konsonerende klang, er det ikke lenger rettmessig å anvende de konvensjonelle begrepene konsonans, diatoniske ledetoner og kromatiske ledetoner. Derfor vil jeg herfra, hvis det angår en utvidet form for konsonans, referere til funksjonen tonene opptar som enten en utvidet konsonans, utvidede diatoniske ledetoner eller utvidede kromatiske ledetoner. Dette er på grunnlag av at de forskjellige tonene stadig oppleves å fylle de samme rollene som finnes i et ternært klangforhold – tilblivelsen av den konsonerende klang – men de strukturelle egenskapene fra det opprinnelige ternære klangforholdet er endret (utvidet) over flere ledd av musikkteoretiske grep. Ledetoner tas her i bruk for å konstruere en skala, hvis utgangspunkt er den utvidede konsonans, med toner fra det gitte tonale senteret med hensikt å bringe den anvendte utvidede konsonans i enhet med det gitte tonale senteret. I en slik enhetliggjøring av den anvendte og gitte klang tonale senter kan det dermed dannes utvidede konsonanser som ikke inneholder grunntonen – eller andre toneartsdefinerende intervaller – fra det gitte tonale senteret, men som ved hjelp av ledetoner kan trekkes mot det gitte tonale senteret. I et slikt tilfelle kan man snakke om tonal gravitasjon. Begrepene tonal gravitasjon toneartsdefinerende intervaller og relaterte begreper kommer jeg snart tilbake til.

Tenkemåten med dette perspektivet på harmonikk er at man, i kontekst av et improvisert musikkstykke og et eventuelt hurtig skiftende harmonisk innhold, vil kunne danne en kontinuerlig endrende vev av toner funksjonelt relatert til det som spilles. Hvis det tonale senteret som oppfattes i improvisasjonsprosessen endrer seg, vil ledetonene som omkranser en gitt musikalsk formel følge denne modulasjonen og tilpasse det harmoniske innholdet etter den. Dette krever en

form for tilstedeværelse i improvisasjonsprosessen som kan utfordre en musiker til å relatere sine artikulerte musikalske formler til tonale sentre og på den måten «intelligently penetrate and understand the entire chromatic universe» for å låne George Russells ord.

Jeg har inntil videre antydnet to perspektiver på organiseringen av ternære klangforhold – et med utgangspunkt i forminskede skalaer og et med utgangspunkt i improviserte musikalske formler og tonale sentre. Førstnevnte har Barry Harris' *Concept of Movement* som utgangspunkt, mens sistnevnte kan sies å være en videreførelse av denne improvisasjonspraksisen. Førstnevnte er en praksis som har base i et funksjonsharmonisk perspektiv på improvisasjon, mens sistnevnte kan kalles en utvidet funksjonalisme hvor funksjonsharmoniske perspektiver overføres til friere improvisasjonsformer. Følgende vil jeg utdype og forklare det sistnevnte – dannelsen av ternære klangforhold med utgangspunkt i musikalske formler og tonale sentre.

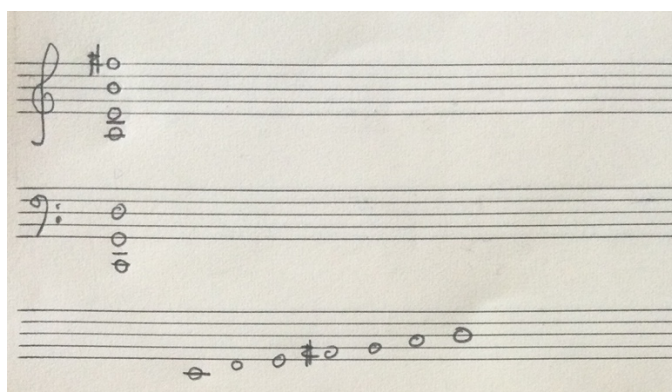
Every traditionally definable chord of Western Music
has its origin in a parent scale.

- George Russell (Russell, 1953).

For å kunne relatere en utvidet konsonans til et gitt tonalt senter er det vesentlig å ta utgangspunkt i hvilke intervaller som oppleves å definere og understøtte et tonalt senter. I CM aksentueres den binære akkordfunksjonen tonika/dominant for å konstruere en skala som er i bevegelse mellom disse. Derfor kan en forminket skala ikke sies å være i enhet med sitt tonale senter, men i en konstant tilstand av å løses opp til den konsonerende klang og skalaens tonale senter. Det tonale senteret er i en konstant form for tilblivelse, men ikke konstant. Et alternativ til dette perspektivet er George Russells *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (Russell, 1953)³⁵. Russell tar utgangspunkt i hvordan en jazzmusiker, i en improvisasjonsprosess, kan omdanne et

³⁵ Dette verket er revidert flere ganger siden og er dermed i en konstant endringsprosess hvor det, i de nyere versjonene, legges mere vekt på vitenskapelige forbindelser og mere dybdegående analytiske eksempler. I denne avhandlingen presenteres det er grunnleggende overblikk over konseptet som beskrevet i *Volume One: The Art and Science of Tonal Gravity* (Russell, 1953). For å referere til konseptet brukes forkortelsen LCC.

akkordsymbol til en skala som mest rettvist uttrykker klangen av den gitte akkord. En slik skala kaller Russell for en *parent scale* (grunnskala). I kontekst av en maj7-akkord mener Russell at det er den lydiske skala³⁶ som innehar denne kvaliteten av å mest rettvist uttrykke durakkordens klang. Russell mener dermed at skalaen opptrer i enhet med dens grunnakkord. Dette argumenterer han for ved å innledningsvis vise til overtonerekken³⁷ og hvordan kvinten er det første musikalske intervallet som opptrer etter den innledende oktaven. Dermed mener han kvinten er overtonerekkens første toneartsdefinerende intervall hvilket gjør at dette intervallet etableres som den grunnleggende enheten for tonal gravitasjon³⁸ og det «sterkeste» harmoniske intervall. En slik tonal gravitasjon mener Russell ledes nedover via kvintsprang og leder videre til hans forståelse av den lydiske skala som en nedadgående innordning av seks fallende kvinter som danner et tonalt gravitasjonsfelt mot den nederste tonen i tonerekken– skalaens *lydian tonic* (lydiske grunntone). Hvis de samme tonene anordnes innenfor en oktav, i perspektiv av tonen C som den lydiske grunntonen, vil det gi en C-lydisk skala (1.30).



1.30

³⁶ Durskala med høyt fjerdetrinn.

³⁷ Overtonerekken er et fenomen som oppstår ved fysisk frembringelse av en tone og representerer toner hvis frekvenser er heltallige multipler av grunntonefrekvensen og dermed klinger med den angitte grunntonefrekvensen.

³⁸ Dette begrepet utdypes ikke videre, men kalles også «tonal magnetism» (Russell, 2001, s.3). På bakgrunn av dette kan man anta at det angår opplevelsen av at en tone oppleves å trekkes mot en annen tone. Denne gravitasjonen mener Russell foregår i fallende kvinter eller oppadgående kvarter. Disse intervallene representerer de mest toneartsdefinerende intervallene (Russell, 2001, s.5).

Russell mener at alle tonene i en lydskala dermed vil være i samme gravitasjonsfelt og i enhet med deres *lydian tonic*, hvilket antyder at den lydskala representerer et enhetlig tonalt gravitasjonsfelt. Tonen F# overgir tonal autoritet til tonen B – som igjen graviterer til sin grunntone E. Slik beveger den tonale gravitasjonen seg nedover hele kvintstabelen (A – D – G – C) og gir endelig tonal autoritet til dets nederste tone – dens *lydian tonic*. Den lydskalaen fungerer dermed som et tonalt senter for et selvorganiserende tonalt gravitasjonsfelt hvor all tonal aktivitet kan graderes, avhengig av dets nære eller fjerne relasjon til den lydskalaens grunntone. Her åpner Russell også opp for at alle intervaller innenfor den tempererte kromatiske skala skal kunne organiseres etter en lydskala grunntone. Dette kaller han *Lydian Chromatic Scale* (Russell, 2001 s.3). Hvis dette perspektivet skulle overføres til den ioniske skalaen – eller den forminskede durskala – ville dens rettmessige grunntone ifølge *Lydian Chromatic Concept* (LCC) vært den rene kvarten.

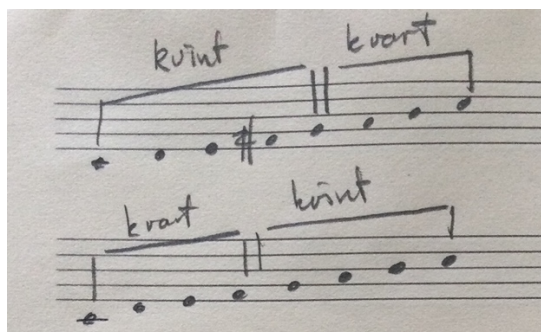
For å argumentere for dette vender Russell igjen tilbake til overtonerekken og dens strukturelle harmoniske egenskaper – måten den er bygget opp på (1.31). Russell mener, i strid med den alminnelige forståelsen av at en diatonisk skala består av to tetrakorder³⁹, at den lydskalaen bygges opp av en kvint etterfulgt av en kvart – en pentakord⁴⁰ og en tetrakord. Dette mener han er i overensstemmelse med hvordan overtonerekken produserer intervaller (etter det første oktavspranget) og skal dermed kunne fremheve de mest tonalt stabile intervallene i den lydskalaen. Videre forklarer Russell intervallenes grunntone som henholdsvis kvintens nederste intervall og kvartens øverste intervall⁴¹. Dette gjør at grunntonen til begge intervallene i den lydskalaen er bygget opp av stemmer overens med skalaens grunntone. Når han vender tilbake til den ioniske skala er intervallene endret fra hvordan de fremstilles i overtonerekken og består av en kvart etterfulgt av en kvint (1.31). Den lydskalaens grunntone vil i dette tilfellet bli kvarten (F i eksempelet) fordi begge intervallene graviterer mot denne tonen – den nederste tonen i kvinten og den øverste i kvarten.

³⁹ En tetrakord er i moderne musikkteori en gruppe på fire toner i et kvartomfang som plasseres i oppadgående rekkefølge.

⁴⁰ Her siktes det til en trinnvis anordning av en sekvens på fem toner i en diatonisk skala – en gruppe på fem toner i et kvintomfang plassert i oppadgående rekkefølge.

⁴¹ For en ytterligere rettfærdiggjørelse av Russells teori om intervallers grunntoner henvises det til kapittel 1 i Vol. 1 (Russell, 2001).

At de to intervallene i den ioniske skala ikke har en felles grunntone, men at den lydiske grunntone underlegges den ioniske grunntone er, ifølge Russell, grunnen til at durskalaen oppleves som værende i en tilstand av tilblivelse. Med andre ord er det hvordan den lydiske grunntonen kan oppfattes å tilstrebe en oppnåelse av harmonisk enhet med den ioniske grunntonen som er grunnen til skalaens forløsende art. Dette beskriver Russell som en aktiv musikalsk kraft i en evig tilstand av å forløses til sin grunntone; en tilstand av stadig forandring mellom spenning og forløsning; ikke-endelighet og endelighet. Disse egenskapene gjør, ifølge Russell, at den ioniske (og forminskede durskala) skala befinner seg i en lineær (horisontal) oppfattelse av tid (Russell, 2001, s.7).



1.31

I motsetning til disse kvalitetene oppleves som sagt den lydiske skala som «et enhetlig tonalt gravitasjonsfelt hvor gravitasjonsenergi overleveres i en nedadgående stabling av kvinter til dens nederste tone – den lydiske grunntonen»⁴² (Russell, 2001, s.8). Den lydiske skala er, ifølge Russell, dermed en passiv musikalsk kraft og den sanne skala i perspektiv av tonal enhet og dermed skalaen som tydeligst representerer fenomenet tonal gravitasjon. Fordi den tonale gravitasjonen foregår i nedadgående retning mener Russell av den lydiske skalaen er en vertikal skala som dermed representerer «instantaneous completeness and oneness in the *Absolute Here and Now* (sic) ... above linear time» (Russell, 2001, s.8).

Når det kommer til Russells organisering av de resterende tonene innenfor den tempererte kromatiske skala, anvender han begrepet *The Lydian Chromatic Scale* (LCS). Her fremstilles en tonal organisering av alle tolv toner med en

⁴² Egen oversettelse.

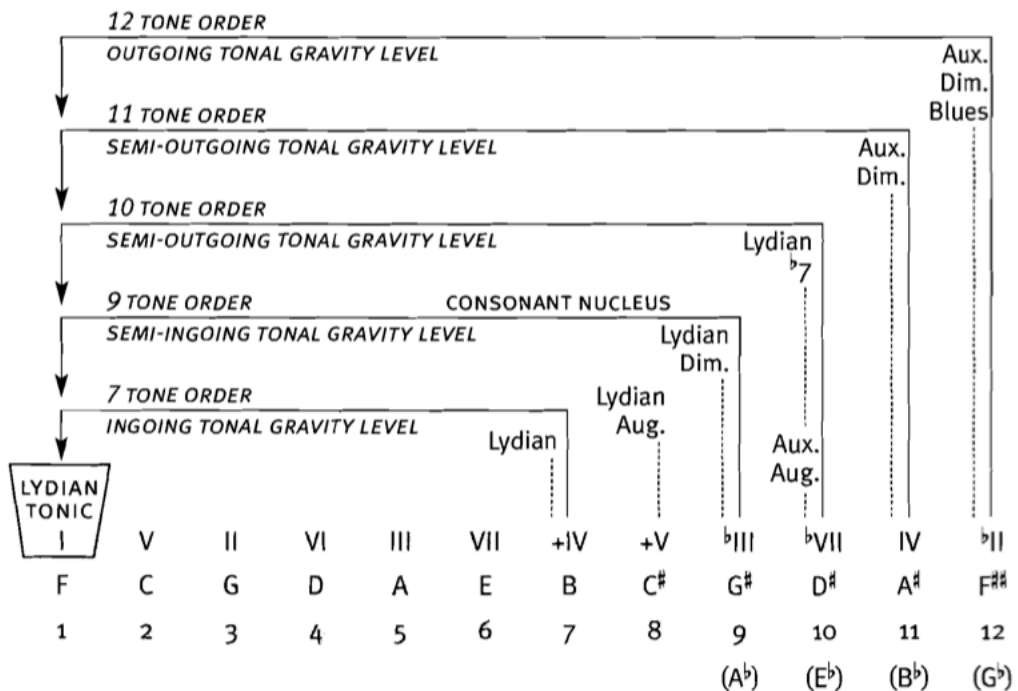
teoretisk base i den tonale gravitasjon og kvintstrukturen som forekommer i hans versjon av den lydiske skalaen.

LCS består av en sammensetning av grunnskalaer (principal scales) som organiseres etter deres nære (ingoing) eller fjerne (outgoing) tonale relasjon til den lydiske grunntonen. Utover dette presenteres det også fire horisontale skalaer hvor begrepet horisontal sikter til skalaens tonale innhold og nærmere bestemt inklusjonen av det fjerde tonetrinnet (den rene kvarten) som forklart ovenfor. De horisontale skalaene vil ikke bli fremhevet i denne korte presentasjonen av LCC⁴³.

I Russells konsept finnes det syv grunnskalaer. Disse skalaene deles ytterligere opp i fire skalaer derivert fra den lydiske skala samt tre supplementære (auxiliary) skalaer. Disse skalaene mener Russell skal kunne representere et sett med primære grunnskalaer for alle tradisjonelt definerbare skalaer i vestlig funksjonsharmonikk. Hovedskalaene presenteres som en gradvis anordning av Russells *Lydian Chromatic Scale* hvor skalaene representerer forskjellige graderinger av skalaens tonale egenskaper i forhold til den lydiske grunntone. Det finnes fem slike graderinger (1.32).

EXAMPLE II:3

The Lydian Chromatic Order of Tonal Gravity



⁴³ Det kan dog nevnes av Russell angir den forminskede durskala som en horisontal skala under benevnelsen «The Major Augmented Fifth Scale» (Russell, 2001, s. 18).

1.32 The Lydian Chromatic Order of Tonal Gravity. Fra “Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Vol.1: The Art and Science of Tonal Gravity” (Russell, 2001, s.14).

Nederst i bildet vises den lydiske kromatiske skalaen. Den angis horisontalt (ikke som en horisontal skala) både som romertall, ved tonenavn (med F som sin lydiske grunntone) og nummerert etter hvordan hvert intervall anordnes i den lydiske kromatiske skalaen. En oversikt over de forskjellige skalaer som henvises til finnes i 1.33. Den lydiske skalaen er ved den lydiske kromatiske skalaens (LCS) syvende tone og er som sagt et selvorganiserende tonalt gravitasjonsfelt som aktualiseres ved at hver tone avgir tonal autorisasjon i en nedadgående suksessjon av kvinter til den lydiske grunntonen. Dette antyder hva Russell kaller «ingoing tonal gravity level». Den åttende tonen i LCS frembringer den forstørrede lydiske skalaen med et forstørret femtetrinn, mens den forminskede lydiske skalaen er representativ for den niende tone i LCS. Begge disse skalaene inngår i LCSs niende grad og «semi-ingoing tonal gravity level».

Samlet kan disse skalaene, ifølge Russell, representere de fem mest anvendte akkordfunksjoner i vestlig funksjonsharmonikk – dur, moll, dominant, forstørret og forminsket (dim). Av denne grunn refereres den niende tonale graden til som en konsonerende kjerne (consonant nucleus) av LCS (Russell, 2001, s.15) og hva Russell oppfatter som «ingoing» tonalt innhold.

Tiende og ellefte tonale grad representerer LCSs «semi-outgoing tonal gravity level» og representerer tonene Eb og Bb over F som den lydiske grunntone. Den tiende tonale grad gir skalaene lydisk b7 og Russells supplementære forstørrede skala, mens den ellefte tonale graden gir Russells supplementære forminskede skala⁴⁴. Siste tonale grad, og LCSs «outgoing tonal gravity level» inkluderer den siste tonen i den lydiske kromatiske skalaen (Gb) og Russells supplementære forminskede blues-skala.

⁴⁴ Russell anvender ofte egne andre musikalske begreper på skalaer og skjuler dermed deres tradisjonelle benevnelser. Derav: «auxiliary augmented» kalles også heltoneskala, «auxiliary diminished» kan kalles hel/halv forminsket skala og «auxiliary diminished blues» kan kalles halv/hel forminsket skala.

The Seven Principal Scales of the F Lydian Chromatic Scale

1. THE LYDIAN SCALE	F LYDIAN
<u>I</u> II III +IV V VI VII	<u>F</u> G A B C <u>D</u> E
2. THE LYDIAN AUGMENTED SCALE	F LYDIAN AUGMENTED
<u>I</u> II III +IV +V VI VII	<u>F</u> G A B C [#] <u>D</u> E
3. THE LYDIAN DIMINISHED SCALE	F LYDIAN DIMINISHED
<u>I</u> II ^b III +IV V VI VII	<u>F</u> G A ^b B C <u>D</u> E
4. THE LYDIAN FLAT SEVENTH SCALE	F LYDIAN FLAT SEVENTH
<u>I</u> II III +IV V VI ^b VII	<u>F</u> G A B C <u>D</u> E ^b
5. THE AUXILIARY AUGMENTED SCALE	F AUXILIARY AUGMENTED
<u>I</u> II III +IV +V ^b VII	<u>F</u> G A B C [#] E ^b
6. THE AUXILIARY DIMINISHED SCALE	F AUXILIARY DIMINISHED
<u>I</u> II ^b III IV +IV +V VI VII	<u>F</u> G A ^b B ^b B [#] C [#] <u>D</u> E
7. THE AUXILIARY DIMINISHED BLUES SCALE	F AUXILIARY DIMINISHED BLUES
<u>I</u> ^b II ^b III III +IV V VI ^b VII	<u>F</u> G ^b A ^b A [#] B C <u>D</u> E ^b

1.33 The Seven Principal Scales of the Lydian Chromatic Scale. Fra *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Vol.1: The Art and Science of Tonal Gravity* (Russell, 2001, s.13).

Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization er et omdiskutert verk i jazzens verden, men det er ikke min hensikt å ta del i diskusjonen vedrørende dens kredibilitet⁴⁵. Av større betydning for denne avhandlingen er Russells undersøkelse av en tonal organisering med det formål om å anordne de tolv tempererte toner i enhet med et gitt tonalt senter. Å prøve å påvise en form for enhet i et temperert tonesystem kan i seg selv være en urimelighet tatt i betraktning at den rene oktaven som anvendes i temperert musikk medfører et premiss om at alle andre intervaller har en varierende grad av ustemthet. Russell kaller derav sin LCS for en måte å kombinere den pytagoreiske proporsjonslære⁴⁶

⁴⁵ Angående de positive bemerkninger boken har mottatt refereres det til bokens bakside og kommentarer fra blant andre Eric Dolphy, Ornette Coleman og David Baker. For en innføring i teoretiske diskrepanser i «Lydian Chromatic Concept» refereres det til Jeff Brents artikkel «Lydian Chromatic Concept Discrepancies» (Brent, 2008). Her henvises blant annet til diskusjonen om overtonerekken samt den intervalliske problematikken i organiseringen av de siste fem tonale gradene. For en mere sammenhengende analyse av overtonerekken og hvordan man kan bruke den til skaladerivasjon anbefales Paul Hindemiths «The craft of musical composition. Book 1: Theory» (Hindemith, 1942).

⁴⁶ Pytagoras og hans tilhengere, kanonikerne, tilhørte en gruppe av greske musikteoretikere som vektla tall, svingninger og målinger av frekvenser for å støtte tanken om at musikkens skjønnhet beror på en

med vestlig harmonilære (Russell, 2001, s.17). Sistnevnte angår særlig den delen av LCS Russell anser som *outgoing* (skalaens tiende til tolvte tonale grader) samt bruddet på kvintstrukturen mellom dens syvende og åttende tone. Dette gjør at Russell spesifiserer LCS som «The Western Order Of Tonal Gravity» (Russell, 2001, s.53).

Ved å bruke begreper som «gravity», «magnetism» og «unity», forsøker Russell å beskrive en form for perseptuelle musikalske krefter som oppleves å ligge mellom tonene som spilles. Dette er en bruk av begreper hvor abstrakte konsepter struktureres metaforisk – de systematiseres. Lakoff & Johnson (1980) kaller dette «cross-domain mapping», hvor man kan forstå et «target domain» gjennom et (typisk mere kjent) «source domain». Det vil si at man gjennom en metafor henter mening fra et domene (forestillingsområde) og overfører mening til et annet. Slike metaforer har ofte opphav i våre kroppers opplevelse av den fysiske verden og indikerer i dette tilfelle et perspektiv hvor man som lytter (og utøver) deltar i en kreativ prosess hvor lyden man hører omdannes til meninger basert på ens egen kulturelle bakgrunn og erfaring.

Steve Larson mener at et domene som struktureres metaforisk når man snakker om tonal musikk er fysikkens kraft og bevegelse. Derav bruker Larson betegnelsen «musical forces» som en felles betegnelse for hans begreper «musical gravity», «musical magnetism» og «musical inertia»⁴⁷ (Larson, 1997). Hensikten med disse begrepene er å beskrive en kroppslig opplevelse av «musikalske krefter» som oppleves å styre en bevegelse fra tone til tone i en tonal melodi. De musikalske tendensene utdypes som følgende: «musical gravity» representerer, ifølge Larson, hvordan en ustabil tone tenderer mot å ledes nedover; «musical magnetism» representerer hvordan en ustabil tone tenderer mot å ledes mot den nærmeste stabile tone; «musical inertia» representerer hvordan en musikalsk bevegelse tenderer mot å fortsette i den retningen som angis av oppløsningen av en ustabil til en stabil tone (Larson, 1997, s.57). Med andre ord: de ustabile toners (i forhold til et tonalt senter) musikalske magnetisme komplimenterer de stabile tonenes musikalske

guddommelig orden (Holter, 2021). De mente at forholdet mellom toner var abstrakte tall som representerte en altfavnende kosmisk grunnregel.

⁴⁷ Dette er en «cross domain mapping» hvor Newtons lover (som beskriver sammenhenger mellom kraft og akselerasjon) struktureres metaforisk for å beskrive en kroppslig opplevelse av musikk. For videre info om Newton henvises det til https://snl.no/Newtons_lover.

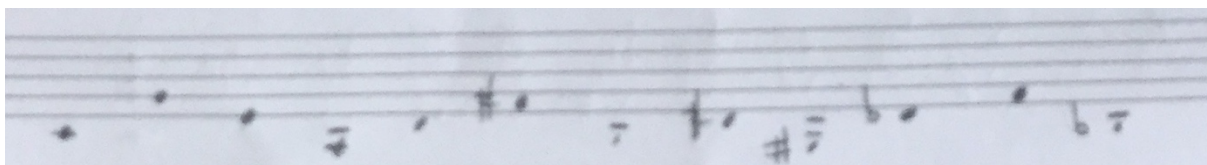
tyngdekraft og frembringer melodisk bevegelse med støtte fra musikalsk inert (treghet).

Et premiss for Steve Larsons teorier om «musical forces» er at det finnes toner som oppfattes som mere eller mindre stabile i forhold til et tonalt senter og som dermed kan besitte de forskjellige «musikalske kreftene». En spesifisering av de tolv tonenes relative stabilitet i perspektiv av et tonalt senter kalles et tonalt hierarki og er vitenskapelig bevist gjennom forskningen til Carol Lynne Krumhansl og hennes kollegaer (Krumhansl & Shepard, 1979; Krumhansl & Kessler, 1982; Krumhansl, 1990). Dette baseres på at visse toner oppfattes som mere stabile, framtrædende og strukturelt betydningsfulle i kontekst av et tonalt senter og derav antyder et tonalt hierarki (Krumhansl & Cuddy, 2010). I artikkelen «Quantification of the Hierarchy of Tonal Functions Within a Diatonic Context» (Krumhansl & Shepard, 1979) hevdes det å ha funnet de persiperte anordningene av de 12 relative tonehøydene i et gitt tonalt senter gjennom et forsøk kalt «probe-tone method». I disse forsøkene ble ufullstendige C-dur-skalaer⁴⁸ spilt, etterfulgt av en «probe-tone» som forsøkspersonene skulle angi etter hvor godt de resulterte den ufullstendige skalaen hvor «1= very badly og 7= very well» (Krumhansl & Cuddy, 2010, s.55). Det høyest rangerte intervallet var grunntonen (C) etterfulgt av femtetrinnet (G) og dens mediant (E) hvilket utgjør grunntreklagen C – E - G. Etterfølgende ble de resterende diatoniske skalatonene (F – A – D – B) rangert høyere enn de ikke-diatoniske tonene (F# – G# – D# – A#/Bb – C#).

Disse resultatene beviser at det er mulig å oppnå kvantitative vurderinger av hvilken grad en gitt tone persiperes som stabil eller ustabil i en musikalsk kontekst (Krumhansl & Cuddy, 2010) og kan representere et alternativ til den neo-pytagoreiske bruken av overtonerekken for å vurdere en tones relasjon med et tonalt senter. Krumhansl påpeker her at variasjonene på tvers av kulturer, musikkstiler og musikkstykker antyder at et tonalt hierarki ikke kan eksistere i matematiske proporsjoner, men i menneskers kognisjon og persepsjon. Dermed kan tonale hierarkier sies å være unike psykologiske fenomener samtidig som et teoretisk konsept for å forklare musikalske strukturer (Krumhansl & Cuddy, 2010).

⁴⁸ Oppadgående ble C-dur skalaen spilt fra første til syvende trinn (C – D – E – F – G – A – B) og nedadgående fra første til andre trinn (C – B – A – G – F – E – D).

Med forståelsen av at tonale hierarkier eksisterer i menneskers persepsjon av musikk og ikke i matematiske proporsjoner antydes det også et perspektiv hvor hvert menneskes subjektive oppfattelse av gitte toner i forhold til et tonalt senter må fremheves. En slik persepsjon kan variere med den enkelte persons musikalske erfaring samt kulturelle bakgrunn og er derfor særlig nærværende i kontekst av en kunstnerisk kreativ avhandling. Derfor vil jeg argumentere for at et tonalt hierarki med hensikt å kontekstualisere en utvidet konsonans (som forklart tidligere) i form av et tonalt senter, må være basert på min egen persepsjon av tonene og ikke et statistisk resultat av kvantitative undersøkelser. Derfor er følgende illustrasjon (1.34) en hierarkisk anordning av toner jeg opplever som essensielle for etableringen av et tonalt senter og videre en toneart. Dette tonale hierarkiet er blitt til med min musikalske erfaring som et fundament for en perseptuell opplevelse av gitte toner i samklang med en grunntone. Dette inkluderer blant annet den funksjonsharmoniske teoribakgrunnen som søkes forklart i dette kapittelet.



1.34

Hensikten med denne personlige (som i særegne, subjektive) hierarkiske anordningen av toner er, som nevnt, å bruke dem til å kontekstualisere en utvidet konsonans i perspektiv av et gitt tonalt senter. Ved å definere hvilke tonetrinn jeg personlig anser som mest toneartsdefinerende ville et gitt antall av disse tonene kunne kombineres med en gitt klang (for eksempel en utvidet konsonans) og samlet danne en skala som grunnlag for en derivasjon av tilhørende ternære klangforhold. Dette ville videre gjøre det mulig å utlede ternære klangforhold fra interaksjonsprosesser i friere improvisasjonsformer, hvor tonale sentre fremkommer av persepsjonsprosessene.

En lignende tanke uttrykkes i følgende George Russell-sitat: «A Lydian Tonic may be a clearly audible do⁴⁹, or its presence may be camouflaged deliberately, as in twelve-tone serial music. Nevertheless, there is always a tone

⁴⁹ Her siktes det til den pedagogiske læringsmetoden for hørelære, bladlesing og gehør; Solfège.

which functions as the capacity as the real do, or Lydian Tonic, for any segment of music manifesting within the compass of equal temperament. All music conceived within the equal tempered system maintains a closer (more INGOING) (sic) relationship to one tone than to all others, regardless of the music's style og genre" (Russell, 2001, s.9). Selv om hans tonale organisering ikke direkte kan henvises til vitenskapelige fakta på samme måte som Carol L. Krumhansls, synes jeg han er inne på noe interessant i ovenstående syn på den lydiske grunntone. Med utsett i tanken om et perseptuelt tonalt senter (Russells Lydian Tonic) ønsker jeg å undersøke tanken om en tilstedeværelse av ikke bare tonale sentre, men tonale hierarkier i en improvisasjonspraksis og hvordan dette kan brukes til å aktualisere hva jeg kaller en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Først vil jeg forsøke å forklare min tenkemåte i den personlige hierarkiske anordningen av de tolv tempererte toner.

For å utdype min metode i dette henseende er det viktig å skille mellom en hierarkisk anordning av toner og et ternært klangforhold (som begge inneholder en anordning av alle tolv tempererte toner). I selve begrepet *ternært klangforhold* ligger det implisitt at en klang eller tone leder til en annen som leder til en siste – i hvert fall fra et utelukkende musikkteoretisk perspektiv. Det vil si at man har et horisontalt perspektiv på harmonikk hvor suksessen av toner angir den harmoniske kontekst. Men i et tonalt hierarki anvendes det en simultan kombinasjon av toner, hvor deres samklang angir den harmoniske kontekst. Dette kalles et vertikalt perspektiv på harmonikk. Med andre ord kan man si at motpartene stabilitet/ustabilitet danner et horisontalt perspektiv på harmonikk, mens motpartene konsonans/dissonans danner et vertikalt perspektiv på harmonikk (Nikolsky, 2015). Det vil si, måten toner kan oppfattes som konsonerende eller dissonerende i samklang med hverandre er et vertikalt anliggende, mens måten hvordan en tone kan oppfattes som å lede til en annen mere stabil tone er et horisontalt anliggende.

Mitt personlige tonale hierarki begynner med grunntonen – i dette tilfellet C. Denne tonen fungerer som det tonale hierarkis referansepunkt og tonale senter. Denne etterfølges av kvinten (G) som også er dominanten og derfor naturlig er en del av etableringen av C som et tonalt senter. Det tonale senter tonekjønn avhenger av tersen, som dermed er den naturlige neste tone. I dur er dette tonen E. Samlet utgjør disse tre tonene grunnakkorden, hvor teorien om funksjonsharmonikk utgår fra.

I improvisasjonspraksisen DFL får betydningen av ordet *konsonans* etter hvert en ganske bred definisjon, men i den opprinnelige konsonerende akkord i Barry Harris CM er seksten – tonen A – også en konsonerende tone. Derfor er den for meg den mest konsonerende tone utenfor grunnakkorden. Denne etterfølges av nieren – i dette tilfellet tonen D. Denne tonen er den diatoniske ledetonen med lengst avstand til sine nærmeste konsonerende toner og kan dermed oppfattes mere konsonerende eller stabil enn de andre diatoniske ledetone.

I konstruksjonen av et tonalt hierarki har jeg, som nevnt, vektlagt min egne perseptuelle opplevelse av en gitt tone i kontekst av et tonalt senter – om den oppfattes stabil eller ustabil. Min fremgangsmåte har her vært å spille en tone av gangen sammen med grunnakkorden eller sammen med alle tonene som forekommer høyere i det tonale hierarki. Dette er et vertikalt perspektiv på harmonikk hvor samklang kan gi en følelse av stabilitet/ustabilitet. En ting som spiller inn i denne prosessen er min musikalske erfaring og dermed hvilke toner jeg vurderer at jeg selv anvender mest hyppig som avsluttende eller enkeltstående toner i improviserte musikalske forløp – hvordan melodifraser løses opp og konkluderes. Dette er med andre ord ikke basert på statistiske undersøkelser av min egen improvisasjonspraksis, men estetiske overveielser hvor den gitte tonens klanglige egenskaper i kontekst av et tonalt senter vektlegges. Dette inkluderer også persepsjonen av eufori – vellyd, samt en funksjonsharmonisk grunnforståelse av jazzteori. Basert på en slik prosess mener jeg den neste tone i mitt tonale hierarki er den forstørrede kvart (#11/F#). Denne tonen har en distinkt karakter som jeg ofte oppsøker i funksjonsharmoniske improvisasjonssammenhenger og er dermed – over tid – blitt til en tone som jeg mener har en evne til å signalisere et tonalt senter, tross dens symmetriske struktur.

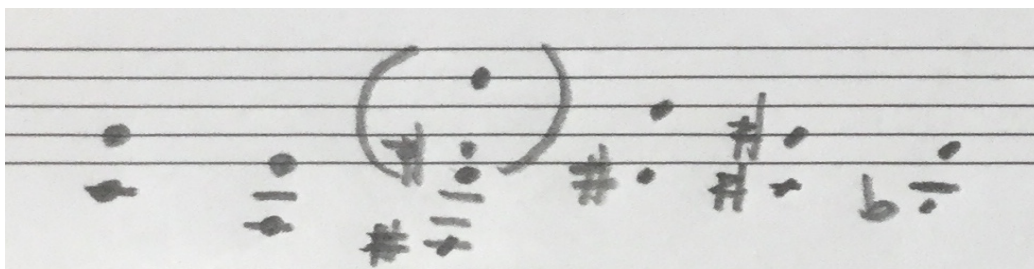
I forlengelse av den forstørrede kvarten opplever jeg syvendetrinnet – tonen B – som den neste tonen i mitt tonale hierarki. Igjen er dette basert på min persepsjon av tonens klanglige egenskaper som et grunnlag for hvor ofte jeg anvender den som en eller enkeltstående avsluttende tone. Denne tonen tilhører i mine øyne den samme funksjon i forhold til et tonalt senter som #11 og den neste tonen i mitt tonale hierarki – #9 – som samlet sett danner en B-dur akkord over C som tonalt senter. Denne akkorden forbindes fra mitt perspektiv med den konsonerende klang fra 1.19, hvor en forminskert tonikaakkord løses opp til en maj9-akkord – en utvidet konsonans. Dette kan henge sammen med B-durs

funksjons som dominant til Em – G-durs parallelltoneart – som dermed representerer tonematerialet som lånes over C-dur som tonalt senter i maj9-akkorden. Dette gjør at de åtte første tonene i mitt tonalt hierarki dermed er tilsvarende tonene i en G-dur forminsket over C som tonalt senter. På grunn av det vertikale perspektivet i et tonalt hierarki anser jeg denne skalaen som en ansamling av toner som er mest stabile i samklang med et tonalt senter. Den hierarkiske inndelingen av disse tre tonene – henholdsvis #11, 7 og #9 – er basert på hvor ofte jeg vurderer at jeg selv anvender dem som avsluttende eller enkeltstående tone i improviserte musikalske forløp. Det gir #11 som mest anvendt etterfulgt av 7 og #9 i den respektive rekkefølgen.

De fire resterende tonene utgjør da naturligvis toner som tilsvarer den forminskede G-durskalas kromatiske ledetoner i en hierarkisk anordning i perspektiv av C som tonalt senter. Første av dem er tonen Ab – den forminskede sekst. På grunn av min bakgrunn med Barry Harris improvisasjonspraksis assosierer jeg denne tonen med en oppløsning til kvinten eller seksten i den forminskede durskalas konsonerende firklang. Dette gjør at jeg ikke opplever dette som en særlig stabil tone i perspektiv av det gitte tonale senteret. Allikevel er det den tonen jeg oppfatter som er nærmest det tonale senteret av de resterende fire tonene. Dette er blant annet fordi den representerer det forstørrede femtetrinnet i den ofte anvendte maj#5-akkorden. Femtetrinnet er samtidig den tonen i en maj7-akkord som, ved en forstørring, i minst grad endrer akkordens funksjonsharmoniske betydning. Hvis man endrer tersen får man en mollakkord og hvis man endrer septimen får man en dominantakkord, hvilket jeg anser som mere gjennomgripende endringer av en akkords funksjon enn en forstørret kvint vil gi.

De tre siste tonene anordnes etter hvilke toner jeg opplever de mest naturlig løses opp til og hvilke respektive plasser i det tonale hierarkiet disse oppløste tonene har. Db/C# kan løses opp til grunntonen (C); F kan løses opp til tersen (E) og Bb kan løses opp til seksten (A). Dette utgjør de tonene som i min improvisasjonspraksis antas som å forekomme minst hyppig som en avsluttende eller en enkeltstående tone i perspektiv av en dur-akkord. Samtidig utgjør de tre siste tonene et perspektiv på harmonikk som jeg mener tilhører en horisontal tidoppfattelse hvor deres klanglige egenskaper fungerer som toner som skal løses opp og dermed etterfølges av en tone en selv man selv oppfatter som en mere stabil tone i forhold til det gitte tonale senteret.

Det er også visse strukturelle egenskaper i det tonale hierarkiet som utgår fra det tonale grunnlaget – grunnakkorden – og som spiller en rolle i konstruksjonen av det tonale hierarki. Her skiller det mellom et perspektiv som angår intervalliske egenskaper og et som angår harmoniske egenskaper. Sistnevnte vil jeg komme tilbake til senere. Førstnevnte begynner med stadfestelsen av det første intervallet i det tonale hierarkiet – kvinten. Denne kan anses som et gjennomgående intervall i hele tonerekken på følgende måte: I grunnakkordens struktur finnes det en grunntone, kvint og en mellomliggende ters i dens hierarkiske rekkefølge. Selv om det allerede er bevist at et tonalt hierarki kan konstrueres i menneskes persepsjon og ikke nødvendigvis har med matematiske proporsjoner å gjøre, spiller kvintspranget allikevel en dyptgående rolle i mitt personlige tonale hierarki. Her siktes det til hvordan hierarkiets struktur kan forstås som kvintpar som sekvenseres i nedadgående retning fra en tone som befinner seg mellom det forhenværende kvintpar (1.35).



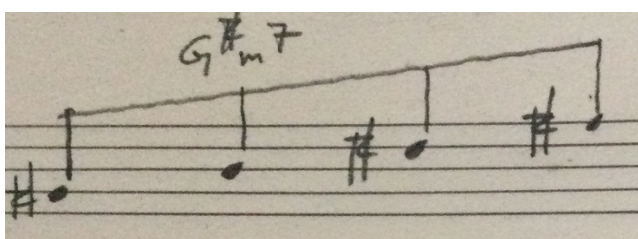
1.35

I en funksjonsharmonisk forståelse av jazzimprovisasjon burde det ikke herske noen tvil om kvintsprangets svært toneartsdefinerende effekt, men å proklamere en symmetrisk anordning av alle tolv tempererte toner ville være å manipulere musikkteoretisk materiale i sitt eget favør. Derfor vil jeg begrunne avvikene fra symmetriske strukturer i mitt tonale hierarki med Krumhansls forskning på tonale hierarkier (Krumhansl, 1979, 1982, 1990, 2010) som åpner for bruken av menneskers perseptuelle opplevelse av en tones anordning i et tonalt hierarki. Grunnen til at jeg allikevel vil inkludere dette perspektivet på mitt tonale hierarki er for å plassere det i kontekst av neopytagorikere som Hindemith og Russell og dermed fremvise et eksempel som både inkluderer bruken av det toneartsgivende intervall; kvinten, men med hovedvekt på den perseptuelle opplevelsen av et tonalt senter. Dermed skal kvinten – i dette tilfellet – ikke betraktes som en avgjørende enhet i sammensetningen av et tonalt hierarki, men

av betydning i en perseptuell opplevelse av tonale sentre med utgangspunkt i en funksjonsharmonisk forståelse av jazzimprovisasjon.

Det første intervallet er C – G; og dermed det tonale hierarkis første kvintpar. Mellom disse tonene ligger det tonale hierarkis neste tone – E – som danner det neste kvintpar med det tonale hierarkis neste tone: A. På denne måten fortsetter disposisjonen i nedadgående retning og danner de to forstørrede kvintparene D – F# og B – D#, samt de to siste kvintparene G# – C# og F – Bb (1.34). Alle kvintparene, utenom det første, avstammer altså fra en tone som befinner seg mellom tonene i det forhenværende kvintpar og som videre danner et kvintpar med den neste tone i det tonale hierarki og viderefører disposisjonen til alle de tolv tempererte tonene er inkluderte.

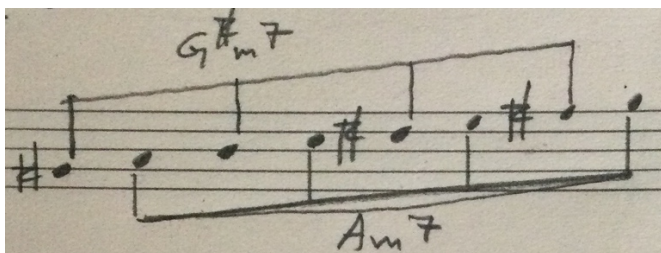
Tenkemåten med å anvende et personlig tonalt hierarki er, som flere ganger nevnt, å kunne kontekstualisere en utvidet konsonans i perspektiv av et gitt tonalt senter. Det vil si at en gitt klang kan kombineres med toner man selv anser som toneartsdefinerende og på den måten danne en skala til grunnlag for en inndeling av ternære klanger. Denne skalaen vil dermed inneholde toner som representerer en valgt kombinasjon av toner (utvidet konsonans), samt toner som konstaterer og oppleves som stabil i kontekst av det gitte tonale senteret. Som et eksempel har jeg valgt å ta utgangspunkt i en utvidet konsonans som består av tonene G# – B – D# – F# (1.36) over tonen C som tonalt senter. Besifringen for denne anordningen av tonene er G#m7, men kan også forstås som en omvendning av B6.



1.36

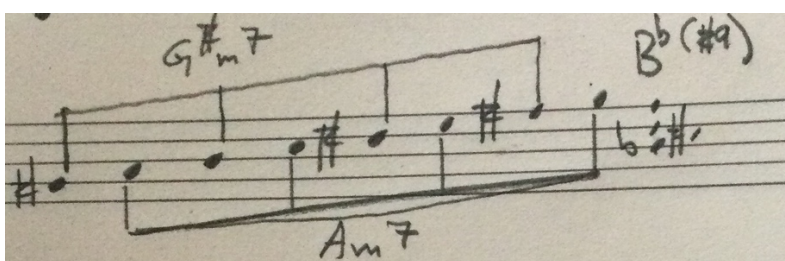
Ved å inkorporere de mest stabile tonene fra mitt tonale hierarki vil denne klangen bli omsluttet av toner som definerer det tonale senteret og dermed danne en skala bestående av åtte toner (1.37). Toner som normalt ville tilhøre C-forminsket durs konsonerende klang har her endret funksjon for å understøtte den nye, utvidede konsonansen hvilket betyr at de – i dette tilfellet – betraktes som

utvidede diatoniske ledetoner. Besifringen er angitt etter plasseringen av tonene hvor tonen A er nederst – derav en Am7.



1.37

De resterende fire tonene vil gi den utvidede konsonans (utvidede) kromatiske ledetoner og samlet utgjøre en Bb(#9)-akkord (1.38).

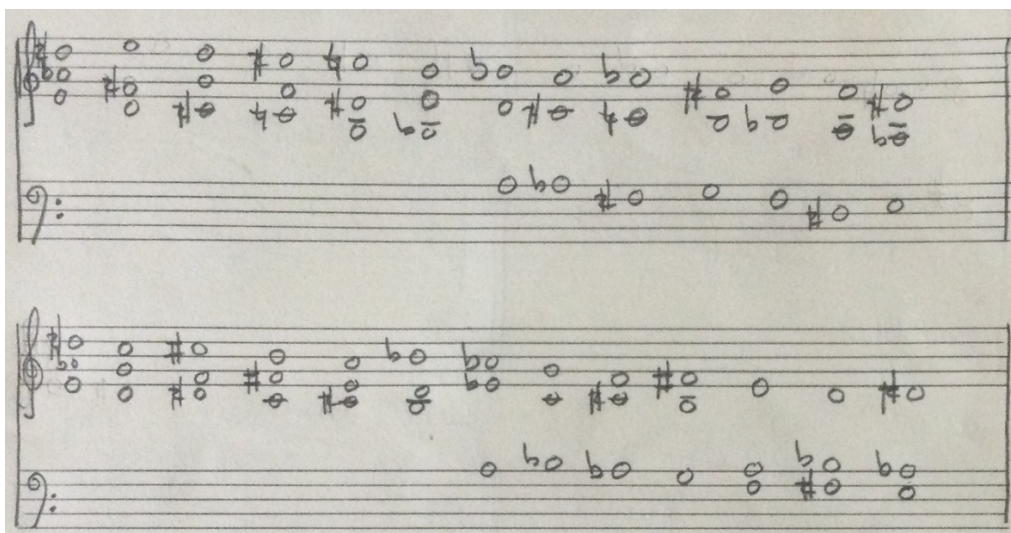


1.38

I ovenstående eksempel er skalastrukturen og egenskapene til de respektive klangene endret i forhold til de forminskede dur- og mollskalaene. Dette endrer også de melodiske mulighetene som ligger i det gitte tonematerialet. Der hvor man, i de forminskede dur- og mollskalaer, beholder en form for trinnvis bevegelse mellom forskjellige kombinasjoner av de ternære klangene, løser man her opp den intervalliske strukturen for hver klang. Med andre ord, klangene er ikke bundet til å være en sekstakkord eller en forminsket akkord eller ha en bestemt intervallisk avstand mellom hver klang. Dette gjelder alle tre klangene i de ovenstående illustrasjonene, men er mest tydelig i de utvidede kromatiske ledetoner, hvor klangen blant annet består av to kromatiske toner – C# og D. I den utvidede konsonans og de utvidede ledetoner er klangen endret til en m7-akkord med en halvtones avstand mellom klangene. Forbindelsen mellom hver klang samt dens intervalliske struktur er dermed betinget av det tonale senteret som aktualiseres og kan danne harmoniske progresjoner som utfordrer den trinnvise praksisen i Barry Harris CM.

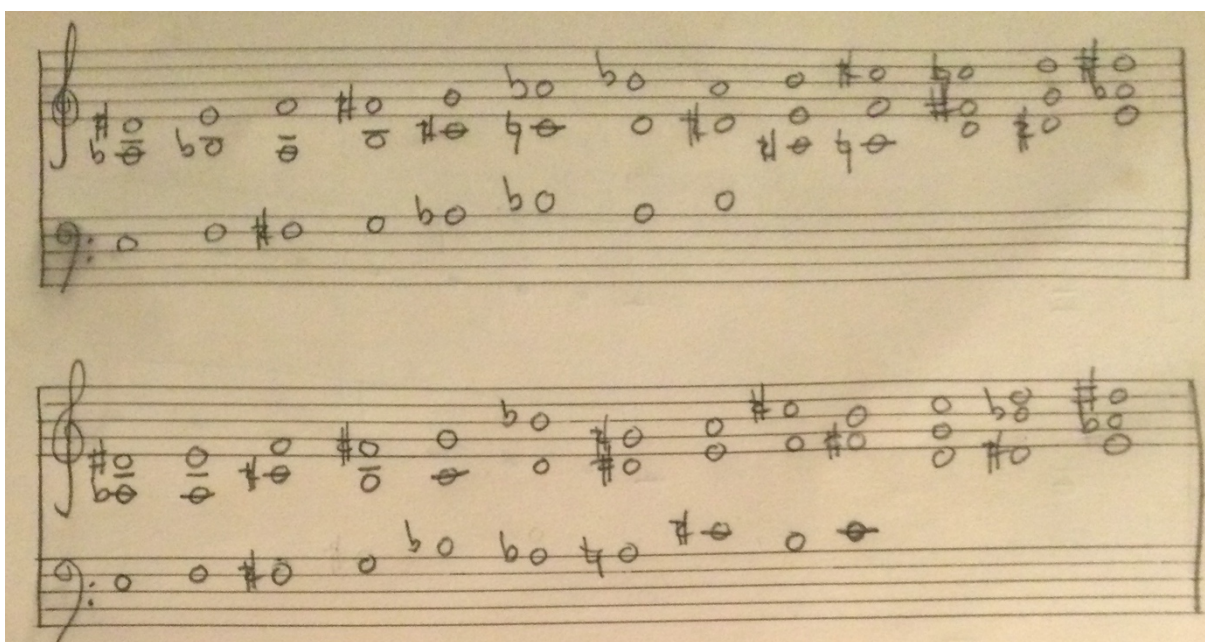
Dette illustreres i 1.39 – 1.40. På samme måte som i 1.36 – 1.38 er disse eksemplene også en form for en kontekstualisering av en gitt klang, men med en annen metodisk tilgang. Som forklart tidligere kan man, ved å bruke et tonalt hierarki, konstruere en skala og ternære klangforhold basert på et tonalt senter og en gitt klang. Denne informasjonen kan videre brukes til å kontekstualisere en annen gitt klang, men uten at denne klangen skal inngå som en del av selve skalaen. Her undersøkes det hvordan en gitt klang vil endre seg hvis tonene i klangen ble ansett som tilhørende de ternære klangene. I teorien om de ternære klangene (og de frie ledetoner) tas det i bruk alle de tolv tempererte tonene hvor enhver tone gis en funksjon i forhold til det gitte tonale senteret. Dette kan åpne opp for en tenkemåte hvor en hvilken som helst klang kan settes i en tonal kontekst ved at klangens gitte toner angis i form av hvilken funksjon de anses å ha i relasjon til det gitte tonale senteret, den gitte skalaen og den gitte harmoniske progresjonen mellom de ternære klanger.

I følgende illustrasjoner aktualiserer de gitte klangene en harmonisk progresjon mellom de ternære klangene fra tre alternative steder simultant. Dette danner treklanger hvis harmoniske karakter gis av hver enkelt tones progresjon mellom de ternære klangene. Progresjonen som anvendes er den samme som fra blant annet 1.19 (K – DL – KK – K). I dette eksempelet undersøkes de ovennevnte egenskaper fra to skalaer – henholdsvis den forminskede durskala (øverst) og skalaen fra 1.38 (nederst).



1.39

Dette kan også, som i 1.40, gjøres oppadgående med utgangspunkt i samme klang, samme skalaer og samme progresjon:



1.40

Disse suksessive klangene er altså betinget av tonenes funksjon i forbindelse med det gitte tonale senter, hvilket gir den gitte harmoniske progresjonen mellom de ternære klangene. Derfor vil identiske klanger utvikle seg annerledes ettersom hvilket tonale senter, hvilken skala og hvilke ternære klangforhold som aktualiseres. Dette anskueliggjøres ved at begge eksemplene begynner med en identisk klang (D# – Ab – E, ovenfra og ned) hvor det deretter undersøkes hvordan de gitte klangene vil fremtre skiftende i perspektiv av de to ovennevnte skalaene.

Et gitt tonalt senter vil dermed også påvirke hvilken ternær klang de gitte tonene i den gitte klangen signaliserer⁵⁰. I det øverste eksemplet av 1.39 signaliseres de ternære klangene på følgende måte: D# kommer fra F#6 (kromatiske ledetoner), Ab kommer fra B-dim (diatoniske ledetoner) og E kommer fra C6 (konsonans). Den samme klangen signaliserer derimot et annet forhold mellom de ternære klangene i det nederste eksempelet; D# og Ab (G#) kommer fra den utvidede konsonans (G#m7) og tonen E signaliserer Am7 - de

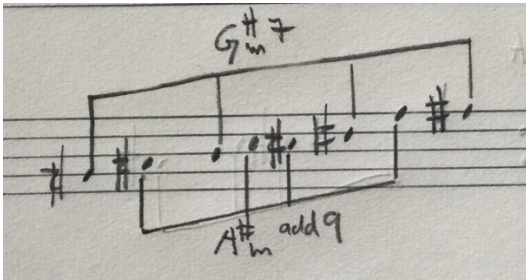
⁵⁰ Benevnelsen «den gitte klangen» sikter her til den klangen som hvert eksempl i 1.39 og 1.39 begynner med.

utvidede diatoniske ledetonene. I de ovenstående eksemplene er besifring utelatt for å fremheve oppfattelsen av eksemplene som trestemmige harmoniske undersøkelser hvor akkordene er et resultat av stemmenes progresjon mellom de ternære klangene.

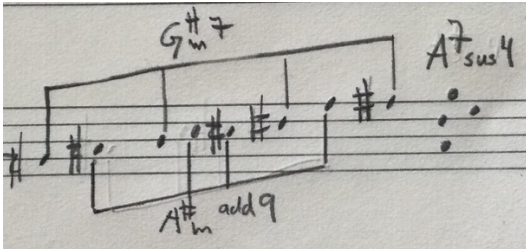
Følgende kommer de metodiske tilgangene til en tonal kontekstualisering av en klang oppsummert: I 1.36 presenteres det en gitt klang. Det er ingen teoretisk ramme for hvilke toner det skal være eller hvor mange toner den gitte klangen skal bestå av. Det vesentligste er hvilken harmonisk karakter man er interessert i å fremheve over et gitt tonalt senter. For å kontekstualisere denne klangen i form av et tonalt senter kan man tilføre toner fra et tonalt hierarki. Enten en personlig oppfattelse av dette eller et vitenskapelig bevist hierarki som for eksempel fremgår av Carol L. Krumhansls forskning på dette feltet (Krumhansl 1979, 1982, 1990, 2010). I denne avhandlingen, for å vektlegge et kunstnerisk kreativt fremstøt, har jeg valgt å undersøke muligheten for et personlig tonalt hierarki, basert på en perseptuell opplevelse av toners stabilitet i samklang med et tonalt senter. Dette gir en anordning av toner som rangeres etter i hvor stor grad de oppleves å aksentuere et gitt tonalt senter. Disse tonene kan videre settes sammen med den gitte klangen for å konstruere en åttetoneskala (1.37) og et grunnlag for en inndeling av ternære klanger (1.38) basert på deres gitte funksjon med det tonale senteret. Dermed er forholdet mellom de ternære klanger og deres funksjon i forhold til det gitte tonale senteret gitt og kan danne grunnlaget for en videre kontekstualisering av en klang.

I en slik tonal kontekstualisering kan det tas utgangspunkt i en ny klang og hvilke toner den gitte klangen inneholder i perspektiv av det gitte tonale senteret – det vil si, hvilke av de gitte ternære klangene de gitte tonene i klangen tilhører. I 1.39 – 1.40 undersøkes en identisk klang i perspektiv av samme tonale senter, men hvor det fremheves alternative ternære klangforhold. Disse eksemplene understreker hvordan hver av de suksessive klangene er betinget av det underliggende ternære klangforholdet og hvilken harmonisk progresjon som aktualiseres. Fordi alle de tolv tempererte tonene aktualiseres gjennom improvisasjonspraksisen DFL, kan denne metoden overføres til en hvilken som helst klang og hver tone i klangen vil ha en gitt funksjon i forhold til det tonale senteret.

Et nytt tonalt senter vil igjen endre forholdet mellom de ternære klangene. I følgende illustrasjoner (1.41, 1.42) undersøkes samme utvidede konsonans (G#m7) i perspektiv av F# som tonalt senter.



1.41



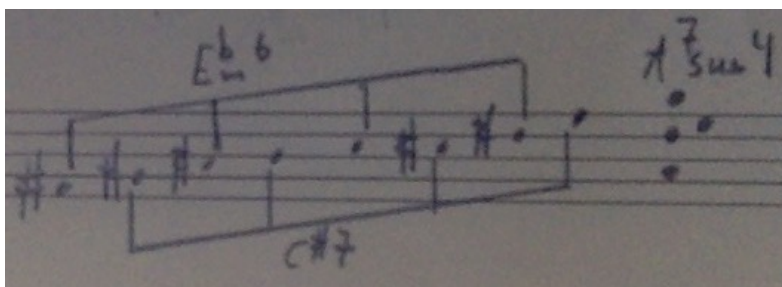
1.42

Fordi den utvidede konsonans (G#m7) i dette tilfellet allerede inneholder tonene F# – D# – G#, som ligger i henholdsvis 1., 4. og 5. grad av det tonale hierarki i F#-dur, hentes tonene C# – A# – C – F og danner klangen A#m(add9). Dermed inkluderes det toner helt inntil den syvende graden av mitt tonale hierarki (maj7) for å kunne danne en hel skala bestående av åtte toner. I dette eksempelet endres også skalaens strukturelle oppbygging ytterligere hvor den trinnvise fremstillingen av grunnskalaen ikke kun er en regelmessig alternering mellom de to gitte klangene, som kjent fra de forminskede dur- og mollskalaer. Dette understrekes ved skalaens fjerde og femte trinn hvor den trinnvise bevegelsen antyder en suksessiv anordning av to toner fra samme klang (1.40) – de utvidede diatoniske ledetonene. Dette setter et spørsmålstegn om hvorvidt inndelingen av klanger gis av deres plassering i forhold til det gitte tonale senteret eller som i 1.39, hvor klangene er adskilt ut ifra de gitte tonenes bakgrunn. Med bakgrunn siktes det her til om klangen anses som en utvidet konsonans (en ønsket harmonisk karakter) eller om de hentes fra et tonalt hierarki. Her mener jeg at hvis en skalas horisontale egenskaper⁵¹ utfordres av klangenes gitte strukturelle egenskaper (i det alternativet hvor de separeres på grunn av deres bakgrunn), vil den konsonerende klang mest hensiktsmessig kunne dannes fra grunntonen og ikke basert på tonenes bakgrunn. Det vil si å

⁵¹ Hvor den trinnvise representasjonen av skalaen alternerer mellom to klanger.

fremheve fornemmelsen av at skalaen beveger seg mellom to klanger ved en trinnvis representasjon – som er grunnleggende i improvisasjonspraksisene CM og DFL.

I perspektiv av skalaen i 1.40 blir dette henholdsvis E \flat 6 og C#7 (1.43), mens de utvidede kromatiske ledetonene er uberørte. Dette medfører at den opprinnelige utvidede konsonans ikke representeres som en adskilt klang, men inngår som en inkorporert del av en helhetlig skala. Det vil si at de to diatoniske klangene – som består av toner fra den opprinnelige utvidede konsonans (1.35), samt de supplerende tonene fra det tonale hierarki – blandes sammen og deles inn etter de gitte tonenes diatoniske plassering i forhold til det gitte tonale senter. Det opprinnelige forholdet mellom konsonans og ledetoner (fra de forminskede dur- og mollskalaer) utvides dermed ytterligere til et punkt hvor den utvidede konsonansen og de utvidede diatoniske ledetonene representerer en sammensmeltning av to klanger – kombinasjoner av den valgte klang og toner fra det tonale hierarki. Som i CM benevnes klangen som dannes fra grunntonen konsonans og den andre; diatoniske ledetoner, dog i utvidede former.



1.43

Dette skaper samtidig et behov for en ytterligere oppklaring vedrørende bruken av begrepet konsonans. Selve begrepet sikter her til den gitte klangens funksjon og korresponderer ikke nødvendigvis med den opprinnelige betydningen av ordet – en samklang flertallet av menneskeheten ville oppleve som vellydende. I perspektiv av DFL som improvisasjonspraksis brukes konsonansbegrepet om klanger som betraktes som tilhørende det tonale senteret i sin gitte skala, samt klanger hvis harmoniske karakter fremheves som en ønsket klang over det gitte tonale senter. Det er dermed ikke gitt at denne klangen skal inneholde grunntonen, hvilket fremgår av 1.38. Når denne klangen (1.38) ikke anordnes fra det gitte tonale senter (C) er det fordi dette ikke ville endre det ternære klangforholdet eller skalaens horisontale egenskaper, men kun hvilken

funksjon de forskjellige klangene har. Med andre ord: hvilke toner som betraktes som konsonans eller diatoniske ledetoner⁵².

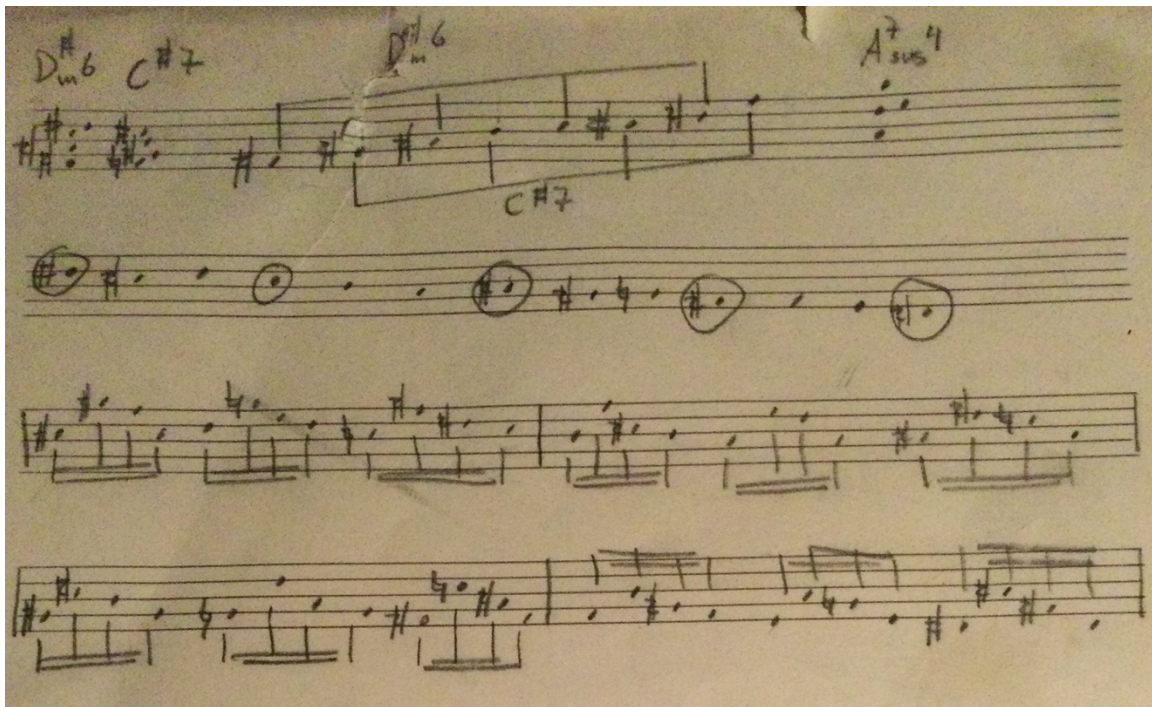
Begrepet *konsonans* kan dermed, i DFL, sies å ha blitt et begrep som sikter til en akkords funksjon og ikke nødvendigvis en perseptuell opplevelse av den gitte klangen. I slike tilfeller beholdes benevnelsen «konsonans» for å understreke den musikkteoretiske bakgrunnen som aktualiseres. Det må dog understrekes at dette ikke er et premiss i forståelsen av ternære klang, men en fordel når det kommer til skalaens horisontale egenskaper, hvis dette utfordres av klangenes gitte strukturelle egenskaper. Det vil si, at de ternære klangene også kan deles inn etter deres bakgrunn i den gitte omstendighet.

I følgende eksempler (1.44 – 1.45) tas det utgangspunkt i oppbygningen fra 1.19 med utgangspunkt i de to diskuterte skalaer som illustreres i 1.38 og 1.43. Dette er for å understreke hvilke endringer de ovennevnte musikkteoretiske fremstøt medfører. I 1.44 illustreres to forskjellige progresjoner – både K – DL – KL og K – KL – DL i et forsøk på å vise hvordan den trinnvise representasjonen mellom de ternære klangene utfordres av de ovennevnte musikkteoretiske metodene. At dette ikke fremkommer av 1.45 skal ikke bety at det ikke er en mulighet.

⁵² Hvis denne skalaen og inndelingen av klanger skulle anordnes fra det gitte tonale senter ville den konsonerende klang ha vært C6 og de diatoniske ledetonerne; B6. Dette ville, som nevnt, ikke endre på skalaens horisontale egenskaper. Klangene benevnes C6 og B6 fordi det er den korrekte besifring på den aktuelle omvendingen av akkorden.

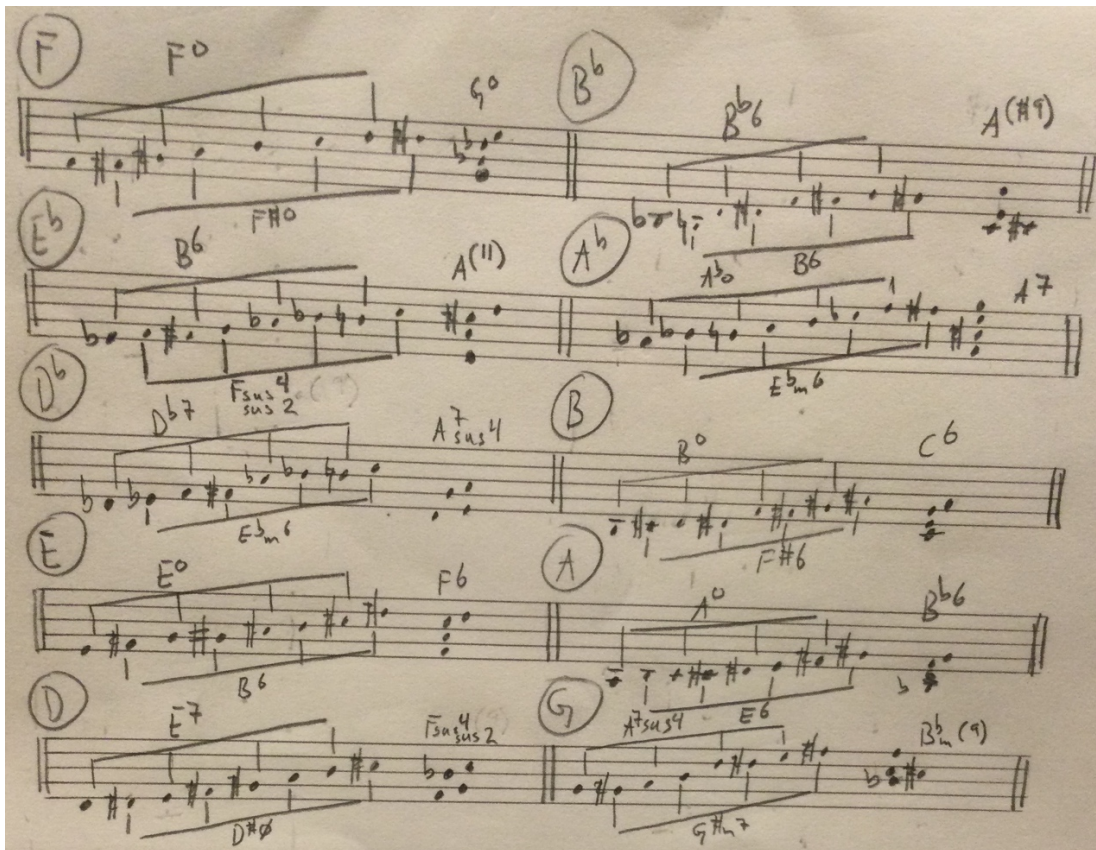
The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of several staves of music. The top staff features guitar chords: $G^{\#}m7$, $A^{\#}m7$, $G^{\#}m7$, and $B^{\flat}(\#9)$. Below the first staff is a line of tablature with notes circled and labeled with letters: K , DL , KL , followed by dots. The second staff has a chord $A^{\#}m7$ written below it. The third staff has a chord K written below it. The fourth staff has a chord K written below it. The fifth staff has a chord $b_{\leq} b_2$ written below it. The sixth staff has a chord b_2 written below it. The music is written in a style that suggests a specific key signature and rhythm, with various accidentals and note values.

1.44



1.45

I 1.46 redegjøres det for hvordan de resterende tonale sentrene påvirker den gitte utvidede konsonansen (G#m7) og hvordan de ternære klangene anordnes deretter. I dette eksempelet er det tatt stilling til skalaenes horisontale egenskaper hvilket tilsier at klangene deles inn etter det gitte tonale senteret. Det er også utført forskjellige enharmoniske justeringer for å tilpasse den gitte utvidede konsonansen det tonale senteret som aktualiseres (for eksempel i Ab og Eb).



1.46

I ovenstående illustrasjon forekommer det en del sammenfall med den forminskede durskala – henholdsvis i B – E – A. Dette er på grunn av den utvidede konsonans (G#m7) likhet med B6. En annen faktor er at de fire første tonene fra mitt tonale hierarki utgjør en dur-sekstakkord fra grunntonen. Når tonene anordnes fra det gitte tonale senteret vil slike likheter inntreffe – også hvis den gitte utvidede konsonans ikke utgjør en slik likhet. Et mere variert resultat vil gis hvis klangene anordnes etter sin respektive bakgrunn – om tonene tilhører den utvidede konsonans eller kommer fra det tonale hierarki. Dette illustreres i følgende eksempel (1.47). Her anordnes skalaen utelukkende fra den nederste tonen i den utvidede konsonans og denne klangen vil, i relasjon med hvert tonale senter, beholde funksjonen som skalaens utvidede konsonans.

Handwritten musical notation for guitar on six staves. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are: G#m7, Bb(C#9), F, G#m7, Bb, Bb(C9), A7sus4, B, G#m7, Bb(9), C6, Eb, G#m7, F6, A(C#9), Eb, G#m7, Bb6, A7, Db, G#m7, Bb6sus2, A7sus4, Bb(C9), A7sus4, B, G#m7, Bb(9), C6, Eb, G#m7, A#(9), F6, A, G#m7, A#(9), Bb6, D, G#m7, A#0, Bb6sus2, G, G#m7, A(9), Bb(9), A7sus4, and A(C#9).

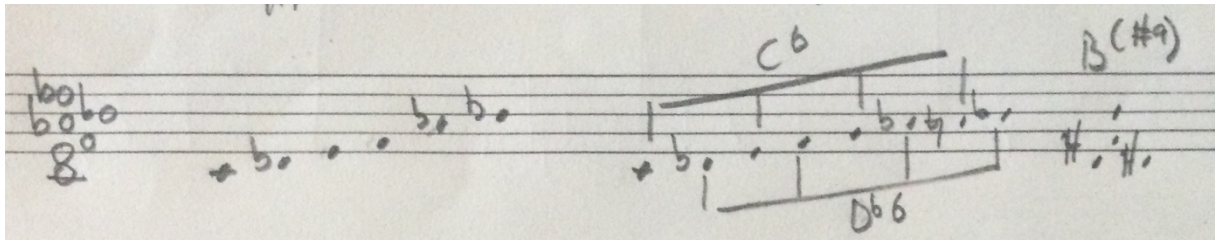
1.47

I følgende eksempel (1.48) følges metoden fra 1.41, men med en annen utvidet konsonans (Eb – F# – G – C) for å understreke at dette påvirker hvordan de ternære klangene bygges opp. Dette forsterkes ved en sammenligning med 1.46.

utvidet konsonans

1.48

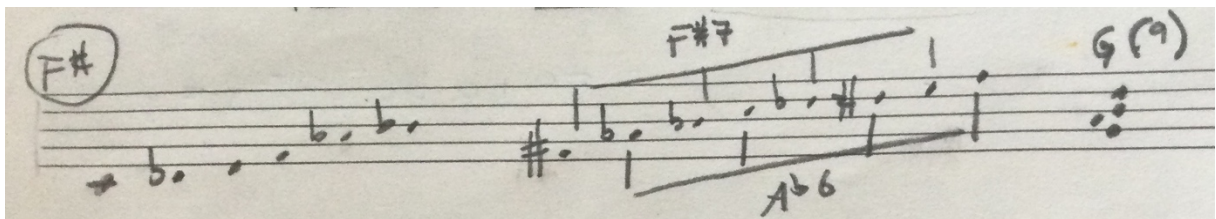
På dette tidspunktet i avhandlingens musikkteoretiske redegjørelse vil jeg gjerne rette fokuset tilbake til klangen som innleder dette kapittelet og belyse noen strukturelle egenskaper ved denne. Som nevnt er denne klangen en kombinasjon av de ternære klangene i den forminskede durskala – to toner fra hver av klangene. I 1.49 gjentas denne klangen før den anordnes innenfor en oktav og deretter kombineres med toner fra mitt tonale hierarki i C-dur for å danne en skala. Dette gir det ternære klangforholdet C6 (K) – Db6 (DL) – B (#9) (KL).



1.49

Metoden her er den samme, selv om det er en hexaton skala (som består av seks toner) som kontekstualiseres av et tonalt senter. Den gitte klangen kombineres med toner fra det tonale hierarki fra en gitt grunntone og anordnes etter samme grunntone. Dette gir klangens konsonans og diatoniske ledetoner i den gitte harmoniske kontekst. En sidebemerkning er at dette ternære klangforholdet også aktualiseres i 1.38, en halv tone under: B6 (K) – C6 (DL) – Bb (#9) (KL)⁵³.

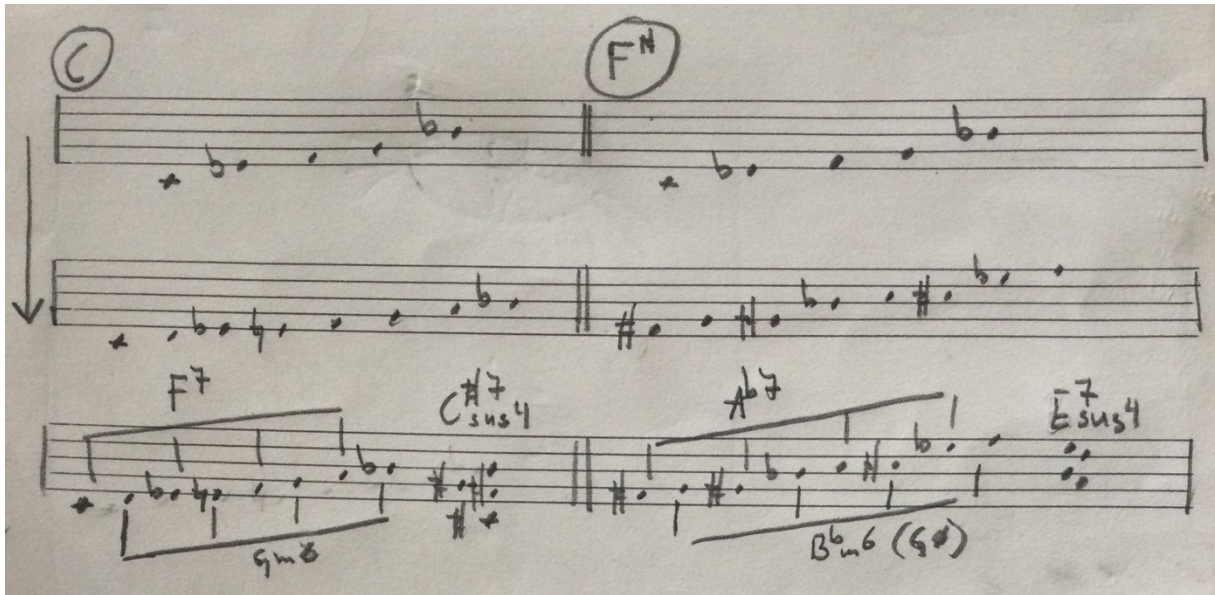
I 1.50 undersøkes den samme gitte klang i perspektiv av F# som tonalt senter. De to tonene som hentes fra det tonale hierarki i F# er F# - D#. Dette gir en skala som aktualiserer et ternært klangforhold bestående av F#7 (K) – Ab6 (DL) – G (9) (KL). Her illustreres det en tonal kontekstualisering også kan gjøres fra andre klanger eller skalaer med varierende antall toner. Hensikten her er å konstruere en skala som fremhever den gitte klangs harmoniske karakter over det aktuelle tonale senteret. Videre aktualiseres det en sammensetning av den gitte klangens karakter i perspektiv av et tonalt senter.



1.50

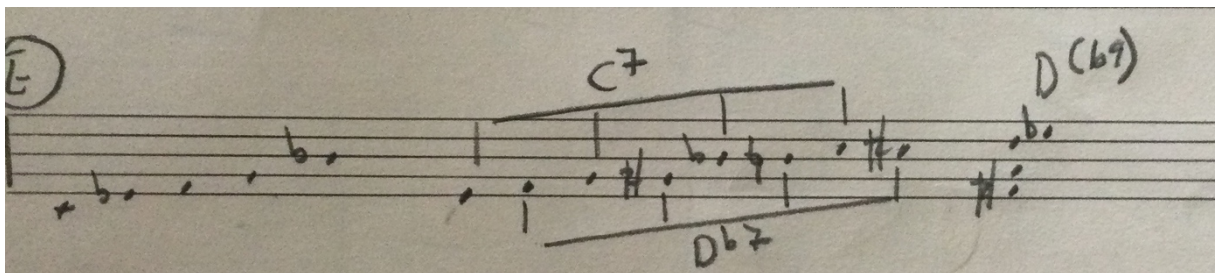
Med hensikt å utdype metoden til anordningen av ternære klanger basert på et annet antall av toner enn firklanger, illustreres det i 1.51 hvordan man kan finne ternære klanger basert på en pentaton skala (som inneholder 5 toner). Dette vises i perspektiv av C og F# som tonale sentre.

⁵³ Her er besifringen endret for å klargjøre likheten mellom de to eksemplene.



1.51

I perspektiv av både C og F# dannes det er identisk, dog transponert, sett med ternære klanger. Derfor inkluderes også den samme pentatone skala i perspektiv av E som tonalt senter (1.52) – for å understreke at forholdet mellom de ternære klangerne kan varieres i relasjon med det gitte tonale senter.



1.52

I *Tracing the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys* (Krumhansl & Kessler, 1982) fremgår det også et tonalt hierarki i moll. Her anvendes samme *probe tone*-metode som i dur, men med en foranliggende musikalsk kontekst i form av en skala eller en akkordsekvens i moll. Hver tone angis en verdi på grunnlag av hvor ofte den ble persipert som passende i forhold til den musikalske kontekst – samme metode som i dur. Dette gir følgende tonale hierarki i moll med tonen C som tonalt senter: C – Eb – G – Ab – F – D – Bb – B – A – Db – E – F# (1 – b3 – 5 – b13 – 11 – 9 – b7 – maj7 – 13 – b9 – 3 – #11). Krumhansls forskning på musikalsk kognisjon i form av tonale hierarkier reiser også spørsmål om hvordan tonale

hierarkier blir internalisert og hvilke psykologiske prosesser som ligger bak. Dette kobles opp mot Eleanor Roschs *cognitive reference points* (Rosch, 1975; 1978; 1979) hvor det siktes til spesifikke perseptuelle eller konseptuelle objekter med en særlig psykologisk rolle som mere typiske, stabile eller «bedre» innenfor en gitt kategori (Järvinen, 1995). Slike objekter brukes som et kognitivt referansepunkt i forståelsen, beskrivelsen eller i hukommelsen av lignende objekter, også i persepsjonen av funksjonsharmonisk musikk (Krumhansl, 1979; Krumhansl & Shepard, 1979; Krumhansl & Kessler, 1982). Fra et slikt perspektiv kan man diskutere den musikalske konteksts tilstedeværelse i persepsjonen av tonale hierarkier og hvordan den musikalske kontekst kan påvirke persepsjonen av hvilke toner som oppfattes som passende i de gitte omstendigheter.

I Krumhansls *musical reference points* er hver tones funksjon avhengig av den omkringliggende musikalske konteksten fordi musikk ikke sørger for fastslåtte referansepunkter utover det som defineres av musikken selv. Det vil si at persepsjonen av en gitt tone, i perspektiv av et relativt gehør⁵⁴, er betinget av den musikalske kontekst. Et eksempel som brukes i forklaringen av dette er persepsjonen av farger. Fargen rød vil være perseptuelt rød om den oppleves innenfor en fargekategori eller ei. Det samme gjelder ikke en musikalsk tone hvis funksjon vil være betinget av den musikalske kontekst.

Dette fremheves også av Vuvan, Prince & Schmuckler (Vuvan, Prince & Schmuckler, 2011) som påpeker at en mollskala forekommer i tre angitte former innenfor vestlig musikk – henholdsvis ren moll, harmonisk moll og melodisk moll. Det argumenteres dermed, ved samme *probe-tone*-metode, for varierende tonale hierarkier basert på den musikalske kontekst. Enda videre tas forståelsen av tonale hierarkier i J. J. Baruchas *event hierarchies* (Barucha, 1984). Dette begrepet beskriver tonale hierarkier innenfor rammene av et gitt musikkstykke eller gitte musikalske hendelser – hvordan spesifikke musikkstykker kan tydes og hvordan tonale hierarkier kan kroppsliggjøre vår persepsjon av en kulturs eller en sjangers musikalske strukturer⁵⁵ (Barucha, 1984, s. 421). Til forskjell fra tonale hierarkier, som refererer til kognitive representasjoner av et overordnet perspektiv på funksjonsharmonisk musikk, refererer *event hierarchies* (hendelseshierarkier) til et gitt musikkstykke og plasseringen av hver musikalsk

⁵⁴ Her siktes det til evnen til å oppfatte forhold mellom klingende tonehøyder.

⁵⁵ Egen oversettelse

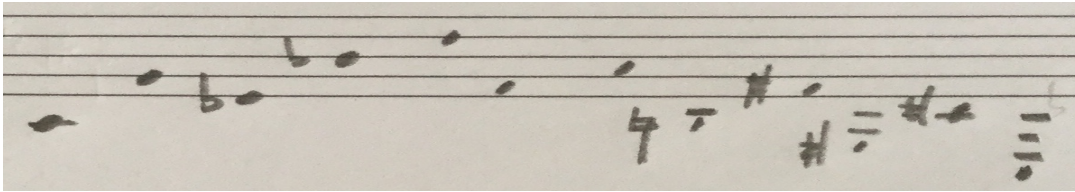
hendelse i samme stykke. Krumhansl foreslår en komplimenterende modell av disse hierarkiene hvor lytteren responderer både til de tonale hierarkienes strukturer og til hendeshierarkienes strukturer (Krumhansl & Cuddy, 2010, s. 55).

Jeg mener at Baruchas perspektiv – som argumenterer for tonale hierarkier knyttet til gitte musikkstykker og musikalske hendelser – kan åpne opp for tonale hierarkier basert på persepsjonsprosesser som finner sted i en improvisasjonsprosess og den skiftende musikalske kontekst. Et eksempel på dette er at forskjellige klanger eller musikalske formler med forskjellig harmonisk karakter vil ha forskjellige hierarkiske anordninger av toner som subjektivt oppleves som passende i den musikalske kontekst. Å undersøke tonale hierarkier i improvisasjon kan dermed vise seg som en metode til å tyde formstrukturer og musikalske strukturer i improvisasjonsprosesser. Dette og andre perspektiver undersøkes i kapittel 4, hvor jeg forsøker å kaste lys over metodiske perspektiver av improvisasjonspraksisen DFL.

I DFL er anordningen av tonene i en gitt musikalsk kontekst basert på deres ternære klangforhold. Det er dermed ikke et like stort fokus på tonenes hierarkiske inndeling, men deres funksjon og relasjon til den musikalske kontekst. Persiperte tonale sentre representerer her den musikalske konteksts mest stabile tone (*musical reference point*) og fungerer dermed som en base fra hvor de resterende kromatiske tonene tildeles deres funksjon. Forskningen i tonale hierarkier og DFL har dermed en fellesnevner i funksjonsharmoniske prinsipper som et teoretisk grunnlag for tonenes gitte funksjon, men det aktualiseres på alternative måter. I DFL aksentueres det et utøvende kunstnerisk perspektiv hvor den funksjonsharmoniske forståelsen av harmonikk fungerer som et grunnlag for en aktualisering av en friere improvisasjonsform og en utforskning av utvidede metoder å tyde harmonikk på. Det kan forstås som en improvisasjonsmetode som, i perspektiv av persiperte tonale sentre, kan gi en forståelse av enhver gitt kombinasjon av toner – samt de tonene som ikke representeres fysisk i en musikalsk kontekst.

Når det kommer til alternative tonale hierarkier basert på den musikalske kontekst siktes det her til de skiftende klangforholdet mellom de ternære klangene. Derfor er et personlig hierarki i moll noe som ikke presenteres i tilfredsstillende grad i denne avhandlingen. Denne presenteres derfor kun kort og som et pågående arbeid (1.53, 1.54). Dog forekommer det enkelte ganger i metodiske perspektiver i forbindelse med hypotetiske illustrasjoner av

improvisasjonsforløp. Grunnen til at dette allikevel inkluderes er for å presentere et pågående kunstnerisk arbeid og en mere musikalsk fleksibel modell for anordninger av ternære klanger basert på persiperte tonale sentre. Mollperspektivet tas, som nevnt, også høyde for av Krumhansl & Kessler (1982) og Vuvan, Prince og Schmuckler (2011), samt i improvisasjonspraksisen CM, hvor de alternative akkordfunksjonene som finnes i funksjonsharmonikken kan dekkes av enten de forminskede dur- eller mollskalaene.



1.53

De fire første gradene av mitt personlige tonale hierarki i moll er tilsvarende de fire første gradene i et tonalt hierarki i dur, men fra et tonalt senter som tilsvarer durskalaens parallelltoneart. I dette tilfellet dreier det seg om tonene C – G – Eb – Bb som i Eb-dur vil anordnes Eb – Bb – G – C. Det tonale senteret (C) er den mest stabile tonen i dette hierarkiet og plasseres først, etterfulgt av kvinten (G) som, betinget av dens funksjon som dominant, oppfattes som det nest mest toneartsdefinerende intervallet. Tersen (Eb) er det intervallet som kompletterer grunnakkorden i moll (C – Eb – G) og er derfor det neste intervall i hierarkiet. Når det kommer til den fjerde tonen (Bb/liten septim) inkluderes den på bakgrunn av dens rolle i parallelltonearten samt dens strukturelle egenskaper som plasserer den på toppen av en suksessiv anordning av terser fra det tonale senteret.

De fire neste tonene (D – F – A – B) er de neste tonene jeg opplever som mest stabile i kontekst av det tonale senter i moll. Tonene D – F – A (9 – 11 – 13) er en videreførelse av den suksessive anordningen av terser fra det tonale senteret og vanlige utvidelser i perspektiv av mollakkorder. I Krumhansl & Kesslers (1982) tonale hierarki i moll fremheves tonen Ab som første tone etter grunnklangen, hvilket sannsynligvis er influert av den gitte musikalske kontekst og at tonen Ab, i musikkteoretisk forstand, inngår i den rene mollskalaen (eolisk). På en lignende måte er min aksentuering av et høyt sjettetrinn influert av dens forekomst i den forminskede mollskala hvor sjettetrinnet anses som en del av den konsonerende klang. Dette gir, i det tonale hierarkis syvende grad, det

tilsvarende av en dorisk skala – den skalaen jeg, med min musikalske erfaring, persiperer som mest passende i en moll-som-tonika-sammenheng.

Den neste tonen i mitt tonale hierarki i moll er det høye syvendetrinn – tonen B. Dette syvendetrinn gir, i samklang med det høye sjettetrinn, en melodisk mollskala – som jeg opplever som mere stabil og harmonisk distinkt enn ren eller harmonisk moll. Melodisk moll er en skala som ofte anvendes i jazzimprovisasjon, hvor dens forskjellige modus oppfattes som en grunnleggende kunnskap (Levine, 1995). Det er også denne funksjonsharmoniske *chord/scale theory* forståelsen som aktualiseres i Barry Harris CM, men med utgangspunkt i de forminskede dur- og mollskalaer istedenfor syvtone-skalaene. Derfor anordnes tonene A – B før Ab i mitt personlige hierarki i moll.

De fire siste gradene av mitt tonale hierarki i moll gis av tonene Gb (F#) – Ab – Db – E. Disse tonene representerer funksjonene #11 – b13 – b9 – 3. Ab – Db – E er de tonene jeg opplever som mest ustabile i kontekst av et tonalt senter i moll og toner jeg betrakter som ledetoner i relasjon med mere stabile intervaller. Det samme gjelder dog ikke tonen F# (#11) som, i min persepsjon, oppleves som å representere en mere stabil harmonisk karakter enn de tre etterfølgende tonene. Derav dens anordning som den mest stabile av de fire siste ikke-diatoniske tonene.

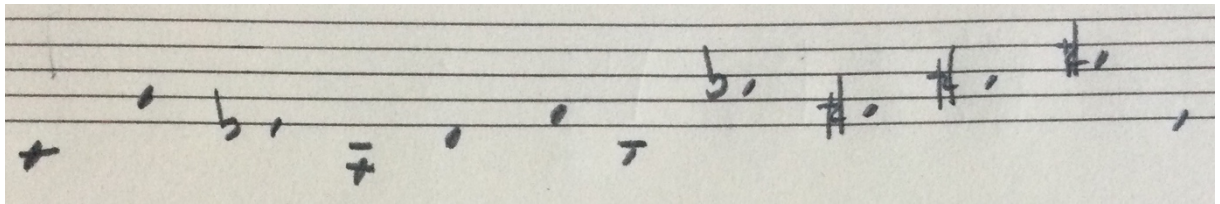
Med utgangspunkt i den utvidede konsonerende klang fra 1.36 (G#m7) fås følgende ternære klangforhold i et moll-perspektiv (1.54). Det er i dette eksempelet tatt stilling til skalaenes horisontale egenskaper og enharmoniske løsninger forekommer skiftevis i relasjon med det gitte tonale senteret.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. Each staff begins with a circled letter (C, Bb, Ab, F#, E, D) and contains a sequence of chords and melodic lines. The chords are written in a mix of standard notation and guitar-specific shorthand. The notes are written on a six-line staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The chords include: Cm7, Aadd F, C7sus4, A add D, Eb6, Bm6, A7sus4, Eb6, G#m7, A7sus4, Am7(G#m7), Am add D, Dm7, Dm add G, F#m7, Bm6, Gm add C, E7, Eb6, C7sus4, A7sus4, Bbm add C, Am7, F#m6, Bb(#9), D0, E0, Gm7, A(#9), and Eb0. The notation includes stems, beams, and dots representing notes and rests.

1.54

Den utvidede bruken av de forminskede mollskalaer over alternative tonale sentre, som anvendes for å aksentuere alternative akkordfunksjoner, stiller også et spørsmål om hvorvidt det tonale hierarkiet i slike tilfeller skal hentes fra det tonale hierarki i moll (1.53), eller med utgangspunkt i den gitte harmoniske kontekst – i dette tilfellet de forminskede mollskalaer. Derfor presenteres det ytterligere et alternativ til tonalt hierarki (1.55) som tilfaller bruken av forminskede mollskalaer over f.eks. dominantakkorder. Dette er for å kontekstualisere den gitte klang med det faktiske anvendte tonematerialet og dermed unngå å konstruere skalaer som inneholder toner som ikke samsvarer med den forminskede mollskalas struktur. Her siktes det primært til den tidligere forekomsten av $b7$ i det tonale hierarki i moll – en tone som tilhører de kromatiske ledetone i en forminsket mollskala, men også forekomsten av $\#11$ før

b13 i moll som tonika. Ved å ta utgangspunkt i den forminskede mollskala anvendes følgende tonale hierarki:



1.55

De første åtte gradene av det tonale hierarki for bruken av forminskede mollskalaer over dominantakkorder er en anordning av de gitte diatoniske tonene som tilhører skalaen.

Deretter følger de fire resterende tonene anordnet etter hvordan jeg, basert på min musikalske erfaring, vurderer den gitte tonen som en enkeltstående tone.

Nødvendigvis opptar tonene samme strukturelle egenskaper som de ternære klangerne hvis de deles inn i firklanger – suksederende fra det tonale senter.

De nevnte tonale hierarkiene kan, fra et funksjonsharmonisk perspektiv, dermed skilles ved deres forskjellige bruksområder: dur som tonika, moll som tonika og bruken av forminskede mollskalaer over dominantakkorder.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg forsøkt å gjøre rede for hvilke musikkteoretiske metoder som ligger til grunn for aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Min hensikt har vært å presentere et musikkteoretisk fundament i et funksjonsharmonisk perspektiv på improvisasjon for å videre kunne utdype improvisasjonsprosesser forbundet med improvisasjonspraksisen DFL. Med avsett i Barry Harris Concept of Movement, som baseres på en alternering mellom de binære akkordfunksjonene tonika/dominant, vises det hvordan det kan inkluderes en tredje klang. Dette er en metode for å aktualisere alle tolv kromatiske toner i perspektiv av et tonalt senter, hvilket fremhever en ternær akkordfunksjon i hver gitte skala. De tre firklangerne benevnes henholdsvis som den konsonerende klang, de diatoniske ledetoner og de kromatiske ledetoner. Disse klangeres relasjon til hverandre kan danne varierende harmoniske progresjoner innenfor en gitt skala og kan artikuleres over et varierende sett tonale sentre. I et funksjonsharmonisk perspektiv kan

forskjellige skalaer ha varierende bruksområder hvor det dermed aksentueres utvidede konsonerende klanger. Dette blir den musikkteoretiske avsatsen i CM hvor improvisasjonspraksisen DFL utspringer fra.

Fra et funksjonsharmonisk perspektiv følger ledetonene i de gitte skalaene det tonale senter som gis av skalaen selv. Det vil si at ledetonene anordnes etter hvilken skala – og tilhørende fastsatte ternære klangforhold – som artikuleres over det gitte tonale senteret. Dette antyder at det tonale senteret som aksentueres i inndelingen av ternære klanger ikke nødvendigvis gis av formstrukturen – i dette tilfellet et akkordskjema – men av det artikulerede tonematerialet som fremheves over harmoniske bindinger i formstrukturen. Dette kalles i denne avhandlingen for utvidet konsonans, utvidede diatoniske ledetoner og utvidede kromatiske ledetoner.

Begrepet utvidet konsonans osv. går imidlertid gjennom en endring i improvisasjonspraksisen DFL hvor det også kan sikte til en akkords/klangs funksjon i forhold til det gitte tonale senteret og ikke nødvendigvis kun en eufonisk persepsjon av denne. Dette betyr at den konsonerende klang kan bygges opp av tonekombinasjoner som representerer en ønsket – eller perseptuell – harmonisk karakter over et gitt tonalt senter. Dette blir videre utgangspunkt for en tonal kontekstualisering hvor toner fra et tonalt hierarki tilføres for at klangen som representerer en gitt harmonisk karakter kan kontekstualiseres av toner som oppleves å understøtte det gitte tonale senteret. Med andre ord: det opereres ikke lenger med en fastsatt anordning av ternære klanger. En slik anordning er istedenfor betinget av de musikalske omstendighetene og persepsjon av musikalske strukturer som et grunnlag for å utlede ternære klangforhold av friere improvisasjonsformer. Dog er det stadig tatt hensyn til skalaenes horisontale egenskaper hvor den trinnvise representasjon aktualiserer en alternering mellom to klanger.

Tittelen på avhandlingen – og improvisasjonspraksisen – DFL, sikter til hvordan de ternære klangstrukturene kan løses opp og dermed ikke følge en fastsatt inndeling, men kan gis av den skiftende improvisasjonsprosessen. Hvis det persiperte tonale senteret, de artikulerede musikalske formlene eller den harmoniske karakteren endres, vil endringene også vise seg i det ternære klangforholdet som kan utvikles simultant med selve improvisasjonsprosessen. DFL kan dermed sies å være en improvisasjonspraksis som kan bidra til å tyde og forstå harmonikk i improvisasjon og dermed også bidra til en økt forståelse av improvisasjonsprosesser mellom musikere.

De ovenstående meninger er sentrale i hva jeg har forsket på i den kunstneriske produksjonen av denne avhandlingen og utdypes nærmere i kommende kapitler.

3 Et musikkhistorisk perspektiv på DFL

I dette kapitlet presenteres det en kunstnerisk selvposisjonering hvor det går inn på estetiske grunnlag og tilhørende uartikulerte forventninger som aktualiseres i min egen improvisasjonsprosess. Dette inneholder en historisk kontekst med en presentasjon av den musikkformen jeg – gjennom improvisasjon – tilkjenner meg selv i form av, samt metodiske perspektiver som vedrører tilnærming, anvendelse og videreførelse av gitte musikkform.

Den historiske konteksten (heretter kalt linjen) beskrives med fokus på den improviserte melodilinjen og hvilke transformasjoner dette konseptet har gjennomgått i kraft av forskjellige improvisasjonsformer. Dette er ikke ment å være en komplett oversikt over emnet, men en representasjon av min egen tilnærming til feltet; herunder den musikalske forståelse og erfaring som oppleves å bli aktualisert når jeg improviserer.

Som forklart i kapittel 2 har improvisasjonspraksisen DFL avsett i en annen improvisasjonspraksis – Barry Harris *Concept of Movement*. Det musikalske uttrykket som assosieres med denne improvisasjonspraksisen er Bebop – en musikkform som blant annet kjennetegnes av hurtige tempi og ekspressive improvisasjoner over komposisjoners formstrukturer og harmoniske bindinger. Det var også med denne musikkformen min erfaring med improvisasjon begynte.

Utenfor min innflytelse, er det dog to tilsynelatende tilfeldige hendelser som hatt en overveldende innvirkning på min skjebne. Den første var i 1994 hvor min far, på oppdrag for Sjøforsvaret i forbindelse med design av korvettene i Skjold-klassen, kjøpte en Yamaha-trompet i ei stampesjappe i Washington DC. Den andre var i 1996, hvor min far og meg var på fotballtur til London for å se Englands åpningskamp i EM mot Sveits. Hjemmelaget kuppet kvelden og vant 2-1, men det virkelige kuppet gjorde min far da han dagen etter kom ut av ei platesjappe med John Coltranes «Blue Train» i hånden!

På det tidspunktet hvor den sistnevnte hendelsen fant sted, spilte jeg i korps, leste noter og øvde jevnt som en pliktoppfyllende liten gutt gjør. Men

denne plata endret alt, og Coltranes *sound* gjorde et uforglemmelig stort inntrykk på meg⁵⁶.

Dette førte til et voksende antall plater; mere Coltrane, Charlie Parker, Clifford Brown, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Kenny Dorham, Fats Navarro, Howard McGhee, Thelonious Monk, etc. Ved å lære og innstudere nevnte musikeres improvisasjoner og komposisjoner dannet det seg en musikkteoretisk forståelse av hvilke skalaer som kunne anvendes over hvilke akkorder samt hvilke melodiske formler som kunne artikuleres over hvilke akkordprogresjoner. Dette berører to essensielle punkter innenfor jazzpedagogikk: akkord/skala teorien (*chord/scale theory*) (Levine, 1995; Russell, 2001) og motivisk analyse (Gushee, 1981; Kernfeld, 1981; Owens, 1974; Potter, 1990). Førstnevnte er et teoretisk konsept som angår sammenhengen mellom en akkord og skalaene som kan brukes i improvisasjon. Russell forklarer dette med praksisen å forbinde et akkordsymbol med den skalaen som på best mulig måte representerer den klanglige opplevelsen av den gitte akkord. Alle akkorder har, ifølge Russell, en grunnskala som uttrykker akkordens primære *farger*⁵⁷.

Motivisk analyse angår hvordan improviserte musikalske formler kan signalisere akkordprogresjoner og hvordan jazzmusikere benytter seg av tilbakevendende melodiske ideer – også kalt *patterns* (mønstre) – som passer over gitte harmoniske bindinger. Dette ga meg evnen til å høre harmoniske progresjoner i form av en improvisert melodilinje og en innsikt i musikeres improvisasjonsprosesser samt sammenheng og kontinuitet i plasseringen av de melodiske formlene.

Min formelle musikalske utdannelse inkluderer studier ved musikklinja på Vågsbygd Videregående Skole under trompetlærer Tore Bråthen og pianisten Egil Kapstad, samt ved Rytmisk Musikkonservatorium (RMC) under lærere som Thomas Fryland, Søren Nørbo og Nikolaj Hess. Erfaringsbakgrunnen for mine improvisasjonsferdigheter er internalisert gjennom å studere og praktisere en

⁵⁶ Erkebiskop F. W. King D. D. i *The African Orthodox Church of St. John Coltrane* refererer til en *sound baptism* – en spirituell opplevelse hvor Den Hellige Ånd ble overført til ham gjennom Coltranes spill under en konsert på The Jazz Workshop i San Fransisco i 1965. Den norske saxofonisten Jan Garbarek nevner en lignende opplevelse i Tor Dybos «Jan Garbarek: det åpne roms estetikk» (Dybo, 1996, s.34).

⁵⁷ Bruken av begrepet *farge* innenfor jazzimprovisasjon sikter til en harmonisk egenart. *Farge* – eller *fargetone* – er dermed en gitt tonekombinasjon som skaper en karakteristisk harmonisk karakter. Hvis man endrer en tone i en klang – endrer man klangens farge. Begrepet vendes tilbake til senere i kapittelet og skal ikke forveksles med begrepet *klangfarge* som angår en tone eller lyds klanglige egenskaper.

bestemt stilretning innenfor jazzen og gjennom sosialisering i et jazzmiljø. Dette har forekommet i form av mange års konsertvirksomhet og møter med musikere til jamsessions og andre beslektede sosiale kontekster. En slik bakgrunn har blant annet bidratt til dannelsen av individuelle måter å artikulere melodier og å bygge opp improviserte soloer på – aspekter ved utviklingen av en personlig *sound* (Dybo, 2013). Improvisasjonspraksisen som undersøkes i denne avhandlingen er forankret i et funksjonsharmonisk perspektiv på jazzimprovisasjon hvor man improviserer over harmoniske bindinger og standardlåter. De senere år har min interesse vendt seg mere mot friere improvisasjonsformer hvor de strukturerende elementene sentreres i større grad rundt en utvidet funksjonalisme, klang og dynamikk. Startstedet for mine erfaringer med jazzimprovisasjon er dog, som antydnet; Bebopen – derfor begynner også den følgende historiske kontekst med samme improvisasjonsform.

Historisk sett stod Bebop, rundt slutten av 40-tallet, for en utvidelse av jazzens harmoniske og rytmiske egenskaper med blant annet inkluderingen av nye musikalske intervaller og en omfattende bruk av kromatikk i de improviserte soloer (DeVeaux, 1997; Owens, 1977). Et større fokus ble lagt på improvisasjonens melodiske linje og musikernes evne til å kunne improvisere over forskjellige akkordskjema i høye tempi og dermed signalisere komposisjonens formstrukturer gjennom melodilinjen i seg selv. Bruken av kromatikk og toner i Bebop, hvis funksjon kunne være å lede mot den gjeldende akkords konsonerende toner, medførte en større frihet i jazzmusikernes harmoniske uttrykksmuligheter og åpnet for bruken av mere tonalt utfordrende intervaller over den harmoniske kontekst. Med Bebop forsvant også synet på jazzen som utelukkende populærmusikalsk og det formet seg grupperinger av politisk engasjerte intellektuelle som uttrykte sin frustrasjon mot samfunnet gjennom komplekse improvisasjoner med høye tempi, avansert harmonikk og stor rytmisk fleksibilitet.

Flere musikere og musikkforskere mente at jazzen døde med denne utviklingen og jazzens kanskje største artist, Louis Armstrong, parodierer og gjør narr av denne retningen i sin omskriving av «Wiffenpoof Song». Under tittelen «Boppenpoof Song» synger han følgende:

*At the tables, up at Birdland, to the place where Dizzy dwells
with those beards and their funny hats, they love so well
all the boppers assemble, and when they're really high,*

they constitute a weird personnel

*All the riffs these cats are playing
are crazy, cool and gone (like this)
oo lle ooo scoobee doo obee dobeedoobe dee,
ooboppy doppy, like that*

*So, let them beat their brains out
'till their flatted fifths are gone
And, they'll pass and be forgotten like the rest*

*Yes, they are poor little cats,
who have lost their way
(scat phrasing)*

*They are little lost sheep,
who have gone astray
(scat phrasing)*

*Yes, Dixieland music they condemn
but every wrong note that they play, is a gem
so, lord have mercy on every one of them
for their (scat phrasing)
baaah baaaaah*

(Egen transkripsjon)

Louis Armstrong and Gordon Jenkins and His Chorus and Orchestra – Satchmo
in Style

(Decca DL-8840)

Selv om dette nok var ment som en mere humoristisk gestus mot sine mere eksperimenterende kolleger, kan man allikevel ane hvilke argumenter og holdninger som var i omløp mellom representantene. Den komplekse musikkhistoriske overgangen fra Swing til Bebop kan dog umulig simplifiseres

uten å gå glipp av vesentlige aspekter vedrørende dens transformasjon⁵⁸. For det er ikke snakk om noe som skjedde over natten, eller at de nevnte endringene i musikken var forbeholdt den nye retningen. Musikere som Lucky Thompson, Howard McGhee, Charlie Christian og Don Byas var – blant mange andre – kraftig involvert i begge miljøene og var dermed med på å bane vei for denne nye improvisasjonsformen.

En annen særskilt endring som, parallelt med den antatte effekten av kromatikkens frambrudd i jazzen, kom til å bety minst like som de allerede nevnte endringene, var overgangen fra større konstellasjoner til mindre band. I fraværet av Swingens arrangementer og såkalte *head arrangements* økte kompetensfrihet til å følge solistens harmoniske variasjoner og rytmiske aksentueringer. Dette krevde musikalske evner som en solid innsikt i tradisjonell jazzharmonikk, instrumentteknikk, internalisering av tidens musikalske uttrykk, evnen til å kunne gjenkjenne klanger, tonehøyder og å kunne tyde musikalske formler og mønstre på et intuitivt plan.

En annen musikkform hvor slike kunnskaper ble aktualisert og hvor den improviserte linjen hadde en stor betydning var *Cooljazzen*. Miljøet rundt pianisten Lennie Tristano, Warne Marsh og Lee Konitz tilførte den improviserte linjen en utvidet funksjonalitet ved at musikeren ikke kun signaliserte komposisjonens allerede eksisterende progresjoner, men også bevisst kunne antyde parallelle harmoniske progresjoner og mere komplekse utvidelser av harmonikken. Dette innledet en ny grad av frihet som bidro til en økt kompleksitet i den improviserte linjen og en ytterligere utvidelse av jazzmusikernes anvendte harmoniske uttrykksregister. Det var også blant disse musikerne at de første eksperimentene med å la den improviserte linjen i seg selv avgjøre den harmoniske progresjonen begynte.

Sistnevnte påstand antydes av Paul Berliner, som i *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Berliner, 1994) skriver følgende om dette fenomenet: «... collective interplay can lead players beyond the bounds of initial plans and even cause them to invent new musical forms that subsequently serves as vehicles for the groups improvisations» (Berliner, 1994, s.386). I mine øyne utdyper dette Bebopens og Cooljazzens datidige kunstneriske fremstøt på en treffende måte. Dog kan dette utsagnet kontekstualiseres til å gjelde mange

⁵⁸ Interessante perspektiv på transformasjoner og alternative koblinger i jazzhistorien presenteres av Allen Lowe i *That Devilin' Tune* (Lowe, 2001) samt i Anthony Braxtons *Tri Axium Writings* (Braxton, 1985).

former for improvisasjonspraksiser. Her vil jeg understreke min musikalske bakgrunn og erfaring som grunnlag for en forståelse av ovenstående sitat i lys av et Bebop-perspektiv som angår Bebopens musikalske karakteristikk og improvisasjon over komposisjonenes formstrukturer.

Fra et slikt perspektiv er det sannsynlig at Berliners «initial plans» sikter til standardlåters formstrukturer og hvordan de kan inngå som et premiss til stede i den kulturelle settingen som jazzmusikerens kollektive samspill er. Ifølge ovenstående observasjon kan en slik interaksjonsprosess dermed lede musikerne hinsides disse formstrukturene og inspirere dem til å skape nye musikalske former som etterfølgende kan erstatte den strukturelle plattformen for improvisasjonsprosessen.

Dette kan også være en treffende beskrivelse på transisjonen fra en funksjonsharmonisk improvisasjonsform til friere improvisasjonsformer som ble gjeldende i musikken til blant andre Ornette Coleman, Sam Rivers, senere John Coltrane og Albert Ayler. I Matt Lavelles «Ornette Coleman and Harmolodics» (Lavelle, 2019) dannes det et inntrykk av Colemans kunstneriske utvikling som en forlengelse av Charlie Parkers. Coleman er her sitert i nødvendigheten i å mestre Charlie Parkers stil for å kunne utvikle sin egen improvisasjonspraksis: «Coleman revered Parker and told me himself that before he could invent Harmolodics, he had to master Parker's music» (Lavelle, 2019, s.16).

Sett i lys av Berliners påstand om kollektivt samspill bringes det et perspektiv inn hvor det kollektive samspillet kan forstås som å ta avsett i det øyeblikket i Berliners observasjon hvor improvisasjonsprosessen leder musikerne hinsides formstrukturene til å skape nye musikalske formstrukturer. Dette gir også et inntrykk av hvilke former for internaliserte kunnskaper som aktualiseres i denne periodens friere improvisasjonsformer samt hvilke erfarte musikalske opplevelser og inntrykk som dannet min interesse for friere improvisasjonsformer.

Musikerne som representerte jazzens avantgarde i slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-tallet, forlot dermed de tradisjonelle harmoniske bindingene og formstrukturene som forutsetning for deres improvisasjoner. I Ornette Colemans ovennevnte – og hyppig diskuterte – metode for improvisasjon og komposisjon; «Harmolodics» (Cogswell, 1989; Lavelle, 2019; Rush, 2017), forsøkes det å oppnå et enhetlig perspektiv på hvert musikalske element og hver deltager (Rush, 2017) hvor «... harmony, melody, speed, rhythm, time and phrases all have equal position in the results that come from placing and spacing

of ideas» (Coleman, 1983, s.54-55). Dette medførte at rollene i det kollektive samspillet endret seg fra de tradisjonelle solist- og komp-rollene, til et enhetlig perspektiv på gruppen, hvor musikernes roller og de artikulerte musikalske formlene opplevdes som likestilte. De improviserte linjene kunne stadig antyde en gitt harmonisk karakter eller progresjon, men musikkstykkenes varierende tonaliteter og tonale sentre kunne nå skapes på et mere intuitivt plan hvor artikulasjonen av musikalske formler ikke nødvendigvis var betinget av en forutbestemt chorusstruktur⁵⁹ eller tempo. Hva angår et harmonisk perspektiv på improvisasjon ble dette gitt av et enhetlig perspektiv på artikuleringen og plasseringen av musikalske formler. Her opplevdes den harmoniske kontekst som et resultat av de forskjellige melodiene som artikuleres i en improvisasjonsprosess og følger som regel ikke et forutbestemt akkordskjema.

Den tyske musikeren og musikkforskeren Ekkehard Jost bidro med sin bokutgivelse *Free Jazz* (Jost, 1975) til en økt forståelse av improvisasjonsprosesser knyttet til frijazzen. Hans begrep *motivic chain associations* (Jost, 1975, s.61) søker å forklare komplekse sekvenser av musikalske handlinger hvor tilblivelsen av en musikalsk formel stimulerer påbegynnelsen av den neste. I en slik prosess kan musikerne assosiere sine musikalske formler i en friere oppfattelse av tid og rom. Dette mente Jost dannet et nytt strukturelt grunnlag for jazzimprovisasjon og antyder med dette at bruddet med tidligere konvensjoner ikke medfulgte en mangel på struktur, men en konsolidasjon av et sett nye regler og konvensjoner for jazzimprovisasjon.

Anthony Braxton kaller denne transformasjonen *extended functionalism* og fremhever et lignende perspektiv på utvidelsen av funksjonsharmoniske improvisasjonsmetoder (Braxton, 1985). Dette begrepet formår – samtidig som det antyder en videreførelse av den funksjonsharmoniske improvisasjonens egenskaper – å aksentuere den kulturelle kontekst og musikalske erfaring som aktualiseres i denne improvisasjonsformen. Braxton vektlegger John Coltranes instrumentelle og harmoniske konsepter (Braxton 1985, CMBA s.20) som betydningsfulle faktorer i denne konsolidasjonsprosessen. Coltranes ønske om å implementere flere tonaliteter over samme harmoniske base etablerte hva vi i dag kjenner som *sheets of sound*. En teknikk som kunne kreve et høyt antall toner over kort tid for dannelsen av en harmonisk definerbar identitet over et gitt

⁵⁹ Her siktes det til standardlåters faste struktur med vestlig harmonikk i kvintskrittsekvenser og akkordmønstre på f.eks. 32 takter.

harmonisk fundament. Senere har termen «presstid» blitt brukt om denne teknikken, for å beskrive den tette veven av sammenhengende toner som kan forekomme i frijazzimprovisasjoner (Dybo, 2013). Dette, samt problematikker vedrørende aktualisering av tid i improvisasjon, får en større rolle senere i avhandlingen.

En annen retning innenfor jazzen som fikk stor betydning for utviklingen av de frie improvisasjonsformene var modaljazzen – inspirert av George Russells *Lydian Chromatic Concept*. Det funksjonsharmoniske perspektivet som var rettet mot komposisjonens tonale senter ble her erstattet med forskjellige modale skalaer⁶⁰ som fundament for improvisasjon. Som improviserende musiker forholdt man seg, i modaljazzen, ofte til en akkord/klang over lengre tid hvilket medførte et økt fokus på klanglige egenskaper både ved harmoniske og instrumentelle anliggender.

John Coltrane utforsket modaljazzens ytterste konsekvenser og utvidet med dette rammene for jazzimprovisasjon med hans kunstneriske undersøkelser av musikalske parameter som klang, modalitet, tid, form og harmonikk. Om Coltranes modale improvisasjonspraksis skriver Anthony Braxton: «For modality in Coltrane's music was not simply a color consideration to be added for a given performance, but instead a methodological platform that lent itself towards a particular type of alternative extension. From modal functionalism Coltrane would move to create one of the most dynamic musics of this time period (...)» (Braxton, 1985, CMBA s.25).

Braxtons tekster rommer ofte en kodeførtrolighet på nivå med de kulturelle betingelsene for utøvelsen av kunstformen han beskriver. Dette gjør at setningene kan forekomme veldig pakket med forventninger til leserens bakgrunnskunnskap. Jeg er tilhenger av denne, lett mystiske, måten å beskrive denne kunstformen på. Men det kan, i visse tilfeller, kreve en språklig klargjøring. Derfor vil jeg følgende forsøke å utdype noen begreper som forekommer i ovenstående sitat, selv om jeg ikke på noen måte er sikker på at Braxton ville akseptere dette.

⁶⁰ En modal skala kan også kalles en modus og er betegnelsen på ulike skalaer og deres egenart. Eksempler på modale skalaer er kirketoneartene ionisk, dorisk, frygisk, lydisk, miksolydisk, aeolisk og lokrisk, men kan i prinsippet være hvilken som helst skala.

- Angående *color consideration*: Som forklart tidligere sikter bruken av begrepet color (farge) innenfor improvisasjon til en harmonisk egenart. *Farge* eller *fargetone* er en gitt tonekombinasjon som skaper en distinkt harmonisk karakter. Hvis man endrer en tone i en klang – endrer man klangens farge. Dette burde ikke forveksles med begrepet *klangfarge* som angår en tones eller lyds klanglige egenskaper.
- Angående *alternative extension*: Dette begrepet brukes for å aksentuere konsolidasjonen av en ny – som regel friere – improvisasjonspraksis som bygger på elementer av en annen – oftest eldre – improvisasjonspraksis.
- Angående *modal functionalism*: Her siktes det til en improvisasjonspraksis hvor bruken av modale skalaer i improvisasjonene ansees som bærende elementer og hvor modale skalaer fungerer som plattform for de artikulerte musikalske formlene.

Så, ifølge Braxton, er modalitet i Coltranes musikk ikke nødvendigvis begrenset til å være en overveielse hva angår en bestemt harmonisk farge i forbindelse med en gitt formidlingssammenheng. Men en metodisk plattform som ledet mot en særegen form for utvidelse av hans improvisasjonspraksis. Det vesentlige, slik jeg forstår dette, er opplevelsen av at modalitet kan fungere som et fundament for en improvisasjonspraksis som gradvis utvides til nye musikalske former, hinsides hva modaliteter kan defineres som. Med andre ord: den modale plattformen var Coltranes vei ut i en utvidet funksjonalisme. Her sees modalitet i perspektiv av Paul Berliners observasjon vedrørende «initial plans» hvor konteksten er en modal plattform for improvisasjon. Braxton betrakter dermed den modale plattformen som en parallell til det funksjonsharmoniske fundamentet – som her representeres av Coleman – i konsolidasjonen av hva han kaller *extended functionalism* – en videreførelse av de kreative fremstøtene eldre improvisasjonsformer anførte.

Den improviserte linjens separasjon fra funksjonsharmoniske akkordskjemaer kan sies å ha ledet musikerne mot en modal plattform for improvisasjon. Linjen signaliserte stadig et underliggende harmonisk fundament, men de harmoniske utvidelsene kunne endre karakter og gå fra å være substitusjoner til å være bitonale – hvor det fremheves flere tonaliteter samtidig. I denne improvisasjonsformen spilte toneart en mindre rolle og det ble aktualisert en vidtgående tonal åpenhet i artikuleringen av musikalske formler i forhold til den harmoniske kontekst.

I Braxtons betraktning er det konseptet modalitet som fremheves og ikke de enkeltstående modaliteter og tilhørende særegenheter. I en utvidet

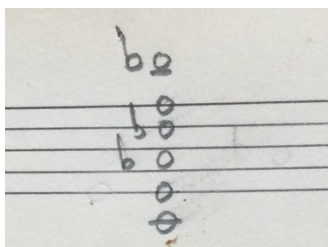
funksjonalisme sett fra en modal plattform vil det kunne forekomme en vev av modaliteter som artikuleres etter ønske og ikke følger en bestemt progresjon av modaliteter. Det er dermed ikke hver enkelt modalitet som står i fokus, men sammensetningen og struktureringen av de anvendte modaliteter. Et slikt perspektiv argumenterer for at kombinasjonen av modaliteter er det som utgjør en kunstnerisk særegenhet, og ikke modalitetene i seg selv. Et lignende perspektiv finnes hos den norske saxofonisten Jan Garbarek ser modaliteter som «... en 'svær dam' som jeg kan øse en 'slurk' av når jeg synes den har den fargen jeg har lyst på» (Dybo, 1996, s.74).

Det var fra en modal plattform for improvisasjon at mine første erfaringer med friere improvisasjonsformer dannet seg. Dog opplevde jeg ikke at improvisasjonsmetodene⁶¹ som ble anvist med en slik musikalsk utvidelse forekom meg forsonlige med de erfarte egenskapene jeg selv vektet i en improvisasjonsprosess. Disse erfaringene ble dannet fra et funksjonsharmonisk perspektiv på jazzimprovisasjon hvor tonale sentre var avgjørende for den improviserte linjens struktur. Derfor har jeg, i min forskning på en utvidet funksjonalisme, foretrukket å aktualisere musikalske elementer fra et funksjonsharmonisk perspektiv på jazzimprovisasjon. Denne beslutningen er på mange måter kjernen i min nåværende kunstneriske forskning hvor det søkes å utdype improvisasjonsprosesser innenfor hva jeg kaller *de frie ledetoner*. Dette gjøres ved å fremstille en improvisasjonspraksis i en transisjon fra en improvisasjonsform til en annen – fra et funksjonsharmonisk perspektiv til en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon.

Ovenstående historiske kontekst har som formål å utdype uartikulerte forventninger som aktualiseres i improvisasjonspraksisen DFL. Dette forsøkes beskrevet ved å utdype hvilke musikalske strømninger jeg har latt meg inspirere av og hvordan musikere – i grove trekk – har forholdt seg til å improvisere en melodisk linje gjennom jazzens varierende stilarter. For å fremheve Josts (Jost, 1975) og Braxtons (Braxton, 1985) oppfatning av en utvidet funksjonalisme har jeg forsøkt å aksentuere en sammenheng mellom de benevnte improvisasjonsformer hvor det ikke er snakk om brudd, men utvidelser av allerede eksisterende musikalske konvensjoner.

⁶¹ Som nevnt i innledningen angår dette konsepter som *side slippin'* og *superlicks* hvor hensikten er å spille *utenfor* (*outside*) den gitte harmoniske konteksten.

4 Anvendte metodiske perspektiver



62

It's a matter of knowing what the rules are first, so you can break them and still be there – like Coltrane, sort of be there and not be there.”

- Curtis Fuller
(Feather, 1973)

I dette kapittelet vil jeg presentere metodologiske perspektiver på hvordan DFL som improvisasjonspraksis er framkommet. Jeg vil gå inn på hvordan jeg har arbeidet med en internalisering av det gjeldende musikkteoretiske materialet og utdype forskjellige teoretiske perspektiver som relateres til DFL som improvisasjonspraksis og en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Dette er med hensikt å danne et inntrykk av former for musikalsk kunnskap og strukturelle perspektiver som aktualiseres i DFL sett fra et utøvende perspektiv.

4.1 *Fra dissonans til konsonans*

Kunstnerisk forskning blir beskrevet av Henk Borgdorff som når kunstnerisk praksis ikke kun er et resultat av forskning, men også dens bærende metodologiske prinsipp. Med andre ord når forskningen utfolder seg i og gjennom kunstnerisk praksis og utøvelse (Borgdorff, 2011). Det kan også forklares som når kunstneriske former for uttrykk bidrar som forskning, og hvor

⁶² Denne klangen består av de samme tonene som den innledende klangen i kapittel 1. Basert på de teoretiske perspektivene som fremheves her har klangen gjennomgått noen endringer og anordnes her etter tonenes plassering i mitt tonale hierarki – fra mest til minst toneartsdefinerende. Dens relevans til dette kapittelet er som en referanseklang for å forklare forskjellige perspektiver på internaliseringen av denne avhandlingens musikkteoretiske materiale.

akademia åpner sine dører til former for kunnskap og forståelse som er knyttet til former for kunstnerisk praksis (Borgdorff, 2012). Det forventes her å gå hinsides selvrefleksjon og knytte sin forskning til akademiske og artistiske diskurser (Haaland, 2020). Pianisten og musikkforskeren Darla Crispin argumenterer for at en forsker av denne slags både er en representant for sin egne kunstneriske praksis og en observatør av sin egne kunstneriske produksjon og prosesser (Crispin, 2015). Her kombineres et innsideperspektiv på feltet, som vil kunne gi tilgang til en eksperts virtuelle kunnskap om emnet og en tradisjonell forskerrolle i form av en utenforstående observatør. I dette krysningspunktet framheves det i denne avhandlingen et autoetnografisk forskningsperspektiv hvor personlige opplevelser utforskes og forbindes med kulturelle, politiske og sosiale forståelser. En slik forskningsmetode tar i bruk dyp og grundig selvrefleksjon for å navngi og utforske forholdet mellom selvet og samfunnet (Adams, Jones & Ellis, 2015). I et autoetnografisk perspektiv på kunstnerisk forskning synliggjøres «... forskerens forforståelse av det studerte feltet, som igjen vil danne grunnlaget for hvilke spørsmål forskeren søker svar på underveis i sitt arbeid» (Ørbæk, 2013, s.71). Her forsøker jeg å undersøke mine kulturelle omstendigheter for å opparbeide kunnskap om min egen musikalske improvisasjonspraksis.

Kapittelets første undertittel, *fra dissonans til konsonans*, er av autoetnografisk karakter og skildrer både en teoretisk og en sanselig prosess på et personlig plan. Teoretisk angår det forståelsen av de tolv tonenes forskjellige funksjoner i en tonal kontekst og sanselig angår det hvordan denne forståelsen kan endre opplevelsen av tonene fra et persiperende perspektiv. Denne prosessen vil jeg forsøke å gi en innsikt i utover dette kapittelet. Med andre ord: I kapittel 1 fremgår det hvordan man teoretisk kan aktualisere konsepter som utvidede funksjoner (utvidet konsonans etc.) og dermed utvide forståelsen av en tones funksjon i en tonal kontekst. I dette kapittelet vil jeg gå inn på mere sanselige egenskaper ved DFL; herunder flere perspektiver jeg opplever som essensielle i internaliseringen av improvisasjonspraksisen *de frie ledetoner*.

Som nevnt i innledningen sikter jeg med begrepet internalisering til prosessen hvor jazzmusikere inkorporerer kunnskaper som kroppslige ferdigheter som hentes fram i improvisasjonsøyeblikket. Kroppens handlingsmønster og ens improvisasjonsvalg i forhold til improvisasjonsprosessen skjer intuitivt som en rasjonell handling forut for den reflekterte tanke. Det vil si, at improvisasjonsferdighetene er så internaliserte at de «... kan hentes fram i

improvisasjonsøyeblikket uten at det reflekteres over hvorfor (...)» (Dybo, 1996, s.73-74).

Dette perspektivet, hvor kroppen fungerer som et uttrykk for en erfaring, plasserer etnografiske studier innenfor et fenomenologisk vitenskapsperspektiv (Katz & Csordas, 2003). Her vektlegges det en kroppsliggjøring «...as the common ground for recognition of the other's humanity and the immediacy of intersubjectivity» (Katz & Csordas, 2003, s.270). Kroppsliggjøringen av tonen, som forklart av Dybo (1996), fungerer her som et grunnlag for forståelsen av en musikers menneskelighet gjennom improvisasjon og persepsjon. Det kunstneriske uttrykket, som fremkommer av en slik praksis, fremheves i denne avhandlingen gjennom studioinnspillinger som avhandlingens primære empiriske materiale (Dybo, 2017).

Datamaterialet som ligger til grunn for mine studier forekommer primært i form av musikalsk notasjon og egne lydopptak. Allikevel har den formen for refleksjoner og erkjennelser som ikke er nedskrevet vært av størst betydning for meg – de som gis av øvingsprosessen i seg selv. Her siktes det til den stadige (daglige) tilbakevendingen og aktive forskningen på det musikkteoretiske materialet – i alle sine forskjellige former. Som nevnt ovenfor tas det, i en slik prosess, i bruk dyp og grundig selvrefleksjon for å navngi og utforske forholdet mellom selvet og kulturen – i dette tilfellet jazzimprovisasjon. Hvilke egenskaper en slik prosess opptar, er dermed påvirket av det reflekterende individ i sin kulturelle setting. For meg har denne prosessen båret preg av en konstant søken etter uttrykksmuligheter; klanger, musikalske formler, lyder, ternære klangforhold o.l. Alle med en intensjon om å kunne nedfelles som improvisasjonsferdigheter ved å inkorporeres som kroppslige ferdigheter.

Det har vært min intensjon at den kunstneriske progresjonen og tilblivelsen av både det kunstneriske uttrykket og de tilhørende teoretiske perspektivene skal gis av prosessen selv. Dette berører et perspektiv på kunnskap som tas opp i Platons *Menon* (Gustafsson, 2001) gjennom dialogen mellom Sokrates og hans samtalepartner Menon. I diskusjonen om hvorvidt dyd er en egenskap som kan læres, sier Sokrates følgende:

Du siger, at et menneske hverken kan forske efter, hvad det ved, eller efter, hvad det ikke ved. Thi hvis mennesket ved noget, forsker det ikke efter dette noget, mennesket ved det pågældende og har ikke behov for at

forske. Men hvis mennesket ikke ved dette noget, forsker det i like så ringe grad, idet det ikke ved, hvad det skal søge efter
(Platon, sitert i Gustafsson, 2001, s.21)

Mens Menon hevder at dyden ikke kan læres (vet man så vet man og hvis man ikke vet, så er det ingen vits i å søke etter det), kommer Platon - gjennom Sokrates – fram til at «...al forsken og læring ikke er andet end erindring» (s.22). Det vil si at menneskets sjel er udødelig og har oppnådd kunnskap i tidligere liv som er nedfelt i oss fra fødselen. Gustafsson mener at å søke kunnskap nærmest blir et spørsmål om å aktivere sjelen, så den slumrende kunnskapen realiseres.

Det er dette perspektivet jeg forsøker å bringe inn i en øvingssituasjon – å avdekke uvitenhetens slør. Flere av de viktigste erfaringene jeg har gjort meg i denne prosessen har vært gjennom mine studier, uten å vite hva de skal være, hva det skal bli til eller hvorfor de utføres. Det har, som nevnt, vært min intensjon å oppsøke svar på disse problemstillingene gjennom å selv ta del i en kunstnerisk prosess og observere hvilke resultater som realiseres. Med andre ord: bruke en kunstnerisk praksis som det bærende metodiske prinsipp.

4.2 Studier

Fellesbetegnelsen *studier* inkluderer i denne avhandlingen forskjellige autoetnografiske metoder og brukes for å utdype mitt forsøk på å internalisere avhandlingens musikkteoretiske perspektiver. I denne prosessen skilles det mellom mikro- og makrostrukturelle perspektiver. De mikrostrukturelle perspektivene angår isolerte øvingssituasjoner, mens de makrostrukturelle perspektivene angår mere helhetlige fremførelser av forskjellig art. Begge perspektiver er prosessrelaterte som angitt i ovenstående avsnitt – det vil si – det følges ikke utelukkende en bestemt formel eller rekkefølge for en fremgangsmåte i disse studiene. Prosessen tas del i fra et skapende perspektiv. I representasjonen av internaliseringsprosessen fremheves det derav et overordnet perspektiv, basert på min hukommelse av alle de stundene jeg har viet til undersøkelsen av de frie ledetonene. På den måten kan representasjonen betraktes som et ledd av samme internaliseringsprosess og en studie i seg selv. En slik form for representasjon opplever jeg representerer prosessen på den mest helhetlige måten og uttrykker samtidig for forståelsen jeg, som forsker, har brakt/bringer inn i en studie. Det er gjennom en slik framgangsmåte min hensikt å gi et bilde av mine respektive

fokuspunkter knyttet til forskjellige stadier av en prosess fra musikalsk ide til internalisert kunnskap⁶³ og gi kjennskap til mitt syn på hvordan en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon kan fremkomme.

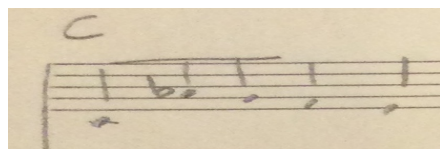
Jeg har valgt å dele prosessen opp i flere stadier hvor hvert stadium representerer en særegen del av internaliseringen. Disse kan være mindre eller mere omfattende studier og overlapper som oftest til et suksessivt stadium – de går fra elementære og mikrostrukturelle studier til mere avanserte og makrostrukturelle studier. Denne suksessive anordningen refererer dog mest til ekspansjonen av det musikkteoretiske materialet og ikke alltid mitt perspektiv som deltaker i denne prosessen. Her har jeg forsøkt å praktisere en evne til å kunne begynne studiene på det stadiet som føles riktig i forhold til de gitte omstendighetene som bringes inn i en øvingssituasjon. Til grunn for denne egenskapen, samt det overordnede perspektivet på øvingsprosessen ligger timevis av arbeid på hvert av trinnene – som indikert tidligere i kapittelet. Det er derfor jeg er i stand til å skissere ut en modell basert på mine forskjellige stadier av denne prosessen.

Jeg kommer til å bruke begrepet *øvingsprosess*⁶⁴ som en fellesbenevnelse for de forskjellige stadiene. Dette er for å klargjøre at disse studiene og stadiene fungerer som et ledd i en større internaliseringsprosess som inneholder flere metodiske perspektiver. Når jeg presenterer de forskjellige stadiene i en prioritert rekkefølge er ikke dette fordi jeg anser meg som ferdig med noen av dem eller at det hersker en streng kronologi over øvingsprosessen. Jeg anser derimot strukturene mellom disse stadiene som flate og flytende. Snart befinner jeg meg i det ene stadiet – snart i et annet. Inndelingen tjener bare til å understreke noen metodiske differanser som kan fremheve og illustrere en progresjon representativ for min øvingsprosess. Når jeg på nåværende tidspunkt kan fremskynde en slik prosess, er det fordi flere deler av denne tenkemåten allerede er internalisert som kroppslige kunnskaper og improvisasjonsferdigheter.

En studie begynner alltid med en ide – en musikalsk struktur, en klang, sammensetning av klanger, en skala e.l.

⁶³ Det må også understrekes av mesteparten av illustrasjonene fra kapittel 1 har også som hensikt å danne et innblikk i en slik prosess.

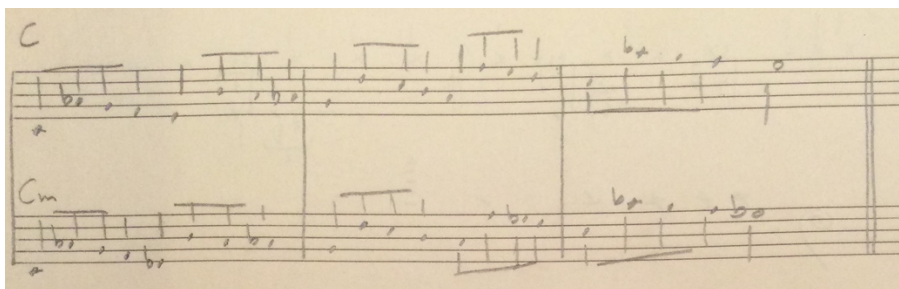
⁶⁴ Her siktes det til konsentrert egenøving på et instrument eller med en opparbeidet forestillingsevne (dette utdypes senere i dette kapittelet).



3.1

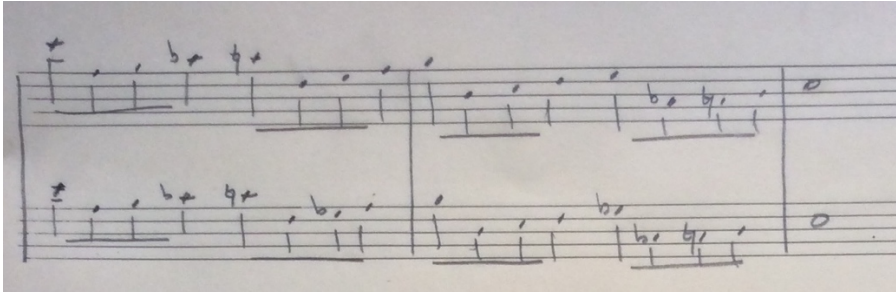
Herfra kan det ta forskjellige retninger – ideen noteres ned på notepapir eller den frembringes fysisk på hovedinstrument eller piano (eller forestilles mentalt, hvis ingen av disse redskapene er tilgjengelige). 3.1 er en illustrasjon av den valgte musikalske ideen hvor melodien veksler mellom en konsonerende tone og en diatonisk ledetone i en C-dur forminsket skala. Fra et horisontalt perspektiv på harmonikk er det tonale senteret i dette eksempelet i en konstant form av tilblivelse gjennom alternasjonen mellom de binære akkordfunksjonene tonika/dominant.

En slik ide (musikalsk struktur/formel) undersøkes påfølgende i et større omfang spredt ut over den tilhørende skalaen – oppadgående (3.2) og nedadgående (3.3) og med forskjellige variasjoner i formelens disposisjon⁶⁵. Samme framgangsmåte har jeg konsekvent også gjort med den forminskede mollskala. 3.2 – 3.5 viser forskjellige mulige varianter av det gjeldende motivet (3.1) og er alle basert på en trinnvis alternasjon mellom konsonerende toner og diatoniske ledetoner. Disposisjonen for disse melodiske formlene er 1:1 – 1 konsonerende tone og en diatonisk ledetone.

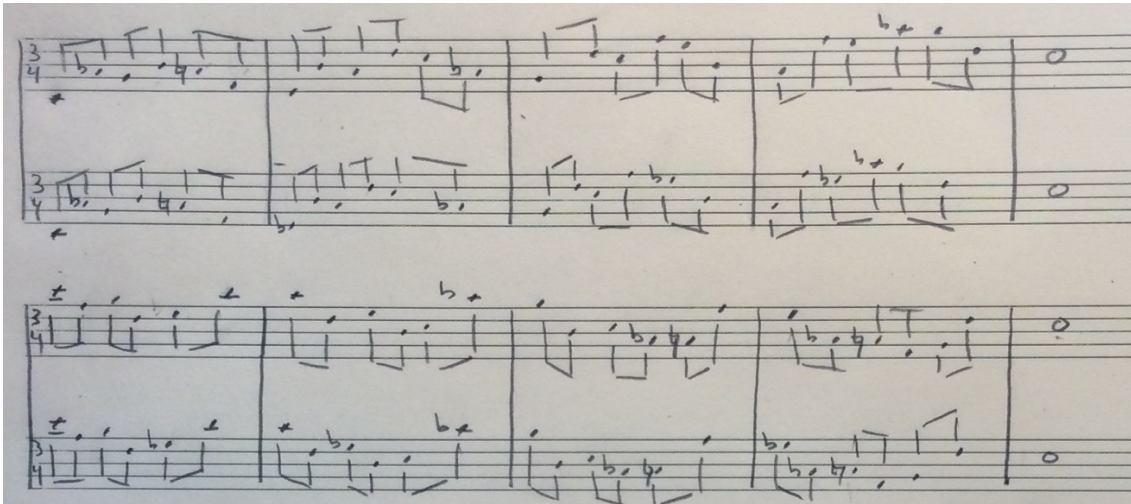


3.2

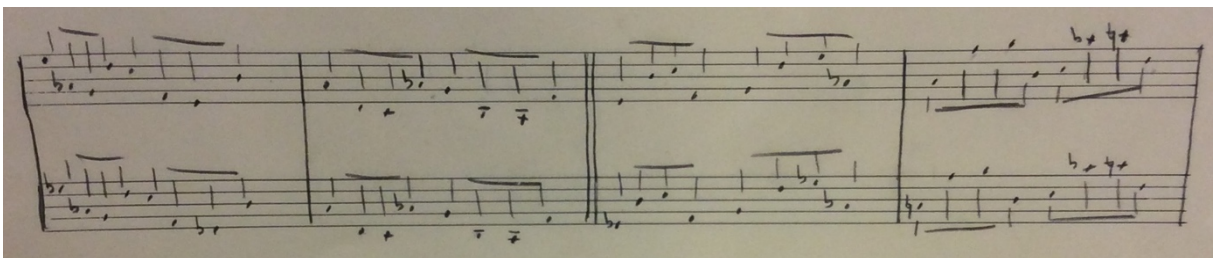
⁶⁵ Dette er kun eksempler som tjener til å gi et innblikk i hvordan en øvingsprosess kan utvikle seg.



3.3



3.4



3.5

I dette stadiet av utforskningen har jeg tilstrebet å oppnå en tilsvarende flyt i alle tolv tonearter. For å øve på dette har jeg fulgt kvintsirkelen, hvor alle tolv toner anordnes suksessivt i rene, fallende⁶⁶ kvintskrittsekvenser. Et slikt stadium av øvingsprosessen - som foreløpig kun angår konsonerende toner og diatoniske ledetoner - inkluderer også flere musikalske formler hvor 1:1 forholdet kan utvides på alternative måter. I 3.6 vises det alternative

⁶⁶ Jeg har valgt retningen som angis av et stigende antall b-er som fortegn – fallende kvinter – og ikke oppadgående som inneholder et stigende antall #-er. Dette er fordi det i denne retningen fremheves et dominantsk perspektiv på kvintsirkelen hvor tonen C kan gå fra å være tonalt senter til å være dominant til F.

kombinasjoner av de binære klangene for hvert mulige tonale senter. Forholdet mellom de binære klanger og hvilken harmonisk progresjon som aksentueres, angis sammen med det gjeldende tonale senteret.

The image displays 12 handwritten musical staves, each representing a different tonal center and its associated binary chords. The labels above each staff are as follows:

- Row 1: C (2:2 (K-DL)), F (2:2 (DL-K))
- Row 2: B^b (2:4 (DL-K)), E^b (2:1 (DL-K))
- Row 3: A^b (4:2 (K-DL)), D (1:3 (DL-K))
- Row 4: F[#] (2:3 (DL-K)), B (2:3 (K-DL))
- Row 5: E (2:3 (DL-K)), A (2:2 (DL-K))
- Row 6: D (1:2:1 (DL-K-DL)), G (2:1:1 (K-DL-K))

3.6

Det gjeldende perspektivet på kvintsirkelen gjør det mulig å modulere mellom de tonale sentrene ved å gjøre det aktuelle tonale senteret til en dominant som leder mot det suksessive tonale senteret (C – C7 – F – F7 – B^b osv.). Herfra utviklet øvingsprosessen seg til å anvende utvidede funksjoner av typen hvor de forminskede skalaers respektive disposisjon beholdes, men aktualiseres over et gitt tonalt senter (kapittel 2). Følgende eksempel (3.7) viser en slik kvintprogresjon med den forminskede durskala fra grunntonen som tonika og en forminsket mollskala fra dominantakkordens forminskede niendetrinn som alterert dominant. Disposisjonen som følges er en 1:1 formel lignende den fra 3.3, men avsluttes med en brutt firklav bestående av den gitte skalaens konsonerende toner. Dette er med hensikt å skape en melodisk formel som tydelig fremhever det anvendte tonale senteret.



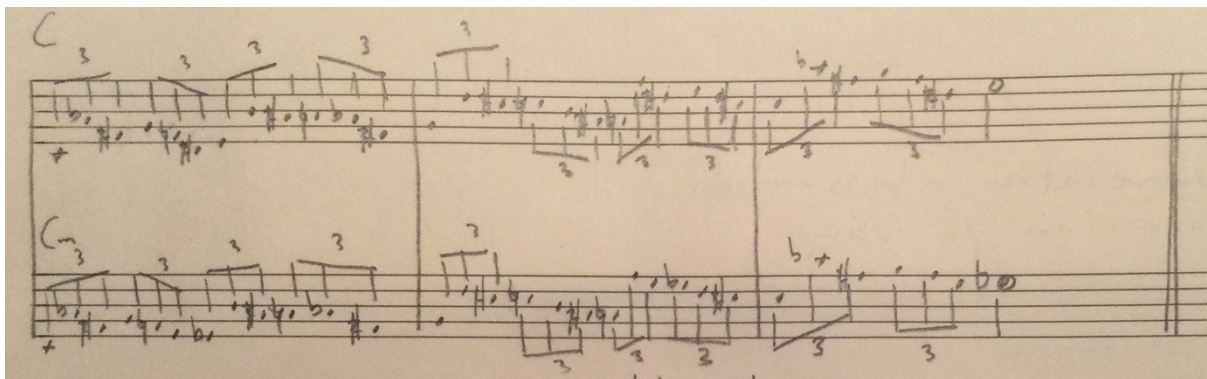
3.7

Samlet representerer 3.7 et mere helhetlig og makrostrukturelt perspektiv på studiene, hvor man begynner å nærme seg å improvisere over harmoniske bindinger og formstrukturer. For å oppnå en kontinuitet i artikuleringen av musikalske formler over suksessive kvintprogresjoner har jeg også studert kvintprogresjonene hver for seg. Her kan 3.6 fungere som en indikator på hvilke slags musikalske formler jeg har brukt for å studere progresjonene. For å framheve de harmoniske karakterene og spenningene som finnes i den altererte dominant samt for å studere måter de kan løses opp til sin respektive tonikaakkord, har jeg øvd med piano. Det vil si, jeg har spilt en dominantakkord, holdt nede høyrepedalen, og spilt trompet over dette. Dette gjør det mere tydelig å høre hvilket harmoniske fundament man aksentuerer en utvidet konsonans over og hvilken harmonisk karakter dette gir. Dette har vist seg å være en metode som kan overføres til akkordprogresjoner.

Jeg har også brukt kvintsirkelen til å studere flere harmoniske utvidelser av de binære klangforholdene i forhold til det gitte tonale senteret. I slike polytonale progresjoner, som forklares i kapittel 2, videreføres den harmoniske spenningen fra dominantakkorden til den respektive tonikaakkorden og skaper nye harmoniske utvidelser. Et eksempel kan være å aksentuere F-forminsket moll over G7 og videreføre den harmoniske spenningen ved å aksentuere en B-forminsket dur over C som tonalt senter som så endres til Bb-forminsket moll over C7 til E-forminsket dur over F osv. Dette er bare et av mange eksempler som jeg har studert gjennom mine studier av musikalske formler og klanger. Ved å sammenligne de polytonale alternativene som utvidede konsonanser medfører med de to ovenstående illustrasjoner danner det seg et inntrykk av hvilken mengde av kombinasjoner av progresjoner og musikalske formler man kan utforske ved et slikt perspektiv på harmonikk.

Det er på dette stadiet av internaliseringsprosessen at jeg har begynt å inkludere de kromatiske ledetonene. Øvingsprosessen har fulgt samme rekkefølge - som søkes forklart ovenstående – hvor det først isoleres musikalske formler i dur og moll samt alle tonearter og deretter implementert dem over harmoniske bindinger som kvintsirkelen eller isolerte V7 – I-progresjoner.

Ved å inkludere de kromatiske ledetonene og dermed aktualisere de ternære klangforholdene kan den musikalske formelen fra 3.1 se slik ut:



3.8

Samme fremgangsmåte er brukt i 3.9 hvor disposisjonen i de musikalske formlene i 3.6 og 3.7 blir satt i kontekst av inklusjonen av de kromatiske ledetonene. De melodiske formlene følger progresjonen DL – KL – K (ledetoner som løses opp til konsonerende toner) og viser forslag på studier jeg har øvd på i internaliseringsprosessen. De første 6 linjene i illustrasjonen er forskjellige variasjoner av musikalske formler i forminsket dur over alle tolv tonale sentre. De seks neste er kvintprogresjonen hvor skalabruken er den samme som i 3.7 – det vil si – forminsket dur fra det tonale senterets grunntone på tonikakkorder og forminsket moll fra det tonale senterets forminskede niendetrinn på dominantakkorder – med ternære klangforhold.

Handwritten musical score for guitar, showing 12 chords with their respective scales and rhythmic patterns. The chords are: C (1:1:1 K-DL-KL), F (1:1:1 DL-KL-K), B^b (1:2:1 DL-KL-K), E^b (2:1:1 DL-KL-K), A^b (1:1:1 K-DL-KL), D^b (1:1:2 DL-KL-K), F[#] (2:2:2 DL-KL-K), B (2:1:2), E (1:2:1 K-DL-KL), A (1:1:1 K-DL-KL), D (2:2:4 DL-KL-K), and G (1:1:2 K-DL-KL). Below the scales, the same 12 chords are written with their corresponding guitar chord diagrams and names: C, C⁷ (C^m), F, F⁷ (F^m), B^b, B^{b7} (B^m), E^b, E^{b7} (E^m), A^b, A^{b7} (A^m), D^b, D^{b7} (D^m), F[#], F^{#7} (F^m), B, B⁷ (B^m), E, E⁷ (E^m), A, A⁷ (A^m), D, D⁷ (D^m), G, G⁷ (G^m).

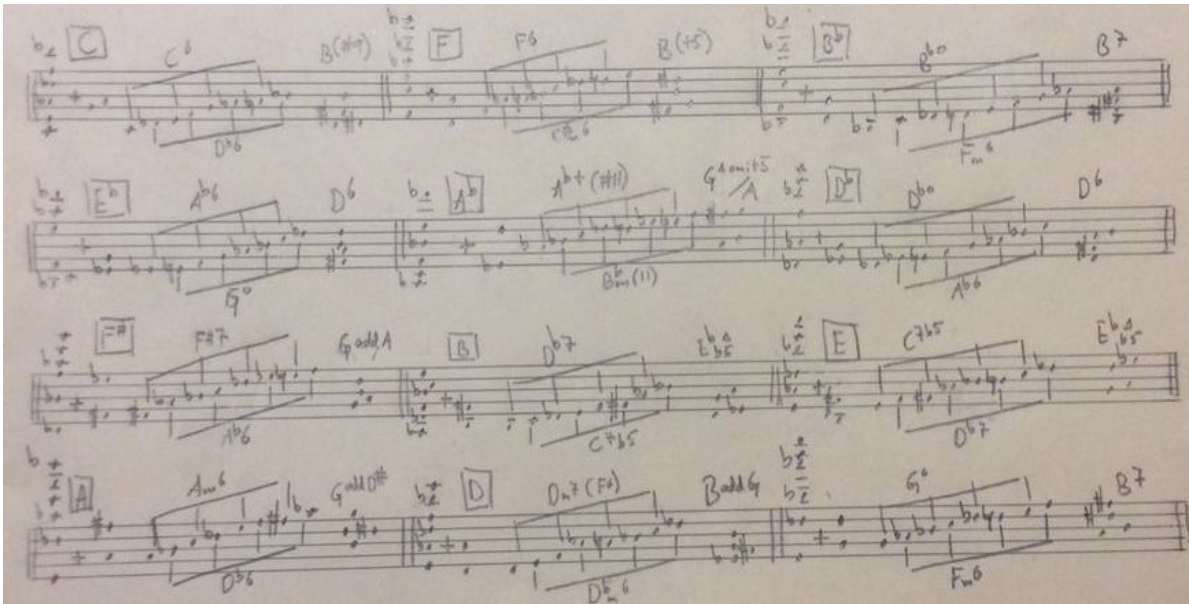
3.9

I kapittel 2 forklares det ved hjelp av musikkteoretiske perspektiver hvordan man kan konstruere skalaer ut ifra gitte musikalske formler. Ved å plassere tonene i den gitte musikalske formelen vertikalt sammen med toner fra et tonalt hierarki kontekstualiseres den musikalske formelen av et tonalt senter. Hvis man anordner disse tonene horisontalt oppadgående fra det gitte tonale

senteret danner de en skala. Slike typer skalaer kan ha andre typer strukturell oppbygning enn hva som finnes i de fastlagte forminskede dur- og mollskalaene. Dette endrer dermed også forholdet mellom de binære og ternære klangene som utledes fra denne respektive skalaen. Disse skalaene er denne avhandlingens musikkteoretiske fremstøt og essensielle i forståelsen av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon.

I de forhenværende stadiene av øvingsprosessen som granskes under fellesbenevnelsen *studier* kan det dannes en oppfattelse av en metode hvor det med utgangspunkt i elementære og mikrostrukturelle studier frembringer mere avanserte og makrostrukturelle studier. For hvert stadium øker kompleksiteten i studiene. Dette er et eksempel på at internalisert kunnskap danner et grunnlag for suksederende stadier av øvingsprosessen – ens forforståelse danner grunnlaget for spørsmålene forskeren søker svar på. I perspektiv av min øvingsprosess har denne fremgangsmåten vist seg i hvordan jeg først har studert musikalske formler isolert sett – i alle tolv tonearter – og deretter har studert hvordan de kan settes sammen og artikuleres over harmoniske bindinger med hensikt om at denne kunnskapen skal internaliseres som improvisasjonsferdigheter.

Det er den samme metoden jeg går tilbake til og anvender når jeg oppdager skalaer jeg ikke har hatt kjennskap til tidligere. Man kan med andre ord snakke om en endret forforståelse som bringes inn i hvert ledd av studiene. I 3.10 vises det hvilke skalaer som dannes ved å kontekstualisere *den innledende klangen* i form av alle tolv tonale sentre. Dette er for å undersøke hvilke skalaer som framkommer av denne metoden og representerer samtidig leddene i det neste stadiet i øvingsprosessen. Samme fremgangsmåte er også anvendt med skalaer som kan fremkomme i kombinasjon med det tonale hierarki i moll.



67

3.10

Den innledende klangen presenteres først i hver skala og anordnes vertikalt etter tonenes relasjon til det gitte tonale senteret – det vil si – etter hvor de forekommer i det tonale senterets tonale hierarki. Fordi klangen inneholder seks toner hentes det to toner fra hvert respektive tonale senter. De angis etterfølgende, under firkanten hvor det aktuelle tonale senteret angis. Deretter angis de respektive tonene horisontalt, oppadgående fra det tonale senteret. Dette danner de forskjellige skalaene. Inndelingen i binære klanger er gjort fra det tonale senteret – det vil si – at det er tatt høyde for skalaens horisontale egenskaper. Til slutt angis de resterende tonene i den kromatiske skalaen hvilket gir de kromatiske ledetoner.

Det funksjonsharmoniske perspektivet i øvingsprosessen som relateres til ovenstående illustrasjon består videre i å undersøke hvilke alternative former for akkordfunksjoner de forskjellige skalaene antyder. Denne metoden brukes også på de forminskede dur- og mollskalaer og sikter til hvordan en gitt skala kan anvendes over et alternativt tonalt senter (harmonisk overlaging) og dermed fremheve forskjellige akkordfunksjoner. Eksemplene som brukes tidligere er C

⁶⁷ Flere løse fortegn kan fra et tradisjonelt musikkteoretisk perspektiv ansees som feil i 3.10 og i følgende eksempler. Jeg har valgt den aktuelle representasjonen i samsvar med den innledende klang. Dette er for å skape en klarhet om hvilke toner som er gjennomgående for hver skala og hvilke toner som hentes fra det gitte tonale hierarki.

forminsket dur over F hvilket gir en maj9 akkordfunksjon, eller Ab forminsket moll over G7 som gir en alterert dominantfunksjon. De angitte skalaene i 3.10 vil, med deres endrede strukturer, representere en ytterligere utvidelse av slike funksjonsharmoniske perspektiver.

Skalaen som fremkommer over B som tonalt senter kan for eksempel brukes over en G7 dominantakkord. Her vil den utvidede konsonansen aksentuere akkordens (G7) #11 – 7 – b9 – 3; toner som finnes i den altererte dominantakkord⁶⁸. Den kan også anvendes over en Amaj-akkord, hvor den utvidede konsonans representerer akkordens 3 – #5 – maj7 – 9, eller en Dmaj hvor en Db7 representerer akkordens maj7 – #9 – #11 – 13. Slik har jeg undersøkt disse skalaene i perspektiv av skiftende tonale sentre for å studere hvilke særegne harmoniske karakterer som aktualiseres i de forskjellige kombinasjonene av skalaer og tonale sentre.

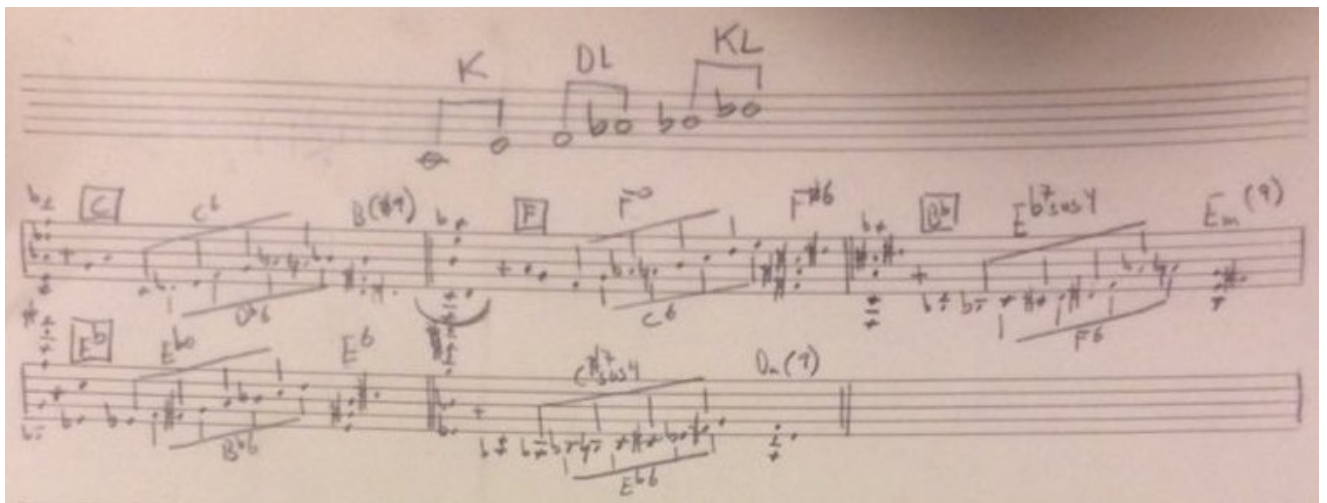
Dette stadiet regnes stadig for å være på et mikrostrukturelt plan hvor de forskjellige skalaene studeres separat. Dog kan det sies å nærme seg makrostrukturelle perspektiver ved at de suksederende skalaene representerer forskjellige strukturelle egenskaper og disposisjoner. Dette har skapt en bevissthet omkring en harmonisk utvikling som antydes henover taktstrekene (i hver gitt studie) – og brakt et mere helhetlig perspektiv inn i mine studier. Følgende stadier av mine studier har oppstått fra et ønske om å fremheve bruken av makrostrukturelle perspektiver på harmonikk gjennom harmoniske bindinger som dermed – forhåpentligvis – vil oppleves mere forbundet med en improvisasjonsprosess' varierende tonale sentre.

For å nærme meg ovenstående ambisjon har jeg forsket på hva som oppstår hvis den gitte klangen den suksederende skala baseres på er en kombinasjon av de ternære klangene i den forhenværende skala og ikke et felles tonemateriale som kontekstualiseres av alle tonale sentre. Dette har ledet meg til flere spørsmål angående mine studier i internaliseringsprosessen og forståelsen av improvisasjonspraksisen DFL. Hvis den gitte klangen hele tiden endres basert på de aktuelle strukturelle egenskapene i den forgangne skalastruktur; vil det kunne utvikle seg til et skiftende nettverk av harmoniske forbindelser; hver med

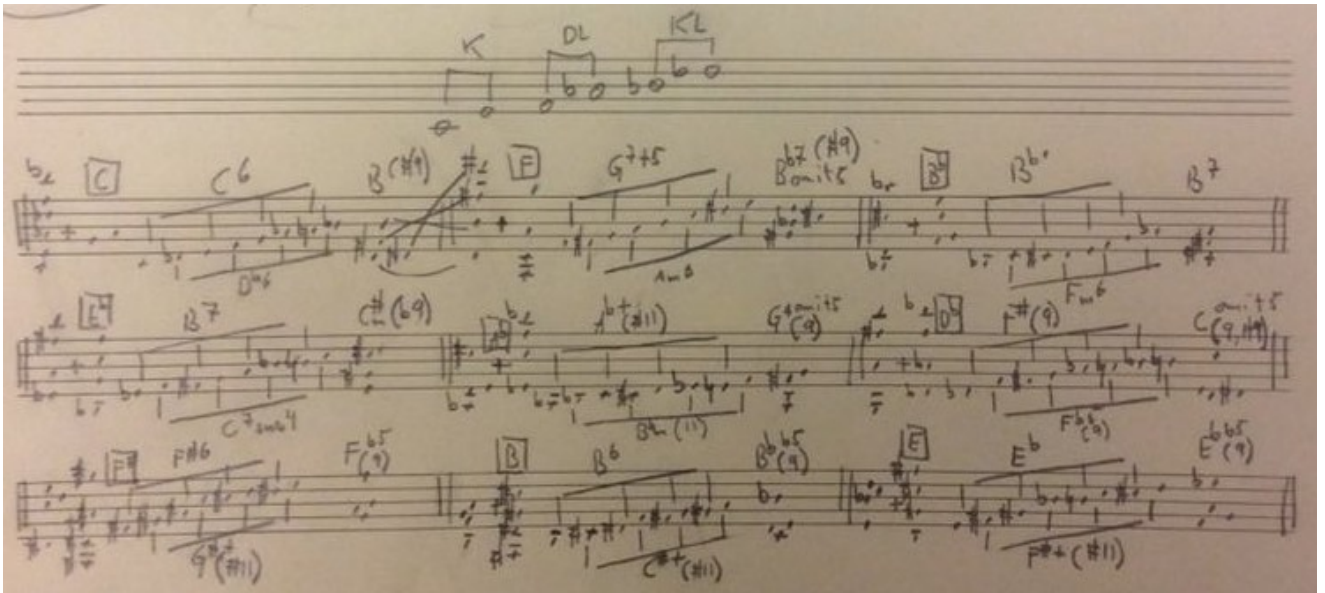
⁶⁸ Db7 representerer også G7s tritonus-substitusjon hvor en dominantseptimakkord erstattes med en annen dominantseptimakkord med en tritonus avstand. Dette kan gjøres fordi ledetonene (ters og septim) består av de samme tonene i begge dominantakkorder; den enes ters blir den andres septim og vice versa. En slik form for harmonisk utvidelse anvendes ofte i jazzimprovisasjon.

den egenskapen å kunne frembringe ytterligere forbindelser? En forandrende spiral av harmoniske forbindelser? Vil dette kunne betraktes som en metode for å forstå de gitte musikalske formlene på bakgrunn av de harmoniske omstendigheter de anbringes i? Dette er nok et eksempel på en forskningsprosess hvor forskerens forforståelse danner grunnlaget for hvilke spørsmål det søkes svar på.

Et problem jeg støtte på i begynnelsen av mine studier av skala-konstruksjon basert på en gitt klang og et tonalt hierarki, er tilfeller hvor skalaenes strukturelle egenskaper låses fast (3.11, 3.12). Det vil si, den samme anordningen av ternære klanger forekommer over ethvert tonale senter og den harmoniske variasjonen går i stå. Dette gjorde at det makrostrukturelle perspektivet på de harmoniske forbindelsene ble forhindret og mot min hensikt kunne oppfattes på samme plan som tidligere stadier av øvingsprosessen – hvor man tilstreber å oppnå en tilsvarende flyt i den aktuelle skalastrukturen i perspektiv av alle tolv tonale sentre. Av den grunn er illustrasjonen av studiene ikke fullført.



3.11



3.12

I 3.11 beholdes de samme strukturelle egenskapene i den gitte klang over hvert tonale senter, men endres i forhold til strukturen i den forhenværende skala. Det vil si – den gitte klang har den samme disposisjon (kombinasjon av ternære klanger) som den innledende klangen, men er kontekstualisert av et annet tonalt senter. I tilfelle av tonen F som tonalt senter gir dette klangen: F – C – E – B – E – G#⁶⁹ hvor C – E er hentet fra C6 (K), F – Ab fra Db6 (DL) og B – D fra B(#9) (KL). Over Bb som tonalt senter hentes tonene fra skalastrukturen over F og gir klangen F – C – A – C# – D# – Ab. Disse tonene har følgende tilhørighet til skalaen med F som tonalt senter: F – Ab fra F-forminsket (K), A – C fra C6 (DL) og C# – D# fra F#6 (KL). Mellom de tonale sentrene F, Bb, Eb og Ab dannes det et mønster som vises i forholdet mellom de ternære klangene. Forholdet forminsket (K), dur sekst-akkord (DL), dur sekst-akkord (KL) går til 7sus4 (K), dur sekst-akkord (DL), m9 uten septim og det alterneres i kontekst av de påfølgende tonale sentrene mellom disse strukturelle egenskapene. Det vil si, begge strukturelle disposisjoner frembringer den andre respektive skalastrukturen i dens suksederende ledd, hvilket fører til at utviklingen kun kan alterere mellom de to alternative konstruksjonene. Noe lignende skjer i 3.12 fra tonen F# som tonalt senter, hvor skalastrukturen overføres til hvert suksederende ledd – som det fremgår av illustrasjonen. Når et slikt mønster etableres og suksederende

⁶⁹ Tonene i klangen er anordnet etter deres i det tonale hierarki som samsvarer med det gitte tonale senteret.

tonale sentre opptar de samme disposisjonene som den forhenværende skalaen, kan strukturen ikke endres ved å følge den samme harmoniske progresjonen, som i dette tilfellet er kvintsirkelen. I hvert fall ikke i perspektiv av de ovenstående problemstillingene.

Jeg har løst dette ved å enten endre de strukturelle egenskapene for hver av de gitte klangene (3.13) eller å introdusere en dominantakkord mellom hver kvintskrittsekvens (3.14) og dermed et alternativt tonalt senter (mollskala fra dominantens b9). I 1.34 anvendes det tonale hierarki for bruken av forminskede mollskalaer over dominantakkorder som nevnes avslutningsvis i kapittel 2.

Dominantforholdet angis med en klemme (**[]**). De følgende to illustrasjonene representerer dermed en forandrende struktur mellom hver gitte skala som skaper en mere fleksibel metode med mulighet for å hindre en potensiell stagnasjon av den harmoniske utviklingen mellom de tonale sentrene og dermed også mellom de ternære klangforholdene.

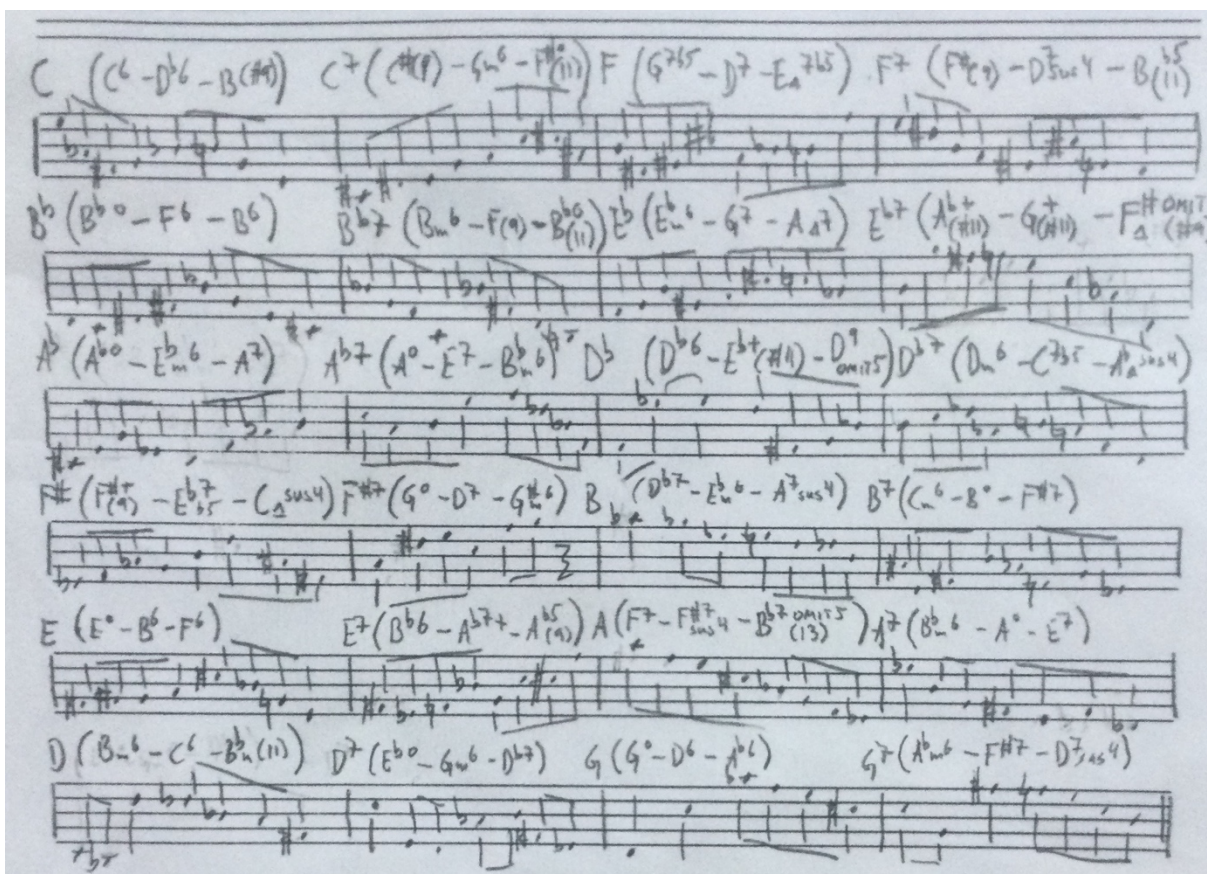
3.13

3.14

I 3.13 er den gitte klangen satt sammen av de tre interagerende klangene fra det forhenværende tonale senter på alternative måter. Over tonen F som tonalt senter finnes det gitte klangen A – G – B – Db hvor A og G hentes fra C6 (K), B fra B(#9) (KL) og Db fra Db6 (DL) – som angitt av strekene. Denne klangen i kombinasjon med tonene F – C – D – E fra det tonale hierarki i F-dur gir de ternære klangene F6 (K) – Em6 (DL) – G#7sus2. Disse klangene danner videre grunnlaget for den gitte klang over tonen Bb som tonalt senter (F – C – B – G#) hvor F og C hentes fra F6 (K), B fra Em6 og G# fra G#7sus2 osv. En slik fremgangsmåte aksentuerer, som sagt, et makrostrukturelt perspektiv på studiene hvor de musikalske egenskapene for hvert tonale senter frembringer et annet sett med egenskaper over det suksederende tonale senter. Dermed dannes det en metode hvor det framkommer et sammenhengende nettverk av klang som, i tillegg til å kunne studeres isolert sett, også er betinget av hver av de

forhenværende skalas strukturelle egenskaper. I en slik studie henger med andre ord alle de mangeartede ternære klangforholdene sammen i form av en felles form som i begge ovenstående eksempler er *den innledende klang*. Denne sammenhengen vises også i at en endring ved et gitt sted i studien vil skape en effekt i de suksederende tonale sentre i form av alternative kombinasjoner av ternære klangforhold i resten av studien.

Samme metode anvendes i 3.14 hvor det også inkluderes en dominantfunksjon mellom hvert tonale senter. Den harmoniske progresjonen dette skaper illustreres i 3.15 i form av en melodisk linje som følger metoden fra 3.7 og 3.9, men med den harmoniske progresjonen fra 3.14. De ternære klangforholdene som aktualiseres angis i parentes i rekkefølgen K, DL, KL. Denne angivelsen tar ikke høyde for den harmoniske progresjonen som aktualiseres i de melodiske formlene, som varieres i forskjellig grad gjennom hele illustrasjonen.



3.15

Et annet stadium av min utforskning av makrostrukturelle funksjonsharmoniske perspektiver har vært å aktualisere de ovenstående

metodene på akkordskjemaer og harmoniske bindinger fra standardlåter. I 3.16 – 3.17 illustreres tre forskjellige stadier av mine studier av DFL over samme akkordprogresjon – de første 8 taktene på «Autumn Leaves» skrevet av Joseph Kosma. Den harmoniske progresjonen som anvendes i de forskjellige melodiske formlene angis her i aktuell rekkefølge i parentesene. I første eksempel (3.16 – notelinje 1 og 2) anvendes det en form for akkord/skala teori hvor det benyttes de forminskede dur- eller mollskalaene som normalt forbindes med de gitte akkordfunksjonene. Dette gir F-dur over Dm (parallelltoneart), Abm over G7 (alterert dominantakkord), C-dur over C (tonikaakkord), C-dur over F (maj9-tonikaakkord), Dm over Bm7b5 (lokrisk med høyt niendetrinn), Fm over E7 (alterert dominantakkord) og Am over Am (moll som tonikafunksjon).

I 3.16 (notelinje 3 og 4) benyttes det utvidede funksjoner med avsett i de forminskede dur- og mollskalaer. Disse er valgt på bakgrunn av hvilke akkordfunksjoner som angis i det forhenværende eksempel og fungerer som en ytterligere harmonisk utvidelse av dette. Her siktes det til hvilket harmonisk grunnlag som antydes i det forhenværende eksempelet og hvordan dette tas videre til å omfatte en annen form for utvidede harmoniske forbehold. Dette er skalaer hvis konsonerende klang og harmoniske egenskaper befinner seg innenfor den allerede angitte akkordfunksjonen. Over Dm brukes C-dur hvis konsonans gir tonene 9 – 11 – 13 – 5, C#m over G7 (#11 – 13 – b9 – #9), G-dur over C (5 – 7 – 9 – 3), Ab-dur over F (#9 – 5 – b7 – 1), Em over Bm7b5 (11 – b13 – 1 – 9), Gm over E7 (#9 – #11 – 7 – 1) D-dur over Am (11 – 13 – 1 – 9).

The image shows four staves of handwritten musical notation for the first 8 measures of 'Autumn Leaves'. Each staff contains a melodic line with chord symbols and scale degree notations in parentheses above them. The notation is as follows:

- Staff 1: Dm7 (C^o-B^b-F^o) G7 (G^o-D⁷-A^{b6}) C_Δ (B^o-F^{#6}-C⁶) F_Δ
- Staff 2: B^o (C^{#o}-A⁷-D⁶) E7 (E^o-B⁷-F⁶) Am (G^{#o}-E^{b7}-A^{m6})
- Staff 3: Dm7 (B^o-F^{#6}-C⁶) G7 (C^o-G⁷-C^{#6}) C_Δ (F^{#o}-D^{b6}-G) F_Δ (G^o-D⁶-A^{b6})
- Staff 4: B^o (D^{#o}-B^{b7}-E^{m6}) E7 (F^{#o}-D⁷-G^{m6}) Am (C^{#o}-A^{b6}-D⁶)

3.16

I 3.17 utvides de gitte skalaene til det stadium hvor skalaer konstrueres ved en tonal kontekstualisering av en gitt klang. Klangene som fungerer som grunnlag for dette, angis sammen med den akkorden den anvendes over – på øverste notelinje. Under dette illustreres den tonale kontekstualisering av hver gitt klang, etterfulgt av de melodiske formlene som skapes fra hver skalas gitte harmoniske egenskaper.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves. The top staff lists chords: Dm7, G7, C, Fa, Bb, E7, Am. The second staff shows Dm7, Dm7, Eb add A, G7, C, Eb add F#. The third staff shows C, D, Db6, Fa, F, F#6. The fourth staff shows Bb, E7, Bbm6, F#7, Dsus4. The fifth staff shows Am, Am7, Bbm add Eb. The sixth staff shows Dm7 (Em6 - Eb add A - Dm7), G7 (E7 - Bbm add F# - Cm6), C (G6 - Db6 - C), Fa (Cb - F#6 - F). The seventh staff shows Bb (C - Bbm6 - E7), E7 (Ab6 - Dsus4 - F#7), Am (Bm6 - Bbm add Eb - Am7).

3.17

I de neste, og avsluttende, eksemplene på hvordan jeg har studert det funksjonsharmoniske aspektet av DFL vender jeg tilbake til «You Stepped Out of a Dream» og viser to forskjellige metoder til å aktualisere ternære klangforhold over formstrukturer bygd opp av funksjonsharmoniske bindinger. Dette er en låt som inneholder et tilfredsstillende utvalg av funksjonsharmoniske vendinger i form av dur- og mollakkorder, II – V – I-progresjoner (f.eks. 3. linje), naturlige

(f.eks. 5. linje, takt 1) og altererte dominanter (f.eks. 2. linje takt 2) samt halvforminskede moll-akkorder (5. linje, takt 3). Det forekommer også turnarounds (f.eks. 6. linje) og en ikke-funksjonell modal sekvens (første akkordskifte). Det første eksempelet (3.17) viser en fastlåst struktur hvor de ternære klangforholdene er satt og relatert til et tonalt senter som overlages (legges oppå) de eksisterende akkordene, mens det andre eksempelet (3.18) framhever bruken av varierende tonale sentre hvor akkords gitte klang er kombinasjoner av den forhenværende akkords (utvidede) konsonans eller (utvidede) ledetoner. Utgangspunktet for begge studiene er stadig den innledende klang, som opptrer aller først i kapittel 2 og i dette kapittelet.

I 3.17 behandles, som nevnt, de respektive skalaene som selvstendige og representanter av en karakteristisk harmonisk kvalitet⁷⁰ som overlages formstrukturenes harmoniske bindinger. Det har dog blitt vektlagt harmoniske likheter mellom den overlagrede klangens konsonerende toner og akkorden den plasseres oppå. Det vil si, at alle skalaer følger den samme skalastrukturen, som aktualiseres i form av varierende tonale sentre, hvor den utvidede konsonans er i mest mulig harmonisk relasjon med den underliggende akkords respektive akkordfunksjon. Dette er et forsøk på å bruke formstrukturens opprinnelige karakteristiske harmoniske kvaliteter som et redskap til å aktualisere den overlagrede skalastrukturens karakteristiske harmoniske kvaliteter. Med andre ord: høre den overlagrede akkord i perspektiv av et sett med fastlagte harmoniske bindinger. I denne studien tas det i bruk naturlige dominanter, to forskjellige altererte dominanter, m7-akkorder, sekst-akkorder og halvforminskede moll-septimakkorder; alle i form av forminskede dur- eller mollskalaer. Rekkefølgen på de angitte ternære klangene er (innenfor parentes) konsonans – diatoniske ledetoner – kromatiske ledetoner/utvidet konsonans – utvidede diatoniske ledetoner – utvidede kromatiske ledetoner.

⁷⁰ Med en karakteristisk harmonisk kvalitet siktes det i denne avhandlingen til det klingende resultatet av en gitt harmonisk disposisjon. En karakteristisk harmonisk kvalitet angår dermed samklanger og vertikale harmoniske anliggender. Man kan for eksempel finne en horisontal melodilinjens karakteristiske kvalitet ved å anordne de artikulerte tonene vertikalt – som en klang. Den karakteristiske harmoniske kvaliteten angår altså klangens karakteristikk, som vil endres hvis en av de klingende tonene endres. Det er dermed snakk om en særegen disposisjon av tonehøyder anordnet vertikalt og brukt til grunnlag for harmonisk analyse som baseres på en musikalsk formels særegenhet som framkommer av dens strukturelle egenskaper mellom dens gitte tonehøyder.

$C_4 (C^6 - D^b6 - B^{(\#9)})$ $D^b_2 (D^b6 - D^6 - C^{(\#9)})$
 $B^b_m (D^b6 - D^6 - C^{(\#9)})$ $E^b_7 (C^6 - D^b6 - B^{(\#9)})$ | $A^b_2 (A^b6 - A^6 - G^{(\#9)})$
 $G_m (B^b6 - B^6 - A^{(\#9)})$ $C_7 (A^6 - B^b6 - A^{(\#9)})$ $F_2 (F^6 - F^{\#6} - E^{(\#9)})$
 $A_m (C^6 - D^b6 - B^{(\#9)})$ $D_7 (D^6 - E^b6 - D^b(\#9))$ $E^b (F^{\#6} / G^6 / E^{(\#9)})$ $A^b_7 (A^b6 / A^6 / G^{(\#9)})$ $D_m (F^6 / F^{\#6} / A^{(\#9)})$ $G_7 (E^6 / F^6 / E^b(\#9))$
 $A^b_7 (A^b6 - A^6 - G^{(\#9)})$ $F_7 (F^6 - E^b6 - E^{(\#9)})$ $D^{\phi} (A^b6 - A^6 - G^{(\#9)})$ $G_7 (D^b6 - D^6 - C^{(\#9)})$
 $E_m (G^6 - A^b6 - F^{\#(\#9)})$ $A_7 (F^{\#6} - G^6 - F^{(\#9)})$ $D_m (F^6 / F^{\#6} / E^{(\#9)})$ $G_7 (E^6 / F^6 / E^b(\#9))$ $C_2 (C^6 - D^b6 - B^{(\#9)})$

3.17

I neste eksempel tas det i bruk varierende tonale sentre hvor hver skalas gitte klang oppstår av kombinasjoner av den forhenværende skalas (utvidede) konsonans eller (utvidede) ledetoner. For å finne den naturlige dominants ternære klangforhold anvendes det tonale hierarki i moll som dominant, sett fra det respektive tonale senters kvint (C-moll forminsket over F7). Mens den halvforminskede moll-akkorden finner sitt ternære klangforhold i det tonale hierarki i moll – fra det tonale senters lille ters (C-moll forminsket over Am7b5). Skalaene noteres ut ifra hvilken tone dens tonale hierarki forholder seg til.

Handwritten musical score consisting of ten staves of guitar notation. Each staff begins with a circled chord name: C6, B^b, A^b, C7, A, A^b7, G², E^b7, D, and A7. The notation includes various guitar-specific symbols such as "Bass 4", "Bull 2", "add 11", "omit 5", and "omit 9". Chord changes are indicated by slanted lines and circled chord names throughout the piece.

3.18

Jeg har her forsøkt å gi et innblikk i internaliseringsprosessen knyttet til det funksjonsharmoniske aspektet av improvisasjonspraksisen DFL. Dette har jeg gjort gjennom å vise til forskjellige stadier av prosessen, herunder hvordan jeg

har arbeidet meg fra mikrostrukturelle til makrostrukturelle perspektiver på jazzimprovisasjon. Som i kapittel 2, forekommer alle musikkteoretiske fremstøt med utgangspunkt i de forminskede dur- og mollskalaer og deres horisontale og vertikale egenskaper, samt tonale hierarkier. Ved å løse opp strukturene for dannelsen av den gitte klang som kontekstualiseres av et tonalt senter og danner en skala med ternære klangforhold, har jeg skapt en metode hvis fleksibilitet kan frembringe kontinuerlig foranderlige karakteristiske harmoniske kvaliteter. Kvantiteten av ternære harmoniske forbindelser som medfølger av dette metodiske perspektivet har derfor forekommet meg uoverskuelig å annamme – og ei heller til gagn for metoden. Dette ville være å sette en grense for hva et slikt metodisk perspektiv kan frembringe. Det har heller vært et ønske fra min side å skape en metode som kunne frembringe, gjennomtrengte og danne en forståelse av enhver musikalsk formel – her forstått som skalaer, klanger, mønstre osv. Ved å basere en skalas gitte klang på forhenværende musikalske strukturer oppleves det bærende metodiske prinsipp i studiene å gjennomtrengte enhver fremtidig tilblivelse av musikalske formler. Her siktes det til hvordan de gitte musikalske formlene er under påvirkning av forhenværende musikalske formler samtidig som de påvirker suksederende formler. Dette skaper en forbindelse mellom de musikalske formlene som undersøkes i studiene, og gjør at deres stadige endring knyttes til bestemte strukturelle omstendigheter. Med andre ord: de gjeldende metodiske perspektivene – hvor skalaer dannes av at gitte toner fra den forhenværende skalaen i studien kontekstualiseres av tonale hierarkier – har evnen til å gjennomtrengte de adskilte musikalske formlene og gjør at de kan forbindes med hverandre og dermed opptre i makrostrukturelle perspektiver på jazzimprovisasjon. Et slikt perspektiv tas med i øvingsprosessens neste stadium hvor kvantitative aspekter av improvisasjonspraksisen nedprioriteres til fordel for nevnte makrostrukturelle perspektiver. Det vil si, at jeg i et slikt stadium har undersøkt et perspektiv hvor øvingsprosessen har del i samme forandring som skalaene de gjeldende metodiske perspektivene frembringer. Dette medfører å gi slipp på å strebe etter å oppnå en lik flyt i alle frembragte skalaer og heller fremheve de gitte skalaers karakteristiske harmoniske kvaliteter ved å artikulere dem i suksisjon av hverandre. Det har dermed vært mere hensiktsmessig å fokusere på å internalisere en tankegang om harmonikk som kan frembringe de forskjellige ternære klangforholdene istedenfor å undersøke hvert enkelt av dem og dermed undersøke de gjeldende metodiske perspektivene gjennom en skapende prosess. Dette har vist seg å være en del av internaliseringsprosessen

som også angår en prosess hvor man fremstiller toner mentalt – kalt audiering – som vil utdypes følgende.

4.3 Persepsjon – fysisk/mentalt

Jeg har til nå fokusert på metoder av fysiske anleggenger som omhandler bruken av musikkinstrumenter hvis visuelle eller auditive egenskaper har vært til hjelp for å studere forskjellige stadier av min internaliseringsprosess av improvisasjonspraksisen DFL. Jeg vil følgende rette lyset mot anvendte metoder som omhandler evnen til å forestille seg lyd mentalt og dermed avspille klanglige forløp eller studier inni hodet, uten bruk av instrumenter eller i det hele tatt auditive hjelpemidler. På norsk kalles dette audiering og er en oversettelse av Edwin E. Gordons *audiation*⁷¹, som ble lansert i 1975 (Gordon, 2007, s.1). Oversettelsen krediteres den norske musikkforskeren Inger Elise Reitan (Reitan, 2006, s.23). Denne forestillingsevnen kan forklares som å «frembringe toner og musikk i sitt indre» (Sætre, 2020) eller «the ability to think musical sounds without external voicing» (Choksy, 1986, s.89).

Et lignende begrep er *indre gehør*. Dette refererer dog mere til formaliserte gehørmessige kunnskaper hvilket gjør det til en musikalsk erfaring man har, mens audiering kan betraktes som noe man gjør. Gehør forstås her som evnen til «med det blotte øret å oppfatte korrekt en bestemt musikalsk struktur (en melodi, et rytmemønster, en akkordrekke m.m.), og så å kunne fremlegge denne korrekt» (Bengtsson, 1979, s. 62). Når man audierer aktualiserer man sitt indre gehør. Men Gordon mener at dette begrepet ikke er tilstrekkelig for å forklare prosesseringen av musikk som foregår når man for eksempel frembringer en melodi mentalt – uten å synge den høyt eller høre den samtidig. Han sammenligner en slik prosess med etablerte begreper innenfor avgrensede forskningsfelt som visualisering og språk. Når man visualiserer noe mentalt – visuelt husker noe – visualiserer man noe man allerede har sett. Når man auditivt husker noe, audierer man lyder man allerede har hørt (Walters & Taggart, 1989, s.3). Audiering sammenlignes også med hvordan mennesker bruker språk i

⁷¹ For en oversikt over flere forsøk på et dekkende begrep for en slik prosessering av musikk, henvises det til Sætres avhandling om sang i gehørfaget (Sætre, 2020), samt Inger Lise Reitans «Gehørtrening – i praksis» (Reitan, 2006). Jeg sverger til Gordons begrep på grunn av hans omfattende forskning og hengivenhet til feltet som vises gjennom flere publikasjoner.

«Audiation is to music what thought is to language» (Gordon, 1999, s. 42). Gordon trekker her en parallell til språk, tale og tanke (language, speech and thought) og argumenterer på følgende måte: Språket er resultat av et behov for å kommunisere. Tale er måten vi kommuniserer på. Tanke er hva vi kommuniserer. Musikk, fremførelse og audiering har – ifølge Gordon – parallelle betydninger. Musikk er et resultat av et behov for å kommunisere. Fremførelse er hvordan kommunikasjonen finner sted. Audiering er hva som kommuniseres. (Gordon, 1991).

Det påpekes også av Reitan at man – i audiering – må kunne strukturere det man har hørt i «meningsfulle enheter som man kan sette navn eller merkelapper på» (Reitan, 2016, s. 151). Dette innebærer å kunne forstå musikken på en meningsfull måte og trekke mening ut av musikken man audierer. Med andre ord er det nødvendig å være i stand til å huske og fortolke de musikalske forløpene man forestiller seg mentalt. Dette kan også forstås ved hjelp av en analogiføring til den skrevne tekst. Når man leser noe, omdanner man symboler til mening. Audiering kan sies å gjennomgå den samme prosessen, men hvor lyder opptrer som auditive symboler; man omdanner lyd til musikalsk mening. Å audiere kan dermed anses som en måte å kode musikalsk informasjon og viser dermed klare likheter med lesning i måten man prosesserer informasjon.

Innenfor messingpedagogikk kommer audiering til kjenne gjennom Arnold Jacobs musikkpedagogiske konsept *Song and Wind* (Frederiksen, 1996), hvor eleven oppmuntres til å synge (song) melodien inni hodet – audiere – simultant med at den spilles på instrumentet. Jacobs betrakter en messingblåasers vibrerende lepper som sammenlignbare med en sangers stemmebånd⁷² og at den forestilte tonen eller musikalske forløp vil kunne produseres med den riktige luftstrømmen (wind). Jacobs mente at kroppens motorikk ikke skulle styres av en bevisst tanke, men av en klar mental konseptualisering av lyden man ønsket å lage. Denne koblingen mellom kropp og sinn er blant annet blitt kalt «singing thought mode» eller «singing through the horn» (Marston, 2014). Så audiering er ikke kun noe som foregår uten instrumentet, men også simultant med at man spiller. Dette kommer jeg nærmere inn på senere.

Gordon skiller mellom imitasjon, gjenkjennelse, memorering og audiering (Gordon, 1989), som alle kan være en del av det å audiere, men ikke er audiering i seg selv. Man kan imitere en melodi uten å audiere den. Man kan gjenkjenne et

⁷² Denne sammenligningen utdypes av Stowe (2019, s.4).

musikkstykket uten å audiere det. Man kan memorere en etyde uten å audiere den. Her bringer Gordon inn forståelse og mening som sentrale aspekter av audiering. Når Gordon går videre til å forklare hvilke prosesser som skjer i menneskets musikalske persepsjon, gjør han det ved en inndeling i 8 former (types) og 6 stadier (stages). Det tas også høyde for hvordan en slik prosess er ulik for hvert persiperende individ med henhold til parameter som personlighet, musikalsk erfaring, kulturell bakgrunn etc. (Walters & Taggart, 1989) og at det er utfordrende – for ikke å si umulig – å beskrive alle mulige måtene et menneske kan audiere på. Gordon understreker også at ikke alle formene inneholder de samme stadier, og selv om stadiene følger en bestemt rekkefølge, gjelder ikke det samme for formene (Gordon, 2007). Med andre ord stadiene er hierarkisk inndelt og øker i kompleksitet, mens formene beskriver hvilke situasjoner audiering kan forekomme i.

Åtte former for audiering: Gordon (2007, s. 14-18)

Form 1: listening to familiar or unfamiliar music

Den mest vanlige formen for audiering foregår når man lytter til musikk – kjent eller enda ikke kjent. Man hører musikalske strukturer, tonale og harmoniske bindinger, samt rytmiske mønstre og det er gjennom å sekvensere, gjenkalle, antesipere og forutsi strukturer gjennom audiering at man danner mening ut av hva man hører.

Form 2: reading familiar or unfamiliar music

Her bruker Gordon begrepet *notational audiation*, som vedrører audiering av notert musikk eller et notebilde. I denne formen for audiering organiserer man tonale sentre, rytmiske mønstre, varighet og tonehøyder ved hjelp av symboler, uten hjelp av auditiv persepsjon. I denne formen for audiering burde man være i stand til å forestille seg musikken simultant med at man leser den og forstå den på bakgrunn av sin musikalske erfaring.

Form 3: writing familiar or unfamiliar music from dictation

Når man noterer fra en diktat, audierer man det man har persipert og representerer det deretter i form av noterte symboler. Man plasserer automatisk tonehøyder hvor de hører hjemme for å kunne representere det vi hører. Dette klassifiseres også som en variant av *notational audiation*.

Form 4: recalling and performing familiar music from memory

En fjerde form for audiering kommer via å gjenkalle musikk man har hørt – enten ved å spille det på et instrument, synge det eller å forestille seg musikken uten fysisk lyd. Å gjenkalle musikk er dog ikke det samme som å lære seg noe utenat. En person hvis audieringsevne ikke er fullt utviklet, vil være avhengig av muskelminne for å kunne gjenkalle musikk fra hukommelsen.

Form 5: recalling and writing familiar music from memory

Denne formen for audiering minner om den tredje formen, men skiller seg ved at man reproducerer eller noterer kjent musikk fra hukommelsen og ikke fra en diktat. Dermed forstås denne formen for audiering også som notational audiation (notasjonsbasert audiering).

Form 6: creating and improvising unfamiliar music while performing or in silence

En sjette form for audiering skjer ved å improvisere og organisere kjente eller ikke enda kjente musikalske formler, basert på ens musikalske erfaring og alt hva det innebærer av internaliserte improvisasjonsferdigheter. En slik form for audiering skjer både ved fremførelse av musikk og hvis det forestilles mentalt.

Form 7: creating and improvising unfamiliar music while reading

Her improviserer man mens man leser – for eksempel ved å improvisere over et akkordskjema. Det man leser har en direkte sammenheng med hva man spiller. Denne formen for audiering kan også sammenlignes med George Russells praksis med å oversette akkordsymboler til skalaer som best representerer den klanglige karakteren av akkorden.

Form 8: creating and improvising unfamiliar music while writing

Denne formen for audiering innebærer å kunne notere kjent eller enda ikke kjente musikalske formler og samtidig komponere eller improvisere enda ikke kjent musikk – uten å frembringe noen lyder fysisk. Dette foregår kun mentalt, og det avhenger at man er i stand til å forestille seg musikalske forløp i stillhet. På denne måten skiller den seg fra den syvende formen for audiering, men kan bli til den femte formen hvis man vender tilbake til det som er skrevet ved en senere anledning.

I den andre, tredje, femte, syvende og åttende formen for audiering forholder man seg til notasjon. Disse formene tilhører dermed den overordnede betegnelsen notational audiation (notasjonsbasert audiering). De resterende formene for audiering omhandler enten fremførelse av improvisert musikk eller kun å forestille seg musikalske forløp mentalt.

Som tidligere nevnt er Gordons stadier for audiering hierarkisk inndelt og øker i kompleksitet. Samtidig er de så nært tilknyttet hverandre at de kan oppleves overlappende og sykliske i det man hele tiden bearbeider og eventuelt restrukturerer inntrykk som danner et grunnlag for ens forståelse.

Seks stadier for audiering (Gordon, 2007, s.18-24)

Stadie 1: momentary retention

Fordi det ikke finnes en nåtid, men kun en umiddelbar fortid, så kan man ikke være klar over hva man hører i samme øyeblikk som man hører det. I stedet for lagres korte sekvenser av lyd man nettopp har hørt som umiddelbare inntrykk før man gir dem musikalsk mening.

Stadie 2: imitating and audiating tonal patterns and rhythms and recognizing and identifying a tonal center and macrobeats

I dette stadiet gir man musikalsk mening til det man hører ved at lydene repeteres mentalt og – gjennom audiering – kan gi bevisst mening om det man har hørt. Jo mere sikker man føler seg omkring et musikkstykkets tonalitet og rytmikk, jo bedre kan man organisere dem til musikalske formler som gir musikalsk mening.

Stadie 3: establishing objective or subjective tonality and meter

I dette stadiet dannes det en objektiv eller subjektiv forståelse av tonalitet og taktart, på bakgrunn av de to forhenværende stadiene. Fordi prosessen mellom de tre første stadiene skjer så hurtig, kan det føles som om man tar del i dem simultant. Dette stadiet innebærer også en interaksjon mellom de forhenværende stadiene med hensikt å klargjøre eller restrukturere de gitte tonalitetene og taktarter man tror man har forstått.

Stadie 4: retaining in audiation tonal patterns and rhythm patterns that have been organized

Ved å ta del i de tre første stadiene av audiering lagrer man musikalske formler man allerede har organisert og vender tilbake til dem ved eventuelle behov for å restrukturere inntrykkene til bedre representasjoner av hva man har gjenkjent eller identifisert. Det er i det fjerde trinnet av audiering at ens gjenkjennelser og identifiseringer blir brakt til fullendelse. Dette innebærer musikalske parameter som sekvensering, repetisjon, form, dynamikk, musikkstil og andre parameter som gjør oss i stand til å forstå musikk.

Stadie 5: recalling tonal patterns and rhythm patterns organized and audiated in other music

Jo mere musikk man har hørt og jo større musikalsk erfaring og vokabular man besitter som musiker – jo bedre kan man ta del i det femte stadiet av audiering. Dette er fordi man i det femte stadiet gjenkaller musikalske formler man har identifisert i andre musikkstykker. Man sammenligner det man akkurat har audiert med musikk man allerede har hørt og foretar seg eventuelle justeringer for å kunne oppnå en økt forståelse av musikken.

Stadie 6: anticipating and predicting tonal patterns og rhythm patterns

Det siste stadiet handler om å kunne forvente og forutse (*anticipate* og *predict*) tonale og rytmiske strukturer i musikken man hører. Forventning handler om at man vet hva som skal skje i kjent musikk, mens å forutse handler om hva man tror vil skje i enda ikke kjent musikk. Å forutse er basert kunnskap ervervet via musikalsk erfaring. Hvis ens forventninger og forutsigelse ikke blir båret ut av musikken, kan man oppleve vanskeligheter i å danne seg en forståelse. Men hvis kun et par av dem er feil, vil man fortsette i den sykliske audieringsprosessen og gjøre små justeringer i sine fremtidige forventninger og forutsigelser for å kunne oppnå en økt forståelse.

Følgende vil jeg forsøke å belyse hvilken rolle audiering har spilt i internaliseringsprosessen av improvisasjonspraksisen DFL og hvordan det også har påvirket tilblivelsen av samme. Jeg kommer i dette henseende å fokusere mest med de forskjellige formene for audiering og ikke stadiene. Dette er fordi jeg betrakter stadiene som inkorporert i alle formene og dermed til stede i audiering som prosess. I følgende beskrivelse utelukkes det heller ingen former for audiering. Dette skal forstås som et uttrykk for at audiering er noe som kan

være til stede i alle mine musikalske prosesser og at den audieringsformen som aktualiseres på gitte tidspunkter i min improvisasjonsprosess, er betinget av situasjonen den oppstår i. Her er det også implisitt at formene plasseres og observeres med utgangspunkt i min improvisasjonspraksis med hensikt å utdype aspekter av min internaliseringsprosess. Senere vil jeg vil også forsøke å belyse perspektiver vedrørende audiering under improvisasjon ved å kombinere Gordons former for audiering.

Gordon presiserer at audiering er noe som skjer på bakgrunn av ens musikalske erfaring og formaliserte kunnskap og at man trekker ut mening av musikken man audierer (Gordon, 2007). I mitt tilfelle vil dette si at min særegne formaliserte musikkteoretiske forståelse aktiveres i prosessen med å forstå musikk man opplever. Det er med de allerede forklarte musikalske redskapene, samt mine musikalske erfaringer som er dannet gjennom forskjellige prosesser i det miljøet jeg tilhører⁷³, at jeg danner meg en forståelse av den musikken jeg audierer.

Form 1 er prosessen man befinner seg i som improviserende musiker – å lytte til improvisasjonsprosessen og danne seg en forståelse av den simultant med at den artikuleres. Man hører, evt. gjenkjenner, musikalske strukturer, tonale og harmoniske bindinger, samt rytmiske mønstre. Gjennom å sekvensere, gjenkalle, antesipere og forutsi strukturer gjennom audiering danner man seg en mening ut av hva man hører. Det er dermed gjennom en fremførelsesprosess at denne formen aktualiseres.

Form 2 aktualiseres gjennom mine noterte studier som forklares ovenstående i dette kapitlet. Når jeg noterer tonehøyder, varigheter og akkorder audierer jeg dem – både samtidig og ved tilbakevendende tilfeller. Denne formen – som kan sies å være notasjonsbasert – forbindes i mitt tilfelle med øvingsprosessen.

⁷³ I den amerikanske etnomusikologen Paul Berliners (1994) bok om jazzmusikerens tenkning under improvisasjon, beskrives det hvordan en jazzmusikers klanglige og miljømessige omstendigheter kan påvirke den vedkommendes musikalske utvikling. Berliner diskuterer – på et hypotetisk plan – hvordan det ufødte barnet påvirkes av morens lydverden og hvordan jazzmusikerens smak, steg for steg, påvirket av kulturen og miljøet vedkommende hører til i. Viktige elementer i en slik sammenheng blir sosialiseringprosesser, miljøtilhørighet, lytting til plater, TV, film og andre kulturelle plattformer. Berliner danner dermed et bilde av hvordan en jazzmusiker – bevisst eller ubevisst – forholder seg til lyd gjennom et helt liv og hvordan dette kan påvirke musikerens improvisasjonsferdigheter.

Den tredje formen for audiering har i denne avhandlingens henseende blitt brukt for å fremheve en musikkteoretisk forbindelse med det innspilte og det musikkteoretiske materialet som beskrives i kapittel 2. Dette representeres ved nedskrevne transkripsjoner av klanglige forløp fra denne avhandlingens kunstneriske produksjon.

Den fjerde formen for audiering, som kjennetegnes ved å reprodusere og fremføre kjent musikk fra hukommelsen, finnes i flere situasjoner av min internaliseringsprosess. Det kan være i en øvingsprosess hvor man studerer bestemte musikalske strukturer ved å gjenkalle og repetere dem med hensikt å internalisere dem som en del av ens improvisasjonsferdigheter. Dette kan forekomme med instrument og ved å forestille seg og frembringe strukturene mentalt uten hjelp av auditive redskaper. Hvis det internaliseres og blir en del av ens improvisasjonsferdigheter, kan den samme musikalske struktur også forekomme i en fremførelsesprosess hvor man artikulerer en musikalsk struktur man gjenkaller fra en øvingssituasjon. Den fjerde formen for audiering er også vanlig i en gehørtradert kunstform som jazz, hvor man ofte lærer kompisjoner uten bruk av notert musikk og gjenkaller det fra hukommelsen ved en fremføring.

Den femte formen for audiering har forekommet i innspillingssituasjoner hvor jeg har skrevet komposisjoner ned. Her har jeg gjenkalt organiseringen av de musikalske elementene som kjennetegner den gitte komposisjonen ved å frembringe dem mentalt og notere det etterfølgende.

Form 6 – som kjennetegnes ved å skape eller improvisere enda ukjent musikk simultant med fremføring eller mentalt – er en sentral form for audiering i min internaliseringsprosess. Gordon (1989) påpeker her at alt man improviserer adresserer vår evne til å sekvensere og organisere musikalske formler. Når man audierer tonehøyder, harmoniske bindinger og rytmiske mønstre mens man improviserer, så plasserer man deler sammen til helheter. Gordon definerer dog jazzimprovisasjon som en praksis «using previously agreed upon harmonic patterns» (Gordon, 1989). Jeg mener dog ikke dette fraskriver tilstedeværelsen av audiering i andre improvisasjonsformer.

Form 7 forekommer f.eks. i 3.16-3.17, hvor det tas utgangspunkt i akkordskjemaet til Autumn Leaves. I mitt tilfelle aktualiseres denne formen for audiering når det fremheves særegne varianter av ternære klangforhold over harmoniske bindinger – både i forbindelse med fremføringer og øvingssituasjoner. Gordon påpeker at prosessen er den samme selv om man ikke

direkte leser akkordrekken man improviserer over. Den er med andre ord stadig notasjonsbasert.

Den åttende formen for audiering aktualiseres i min internaliseringsprosess gjennom å improvisere musikalske formler eller soloer inni hodet og simultant trekke musikalsk mening ut av dem. Med andre ord: forståelsen av tonehøydene som frembringes og organiseringen av dem til musikalske former er til stede samtidig som de forestilles. Måten tonene fremstilles er her tett forbundet til min instrumentpraksis. Det vil si at jeg forestiller meg å spille trompet, uten å benytte meg av de andre fysiske attributter som denne prosessen ellers krever. I Gordons beskrivelse av denne formen vektlegges det også at den inkluderer *notational audiation* – at den er notasjonsrelatert. Og det er ingen tvil om at notasjonsaspektet kan fungere som en garanti for om denne prosessen finner sted i ens indre. Jeg mener dog at denne formen ikke er betinget av å skulle noteres. Å improvisere musikk i stillhet – å forestille seg improviserte musikalske forløp – er den samme formen for audiering og prosessen endres ikke selv om man noterer musikken. Sånn som jeg oppfatter det, handler det i større grad om å *kunne* notere det man audierer, enn å faktisk gjøre det.

De forskjellige formene for audiering har vært av stor betydning for meg. Spesielt hvis instrumenter ikke har vært tilgjengelige – så som på lengre reiser, gåturer, tiden før man faller i søvn om natten etc. Det har fungert som en mulighet til å øve videre på hva jeg ellers øver på, i stillhet. Nettopp fordi den ikke er betinget av instrumentale ferdigheter har audieringen etter hvert også satt sitt eget preg på min improvisasjonspraksis. Dette vil jeg forsøke å utdype i følgende avsnitt. Begrepet *audiering* forstås i følgende beskrivelse som evnen til å forestille seg musikalske forløp mentalt – uten bruk av fysiske lyder.

Fra å audiere melodier og linjer hvor man spiller en tone av gangen, har jeg gått videre til å audiere klanger, akkordrekker og improviserte forløp. Denne prosessen følger Gordons hierarkisk anordnede stadier (Gordon, 2007, s. 18-24). Gordon nevner, som sagt, også at det vil være en utfordring å beskrive alle former for audiering ettersom de kan variere fra person til person. Ved å fremheve at formene ikke forekommer hierarkisk og at forskjellige kombinasjoner kan utgjøre en særegen form, kan man forstå dem som grunnformer for audiering. Han trekker fram et eksempel hvor trommeslageren i et jazzorkester audierer akkordprogresjonene mens personen improviserer over formstrukturen (Gordon, 2007, s. 6). Dette kan tolkes som en analogiføring til

Dybos forståelse av tid⁷⁴ i Charles Mingus musikk (Dybo, 2013), beskrevet gjennom studier av hvordan Mingus band forholder seg til formstrukturene i låten «All the thing you could have been by now if Sigmuns Freud's wife was your mother». Fraværet av en markert puls og harmonikk i store deler av improvisasjonsprosessen signaliserer musikernes fullt internaliserte forståelse av formstrukturene som en del av deres improvisasjonsferdigheter. Dette kommer til uttrykk i form av deres evne til å audiere melodien og akkordrekkene simultant med improvisasjonsprosessen. Ifølge Gordons audieringsformer kan dette kan tolkes som en syvende form for audiering hvor improvisasjonsprosessen foregår over et forutbestemt akkordskjema – i dette tilfellet akkordene til «All the things you are». Denne analogien brukes for å beskrive praksisen hvor man audierer akkorder tilhørende de musikalske formlene man artikulerer. For mitt vedkommende begynte denne audieringsformen nettopp som funksjonsharmoniske bindinger som audieres som harmoniske progresjoner under en melodi. I tråd med de musikkteoretiske fremstøtene jeg beskriver tidligere i denne avhandlingen, opplevde jeg at det audierte underlaget utviklet seg til å bli improvisert i relasjon med det fysisk spilte. Dette skjedde først og fremst i den sjette audieringsformen – ved improvisasjon i stillhet. Her opplevde jeg at det jeg tidligere hadde forstått som stemmeføring⁷⁵ som understøttet en melodi ved å fremheve de aktuelle funksjonsharmoniske bindingene i formstrukturen, ble til en form for stemmeføring som fulgte melodilinjens improviserte forløp og samlet kunne utgjøre særegne og ikke forutbestemte harmoniske progresjoner. Samtidig opplevde jeg at de særegne audierte stemmene (som i delene av stemmeføringen) kunne bevege seg uavhengig av den aksentuerte melodien. Dette førte til at forholdet mellom melodi og harmoni kunne likestilles og fremtrede som deler av en enhet – innbyrdes forskjellige. For å klargjøre dette kan man forestille seg Protagoras beskrivelse av godhet som en enhet bestående av flere karakteregenskaper, samt Sokrates tilhørende analogi om ansiktet som en enhet bestående av flere deler med forskjellige funksjoner⁷⁶. Her kan man følge en tankegang hvor hver stemme representerer en særegen harmonisk progresjon, som inngår i den samlede harmoniske progresjonen som

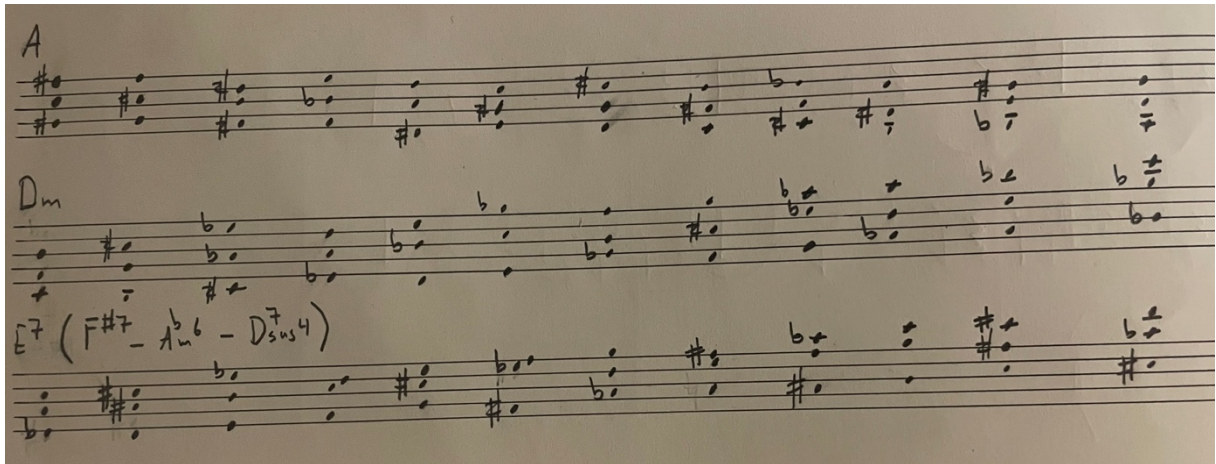
⁷⁴ Aktualiseringen av tid i jazzimprovisasjon vendes tilbake til senere i avhandlingen.

⁷⁵ Jeg har i denne forbindelse også studert firstemmig koralharmonisering, men hvilken påvirkning dette kan ha hatt, tas det ikke stilling til i denne avhandlingen.

⁷⁶ Begrepet sikter i dette henseende til nesens, ørenes, øynenes og munnens funksjoner og brukes metaforisk for å beskrive hvordan stemmeføringen aktualiserer en bestemt harmonisk progresjon.

utgjøres av stemmene sett under ett. Dette perspektivet, som har flere likheter med polyfon stil, undersøkes videre i utgivelsen SOLO.

En øvelse jeg har gjort her er å audiere simultane progresjoner mellom ternære klangforhold. Dette har jeg illustrert før, men for leserens del legger jeg ved en ny illustrasjon her. Skalaene som undersøkes (3.18) er A forminsket-dur, D forminsket-moll og skalaen som aktualiseres over E7 i 3.17.



3.18

Alle tre eksemplene følger den harmoniske progresjonen hvor tonene som opptrer i rollen som konsonans bindes sammen av diatoniske ledetoner og kromatiske ledetoner, samt utvidede funksjoner i eksempelet over E7. I A forminsket-dur er progresjonen nedadgående, mens i de to resterende er den oppadgående. I den gitte klangen i de to første eksemplene er alle ternære klanger representert, mens den siste klangen er bygget opp av en 1:2 disposisjon med henholdsvis diatoniske ledetoner og kromatiske ledetoner. Dette endres naturligvis når den representeres trinnvis.

I disse progresjonene eksisterer det ikke lenger en funksjonsharmonisk grunnregel til analyse av akkordene, selv om det er dette perspektivet det utløper fra. Det er også en mulighet å tilføye en besifring, men akkordene som oppstår gis av stemmeføringen og ikke av harmoniske bindinger og akkorders funksjoner i perspektiv av tonale sentre. De enkelte toner beholder dog stadig en funksjon i forhold til sitt gitte tonale senter i form av hvordan de ternære klangforholdene bygges opp. Men klangene som oppstår i en slik stemmeføring er ikke tenkt som akkordfunksjoner. De opptrer istedenfor som strømmende vertikale harmoniske søyler med særegne klanglige egenskaper.

Etter lang tid hvor jeg har audiert lignende øvelser – hver gang en forskjellig skala – har også det teoretiske perspektivet som angir hvilken retning stemmeføringen skal ledes i, sluppet taket. Dermed har jeg prøvd å holde oversikten over opp til tre, maksimalt fire, stemmer samtidig og styre dem, samt holde oversikt over tidligere modulasjoner. Dette har vist seg som en krevende oppgave for meg, hvilket har resultert i at jeg flere ganger har måttet gi slipp på forståelsen av stemmene og bare prøve å lytte til hvordan den videreførte (mentalt forestilte) stemmeføringen klinger. I slike tilfeller gjenopptar man den sykliske opplevelsen av stadiene for audiering, som her foregår på et lavere stadium i det jeg ikke lenger kan trekke musikalsk mening ut av musikken. Det oppstår dermed en ubevisst form for audiering som mere hefter seg ved den umiddelbare persepsjonen av musikk – første stadium (momentary retention). Det representerer dermed et skritt forut for min bevisste forståelse av musikk, selv som det stadig er snakk om audiering i stillhet, uten bruk av instrumenter.

Til nå i audieringsprosessen har jeg forsøkt å beskrive en prosess fra å audiere melodilinjier til å audiere flerstemmige musikalske forløp. Dette har skjedd gradvis og først ved at funksjonsharmoniske forbindelser og fundamentaler ble audierte samtidig med en melodiføring. Her audieres meloditonen i sammenheng med toner som understøtter de gitte funksjonsharmoniske omstendighetene meloditonen befinner seg i. De underliggende akkordene gis etterfølgende av prinsipper for stemmeføring mellom ternære klangforhold hvor også forholdet mellom melodi og stemmer endres. Her opptrer de musikalske forløpene i en polyfon stil – hvor stemmene oppfattes som likestilte. Etter dette improviseres det en simultan stemmeføring som ikke lenger følger et gitt ternært klangforhold, men istedenfor kan artikuleres uten prinsippet for stemmeføring som fremheves av de ternære klangforholdene. Gjennom denne kronologiske redegjørelsen ønskes det å gi et inntrykk av hvilken form for kunnskap som oppfattes som grunnleggende for de gitte musikalske fremstøtene. Samtidig er det for å fremheve at jeg er av samme oppfatning som Curtis Fuller – som siteres innledningsvis – i sin holdning om at man må kunne forstå reglene for å kunne bryte dem.

I mine forsøk på å overføre dette til fysiske toner, forstått som mitt hovedinstrument trompet, har jeg støtt på en del utfordringer. Trompeten kan normalt bare spille en tone av gangen. For å kunne bidra til en økt forståelse av betydningen til den simultane stemmeføringen bringes Arnold Jacobs «Song and Wind» inn igjen. Jacobs oppfordret sine elever til å synge musikken man spiller i

hodet, på den måten man helst ville høre den fremført (Brubeck, 1991). På den måten arbeider Jacobs heller med mentale anliggender enn plassering av tunge og andre motoriske funksjoner. Han vektlegger at en tone må komme fra hjernen til den som spiller og ikke bare en være en kombinasjon av ventiler. Min lærer ved Rytmsk Musikkonservatorium, Thomas Fryland, snakket om en lignende ting; hva han kaller *signalet*. Han forklarer det på følgende måte: «Det indre signal består af *sang* og *puls*. Det ydre signal er det de *andre* spiller. Kampen står mellom mekanik og signal. Mekanisk musikalitet opøves ved et misforstået fokus på instrument og analyse. Fremelsk signalet og vind kampen med sang og luft» (Fryland, 2014). Med signalet tror jeg han mener den mentalt forestilte lyden, som en metafor på at denne mentale prosessen kan oppleves som å sende et *signal* til kroppen (mekanikken) om hva den skal gjøre for å kunne produsere den gitte forestilte tonen⁷⁷.

Det å audiere mens man spiller er altså en veldokumentert metode og praksis for messingblåsere (Brubeck, 1991; Frederiksen, 1996; Marston, 2014; Stowe 2019). Her forestilles den tonen man ønsker å spille mentalt, simultant med at den spilles. Hvorvidt dette kalles «singing thought mode» (Marston), «singing the music in their heads» (Brubeck), audiation/audiering (Gordon/Reitan) «mental concept of the sound» (Stowe) eller *signalet* (Fryland) er i min oppfattelse en intersubjektivitet. Basert på min ovenstående postulerte erfaring om audiering i den åttende formen (stillhet), vil jeg argumentere for at jeg ikke kun hører den tonen som spilles, men også en tilhørende stemmeføring bestående av et varierende antall stemmer⁷⁸. I min improvisasjonspraksis – som også utøves i øvingssituasjoner – kan det altså forekomme flere toner som «spiller med» i audieringsprosessen enn hva jeg med en trompet er i stand til å produsere fysisk. Det vil si at den fysiske frembragte melodiføringen kan

⁷⁷ Denne prosessen forklares av Justin Stowe på følgende måte: «As a singer begins to sing, he or she activates the tenth cranial nerve, also called the vagus nerve. The tenth cranial nerve sends signals through a branch of the nerve, called the laryngeal nerve, to the larynx. In conjunction with wind, these signals allow the larynx to produce a pitch. Instead of the tenth cranial nerve, the brass players utilize the seventh cranial nerve, or the facial nerve, which ignites signals to the lips. This signal, in conjunction with wind, causes the lips to vibrate. The vibration occurring at the lips inside the mouthpiece produces the pitch» (Stowe, 2019, s.4).

⁷⁸ Det kan også bare være den spilte tonen som audieres. «Stemmer» sikter her til stemmeføring mellom samklingende toner og – foreløpig – ikke hva som kan karakteriseres som et symptom på den psykiske lidelsen schizofreni.

artikuleres over et mentalt fundament av tilhørende toner som danner en harmonisk kontekst til det som spilles. Dette kan gi en fornemmelse sammenlignbar med å spille over et harmonisk grunnlag eller en akkordrekke.

De ovennevnte egenskapene som søker å beskrive en personlig form for audieringsprosess, faller ikke i helhet inn under noen av Gordons 8 former for audiering. For å kunne presentere en passende beskrivelse av hvordan prosessen oppleves må den forklares gjennom kombinasjoner av disse formene. Av særegne egenskaper knyttet til min personlige opplevelse av å audiere musikk, nevnes det at kun en del av tonene som produseres, frembringes fysisk. Dette foreskriver den sjette formen for audiering, hvor man improviserer enda ikke kjent musikk simultant med en fremføring. I Gordons beskrivelser av den sjette formen nevnes det at denne formen kan forekomme i stillhet eller under fremførelse. I kraft av Arnold Jacobs teori om Song and Wind vil jeg argumentere for at dette foregår simultant både fysisk og mentalt; tonen som frembringes fysisk er den samme som den som frembringes mentalt. Samtidig har jeg beskrevet hvordan de mentalt frembragte tonene kan skille seg i tonehøyde fra den fysisk frembragte tonen og – i stillhet – danne en improvisert stemmeføring (underlag) som kan oppleves som en harmonisk kontekstualisering av den fysisk frembragte tonen. En slik form for harmonisk kontekst kan sammenlignes med å improvisere over en akkordrekke og trekker dermed på karakteristikker fra den syvende formen for audiering – dog uten å inkludere en direkte form for notasjon.

At disse tonene frambringes som en harmonisk kontekstualisering av det spilte, mener jeg også aktualiserer den åttende formen for audiering i improvisasjon. Denne formen skjer nemlig kun i stillhet og mere spesifikt når man komponerer eller noterer en improvisasjon uten å høre lyder, men kun ved å forestille seg tonene mentalt. Jeg har tidligere påpekt at selv om notasjon er en del av denne formen, er den ikke nødvendig for forståelsen av den. Det handler like mye om å kunne notere som å faktisk gjøre det. Når man i stillhet danner en harmonisk kontekstualisering av det som spilles er min opplevelse at man registrerer alle frembragte toner, og dermed er i stand til å audiere hva som spilles og anvende det til å improvisere med i umiddelbar fremtid. Jeg anser derfor den harmoniske kontekstualiseringen som en måte å komponere på i stillhet – uten å høre lyder fysisk. Når dette skjer simultant med de fysisk spilte tonene er det i kraft av at flere former for audiering aktualiseres samtidig i form av min personlige improvisasjonspraksis.

Oppsummert vil dette kunne forklares på følgende måte: Tonene som frembringes fysisk gjør det i kraft av den sjette audieringsformen, hvor man improviserer kjente eller enda ikke kjente musikalske strukturer. Når disse fysiske musikalske strukturene artikuleres over (og i relasjon med) en mentalt forestilt harmonisk kontekst aktualiseres egenskaper ved den syvende audieringsformen. Den mentalt forestilte og improviserte harmoniske kontekstualiseringen av de spilte tonene tolker jeg som den åttende formen. Gordon nevner også at det som improviseres i den åttende formen kan internaliseres som improvisasjonsferdigheter og dermed gjenkalles via den femte formen for audiering (Gordon, 2012, s. 18). På bakgrunn av dette vil jeg argumentere for at audieringsform nr. 5, 6, 7 og 8 aktualiseres i min improvisasjonspraksis og danner en særegen form for audiering som består av en kombinasjon av ovennevnte formers egenskaper.

Implisitt i den ovenstående beskrivelsen av hvilke former for audiering som forekommer i min improvisasjonspraksis – og i audieringsbegrepet i seg selv – ligger det en forståelse av at musikk kan eksistere simultant i to «rom»: et fysisk rom og et mentalt eller virtuelt rom som ikke er fysisk til stede. Tor Dybo (1996) beskriver rombegrepet i form av begrepene *persepsjonsrom* og *representasjonsrom*. *Persepsjonsrommet* er en fenomenologisk kategori ut fra en musikers «... egne opplevelseskategorier og øvrige beskrivelser for det som skjer under improvisasjonsprosessen» (Dybo, 1996, s. 64). Med andre ord: hvordan en musiker «forholder seg til, og artikulerer tid i sin improvisasjons- og komposisjonspraksis». *Representasjonsrommet* «refererer til det rommet vi kan beskrive og analysere gjennom lytting, verbalisering, transkripsjoner m. m.» (Dybo, 1996, s.64). I min bruk av rombegrepet refereres det til et *persepsjonsrom* når det dreier seg om mentalt forestilte toner og et *representasjonsrom* når det dreier seg om fysisk frembragte toner. *Persepsjonsrommet* betegner en fenomenologisk prosess på et personlig plan som utøvende musiker og *representasjonsrommet* er det fysiske rom som blir grunnlag for analysene.

Basert på beskrivelsen av audieringsformene kan man si at toner kan tilhøre begge «rom» samtidig. Noen toner frembringes i *representasjonsrommet*, andre forblir i *persepsjonsrommet*. Dette opplever jeg som en dialektisk modell hvor «rommene» kan eksistere simultant og påvirke hverandre. I Dybos beskrivelse er *persepsjonsrommet* forbeholdt den utøvende musiker, mens mottakeren, analytikeren eller fortolkeren opplever musikken i et *representasjonsrom*. Dermed oppfattes «rommene» separert. Ved å bruke begge

rombegrepene om en og samme improvisasjonspraksis ønsker jeg å fremheve hvordan *representasjonsrommet* også kan være forbundet med den fenomenologiske prosessen som ligger til grunnlag for jazzimprovisasjon. De tonene jeg spiller – som tilhører *representasjonsrommet* – setter også et avtrykk i persepsjonsrommet rom og vice versa, men på forskjellige måter. De fysiske tonene frembringes, hvilket gjør at de trer ut av persepsjonsrommet – de manifesteres i den materielle verden i form av klingende lyd. Samtidig er de forestilte fordi man audierer simultant med en fremførelse – de eksisterer i begge rom på samme tid. De fysiske tonene påvirker videre de mentalt forestilte tonene ved at de blir gjenstand for en mentalt forestilt harmonisk kontekstualisering. Samtidig påvirker denne harmoniske kontekstualiseringen hvilke toner som i suksederende ledd vil bli frembragt. Dette påvirker også plasseringen og artikuleringen av musikalske formler og dermed også aktualiseringen av tid i jazzimprovisasjon, som oppfattes som en del av persepsjonsrommet til en improviserende musiker samtidig som selve artikuleringen av tid finner sted i *representasjonsrommet*.

I en improvisasjonsprosess er det min oppfattelse at disse «rommene» kan aktualiseres simultant – de kan oppleves som sammensmeltet. Når jeg spiller en tone, kan det dannes en umiddelbar sammenlenket musikalsk prosess i mitt persepsjonsrom. Om denne reaksjonen, eller kun deler av den, skal frembringes fysisk eller ei, er basert på hvorvidt jeg opplever det som musikalsk passende i den øvrige samhandlingen i en gitt improvisasjonsprosess. Her siktes det til termen *timing* som jeg kommer tilbake til senere i kapittel 4. Denne sammensmeltningen av rombegrepene danner et improvisasjonsrom som Dybo beskriver som noe som «åpner opp for møter mellom improvisasjonsformer» (Dybo, 1996, s.63). Jeg mener videre at det kan oppstå et eget rom i sammensmeltningen av de to nevnte rombegrepene, på samme måte som det sentrerte, avlange, mandelformede rommet i en mandorla⁷⁹, som dannes i overlappingen av to hele sirkler.

Når det angår tonene som dannes i persepsjonsrommene og hvor de nedfaller fra, er dette – på nåværende tidspunkt – ikke mulig for meg å gi et tydelig svar på. Derfor søker jeg – gjennom å forklare min kulturelle bakgrunn og dermed hvilken form for kunnskap som aktualiseres i min

⁷⁹ En mandorla har også en religiøs betydning, men i dette tilfelle står termen kun som en belysende analogiføring.

improvisasjonspraksis, å kunne bidra til en økt forståelse av *hva* som spilles i improvisasjonsprosesser.

Jeg har til nå i dette kapitlet forsøkt å utdype valgte metodiske prinsipper i internaliseringsprosessen og tilblivelsen av improvisasjonspraksisen DFL. Dette har jeg gjort gjennom å vise hvordan jeg har studert det gjeldende musikkteoretiske materialet og hvilke tilganger jeg har anvendt med hensikt å internalisere det som improvisasjonsferdigheter. Ved å gjøre dette har jeg forsøkt å klargjøre hvilke perspektiver jeg bringer inn i en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon og hvilke former for kunnskaper som aktualiseres i en slik praksis. Jeg har drøftet tilstedeværelsen av å audiere musikalske forløp og hvordan dette også kan involveres i en improvisasjonsprosess og forstås som et grunnlag i en sammensmeltning av kulturelle «rom». Dette danner grunnlaget for neste kapittel hvor jeg vil bringe inn forskjellige analytiske perspektiver på jazzimprovisasjon og gjennom dette forsøke å danne en økt forståelse av denne avhandlingens kunstneriske produksjons relasjon i forhold til de gjeldende musikkteoretiske perspektivene.

4.4 Øving/fremføring

Parallelt med mine akademiske studier har jeg i kraft av min musikalske praksis hele tiden gjennomgått kreative prosesser knyttet til min kunstneriske utforskning. Et følge av dette har vært at metodiske og analytiske perspektiver i visse tilfeller har hatt en dialektisk virkning på hverandre. Noe jeg har lest kan ha fått meg til å bringe analytiske perspektiver og en ny bevissthet inn i min musikalske praksis og vice versa – musikalske opplevelser jeg har hatt kan gi meg en ny forståelse av et vitenskapelig felt. Gjennom å ta utgangspunkt i begreper knyttet til analyse av improvisert jazz og musikalsk persepsjon vil jeg følgende forsøke å utdype et aspekt av min egen internaliseringsprosess som omhandler prosessen fra øvingssituasjoner til fremførelsessituasjoner i form av improvisasjonsprosesser. Med andre ord vil jeg utdype analyseformer som bringes inn i avhandlingen samt hvordan de har påvirket min improvisasjonspraksis. Disse refleksjonene danner videre et analytisk grunnlag for analyser av min egne kunstneriske produksjon som presenteres i analysekapitlet.

4.5 *Sheets of sound/Presstid*

Termen *sheets of sound* ble første gang brukt av musikkritikeren Ira Gitler i albumteksten til John Coltranes *Soultrane* (Prestige, 1958) og ved en senere anledning i musikkmagasinet *Down Beat* (Gitler, 1958) for å beskrive hva som i ettertid har blitt betegnet som en fase i John Coltranes musikalske utvikling. En beskrivelse av hvilke musikalske parameter *sheets of sound* kan bestå av er beskrevet på følgende vis av Ola Ståhl:

The mode of improvisation, which Coltrane developed in the late 1950's for a short period with his own band into the early 1960s, comprised a particular technique where scales are played very fast, over rapid chord changes and advanced substitutions, so that it appears as if entire scales, all possible combinations and variations, are played simultaneously, in a ferocious tempo, rupturing, opening up, both harmonic and rhythmic lines and patterns to a wider field of potential (Ståhl, 2005).

Flere av disse beskrivelsene kan gjenkjennes fra Coltranes egne beskrivelser av sin improvisasjonspraksis som ble publisert i artikkelen «Coltrane on Coltrane» i *Down Beat* 29. september 1960. Det harmoniske perspektivet forklares på følgende måte:

I was trying for a sweeping sound. I started experimenting because I was striving for more individual development. I even tried long, rapid lines, that Ira Gitler termed 'sheets of sound' at the time. But actually, I was beginning to apply the three-on-one chord approach, and at that time the tendency was to play the entire scale of each chord. Therefore, they were usually played fast and sometimes sounded like glisses⁸⁰. I could stack up chords – say, on a C7, I sometimes superimposed an Eb7, up to an F#7, down to an F. That way I could play three chords on one (Coltrane & DeMichael, 1960).

⁸⁰ Her siktes det til musikkuttrykket *glissando* som beskrives som en glidende overgang mellom toner.

Det rytmiske perspektivet kommer fram i følgende sitater: "... sometimes what I played didn't work out in 8th notes, triplets or 16th notes. I had to put notes in different groups, like fives and sevens (...)" "I thought in groups of notes, not of one note at the time". "I would set up the line and drop groups of notes" (Coltrane & DeMichael, 1960).

Av ovenstående sitater fremkommer det tydelig at *sheets of sound* er en improvisasjonspraksis med avsett i en funksjonsharmonisk forståelse av jazzimprovisasjon. Dette begrunnes med Coltranes eksempel på bruk av skalaer over kvintskrittsekvenser (C7 – F). Her benyttes det et sett med substitusjonsakkorder over en dominantakkord for å fremheve karakteristiske suksederende harmoniske utvidelser, som deretter løses opp til sin respektive tonikaakkord. I artikulasjonen av disse substitusjonsakkordene vektlegger Coltrane en *sweeping sound* hvor tendensen var å spille en hel skala med glidende overganger mellom tonene. Disse skalaene kan forstås som ansamlinger av toner som representerer en karakteristisk harmonisk kvalitet som artikuleres over funksjonsharmoniske bindinger. Når Coltrane snakker om en *sweeping sound*, så tyder det på at dette er ment metaforisk som en beskrivelse av den auditive opplevelsen ansamlingen av toner fremkaller – en feiende bevegelse som kommer av å artikulere en skala i lynhurtig tempo opp- eller nedadgående med glidende overganger mellom tonene.

Inspirert av denne improvisasjonspraksisen har jeg utforsket DFLs musikkteoretiske materiale i perspektiv av en tre-i-en-metode hvor jeg har forsøkt å overføre en slik tilnærming til forbindelsen mellom ternære klanger innenfor en skala. En tre-i-en-metode skiller seg fra et ternært klangforhold på den måten at Coltranes tendens var å spille en hel skala, for deretter å aksentuere en ny skala – over samme harmoniske fundament. Denne tilnærmelsen har jeg prøvd å overføre til forbindelsen mellom ternære klanger ved å tenke fra klang til klang på en lignende måte. Når dette artikuleres representeres hver klang som regel i sin helhet og markerer den karakteristiske harmoniske kvaliteten for hver klang. Når jeg har øvd med Coltranes *sheets of sound* i bevisstheten, har jeg dermed artikulert brutte ternære klanger opp og ned i alle omvendinger hurtig og suksessivt, for å aksentuere deres karakteristiske harmoniske kvaliteter i perspektiv av deres harmoniske forskjellighet. Ved å spille dem hurtig og suksessivt følte det samtidig mere anskuelig å danne seg et inntrykk av hele klangens karakteristiske kvalitet og – som nevnt av Ståhl (2005) – oppnå en

fornemmelse av at klangene, samt kombinasjoner og variasjoner av dem, artikuleres simultant. Bruken av ordet *simultant* forstår jeg i denne sammenhengen som i at man, ved å spille hurtige brutte akkorder på et blåseinstrument, prøver å simulere hvordan tonene ville ha klinget i en samklang. Som en del av prosessen med å oppøve denne evnen til å spille hurtige brutte akkorder har det dannet seg et inntrykk i min persepsjon av hver klang som kan beskrives som vertikale auditive søyler av karakteristiske harmoniske kvaliteter.

Denne tilgangen til harmonikk har jeg også forsøkt å implementere over funksjonsharmoniske formstrukturer. I tillegg til det gitte ternære klangforholdet som aktualiseres i en skala eller en akkord, har jeg også utforsket alternative utvidede ternære klangforhold over samme harmoniske fundament⁸¹. Dette danner et stort nettverk av ternære klangforhold og store harmoniske variasjonsmuligheter innenfor hver aktuelle akkord. De nevnte metodene har jeg også foretatt med i audieringsformene som utøves i stillhet hvor jeg, i tillegg til brutte akkorder, også har øvd på å audiere samklanger – hvor flere toner klinger samtidig.

4.6 Motivic chain association/Stream of consciousness

Motivic chain association er en term lansert av Ekkehard Jost (Jost, 1974) og beskrives på følgende måte: «... one idea grows from another, is reformulated, and leads to yet another new idea. For this procedure, which is of the utmost importance for the understanding of Coleman's⁸² playing, we would like to introduce the term *motivic chain associations*» (Jost, 1974, s.49). John Maurer beskriver det som «... the manipulation, development and interaction of melodic patterns» (Maurer, 1998, s.8), mens John Littweiler benevner denne spillemåten som *motivic evolution* (Littweiler, 1992, s.98) og indikerer dermed bruken av små musikalske tilpasninger over lengre tid. *Motivic chain associations* står som en avgjørende analyseform når det kommer til forståelsen av de nye strukturelle perspektivene på jazzimprovisasjon som ble aktualisert i begynnelsen av 60-tallet. Termen utdypes ytterligere ved å tilføye artikuleringen av tid som et element i dannelsen av slike assosiative melodilinjer. Her beskriver Jost hvordan Ornette Coleman «does not limit his motivic associations to phrases that follow

⁸¹ Mulige alternativer for dette antydes i f.eks. 1.27.

⁸² Ornette

one another directly, but takes up ideas that are, so to speak, several links back in the chain, and creates larger contexts in this way» (Jost, 1974, s.50). *Motivic chain associations* (motiviske assosiasjonsstrømmer) begrenses med andre ord ikke til musikalske formler i direkte forlengelse av hverandre, men kan også danne forbindelser mellom motiver (eller musikalske formler) over større områder av et musikkstykkets formperspektiver og på den måten binde sammen motiver som befinner seg flere ledd tilbake i «kjeden».

I denne termen finnes det også en referanse til psykologien ved bruken av termen *chain association* som i utgangspunktet er en mnemisk teknikk til hjelp for å huske spesifikke ting ved hjelp av assosiasjon. Innenfor jazzimprovisasjon refererer dog termen til *stream of consciousness* (Dybo, 2013, s.74) eller hva som, på norsk, kalles en *bevissthetsstrøm*. En slik tilstand beskrives av litteraturforsker Kristian Smidt som «... den frie strømmen av tanker og forestillinger, assosiasjoner, inntrykk og følelser som til stadighet passerer gjennom et menneskes bevissthet» (Smidt, 2019). Opprinnelig ble *stream of consciousness* brukt av William James i *Principle of Psychology* (1890), men er like kjent som en beskrivelse av fortellerteknikken i *Ulysses* av James Joyce (1882-1941). På norsk anvendes termen *presstid*, utviklet av Kjell Oversand og Tor Dybo «for å betegne den tette veven av toner som kan forekomme under frijazzimprovisasjon» (Dybo, 2013, s.50). Jost bruker termen *soundblocks*, «vehement bursts of one or two seconds at a constant fortissimo that breaks off abruptly» (Jost, 1975, s.118), for å benevne relaterte fenomener i jazzimprovisasjon.

Dybo (2013) og Jost (1974) unnlater, i visse tilfeller, å vektlegge det tonale innholdet i slike passasjer og beskriver denne uttrykksformen som en «tett vev av tilfeldige toner» (Dybo, 2013, s.74) hvor tonestrømmen ofte oppleves som «klangflater, støyflater, clusterklanger m.m., der det kan være vanskelig å skille ut de enkelte tonene» eller «whole sequences of tones are glissoanded and the only defineable pitch are at the beginning and the end» (Jost, 1974, s.107). Denne uttrykksformen beskrives av Jost som karakteristisk hos dem han kaller «energy-sound players» (Jost, 1974, s.71) og inkluderer blant andre Albert Ayler, Archie Shepp og Cecil Taylor.

Motivic chain associations representerer en form for strukturdannelse i improvisasjonsprosesser som ikke følger et funksjonsharmonisk fundament. I denne avhandlingen; herunder min improvisasjonspraksis, har jeg lagt vekt på å utforske hvordan slike strukturer kan dannes i kraft av karakteristiske harmoniske

kvaliteter. Flere studier som er illustrert i metodekapittelet tar stilling til det rent musikkteoretiske aspektet av å forbinde klanger over større formperspektiver, men en forbindelse som ikke baseres på funksjonsharmonikk har, som Jost antyder, foreskrevet andre strukturelle perspektiver. I perspektiv av min improvisasjonspraksis betraktes *motiv chain associations* som et element som omhandler hvordan de tidligere forklarte harmoniske søylene, bestående av karakteristiske harmoniske kvaliteter, kan anordnes og forbindes over større områder av improvisasjonsprosessens formstrukturer. En slik forbindelse kan foregå på mange måter og jeg har ikke lagt vekt på å utarbeide en oversikt over et bestemt antall av slike forbindelser, men vil vise til et par eksempler (4.1) som jeg mener kan ansees som *motiv chain associations* basert på karakteristiske harmoniske kvaliteter. Ytterligere eksempler forekommer i analysekapittelet. Jeg har her valgt å aksentuere tonen F som referansepunkt for forbindelsen mellom de karakteristiske harmoniske kvalitetene i det følgende eksemplet, selv om slike forbindelser kan forekomme på mange andre måter.

The image shows handwritten musical notation on a page, divided into four sections labeled a, b, c, and d. Section a) consists of two staves of music. The first staff has a bracket above it labeled 'Fm6' and the second staff has a bracket above it labeled 'Eb7+'. Section b) consists of two staves of music. The first staff has a bracket above it labeled 'Fm7(9)'. Section c) consists of two staves of music. The first staff has a bracket above it labeled '(C6-D6) 11' and the second staff has a bracket above it labeled '(D67-C6) 12' and '(Fb57 - F7) 12'. Section d) consists of two staves of music. The first staff has a bracket above it labeled 'Fm6 - Eb7+' and the second staff has a bracket above it labeled 'D6 - C6' and 'D67 - C6'. The notation includes various chords, intervals, and melodic lines.

4.1

- a) Tonen F kontekstualiseres av et ternært klangforhold bestående av Fm6 (K) – Eb7+ (DK) – F#omit5 (#9) (KK) som her forstås som tre karakteristiske harmoniske kvaliteter forbundet i kraft av tonen F.
- b) Hver kombinasjon av toner er her en karakteristisk harmonisk kvalitet som markeres av deres felles topptone. Tonekombinasjonene endres en tone av gangen og aksentuerer det ovenstående ternære klangforhold i en progresjon fra konsonans til konsonans, via diatoniske og kromatiske ledetoner. Den endrede tone markeres med en sirkel. Fellestonen markerer en forbindelse mellom alle de musikalske formlene.
- c) Presstid med hele skalaer som artikuleres oppadgående mot tonen F. Skalaene som anvendes finnes i 3.13 over C – B – A som tonale sentre og representerer her karakteristiske harmoniske kvaliteter som forbindes ved bruk av en felles topptone og dermed et felles punkt for presstidens artikulasjon.
- d) En ansamling av klangene som brukes i de ovenstående eksemplene, med deres felles tone (F) plassert øverst for å skape en forbindelse og et tonalt referansepunkt i opplevelsen de forskjellige karakteristiske harmoniske kvalitetene hver klang representerer.

Hensikten med ovenstående illustrasjoner er å danne et inntrykk av mine undersøkelser av dannelsen av *motivic chain associations* i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter. Dette kan også forstås som hvordan man kan bruke harmonikk til å skape forbindelser som strekker seg over utvidede områder av improvisasjonsprosessenes form. Ovenstående illustrasjon tjener mere som en antydning av hva jeg anser som motiviske assosiasjonsstrømmer (min oversettelse av *motivic chain associations*) i min improvisasjonspraksis og viser dette veldig kortfattet. En mere omfattende undersøkelse av dette foreligger i avhandlingens kunstneriske produksjon – de vedlagte musikkalbumene – hvilket utdypes i analysene. Som det fremgår av 4.1 har jeg lagt vekt på å skape motiviske assosiasjonsstrømmer ved å kombinere musikalske parameter som harmonisk repetisjon og variasjon. Et eksempel på dette er hvordan den repeterte topptonen F omslutes av varierende karakteristiske harmoniske kvaliteter. På denne måten skapes det en forbindelse med forhenværende musikalske formler i form av repetisjon, samtidig som den repeterte tonens harmoniske kontekst varieres og dermed er gjenstand for variasjon i kraft av en harmonisk progresjon. Et slikt nettverk av forbindelser i improvisasjonsprosesser foreskriver også at slike suksessive karakteristiske harmoniske kvaliteter også kan tjene som en faktor til aktualisering av tid i jazzimprovisasjon. Videre angår dette plasseringen av de musikalske formlene som representerer de gitte karakteristiske harmoniske kvalitetene. I et forsøk på å skape en økt forståelse av hvilke vitenskapelige

perspektiver jeg vektlegger i min improvisasjonspraksis, vil jeg følgende vise til noen eksempler på diskusjonen og aktualiseringen av tid i jazzimprovisasjon.

4.7 Tid/timing

Å forbinde musikalske formler med tidligere ledd i den motiviske assosiasjonsstrømmen og skape forbindelser over et større område av improvisasjonsprosessens form i dannelsen av nye motiver, kan også forstås som å forbinde alternative dimensjoner av tid i jazzimprovisasjon. I dette tilfellet vil frasene som spilles – i det de spilles – representere nåtiden, men også fortiden og fremtiden ved at frasene binder sammen elementer fra forhenværende musikalske formler og gjennom dem søker å antesipere tilblivende musikalske formler i improvisasjonsprosessen. Man kan dermed betrakte fortiden og fremtiden som værende virtuelle dimensjoner av tid i den ustanselig ekspanderende nåtiden. Andrew Choate (1998) beskriver fortid og fremtid i improvisasjon som alternative dimensjoner av nåtiden i det de ikke konstituerer sine egne dimensjoner. En gitt musikalsk formel kan definere og representere noe som eksisterer på et nøyaktig tidspunkt, men det er de tidligere anordningene av slike formler som kan sies å ha dannet dens nåværende form og spørsmålet om hva dens fremtidige egenskaper skal være som avgjør anordningen som blir gjort i nåtid. Disse dimensjonene av tid konstituerer det virtuelle som forbindes i nåtiden og uavbrutt informerer og ekspanderer dets tilblivelse.

Aktualiseringen av tid i jazzimprovisasjon er en kompleks diskurs som omhandler flere felt og som kan sees fra flere vinkler. En mulig inngang til å fortolke det på er gjennom litteraturforskeren Henry Louis Gates' bruk av termen *Signifyin(g)* (Gates, 1988). Selv om Gates bruker denne termen i forhold til afrikansk amerikansk litteratur, inviterer han samtidig andre forskere på afrikansk amerikansk kultur til å «... step outside the white hermeneutical circle into the black» (Gates, 1988, s.258). I denne oppfordringen ligger også hensikten bak plasseringen av bokstaven «g» i parentes i «Signifyin(g)». Gates mente at en vestlig orientert analyse på afrikanske eller afrikansk amerikanske tekster ikke var tilstrekkelig for å få fram dens særegne kulturdimensjon og dermed stod i fare for å «forkludre» deres budskap. For å fremheve dette refererer Gates – ved å utelate bokstaven «g» i en term som henviser til hvordan kulturelle fenomener synliggjøres – til en talemåte hos de fleste afrikansk amerikanere. Slik tilkjennegir Gates hvilken kulturell bakgrunn han ønsker å fremheve; derav

*Signifyin*⁸³. Termen kan dermed sies å referere til et sett med retoriske «tegn» og «gester» som kommer til uttrykk i kommunikasjon mellom afrikansk amerikanere, ofte i form av ironi, parodi og assosiasjoner og bygger på en flertydig meningsdimensjon som oppstår i slike kommunikasjonsprosesser.

Innenfor jazzforskning er det flere som har tatt i bruk Gates' perspektiver for å studere improvisasjonsprosesser hos afrikansk amerikanske jazzmusikere og måten deres opphav kan tilkjennevis via musikalske gester (Monson, 1998; Floyd, 1991; Walser, 1995). Slike studier søker å få fram et «innside»-perspektiv på jazzimprovisasjon og prøver å bygge opp en afrikansk amerikansk hermeneutisk tilnærming til jazzanalysen (Dybo, 2013). Floyd tar dette i retning av artikuleringen av tid og forsøker å forklare hvordan musikere forholder seg til swingfenomenet ved å kalle det *signifyin on the timeline* (Floyd, 1991). Fra dette perspektivet drøftes også Charles Mingus musikk og hans termer *rotary perception* og *strolling*. Mingus beskriver disse termene som følgende:

There once was a word used – swing. Swing went in one direction, it was linear, and everything had to be played with an obvious pulse and that's very restrictive. But I use the term «rotary perception». If you get a mental picture of the beat existing within a circle you're more free to improvise. People used to think the notes had to fall on the centre of the beats in the bar at intervals like a metronome, with three or four men in the rhythm section accenting the same pulse. That's like parade music or dance music. But imagine a circle surrounding each beat – each guy can play his notes anywhere in that circle and it gives him a feeling he has more space. The notes fall anywhere inside the circle but the original feeling for the beat isn't changed. If one in the group loses confidence, somebody hits the beat again. The pulse is inside you. When you're playing with musicians who think this way you can anything. Anybody can stop and let the others go on. It's called strolling. In the old days when we got arrogant players on the stand we'd do that – just stop playing and a bad musician would be thrown (Mingus, 1975, s.251f).

Ifølge Dybo (Dybo, 2013) er dette en representasjon av «kunnskapen innefra» og et eksempel på enkelte afrikansk amerikanske jazzmusikerers intuitive

⁸³ For en mere omfattende diskusjon om dette begrepsparet se Dybo (2013).

artikulering av tid under improvisasjon. Dybo forklarer videre: «Forenklet kan en si at *strolling* er å dekke over grunnpulsen, men at alle musikere som er fortrolig med dette, har denne metronomen tikkende i hodet uansett hva de foretar seg» (Dybo, 2013, s.53). *Strolling* brukes her metaforisk ved å referere til en afrikansk amerikansk talemåte om hvordan man ikke går med avmålte skritt, men mere *labber* henover; man tar seg en «stroll in the park» - man har vært «rundt forbi⁸⁴». Assosiasjonene kan også gå mot hvordan man i en sånn tilstand oppfatter sine omgivelser på en mere persiperende og åpen måte enn ved taktfast og målrettet gange.

Strolling kan også oppfattes som å strekke oppfattelsen av tid i improvisasjon og beveger seg dermed mot en *fornemmelse* av tid fremfor en rasjonell og begrenset artikulasjon. Dette kan også sidestilles som *syklisk* tid fremfor *lineær* (retningsstyrt) tid (Dybo, 2013, s.50). En såkalt retningsstyrt tid finnes i uttrykk hvor musikere improviserer i forhåndsbestemte akkordrekker og fastlagte formstrukturer som f.eks. i «swingjazz». I *rotary perception* opererer man derimot med en underliggende tid som er så integrert at man kan strekke og komprimere varigheten av de anvendte parameter for tid. Dette er en av egenskapene i Mingus' musikk som Ekkehard Jost fremhever når han betegner Mingus som en av forløperne til frijazz (Jost, 1974). Selv om Mingus ikke utelukkende blir betegnet som en frijazzmusiker, er det flere av elementene i hans musikk, herunder hans tilnærming til tid i improvisasjon, som har vært foregående for den kommende strømmingen av musikere hvor en utvidelse av etablerte musikalske normer kan sies å være et kjennetegn.

Andre tidsparameter i improvisasjon som nevnes av Dybo (2013, s.49-50) er: time og timing, puls, beat, off-beat, presstid, form og akkordskjema. Spesielt interessant er termen *timing* som beskrives som «... en evne til å plassere fraser, musikalsk mening, på den «riktige plassen» i forhold til den øvrige samhandling under en samspillsituasjon» (2013, s. 49). Timing synes dermed å kunne fremheve musikernes fornemmelse av tid i improvisasjon og evne til å plassere

⁸⁴ I denne oversettelsen har jeg valgt å aksentuere en dialektbruk som jeg mener er dekkende for det aktuelle begrepet. Å ha vært «rundt forbi» – på mandalsdialekt – er å ha gått rundt i nabolaget uten noen bestemt hensikt annet enn å kanskje møte noen kjentfolk.

musikalske formler på en tidslinje. Ekkehard Jost (1974) beskriver flere tidsparameter for de friere improvisasjonsformene hvor pulsfornemmelsen artikuleres som «... asymmetry of rhythm, irregular pulsation and rhythmic independence in context of metric function» (hentet fra Westendorf, 1994, s.38-39). Her antydes det at grunnpulsen ikke bare dekkes over, men overlates helt til en asymmetrisk og irregulær pulsfornemmelse.

Tradisjonelt sett forbindes det funksjonsharmoniske rammeverket som ligger til grunn for min kunstneriske utforskning med en lineær artikulering av tid. Å aktualisere en syklisk artikulering av tid i improvisasjon – hvor man strekker pulsfornemmelsen – har i min improvisasjonspraksis påvirket plasseringen og artikuleringen av de musikalske formlene. Dette aktualiseres ved at de karakteristiske harmoniske kvalitetene, som kan forbindes med hverandre gjennom flere ledd av en motiviske assosiasjonsstrømmer, plasseres med en syklisk fornemmelse av tid. Det vil si, den suksessive anordningen og plasseringen av musikalske formler skjer ikke over en jevn artikulert tid, men en irregulær og asymmetrisk artikulering hvor ens *timing* er en fremhevet tidsparameter. Hvis man forestiller den ovenstående beskrivelsen av motiviske assosiasjonsstrømmer med karakteristiske harmoniske kvaliteter som plasseres syklisk på en tidslinje, kan dette gi et bilde på hvordan jeg opplever dannelsen av makrostrukturelle formperspektiver i min improvisasjonspraksis. Her kan lengre musikalske sekvenser og improvisasjoner oppleves som sammenhengende og overlappende i kraft av de musikalske formlenes forskjellige forbindelser og slik danne makrostrukturelle formperspektiver i improvisasjonsprosessen. Denne fornemmelsen av formstrukturer – som har sted i min subjektive opplevelse av improvisasjonsprosesser – vil dog ikke oppta en betydelig plass i analysekapittelet. Jeg har istedenfor valgt å undersøke tilstedeværelsen av denne avhandlingens musikkteoretiske fremstøt, samt hvordan de synliggjøres i min improvisasjonspraksis, i kraft av mikrostrukturelle perspektiver som karakteristiske harmoniske kvaliteter og motiviske assosiasjonsstrømmer. Det er i slike formperspektiver at de musikkteoretiske fremstøtene som forbindes med improvisasjonspraksisen DFL blir mest synliggjort.

Dette utelukker imidlertid deler av den interessante diskursen om makrostrukturelle formperspektiver i improvisasjon som blant annet omhandler hvordan form kan oppleves som et sammenhengende og overlappende system av forbundne helhetlige deler (holarki); hvordan Husserls fenomenologi kan transformeres til musisk tid (Borgo, 2006; Heffley, 2005; Noll, 1977), hvordan suksessive øyeblikk kan synes å skape en uopphørlig nåtid i ens bevissthet (Nolls *Klangflächen*); eller musikalsk *kvalia* (Borgo, 2006; Goguen, 2007). En undersøkelse av ovenstående makrostrukturelle perspektiver på form i improvisasjon må eventuelt komme som en naturlig forlengelse av denne avhandlingen og tas dermed ikke videre høyde for i denne avhandlingen⁸⁵.

Det er altså makrostrukturelle perspektiver relatert til et gitt musikkstykke og dets musikalske og strukturelle egenskaper som utelates. Innleiret i et improvisert musikkstykke finnes det også et makrostrukturelt perspektiv som angår aktualiseringen av den improviserende musikers langtidshukommelse (Dybo, 1996, 2013; Stewart, 1973). Slike etnomusikologiske perspektiver omhandler internaliserte improvisasjonsferdigheter som benyttes i improvisasjonsøyeblikket som kan sies å forekomme i mikrostrukturelle formperspektiver i et gitt musikkstykke; herunder karakteristiske harmoniske kvaliteter og motiviske assosiasjonsstrømmer. Mitt fokus er med andre ord å undersøke makrostrukturelle egenskaper ved en improvisasjonspraksis i kraft av de gitte improvisasjonsprosessenes mikrostrukturelle formperspektiver. Det er, som sagt, min mening at den tydeligste og mest konkrete forbindelsen av de musikkteoretiske perspektivene i DFL fremkommer i min improvisasjonspraksis.

⁸⁵ Disse perspektivene inkluderes dog kortfattet under forslag til videre forskning i kapittel 6.

5 Analyse

When the outcome drives the process, we will only ever go where we've already been. If process drives the outcome we may not know where we're going, but we will know we want to be there. - Bruce Mau

5.1 *Analyse av kunstnerisk produksjon*

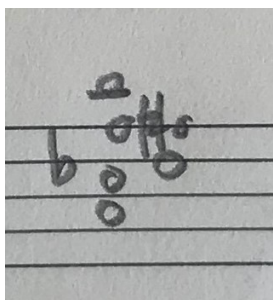
I dette kapittelet legges det vekt på å utdype forbindelser til avhandlingens gjeldende musikkteoretiske fremstøt – de frie ledetoner – og undertegnede improvisasjonspraksis. Dette gjøres gjennom transkripsjoner og analyser av lydinnspillingene som representerer avhandlingens kunstneriske produksjon. Disse transkripsjonene illustreres i form av et notebilde med gjeldende tidsangivelser fra innspillingen. I alt består denne produksjonen av 6 album hvor jeg på forskjellig vis ønsker å undersøke en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon – strukturdannelse i friere improvisasjonsformer – med utgangspunkt i funksjonsharmoniske prinsipper. I korrelasjon med valgte analytiske perspektiver fokuseres det i de gitte transkripsjonene på å utdype DFL i kraft av mikrostrukturelle formperspektiver som karakteristiske harmoniske kvaliteter og hvordan de kan forbindes i virtuelle tidsdimensjoner i kraft av motiviske assosiasjonsstrømmer. I eksempler hvor det er relevant inkluderes også de resterende instrumenter i transkripsjonene. Dette er for å kunne belyse improvisasjonsvalgene i kraft av en musikalsk kontekst og dermed undersøke en mulighet for hvordan strukturelle elementer fra DFL kan forekomme i en improvisasjonspraksis.

David Borgo (2007) antyder at forståelsen av musikken ligger i selve opplevelsen av den - “the act of listening” (Borgo, 2007, s.67). Å forske på kunst – og eksponere sine personlige refleksjoner om emnet – krever at man arbeider i et krysningspunkt mellom praksis og forskning (Borgdorff, 2012), hvor ens personlige verk kan endre karakter fra å være av estetisk oppfatning til å inkludere en epistemologisk karakter. Dette kan man også si er av vesentlig viktighet i Gordons audieringsformer (Gordon, 2007) – å omdanne klingende

musikk til musikalsk mening. De varierende formene for audiering er også de metodiske prinsipper jeg har anvendt for å kunne ta del i en slik prosess. Som utgangspunkt har jeg lyttet intenst og konsentrert til musikken og latt min subjektive opplevelse av den styre mine analytiske valg (Heffley, 2005). Dette vil si, at hvis jeg har fornemmet en tilstedeværelse av karakteristiske harmoniske kvaliteter eller andre former for aktualisering av DFL, har jeg stoppet opp, transkribert det og undersøkt det analytisk – gransket det. I disse analysene har jeg brukt min musikkteoretiske forforståelse for å forsøke å belyse improvisasjonsvalg gjort i øyeblikket og på den måten argumentere for en internalisering av de anvendte musikkteoretiske metodene i DFL som improvisasjonsferdigheter. I disse analysene aksentueres det også analytiske perspektiver på en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon som forklart i valg av analytiske perspektiver. Jeg har valgt å presentere tre eller flere slike analyser for hvert album. Dette mener jeg er tilstrekkelig for å danne et inntrykk av de gjeldende musikkteoretiske perspektiver som internaliserte improvisasjonsferdigheter.

I hvert underkapittel presenteres de gjeldende omstendighetene for innspillingen av albumet, samt eventuelt relevante bakgrunnsopplysninger relatert til selve innspillingsprosessen i form av egne forberedelser eller kontekstuelle bemerkninger.

5.2 SOLO



«You sound great, but I can hear that you're not familiar with the 23rd-chord. »

– Vic Juris, sagt under Hudson Jazz Workshop 2009

1. Herrera
2. Pisano
3. Bronto
4. Campto
5. Achelou
6. Alamo
7. Ptero

Erik Kimestad Pedersen – trompet

Spilt inn i Studio 49, 22-23. September 2019

Tekniker: Jonas Graverholt

Denne utgivelsen har et dogmatisk metodeperspektiv på improvisasjon. I de forskjellige sporene har jeg utforsket en skalas ternære klangforhold på en måte hvor de forskjellige harmoniske progresjonene inngår som deler av en omfavnende klanglig helhet. Dette sikter til en innspillingsmetode med varierende kombinasjoner av seks overlagrede lydspor hvor hvert spor representerer en særegen harmonisk progresjon innenfor det gjeldende ternære klangforhold. I 4.1 og 4.2 vises de aktuelle skalaer, klanger og progresjoner som

⁸⁶ Denne klangen er en kombinasjon av toner fra det ternære klangforholdet mellom C6 (K), Db6 (DL) og B(#9) (KL) som presenteres i kapittel 1. A – C kommer fra C6, Db – F kommer fra Db6 og F# – B kommer fra B(#9). Dette ternære klangforholdet er det samme som utforskes i første låt i den tilhørende albumutgivelsen.

har vært grunnlaget for musikken i denne utgivelsen og hvordan de – med utgangspunkt i den forminskede durskala – forbindes og dermed representerer en makrostrukturell harmonisk progresjon som aktualiseres mellom låtene.

1.

2.

3.

4.

4.1

5.

6.

7.

8.

4.2

Den første skalaen er, som nevnt, den forminkede durskala. Denne skalaen representeres dog ikke auditivt i form av et eget spor på albumet, men som en forklaring – og et utgangspunkt – for det underliggende musikkteoretiske konseptet jeg undersøker i dette albumet. Dette fører imidlertid til at tallene i de to ovenstående illustrasjonen ikke samsvarer med låtene på albumet. Albumets første låt er derimot harmonisk samsvarende med tredje og fjerde notelinje i 4.1, som angis som nr. 2. Slik fortsetter forholdet mellom illustrasjonen og albumet; et nummer forskjøvet.

Først i illustrasjonen angis hvert spors respektive skala samt dens tilhørende ternære klangforhold. De tonene som angis til høyre for skalaen – i

hakeparentes – er en klang som bygges opp av to toner fra hver av de ternære klangene i den aktuelle skalaen. Denne klangen blir utslagsgivende for den suksederende skalaen ved å fungere som et utgangspunkt for hvordan den konstrueres. Dette har jeg i tidligere eksempler kalt skalaens gitte klang. Ved å kontinuerlig forbinde de alternative skalaene på denne måten antydes det et makrostrukturelt perspektiv på albumets utviklingsmessige forløp som aktualiseres av varierende sett med ternære klangforhold for hver låt. Gjennom hele albumet anvendes tonen C som tonalt senter for anordningen av de forskjellige ternære klangforholdene. Det mikrostrukturelle perspektivet gis av hvordan hver låts forskjellige harmoniske progresjoner aktualiseres i hvert innspilte lydspor. Ved gjentatte lyttinger er det mulig å høre hvordan albumets utviklingsmessige forløp aktualiseres i kraft av hvordan de varierende harmoniske progresjonene artikuleres med alternative hastigheter – henholdsvis innenfor hver låt og mellom låtene. Dette fremheves også av det nevnte tonale senteret.

Skalaene og klangene i ovenstående eksemplene deriveres altså fra en gitt klang som ekstraheres med en fastlagt disposisjon (to toner fra hver av de ternære klangene) fra den forhenværende skalaen og dens gjeldende ternære klangforhold. Skalaene og klangene i 4.1 (låt nr. 1-3) er funnet ved å kombinere en slik klang med mitt tonale hierarki i dur, mens de gitte klangene i 4.2 (låt 4-7) kombineres med mitt tonale hierarki i moll. De to ovenstående studiene viser hvordan dette gir de harmoniske progresjonene og de ternære klangforholdene som ligger til grunn for hver låt. De varierende harmoniske progresjonene som anvendes er som følger:

1. Konsonans (K) – Diatoniske Ledetoner (DL)
2. K – Kromatiske Ledetoner (KL)
3. DL – K
4. DL – KL
5. KL – K
6. KL – DL

Dette gir den harmoniske progresjon som artikuleres i hvert av de overliggende lydsporene. I illustrasjonene anordnes disse progresjonene i forlengelse av skala-representasjonen (notelinjen under). Til forskjell fra hvordan disse kombinasjonene tidligere nevnes, aksentueres det i dette albumet kun progresjonen fra en klang til en annen og ikke til en tredje. I skalaen som angis som nr. 2 i 4.1 gir dette følgende progresjoner:

1. C6 – Db6

2. C6 – B(#9)
3. Db6 – C6
4. Db6 – B(#9)
5. B(#9) – C6
6. B(#9) – Db6

Hvert av de innspilte lydsporene på albumet følger altså en særegen harmonisk progresjon fra en ternær klang til en annen over det tonale senteret. Utover dette er det ikke lagt noen restriksjoner vedrørende antall toner som spilles, dynamikk, stykkets lengde, hastighet, tetthet etc. Slike musikalske karakteristika har oppstått intuitivt i improvisasjonsprosessen. Dog er det noen bestemmelser som angår selve innspillingsprosessen som har spilt inn i artikuleringen av hvert spor. Dette omhandler metodiske perspektiver knyttet til prosessen rundt tilblivelsen av hver låt hvor jeg har fulgt en dogmatisk ramme som er felles for alle låtene på albumet. Fullendelsen av hvert stykke har begynt med innspillingen av den første progresjonen – fra den (utvidede) konsonerende klang til de (utvidede) diatoniske ledetoner. Deretter har jeg fulgt den kronologiske anordningen av progresjonene (2-6), hvor tidligere innspilte lydspor har vært auditivt til stede under innspillingen av hvert respektive lydspor. Det vil si at under innspillingen av annet spor (K – KL), har første spor (K – DL) vært auditivt til stede og ved innspillingen av tredje spor (DL – K) har både første (K – DL) og andre (K – KL) spor vært auditivt til stede osv. Hvert spor er spilt inn i umiddelbar suksessjon av hverandre og følger et prinsipp kalt *onetakes*, hvor det ikke brukes flere enn ett forsøk på innspillingen av hvert lydspor. Slik har prosessen fortsatt til alle de harmoniske progresjonene (1-6) klinger over hverandre.

Innspillingen av det sjette lydsporet markerer et punkt i prosessen hvor alle de resterende progresjonene er auditivt til stede under improvisasjonsprosessen. Dette innebærer at de forskjellige harmoniske progresjonene som tilhører hver skala artikuleres over hverandre og danner en sammenhengende vev av toner. For å gjøre dette gjeldende i de resterende sporene har jeg, i kronologisk rekkefølge, spilt inn nye spor i hver respektiv harmonisk progresjon og på den måten erstattet de lydsporene som ble spilt uten de resterende stemmer auditivt til stede. Det vil si, når sjette spor er spilt inn, har jeg fjernet det første sporet og spilt inn et nytt spor i samme harmoniske progresjon. Dette har jeg gjentatt for hvert av de resterende sporene (2-5). Dermed står man igjen med seks lydspor med forskjellige harmoniske

progresjoner som alle er spilt inn med de resterende progresjonene auditivt til stede. I en prosess hvor flere av de musikalske valgene er tatt på forhånd, har dette bidradd til mer intuisjon i improvisasjonsøyeblikket hvor tilstedeværelsen av flere spor å improvisere over har kunnet simulere følelsen av å improvisere med andre musikere.

Denne innspillingsmetoden har også budt på noen problematikker som har påvirket de valgte analytiske perspektivene. Angående karakteristiske harmoniske kvaliteter er visse aspekter – som jeg finner avgjørende i dannelsen av slike mikrostrukturelle formstrukturer – i dette albumet avtalt på forhånd. Dette gjelder hvordan de forskjellige sporene signalerer en fastlagt harmonisk progresjon og dermed isolert sett kan forstås som en karakteristisk harmonisk kvalitet i seg selv. Jeg har derfor valgt å undersøke dannelsen av klanger som skapes i korrelasjon med de forskjellige sporene og prøve å utdype deres gitte strukturelle harmoniske egenskaper – hvilken tone som representerer hvilken klang, hvilken progresjon den tilhører, hvilken samlet klang som klinger osv. Dette dogmatiske konseptet kommer også med en rekke av forskningsspørsmål som jeg anser som noen av grunnideene bak innspillingen av dette albumet. Kan man tyde karakteristiske harmoniske kvaliteter i et uttrykk hvor samtlige tolv toner er i kontinuerlig omløp? Vil dette bli til en udefinert harmonisk masse hvor det ikke vil være mulig å høre noen forskjell mellom hver låt? Eller vil de progresjonene gjennom de særegne ternære klangforholdene kunne tilføye hver låt en karakteristisk harmonisk kvalitet og dermed kunne skape et tydelig skille mellom låtenes helhetlige karakter? Med andre ord: vil hver låts klanglige karakter være betinget av forskjellene i de ternære klangenes strukturelle egenskaper? Normalt vil jeg definere karakteristiske harmoniske kvaliteter som den vertikale anordningen av tonematerialet som artikuleres i musikalske formler. I dette albumet kan musikalske formler dannes på tvers av de innspilte lydsporene hvilket utfordrer denne metoden. Det vil si, det som kan oppleves som en sammenhengende musikalsk formel kan være en kombinasjon av forskjellige musikalske formler som er spilt inn på forskjellige tidspunkt. Derfor har jeg – som nevnt – fokusert på å utdype de harmoniske egenskapene til de klangerne som oppstår gjennom korrelasjonen mellom de forskjellige lydsporene.

Når det gjelder motiviske assosiasjonsstrømmer på dette albumet, tar dette også en annen form enn hva man normalt vil oppleve i jazzimprovisasjon. Jeg har tidligere nevnt hvordan en jazzmusiker kan anvende korttidshukommelsen i en improvisasjonsprosess ved å kontinuerlig tilpasse seg den forandrende

klanglige forløpet (Dybo, 1996). I perspektiv av dette albumet har jeg opplevd at flere musikalske valg fra tidligere innspilte spor – både de som er auditivt til stede, men også de som ble erstattet med nye – etter flere gjennomlyttinger ble inkorporert som deler av låtenes gjeldende formstrukturer. Når man spiller inn flere lydspor etter hverandre og de umiddelbart inngår i persepsjonsprosessen når neste spor spille inn, har jeg erfart at musikalsk mening kan oppleves å synke inn i ens fornemmelse av den overordnede formen som et gradvis tykkere lag av musikalske begivenheter. Også selv om flere av disse sporene fjernes og erstattes av nye, kan det gi en fornemmelse hvor man hører “ekkoet” av det aller første sporet i den endelige versjonen av låten. På denne måten kan de motiviske assosiasjonsstrømmene – som de fremkommer av de klingende forløpene – representere motiviske forbindelser på kryss og tvers av forskjellige lydspor og harmoniske progresjoner. Dette antyder et perspektiv hvor hvert spilte spor (også de erstattede) oppleves som virtuelt til stede i ens måte å forholde seg til improvisasjonsprosessen på. I analysene har jeg valgt å fokusere på det klingende produktet av alle seks spor over hverandre og betrakte det som en helhetlig del og motiviske assosiasjonsstrømmer heretter.

Musikalske forbindelser på tvers av lydsporene tangerer også hvordan jeg analyserer aktualiseringen av tid i denne utgivelsen. I fraværet av en tydelig markert puls i det klingende forløpet har jeg forsøkt å aksentuere alternative måter å artikulere tid i improvisasjon på hvor den nevnte fornemmelsen av låtenes formstruktur som inkorporeres i improvisasjonsprosessen har vært gjeldende. Jeg opplever at artikulasjonen av tid foregår i et krysningsspunkt mellom alternative dimensjoner av tid hvor man som musiker auditivt kan observere ens tidligere musikalske handlinger gjennom de innspilte lydsporene (syklisk tid) simultant med at man i persepsjonsprosessen tilføyer flere toner til passasjene basert på denne kunnskapen (lineær tid). Bak de musikalske valgene man foretar seg kan det dermed sies å ligge en rekke av tidligere valg som er med på å prege de valgene man tar i gitte øyeblikk. Det er her den lineære oppfattelsen av tid aktualiseres – i innspillingen av hvert spor samt i metoden hvor man improviserer et komplett lydspor uten avbrytelser hvor suksessive musikalske øyeblikk oppleves å synke inn i ens bevissthet og danne et gradvis tykkere lag av begivenheter. Simultant oppleves den sykliske oppfattelsen av tid i kontekst av de tidligere innspilte sporene og tilblivelsen av de formstrukturene man forholder seg til under innspillingen av hvert enkelte spor. Artikulasjonen av tid kan dermed sies å bli aktualisert på forskjellige strukturelle plan av dette

albumet – på lik linje med albumets mikro- og makrostrukturelle harmoniske egenskaper. Den lineære tiden aktualiseres i hvert spor for seg selv, mens den sykliske tiden aktualiseres i korrelasjonen mellom alle sporene. Strukturene som dannes av at flere lag av lineært artikulerte lydspor legges oppå hverandre danner en helhet som kan gi en fornemmelse av å improvisere over avtalte formstrukturer. Disse formstrukturene er vesentlige i forståelsen av artikulasjonen av tid i dette albumet.

Før analysene vil jeg minne om hvordan det – i metodekapittelet – nevnes at prosessen som knyttes til internaliseringen av DFL som improvisasjonsferdigheter, har innebåret å audiere flere toner simultant. Flere av disse tonene har – i min improvisasjonspraksis – fremkommet som mentalt forestilte toner og fylt en understøttende rolle i relasjon med de aktuelle modulasjonene og progresjonene som antydes i de fysisk representerte musikalske formlene. I forbindelse med innspillingen av dette albumet har det vært et ønske fra min side om å bringe disse mentalt persiperte klangene til den auditive overflaten. Jeg anerkjenner dog problematikker vedrørende albumets dogmatiske karakter og improvisasjonens intuitive egenskaper og at dette ikke kan forenes uten å måtte inngå kompromisser som begrenser begge kvaliteter. Dette tverrsnittet – som til dels kan forstås som dualismen mellom komposisjon og improvisasjon – har jeg valgt å imøtekomme på den ovenstående forklarte måten hvor improvisasjonen forekommer innenfor et fastholdt rammeverk.

Disse rammene er satt med det formål å kunne skape musikk som, simultant med å på konkret vis kunne relateres til mine musikkteoretiske fremstøt, også kunne gi et auditivt forslag på en improvisasjonsprosess hvor både fysisk og mentalt persiperte toner integreres. Med andre ord har jeg forsøkt å representere et integralt perspektiv på en improvisasjonsprosess hvor samtlige toner i en persepsjonsprosess manifesteres fysisk og samlet danner en vev av toner som signalerer interne harmoniske forbindelser innenfor det valgte tonematerialet. Videre har det vært min hensikt at dette albumet skal kunne bidra til en økt forståelse av hvordan jeg aktualiserer en metodisk tilnærming til teoretiske perspektiver som Gordons (Gordon, 2007) audieringsformer og Jacobs Song & Wind (Frederiksen, 1996) i min improvisasjonspraksis. Her siktes det til hvordan jeg gjennom musikkens samlede klanglige kvalitet søker å skape en auditiv indikasjon – og kun en indikasjon – på hvordan en improvisasjonspraksis kan oppleves fra mitt utøvende perspektiv.

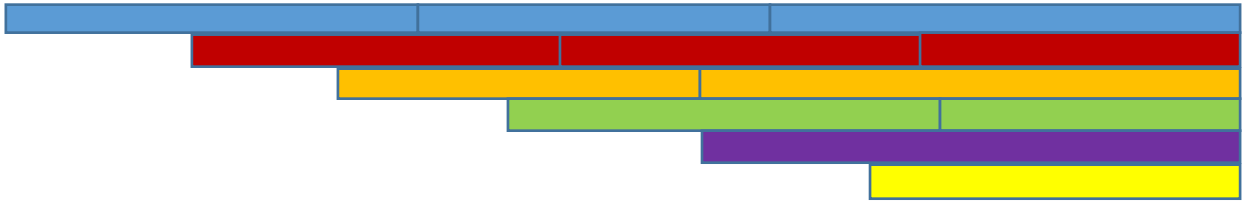
Kort forklart vil dette si at når jeg velger å spille en tone er dette kun en av potensielt flere mentalt opplevde toner. De som ikke spilles oppleves å omkranse de spilte tonene. Denne prosessen kan i en improvisasjonsprosess være avgjørende i foregripelsen av hvilke toner som etterfølgende opptar ens oppmerksomhet og potensielt spilles. De spilte tonene signalerer dermed et forsøk på å artikulere sammenhengende assosiative karakteristiske harmoniske kvaliteter og antyder på den måten hvilken progresjon, klang eller karakteristiske harmoniske kvalitet som opptar ens oppmerksomhet i en improvisasjonsprosess.

Jeg vil hermed gå videre til de valgte analysene av dette albumet. Jeg har valgt å vise til transkripsjoner av klingende forløp fra låt nr. 2 (Pisano), låt nr. 3 (Bronto) og låt nr. 6 (Alamo). Utover å utdype illustrasjonene vil jeg også presentere hvilke dogmatiske perspektiver som har påvirket tilblivelsen av hver låt.

5.2.1 Pisano

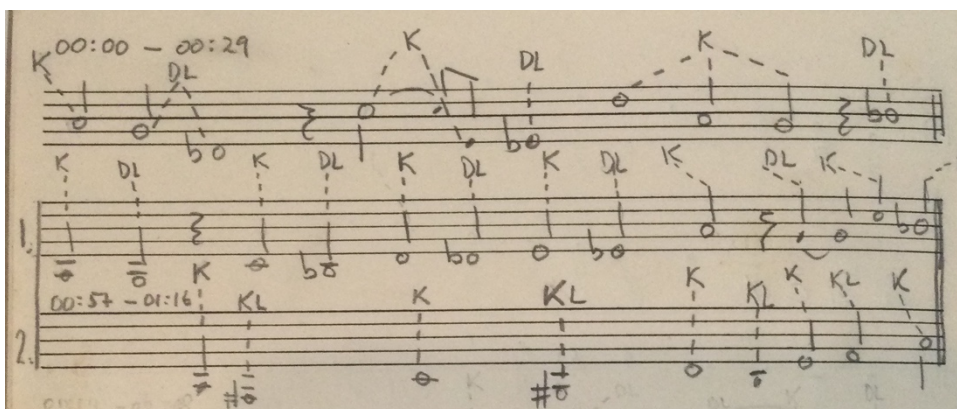
Formstrukturene i denne låten er blitt til ved å skyte inn de harmoniske progresjonene på alternerende steder i formen. Stykket begynner således med den første progresjonen (K – DL), mens de resterende sporene introduseres gradvis – i kronologisk rekkefølge (som antydnet i 4.1, notelinje 6). Når et spor først er skutt inn, klinger det med til stykkets slutt. Innspillingsmetoden har vært overlappende hvor det alterneres mellom de varierende harmoniske progresjonene hvis nødvendig. Dette sikter til hvordan de innspilte sporenes lengde kan utvides for å imøtekomme endringer i stykkets varighet som følge av inklusjonen av en ny harmonisk progresjon. Med andre ord består de forskjellige lydsporene – som signalerer de harmoniske progresjonene – av flere sammenflettede spor. Hvis en harmonisk progresjon overskrider lengden til de allerede innspilte sporene, har jeg alternert mellom disse for å tilpasse sporenes lengde med hverandre. Dette kan enten ajourføre sporene eller overskride lengden igjen, hvorpå flere spor legges til i de progresjonene hvis lengde ikke samsvarer med stykkets daværende slutt punkt. Denne metoden har jeg fulgt kontinuerlig til alle de seks harmoniske progresjonene er til stede i det klingende forløpet. På de stedene jeg har valgt å begynne innspilingen av de forskjellige sporene har jeg forsøkt å aksentuere en musikalsk utvikling hvor min rolle som utøvende musiker og min perseptuelle forbindelse til det klingende forløpet er avgjørende. Nedenstående illustrasjon (4.3) utdyper hvordan overlagingen av lydspor kan være anordnet. Inndelingen

av innskutte lydspor er dog kun hypotetisk og representerer ikke størrelsesforholdet i det aktuelle stykket.

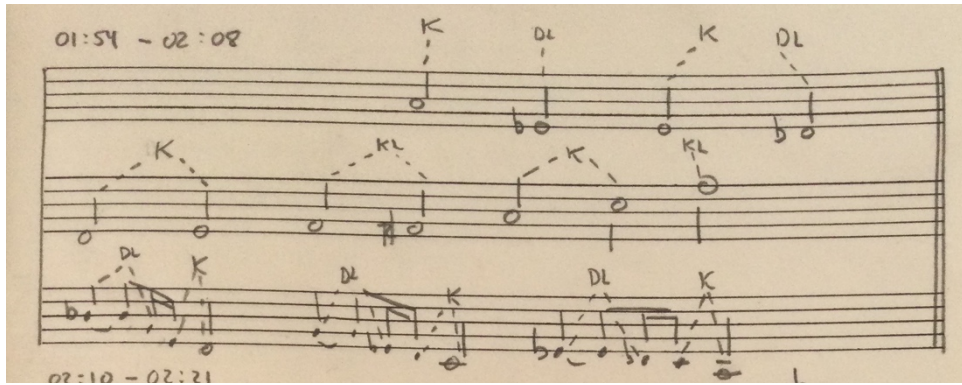


4.3

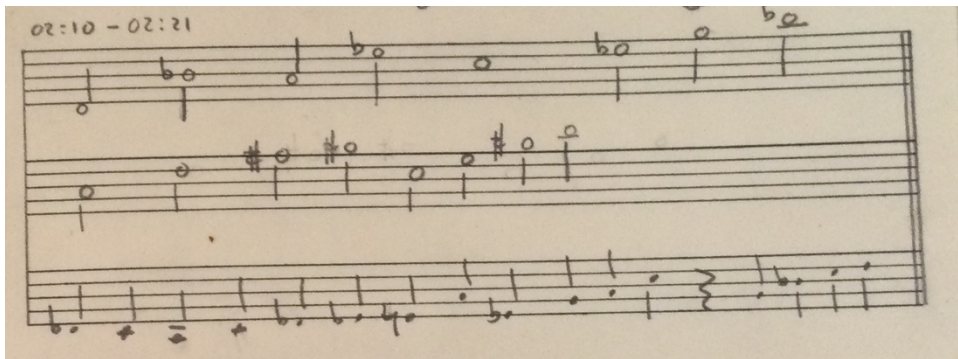
I de følgende illustrasjonene (4.4 - 4.7) vises det hvordan hver stemme følger den gitte harmoniske progresjon som den fremgår av 4.1, skala nr. 3. Her angis det en gjeldende tidsangivelse, mens det i 4.4 - 4.5 også angis stiplede linjer som markerer hvilken ternær klang som aktualiseres i kraft av hver tone. Det forventes at leseren verifiserer transkripsjonene med den gitte harmoniske informasjonen som oppgis i 4.1. Plasseringen av tonene på notebildet samt noteverdiene er omtrentlige og det er ikke tilstrebet å notere en nøyaktig rytmisk representasjon av de musikalske formlene. Dette er ikke prioritert i samsvar med den sykliske artikuleringen av tid i improvisasjonsprosessen. Notasjonen følger derfor en omtrentlig vertikal anordning hvor tonene plasseres etter hvordan de korrelerer tidsmessig med de øvrige noterte stemmene. Hvis en tone artikuleres umiddelbart etter en annen, noteres den litt til høyre for den øvre tonens vertikale linje.



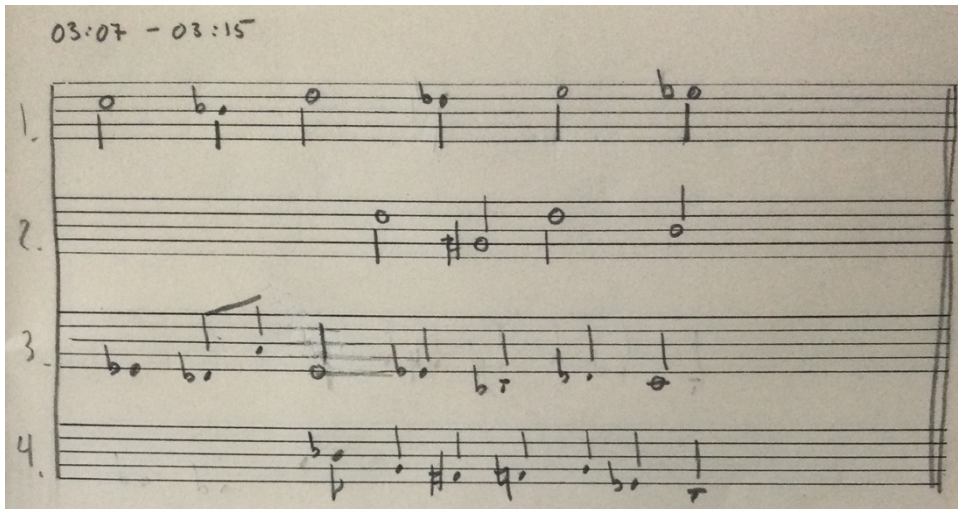
4.4



4.5



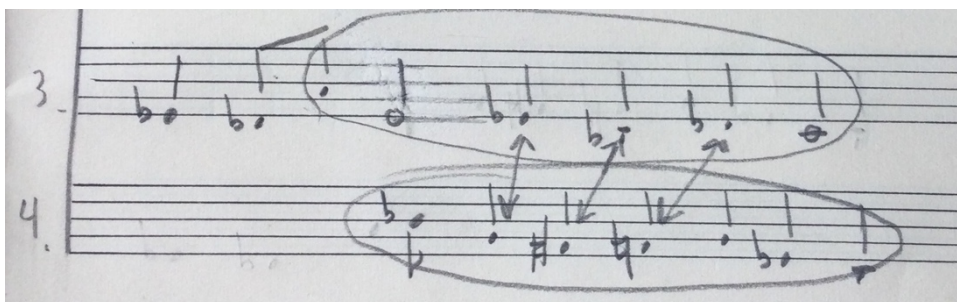
4.6



4.7

Av motiviske assosiasjonsstrømmer i de ovenstående transkripsjonene vil jeg fremheve hvordan det som spilles i sporet som signalerer DL – K i 4.4 (01:54 – 02:08). Den motiviske assosieringen kommer til uttrykk gjennom repetisjon og variasjon ved at et musikalsk motiv sekvenseres i nedadgående retning. De musikalske formlene som artikuleres følger disposisjonen 2:2, hvor de to første tonene er diatoniske ledetoner og de to suksederende (innenfor hver musikalske formel) er konsonerende toner. Et annet eksempel av lignende karakter finnes i 4.6. De oppadgående musikalske formlene fra K – KL, samt antydningen av

hvilken fornemmelse av tid som aktualiseres, blir videreført i det som spilles i K – DL, hvor den musikalske formelen moduleres til å signalere en annen harmonisk progresjon. I samme transkripsjon er en annen motivisk assosiasjonsstrøm måten det som spilles i alle lydsporene artikuleres i samme musikalske retning – i dette tilfellet en oppadgående melodiføring. En slik motivisk assosiasjonsstrøm fremkommer også av transkripsjon 4.7. Dette sees i hvordan de to nederste stemmene begge aksentuerer en nedadgående retning og beslektede noteverdier i de artikulerede musikalske formlene. Likhetene i de harmoniske progresjonene (begge begynner med DL) gjør at det skapes motiviske forbindelser i harmoniene som oppstår i sammenfletningen av de forskjellige lydsporene. Slike motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter er også tydelig i måten disse to lydsporene korrelerer harmonisk. I 4.8 vises det hvordan de to stemmene skaper en harmonisk kvalitet ved en vedvarende bruk av musikalske intervaller. Dette angis av pilene som markerer en sekvens av suksessive anordninger av store terser (den midterste av intervallene er en liten sekst – inversjonen av en stor ters). Dette motiviske forløpet videreføres også i nr. 4, hvor den musikalske formelen avrundes ved at det spilles en forstørret treklang (G – Eb – B).



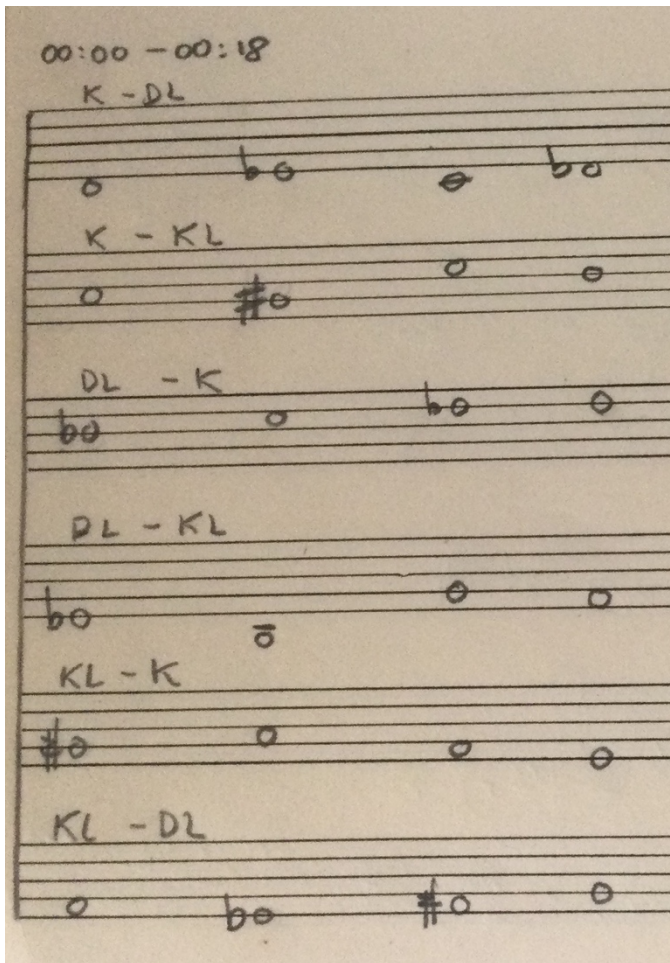
4.8

Aktualiseringen av tid og formstrukturer i denne låten har forbindelser til den nevnte innspillingsmetoden med overlappende og innskutte lydspor. Fornemmelsen av tid improvisasjonsprosessen kommer her til uttrykk i kraft av de musikalske strukturene som dannes av at flere lag av lineært artikulerede lydspor overlages. Her opplever jeg at minnet om en forhenværende musikalsk respons blir bragt fram i ens bevissthet når man ved et senere tidspunkt – ved innspillingen av et innskutt lydspor – hører det igjen. Dette legger til rette for dannelsene av strukturelle forbindelser mellom de varierende lydsporene og danner formstrukturer som påvirker artikuleringen av tid i improvisasjonsprosessen.

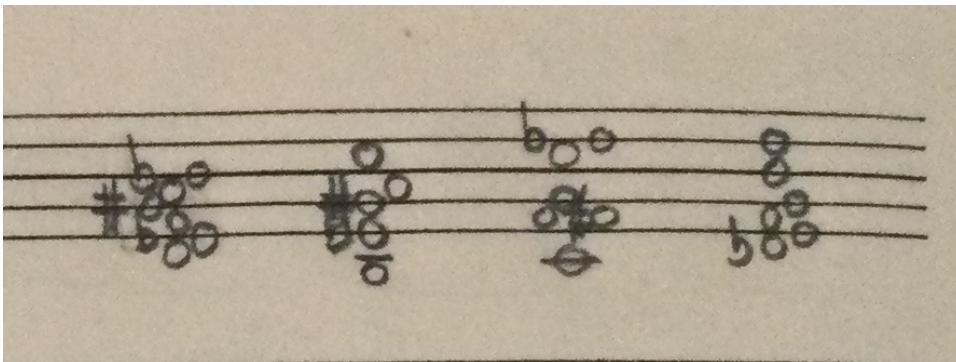
5.2.3 Bronto

Dette stykket er spilt inn med en overlagring av lydspor hvor det aktualiseres en syklisk fornemmelse av tid, felles for alle sporene. Dette gis i kraft av en avgrenset plassering av de spilte tonene hvor det skapes vertikale klanger – søyler av karakteristiske harmoniske kvaliteter. Plasseringen av hver tone i klangen baseres ikke på en lineær tid som telles, men en syklisk fornemmelse av tid hvor det derfor forekommer en variert lengde på både tonene som spilles og pausen mellom hver klang. Hver gitte harmoniske progresjon representeres dermed i hver vertikale klang – det vil si – at innspillingsmetoden er arrangert slik at hver klang inneholder 6 toner, hvor minst en tone fra hver av de ternære klangene – som angis i 4.1, notelinje 8 – er representert.

For hver av disse vertikalt artikulerte klangene spilles det en tone fra den første klangen i den respektive harmoniske progresjonen som etterfølges av en tone fra den ternære klangen den gitte harmoniske progresjonen antyder. Denne handlingen repeteres for hvert spor til det spilles en lang fermate. Heretter bryter improvisasjonsprosessen ut i en kontrasterende, fragmentarisk improvisasjon etter samme gjeldende innspillingsmetode, men uten å fremheve vertikalt artikulerte klanger. Dette skaper et skille mellom stykkets første og andre del. Hvert spor i stykkets første del (med vertikalt artikulerte klanger) er spilt inn i sin helhet, med et gradvis ekspanderende uttrykk ettersom flere harmoniske progresjoner inkluderes. De harmoniske *søylene* som oppstår av denne innspillingsmetoden, står både som indikatorer på stykkets karakteristiske harmoniske kvaliteter samt stykkets artikulering av tid. Hver vertikalt artikulerte klang representerer en særegen kombinasjon av toner og et helhetlig perspektiv på deres samlede anordning danner stykkets formstrukturer. I 4.9 angis hver stemme for seg, mens i 4.10 angis de som vertikale klanger.



4.9



4.10

5.2.4 Alamo

Dette er et stykke hvor de seks forskjellige harmoniske progresjonene (som angis i 4.2, notelinje 5 og 6) artikuleres kronologisk og solistisk – uten de resterende progresjonene klanglig til stede. De eneste stedene hvor lydsporene overlages i dette stykket er som hvor det spilles underlag til solosporet. Delene med overlagrede lydspor kan også foreskrive en endring i hvilken harmonisk

progresjon som aktualiseres i solosporet. Innspillingsmetoden følger delvis musikkstykkets utviklingsmessige forløp hvor hver solopassasje er spilt inn i suksisjon av den forhenværende. Dette unnvikes kun delvis i passasjene hvor lydsporene overlages. Hver solodel er spilt inn som innskutte lydspor hvor jeg – i innspillingsøyeblikket – har hørt slutten av forhenværende solodel samt overgangen med de overlagrede lydspor, og deretter improvisert videre i den gitte harmoniske progresjon.

I transkripsjonene går jeg inn på hvordan de forskjellige harmoniske progresjonene aktualiseres i de respektive solodelene og hvordan dette kan forekomme i kraft av de artikulerte musikalske formlene, deres karakteristiske harmoniske kvaliteter samt hvordan de kan forbindes via motiviske assosiasjonsstrømmer. For å understreke dette vil jeg gå inn på strukturelle egenskaper ved de transkriberte musikalske formlene. I følgende transkripsjoner har jeg utelukkende lagt vekt på den harmoniske kontekst og har derfor nedprioritert visse notasjonsmessige aspekter som f.eks. noteverdier og artikulasjon. Dette er i et forsøk på å klargjøre hvilke ternære klanger og klangforhold som aktualiseres i de musikalske formlene ved å redusere øvrig og – med dette formål – mindre relevant informasjon. Alle de seks alternative harmoniske progresjonene inkluderes i en og samme illustrasjon (4.11) og anordnes kronologisk etter hvor de forekommer i stykket.

01:23 - 01:41: K - DL

04:42 - 04:52: K - KL

06:02 - 06:15: DL - K

07:10 - 07:26: DL - KL

09:32 - 09:42: KL - K

11:00 - 11:16: KL - DL

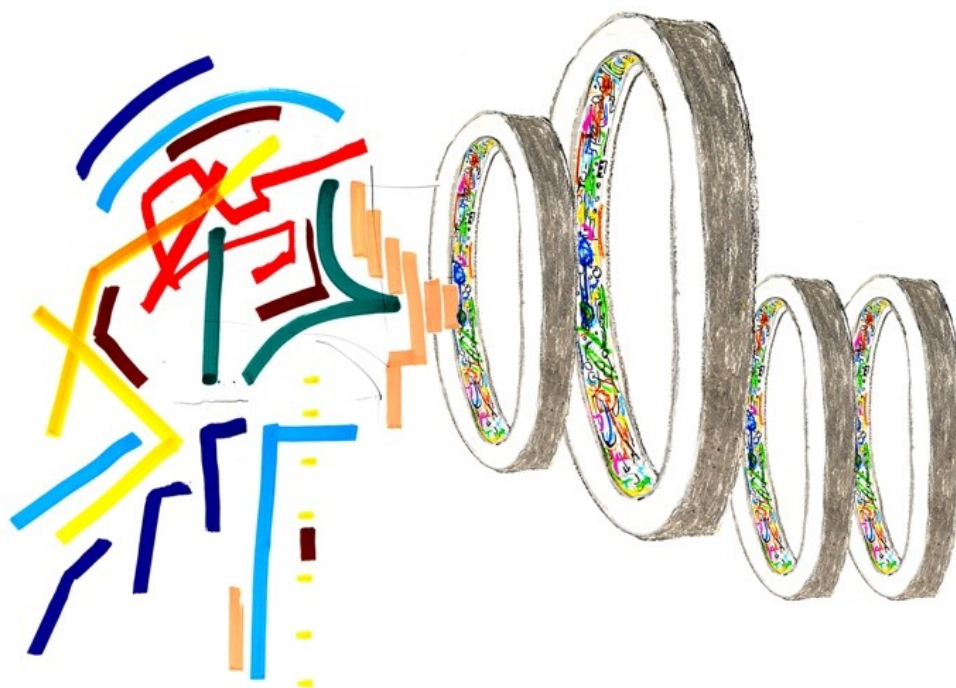
WH-Nr. 35. Marsch 6

4.11

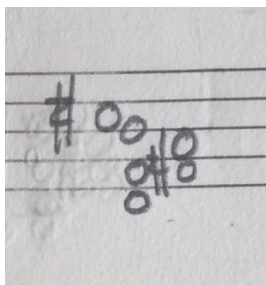
Hver ternær klang markeres med en sirkel rundt det gjeldende tonematerialet. I første notelinje anvendes disposisjonen 3:3 som artikuleres i oppadgående retning. Både disposisjonens strukturelle egenskaper og retningen de musikalske formlene artikuleres i kan sies å aktualisere motiviske assosiasjonsstrømmer. Disposisjonen varieres gjennom de forskjellige transkripsjonene og det anvendes dermed en form for repetisjon og variasjon som også påvirker dannelsen av motiviske forbindelser. Dette kommer blant annet frem av tredje, femte og sjette notelinje hvor antallet av toner som spiller fra hver ternær klang varieres asymmetrisk.

I analysen av dette albumet har jeg gått inn på forbindelser mellom avhandlingens musikkteoretiske fremstøt og min kunstneriske produksjon; herunder min improvisasjonspraksis. Dette har jeg gjort ved å vise til konkrete transkripsjoner fra albumet *SOLO* hvor det anvendte tonematerialet analyseres i kontekst av valgte teoretiske perspektiver som jeg tidligere har presentert under benevnelsen DFL. Jeg har vist hvordan musikkstykkene i denne utgivelsen kan relateres til denne teoretiske forståelsen av harmonikk i improvisasjon og hvordan det kan komme til uttrykk i kraft av mikrostrukturelle formperspektiver som karakteristiske harmoniske kvaliteter og hvordan de kan forbindes i virtuelle tidsdimensjoner i kraft av motiviske assosiasjonsstrømmer. Dette menes å legge et fundament for en forståelse av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon og et forslag til hvordan DFL kan inkorporeres som improvisasjonsferdigheter i en improvisasjonspraksis. Dette albumet har, som nevnt, et dogmatisk perspektiv på improvisasjon, hvor flere musikalske beslutninger er tatt i forkant av improvisasjonsprosessen. Spørsmål vedrørende DFL som internaliserte improvisasjonsferdigheter undersøkes derfor i utdypende grad i de neste utgivelsene hvor jeg – med det samme analytiske formatet – undersøker DFL i en mer improvisert kontekst.

SOLO



5.3 TAHT



87

If you put a conventional chord under my note, you limit the number of choices I have for my next note; if you do not my melody may move freely in a far greater choice of directions (Ornette Coleman – sitert av Martin Williams, fra Cogswell (1989, s.16).

1. TAHT
2. Tahiti Time
3. Pacific (12 hours behind Rønne)
4. UTC-10
5. CKT
6. HST
7. Whiskey Time

Erik Kimestad Pedersen – trompet

Rune Lohse Sørensen – trommer

Peter Rossell Lademann - teknikk

Innspilt 22-23/2-2018

Panalama Studios, København

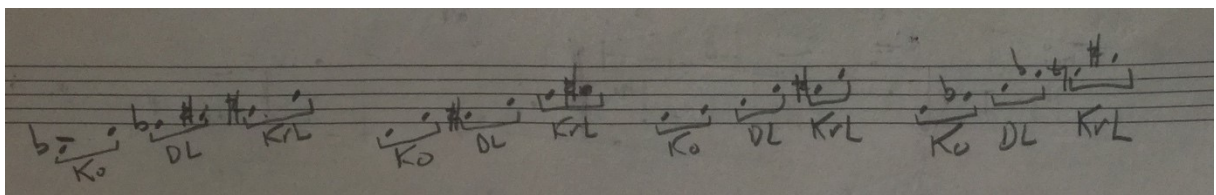
Tekniker: Peter Rossell Lademann

I analysene av dette albumet vil jeg forsøke å komme inn på forskjellige representasjonsformer for DFL i friere improvisasjonsformer. Jeg vil begynne med grunnleggende eksempler i stil med hva som kjennes fra foregående analyser og deretter søke å ekspandere metodene til å inkludere mer komplekse musikalske formler og utvidede ternære klangforhold. Det gjeldende analytiske formatet som tas i bruk er hvordan DFL i improvisasjon kan påvises i kraft av

⁸⁷ Klangens relevans til analysen forklares fortløpende i teksten.

karakteristiske harmoniske kvaliteter, motiviske assosiasjonsstrømmer og aktualiseringen av tid i jazzimprovisasjon. Analysenes hensikt er å peke på forbindelser mellom den aktuelle studioinnspillingen⁸⁸ og det valgte musikkteoretiske materialet.

En mulig innfallsvinkel til dette er den ovenstående klangen og dens strukturelle disposisjon. Klangens toner derives fra en Bb-forminsket durskala og er beslektet med hva som i metodekapitlet benevnes som *den innledende klang*. Her siktes det til hvordan klangen bygges opp av samme strukturelle disposisjon – to toner fra Bb6 (D – F), to toner fra A-forminsket (F# – A) og to toner fra E6 (B – C#). Disse klangene utgjør henholdsvis skalaens konsonerende toner, diatoniske ledetoner og kromatiske ledetoner. I likhet med den innledende klang plasseres tonene fra hver ternær klang i oppadgående retning og i trinnvis suksesjon av den foregående klangs toner. I 4.12 vises den samme strukturelle disposisjonen i kontekst av hver tone i den konsonerende klangen (Bb6). Dette underkapittelets innledende klang finnes som nr. 2 i horisontal anordning.



4.12

Hver av disse klangene representerer den samme disposisjon, men består av alternative strukturelle egenskaper gitt av hvilket trinn som anordnes nederst i klangen. Hvis de artikuleres som presstid (hurtig, med glidende overganger mellom tonene) vil det dannes musikalske formler som hver oppleves å ha en særegen karakteristisk harmonisk kvalitet, gitt av dens strukturelle egenskaper. Det oppstår dermed en forskjell på en klangs disposisjon og dens strukturelle egenskaper. Disposisjonen sikter til klangens rasjonelle musikkteoretiske informasjon som her kan forklares som en anordning av toner fra ternære klanger i trinnvis suksesjon av hverandre. Den går dermed ikke inn på hvilke intervaller som anvendes eller hvilken skala intervallene derives fra. Dette er informasjon som forbeholdes og blir aktualisert av skalaens gitte strukturelle egenskaper hvor

⁸⁸ Her siktes det til det transparente klingende resultatet av improvisasjonsprosessen mellom trompet og trommer. Albumet inneholder også elektronisk bearbeidet materiale, som er inkludert i albumets post-produksjon. Dette faller dermed utenfor denne oppgavens direkte nedslagsområde. Slike teknologiske og produksjonsorienterte aspekter av denne innspillingen inkluderes kun hvis det av analytiske grunner føles hensiktsmessig.

disposisjonen sees i perspektiv av et tonalt senter og informasjonen blir oversatt til fysiske toner. Samme disposisjon kan dermed gi forskjellige harmoniske utfall, som vist i 4.12. Selv om de fire musikalske formlene følger samme disposisjon (K – K, DL – DL, KL – KL i trinnvis oppadgående suksesjon mellom de ternære klangene), er de ikke identiske med hverandre hva angår strukturell oppbygging. Det kan man eksempelvis se i de to første formlene hvor den første K – K gir en stor ters, mens den andre musikalske formelen begynner med en liten ters mellom de konsonerende tonene. En slik forbindelse mellom de musikalske formlene, hvor en gjennomtrengende disposisjon dikterer en musikalsk formels karakteristiske harmoniske kvalitet, vil jeg argumentere for at man kan karakterisere som motivisk.

Slike disposisjoner har, som jeg har vært inne på i metodekapittelet, vært en del av mine studier i internaliseringsprosessen og kan på den måten sies å ha influert min improvisasjonspraksis. Denne innflytelsen kommer fra slike musikalske formlers evne til å representere forandrende karakteristiske harmoniske kvaliteter – vertikale harmoniske søyler. Dette finner jeg spesielt anvendelig hvis de artikuleres som presstid og spesielt i vertikale artikulasjonsformer. Her sikter jeg til en entydig representasjonsform av en musikalsk formels artikulerte retning – stigende eller fallende. Under forberedelsene til denne innspillingen undersøkte jeg muligheter for å få fram DFLs egenskaper til å, innenfor denne metoden, å kunne representere et kontinuerlig forandrende harmonisk nettverk av søyler. Jeg vil i analysene av dette albumet forsøke å gå inn på aspekter av min improvisasjonspraksis hvor denne innflytelsen gjør seg gjeldende. De analytiske rammene for denne undersøkelsen baseres på hvordan en vertikal anordning av en musikalsk formels toner gir dens karakteristiske harmoniske kvalitet, hvordan suksessive musikalske formler av en slik art kan forbindes via motiviske assosiasjonsstrømmer og dermed forstås som en parameter for tid i jazzimprovisasjon. Ved å vise til transkripsjoner med konkrete forbindelser til denne avhandlingens musikkteoretiske fremstøt, vil jeg argumentere for at DFL er internalisert som improvisasjonsferdigheter i min improvisasjonspraksis. Deretter vil jeg ekspandere det teoretiske rammeverket og forsøke å koble mer komplekse musikalske formler på den samme teoretiske bakgrunn. Jeg begynner grunnleggende:

5.3.1 Tahiti Time

I dette stykket plasseres tre forskjellige trompetfraser fordelt over stykkets form. Disse fremhevede frasene er eksempler på hvordan et grunnleggende ternært klangforhold og harmoniske progresjoner kan aktualiseres i en improvisasjonsprosess. De aktuelle klangene er de samme som angis i den innledende klangen – Bb6 (K) – A-forminsket (DL) – E6 (KL). I de to øverste transkripsjonene aktualiseres den gitte harmoniske progresjonen for hver suksessive spilte tone. Dette gjør at det aktuelle tonale senteret opptrer i kraft av en kontinuerlig tilblivelse ved at ledetonerne etterfølges av en konsonerende tone. Det aksentueres en disposisjon mellom de gitte klangene på 1:1 med henholdsvis diatoniske og kromatiske ledetoner. I nederste eksempel spilles det en 4:4 disposisjon og et musikalsk utviklingsforløp hvor fire diatoniske ledetoner i løpet av en hel musikalsk formel, løses opp til den nærmeste konsonerende tone. Stemmeføringen angis med markerte linjer.

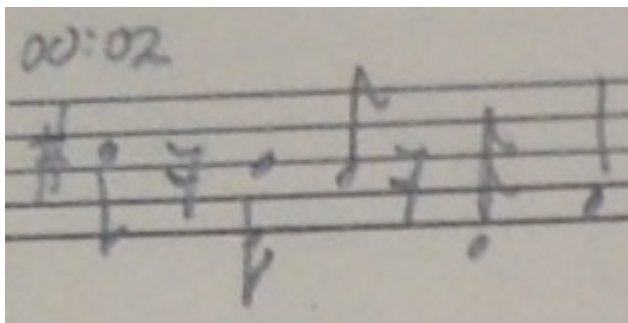
The image shows three staves of handwritten musical notation for trumpet. Each staff is labeled with a time range and a chord progression:

- Staff 1:** 00:26 - 00:32 DL - K. The notation shows a sequence of notes: F#4, G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4.
- Staff 2:** 00:51 - 01:01 KL - K. The notation shows a sequence of notes: F#4, G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4, F#4, G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4.
- Staff 3:** 01:15 - 01:21. The notation shows a sequence of notes: F#4, G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4, F#4, G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4. A large bracket spans the first four notes (F#4, G4, A4, Bb4), and another large bracket spans the last four notes (Bb4, A4, G4, F#4).

4.13

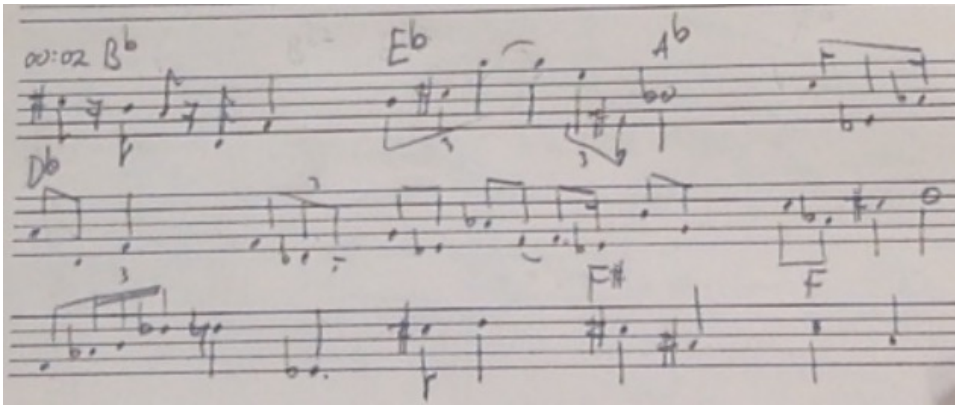
5.3.2 Pacific (12 hours behind Rønne)

I forberedelsene til innspillingen av dette albumet var en sentral del av studiene mine å studere artikuleringen av musikalske formler som karakteristiske harmoniske kvaliteter og deres forbindelser i kraft av motiviske assosiasjonsstrømmer. Som det fremgår av mine studier i kapittel 4 var en ofte benyttet praksis å øve en fastlåst disposisjon for anordningen av toner i en musikalsk formel, transponert rundt i kvintsirkelen. Slik ble differensieringen mellom toneartene tydeliggjort ved at disposisjonen ble kontekstualisert av en suksessiv anordning av tonale sentre. En disposisjon som ble anvendt i denne perioden var den som angis i 4.12. For å gi innspillingen et preg av dette, ble det satt opp et piano opp rett foran trompetmikrofonen og tangentene tilsvarende den innledende klangen ble tapet fast, så de ble holdt nede. Dette gjorde at de tilhørende strengene resonerte, og ble hengende i rommet hver gang jeg spilte de samme frekvensene (tonehøydene). Disse klingende tonene er samtidig – på utvalgte steder – blitt bearbeidet elektronisk til å resonere med tonene som spilles i improvisasjonsprosessen. I begynnelsen av stykket resonnerer den fremhevede klangen i forbindelse med en av de første spilte musikalske formlene (4.14), som inneholder akkordtonene D – F – A – B – C#:



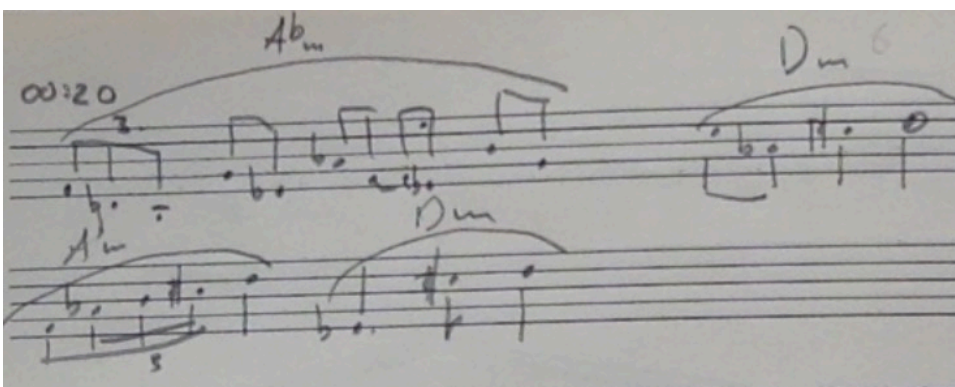
4.14

Det videre musikalske utviklingsforløpet tyder på underliggende, mentalt audierte tonale sentre i kvintprogresjoner som artikuleres fra den innledende klangen som antyder en progresjon fra Bb til F# (4.15). I transkripsjonen er det fremhevet hvilke tonale sentre som oppleves som gjeldende til hvilke musikalske formler.



4.15

Førløpet begynner med en gjengivelse av disposisjonen fra *den innledende klang* hvor alle ternære klangforhold aktualiseres i en musikalsk formel over Bb som tonalt senter. Heretter er det to ledd i kvintskrittprogresjonen som utelates i den fysiske frembringelsen av improvisasjonsprosessen – og dermed audieres mentalt. Dette gjelder Bb som dominant og Eb som tonika. Dette vises i at den neste musikalske formelen er en Eb alterert dominant med den den harmoniske kvaliteten Em6/9 som løses opp til en Ab(9). Det samme antydes i artikuleringen av en Dm-treklang som signalerer en alterert Db7 som igjen antyder og at to ledd av kvintskrittprogresjonen er utelatt fra fysisk representasjon. I dette tilfellet gjelder det Ab som dominant og Db som tonika. Etterfølgende blir de spilte musikalske formlene værende i Db som dominant hvor det alterneres mellom naturlige og altererte dominanter som kommer til uttrykk gjennom varierende ternære klangforhold. I den naturlige dominant aktualiseres Abm6 – G-forminsket – D7, mens over den altererte dominant aktualiseres Dm6 – C#-forminsket – Ab7; begge over Db som tonalt senter. Dette kikker nærmere på i 4.16:



4.16

Den første musikalske formelen er irregulær og en kombinasjon av toner fra Abm6 og G-forminsket. I den neste aktualiseres det ternære klangforholdet i

en disposisjon som sier KL – DL – K i kraft av Ab7 – C#-forminsket – Dm6. Tonen D beholdes deretter som topptone, men artikuleres i kontekst av den naturlige dominant og en disposisjon som tilsier progresjonen K – DL – KL. Dette etterfølges av en tilbakevendelse til den altererte dominant og en variasjon innenfor den samme harmoniske disposisjonen (KL – DL – K). Topptonen D artikuleres deretter kromatisk ned til C# som representerer et kvintskritt og den dominantiske progresjonen fra Db7 til det tonale senteret F#. Samtidig som dette er en oppløsning til en tonika antydes det også at signaliseringen av F# som tonalt senter kan tolkes som enda et ledd i en harmonisk progresjon til F som tonalt senter. Dette kommer til uttrykk ved at den musikalske formelen som antydet F#, etterfølgende artikuleres en halv tone ned og dermed antyder at tonika (F#) endres til å fungere som en tritonussubstitusjon for kvintprogresjonen C – F. Slik brytes den konkrete representasjonen av kvintsirkelen.

Følgende vil jeg gå inn på forekomsten av motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter i samme transkripsjon. I modulasjonen fra Bb til Eb som tonalt senter nevnes det at to ledd i de gjeldende metodiske perspektiver i mine studier av kvintsirkelen er utelatt fra fysisk representasjon. Dette gjelder dominanten i Bb og dens etterfølgende tonika i Eb. Det samme forekommer i modulasjonen mellom Ab og Db; dominanten i Ab og tonika i Db utelates fra den fysiske representasjonen. Dette tyder på en sekvensering av de harmoniske progresjonene. Fordi man følger den samme metoden i den artikulerte harmoniske progresjonen – hvor man går direkte til den altererte dominant i det tonale senteret som forekommer sist – vil jeg argumentere for at dette er et motivisk element i improvisasjonsprosessen. Et annet motivisk element som gjør seg gjeldende i samme musikalske forløp er bruken av tonegjentagelse. De tre siste tonene i den musikalske formelen i 4.14 er A – D – F i kontekst av Bb som tonalt senter. De samme tre tonene konkluderer den sekvenserte harmoniske progresjonen, men aksentuerer Db som tonalt senter i kraft av den altererte dominant (Dm). Siste tone (F) i dette motivet anvendes videre som et motivisk element for å binde sammen de forskjellige karakteristiske harmoniske kvalitetene som artikuleres over Db7. Det samme gjelder topptonen D fra 4.16, som gjentas over en endret harmonisk kontekst.

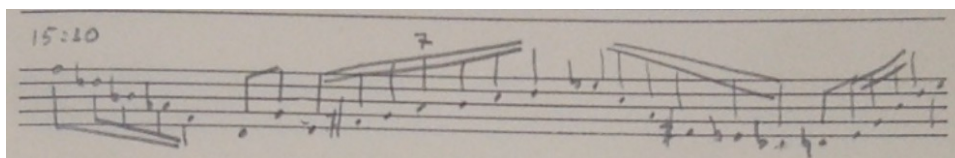
I 4.17 og 4.18 vises det flere eksempler på ternære klangforhold og dermed forekomsten av karakteristiske harmoniske kvaliteter i dette stykket. Her aksentueres presstid som en parameter for tid og det artikuleres forskjellige karakteristiske harmoniske kvaliteter over skiftende tonale sentre. Først i form av

det opprinnelige ternære klangforholdet i den forminskede durskala med G som tonalt senter (4.17). Her spilles det først en nedadgående Db6 akkord etterfulgt av en oppadgående, trinnvis alternering mellom G6 og F#-forminsket.

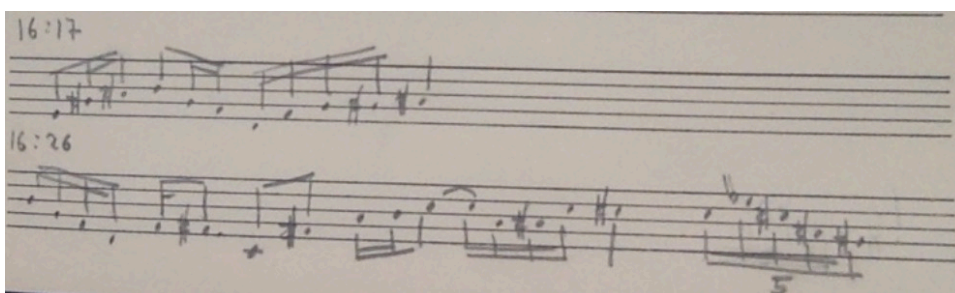
Toppunktet for denne skalaen blir tonen Eb som, etter en nedadgående F#-forminsket akkord, løses opp til konsonans (G6) via en kromatisk ledetone (Db).

I 4.18 aktualiseres det ternære klangforholdet i C#-forminsket moll. Sett i perspektiv av de forhenværende musikalske formlene over G som tonalt senter (4.17), ser man her igjen et musikalsk forløp hvor to ledd i de metodiske perspektivene på mine studier av kvintsirkelen er utelatt fra fysisk representasjon.

I dette tilfellet fra G som tonika til C som alterert dominant. Begge settene med ternære klangforhold deler diatoniske ledetoner og kun en tone er endret i de ternære klangene, hvilket dermed påvirker konsonans og kromatiske ledetoner. Her opptrer klangene endret ved at G6 er blitt til G7 og Db6 er blitt til Dbm6 (C#m6) – tonen E har byttet plass med F og vice versa. Dette skaper en harmonisk forbindelse mellom de to ternære klangforholdene, hvilket jeg anser som et motivisk virkemiddel som artikuleres i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter. Med andre ord – disse likhetene i harmonikken gjør at de gitte ternære klangforholdene kan assosieres med hverandre.



4.17

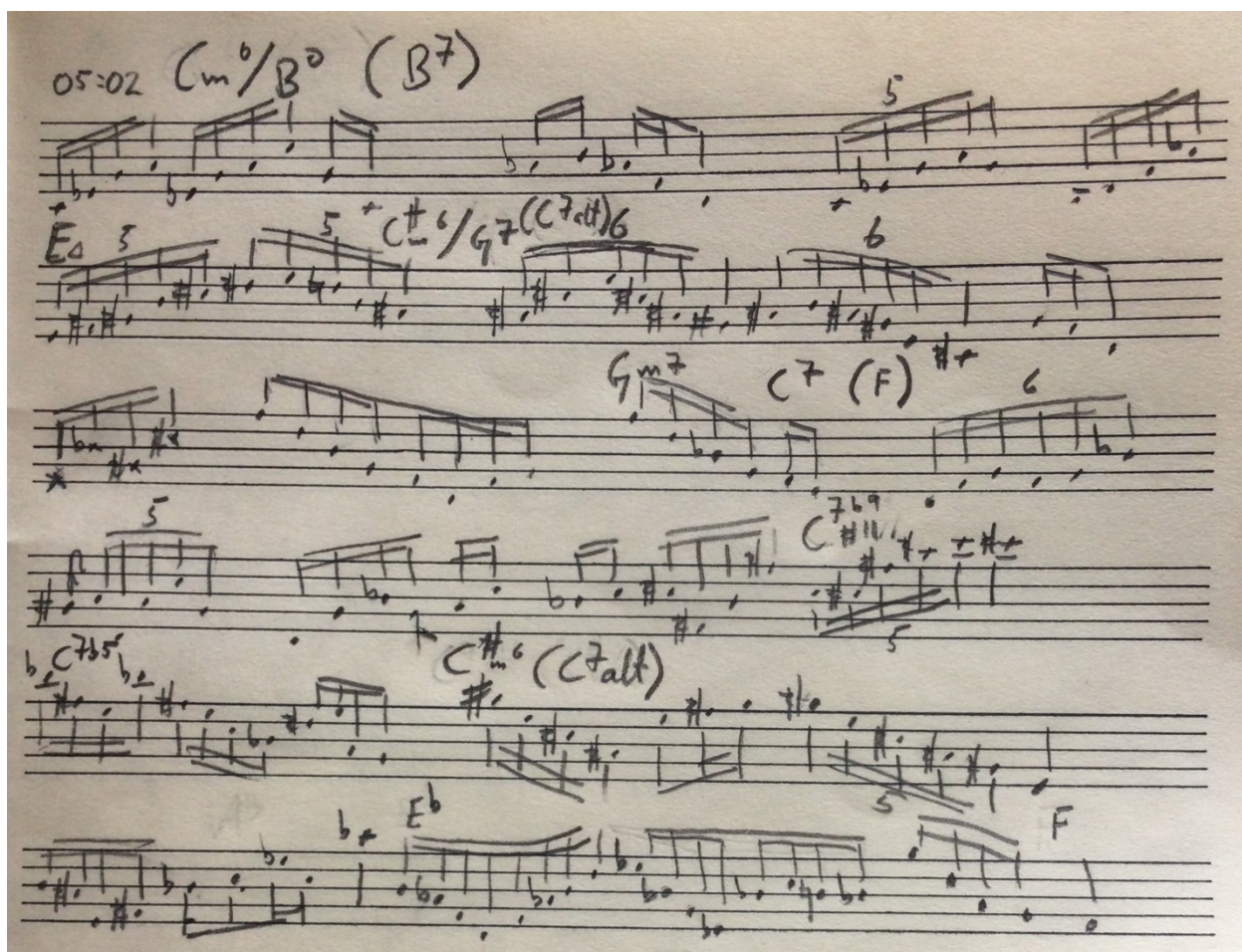


4.18

5.3.3 Whiskey Time

Det følgende transkriberte musikalske forløpet (4.19) forklares kronologisk med utgangspunkt i en utvidet funksjonalisme som aktualiseres gjennom harmoniske forbindelser i improvisasjonsprosessen. Foruten de transkriberte musikalske formlene, inkluderes det også hvilke harmoniske progresjoner de musikalske formlene antyder, samt audierte og anvendte tonale sentre. Ved å gjøre dette

ønskes det å utdype improvisasjonsvalg og peke på forbindelser mellom min improvisasjonspraksis og denne avhandlingens valgte musikkteoretiske materiale.



4.19

Det musikalske forløpet begynner med en alternering mellom Cm6 (K) og B-forminsket (DL). Det binære klangforholdet artikuleres som separate musikalske formler og den suksessive oppadgående musikalske formelen i E-dur (andre notesystem) antyder et skifte av tonalt senter og at Cm6/B-forminsket dermed artikuleres som en alterert dominant over B7. E-dur assosieres øyeblikkelig med dens parallelltoneart C#m hvor tonemateriale fra C#m6 (K) og G7 (KL) anvendes til å skape sammenhengende musikalske formler. I tredje notesystem kan man se en fullstendig G7-arpeggio som spilles separat (med pause både før og etter) og dermed blir stående som den bærende harmoniske kvaliteten i det gitte øyeblikket av improvisasjonsprosessen. Her siktes det til at G7 overtar rollen som den mest prominente klangen av de to som artikuleres på gitte tidspunkt (C#m6/G7) og dermed også kan overta rollen som den konsonerende klang i det tilhørende ternære klangforholdet. At G7 oppleves som

den konsonerende klang og etterfølges av en Gm7-arpeggio som leder mot tonen E, kan tyde på at det audierte tonale senteret er tonen F og at G7 fra C#-forminsket moll her anvendes som en bi-dominant til dominanten C7 i F-dur. Dette representerer en simultan mentalt audiert prosess; en endring av den audierte harmoniske kontekst samt en endring av rollefordeling innenfor det ternære klangforholdet. Med andre ord: i denne harmoniske konteksten blir G7 oppfattet som den konsonerende klang i kraft av dens funksjonsharmoniske rolle i det audierte tonale senteret F. Dette aktualiseres av de suksessive artikulerede harmoniske progresjonene (G7 – Gm7 – C7) (II7 – IIm7 – V7).

Det suksederende musikalske forløpet kan karakteriseres som diatonisk innenfor det gitte tonale senteret som først brytes ved at det spilles en oppadgående C7b9#11, eller en tritonussubstitusjon i form av akkorden F#(add#11). Denne karakteristiske harmoniske kvaliteten blir videreført som en C7b5 (notesystem 5), før det igjen artikuleres en C#-forminsket mollskala – denne gang som en alterert C7. Som et bindeledd mellom de to fullstendige C#m6-arpeggioene forekommer det en aktualisering av det respektive ternære klangforholdet i C#-forminsket moll, hvor melodien som spilles består av tonene E – F# – G – G#; K – DL – KL – K. To konsonerende toner bindes sammen av ledetoner.

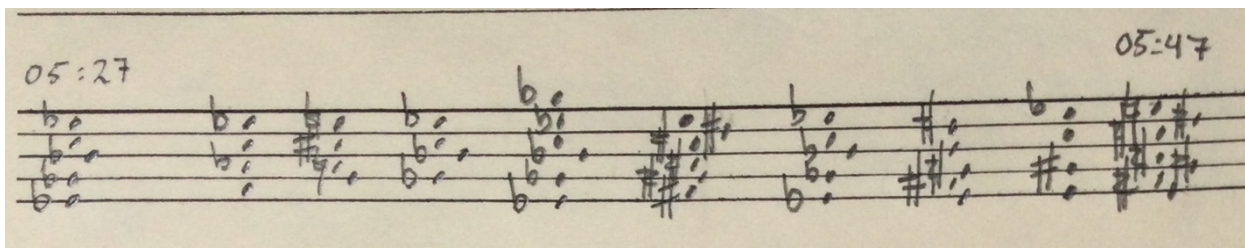
Topptonen G#/Ab som aksentueres i C#-forminsket moll kontekstualiseres av en musikalsk formel (nederste notesystem) som assosieres med den tidligere artikulerede klangen C7b5 samt diatoniske ledetoner som utgjør en B-forminsket. Sistnevnte klang opptrer simultant som DL i den suksederende artikuleringen av en Eb-forminsket dur og skaper dermed en harmonisk forbindelse til den forhenværende karakteristiske harmoniske kvalitet (C7b5), før det transkriberte musikalske forløpet slutter på tonen F.

Oppsummert kan man si at de artikulerede musikalske formlene og de audierte tonale sentrene samt de kontekstuelle akkordfunksjonene i ovenstående transkripsjon går gjennom følgende harmoniske utviklingsforløp:

Artikuleres (fysisk)	Cm6/B-form.	E-dur	C#m6/G7	G7/Gm7/C7	C7b5	C#m6/C-form./G7	C7b5/B-form.	F
Audieres (mentalt)	B7	E-dur	C#m	F-dur	C7	C7	Eb-dur	F-dur

I den neste transkripsjonen (4.20) noteres de musikalske formlene kun som vertikale og suksessive klanger. Det vil si, det er kun de musikalske

formlenes karakteristiske harmoniske kvaliteter som angis. Dette er fordi de artikuleres som fallende brutte klanger og i presstid, hvilket i seg selv kan anses som motiviske assosiasjonsstrømmer. Dette gjør at aspekter vedrørende den korrekte notasjon i dette tilfellet faller utenfor transkripsjonens hensikt; å analysere den suksessive anordningen av harmoniske søyler i improvisasjonsprosessen. Jeg mener en slik hensikt kan klargjøres ved å kun angi hvilke helhetlige klanger som artikuleres.



4.20

De ovenstående klangene er her angitt etter hvordan de forekommer kronologisk i improvisasjonsprosessen. Alle artikuleres fallende fra øverst angitte tone og de artikuleres som presstid, det vil si, hurtig med glidende overganger mellom tonene. Mest fremtredende i dette forløpet er bruken av tonen Eb/D# og hvordan denne kontekstualiseres av forskjellige karakteristiske harmoniske kvaliteter. Den mest anvendte harmoniske kvaliteten er Ebm6, men den samme tonen forekommer også i de brutte klangene Fm7 – F#13 – Emaj9 – Emaj7#5. Den eneste klangen som ikke inneholder Eb/D# i dette musikalske forløpet er klangen A7, som utgjør de kromatiske ledetonene i en Eb-moll forminsknet. Ved å bli omfattende repetert oppfattes denne tonen som en form for tonalt referansepunkt som fremhever skifter i harmonikken og kan dermed forstås som et motivisk element i artikuleringen av de gjeldende karakteristiske harmoniske kvalitetene.

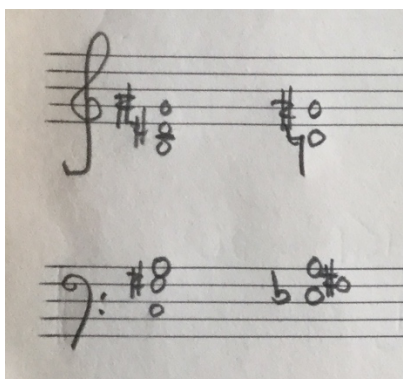
I analysene av dette albumet har jeg forsøkt å komme inn på forskjellige representasjonsformer for DFL i friere improvisasjonsformer. Ved å ta utgangspunkt i grunnleggende forekomster av DFL i min improvisasjonspraksis har jeg søkt å ekspandere de analytiske metodene for å inkludere mer komplekse musikalske formler og utvidede ternære klangforhold. Dette har jeg vist til gjennom bruken av karakteristiske harmoniske kvaliteter, motiviske assosiasjonsstrømmer og forskjellige parameter for aktualiseringen av tid i jazzimprovisasjon. De første eksemplene inneholder for det meste fullstendige representasjoner av ternære klangforhold som allerede er kjent fra tidligere musikkteoretiske forklaringer i kapittel 1 og 2, men i 4.19 – 4.20 søkes det å

inkludere større musikalske utviklingsforløp i et forsøk på å argumentere for en aktualisering av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Dette har jeg valgt å gripe an ved å inkludere mentalt audierte tonale sentre simultant med de artikulerte musikalske formlene. Dette er for å utdype forbindelser mellom friere improvisasjonsformer og fundamentale funksjonsharmoniske perspektiver i min improvisasjonspraksis.

TAHT



5.4 Der mangler en pude vol. 1



Så har jeg øvet mig i mange år på at improvisere i langsomt tempo og det har været virkelig, virkelig godt. Det har også været modigt tror jeg. Fordi det gør jo også at det ikke længer var så imponerende, fordi jeg spillede bare et tempo hvor jeg kunne nå at vælge til og fra. Især vælge fra og så vælge til. Først vælge det til, og så vælge det fra - inden jeg spillede - og så vælge noget andet til. Og så skal man gøre det ved den næste tone også – et kæmpe arbejde!

- Søren Nørbo (Kimestad, 2019)

Don't play everything (or everytime); let some things go by. Some music just imagined.

- Thelonious Sphere Monk (Lacy, 1960).

Erik Kimestad Pedersen – trompet

Søren Nørbo – piano

1. Sennepsgul
2. Blues
3. Tabt Indianer
4. Impro #2

⁸⁹ Dette er de to første klangene i «Sennepsgul» og dermed de to første klangene på dette musikalbumet. De har en felle topptone (tonen G#) som også er meloditonen. Denne tonen forbinder to forskellige harmoniske kvaliteter bestående av toner fra ternære klangforhold tilhørende den respektive grunntonen, som her plasseres nederst i begge klangene (C og Eb).

5. Lad nålen ligge
6. Mand til venstre
7. Impro #8
8. Du er jo helt bleg

Detaljer:

17/18 mai 2018

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium

Teknikk og mix: Frederik Brandt Jakobsen og Jonas Graverholt

I dette underkapitlet vil jeg forsøke å utdype noen aspekter av Nørbos improvisasjonspraksis og anvende dette til å kaste lys over min praksis i aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Kunnskap om hans improvisasjonspraksis har jeg tilegnet meg gjennom et intervju publisert i bladet *Os* (#7) (Kimestad, 2019), samt fra hørelæretimer ved Rytmask Musikkonservatorium 08/09. På bakgrunn av denne kunnskapen vil jeg prøve å forklare hvordan jeg har latt meg inspirere av hans tanker om improvisasjon og hvordan de videre har influert det utøvende aspektet av DFL. Nørbo anvender et metaforisk begrep han kaller «skabelonen» (sjablong på norsk). Egenskapene ved denne metode vil jeg gå nærmere inn på senere, men kan innledningsvis røpe at denne tankegangen har vært sentral i utvidelsen av de konvensjonelle rammene denne avhandlingens musikkteoretiske materiale ble overført til meg ved hjelp av. For å kunne klargjøre koblingene mellom våre improvisasjonspraksiser finner jeg det nødvendig å begynne med en beskrivelse av min relasjon til Nørbos tanker om musikk og improvisasjon. Dette vil etter hvert forsøkes inkorporert i analyser av transkriberte musikalske forløp fra den gjeldende innspillingen.

Som nevnt mottok jeg hørelæreundervisning av Søren Nørbo ved Rytmask Musikkonservatorium i København. Her arbeidet vi blant annet med en metode som involverte å fornemme underliggende internaliserte formstrukturer som referansepunkt for improvisasjon – for det meste velkjente standardlåter. Artikulasjonen av en kontinuerlig repetisjon av en gitt formstruktur ble her erstattet med en virtuell *fornemmelse* av form som plattform for improvisasjonsprosesser. Det vil si – akkordprogresjonen fra en komposisjon lå stadig som en form for uartikulert underlag mens man improviserte, men ble kun antydning til og veldig sjeldent spilt på en måte hvor man – både rytmisk og melodisk – tydelig kunne høre hvilke harmoniske bindinger man artikulerte. Versjonene av disse standardlåtene kunne derfor bli ganske abstrakte i musikalsk

forstand – det vil si, langt fra komposisjonene som ble improvisert over. Sett fra et hørelæreperspektiv gikk dermed øvelsen ut på å lytte ekstra godt til sine medspillere for å kunne tyde hvilke underliggende områder av formstrukturene som ble artikulert.

Nørbo forklarer sin metode best selv: «Den måte som jeg egentlig spiller jazz-standards på, i dag – hvis jeg skulle optræde med dem til en koncert – det er at jeg oplever dem som en skabelon, der kører. Den skabelon er det ikke nogen der kan høre, den sætter mig bare i gang, og så spiller jeg bare ovenpå den. Det har jeg det ret godt med – at spille på den måde – for så føler jeg friheden, fordi at skabelonen kører nedenunder mig, så jeg befinner mig allerede på et tog der kører, og spiller jeg bare oveni det. Så derfor har jeg – som regel – ret nemt ved at spille over sådan nogle jazz-standards og føle det lidt som fri-improvisation, eller i hvert fald føle meget frihed samtidig.» (Kimestad, 2019).

En sjablong brukes tradisjonelt innenfor malerkunst og er en mal eller en form med et mønster som blir brukt til å gjenskape mønsteret på en annen gjenstand. Den typen sjablong som forekommer meg mest sammenlignbar med improvisasjonsmetoden er dog ikke den typen sjablong som males over, men den som kan påføres en formbar masse som f.eks. modellkitt og skape former tilsvarende sjablongens utskjæringer. Når Nørbo mener at «den skabelon er der ikke nogen der kan høre», betyr det at den allerede eksisterende og internaliserte formstrukturen kun oppleves fragmentert fordi den audieres mentalt som en del av improvisasjonsprosessen og kun «utskjæringene» på sjablongen spilles. Det vil si at sjablongen blir brukt som en beskrivelse av de internaliserte formstrukturene. En slik form for en mentalt audiert harmonisjablong mener jeg besitter klare likheter med Charles Mingus begrep *strollin'*. Tor Dybo forklarer det slik: «... formskjemaene, som da blir tidsstrukturene, er så internalisert at musikerne er frie til å øke eller senke tempoet. Det er i denne sammenhengen at Mingus skiller seg ut fra øvrige frijazzmusikere, ved at han har beholdt chorus-formen, men at han da kan uttrykke seg fritt med hensyn til å artikulere rytmikk og harmonikk ...» (Dybo, 2013, s.53).

Jeg har – i mine praktiske undersøkelser av DFL – jobbet mot en opplevelse av sjablongen som en metode for å aktualisere tid i improvisasjon ved at den påføres internaliserte improvisasjonsferdigheter⁹⁰ som audieres mentalt i

⁹⁰ Her siktes det til improvisatoriske elementer som formstrukturer, musikalske formler, instrumentale ferdigheter, timing, etc.

improvisasjonsprosessen. Det er dette jeg mener Nørbo beskriver ved å si «jeg befinner meg allerede på et tog der kører, og så spiller jeg bare oveni det». Her er ikke sjablongen en metafor for selve den internaliserte kunnskapen, men for måten den artikuleres på. De internaliserte improvisasjonsferdighetene forekommer her som den formbare massen sjablongen kan påføres. Man kan si at de musikalske formlene og de tilhørende parameter for aktualisering av tid i friere improvisasjonsformer som artikuleres over dette, dermed kommer fra den påførte harmonisjablongen. Dette skjer ved at harmonisjablongen metaforisk overlages de internaliserte improvisasjonsferdighetene og gjør at kun «utskjæringene» kan høres. Med andre ord: sjablongen aktualiseres ovenpå det som audieres i persepsjonsprosessen og «utskjæringene» er det som artikuleres. Med begrepet *harmonisjablom* siktes det dermed til harmoniske utskjæringer av en audiert karakteristisk harmonisk kvalitet. Denne måten å forholde seg til sine internaliserte improvisasjonsferdigheter på tillot for meg en teoretisk regelbundet plattform for improvisasjon å tilføre improvisasjonene et mere abstrakt uttrykk, men stadig basert på den funksjonsharmoniske kunnskapen som allerede var internalisert. Det er dette jeg mener Søren Nørbo er inne på når han beskriver at han har «ret nemt ved at spille over sådan nogle jazz-standards og føle det lidt som friimprovisation, eller i hvert fald føle meget frihed samtidig» (Kimestad, 2019). Selv opplevde jeg at min jazzorienterte internaliserte kunnskap kunne brukes på en alternativ måte.

Fra utgangspunktet hvor man audierer standardlåters formstrukturer mentalt, har Nørbo utviklet sin improvisasjonspraksis i retning av hva jeg anser for å være en mere utvidet funksjonalisme. Han forklarer det slik: «... på et tidspunkt fant jeg ud af at jeg kunne bruge noget af det jeg havde lært af Bach og Skrjabin. Bach med det polyfone og Skrjabin med at veksle melodien mellem højre og venstre hånd. Det kunne jeg lige pludselig tilføje og lad være med at skrive akkorder og heller bare skrive arrangementer, og improvisere over det. Og da jeg begyndte på det – i 2010 – da fandt jeg ud af at – hvis jeg skulle dyrke det, som jeg allerede var god til – var jeg nødt til at improvisere langsomt også. Det var altså ret smart, fordi nu – hvor jeg havde fjernet akkorder og improviserede over mine egne kompositioner – kunne jeg godt tillade mig at skruetempoet ned, fordi nu var der ikke længer nogen forventning om at det skulle gå i et givet tempo.» (Kimestad, 2019).

Dette er en videreførelse av «skabelonen» hvor det som audieres mentalt i improvisasjonsprosessen endres fra å være internaliserte formstrukturer i kraft av

standardlåter, til egne komposisjoner og «arrangementer». Slike arrangementer inneholder stadig musikalske egenskaper som stemmeføring, samklanger og melodiføring samt harmonikk, melodikk og form, men ikke i kraft av det funksjonsharmoniske systemet besifring. Vertikale samklanger og suksessive horisontale melodiføring som tydes en tone av gangen skaper egne karakteristiske kvaliteter som videre kan fungere som grunnlag for improvisasjonene. En slik tankegang finner vi også i musikken til Ornette Coleman (Cogswell, 1989; Lavelle, 2019; Litweiler, 1993; Rush 2017)

I de ovenstående eksemplene på anvendelse av en «sjablong» i en improvisasjonsprosess er de mentalt audierte aspektene av improvisasjonsprosessen hovedsakelig internaliserte formstrukturer som aktualiseres i kraft av komposisjoner. I min improvisasjonspraksis har jeg forsøkt å aktualisere «sjablongen» over egne persepsjonsprosesser – hvordan jeg audierer musikk i friere improvisasjonsformer. Rent teoretisk aktualiseres denne fenomenologiske prosessen hvor det valgte musikkteoretiske materiale og audieringsformene fra kapittel 4 er internalisert som improvisasjonsferdigheter. Det vil si, når man kan improvisere gjennom å audiere, samt trekke musikalsk mening ut av dette klanglige forløpet, uten bruk av et musikkinstrument. Denne egenskapen, som tilknyttes Gordons åttende audieringsform, (Gordon, 2012) er hvor jeg aktualiserer improvisasjonsmetoden «sjablongen» i min improvisasjonspraksis.

Hvis man forestiller seg et mentalt audiert musikalsk forløp bestående av toner som enten forstås harmonisk (vertikale anordninger av toner) eller melodisk (horisontale anordninger av toner) som en manifestasjon av ens internaliserte improvisasjonsferdigheter, kan dette – på samme måte som med internaliserte formstrukturer – fungere som en plattform for anvendelse av «sjablongen». Ved at harmonisjablongen overlages audieringsprosessen høres kun sjablongens harmoniske «utskjæringer» og det klingende resultatet blir fragmentert i forhold til det som forekommer i persepsjonsprosessen. Her ligger også nøkkelen til en forståelse av det innledende sitatet av Søren Nørbo: «... jeg spillede bare et tempo hvor jeg kunne nå at vælge til og fra. Især vælge fra og så vælge til. Først vælge det til, og så vælge det fra - inden jeg spillede - og så vælge noget andet til. Og så skal man gøre det ved den næste tone også – et kæmpe arbejde!». I mine øyne bevitner dette en tilstedeværelse av mentalt orienterte audieringsprosesser i Nørbos improvisasjonspraksis. Når Nørbo snakker om å «vælge til» kan det forstås som å audiere en tone mentalt. Deretter

beskrives prosessen om hvorvidt denne tonen skal spilles (vælges til) ikke (vælg fra). Det er dette Nørbo refererer til som et «kæmpe arbejde» å skulle utføre ved hver spilte tone.

På samme måte som når man som blåser aksentuerer en horisontal melodilinje hvor de spilte tonenes funksjon i den gitte harmoniske konteksten fremheves, kan man i en utvidet funksjonalisme også fremheve deler av det man improviserer over – i dette tilfellet det som audieres mentalt. I konvensjonell forstand vises dette for eksempel i hvordan man improviserer melodilinjier som aksentuerer ledetoneens oppløsning fra dominantens ters eller septim til tonikas grunntone eller ters. Ved å gjøre dette har man signalert en harmonisk progresjon ved bruken av tonenes funksjoner i de gitte akkordprogresjonene. I en improvisasjonsprosess kan jeg – på samme måte – velge å artikulere et utvalg av toner fra den mentalt audierte plattformen. Ved å kun artikulere deler av en audiert karakteristisk harmonisk kvalitet, kan man si at bruken av en eller flere enkeltstående toner signalerer den audierte plattformen og de respektive harmoniske kvalitetene. På samme måte som hvis man improviserer over akkordskjemaer med musikalske formler eller skala/akkord-metoden (Potter, 1990; Russell, 2001). Denne veven av mentalt audierte toner kan dermed inneholde flere toner og harmoniske forbindelser enn hva som kommer til uttrykk i det klingene forløpet. Jeg velger eller vraker. «Først velge det til, og så velge det fra – og så velge noget andet til.»

Det jeg vil forsøke å belyse i de følgende analysene og de transkriberte musikalske forløpene er hvordan jeg – i min improvisasjonspraksis – aktualiserer en utvidet funksjonalisme ved å anvende improvisasjonsmetoden «sjablongen» over en mentalt audiert plattform. Det som artikuleres kan dermed si å signalere veven av toner som forestilles mentalt som en del av improvisasjonsprosessen. En slik harmonisk plattform skapes i et møte mellom mine internaliserte improvisasjonsferdigheter og persepsjonen av den aktuelle improvisasjonsprosessen. Teknikken jeg anvender kalles «sjablongen» av Søren Nørbo fordi det oppleves at den overlages den mentalt audierte harmoniske plattformen som improviseres frem. De internaliserte improvisasjonsferdighetene – som anvendes i persepsjonen av improvisasjonsprosessen – sammenlignes her med en formbar masse hvor sjablongen overlages og kun de harmoniske «utskjæringene» kommer til uttrykk – artikuleres. Disse mentalt audierte karakteristiske harmoniske kvalitetene og de artikulerte musikalske formlene som signalerer disse, kan danne motiviske assosiasjonsstrømmer og en måte å

aktualisere tid i jazzimprovisasjon, som også har vært sentrale elementer i dette kapittelets foregående analyser.

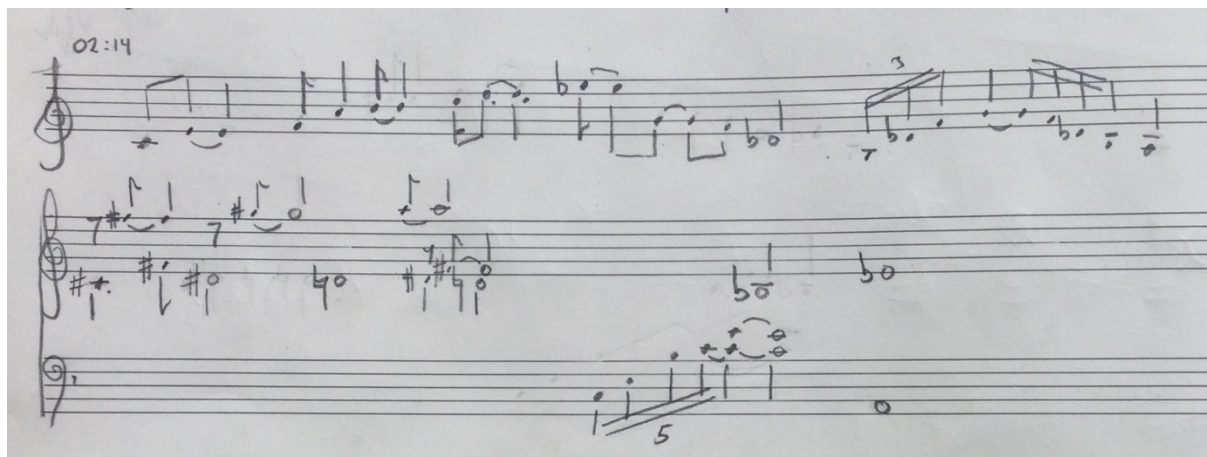
I analysene har jeg valgt å fremheve musikalske forløp hvor jeg mener sjablongen aktualiseres i improvisasjonsprosessen. For å finne dette har jeg søkt etter musikalske omstendigheter hvor denne improvisasjonsmetoden er mest anvendelig – i langsomme tempi. Dette er med utgangspunkt i Nørbos tanke om å spille et tempo hvor man kan ta del i prosessen hvor toner audieres mentalt før de artikuleres, eller eventuelt forblir i den mentale persepsjonen av improvisasjonsprosessen. I denne meningen ligger i mine øyne kjernen av begrepet «sjablongen» og hva det er ment å innbefatte. Selv om det finnes mange likheter med å improvisere over internaliserte formstrukturer⁹¹, forstår jeg sjablongen mer i retning av et uttrykk for at noen toner som er en del av ens persepsjon velges å ikke bli artikulert. Dette viser seg i min improvisasjonspraksis ved at det jeg spiller ofte er del av en større audiert harmonisk kontekst. Her sikter jeg til diverse internaliserte improvisasjonsferdigheter som ternære klangforhold eller bestemte karakteristiske harmoniske kvaliteter. Å inkludere slike prosesser i en analyse kan være utfordrende ved at de ikke kan la seg dokumentere på en lydinnspilling. Allikevel anser jeg dette som en så betydningsfull del av min improvisasjonspraksis at det ikke kan utelates. I dette henseende har jeg studert transkripsjonene omfattende, lyttet til det klingende forløpet og audiert det i stillhet (Gordons sjette audieringsform). Gjennom disse metodene har jeg kommet fram til hva jeg sannsynligvis ville audiert men mine nåværende improvisasjonsferdigheter. Dette vil dermed ikke nødvendigvis gi det samme resultat som i selve improvisasjonsprosessen, men vil allikevel kunne gi et innblikk i en praksis hvor audiering er en del av improvisasjonsprosessen. Etter å ha utfyllt de musikalske transkripsjonene med de mentalt audierte tonene, har jeg prøvd å forbinde de gitte harmoniske egenskapene med denne avhandlingens valgte musikkteoretiske materiale.

⁹¹ Angående improvisasjonsformenens stilistiske trekk henvises det til den jazzhistoriske plasseringen av avhandlingens produksjon.

5.4.1 Impro #2

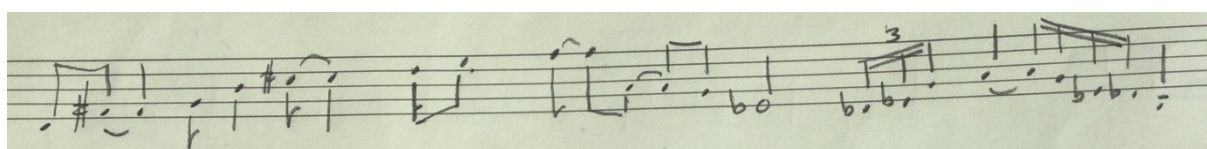
Dette musikkstykket er helt improvisert. I kontekst av de valgte teoretiske perspektivene vil det si at det er internaliserte improvisasjonsferdigheter som er plattform for den metaforiske sjablongen. Dette er med andre ord den formbare massen som harmonisjablongen overlages.

Dette er hva som spilles:



4.22

Og i Bb – som er den tonehøyden jeg persiperer en improvisasjonsprosess i og dermed hvordan det er mest naturlig for meg å diskutere transkripsjonens musikalske egenskaper⁹².

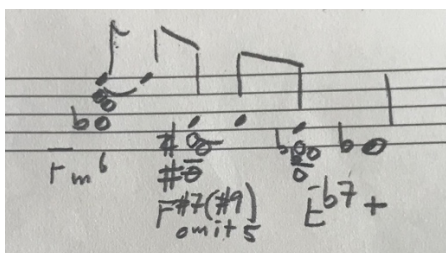


4.23

Følgende analyse er, som tidligere nevnt, et resultat av omfattende studier av transkripsjonen, gjentatte gjennomlyttinger av det aktuelle klingende forløpet samt gjengivelser i Gordons sjettede audieringsform. Gjennom disse metodene har jeg kommet frem til et resultat i kraft av nåværende internaliserte improvisasjonsferdigheter som jeg mener gir en relevant innsikt i undertegnede improvisasjonspraksis. Foruten den åpenbare oppadgående motiviske utviklingen i de første musikalske formlene, vil jeg forsøke å gå inn på harmoniske aspekter i

⁹² Dette gjelder også når det refereres til hva pianisten spiller.

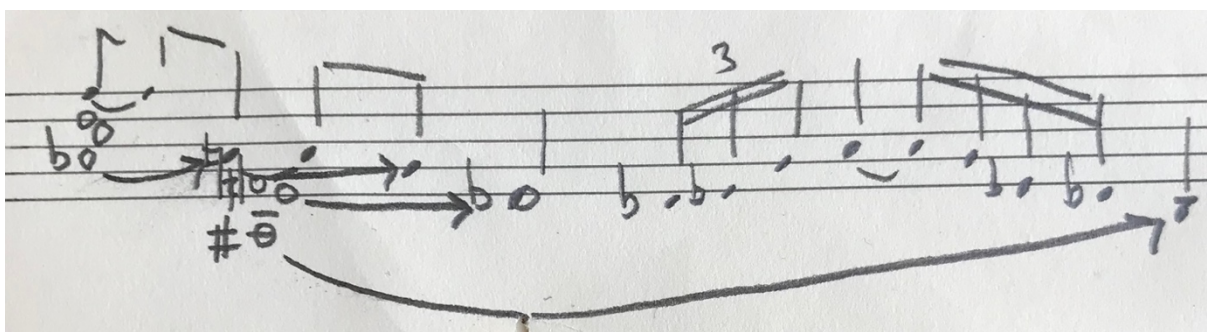
improvisasjonsprosessen. De to første artikulerede tonene danner en stor ters (D – F#) og er en del av en mentalt audiert harmonisk kontekst som samlet utgjør den konsonerende klang; Bm6. Det vil si at Bm6 audieres som en karakteristisk harmonisk kvalitet, men kun tersen og kvinten artikuleres. Disse tonene representerer den aktuelle harmoniske utskjæringen – harmonisjablongen. Tonene B – G# er hva som audieres mentalt. Når tonen D# spilles av pianisten indikerer dette en endring i tonalitet fra moll til dur hvilket også endrer den harmoniske intensjonen i det som spilles av trompetisten. Perseptuelt påvirker denne endringen trompetisten til å mentalt audiere en dominantisk akkordfunksjon, hvilket fører til at neste musikalske formel karakteriseres som en Em6 hvor grunntonen utelates. Igjen endres tonaliteten til dur ved pianistens bruk av tonen G#, men istedenfor å gjenta kvinstrikksekvenseringen aktualiserer trompetisten flere ledetoneassosiasjoner her. Den altererte E7 aktualiseres normalt i kraft av det ternære klangforholdet Fm6 – E-forminsket – B7 (K – DL – KL). Men i den følgende musikalske formelen aktualiseres et utvidet ternært klangforhold hvor Fm6 audieres som DL og antyder en harmonisk progresjon til tonen A som topptone i den audierte klangen F#7(#9)omit5. Denne klangen fungerer som kromatiske ledetoner og løses opp til G – Eb i den audierte konsonerende klangen Eb7+. Dette ternære klangforholdet finnes også i kapittel 3 – 4.1 og en mere fullstendig artikuleret karakteristisk harmonisk kvalitet finnes avslutningsvis i transkripsjonen. Her spilles hele den konsonerende klang hvor tonen A fra de kromatiske ledetoner beholdes som en topptone og en motivisk assosiasjonsstrøm i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter. Dette forklares nærmere i 4.23 hvor helnotene som noteres under de artikulerede tonene er ment å forestille til de mentalt audierte tonene i improvisasjonsprosessen.



4.24

I ovenstående analyse kan man få et innblikk i hvordan en improvisasjonsprosess kan utlede assosiative forbindelser innenfor det internaliserte musikkteoretiske materialet. En karakteristisk harmonisk kvalitet som normalt karakteriseres som en konsonerende klang (Fm6) anvendes her som DL i en større harmonisk kontekst og antyder en progresjon via KL

(F#7(#9)omit5) til den gjeldende konsonerende klangen (Eb7+). I de to første klangene av det ternære klangforholdet er det kun en tone som artikuleres hvilket tilsier at de resterende tonene fungerer som mentalt audierte ledetoner til den neste artikulerede tonene. I denne transkripsjonen aktualiseres dette i spranget fra tonen F til A hvor D – C – Ab audieres mentalt (4.25). I den tonen A spilles signalerer den en annen karakteristisk harmonisk kvalitet hvis mentalt audierte toner igjen fungerer som ledetoner til den neste klang – Eb7+. I den følgende illustrasjonen forsøkes dette mentale kartet av ledetoner forklart gjennom piler som peker i retning av den harmoniske progresjonen (DL – KL – K) og mellom både artikulerede og mentalt audierte toner. Ab i Fm6 løses opp til A i F#7#9(omit5); F# – E – A# i F#7(#9)omit5 løses opp til henholdsvis G – Eb – B i Eb7+.



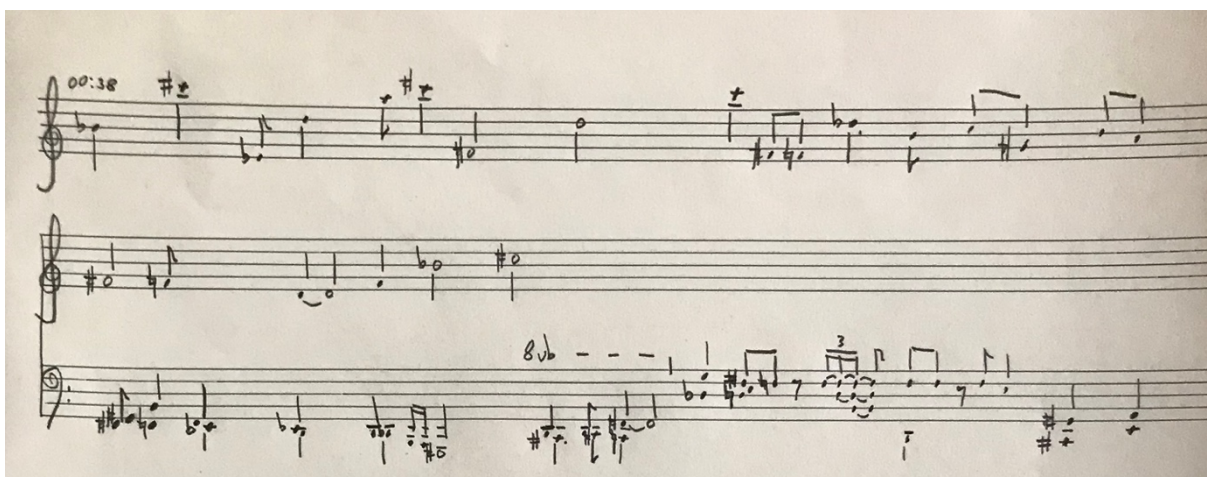
4.25

En gjeldende motivisk assosiasjonsstrøm i dette musikalske forløpet er den strukturelle mellom stemmeføringen gjennom det ternære klangforholdet hvor den nederste tonen i hver mentalt audierte klang løses opp kromatisk til nærmeste overliggende tone. Dette signaleres gjennom hvordan tonen Ab løses opp til A og A# til B. I 4.25 vises dette gjennom den første pilen og pilen som strekker seg under notelinjene.

5.4.2 Lad nålen ligge

Dette musikkstykket er en komposisjon skrevet av Søren Nørbo. Det klingende forløpet som er analysert er valgt på bakgrunn av de musikalske omstendighetene hvor toner som artikuleres frittstående signaliserer forskjellige mentalt audierte karakteristiske harmoniske kvaliteter som utformes i improvisasjonsprosessen.

På samme måte som det foregående eksemplet vil jeg forsøke å belyse mentalt audierte aspekter av improvisasjonsprosessen og anvende disse til å analysere de harmoniske omstendighetene i det klingende forløpet. De anvendte metodiske perspektivene jeg har anvendt er gjentakende gjennomlyttinger av det klingende forløpet, omfattende musikkteoretiske overveielser og en perseptuell audieringsform hvor det musikalske forløpet audieres i stillhet (Gordons sjettede audieringsform). Det er dermed nåværende improvisasjonsferdigheter som brukes som plattform for analysene og som dermed er gjenstand for den mentalt forestilte harmonisjablongen. Med denne metoden vil jeg forsøke å forklare hvordan flere av tonerekkene som artikuleres kan komme fra at mine studier av avhandlingens musikkteoretiske materiale er internalisert som improvisasjonsferdigheter.



4.26 ⁹³

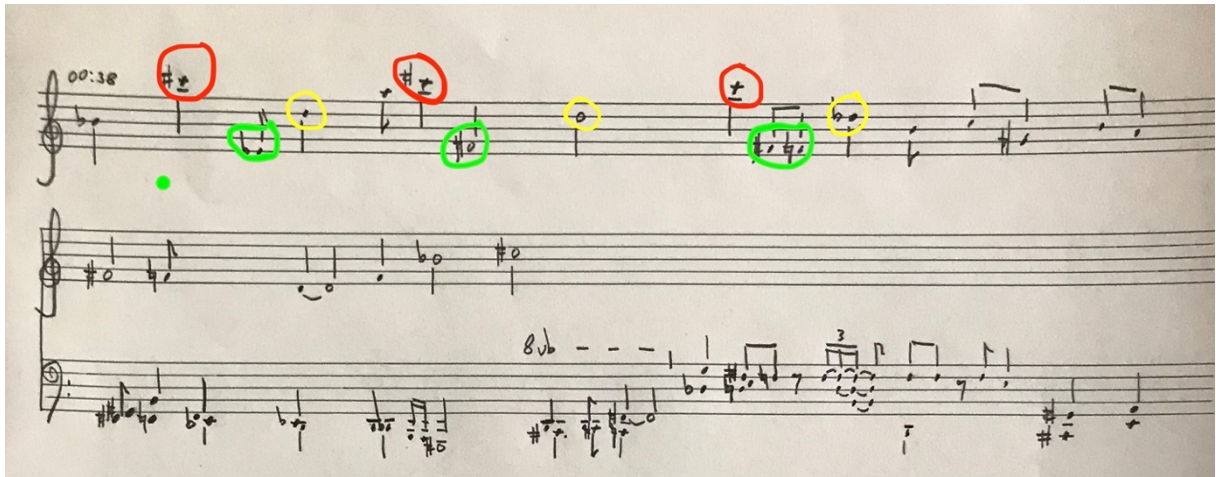
I denne transkripsjonen forekommer det motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter, simultane harmoniske progresjoner gjennom ternære klangforhold, samt mentalt audierte toner og tonale sentre. Utover å forsøke å forklare disse begrepene i kontekst av det gjeldende musikalske forløpet, vil jeg også kort belyse aspekter av den musikalske interaksjonen mellom trompetisten og pianisten.

De motiviske assosiasjonsstrømmene som artikuleres i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter oppfattes klarest i bruken av tonen C# som toptone i begynnelsen av det transkriberte forløpet. Når den spilles første gang er det som en del av den mentalt audierte klangen Bbm6. Ved neste

⁹³ Transkripsjonen er notert i Bb.

tonegjentagelse kontekstualiseres den av et annet sett med underliggende toner; en endret harmonisk kontekst i kraft av en forskjellig karakteristisk harmonisk kvalitet. Topptonen fungerer her som et referansepunkt og forbindelse mellom de artikulerede musikalske formlene og tydeliggjør forskjellen mellom de artikulerede karakteristiske harmoniske kvalitetene. En tredje karakteristisk harmonisk kvalitet artikuleres etterfølgende, med en endring i topptone til C. En slik form for stemmeføring – som kan karakteriseres som simultane progresjoner i en spredt ambitus – er neste fokusområde i den pågående analytiske gjennomgangen. Det er allerede antydning at Bb-moll persiperes som tonalt senter i begynnelsen av transkripsjonen. Dette skjer i kraft av Bbm6-klangen som audieres under artikulasjonen av de to første tonene (Bb – C#). Dette impliserer det internaliserte ternære klangforholdet bestående av Bbm6 (K) – A-forminsket (DL) – E7 (KL). I det musikalske forløpet som utfolder seg fra denne tonale kontekst, artikuleres det alternative harmoniske progresjoner gjennom det gjeldende ternære klangforholdet. I neste illustrasjon (4.27) vil jeg forsøke å vise hvordan dette aktualiseres. For å klargjøre dette anvendes det fargekoder hvor tonene som er omsluttet av en rød sirkel signalerer den harmoniske progresjonen K – DL, gul sirkel signalerer KL – K og grønn sirkel signalerer DL – K.

Ved å bruke en spredt ambitus i artikuleringen av de harmoniske progresjonene kan man differensiere dem fra hverandre og artikulere varierende progresjoner gjennom det gitte ternære klangforholdet. Tonene kan dermed oppfattes som ledetoner som utgjør samlede karakteristiske harmoniske kvaliteter med en polyfonisk karakter. Man kan også se at de aktuelle progresjonene artikuleres i en gitt orden. Først den røde, deretter den grønne og til sist den gule. Tonen A som spilles før gjentagelsen av tonen C# inkluderes ikke i denne kontekst fordi den ikke oppfattes å bli artikulert med henblikk på stemmeføring. Dens analytiske grunnlag er allerede nevnt som en del av en artikulert karakteristisk harmonisk kvalitet, men jeg vil også komme tilbake til en annen funksjon den tillegges i improvisasjonsprosessen.



4.27

Av ovenstående illustrasjon kan man altså se at det artikuleres tre simultane harmoniske progresjoner innenfor det samme ternære klangforholdet. Den spredte ambitusen som anvendes gjør at de lettere kan differensieres og fremhever dermed de artikulerte tonenes funksjoner og egenskaper som ledetoner. Det samlede uttrykket av de artikulerte stemmeføringene kan øke forståelsen av hvordan ledetoner artikuleres i min improvisasjonspraksis. Fordi det artikuleres simultane progresjoner, kan ovenstående transkripsjon dermed også anvendes som en indikator for de tonene i improvisasjonsprosessen som audieres i Gordons sjettede audieringsform. Her siktes det til praksisen hvor en harmonisk kontekst som understøtter det artikulerte, ofte audieres i stillhet og dermed ikke artikuleres. Med andre ord: hvis kun de røde tonene ble artikulert i en improvisasjonsprosess, kunne de gule og de grønne være eksempler på det som simultant audieres mentalt. De samme gjelder selvsagt også for de andre uthevede tonene.

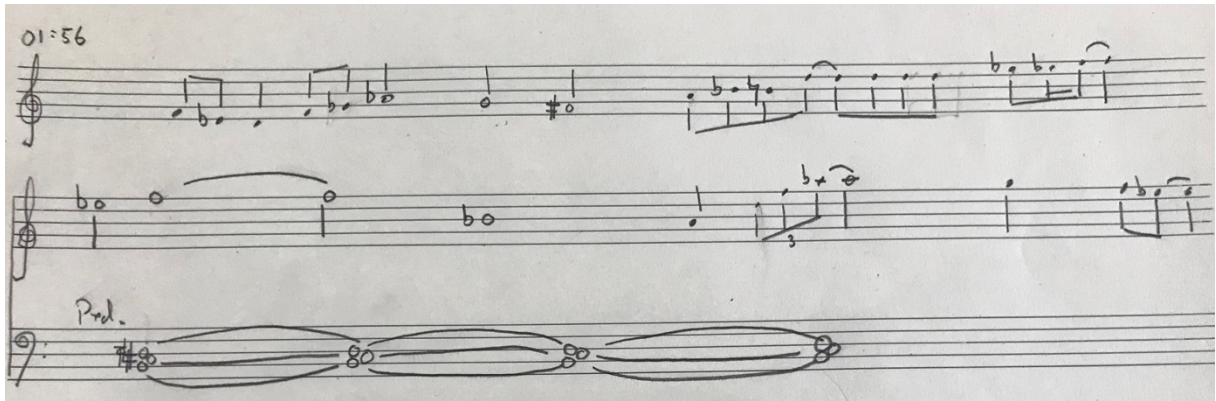
En annen analytisk detalj er hvordan K – DL og KL – K artikuleres parallelt; med en stor septims avstand. Denne handlingen kan forbindes med pianistens bruk av samklingende små sekunder i venstrehånden. Her siktes det til hvordan små sekunder er inverterte store septimer og vice versa. Dette er karakteristiske harmoniske kvaliteter som artikuleres i kraft av intervalliske strukturer og danner motiviske assosiasjonsstrømmer. Disse musikalske formlene artikuleres i kontekst av igangværende simultane progresjonene og mentalt audierte tonale sentra i improvisasjonsprosessen. Det vil si, den intervalliske strukturen settes i en tonal kontekst og danner et utgangspunkt for stemmeføringen i det klingende forløpet. Den gjennomgående bruken av de inverterte intervallene sees i begynnelsen av det transkriberte forløpet i

progresjonen fra rød til gul, fra grønn til gul samt mellom den første tonen og den tidlige nevnte tonen A. Artikulasjonen av denne tonen har dermed også en funksjon hvor den peker på en intervallisk tematikk som artikuleres i improvisasjonsprosessen.

I slutten av det transkriberte forløpet spilles det en modulasjon som innbefatter at trompetisten endrer de kromatiske ledetone (E7) funksjon til å oppfattes som den konsonerende klang. Klangens funksjon i det musikalske forløpet endres dermed til å bli anvendt som en dominant til et nytt tonalt senter; A-dur. Denne modulasjonen kan forbindes med pianistens gjentakende bruk av en G#-forminsket klang, en klang som også opptrer som diatoniske ledetoner i en A-forminsket durskala. I forbindelse med de gitte harmoniske omstendighetene i det øvrige musikalske forløpet, audieres den forminskede klangen som en E7 av trompetisten hvilket legger et grunnlag for modulasjonen til dens respektive tonika; A-dur. Jeg mener her at pianistens gjentakende bruk av G#-forminsket påvirker min egen persepsjon av improvisasjonsprosessens konsonerende toner, hvilket skaper denne harmoniske modulasjonen. Slike musikalske passasjer er hva J. J. Bharucha kaller et *event hierarchy* (hendelseshierarki) (Bharucha, 1984), som beskrives som tonale hierarkier innenfor rammene av et gitt musikkstykke eller gitte musikalske hendelser.

5.4.3 Du er jo helt bleg

Dette er en komposisjon av Søren Nørbo. Vi avtalte spontant at komposisjonen skulle spilles etter en improvisert intro. Det transkriberte musikalske forløpet er en del av denne improvisasjonen. I analysen vil jeg gå inn på aktuelle ternære klangforhold og modulasjoner som artikuleres i kraft av audierte klanger. Audieringsformen jeg sikter til her er hvordan musikalske formler som artikuleres i en improvisasjonsprosess kan persiperes som meningsfulle enheter man kan trekke musikalsk mening ut av (Reitan, 2016).



4.28

I pianistens venstre hånd spilles det en klang bestående av B – C# – D#. Denne klangen mener jeg skaper en plattform for aktualiseringen av B-dur som tonalt senter i artikuleringen av improvisasjonsprosessens musikalske formler. Dette er den første tilstedeværelsen av audiering i det transkriberte musikalske forløpet og demonstrerer en måte hvor musikalsk mening kan trekkes ut av musikalske hendelser i en improvisasjonsprosess. I høyre hånd spiller pianisten tonen Eb etterfulgt av en F, som i perspektiv av det audierte tonale senteret signalerer den harmoniske progresjonen mellom kromatiske ledetoner (F6) og konsonerende toner (B6). Denne progresjonen aktualiseres dermed også av trompetisten i de seks første spilte tonene. Den siste av de aktuelle ternære klangene – de diatoniske ledetonene (Bb-forminsket) – kommer til uttrykk i pianistens artikulering av tonen Bb som audieres av trompetisten og leder til artikuleringen av tonen G. Denne løses opp til det musikalske forløpets anvendte tonale senters konsonerende klang i kraft av tonen F#. I den neste artikulerte musikalske formelen aktualiseres en fullstendig harmonisk progresjon mellom de kromatiske ledetonene A og D via DL (Bb) og K (B). Ved den etterfølgende repetisjonen av den kromatiske ledetonen D, endres dens harmoniske kontekst i kraft av pianistens fremhevelse av en forminsket klang og leder mot en modulasjon og endring av det audierte tonale senteret til medianten Eb-dur. Den repeterte tonens funksjon kan dermed sies å endres fra å være kromatiske ledetoner i det audierte tonale senteret B, til å artikuleres som diatoniske ledetone mot det nye audierte tonale senteret Eb.

I de ovenstående analysene har jeg forsøkt å utdype tilstedeværelsen av forskjellige audieringsformer, ternære klangforhold, karakteristiske harmoniske kvaliteter, motiviske assosiasjonsstrømmer og aktualiseringen av tonale sentre i min improvisasjonspraksis. Dette har jeg forsøkt å vise til gjennom transkripsjoner av musikalske forløp hvor denne avhandlingens valgte

musikkteoretiske materiale forekommer meg spesielt tydelig. Gjennom disse transkripsjonene synes jeg det fremgår at improvisasjonsmetoden DFL er internalisert som improvisasjonsferdigheter i undertegnedes improvisasjonspraksis.

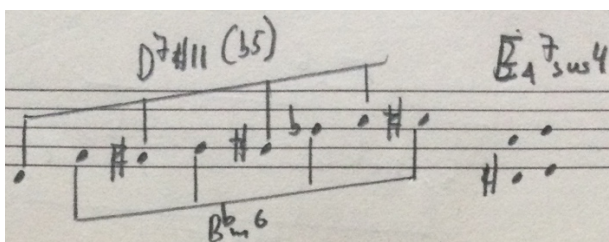
Der mangler en pude



5.5 *The Taffy Galaxies*

Det var godt det ikke varte lenger ...

- Kommentar fra en lydmann etter en konsert med Taffy Galaxies



Erik Kimestad Pedersen – trompet, perkusjon, piano

Anders Vestergaard – trommer, perkusjon

1. UGC 12914/15
2. 60 megaparsecs from Earth
3. Come Sunday (Duke Ellington)
4. Gas and Stars
5. Stellar Disk

Spilt inn i Krank Studios, Odderøya, Kristiansand.

31. Mars – 1. April, 2018.

Opptak og mix: Filip Ring

«Er duoen vår død?», låt det fra Anders da vi møttes backstage til Jerome Cooper Multidimensional Birthday Concert på Spillestedet Stengade i København. Han skulle spille med Jerome Cooper Multidimensional Ensemble og jeg med Kresten Osgood Kvintet. Det var 7. Desember 2017 og lenge siden

⁹⁴ Dette ternære klangforholdet var en del av mine studier før innspillingen av denne utgivelsen.

Utdypende musikkteoretiske detaljer vil presenteres senere i kapitlet.

sist gang vi hadde spilt sammen. En ufrivillig pause som hadde oppstått som en konsekvens av min ubesluttsomhet og sikkert kunne være grunnlag for en lang rekke av selvnedvurderende spekulasjoner og forhastede konklusjoner. Men istedenfor går Anders rett til kjernen omkring vår foreløpige taushet vedrørende emnet og skjærer igjennom det fylte backstagelokalet med denne herlig uforskammede og spørrende deklarasjonen. Før jeg i det hele tatt hadde rukket å resonnerer meg fram til noe som helst angående spørsmålet som overrumplet meg så grovt, kom det ut av meg: «Nei! Overhodet ikke!». En impulsiv reaksjon som møtte avsenderens intensitet og hvor det ble respondert uten å tenke over hva som ble sagt; som når vi spiller musikk sammen.

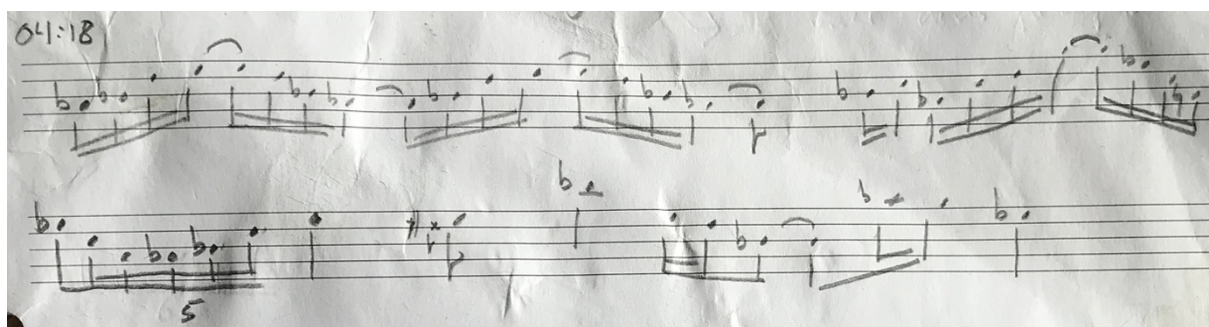
Resultatet av denne hendelsen er – gjennom flere relaterte hendelser som utelates her – blitt til en utgivelse som undersøkes i dette delkapitlet hvor mine analytiske grep er siktet mot å kunne dokumentere DFL som internaliserte improvisasjonsferdigheter. I en duo-situasjon med et perkusjonsinstrument er mye av det harmoniske innholdet i improvisasjonsprosessen gitt av hva man som «blåser» artikulere. Å improvisere i et slik duo-format ønsket jeg å bruke som en utfordring til å kunne uttrykke det jeg oppfatter som karakteristiske harmoniske kvaliteter i musikk; vertikale harmoniske søyler. Ved en musikalsk formels karakteristiske harmoniske kvalitet menes det dens samlede anordning av de artikulerte tonehøydene. Hvis de anordnes vertikalt – og ikke horisontalt som den spilte formelen – kan man oppleve den karakteristiske harmoniske kvaliteten den improviserte melodilinjen søker å signalere. Suksessive anordninger av karakteristiske harmoniske kvaliteter anvendes i mine analyser som en parameter for å aktualisere tid i improvisasjon, motiviske assosiasjonsstrømmer samt med hensikt om å utdype mentalt audierte prosesser i improvisasjonsprosessen.

Mitt ønske har gjennom dette forskningsarbeidet vært å kunne improvisere komplekse tonale strukturer basert på harmoniske kontekstuelle egenskaper. Det vil si at tonene som artikuleres og audieres mentalt oppfattes som sammenhengende med og som et signalement av en underliggende mental perseptuell audieringsprosess som oppstår i improvisasjonsprosessen. De musikalske egenskapene som oppstår i denne prosessen forsøkes deretter å forbindes med mine studier av denne avhandlingens valgte musikkteoretiske materiale. Dette gjøres, som nevnt tidligere, ved en analytisk metode knyttet til nøye gjennomlyttinger av de klingende forløpene, transkripsjoner og møysomme musikkteoretiske betraktninger av det musikalske materialet. Gjennom dette mener jeg det er mulig å dokumentere og synliggjøre en tydelig forbindelse

mellom min improvisasjonspraksis og avhandlingens musikkteoretiske materiale. Sistnevnte ønskes dermed å fremstilles som internaliserte improvisasjonsferdigheter.

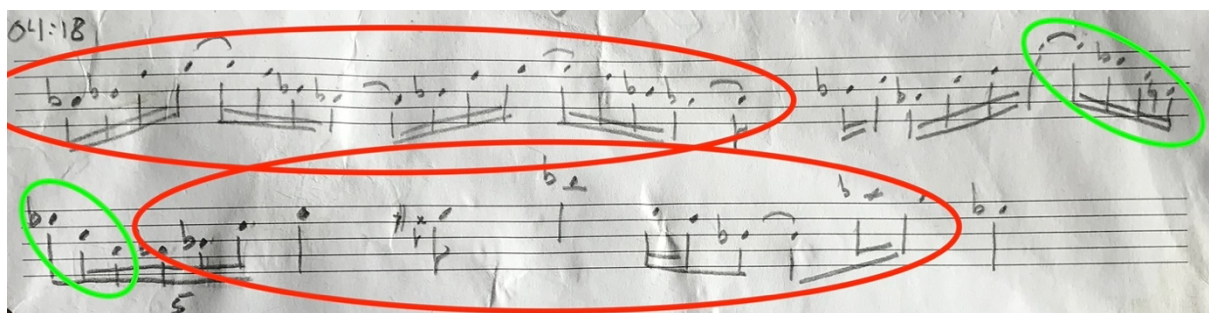
5.5.1 UGC12914/15

I denne transkripsjonen (4.29) aktualiseres det utvidede ternære klangforhold. Det vil si – ternære klangforhold med utvidede strukturelle egenskaper enn hva man finner i den forminskede dur- eller mollskala. De musikalske formlene som artikuleres signalerer to oppopperende karakteristiske harmoniske kvaliteter som i kraft av deres gitte harmoniske egenskaper danner motiviske assosiasjonsstrømmer. Gjennom parameteren presstid – den tette veven av toner som kan forekomme i friere improvisasjonsformer – dannes det en forståelse av aktualiseringen av tid i min improvisasjonspraksis. I analysen vil jeg utdype hvordan jeg mener dette utvidede ternære klangforholdet kan relateres til mine studier av avhandlingens musikkteoretiske materiale og dermed betraktes som internaliserte improvisasjonsferdigheter.



4.29

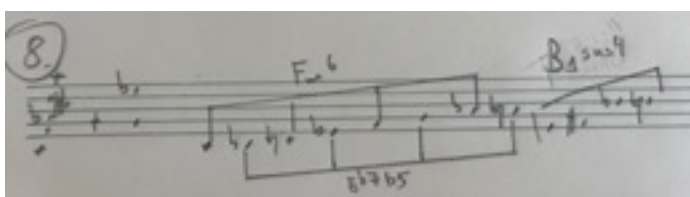
De to karakteristiske harmoniske kvalitetene som artikuleres her er Bb7b5 og Cm6 (4.30).



4.30

I kraft av det tonale senteret disse musikalske formlene oppleves å lede mot, kan man trekke ut informasjon vedrørende hvilken av de artikulerte klangene som anvendes som forholdsvis den konsonerende klang og diatoniske ledetoner. Siden transkripsjonen slutter med å antyde Eb-dur som tonalt senter (tersen G og grunntonen Eb) er det dominantklangens Bb7b5 som opptar rollen som dette musikalske forløpets konsonerende klang og Cm6 anses derfor som de diatoniske ledetonene. Dette ternære klangforholdet finnes også øvrige steder i denne avhandlingen og antyder at kombinasjonen av disse karakteristiske harmoniske kvalitetene er internalisert som improvisasjonsferdigheter. Et eksempel på dette finnes i 4.2 som det åttende anvendte klangforholdet på soloalbumet. Dermed er det også mulig å følge den gradvise musikkteoretiske utvidelsen av de ternære klangforholdene og gjennom dette danne en økt forståelse av internaliseringsprosessen.

Den teoretiske framgangsmåten som anvendes i dannelsen av de ternære klangforholdene som spilles på soloalbumet er å ta utgangspunkt i samme klangdisposisjon for alle skalaer og gradvis utvide de strukturelle egenskapene ved at det suksederende klangforholdet baseres på det forhenværende. Med begrepet klangdisposisjon siktes det til hvordan den gitte klangen for dannelsen av de ternære klangforholdene alle består av to toner fra hver ternær klang i stigende rekkefølge. To konsonerende toner, to diatoniske ledetoner og to kromatiske ledetoner. Dette skaper et forandrende nettverk av ternære klangforhold som via flere ledd kan relateres til de forminskede dur- og mollskalaene. I tilfelle av Bb7b5 (K) og Cm6 (DL) er dette, som sagt, tilsvarende det åttende anvendte ternære klangforholdet i soloalbumet.



4.31

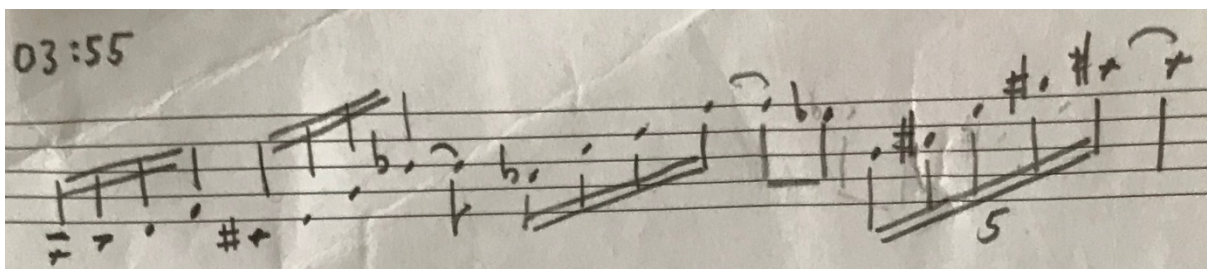
Dette ternære klangforholdet ble altså funnet ved å kombinere K – DL – KL fra det forhenværende klangforhold som viser seg i kraft av tonene C – F (K),

Ab – C# (DL) og D – A (KL)⁹⁵. Satt i kontekst av C-moll som tonalt senter og dermed mitt personlige tonale hierarki i moll, dannet det ternære klangforholdet Fm6 (K), Eb7b5 (DL) og Bmaj sus4 (KL).

I det transkriberte musikalske forløpet (4.29) aktualiseres klangforholdet i kontekst av improvisasjonsprosessens persiperte tonale senter (Eb) og klangenes funksjoner alterneres slik at dominantakkorden artikuleres som den konsonerende klang. Utover disse kontekstuelle endringene er klangenes strukturelle egenskaper identiske. Dette skiftet av tonale sentre mener jeg er et tegn på at mine studier av avhandlingens musikkteoretiske materiale er internalisert som improvisasjonsferdigheter og signalerer at jeg har studert de alternative kombinasjonene av ternære klangforhold i alle tonearter til et punkt hvor de internaliseres og kan artikuleres i friere improvisasjonsprosesser.

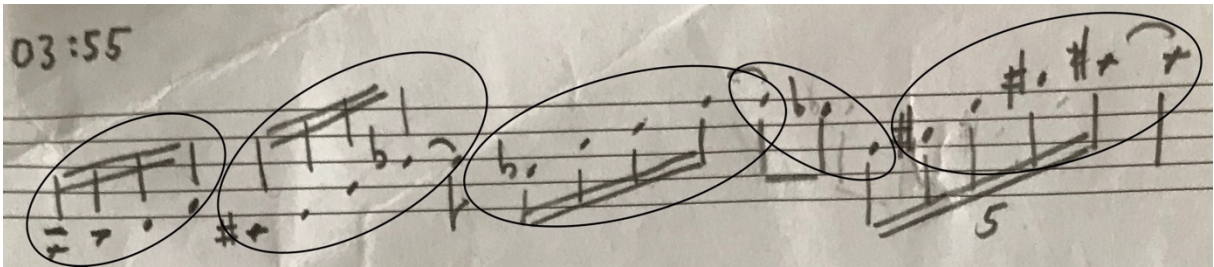
5.5.2 Gas And Stars

Dette transkriberte musikalske forløpet (4.32) er et forløp hvor det artikuleres motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft av suksederende karakteristiske harmoniske kvaliteter. Den assosiative forbindelsen mellom de forskjellige klangene kan – i forskjellig grad – kobles til en og samme klang (C#-forminsket) og hvordan denne klangen aktualiseres i de øvrige musikalske formlene i det transkriberte forløpet. 4.32 er transkripsjonen, mens de forskjellige artikulerte karakteristiske harmoniske kvalitetene er utringet i 4.33.



4.32

⁹⁵ For nærmere musikkteoretiske detaljer anbefales det å gå tilbake til 4.2. Samme klangdisposisjon med et tredje anvendt tonalt senter, forekommer forøvrig også i dette delkapitlets innledende klang.



4.33

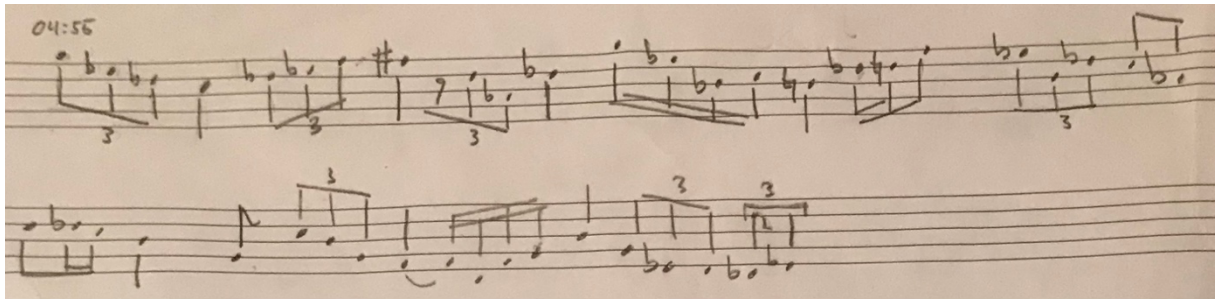
Den mest åpenbare forbindelsen er mellom de fire første artikulerede karakteristiske harmoniske kvalitetene og aktualiseres gjennom den andre (2) utringede karakteristiske harmoniske kvalitet – C#-forminsket. De tre andre klangene Dm6 (1), Fm6 (3) og Abm6 (4) deler denne klangen som sine diatoniske ledetoner i en grunnleggende forminsket mollskala.

Fm og Abm artikuleres på hver side av tonen F som fungerer som en felles toptone. Det vil si at når den holdes, skjer det en endring av hva som audieres mentalt som i dette tilfellet aktualiserer modulasjonen fra Fm6 til Abm6. Til forskjell fra Dm6 og Fm6 artikuleres ikke Abm6 i sin helhet, men i en form hvor grunntonen forblir i stillhet. Den siste karakteristiske harmoniske kvaliteten – C#m6 – kan relateres til C#-forminsket i kraft av deres felles tonemateriale i C# – E – Bb (A#). Den eneste tonen som endres er G som artikuleres en halv tone opp til G#.

Et annet motivisk element er forbindelsen mellom de musikalske formlenes strukturelle egenskaper. Alle de artikulerede klangene – utenom C#-forminsket – er m6-klanger. Disse felles strukturelle egenskapene mener jeg er et eksempel på motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter og videre et eksempel på horisontalt artikulerede skiftende harmoniske søyler.

5.5.3 Stellar Disk

I de følgende transkriberte musikalske forløpene aktualiseres det kombinasjoner av grunnleggende og utvidede ternære klangforhold forbundet av deres karakteristiske harmoniske kvaliteter. Dette kaller jeg interternære forbindelser. Gjennom flere transkriberte musikalske forløp vil jeg prøve å presentere et perspektiv på improvisasjonsprosessen som omfavner større deler av det klingende forløpet enn hva som avgrenses av individuelle klangforhold.



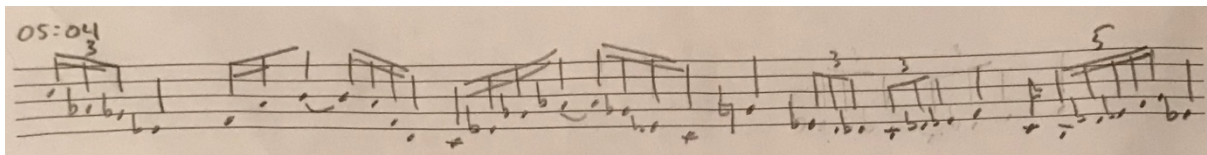
4.34

I dette musikalske forløpet aktualiseres det utvidede ternære klangforholdet mellom Eb+7 – Fm6 – F#7(#9)omit5. Basert på den statistiske forekomsten av hver gitte klang vil jeg fremheve Eb+7 som den utvidede konsonerende klang, Fm6 som utvidede diatoniske ledetoner og F#7(#9)omit5 som utvidede kromatiske ledetoner. Dette er en metode som musikkpsykologen Carol L. Krumhansl kaller for *statistic regularities* og vedrører gitte tonehøyders regelmessighet i et musikkstykke. Ifølge Krumhansl er dette en pålitelig faktor for lyttere til å kunne abstrahere et tonalt hierarki fra et musikkstykke (Huron 2006; Krumhansl & Cuddy, 2010) selv om mindre diskrepanser er blitt bekjentgjort (Krumhansl, 1990).

I det ovenstående transkriberte musikalske forløpet beveger den spilte melodilinj seg hovedsakelig mellom den utvidede konsonerende klang og de utvidede diatoniske ledetoner og signalerer kun sjeldent de utvidede kromatiske ledetoner. De spilte musikalske formlenes disposisjon varierer fra 1:1 til 3:2 og inneholder varierende disposisjoner derimellom. Som eksempel vil jeg fremheve den musikalske formelen som er notert til sist på øverste notelinje (3:2 i progresjonen K – DL) og den som noteres først på andre notelinje (1:1 i progresjonen DL – K).

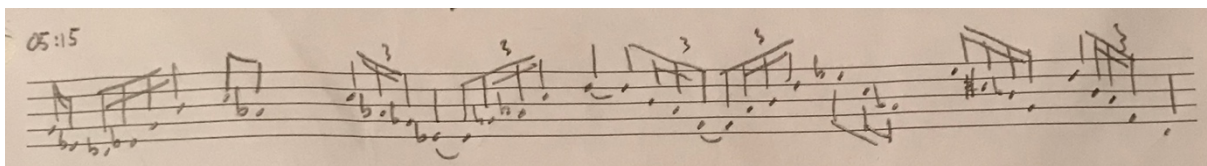
I det neste transkriberte musikalske forløpet (4.35) artikuleres det et grunnleggende ternært klangforhold i kraft av klangene Ab7 – Dm6 – C#-forminsket som endres ved artikulasjonen av tonen G. Denne tonen, som i sin gitte harmoniske kontekst ville signalert klangen C#-forminsket, signalerer istedenfor en tilbakevendelse til det utvidede ternære klangforholdet fra 4.34. Det vil si, det er denne klangen som audieres mentalt i forbindelse med artikulasjonen av den gitte musikalske formelen. Denne modulasjonen fremgår av de etterfølgende musikalske formlenes harmoniske egenskaper – herunder deres karakteristiske harmoniske kvaliteter. Denne modulasjonen representerer et utvidet perspektiv på improvisasjonsprosessens harmoniske progresjoner som ikke bare aktualiseres innenfor ternære klangforhold, men også på et interternært

plan – mellom forskjellige ternære klangforhold. Basert på klangenes regelmessighet anser jeg Ab7 for å være den konsonerende klang i sitt gitte ternære klangforhold mens Dm6 og C#-forminsket fungerer som henholdsvis diatoniske og kromatiske ledetoner.



4.35

I det neste transkriberte musikalske forløpet (4.36) aktualiseres det igjen en kombinasjon av grunnleggende og utvidede ternære klangforhold. Dette signaliseres i kraft av de to tidligere nevnte ternære klangforholdene (Eb+7 – Fm6 – F#7(#9)omit5 og Ab7 – Dm6 – C#-forminsket). Det aktuelle musikalske forløpet begynner med en harmonisk progresjon fra Eb+7 til Fm6, som videreføres til Ab7 – Dm6 som også inneholder C#-forminsket. Dermed representerer også dette transkriberte forløpet et utvidet perspektiv på harmoniske progresjoner i improvisasjonsprosessen hvor modulasjonene artikuleres i kraft av opponerende ternære klangforhold.



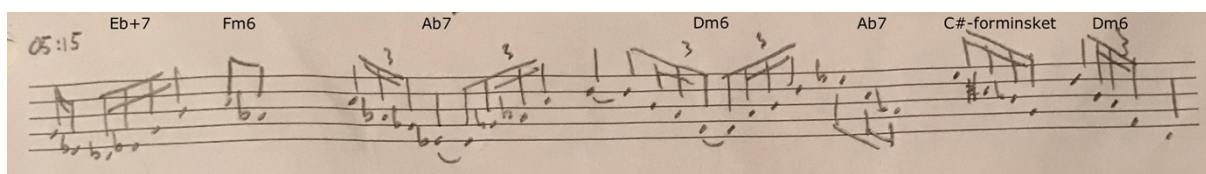
4.36

I ovenstående analyse har jeg valgt å aksentuere forskjellige perspektiver på harmoniske modulasjoner i improvisasjonsprosessen. Tidligere analyser har stort sett vært myntet på å dokumentere aktualiseringen av progresjoner innenfor enkeltstående ternære klangforhold. I ovenstående analyser er dette utvidet til å også gjelde harmoniske progresjoner mellom fullstendige ternære klangforhold. Artikulasjonen av slike harmoniske progresjoner handler det ikke kun om enkeltstående ternære klangforhold, men hvordan de kan forbindes med hverandre i improvisasjonsprosessen og dermed representere større formperspektiver. Slike musikalske forløp – hvor flere ternære klangforhold kombineres i musikalske formler – kaller jeg intertærnere forbindelser, og

antyder hvordan avhandlingens musikkteoretiske materiale kan artikuleres når det er internalisert som improvisasjonsferdigheter. Jeg vil følgende forsøke å forklare min praksis med å forbinde slike klangforhold i en improvisasjonsprosess.

Den harmoniske progresjonen fra det ternære klangforholdet tilhørende den konsonerende klangen Eb+7 til det tilsvarende forholdet tilhørende Ab7 (og vice versa) aktualiseres ikke kun av førstnevnte klangs dominantiske forbindelse til sistnevntes (Eb til Ab). Denne progresjonen skjer også i kraft av de forskjellige klangerenes karakteristiske harmoniske kvaliteter, strukturelle egenskaper samt interternære egenskaper for stemmeføring mellom de anvendte klangene. For å se nærmere på dette vil jeg sidestille de anvendte ternære klangforholdene og belyse forbindelser som finner sted i klangerens relasjon med hverandre. Jeg vil forsøke å belyse dette perspektivet gjennom en analyse av den ovenstående transkripsjonen (4.36) hvor jeg vil aksentuere karakteristiske harmoniske kvaliteter og stemmeføring mellom de anvendte klangene.

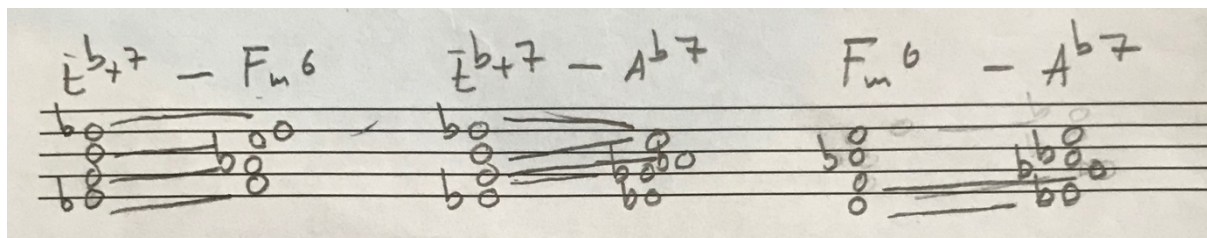
Den harmoniske progresjonen som aktualiseres i de artikulerede musikalske formlene fra den ovenstående transkripsjonen er Eb+7 – Fm6 – Ab7 – Dm6 – Ab7 – C#-forminsket – Dm6 (4.37). Dette er en kombinasjon av de to ternære klangforholdene Eb+7 – Fm6 – F#7(#9)omit5 og Ab7 – Dm6 – C#-forminsket og representerer også hvilke mentalt audierte klanger som aktualiseres i improvisasjonsprosessen.



4.37

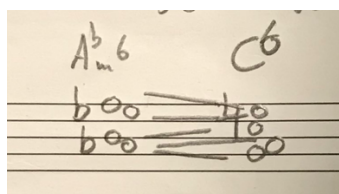
I 4.38 illustreres det hvordan det interternært finnes forbindelser som legger til rette for tversgående harmoniske progresjoner mellom de gitte ternære klangforholdene. Her tydeliggjøres forbindelser mellom de artikulerede klangene i kraft av streker som markerer hvilke toner i klangene som kan ha en ledeeffekt mot toner i den suksederende artikulerede klangen. Toner som ikke har streker, er toner som er felles i begge gitte klanger. I det første eksempelet (Eb+7 – Fm6), samt mellom Ab7 og Dm6, er denne funksjonen implisitt i og med at klangene tar del i samme ternære klangforhold og dermed karakteriseres som bilaterale

ledetoner alt ettersom hvilken klang som oppfattes som den konsonerende. De to andre harmoniske progresjonene ($E^b+7 - A^b7$ og $F_m6 - A^b7$) er eksempler på interne progresjoner mellom to oppnærte ternære klangforhold som artikuleres i improvisasjonsprosessen.



4.38

Denne tankegangen har avsett i mine studier av DFL og mere konkret kvintskrittsekvenser med altererte dominanter. Som man kan se i 4.39 finner det aktuelle tonale senterets tilblivelse sted i den kromatiske oppløsningen av ledetoner fra den altererte dominants konsonerende klang⁹⁶.



4.39

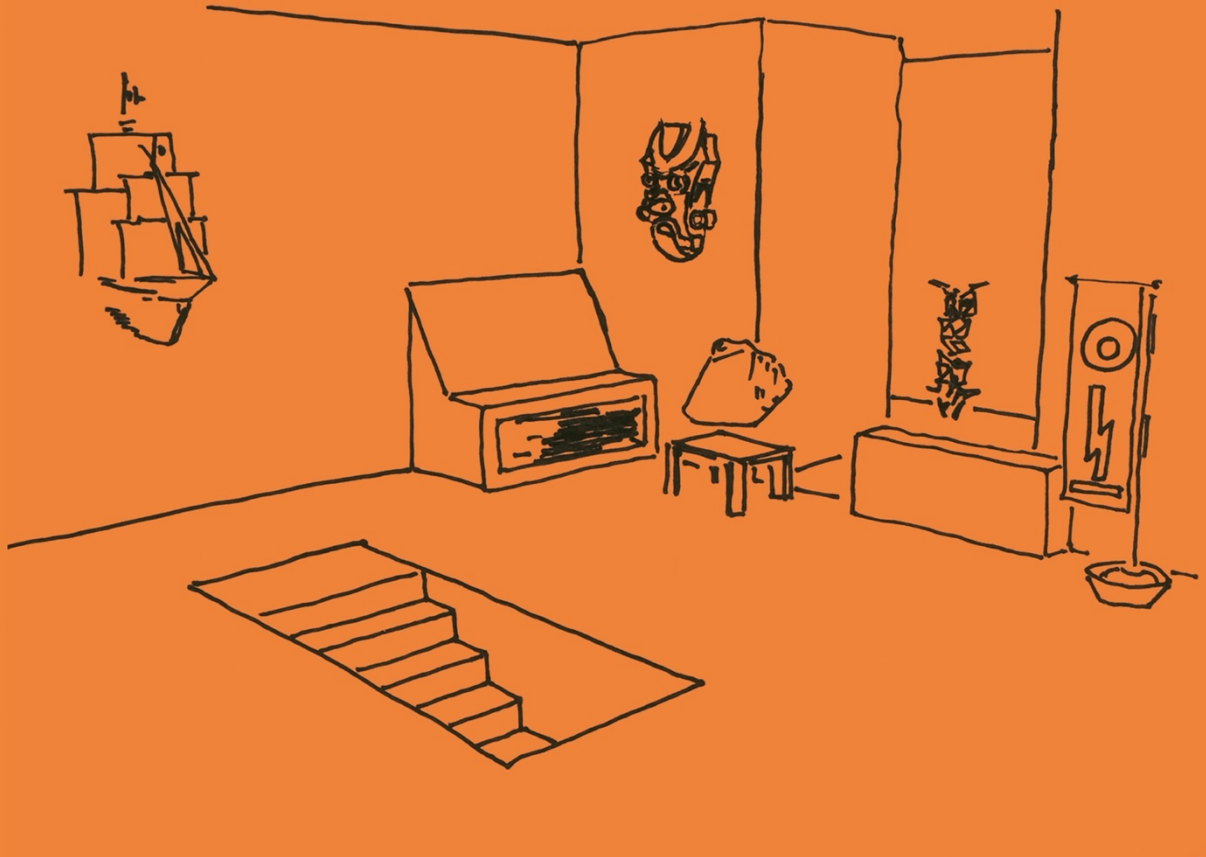
Overført til friere improvisasjonsformer aktualiseres denne praksisen ikke kun ut ifra deres musikkteoretiske funksjon, men også ut ifra de gitte klangenes interternære relasjon. Dette kommer til kjenne gjennom klanger hvis toner ligger kromatisk ved siden av hverandre eller har toner som er felles for begge klangene som illustrert i 4.37. I progresjonen fra E^b+7 til A^b7 beholdes E^b , men $G - H - D^b$ løses kromatisk opp til henholdsvis A^b og C . A^b og C blir værende i progresjonen fra F_m6 til A^b7 , mens $F - D$ føres kromatisk opp til $G^b - E^b$. Slike interternære forbindelser mellom klanger av varierende ternære klangforhold er noe jeg ønsker å fremheve i artikuleringen av klangenes karakteristiske harmoniske kvaliteter og en metode jeg anvender for å artikulere harmoniske progresjoner i friere improvisasjonsformer. Med andre ord anvendes det

⁹⁶ I dette eksempelet er $G7$ dominanten og $A^b m6$ den konsonerende klang.

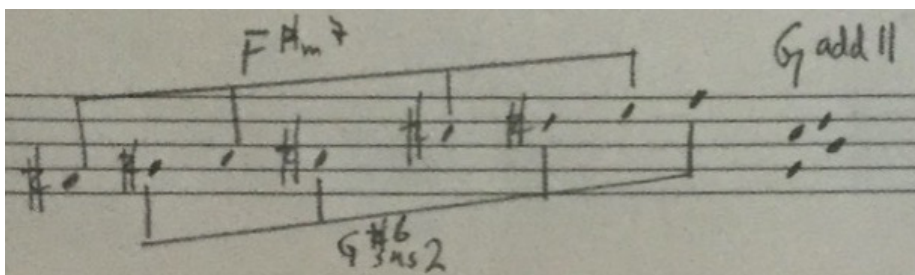
internaliserte praksiser fra konvensjonell jazzimprovisasjon i friere improvisasjonsformer, hvilket fungerer som et grunnlag for aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon.

I analysene av *The Taffy Galaxies* har jeg gått nærmere inn på hvordan jeg aktualiserer en utvidet funksjonalisme i min improvisasjonspraksis. Jeg har vist til transkriberte musikalske forløp hvor jeg mener at dette aktualiseres i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter og harmoniske progresjoner. Ved å artikulere gitte klanger som stemmeføring innad i ternære klangforhold samt tversgående forbindelser mellom alternative fullstendige ternære klangforhold, signalerer den improviserte melodilinen et sett med mentalt audierte klanger. Disse klangerne kan forbindes i improvisasjonsprosessen i kraft av deres karakteristiske harmoniske kvalitet som finner sted i klangens særegne sammensetning av toner. En harmonisk progresjon kan dermed aktualiseres ved at den suksederende artikulerte klangen har diatoniske, kromatiske eller enharmoniske relasjoner med den forhenværende klangen hvilket innbyder til stemmeføring mellom de gitte klangerne. Jeg vil avslutningsvis fremheve at dette ikke skal anses som et premiss for aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon, men et eksempel på en metode jeg har anvendt i mine studier av avhandlingens musikkteoretiske materiale.

KIMESTAD VESTERGAARD
THE TAFFY GALAXIES



5.6 Fra Det Onde feat. The Legendary Emil Nikolaisen



1. Fri
2. Os
3. Captain Gold Silver
4. From
5. Our
6. Sins

Erik Kimestad Pedersen: trompet

Rune Nergaard: elbass

Olaf Olsen: trommer

21-22/1 2019 @JukeJoint Studio, Notodden.

Tekniker: Bård Moe

Miks og postproduksjon: Emil Nikolaisen

Dette albumet skiller seg stilistisk litt ut fra denne avhandlingens øvrige kunstneriske produksjon. Fra Det Ondes musikalske uttrykk kan plasseres i et forholdsvis «rocka» univers med bassostinater og en mere jevn artikulasjon av tid enn mesteparten av denne avhandlingens øvrige kunstneriske produksjon. I det analytiske arbeidet med denne utgivelsen framheves det hvordan de artikulerte klangeres karakteristiske harmoniske kvaliteter kan relateres til tonale sentre og hvordan de artikulerte musikalske formlenes forandrende harmoniske kvaliteter kan oppleves i kontekst av langsommere harmoniske frekvenser i låtenes ostinater og riff. Jeg vil i analysene fokusere på forskjellige måter jeg aktualiserer en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon og dermed prøve å bidra til en økt

⁹⁷ Dette ternære klangforholdet artikuleres på albumets siste låt og vil derfor være en del av dette kapitlets analyser.

forståelse av improvisasjonsprosesser mellom jazzmusikere. I tråd med dette har jeg i noen transkripsjoner også valgt å inkludere de spilte basstonene samt bassostinater.

Komposisjonene som spilles på dette albumet består av låter vi ved tidligere anledninger hadde spilt, låter som ble skrevet i studioet spesifikt til denne anledningen og låter som ble kollektivt improvisert fram. De utvalgte opptakene ble i etterkant sendt til Emil Nikolaisen hvor de ble mikset, overdubbet og editert. Følgende analyser tar for seg det klingende forløpet som det framgår av utgivelsen.

5.6.1 Fri

Dette er en komposisjon med en jevn artikulering av tid, men uten markerte periodiske strukturer. Bassisten gjentar en tone i det antydende tempoets åttendeler, mens fire meloditoner med varierende funksjon i kontekst av det gitte tonale senteret artikuleres rubato over hver forskjellig basstone. (4.39). De fire meloditonene utgjør samlet en karakteristisk harmonisk kvalitet. Artikulasjonen av meloditonene antyder dermed når basstonen endres kromatisk nedadgående, hvilket fører musikerne videre i komposisjonen (4.39). Denne strukturen går gradvis over i improvisasjon med utgangspunkt i de allerede nevnte musikalske egenskapene med gitte tonale sentre som antydes av bassisten og karakteristiske harmoniske kvaliteter artikulert av trompetisten.

4.39

Ovenstående bilde er et *leadsheet*⁹⁸ over komposisjonen notert i C. Her kan man se de gitte basstonene og hvilke karakteristiske harmoniske kvaliteter (firklinger) som artikuleres over. Som antydnet ovenfor repeteres en basstone for hver fjerde artikulerte meloditone, hvilket skaper en firklang som forbindes med en basstone. På bakgrunn av mine valgte metodiske perspektiver som presenteres i kapittel 4, kaller jeg dette henholdsvis komposisjonens varierende tonale sentre og utvidede konsonerende klanger. Denne tankegangen tas, som nevnt tidligere, videre med inn i improvisasjonsprosessen.

⁹⁸ Et leadsheet er en form for partitur som angir de mest grunnleggende elementer i en komposisjon; i dette tilfellet melodi, harmoni og basstoner.

01:30

Handwritten musical score for five systems. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The first system has a '3' above a triplet. The second system has a '7' above a note. The third system has a 'b' below a note. The fourth system has a 'b' below a note. The fifth system has a '#0' below a note. The time signature is 4/4.

4.40

Den ovenstående transkripsjonen⁹⁹ er av det klingende musikalske forløpet som spilles etter repetisjonstegnet i takt 6 (4.39). Den opprinnelige planen var å repetere disse taktene, men det skjedde ikke i denne versjonen. Istedenfor overlappes det spontant gradvis inn i improvisasjonsprosessen. I følgende analyse vil jeg prøve å belyse ternære klangforhold som aktualiseres over de spilte tonale sentrene samt interternære klangforhold og forbindelser mellom disse. Her kommer jeg til å tangere emner som audiering, utvidede ternære klangforhold, interternære klangforhold, internaliserte improvisasjonsferdigheter, harmoniske progresjoner, stemmeføring, motiviske assosiasjonsstrømmer og karakteristiske harmoniske kvaliteter. Alt dette er elementer jeg mener er med på å aktualisere en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon.

Fordi den opprinnelige ideen som sagt var å gjenta komposisjonen etter takt 6, begynner det transkriberte musikalske forløpet med en Bb spilt av trompetisten over en C# spilt av bassisten – det samme som i første takt av komposisjonen. Istedenfor å følge det videre komponerte materialet kan jeg huske at jeg audierte en karakteristisk harmonisk kvalitet mentalt i forbindelse med den spilte tonen Bb. I det øyeblikket mitt valg falt på å artikulere denne audierte karakteristiske harmoniske kvaliteten i kraft av musikalske formler var improvisasjonsprosessen i gang. Dette innebar også at den kronologiske artikuleringen av komposisjonen ble forlatt til fordel for nye karakteristiske harmoniske kvaliteter som oppstod i improvisasjonsprosessen. Den nevnte mentalt audierte klangen bestod, i tillegg til den spilte tonen Bb, av tonene G, Eb og C. En grunnleggende oppfattelse av denne klangen ville tilsi at dette var en Eb6, men i dette tilfellet fremkommer det av de artikulerte ledetonene av det dreier seg om et utvidet ternært klangforhold bestående av den utvidede konsonerende klang Cm7, de utvidede diatoniske ledetonene Dm6 og de utvidede kromatiske ledetonene C#m(add11). Den harmoniske progresjonen som artikuleres gjennom dette utvidede ternære klangforholdet er DL – KL – K. Dette utvidede ternære klangforholdet kan man finne tidligere i avhandlingen i 1.53 samt i 3.17. Her (i 1.53) finnes det i perspektiv av tonene Ab, Db og F# som tonale sentre, og i 3.17 finnes det i form av det ternære klangforholdet som artikuleres over Dm7 og er en kombinasjon av den gitte klangen A(add F) samt toner fra mitt tonale hierarki i D-moll. Dette ser jeg som et eksempel på at dette utvidede ternære klangforholdet har vært en del av mine studier av det valgte

⁹⁹ Denne transkripsjonen er notert i Bb.

musikkteoretiske materialet og dermed er nedfelt som improvisasjonsferdigheter gjennom en internaliseringsprosess. I dette tilfellet kom det til kjenne ved at jeg audierte den respektive klangen og deretter kunne sammensette et utvidet ternært klangforhold basert på den musikalske meningen jeg kunne trekke ut av den. I analysen nedenfor (4.41a) vises det hvordan de gitte harmoniske progresjonene innad i det utvidede ternære klangforholdet artikuleres.

Over den neste basstonen (C) endres den gitte konsonerende klangen trinnvis til en klang bestående av F# – Ab – B – F. 4.41b viser de respektive endringene som gjennomgås fra overgangen fra den første artikulerede utvidede konsonansen; Cm7. Tre av disse tonene (F – Ab – B) blir også artikulert over den neste spilte basstonen (B) og antyder audieringen av klangen Abm6 som den konsonerende klang. De artikulerede musikalske formlene tilsier den harmoniske progresjonen K – KL – DL mellom det grunnleggende ternære klangforholdet i Ab- moll (4.41c).

Basstonen endres nok en gang kromatisk nedover, til tonen A# (Bb); hvilket signalerer de diatoniske ledetonene i den pågående harmoniske konteksten (Abm6 – C#-forminsket – D7), hvilket fremheves av trompetisten ved at de to diatoniske ledetonene C# – E bindes sammen av den harmoniske progresjonen KL – K – DL. De diatoniske ledetonene danner videre rammen for en modulasjon til Ab-dur over samme tonale senter i kraft av toneartens identiske diatoniske ledetoner med Ab-moll. Også her artikuleres den harmoniske progresjonen DL – KL – K (4.41d).

Den nedadgående kromatiske modulasjonen fortsetter i form av en motivisk assosiasjonsstrøm som artikuleres nedadgående med avsett i den siste spilte musikalske formelen i Ab-dur over Bb. I 4.41e vises det hvordan denne musikalske sekvensen – som signalerer et grunnleggende ternært klangforhold i G-dur – kan forbindes via interternære klangforhold til dens forhenværende harmoniske kontekst, samt danne grunnlag for en videre harmonisk progresjon i improvisasjonsprosessen.

Den første artikulasjonen av den konsonerende akkord i G-dur i kraft av tonene B – G er en direkte transponering av det sammenbundne intervallet som konkluderer Ab-dur som tonalt senter. De mellomliggende ledetonene spilles ikke, men utelates for å skape en variasjon i gjentakelsen. Ut av denne motiviske variasjonen artikuleres det en nedadgående stemmeføring innad det respektive ternære klangforholdet som baseres på tonenes tonehøyde (4.41e) og representerer flere varierende harmoniske progresjoner innad det aktuelle ternære

klangforholdet. Den musikalske sekvensen avsluttes med tonen F som gjentas. Her aktualiseres det en audieringsprosess hvor den samme tonen er objekt for forskjellige audierte harmoniske kontekster og interternære klangforbindelser. Tonen F, som i kontekst av G-dur, signalerer de kromatiske ledetoneene i Db6, endres til å signalere Fm6 som en del av det utvidede ternære klangforholdet Eb+7 – Fm6 – F#7(#9)omit5 i det basstonen endres fra A til Ab (G#) (4.41f). Endringen av det anvendte ternære klangforholdet i improvisasjonsprosessen fremgår av de musikalske formlene som artikuleres over basstonen Ab og kan gjenkjennes ved en gjennomgående bruk av disposisjonen 1:3 i den harmoniske progresjonen fra utvidede diatoniske ledetoner til utvidet konsonans (4.41g). Når basstonen endres til Bb endres også disposisjonen til 3:3, men samme harmoniske progresjon beholdes.

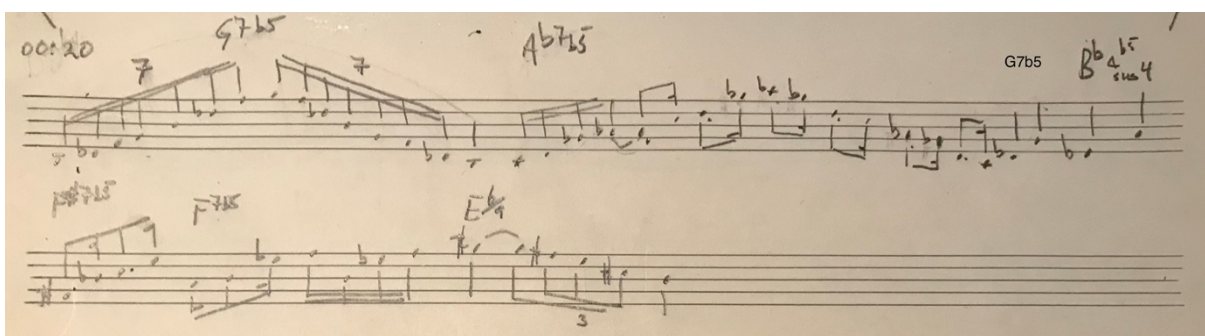
Over C i bass artikuleres tonene C – F – Ab – B som deriveres fra det tidligere ternære klangforholdet, og samtidig refererer til komposisjonens strukturelle egenskaper i form av en basstone og fire artikulerte meloditoner over. Denne metoden tas videre i resten av dette transkriberte musikalske forløpet og man kan se en stemmeføring mellom de kommende artikulerte klangene (4.41h) hvor modulasjonen mellom hver klang skjer i kraft av deres endrede karakteristiske harmoniske kvaliteter og likheter.

The image shows a handwritten musical score on a single staff, divided into eight sections labeled a) through h). The notation includes notes, rests, and various annotations. Section a) has notes with 'K' and 'DL KL' above. Section b) has notes with 'DL KL' above. Section c) has notes with 'K', 'DL KL', and 'DL KL' above. Section d) has notes with 'DL' and 'KL' above. Section e) has notes with 'DL KL' and 'K' above. Section f) has notes with 'Db6' and 'Fm6' above. Section g) has notes with 'Fm6 - Eb7' and '1:3' above. Section h) has notes with sharp and flat accidentals above.

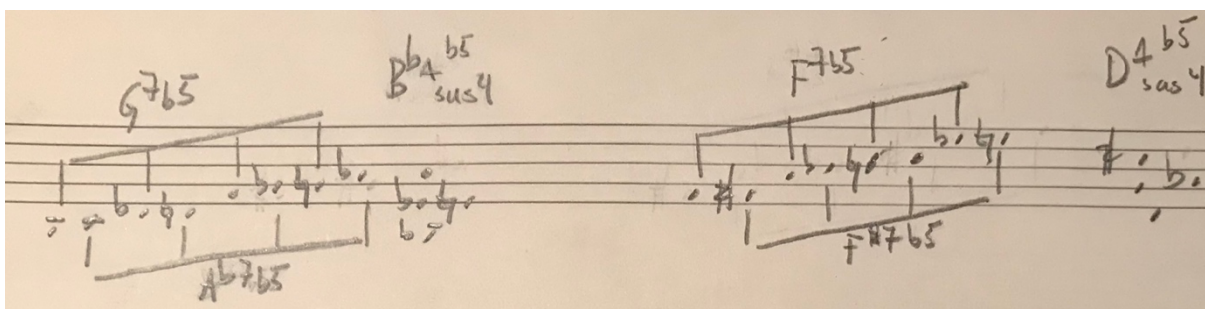
4.41

5.6.2 From

I analysen av det følgende transkriberte musikalske forløpet (4.42) vil jeg gjøre rede for bruken av interternære klangforhold basert på karakteristiske harmoniske kvaliteter. Dette vil også tangere harmoniske progresjoner mellom ternære klangforhold samt motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft av de artikulerede musikalske formlers strukturelle likheter.



4.42



4.43

Som det fremgår av de to ovenstående illustrasjonene og besifringen (som signalerer de mentalt audierte klangene), aktualiseres det her to identiske ternære klangforhold med en stor sekunds avstand fra hverandre. Dette er en form for musikalsk sekvensering som jeg, i min improvisasjonspraksis, betrakter som motiviske assosiasjonsstrømmer, artikulert i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter. Jeg vil følgende gå inn på likheter og forskjeller mellom disse to ternære klangforholdene og hvordan de artikuleres i improvisasjonsprosessen.

Begge settene med ternære klangforhold er som nevnt identiske i deres strukturelle oppbygning, men har forskjellige tonale sentre (henholdsvis G og F). Dette har en betydning i forhold til hvilken harmonisk progresjon som artikuleres innad i hvert klangforhold. I den første modulasjonen (G – F) anvendes den

konsonerende klang (G7b5) som en tritonussubstitusjon for Db7; dominanten til det kommende ternære klangforholdets diatoniske ledetoner (F#7b5). De spilte musikalske formlene over tonen G som tonalt senter tilsier den harmoniske progresjonen K – DL – K – KL, som artikuleres videre i form av DL – K over tonen F som tonalt senter. Artikulasjonen av den aktuelle konsonerende klang (F7b5) utsettes dermed på grunn av klangens enharmoniske egenskaper med den sist artikulerede klangen over G (Bbmajb5sus4); tonene Eb og A. For å skape ytterligere harmonisk bevegelse velges det dermed å artikulere de diatoniske ledetonerne som et ekstra ledd i progresjonen mot den konsonerende klang og dermed endre den harmoniske progresjonen som antydes over det forhenværende tonale senter. Dette skjer i kraft av de diatoniske ledetoners kromatiske relasjon til tonene som artikuleres fra det forhenværende ternære klangforholdets kromatiske ledetoner (Bbmajb5sus4). Henholdsvis Eb – A til E – A#.

Den videre harmoniske progresjonen mot det tonale senteret E, artikuleres ved bruken av samme akkordfunksjon som fra G – F; en tritonussubstitusjon. Til forskjell fra tidligere aktualiseres det her en alternativ progresjon mellom de ternære klangene. Substitusjonen for det tonale senteret Es dominant B7, fremkommer her av den konsonerende klangen F7b5. Her er det altså klangens funksjon i et intertært perspektiv og den overordnede harmoniske progresjon i improvisasjonsprosessen som avgjør hvilken rolle klangen har i det gitte ternære klangforholdet. Dette skiller seg fra den tidligere anvendte metoden hvor rollene avgjøres av en statistisk forekomst av toner tilhørende de gitte klangene.

Man kan altså forstå den audierte harmoniske progresjonen i ovenstående musikalske forløp på følgende måte: Det ternære klangforholdet tilhørende G7b5 anvendes som substitusjon for Db7 til F#7b5 som videre anvendes som diatoniske ledetoner i forhold til F7b5 og velges på bakgrunn av stemmeføringsmessige egenskaper i relasjon med den foregående artikulerede klangen. F7b5 anvendes videre som en substitusjon for B7, en kvintskrittsekvens som leder mot E6/9.

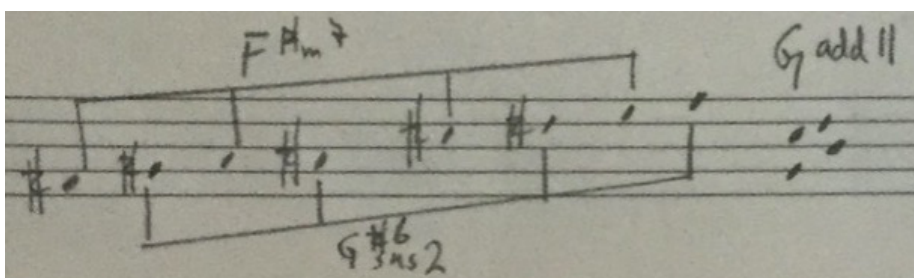
I dette utdraget av improvisasjonsprosessen anvendes det en varierende grad¹⁰⁰ av artikulerede karakteristiske harmoniske kvaliteter som grunnlag for interternære klangforhold mellom flere tonale sentre. I artikulasjonen av disse harmoniske progresjonene anvendes det motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft

¹⁰⁰ Her siktes det til at noen klanger artikuleres i helhet, mens deler av andre klanger forblir i den mentalt audierte prosessen.

av identiske strukturelle egenskaper samt funksjonsharmoniske konsepter i aktualiseringen av modulasjoner mellom tonale sentre.

5.6.3 Sins

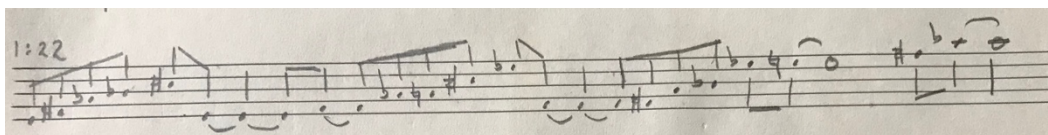
Det utvidede ternære klangforholdet som undersøkes nærmere i følgende analyse er det samme som dette delkapittelets innledende klang og kan også finnes i kapittel 2 (1.53). Her (i 1.53) forekommer det utvidede ternære klangforholdet som en del av en studie hvor den gitte klangen G#m7 kontekstualiseres harmonisk av mitt tonale hierarki i moll. Det tilsvarende aktuelle ternære klangforholdet forekommer i perspektiv av det tonale senteret F og består av klangene C7sus4 (K) – G#m7 (DL) – A(add11) (KL). Det utvidede ternære klangforholdet som artikuleres i denne komposisjonen befinner seg en stor sekund under dette, og funksjonene innad i klangene er endret i kontekst av de gjeldende harmoniske omstendighetene (4.44). Klangenes funksjon gis også av retningen på de artikulerte musikalske formlene og hvilke funksjoner ledetonene har (4.45). Disse to påstandene vendes det tilbake til senere.



4.44

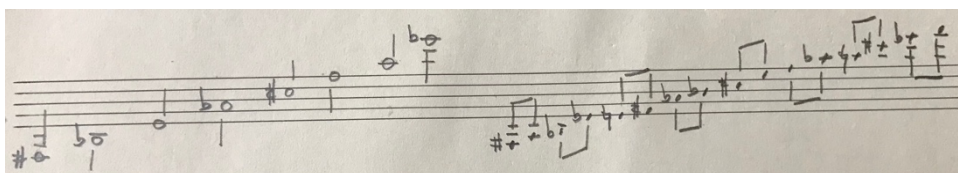
Dette utvidede ternære klangforholdet kan med andre ord spores direkte til et ledd i min internaliseringsprosess, herunder mine egne studier av avhandlingens valgte musikkteoretiske materiale. At det artikuleres i improvisasjonsprosessen i denne låten, i en annen toneart og med endrede interne funksjoner, antyder at det utvidede ternære klangforholdet har vært en del av mine studier som innbefatter alle tonearter og at undertegnede er i stand til å tilpasse det en gitt harmonisk kontekst i en improvisasjonsprosess. Videre kan dette betraktes som et argument for at det aktuelle ternære klangforholdet er internalisert som improvisasjonsferdigheter og dermed kan aktualiseres i min improvisasjonspraksis.

I denne låten artikuleres det et stabilt tonalt senter rundt tonen F# gjennom hele det musikalske forløpet. Derfor endres de interne funksjonene i det anvendte ternære klangforholdet til F#m7 som den konsonerende klang og G#6sus2 (heretter referert til som Bb7sus4¹⁰¹) som de diatoniske ledetoner. Følgende vil jeg vise hvordan dette kan komme fram av følgende transkriberte musikalske forløp.



4.45

I ovenstående transkriberte musikalske forløp aktualiseres det en 2:2 disposisjon mellom de to artikulerte klangene F#m7 (K) - Bb7sus4 (DL) og begynner med den konsonerende klang signalert av tonene E – F#. Denne spilte musikalske formelen har avsett i en studie som jeg har anvendt i internaliseringsprosessen av det valgte musikkteoretiske materialet med hensikt å fremheve tilblivelsen av det gitte tonale senteret og den konsonerende klang gjennom en alternasjon mellom diatoniske ledetoner og konsonerende toner. Denne studien har igjen avsett i den diatoniske kvintskrittsekvensen hvor hver akkord dannes av tonemateriale fra den gitte skalaen. I perspektiv av en vanlig syvtone-skala (f. Eks. C-dur) gir dette grunntonene C – F – B – E – A – D – G og klangene C-dur, F-dur, B-forminsket, E-moll, A-moll, D-moll, G-dur. I perspektiv av de forminskede skalaer vil en slik disposisjon aktualisere det binære forholdet mellom konsonerende toner og diatoniske ledetoner i kraft av en konstant alternasjon mellom dem (samme som ved den trinnvise artikulasjonen av skalaen). Den diatoniske kvintskrittsekvensen ville dermed se slik ut: C – F – A – D – G – B – E – Ab og gi klangene C6 – B-forminsket – C6 – B-forminsket osv; et konstant forhold mellom konsonerende toner og diatoniske ledetoner. Når denne disposisjonen sees i perspektiv av den gitte skalaen som aktualiseres i improvisasjonsprosessen (4.46) vil det gi følgende diatoniske kvintskrittsekvens:



4.46

¹⁰¹ Dette er for å klargjøre forskjellen mellom de klangene ved å gi den forskjellige løse fortegn (# og b).

Første eksempel er grunntonene og neste er den diatoniske kvintskrittsekvensen med inklusjonen av en mellomliggende ters. Den oppadvendte notehalsen indikerer den utvidede konsonerende klang, mens den nedadvendte indikerer de utvidede diatoniske ledetonene. De musikalske formlene i 4.45 kan gjenkjennes fra den femte tonen i eksempelet med den mellomliggende ters.

I transkripsjonen av det musikalske forløpet fremgår bruken av diatoniske kvintskrittsekvenser i perspektiv av et utvidet binært klangforhold. Den aktuelle skalaen kan spores til egne studier av avhandlingens valgte musikkteoretiske materiale og opptrer i ovenstående transkripsjon med et endret funksjonsforhold mellom de gitte klangene. Transkripsjonen kan dermed fungere som et eksempel på hvordan internaliserte improvisasjonsferdigheter kan endres i samsvar med tonale sentre som persiperes i improvisasjonsprosessen.

Jeg har i de ovenstående analysene forsøkt å utdype hvordan jeg aktualiserer en utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon. Dette har jeg gjort gjennom å relatere transkriberte musikalske forløp og musikalske funn med flere av avhandlingens valgte musikkteoretiske og analytiske perspektiver. Her siktes det til blant annet motiviske assosiasjonsstrømmer i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter, ternære klangforhold, interternære klangforhold samt interne harmoniske progresjoner innad de ternære klangforhold, anvendte audieringsformer og persiperte tonale sentre. Ved å vise til anvendte teoretiske perspektiver i min improvisasjonspraksis i form av transkriberte musikalske forløp, ønsker jeg å argumentere for at disse perspektivene er internalisert som improvisasjonsferdigheter og kan artikuleres spontant i en improvisasjonsprosess.

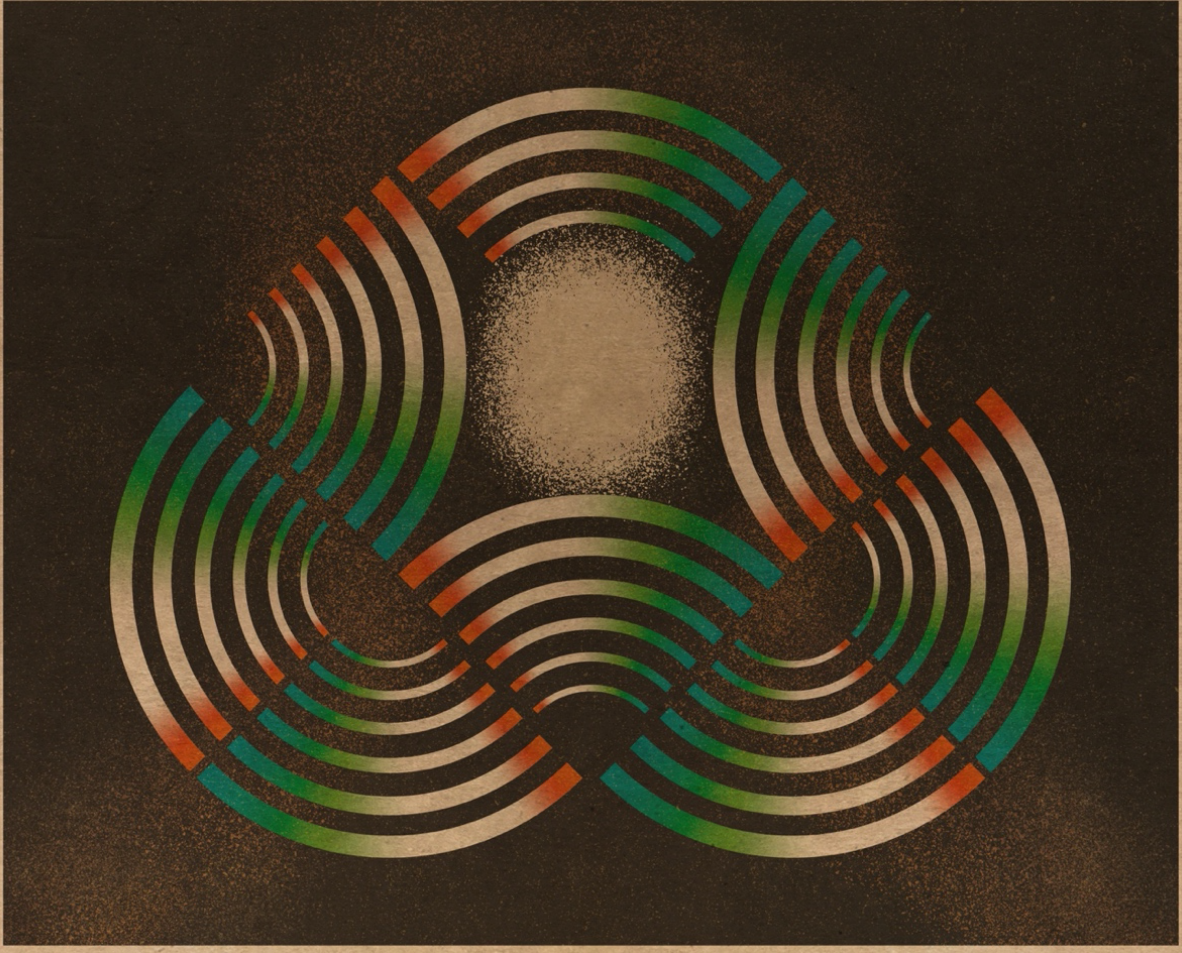
FRA DET ONDE
*Feat. the legendary
Emil Nikolaisen*

OLAF OLSEN
RUNE NERGAARD
ERIK KIMSTAD PEDERSEN
EMIL NIKOLAISEN

A1	FRI	5.42
A2	OS	4.35
A3	CAPTAIN	
	GOLD	
	SILVER	4.21
B1	FROM	3.55
B2	OUR	2.32
B3	SINS	5.14

EL
PARAISO

IMPETUS
48
SERIES



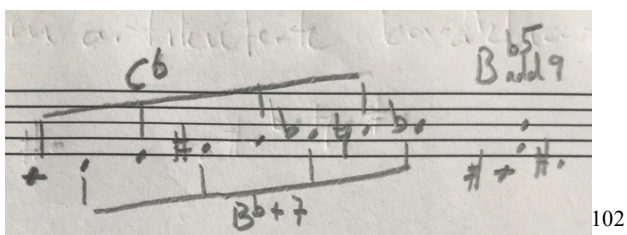
5.7 Accordion World

Kuno Kjærbye – fiolin

Erik Kimestad Pedersen – trompet

Lars-Göran Ulander – saxofon

Rune Lohse – trommer



the concept that I employ in my music is to consider each performer as a complete unit with each having his or her center from which each performs independently of any other, and with this respect of autonomy the independent center of the improvisation is continuously changing depending upon the force created by individual centers at any instance from any of the units

- Leo Smith (Smith, 1973, s 6)

Spilt inn i 22E, Vanløse. 10. januar 2018

Teknikk: Casper Rask

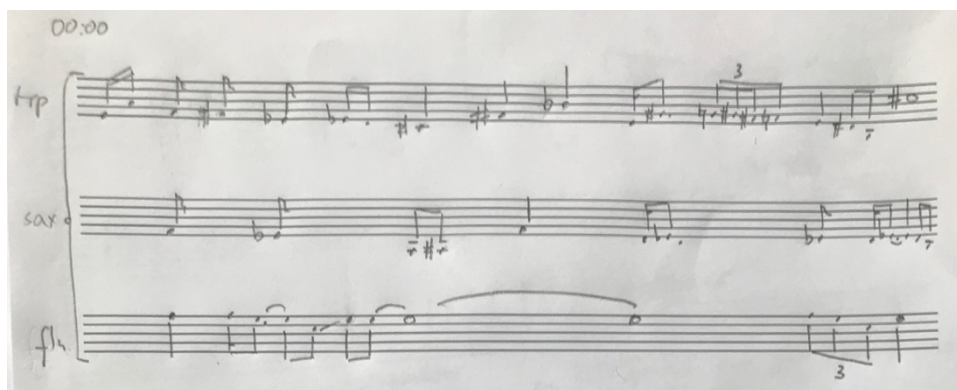
Mix: Rune Lohse

Musikken på denne albumutgivelsen er helt improvisert. Det vil si, tilblivelsen av makrostrukturelle formperspektiver i improvisasjonsprosessen er ikke avtalt på forhånd, men skapes av at musikerne improviserer ut fra deres subjektive persepsjon av det klingende musikalske forløpet. Hele utgivelsen er et sammenhengende improvisert klingende forløp uten stopp og skiller seg dermed fra resten av denne avhandlingens albumutgivelser, som er anordninger av flere

¹⁰² Dette er en skala med et utvidet ternært klangforhold som forekommer i improvisasjonsprosessen som analyseres i dette kapitlet.

forskjellige lydopptak. En annen faktor som gjør dette albumet annerledes er tilstedeværelsen av tre melodiinstrumenter (fiolin, saxofon og trompet). I en slik kontekst har jeg som trompetist naturlig en mindre dominerende rolle i tilblivelsen av improvisasjonsprosessens skiftende harmoniske kontekst. I analysene av de transkriberte musikalske forløpene vil jeg derfor gå inn på hvordan musikalske omstendigheter kan påvirke min improvisasjonspraksis og hvordan jeg aktualiserer en utvidet funksjonalisme i kraft av dette. I dette henseende vil jeg forsøke å utdype hvordan tonale sentre i friere improvisasjonsformer kan fremkomme av perseptuelle audieringsprosesser¹⁰³ og hvordan de kan påvirke de artikulerte musikalske formlene. Med hensikt å utdype de transkriberte musikalske forløpene relateres de til det musikkteoretiske materialet jeg benevner som DFL.

5.7.1 00:00



4.47

I sekundene før selve improvisasjonsprosessen – i et fullt oppsatt studio – plukket fiolinisten forsiktig på strengene som for å sjekke instrumentets stemming. Jeg stod selv med lukkede øyne og trodde improvisasjonsprosessen var i gang. Derfor er mine to første artikulerte toner på dette albumet en direkte gjentakelse av noen av tonene fiolinisten plukket som viser seg i form av tonene E – A (notert i Bb). Denne melodiske gjengivelsen, som refererer til fiolinens åpne

¹⁰³ Begrepet perseptuell audieringsprosess er et inklusivt begrep hvor det siktes til flere prosesser som foregår simultant i en improvisasjonsprosess. I min bruk av begrepet siktes det til sammensmeltningen av persepsjonsrommet og presentasjonsrommet, hvor de mentalt audierte tonene og de artikulerte er del av samme improvisasjonsprosess og påvirker hverandre ved at man trekker musikalsk mening ut av både det klingende forløpet man som musiker befinner seg i, samt det mentale som oppstår i stillhet. En perseptuell audieringsprosess er samspeillet mellom de artikulerte tonene og de mentalt audierte tonene. Når det mentalt audierte er en del av en persepsjonsprosess knyttet til et klingende improvisasjonsforløp.

strenger og mer spesifikt de to dypeste (G – D), ble det som satt i gang den 42 minutter lange improvisasjonen som kan høres på denne utgivelsen.

I følgende analyse ønsker jeg å gjøre rede for den aktualiserte utvidede funksjonalismen i det ovenstående transkriberte musikalske forløpet. Her fremheves det et auto-etnografisk perspektiv på improvisasjonsprosessen hvor mine egne subjektive erfaringer vektlegges som en kilde til kunnskap. De musikalske funnene relateres til avhandlingens musikkteoretiske materiale og brukes videre som argumentasjon for at materialet kan ansees for internaliserte improvisasjonsferdigheter.

På bakgrunn av den ovennevnte konteksten som utspiltes i studioet, opplever jeg det første tonale senteret i den perseptuelle audieringsprosessen som A-dur og de første spilte tonene signalerer det tilhørende grunnleggende ternære klangforholdet A6 – G#-forminsket – Eb6. Ved å artikulere kvinten og grunntonen (E – A) signaleres det en kvintskrittsprogresjon hvilket antyder tilblivelsen av det audierte tonale senteret. Dette fremheves også i oppløsningen av den diatoniske ledetonen F opp til den konsonerende seksten F#. Etterfølgende aktualiseres den harmoniske progresjonen KL – DL – K via Eb (KL) – D (DL) ned til den konsonerende tersen C# (K) og en gjentakelse av den konsonerende seksten (F#). Simultant med denne harmoniske progresjonen, som aktualiserer tilblivelsen av det audierte tonale senteret, finner det sted to melodiske sammenfall mellom trompetisten og saxofonisten – henholdsvis den simultane artikuleringen av tonene F og Eb. Disse tonene oppfattes i improvisasjonsprosessen – fra mitt perspektiv – som funksjonsbærende i den gitte harmoniske konteksten (A-dur), men ettersom flere toner artikuleres av saxofonisten endrer denne oppfattelsen seg. Tonen F – Eb etterfølges av A – Bb hvilket peker på tonen Bb som tonalt senter – antydning av artikuleringen av F7 via tonene F – Eb – A som løses kromatisk opp til tonen Bb. Dette fører i min mentalt audierte prosess til en modulering av det tonale senteret fra A-dur til Bb-dur og videre artikuleringen av tonen Bb som antyder tilblivelsen av et nytt tonalt senter.

Det følgende musikalske forløpet – som konkluderer denne analysen – viser hvordan et gjeldende mentalt audiert senter kan påvirke persepsjonsprosessen. Etter antydningen av Bb som tonalt senter oppleves den vedholdte tonen som spilles av fiolinisten i en endret harmonisk kontekst; fra en konsonerende tone (kvinten) til en kromatisk ledetone (forminsket kvint). Dermed er min musikalske handling å artikulere toner fra den samme

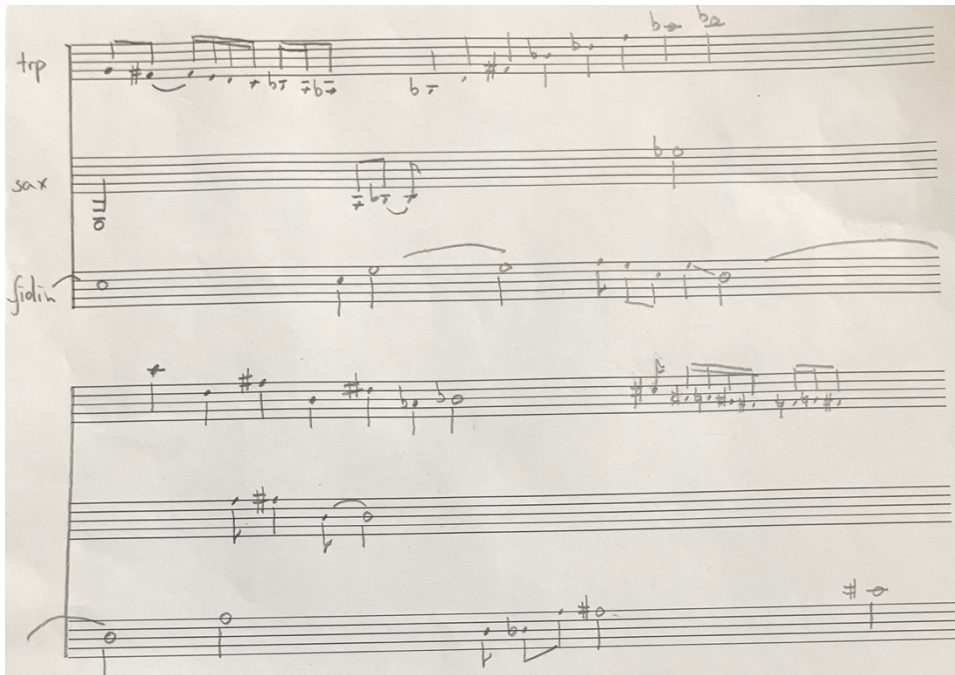
karakteristiske harmoniske kvaliteten – E6 (KL), som via den harmoniske progresjonen KL – DL – K (G# – F# – F) (samme progresjon som ble artikulert mot tonen C# over A-dur som tonalt senter) – løses opp til det tonale senterets konsonerende klang.

De kromatiske ledetonene (E6) utgjør i samklang med det gitte tonale senteret (Bb) noe som kan minne om en naturlig F#7 – det vil si – en ikke-alterert dominantakkord. I dette musikalske forløpet audieres grunntonen F# mentalt og omgis av tonene E – G# – Bb (A#) – C#; de kromatiske ledetonene (E – G# – C#) samt det tonale senter (Bb). Denne karakteristiske harmoniske kvaliteten er hva som signaleres i artikulasjonen av tonen E – den lille septimen i F#7, og antyder tilblivelsen av et nytt tonalt senter – B-dur, som aktualiseres i kraft av artikulasjonen av de konsonerende tonene D# – B. I følgende illustrasjon (4.48) vises de mentalt audierte tonale sentrene på de stedene de aktualiseres i improvisasjonsprosessen.

Handwritten musical score for trumpet (trp), saxophone (sax), and flute (fl). The score is divided into three sections: "A-dur" (00:00), "Bb-dur", and "F#7 B-dur". The trumpet part features a melodic line with a triplet and a fermata. The saxophone part has a similar melodic line. The flute part has a more rhythmic line with a fermata. The key signatures and tonal centers are indicated above the staffs.

4.48

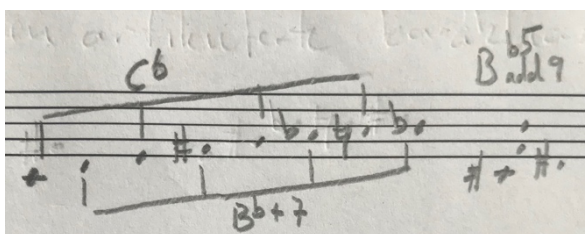
5.7.2. 01:22



The image shows a handwritten musical score for three instruments: trumpet (trp), saxophone (sax), and violin (fjolin). The score is written on three staves. The trumpet part features a melodic line with various accidentals and a scale-like run. The saxophone part has a few notes with accidentals. The violin part consists of a few notes with accidentals. The notation is in a standard musical style with clefs, notes, rests, and accidentals.

4.49

De tre første tonene i dette transkriberte musikalske forløpet (4.49), utgjør samlet en C-dur akkord og oppfattes som forløpets første tonale senter. Med avsett i kvinten artikulerer trompetisten en skala som utfyller en harmonisk kontekst til de eksisterende artikulerede tonene. Ut ifra denne skalaen dannes det et utvidet ternært klangforhold (4.50) bestående av klangene C6 (K) – Bb+7 (DL) – B(b5 add9) (KL).



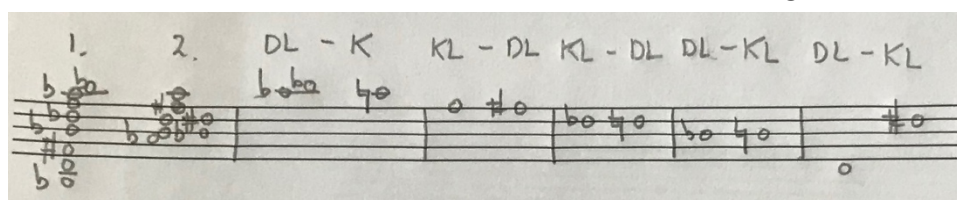
The image shows a handwritten musical notation for a triad. It consists of a single staff with three notes: C, Bb, and B. The notes are connected by a horizontal line. Above the notes, the chord is labeled 'C6'. Below the notes, the chord is labeled 'Bb+7'. To the right of the notes, the chord is labeled 'Bb5 add9'. The notation is in a standard musical style with clefs, notes, rests, and accidentals.

4.50

De forskjellige klangenes funksjoner bestemmes her av det tonale senteret og det er tatt høyde for skalaens lineære egenskaper. Det vil si, at klangene deles opp basert på tilblivelsen av dens tonale senter gjennom alternasjonen mellom konsonerende toner og diatoniske ledetoner anordnet fra den gitte grunntone. Den statistiske forekomsten i dette musikalske forløpet ville derimot gitt klangene en endret funksjon, hvor Bb+7 ville være den konsonerende klang. Men

på grunn av den tydelige harmoniske konteksten skalaen artikuleres i, anvendes tonen C som tonalt senter.

Den oppadgående musikalske formelen, som artikuleres etter den ovennevnte skalaen, er en kombinasjon av utvidede diatoniske ledetoner og utvidede kromatiske ledetoner. I den etterfølgende nedadgående musikalske formelen aktualiseres hele det gitte ternære klangforholdet. I 4.51 er klangene anordnet vertikalt for å klargjøre deres karakteristiske harmoniske kvaliteter etterfulgt av stemmeføringen som aktualiseres i kraft av de artikulerte karakteristiske harmoniske kvaliteter. Dette fremheves også i 4.52.



4.51

Tone 1	Tone 2	Progresjon (klang)	Progresjon (funksjon)
Bb	A	Bb+7 – C6	DL – K
Ab	A	Bb+7 – C6	DL – K
F	F#	B(b5add9) – Bb+7	KL – DL
Db	D	B(b5add9) – Bb+7	KL – DL
Bb	B	Bb+7 – B(b5add9)	DL – KL
F#	Ab	Ingen	Ingen
D	D#	Bb+7 – B(b5add9)	DL – KL

4.52

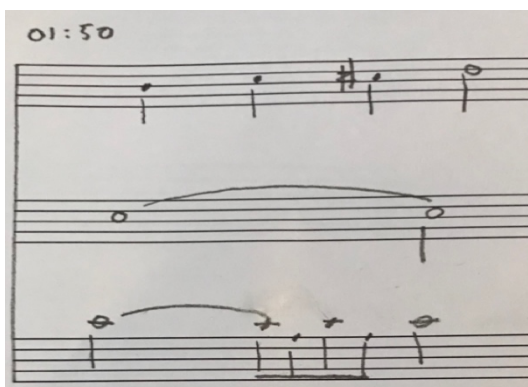
I ovenstående tabell vises hvordan harmoniske progresjoner aktualiseres mellom de to artikulerte musikalske formlene. **Tone 1** er tonene som artikuleres i den første musikalske formelen (oppadgående) og **Tone 2** (nedadgående) i de som artikuleres i den andre. Alle tonene anordnes nedadgående, fra den øverste tonen i den karakteristiske harmoniske kvaliteten (4.51). Først angis det hvilken harmonisk progresjon som signaleres, deretter hvilken funksjonsbærende kraft den har i det anvendte ternære klangforholdet.

Den musikalske formelen som artikuleres av fiolinisten like etter de to ovennevnte musikalske formlene, antyder et tydelig skifte til tonen F# som det mentalt audierte tonale senteret og den musikalske formelen som artikuleres av trompetisten aktualiserer derav et grunnleggende ternært klangforhold i F#-dur.

5.7.3. 02:09

4.53

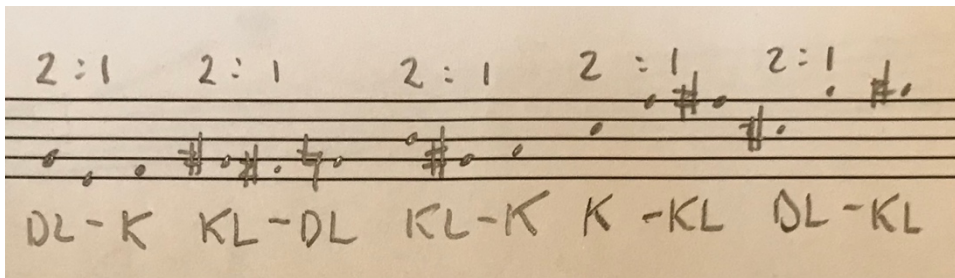
Allerede før det angitte tidspunktet i det ovenstående transkriberte musikalske forløpet var det etablert et mentalt audiert tonalt senter i kraft av tonen F. Dette kommer av et musikalsk forløp (4.54) hvor trompetisten spiller en oppadgående kromatisk oppløsning fra forminsknet kvint til den til den konsonerende seksten (D via KL – K – DL – K) over de konsonerende tonene C (spilt av saxofonisten) og A – F (spilt av fiolinisten). Dette harmoniske referansepunktet er hva som signaleres av fiolinisten i starten av det ovenstående musikalske forløpet (4.53).



4.54

Det gjøres ved at fiolinisten spiller en brutt F-dur treklang i andre omvending, nedadgående fra tersen. Fiolinisten lander dermed på kvinten (C) som endres en halv tone opp til en forstørret kvint hvilket kan forstås som en hentydning til det forgangne musikalske forløpet (4.54). Dette kan forklare trompetistens gjentakelse av de to første tonene og deretter oppløsningen til det tonale senterets konsonerende sekst. Denne artikulerede tonens harmoniske kontekst opptrer dog endret enn det forhenværende tonale senteret i kraft av det som spilles av de andre i improvisasjonsprosessen. Dette fører til en motivisk assosiasjonsstrøm som kommer til uttrykk i hvordan trompetisten spiller en nedadgående brutt F#-dur treklang i grunnstilling. Denne karakteristiske harmoniske kvaliteten, i samklang med fiolinistens og saxofonistens vedholdte toner (henholdsvis C# og C), fører til den perseptuelle audieringsprosessen av en alterert dominant i kontekst av det gitte tonale senteret. Her siktes det til C#-moll, som kommer til uttrykk ved artikuleringen av den siste musikalske formelen notert på det øverste linjesystemet. Her audieres det et tydelig tonalt senter i form av C#-moll gjennom bruken av diatoniske ledetoner og konsonerende toner.

Samtidig med skiftet av det mentalt audierte tonale senteret artikulerer både fiolinisten og saxofonisten toner som i den endrede harmoniske konteksten kan forstås som kromatiske ledetoner (D – B), tilhørende klangen G7. Den harmoniske progresjonen fra K – KL – K artikuleres dermed av trompetisten for å signalere denne endringen av karakteristiske harmoniske kvaliteter i kontekst av et felles mentalt audiert tonalt senter og etterfølges av en oppløsning til et grunnleggende ternært klangforhold i F-dur (4.55). Her artikuleres disposisjonen 2:1 i varierende harmoniske progresjoner.



4.55

Den anvendte 2:1 disposisjonen anvendes også avslutningsvis i det transkriberte musikalske forløpet hvor motiviske assosiasjonsstrømmer mellom beslektede karakteristiske harmoniske kvaliteter brukes som grunnlag for en modulasjon til et nytt tonalt senter. I kontekst av det forhenværende tonale senteret signalerer de spilte tonene en harmonisk progresjon fra konsonerende toner (F – D) til kromatiske ledetoner (D#). Men basert på den artikulerede karakteristiske harmoniske kvaliteten som etterfølger denne musikalske formelen er det mer sannsynlig at de artikulerede tonene signalerer en mentalt audiert harmonisk progresjon mellom diatoniske ledetoner og konsonerende toner i kraft av F#-dur som tonalt senter. Henholdsvis F-forminsket til F#6.

I analysene av Accordion World har jeg prøvd å gi en økt forståelse av hvordan en perseptuell audieringsprosess kan påvirke musikalske omstendigheter i improvisasjonsprosessen. Dette er analysert i lys av de musikkteoretiske perspektivene som presenteres i kapittel 2; improvisasjonspraksisen DFL. I en kontekst hvor jeg som trompetist improviserer med flere melodiinstrumenter oppstår det en naturlig mindre dominerende rolle i tilblivelsen av improvisasjonsprosessens skiftende harmoniske kvaliteter. I analysene har jeg derfor inkludert de musikalske omstendighetene (det de andre musikerne spiller) for å utdype mine egne musikalske bidrag og hvordan jeg kan aktualisere en utvidet funksjonalisme i friere improvisasjonsformer. Dette er vist gjennom transkripsjoner av musikalske forløp og en kontekstualisering av de improviserte musikalske formlene.

Accordeon World



6 Sammenfatning og avsluttende diskusjon

Når man står overfor en milepæl – som jeg føler jeg gjør ved denne avhandlingens avslutning – er det naturlig å tenke tilbake og reflektere over forløpet. Spørsmål som har kretset rundt sammenfatningen av denne avhandlingen tenderer ofte mot egne kunstneriske anliggender og hva jeg selv har fått ut av arbeidet. Har dette arbeidet gavnet mitt kunstneriske virke? Er denne avhandlingen representativ for min praksis som improviserende musiker? Spørsmål av mere vitenskapelig karakter angår hvorvidt de musikkteoretiske perspektivene jeg har ønsket å internalisere som en del av min improvisasjonspraksis er fremstilt på en adekvat måte som gjør det mulig for en utenforstående å ta del i og etterprøve. Kravet om adekvate fremstillinger av min forskningsprosess vedgår også aktualiseringen av det musikkteoretiske materialet i friere improvisasjonsformer samt fremstillingen av prosessens anvendte metodiske perspektiver. Overordnet sett kan svarene på dette også belyses i kraft av mine forhåpninger til avhandlingens kunstneriske og vitenskapelige prosesser. Disse uttrykkes i avhandlingens innledning i kraft av ambisjonen om å utvikle en improvisasjonspraksis hvor funksjonsharmoniske prinsipper kan aktualiseres i friere improvisasjonsformer. Dette har jeg kalt for utvidet funksjonalisme i jazzimprovisasjon, basert på Anthony Braxtons analyser av konsolidasjonen av nye musikalske strømninger innenfor 60-tallets frijazzbevegelse i USA.

Mine funn bringes fram i kraft av en sammenflettet vitenskapelig og kunstnerisk forskningspraksis. I denne praksisen har jeg implementert en autoetnografisk forskningsmetode hvor jeg som utøver står i sentrum for undersøkelsene jeg har gjort og hvor jeg har forsket på mine egne prosesser som utøvende musiker, både under øving og under framføring i form av lydinnspillinger. I kapittel 2 presenteres det valgte musikkteoretiske materialet og dets grunnleggende konsepter. Her søkes det å danne et musikkteoretisk grunnlag for aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme i min improvisasjonspraksis samt å skape en forståelse av mine undersøkelsers utgangspunkt; Barry Harris forminskede skalaer. I slike skalaer har vi sett hvordan de binære akkordfunksjonene dominant/tonika i dur/moll-tonaliteter oppleves å smelte sammen i kraft av alterneringen mellom dem. Det binære funksjonsforholdet refereres til som skalaens konsonerende toner og diatoniske ledetoner hvorav de konsonerende tonene dannes fra skalaens grunntone (tonale senter). Vi har videre

sett hvordan inklusjonen av de fire resterende tonene i det vestlige oppdelingen av 12 toner innenfor en oktav kan danne et ternært klangforhold innenfor enhver gitte skala med ovennevnte strukturelle egenskaper. Disse tonene representerer skalaens kromatiske ledetoner og fullender et konsept hvor hver tone tillegges en funksjon i forhold til et gitt tonalt senter.

Videre har jeg aksentuert hvordan min egen improvisasjonspraksis – De Friere Ledetoner – kan forstås som en utvidelse av Barry Harris' *Concept of Movement* og dens funksjonsharmoniske egenskaper. Her inkluderes forskjellige perspektiver som harmonisk overlaging og alternative harmoniske progresjoner mellom de ternære klangforholdene samt varierende akkordfunksjoner. I forlengelse av den harmoniske overlagingen med forutbestemte ternære klangforhold introduseres musikkognitive perspektiver som tonale hierarkier og tonale sentre i et forsøk på å kontekstualisere teorien bak ternære klangforhold i perspektiv av friere improvisasjonsformer. Fra et funksjonsharmonisk ståsted gjøres dette gjøres for å imøtekomme en musikalsk diskrepans i møtet mellom de tonale sentrene i henholdsvis formstrukturene som improviseres over, og den overlagrede harmonikken som aktualiseres. Dette kommer til kjenne i form av fraværet av en harmonisk enhet mellom det anvendte ternære klangforholdet og det gitte tonale senteret. I et forsøk på å skape en tonal enhet mellom disse har jeg diskutert menneskets evne til å persipere tonale hierarkier i musikalske forløp gjennom Carol L. Krumhansls omfattende forskning på tonale hierarkier, George Russells neo-pytagoreiske perspektiver og Steve Larsons «musical forces». Dette har lagt et vitenskapelig grunnlag for en konstruksjon av et eget tonalt hierarki basert på personlige etnomusikologiske perspektiver, med formål å kunne kontekstualisere artikulerte musikalske formler i perspektiv av enhetlige tonale sentre. Resultatet av dette er utvidede ternære klangforhold og utvidede forminskede skalaer hvor klangenes strukturelle egenskaper opptrer endret i kontekst av et gitt tonalt senter som menes å danne en bro mellom funksjonsharmoniske perspektiver og friere improvisasjonsformer.

Dette bygges det videre på i kapittel 3 som inneholder en selvposisjonering av meg selv som formidler av denne improvisasjonsformen og den kulturelle bakgrunnen som kommer til kjenne gjennom mine improvisasjonsprosesser. Dette kapitlet inneholder også en diskusjon om den utvidede funksjonalismens egenskaper, dens bånd til mere tradisjonelle improvisasjonsformer og forskjellige perspektiver på hvordan den kan aktualiseres i friere improvisasjonsformer. Gjennom disse diskusjonene dannes

det en forståelse av en improvisasjonspraksis som ikke burde tolkes som i konflikt med en funksjonsharmonisk analyseplattform, men som en utvidelse av dens klingende potensiale.

Kapittel 4 fremstilles i flere deler hvorav den første angår min personlige internaliseringsprosess som fremstilles i kraft av illustrasjoner og forklaringer av egne studier av det valgte musikkteoretiske materialet. Disse fremstilles i stigende kompleksitet fra små studier og mikrostrukturelle perspektiver til større formstrukturer og makrostrukturelle perspektiver. Ved å beskrive et slikt utviklingsforløp presenteres det et bilde av en internaliseringsprosess hvor studiene presenteres som redskap til en gradvis internalisering av de musikkteoretiske perspektivene som improvisasjonsferdigheter. Etterfølgende går jeg inn på vitenskapelige perspektiver angående mine anvendte metoder i internaliseringsprosessen. Dette bygger på en forståelse av hvordan messingblåsere mentalt kan audiere tonene som spilles og at dette – mitt tilfelle – kan skape et fundament med mentalt audierte toner som oppfattes som en del av improvisasjonsprosessen; underliggende hva som artikuleres fysisk. Her har vi sett hvordan en improvisasjonsprosess kan deles opp i et *persepsjonsrom* (angår musikerens opplevelser som skjer under improvisasjonsprosessen) og et *presentasjonsrom* (angår det rommet vi kan beskrive og analysere gjennom lytting, verbalisering, transkripsjoner m. m) og hvordan disse rommene – av undertegnede – kan oppleves å smelte sammen i en improvisasjonsprosess.

Den andre hoveddelen av kapittel 4 angår vitenskapelige perspektiver og representasjonsformer for analyse av jazzimprovisasjon. Her går jeg inn på etablerte forskningsteorier og diskuterer strukturdannelse i friere improvisasjonsformer samt forskjellige parameter for aktualiseringen av tid i jazzimprovisasjon. Her har vi sett at de musikalske formlene som artikuleres i improvisasjonsprosessen kan forbindes over større områder av formstrukturene og at de kan artikuleres med en irregulær og asymmetrisk tidsfornemmelse hvor ens *timing* er en fremhevet tidsparameter. Vi har også sett at en horisontalt artikulert musikalsk formel kan anordnes vertikalt og dermed gi formelens karakteristiske harmoniske kvalitet – dens særegne kombinasjon av klingende toner. Slike mikrostrukturelle perspektiver danner det analytiske grunnlaget for kapittel 5 og kan oppsummeres som dannelsen av karakteristiske harmoniske kvaliteter i kraft av motiviske assosiasjonsstrømmer artikulert i syklisk tid. Jeg fremhever også denne oppgavens intensjon om å undersøke forekomsten av karakteristiske harmoniske kvaliteter i tidsparameteren presstid.

Dette blir belyst i kapittel 5 hvor avhandlingens kunstneriske produksjon analyseres i form av transkripsjoner av klingende musikalske forløp. Jeg har her fokusert på å dokumentere forekomsten av avhandlingens musikkteoretiske fremstøt i min improvisasjonspraksis ved å vise til musikalske forløp hvor dette er tilstedeværende. Dette presenteres i kraft av flere transkripsjoner fra hver albumutgivelse og danner denne avhandlingens samlede analysegrunnlag. Vi har her sett at min kunstneriske praksis anvendes som gjenstand for en argumentasjon for internaliseringen av DFL som improvisasjonsferdigheter.

Det første albumet som analyseres er *SOLO*. I dette albumet sees DFL i et dogmatisk format hvor alle musikalske hendelser og improvisasjonsprosesser er direkte relatert til de forminskede skalaer. Innledningsvis vises det hvordan hvert stykke består av seks overlagrede spor hvor hvert spor representerer en unik harmonisk progresjon mellom de anvendte ternære klangforholdene og er spilt inn hver for seg med de resterende sporene auditivt til stede i improvisasjonsøyeblikket. Vi har også sett at det mellom de forskjellige sporene utvikler seg et makrostrukturelt perspektiv på albumet hvor hvert spors gitte skala er konstruert fra tonemateriale fra den forhenværende skalaen. Disse forandrende utvidede forminskede skalaer og utvidede ternære klangforhold aktualiseres alle over samme tonale senter. Hensikten med dette metodiske perspektivet var å undersøke om hvert spor kunne representere en karakteristisk harmonisk kvalitet selv om alle tolv toner var i spill over samme tonale senter. Dette mener jeg det musikalske produktet taler for.

I den andre utgivelsen *TAHT*, har vi sett at det aktualiseres varierende mentalt audierte tonale sentre og akkordfunksjoner simultant med improvisasjonsprosessen. Dette åpner for en analyse av de internaliserte improvisasjonsferdighetene utenfor de dogmatiske rammer som finnes i *SOLO*. I disse analysene utdypes også aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme i kraft av mentalt audierte akkordfunksjoner samt suksederende ternære klangforhold under improvisasjonsprosessen. Her viser jeg til ideen om at motiviske assosiasjonsstrømmer kan artikuleres i kraft av karakteristiske harmoniske kvaliteter med avsett i ternære klangforhold og skape harmoniske progresjoner i friere improvisasjonsformer. En av problemstillingene ved denne albumutgivelsen var utfordringen ved å formidle slike progresjoner på et instrument som kun kan spille en tone av gangen. Dette løses blant annet med et ekstra analytisk fokus på det harmoniske innholdet i artikulerte musikalske formler som tilkjennes tidsparameteren presstid.

Aktualiseringen av mentalt audierte akkordfunksjoner er også gjeldende i analysene av *Der mangler en pude vol. 1*, hvor improvisasjonspraksisen «sjablongen» introduseres. Sjablongen er et mentalt audiert fenomen som Søren Nørbo anvender til å improvisere over funksjonsharmoniske formstrukturer. Denne metoden kontekstualiseres her i kraft av mine internaliserte improvisasjonsferdigheter (DFL) og det vises blant annet hvordan gitte toner i mentalt audierte karakteristiske harmoniske kvaliteter utelates presentasjonsrommet og forblir i persepsjonsrommet. Dette forstås som en kombinasjon av flere audieringsformer som aktualiseres simultant i improvisasjonsprosessen.

I analysene av det neste albumet *The Taffy Galaxies*, fokuseres det på artikulasjonen av harmoniske søyler og hvordan tonene som artikuleres og audieres mentalt kan oppfattes som sammenhengende med og som et signalement av en underliggende mental perseptuell audieringsprosess som oppstår i improvisasjonsprosessen. Dette har jeg vist til i form av transkripsjoner som viser aktualiseringen av interternære klangforhold med tversgående forbindelser mellom forskjellige fullstendige ternære klangforhold i kraft av deres karakteristiske harmoniske kvaliteter. I disse analysene vises også de underliggende stemmeføringene som representerer de mentalt audierte karakteristiske harmoniske kvalitetene.

I albumutgivelsen *Fra det onde feat. The Legendary Emil Nikolaisen* belyses artikulasjonen av ternære og interternære klangforhold i perspektiv av langsommere harmoniske frekvenser som finnes i låtenes ostinater og riff. Dette gir en mulighet for å studere modulasjoner og strukturelle forbindelser mellom ternære klangforhold og deres relasjon til et felles tonalt senter. Det fremheves dermed også hvordan internaliserte improvisasjonsferdigheter kan endres, tilpasses eller overlages de tonale sentre som audieres i persepsjonsprosessen. Dette vises i en transkripsjon av et musikalsk forløp hvor klangene i et ternært klangforhold vi har sett i kapittel 2 artikuleres i en annen toneart og med endrede interne funksjoner. Toner som opprinnelig var konsonerende, opptrer her som diatoniske ledetoner og vice versa. Av analysene fremkommer det at musikalske denne tilpasningen skjer i kraft av persepsjonsprosessen som tyder musikkens tonale sentre.

Den siste albumutgivelsen *Accordion World* skiller seg fra de andre ved at hele utgivelsen er et sammenhengende improvisert klingende forløp uten stopp. Aktualiseringen av en utvidet funksjonalisme i kraft av karakteristiske

harmoniske kvaliteter, motiviske assosiasjonsstrømmer osv., er også endret grunnet besetningen hvor jeg har en mindre dominerende rolle i tilblivelsen av improvisasjonsprosessens forandrende tonale sentre. Analysene viser her hvordan de improviserte melodilinjene som klinger i rommet under improvisasjonsprosessen dras inn i persepsjonsprosessen og påvirker måten jeg aktualiserer en utvidet funksjonalisme i mine artikulerte musikalske formler. I transkripsjonene fremheves dette i form av en harmonisk kontekstualisering som er ment å belyse hvordan jeg intuitivt har tydet improvisasjonsprosessen. Fordi jeg, i denne albumutgivelsen, opplever meg som mindre dominerende i tilblivelsen av improvisasjonsprosessens harmoniske progresjoner, mener jeg denne utgivelsen er essensiell for antagelsen av DFL som internaliserte improvisasjonsferdigheter. I analysene vises dette gjennom harmoniske kontekstualiseringer som er ment å øke forståelsen av mine egne musikalske bidrag til improvisasjonsprosessen.

6.1 Kritiske refleksjoner

Gjennom disse analysene mener jeg å vise til et tilfredsstillende fundament for forståelsen av avhandlingens valgte musikkteoretiske materiale som internaliserte improvisasjonsferdigheter. Samtidig anerkjennes det at dette bare er en svært begrenset del av den komplekse strukturdannelsen som kan forekomme i improvisasjonsprosesser mellom musikere. Dette antyder også at materialet som denne avhandlingen bygger på, gir muligheter som jeg ikke har tatt stilling til. Jeg har i denne avhandlingen vist til min egen kulturelle bakgrunn som motiv for å arbeide frem en improvisasjonspraksis hvor bruken av ledetoner oppfattes som funksjonsbærende og sentrale i forståelsen av improvisasjonsprosessers skiftende harmoniske progresjoner. Den samme bakgrunnen er imidlertid også gjenstand for mine kritiske refleksjoner og avhandlingens uoppnådde potensiale. Mer om dette senere. Fra et subjektivt synspunkt har det lyktes meg å internalisere det musikkteoretiske materialet i en slik grad at det kan aktualiseres i improvisasjonsprosesser. Flere av analysene har grobunn i persepsjonsrommet – noe jeg beskriver som et fenomen hvor toner som audieres i stillhet stadig betraktes som en del av improvisasjonsprosessen. Disse tonenes representasjonsform har vært en tilbakevendende problemstilling i min forskning. De metodiske perspektivene jeg anvender i analysene har – grunnet deres auditive beskaffenhet - ikke anlegg til å kunne ta fullt høyde for dette fenomenet.

Mitt valg har derfor vært å vise til et vitenskapelig fundament for fenomenets eksistens (audiering) og dermed skape en plattform for en forståelse av dets aktualisering i symbiose med avhandlingens musikkteoretiske materiale i kraft av min improvisasjonspraksis. Med andre ord: audiering og internaliserte improvisasjonsferdigheter går hånd i hånd. Det som audieres er internaliserte improvisasjonsferdigheter og vice versa. Dette kan dog frembringe en risiko for at analysene ordlegges i et postulerende format, hvilket kan være problematisk sett fra et vitenskapelig perspektiv. Når jeg allikevel har valgt denne metoden er det fordi jeg selv med sikkerhet kan si at det er så nærme jeg på nåværende tidspunkt kan komme i å forklare den perseptuelle opplevelsen av improvisasjonsprosesser. I denne påstanden ønsker jeg derfor å bringe inn et autoetnografisk perspektiv på forskningsprosessen hvor min subjektive erfaring kan sees som en sentral kilde til kunnskap; hvor jeg gransker kulturelle forhold gjennom en linse av personlige erfaringer.

Dette fører meg tilbake til min kulturelle bakgrunn som improviserende musiker, som jo er grunnlaget for en subjektiv erfaring gjennom improvisasjonsprosesser. At jazzmusikeren tilkjenner sin egen kulturelle bakgrunn, forkynner sin egne erfaring og levde liv gjennom jazzimprovisasjon, er en veletablert forståelse som vi finner hos fremtredende jazzforskere som blant annet George Lewis, Paul Berliner og Ingrid Monson. Improvisasjon er i mine øyne også en søken etter det ukjente, det uventede og det uforutsette. Opplevelser som gjenstand og referanser for dannelsen av nye kulturelle erfaringer. Slike opplevelser mener jeg danner en bro mellom etnomusikologiske perspektiver på en musikers praksis på den ene siden og en uvitenhetsdimensjon på den andre siden. Det er mitt inntrykk at de ovennevnte analytiske perspektivene kan anvendes som en plattform for forståelsen av muliggjørelsen av det ukjente. For hvordan den slumrende kunnskapen kan vekkes, for å bruke Gustafssons ord. For å fjerne uvitenhetens slør eller for å aktualisere Dybos virtuelle kunnskap. Gjennom å analysere den improviserende musikerens etnomusikologiske egenskaper kan man dermed synliggjøre et aspekt av det subjektive fundamentet jazzmusikeren tilkjenner seg og improviserer over. Dette fundamentet er hele tiden i utvikling gjennom ervervelsen av nye erfaringer i kraft av improvisasjonsprosesser som medium mellom improvisasjonsferdigheter og uvitenhetsdimensjonen. Det søkes altså ikke å forklare det ukjente (hvordan skulle det vært mulig?), men å presentere en plattform som vil kunne bidra til

forståelsen av hvordan man som musiker kan stille seg i disposisjon til å la seg fylle av uvitenhetsdimensjonen.

Allikevel er denne store uvitenhetsdimensjonen hva jeg har prøvd å tilnærme meg kunnskap fra i denne avhandlingen. Her siktes det altså til hvordan ytelsen av ens kulturelle betingelser kan danne en uvitenhetsdimensjon hvor den slumrende kunnskapen ligger. En form for taus, internalisert kunnskap vi ikke er bevisst om i våre refleksive handlinger, men som kan brukes førrefleksivt til å kode det ukjente som tilkjenne oss gjennom improvisasjonsprosesser. Det fenomenet hvor jeg opplever denne tilstanden mest til stede er gjennom audiering i stillhet – mentalt forestilte improviserte musikalske forløp. Denne tilstanden er for meg av natur ikke betinget av et musikkinstrument og dermed heller ikke den fysiske dimensjonen av kroppsliggjorte toner og internaliserte instrumentale improvisasjonsferdigheter. Her lukker jeg ideelt sett bare øynene og lytter til musikken som skapes for mitt indre øre. I mitt forsøk på å tyde disse fenomenologiske opplevelsene har jeg utviklet improvisasjonspraksisen DFL – den musikkteoretiske manifestasjonen av mine kulturelle betingelser. Dette kan jeg si er mitt beste, nåværende bud på sammenslutningen mellom etnomusikologiske perspektiver og det ukjente, med improvisasjonsprosessen som medium. DFL fungerer med andre ord som min plattform for å kunne springe ut i det ukjente – improvisere – og tyde og trekke mening ut av musikalske prosesser som har med uvitenhetsdimensjonen å gjøre. Med andre ord: DFL er det som – i mitt tilfelle – muliggjør det uforutsettes tilblivelse i kraft av improvisasjonsprosessen som medium mellom min empiri og uvitenhetsdimensjonen. Det er hvor jeg – på nåværende utviklingstrinn – befinner meg på broen mellom funksjonsanalyse og etnomusikologi på den ene siden og det ukjente på den andre siden.

En annen kritisk bemerkning – som også nevnes tidligere i avhandlingen – er hvordan de valgte analytiske metodene for det meste søker å danne en forståelse av formstrukturenes mikrostrukturelle egenskaper og dermed ikke er konstruert til å ta høyde for større områder av improvisasjonenes formstrukturer. De transkriberte musikalske forløpene som vises til er ofte begrenset til mindre musikalske forløp og med søkelys på å argumentere for et annet perspektiv på improvisasjonen enn interaksjonen mellom musikerne. Dette er samtidig den måten å presentere analysene på som – i mine øyne – gjør det mest forenelig med den subjektive fremstillingen av min improvisasjonspraksis' tilblivelse. Her siktes det til hvordan jeg ønsker å gi en økt forståelse av mine egne

fenomenologiske opplevelser av improvisasjonsprosesser. Derfor mener jeg denne analyseformen – i dette tilfellet – gir det mest informative innsideperspektivet.

6.2 Forslag til videre forskning

Ovenstående nevnes det at det materialet denne avhandlingen bygger på gir muligheter jeg ikke har tatt stilling til. Hvis vi utgår fra at den analyseformen som anvendes i kapittel 5 er den – meg bekjent – mest adekvate analyseformen for representasjon av mine valgte musikkteoretiske perspektiver i perspektiv av improvisasjonsprosesser, kan dette videre brukes som en plattform for anvendelse av analyseformer som er adressert større formperspektiver i musikalsk improvisasjon. Her ser jeg Dietrich Nolls *klangflächen* (Noll, 1977), Adam Bharuchas *event-hierarchies* (Barucha, 1984) samt David Borgos (2007) og Joseph og Ryoko Goguens (2006) bruk av termen *qualia* som mulige innfallsvinkler. Hvis dette settes i forlengelse av Arthur Koesters (Koester, 1967) teorier om holarkier, tror jeg man ville finne et interessant og innbringende perspektiv som ville kunne tilføre analysene av harmonikk i improvisasjon et mere helhetlig uttrykk¹⁰⁴. Jeg ønsker derfor å avslutte denne avhandlingen med et forsøk på å kontekstualisere disse teoriene i perspektiv av min egen forskning på området.

En organisering av et musikkstykke inn i deler av varierende størrelser er en ofte brukt metode i improvisert musikk og kan benevnes på flere forskjellige måter. Felles for disse er en fremhevelse av improvisasjonsprosessens klanglige karakteristikk og tidsbestemte beliggenheter i improvisasjonsprosesser (Dybo, 1999; Heffley, 2005; Jost, 1975). En oppdeling av makrostrukturelle formperspektiver inn i mindre deler oppfatter jeg ikke som en hierarkisk rangordning, men som et sammenhengende og overlappende system av forbundne helhetlige deler. En karakteristisk del kan i en gitt kontekst oppfattes som en helhet, men i en annen kontekst som en del av noe annet. Dette gjør at delene på en og samme tid opptrer helhetlige bestående av sine egne deler, men også som en del som kan inngå i større helhetlige deler. Dette betegnes som en *holarkisk* anordning av deler – hvor hver del både kan oppfattes som helhetlig samtidig som en del av en større helhet. Termen *holiarki* betegner en tilknytning av *holoner* og ble introdusert av Arthur Koester (Koester, 1967). *Holon* kan

¹⁰⁴ Et forsøk på å kontekstualisere disse teoriene i perspektiv av min avhandling vedlegges

beskrives som systemer innleiret i hverandre hvor hver holon i seg selv har integritet og identitet og simultant er en del av en større form. Dette kan overføres til musikalske formperspektiver hvor en helhetlig del på et gitt stadium blir en del av en større helhetlig del i etterfølgende stadium – alt i en ekspansiv tilblivelse av suksessive musikalske hendelser. Jeg foreslår dermed å bruke begrepet *holarki* – sett fra et musikkanalytisk perspektiv – for å beskrive hvordan helhetlige deler av improvisasjonsprosessen kan forbindes over utstrakte formperspektiver.

Et slikt perspektiv på form kjennes fra verdens øvrige utviklingsmessige forløp som anordnes med en stigende grad av holisme: «... fra molekyler til celler, fra celler til organer, fra organer til organismer, fra organismer til samfunn av organismer» (Wilber, 1998)¹⁰⁵ og så videre. Etter hvert som en ny musikalsk karakteristisk del oppstår i en improvisasjonsprosess, vil den i et utviklingsmessig forløp (og i musikernes korttids-hukommelse) inkludere den gitte improvisasjonsprosessens tidligere musikalske hendelsers karakteristiske kvaliteter og føye dets egne unike karakter til. Representasjonsformer jeg mener lykkes i å ta høyde for ovennevnte formperspektiv i jazzimprovisasjon, er Dietrich Nolls *klangflächen*, samt Borgo (Borgo, 2007) og Goguens (Goguen, 2006) kontekstualisering av begrepet *qualia*.

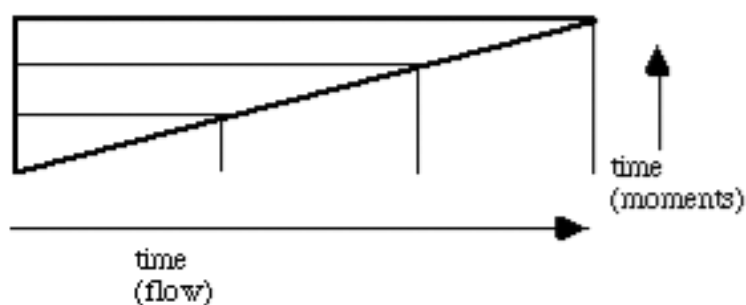
Dietrich Nolls «Zur Improvisation im Deutschen Free Jazz: Unters, zur Ästhetik frei improvisierter Klangflächen» (1977) står sentralt i etableringen av en slik forståelse av form og tid i improvisasjon og det er her min forståelse av termen *klangfläche*¹⁰⁶ kommer fra. Denne bokens fulle meningsdimensjon er dog dessverre ikke tilgjengelig for meg fordi det ikke har lyktes meg å få tak på den. Dette har gjort at jeg har sett meg nødt til å bygge en delvis forståelse av denne termen på Mike Heffleys avhandling *Northern Sun, Southern Moon – Europe's Reinvention of Jazz* (Heffley, 2005) og kapittelet «Noll's Klangflächen» (Heffley, 2005, s.1238-1242).

Heffley beskriver hvordan Noll trekker inn ideer av Husserl, Deleuze, Hume og Bergson i en diskusjon om hvordan suksessive øyeblikk kan synes å skape en uopphørlig nåtid i ens bevissthet og hvordan en *klangfläche* kan være en

¹⁰⁵ For en utdypelse av begrepet hierarki, dets negative konnotasjoner samt en overbevisende argumentasjon for begrepet *holarki*, anbefales «Ind til essensen» av Ken Wilber (1998).

¹⁰⁶ Jeg foretrekker denne termen over det norske begrepet *klangflate*, som jeg opplever sender assosiasjoner mot statiske musikalske forløp.

slik nåtid. Dette forklares ved å dra inn Edmund Husserls diagram av tidsbevisstheten (Figur 6.2, hentet fra Heffley 2005, s.1240) hvor time (flow) kan oppfattes som en kontinuerlig «nedsynkning» av nåtidige begivenheter inn i fortiden. Husserls oppfattelse av tid blir overført til musisk tid av Noll hvor de horisontale linjene representerer *klangflächen* og de vertikale linjene er de transformative øyeblikkene fra konstruksjon til ferdigstilling av en *klangfläche*, til en annens tilkomst.



6.2

En *klangfläche* kan eksempelvis dannes av repetisjon og dets alternative former som gjentakelse, imitasjon og variasjon. Dette tangerer Lilienstams definisjon av en musikalsk formel som via de ovennevnte parameter blir stående og dradd i tid, hvilket antyder at den dermed også fremtreder i virtuell tid. En parameter innenfor repetisjon som blir fremhevet er tetthet (dichte). Tettheten blir videre definert av *parameter couplings* mellom parameter som langsom, hurtig, kraftig, svakt, lavt, høyt (Heffley, 2005, s.1240). Disse formene for tid anordner Noll i et skjema hvor de forbindes (*verknüpfen*) med hverandre til samlet å utgjøre en *klangfläche*. Dette vedrører *klangflächenes* musikalske mening og søker å beskrive, ved hjelp av grafiske og onomatopoetiske formler, de tidsaspektene som – etter Nolls synspunkt – ikke lenger kunne forklares i form av tonehøyder og beslektede vestlige analysemetoder.

Et vesentlig poeng i Nolls *klangfläche*-teori er at de kan ha varierende størrelser og være bygd opp av varierende lag av parameterkombinasjoner. Det skilles også mellom enkle og komplekse *klangfläche* hvor en kompleks kan bestå av flere enkle *klangflächen*. Et slikt mikro/makrostrukturelt perspektiv kommer til uttrykk i hans analyser av musikken til Albert Mangelsdorff og Gunter Hampel. En enkel *klangfläche* kan være hvordan «... strings of notes and motifs and rhythms can be broken down into sound surfaces» (Noll, 1977, s. 88 sitert i

Heffley, 2005, s.1239), mens komplekse *klangflächen* kan være – «... continuous (drone-like og gliss-like), periodic (serrated) and conventional idiomatic-like, e.g., «flamenco», «latin», «bluesy», etc.)» (Heffley, 2005, s.1239). Heffleys eksempel lyder som følgende:

“The *Klangfläche* can be established by repetition (even of one sound – thus Coltrane’s signature tone could be a [simple] *Klangfläche* that evokes his presence, even as thirty minutes on his «My Favorite Things» could be thought of as one [complex] such *Klangfläche*» (Heffley, 2005, s.1239-40).

En *klangfläche* forstås ut ifra en samlet karakteristisk klanglig kvalitet – hvordan de gitte musikalske elementene klinger sammen. Den kan dermed ikke forstås gjennom en redusering og isolering av gitte musikalske elementer. Ved å isolere ut deler av en *klangfläche* vil den klanglige realiteten endres og analysen vil ikke lenger være rettet mot den aktuelle klangflaten, men mot en annen – som naturligvis ville kalt etter en annen beskrivelse. I en kompleks klangflate finnes det mindre, enklere klangflater. En enkel klangflate representerer en del av en helhetlig del, som igjen er en del av annen helhetlig del. De komplekse klangflatene kan dermed oppfattes å inkludere et flertall av enkle klangflater samt å tilføye sin egen karakteristiske kvalitet.

Et lignende syn på dannelsen av form i jazzimprovisasjon representeres av David Borgo (2007) og Joseph og Ryoko Goguens (2006) bruk av termen *qualia*. *Kvalia* (flertall: *kvaler*) er et lånebegrep fra fenomenologien som kan forklares som «kvalitative egenskaper ved våre erfaringer, det vil si, opplevde bevisste egenskaper» (Hansen, 2020). Det omhandler dermed en opplevelsedimensjon av tilfeller som involverer sanselig erfaring, følelser og sinnstilstander - subjektive kjennetegn ved en sensorisk opplevelse. I musikk kan dette for eksempel være det som gjør det mulig å høre forskjellen på unisone toner spilt av forskjellige musikere – tonenes *qualia* er hva som gir hver tone en distinkt følelse og samtidig det som skiller dem fra hverandre. I sin forklaring av *qualia* nevner David Borgo (2007) hvordan tiden i musikkens kontinuerlige flyt kan oppfattes som delt inn i *chunks* med hver sin særegne kvalitative karakter som kan beskrives som hver dels *qualia*. Bruken av termen *chunking* kan sammenlignes med Nolls klangflater i det de begge anvender Husserls tidsbevissthet for å forklare spesifikke, tidsbestemte områder av musikk basert på deres klanglige særegenhet. Goguen (2006) beskriver dette som «... salient chunks of human experience, which are experienced as unified wholes, having a definite, individual feeling tone».

I likhet med Heffleys forklaring av enkle og komplekse (mikro- og makrostrukturelle) klangflater hevder Borgo (2007) at kvalia kan ha komplekse strukturer bestående av flere kvalia med varierende omfang på for eksempel en hel konsert, samt konsertens deler og fraser, helt ned til fragmenter av toner og lyder. Joseph Goguen (2006) nevner samme inndeling av kvalia gjennom å antyde at «... a note is a part of a phrase, and a phrase is a part of a melody and segments of each of these three levels are perceived as salient, unified wholes, and thus a quale ...». Goguen kaller imidlertid dette for en hierarkisk anordning av kvalia, hvilket jeg ikke finner forenelig med hans beskrivelse av hver del som “salient, unified wholes” (Goguen, 2006). Hvis disse helhetlige delene skulle anordnes hierarkisk og dermed antyde en topp til bunn-forbindelse mellom delene, ville man ikke ta stilling til delenes egne helhet, men kun delenes rolle i perspektiv av en større helhet. Derfor mener jeg begrepet *holiarki* er mere passende for oppfattelsen av klangflächen (eller chunks) helhetlige karakter og funksjoner i stykkets forperspektiver.

“... we argue that musical meanings are best situated in the act of listening rather than the structural level of notation or even sound” (Borgo, 2007, s.67).

For å forklare hva Borgo bygger denne oppfordringen på kan man se tilbake til Husserls lineære oppfattelse av tid. Det er tidligere forklart hvordan suksessive begivenheter kan oppfattes som å «synke inn» i fortiden og danne et kontinuerlig tykkere lag av temporale begivenheter. Dette kaller Husserl *retention*. Her vil ens umiddelbare fortid oppleves i nåtid, men deres erfaringsmessige form vil opptre endret for hvert forgangne øyeblikk. Disse suksessive begivenhetene danner en evne til å antesipere fremtiden – øyeblikk som ikke enda er blitt til. Dette kaller Husserl *protention*. Ifølge Husserl oppstår tidsbevisstheten i en prosess mellom *retention* og *protention*. Borgo kobler dette til aktualiseringen av tid og hukommelse i improvisasjon og hvordan kvalia – eller i hvert fall emosjonell kvalia (som relateres til sanser) – kan spille en stor rolle i gjenervervelsen av en slik temporær (lineær) hukommelse (Borgo, 2007).

Borgo skiller mellom musikk og lytting når han skriver om kvalia, og går dermed inn på kvalia sett fra et utøvende perspektiv. Med *musikk* refererer han til den skapende tilstand og med *lytting* refereres det til den aktive, dynamiske prosessen rundt å forstå musikk, som inkluderer oppdelingen av det auditive, inn

i kvalia. Dette tangerer også Dybos *persepsjonsrom* og *representasjonsrom*. Disse forståelsene av musikk og lytting henger tett sammen og hver prosess kan fungere i kombinasjon med hverandre. Et eksempel er hvordan en improviserende musiker hele tiden forholder seg lyttende til helheten av stykket som utfolder seg, på måter som har en direkte påvirkning av ens musikalske handlinger. Dette nevnes også i Tor Dybos beskrivelse av korttidshukommelse i improvisasjon og hvordan en jazzmusiker «... tilpasser sitt uttrykk og sin improvisasjonspraksis ut fra den musikalske situasjonen vedkommende til enhver tid står overfor» (Dybo, 1996, s.67).

“Music is always for the listener, but the first listener is always the musician”.

- Wynton Marsalis (2013)

I konsolidasjonen av etableringsfasen av en analytisk plattform bygd på musikernes egne begreper om musikken, og ikke etablerte funksjonsanalytiske begreper, mener jeg en vesentlig etnomusikologisk verdi er gått tapt i eksklusjonen av harmonikkens betydning i improvisasjon. Her tror jeg J. J. Baruchas hendelseshierarkier i kontekst av jazzimprovisasjon ville kunne tilføre analysene et fullere perspektiv på de musikalske forløpene. Barucha utvider Krumhansls forskning på musikk-kognisjon; herunder tonale hierarkier, og går videre ved å påpeke at særegne tonale hierarkier kan forekomme innenfor rammene av et gitt musikkstykke eller gitte musikalske hendelser. Slike hierarkier kan holde på informasjon om hvordan spesifikke musikkstykker kan tydes og hvordan tonale hierarkier kan kroppsliggjøre vår persepsjon av en kulturs eller en sjangers musikalske strukturer¹⁰⁷ (Barucha, 1984, s. 421). Til forskjell fra tonale hierarkier, som refererer til kognitive representasjoner av et overordnet perspektiv på funksjonsharmonisk musikk, refererer hendelseshierarkier til et gitt musikkstykke og plasseringen av suksederende musikalske hendelser i samme stykke. Jeg tror at et slikt perspektiv på harmonikk i improvisasjon i samspill med ovennevnte formperspektiver, kan gi en verdifull innsikt i improvisasjonsprosesser som enda ikke er utforsket til fulle.

¹⁰⁷ Egen oversettelse

Istedenfor å avskrive det harmoniske innholdet i improvisasjonsprosesser og anse det som mindre verdifullt eller irrelevant i perspektiv av de anvendte analyseparameter (presstid, soundblocks, klangflächen), håper jeg – gjennom mine studier – å kunne vise til at det inneholder verdifull etnomusikologisk og strukturell informasjon som vil kunne gi oss en økt forståelse av emner som strukturdannelse i friere improvisasjonsformer og persepsjonsprosesser. Videre er mitt håp at denne avhandlingen dermed kan bidra til hvordan vi omtaler og analyserer den musikkformen jeg holder på med, og dermed ha en innflytelse i utviklingen av det etnomusikologiske forskningsfeltet. Utover dette er et av mine store ønsker å kunne inspirere andre til å klargjøre deres egne visjoner og utvikling og gjennom dette kunne bidra til mangfold og kreativitet i våre liv.

Alt i alt håper jeg med denne avhandlingen å ha bidratt til økt kunnskap innenfor et felt som har vært lite utforsket innenfor improvisasjonsforskning og den vitenskapelige behandlingen av den. Det kunnskapshullet jeg, med ovenstående bemerkning antyder, er den harmoniske analyse av friere improvisasjonsformer og hvordan dette kan forstås i forlengelse av etnomusikologiske perspektiver på gehørtraderte musikkformer. Med det håper jeg mine analyser bidrar til økt innsikt i hvordan internaliserte kunnskaper kan opptre som improvisasjonsferdigheter og dessuten belyse strukturdannelser i frie improvisasjonsprosesser. Og i tillegg skape forbindelser mellom improvisasjonsformer på begge sider av en funksjonsharmonisk terskel. Jeg håper også det står klart hvordan dette kan spille en rolle i prosessen rundt tilblivelsen av et særegent kunstnerisk uttrykk.

TAKK!

Litteraturreferanser

Adams, T. E, Jones S. H & Ellis, C. (2015). *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. Oxford University Press.

Armstrong, L and Jenkins, G and His Chorus and Orchestra. *Satchmo in Style*. [Album]. Decca.

Bailey, D. (1992). *Improvisation: it's nature and practice in music* (2.utg). The British Library National Sound Archive

Barucha, J. J. (1984). Event Hierarchies, Tonal Hierarchies, and Assimilation: A Reply to Deutsch and Dowling. *Journal of Experimental Psychology: General* 113(3), s. 421-425.

Bengtsson, I. (1979). Gehør. *Cappelens Musikkleksikon*, bind III. Cappelen.

Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago Studies in Ethnomusicology Series, Chicago University Press.

Bjerkestrand, N. E. & Holter, S. W. (2021). Ledetone. *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/ledetone>

Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* University of Washington Press

Borgdorff, H. (2011). The Production of Knowledge in Artistic Research. I (Biggs, M. Og Karlsson, H. (Red.)), *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Routledge.

Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press

Borgo, D. (2007). *Sync or Swarm: Improvising in a Complex Age*. Continuum.

Braxton, A. (1985). *Tri-Axium Writings*. Synthesis Music

- Brent, J. (2008). "Lydian Chromatic Concept" Discrepancies. Jeff Brent.
<http://www.jeff-brent.com/Lessons/LCC/LCCdiscrepancies.html>
- Brown, N. H. & Kahn, G. (1940). *You Stepped Out of a Dream*. [Musikktrykk].
- Brubeck, D. (1991, 3. Februar). The Pedagogy of Arnold Jacobs. *TUBA Journal*, 19(1) s. 54-58.
- Cogswell, M. B. (1989). Melodic Organization in Four Solos by Ornette Coleman. [Doktorgradsavhandling, University of North Texas]. UNT Digital Library. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc501207/>
- Choate, A. (1998). *Retaining Unfinalizability – Improvised Timing*. [Comparative Literary Studies Undergraduate Thesis, Northwestern University].
- Choksy, L. (1986). *Teaching Music in the 20th Century*. Prentice Hall.
- Coleman, O. (1983). Prime Time for Harmolodics. *Down Beat Magazine* July 1983, 54-55.
- Coltrane, J. (1958). *Soultrane*. [Album]. Prestige.
- Coltrane, J. & DeMichael, D. (1960). Coltrane on Coltrane. *DownBeat*. 29 Sept, 1960.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.
- Corbett, J. (1995). Ephemera Underscored: Writing Around Free Improvisation. I Gabbard K. (Red.) *Jazz Among the Discourses*, s. 217-240.. Duke University Press
- Crispin, D. (2015). Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective. I Dack, M (Red.) *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, 53-72. Ashgate

DeLima, Brian Jude (2014). *Dissonance as Protest: Interpreting the Antecedents of Barry Harris's Concept of Movement as a Multidimensional Tool for Improvisation, Prolongation and Expansion*. [Doktorgradsavhandling, York University, Toronto, Ontario].

DeLima, Brian Jude (2017). *Reanimating Dissonance: Cultivating the Antecedents of Barry Harris's Concept of Movement as a Multidimensional Pedagogical Tool for Ontario Post-Secondary Jazz Curricula*. [Doktorgradsavhandling, York University, Toronto, Ontario].

DeVeaux, S. K. (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. University of California Press

Dybo, T. (1996). *Jan Garbarek: Det Åpne Roms Estetikk*. Pax Forlag.

Dybo, T. (1999). Analyzing Interaction during Jazz Improvisation. *Jazz Forschung* 31, 51-64.

Dybo, T. (2008). *Jazz som etnomusikologisk forskningsfelt*. STM Online vol. 11. http://musikforskning.se/stmonline/vol_11/dybo/index.php?menu=3

Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i Jazz- og Populærmusikkanalyse*. Akademika Forlag.

Dybo, T. (2017). Doctoral Scholarship in Popular Music Performance. I Nilsson, F., Dunin-Woyseth, H., & Janssens, N. (Red.) *Perspectives on Research Assessment in Architecture, Music, and the Arts*. Routledge.

Feather, L. 1973. Albumtekst i Curtis Fuller - *Crankin*. [Album]. Mainstream Records.

Fischlin, D., & Heble, A. (Red.). (2004). *The other side of nowhere: Jazz, improvisation, and communities in dialogue*. Wesleyan University Press

Floyd, S. A. (1991). Ring Shout! *Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry. Black Music Research Journal* 22(49), s. 265-287.

Frederiksen, B. (1996). *Arnold Jacobs: Song and Wind*. Windsong Press Ltd.

Frith, S. (2007). Is Jazz Popular Music? *Jazz Research Journal*, 1(1), 7-23.

Frith, S. (2007). *Taking Popular Music Seriously: selected essays*. Ashgate Publishing Ltd.

Fryland, T. (2009). *Exercise Improvisation Book 3*. Thomas Fryland.
<https://thomasfryland.com/improve-your-skills>

Gates Jr., H. L. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African American literary Criticism*. Oxford University Press

Gebhardt, N; Rustin-Pascal, N.; Whyton, T. (2018). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Routledge

Gitler, I. (1958). Trane on the tracks. *DownBeat Magazine*, 16. Oktober, 1958.

Goguen, J. (2004). Musical Qualia, Context, Time and Emotion. *Journal of Consciousness Studies* 11 (3/4), s.117-147.

Gordon, E. E. (1984). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. (2007 utgave). GIA Publications.

Gordon, E. E. (1989). Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity. *Suncoast Music Education Forum on Creativity vol. 75, s. 75-104*.

Gordon, E. E. (1991). Sequencing Music Skills and Content. *The American Music Teacher*, 41(2), s.22.

Gordon, E. E. (1999). All About Audiation and Music Aptitudes: Edwin E. Gordon discusses using audiation and music aptitudes as teaching tools to allow

students to reach their full music potential. *Music Educators Journal*, September 1999, s. 41-44.

Gordon, E. E. (2007). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. Gia Publications

Gushee, L. (1977). Lester Young's 'Shoeshine Boy'. *A Lester Young Reader*, s. 224-254.

Gustafsson, B. (2001). *Kunskapsfilosofi* (Dansk oversettelse). Klim

Haaland, I. (2020). *Intercultural Musical Collaboration*.
[Doktorgradsavhandling, Universitetet i Agder].

Heffley, M. (2005). *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz*. Yale University Press

Holter, S. W. (2021). Temperert Stemming. I *Store Norske Leksikon*. Hentet fra https://snl.no/temperert_stemming

Hindemith, P. (1942). *The Craft of Musical Composition. Book 1: Theory* (4. utg.) Schott.

Huron, D.; Kinney, D. & Precoda, K. (2006). Influence of Pitch Height on the Perception of Submissiveness and Threat in Musical Passages. *Empirical Musicology Review*, 1(3), s. 170-177

James, W. (1890). *Principle of Psychology*. Hentet fra <http://www.public-library.uk/ebooks/50/61.pdf>.

Jones, O & Russell, G (1974). A New Theory for Jazz. *The Black Perspective in Music*, 2(1), s. 63-74.

Jost, E. (1974). *Free Jazz*. 1st Da Capo Press ed. 1994

Jost, E. (1987). *Europas Jazz 1960-1980*. Fischer Taschenbuch Verlag

Järvinen, T. (1995). Tonal Hierarchies in Jazz Improvisation. *Music Perception*, 12(4), s. 415-437.

Katz, J. & Csordas, T. J. (2003). Phenomenological Ethnography in Sociology and Anthropology. *Ethnography*, 4(3), s. 275-288.

Kernfeld, B. D. (1981). *Adderley, Coltrane and Davis at the Twilight of Bebop: The Search for Melodic Coherence (1958-59)*. [Doktorgradsavhandling, Cornell University].

Kimestad, E. (2019). «Interview med Søren Nørbo». *Os* 7(1), København.

Koester, A. (1967). *The Ghost in the Machine*. Hutchinson

Kosma, J. & Mercer, J. (1945). *Autumn Leaves*. [Musikktrykk]

Krumhansl, C. L. (1979). The psychological representation of musical pitch in a tonal context. *Cognitive Psychology*, 11(3), s. 347-374.

Krumhansl, C. L. & Shepard, R. N. (1979). Quantification of the Hierarchy of Tonal Functions Within a Tonal Context. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*. 5(4), s. 579.

Krumhansl, C. L. & Kessler, E. J. (1982). Tracing the Dynamic Changes in Perceived Tonal Organization in a Spatial Representation of Musical Keys. *Psychological Review*, 89(4), s. 334.

Krumhansl, C. L. (1990). Tonal Hierarchies and Rare Intervals in Music Cognition. *Music Perception* 7(3), s. 309-324

Krumhansl, C. L. & Cuddy, L. L. (2010). A Theory of Tonal Hierarchies in Music. *Music Perception*, 2010, s. 51-87

Lacy, Steve (1960). *T. Monk's Advice*. Transkribert av Steve Lacy. Hentet fra <https://www.openculture.com/2017/12/thelonious-monks-25-tips-for-musicians-1960.html>

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). Conceptual Metaphor in Everyday Language. *The Journal of Philosophy*, 77(8), s. 453-486.

Larsson, S. (1998). Schenkerian Analysis of Modern Jazz: Questions and Method. *Music Theory Spectrum*, 20(2), s. 209-241.

Larsson, S. (1997). Musical Forces and Melodic Patterns. *Theory and Practice* 22/23, s. 55-71.

Lavelle, M. (2019). *Ornette Coleman and Harmolodics*. [Doktorgradsavhandling Rutgers University-Graduate School-Newark].

Levine, M. (1995). *Jazz Theory Workbook*. Sher Music

Lewis, G. E. (1996). Improvised music after 1950: Afrological and Eurological perspectives. *Black music research journal* 16(1), s. 91-122.

Liebman, D. (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music.

Lilliestam, L. (1997). Att Spela på Gehör. *Svensk Tidsskrift för musikkforskning*, 79(1), s. 69-89.

Litweiler, J. (1992). *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*. William Morrow & Co.

Marsalis, W. (2013, 10. mai). *Twitter*.

<https://twitter.com/wyntonmarsalis/status/332922513623511040>

Marston, K. (2014). Song and Wind 2.0: Goal- Oriented Teaching in the Applied Studio. *International Trombone Association Journal* 42(1), s. 32-37

- Maurer, J. A. (1998). *A Comparison of Free Jazz to 20th Century Classical Music: similar precepts and musical innovation*. 24. Februar, 1998. Hentet fra <https://ccrma.stanford.edu/~blackrse/freejazz.html>. Stanford University.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* (engelsk oversettelse). Routledge.
- Michelsen, M (2001). Rytmask musik mellem høj og lav. *Musik og Forskning*, (26), s. 61-81.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. McGraw-Hill Education (UK).
- Mingus, C. (1975). "*Beneath the Underdog*". Penguin.
- Monson, I. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. The University of Chicago Press.
- Monson, I (1998). *Oh, Freedom: George Russell, John Coltrane, and Modal Jazz*. I Nettl, Bruno & Russell, Melinda (Red.) *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, s. 149-168. University of Chicago Press.
- Moore, A. (2013). *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Moore, A. & Martin, R. (2018). *Rock: The Primary Text: Developing a musicology of Rock*. Routledge
- Nikolsky, A. (2015). Evolution of Tonal Organization in Music Mirrors Symbolic Representation of Perceptual Reality. Part 1: Prehistoric. *Frontiers in Psychology*, 6, s. 1405.
- Noll, D. (1977). «*Zur Improvisation im Deutschen Free Jazz: Untersuchungen Zur Ästhetik Frei Improvisierter Klangflächen* (Schriftenreihe Zur Musik, 11). [Doktorgradsavhandling Phillips-Marburg Universität].

- O’Gallagher, J. (2015). *Twelve-Tone Improvisation: A Method for Using Tone Rows in Jazz*. Advance Music
- Owens, T. (1977). *Bebop: The Music and its Players*. Oxford University Press
- Owens, T. (1947). *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*. Volume 1. [Doktorgradsavhandling, University of California, Los Angeles].
- Peters, G. (2009). «*The Philosophy of Improvisation*». The University of Chicago Press
- Potter, G. (1990). Analyzing Improvised Jazz. *College Music Symposium* 30(1), s. 64-74.
- Pressing, J. (1982). Pitch Class Set Structures in Contemporary Jazz. *Jazzforschung* 82(14), s. 133-172.
- Reitan, I. E. (2006). *Gehørtrening – i Praksis: Hva sier fagplanen og hva opplever elevene?* Norges Musikkhøgskole.
- Rush, S. (2017). *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman*. Routledge
- Russell, G. (1953). «*Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization: Vol 1: The Art and Science of Tonal Gravity*» (4. Utg, 2001). Concept Publishing Corp.
- Ruud, E. (2023): *diatonisk* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet fra <http://snl.no/diatonisk>
- Schuller, G. (1958). Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation. *The Jazz Review*, 1(1), s. 239-52.
- Smith, L. (1973). *Notes (8 pieces): A New World Music – Creative Music*. Kiom

- Stewart, M. L. (1973). *Structural Development in the Jazz Improvisational Technique of Clifford Brown*. [Doktorgradsavhandling University of Michigan].
- Stowe, J. (2019). *Song and Wind: An Explanation of the Approach for Teachers of Beginning Brass Students*. [Doktorgradsavhandling] University of Oregon.
- Ståhl, O. (2005). 'blow into the freezing night': John Coltrane's Sheets of Sound and the Actualization of a Dissident Potential. *I CongressCATH 2005: The Ethics and Politics of Virtuality and Indexicality*. University of Leeds.
- Sætre, S. (2020). *Syng Ut!: En kvalitativ studie om begrunnelser for å synge i gehørfaget*. [Mastergradsavhandling, Norges Arktiske Universitet].
- Tirro, F. (1974). Constructive Elements in Jazz Improvisation. *Journal of the American Musicological Society*, 27(2), s. 285-305.
- Vuvan, D. T., Prince, J. B., & Schmuckler, M. A. (2011). Probing the minor tonal hierarchy. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(5), s. 461-472.
- Walser, R. (1995). "Out of Notes": Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis. I Gabbard, K (Red.), *Jazz Among the Discourses*, s. 165-188. Duke University Press.
- Walters, D. L. & Taggart, C. C. (Red.). (1989). *Readings in Music Learning Theory*. GIA Publications.
- Westendorf, L. (1994). *Analyzing Free Jazz*. [Doktorgradsavhandling, University of Washington].
- Wilber, K. (1998). *The Essential Ken Wilber*. Shambhala Publications.
- Williams, J. K. (1982). *Themes Composed by Jazz Musicians of the Bebop Era a Study of Harmony, Rhythm, and Melody*. [Doktorgradsavhandling, Indiana University].

Ørbæk, T. (2013). Autoetnografisk undersøkelse av dansepedagogiske vendepunkt – Bevisstgjøring av forforståelse i kvalitativ forskning. *Nordic Journal of Art and Research* 2(1), s. 70-81.

Vedlegg

SOLO

(<https://on.soundcloud.com/CfEGA>)

TAHT

(<https://on.soundcloud.com/DZhRg>)

Der Mangler En Pude, Vol. 1

(<https://on.soundcloud.com/WeFsf>)

The Taffy Galaxies

(<https://on.soundcloud.com/kX4Lq>)

Fra Det Onde feat. The Legendary Emil Nikolaisen

(<https://open.spotify.com/album/4hrPZblOp7ea11qYryIQEe?si=QmrjP9CjTFSkIfZImRC2eQ>)

Accordion World

(<https://on.soundcloud.com/gFH1k>)