

Den improviserende gitaristens harmoniske repertoar

- en studie av voicinger og stemmeføringsteknikker

Espen Ramsli Fredriksen

Masteroppgave i musikkvitenskap

Vår 2011

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Forord

Denne oppgaven er gjennomført som masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo i perioden august 2009 til april 2011. Jeg vil rette en stor takk til min hovedveileder, professor Odd Skårberg, og biveileder Jan Martin Smørdal, for god, inspirerende og lærerik veiledning. Jeg vil også takke de andre ansatte ved IMV. Spesielt førsteamanuensis Asbjørn Ø. Eriksen som har bidratt med gode innspill i forbindelse med analysedelen av oppgaven. Stor takk også til mine medstudenter, særlig Thomas Erma Møller, for gode faglige diskusjoner, samt Åsmund Knutson og Andreas Haga for hjelp med innspilling av musikkeksempler. Jeg vil til slutt rette en hjertelig takk til Signe Moland for gode innspill knyttet til oppgavens layout og struktur, og til Marit Ramsli for grundig korrekturlesing.

Espen Ramsli Fredriksen

Oslo 24.04.2011

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1

Bakgrunn for valg av oppgave, problemstilling, metode og avgrensing	1
1.1 Bakgrunn for valg av oppgave	1
1.2 Problemstilling.....	7
1.3 Begrepsavklaring og avgrensning.....	7
1.4 Kilder og metodologisk forankring	17

Kapittel 2

Jazzpedagogikk og generelle trender i gitarlitteraturen	25
2.1 Innledning	25
2.2 Jazzpedagogikk.....	25
2.3 Lærebøker for gitarister	31
2.4 Oppsummerende kommentarer til kapittel to.....	37

Kapittel 3

Kompletterende gitarharmoniske læreverk	39
3.1 Bakgrunn for valg av litteratur.....	39
3.2 Pionerene.....	39
3.3 Et enormt harmonisk repertoar: Ted Greene	43
3.4 Jon Damian: En kreativ tilnærming til harmonikk.....	50
3.5 Willmott og Hendersons substitusjonsunivers	54
3.6 Mick Goodrick: kontrapunkt og stemmeføring	58
3.7 Oppsummerende kommentarer til kapittel tre	65

Kapittel 4

Musikkeksempler	70
4.1 Innledende kommentarer	70
4.2 Eksempel 1	71
4.3 Eksempel 2	72
4.4 Eksempel 3	74
4.5 Eksempel 4	75
4.6 Eksempel 5	78

4.7 Eksempel 6	80
4.8 Eksempel 7	82
4.9 Oppsummerende kommentarer til kapittel fire	83
Kapittel 5	
Analyse	85
5.1 Bakgrunn.....	85
5.2 utfordringer knyttet til transkripsjon og notasjon	87
5.3 Analyseverktøy	90
5.4 Analyse	93
5.5 Oppsummerende kommentarer til kapittel fem.....	109
Kapittel 6	
Avslutning	113
6.1 Konklusjon	113
6.2 Forslag til videre forskning	115
Kilder	119
7.1 Litteratur.....	119
7.2 Nettsider	125
7.3 CDer.....	126
Appendikser	127

Innhold CD-plate

Spor 1: Eksempel 1a-d

Spor 2: Eksempel 2

Spor 3: Eksempel 3a-b

Spor 4: Eksempel 4a-c

Spor 5: Eksempel 5a-b

Spor 6: Eksempel 6a-b

Spor 7: Eksempel 7a-b

Alle eksemplene spilles to ganger.

Eksemplene er spilt inn av Åsmund B. Knutson i Wonderland Music Studio den 15.04.11.

Medvirkende på innspillingen:

Andreas R. Haga – Bass

Espen R. Fredriksen – Gitar

Figurliste

Figur 1.1 Fma7 i tett leie på tre forskjellige strengesett	5
Figur 1.2 Gitarhalsens ”Chromatic Matrix”	6
Figur 2.1 Eksempel på reharmonisering hentet fra Mickey Baker	32
Figur 2.2 Konstruksjon av drop2-voicinger	36
Figur 3.1 Diatoniske firklanger uttrykt med to stemmepar.....	40
Figur 3.2 Trinnvis skalabevegelse kombinert med arpeggiobevegelse.....	41
Figur 3.3 Voicing fra <i>Moderen Chord Progressions</i>	46
Figur 3.4 Eksempler fra <i>Moderen Chord Progressions</i>	47
Figur 3.5 Ted Greenes ”voicing groups”	48
Figur 3.6 Voice Switching.....	49
Figur 3.6 Star System.....	50
Figur 3.7 Drop2-voicinger kombinert med kontrapunkt av 2. art	52
Figur 3.8 To strategier for å komme fram til Cma9 med Cma7 som utgangspunkt	53
Figur 3.9 Voicingtyper som danner utgangspunkt for enharmonisk substitusjon hos Willmott	55
Figur 3.10 Substitusjonsmuligheter med Em7 (drop2) og Cma9 (no 5)	56
Figur 3.11 Substitusjonsmuligheter med en voicing med stor septim som rammeintervall.	57
Figur 3.12 Eksempel på en voicing fra Hendersons <i>Jazz Guitar Chord System</i>	58
Figur 3.13 Universal Notation System.....	60
Figur 3.14 ”Functional voice leading” og ”Intervallic voice leading”	61
Figur 3.15 ”The Mother Load”.....	63
Figur 3.16 Ulike notasjonsmåter for Cma7drop2	65
Figur 4.1 Gma7drop2 som enharmonisk substitusjonsakkord for Em9.....	72
Figur 5.1 Formskjema på ”Embraceable You”.....	94
Figur 5.2 Edim7 med C og A som grunntone	96

Kapittel 1

Bakgrunn for valg av oppgave, problemstilling, metode og avgrensing

1.1 Bakgrunn for valg av oppgave

Min interesse for harmonikk generelt og harmoniske muligheter på gitar spesielt, dukket opp tidlig i min musikkutdannelse. Gjennom utøvende gitarstudier på rytmisk linje ved Universitetet i Agder fikk jeg rikelig anledning til å jobbe mye med de mange harmoniske mulighetene som finnes på gitar. Parallelt med interessen for å tilegne meg gode kunnskaper om gitarharmonikk begynte jeg også arbeidet med å skaffe en oversikt over den mest sentrale litteraturen innenfor emnet, noe jeg også fant meget interessant, spennende og lærerikt.

Den generelle interessen for harmonikk og stemmeføring dukket først opp i forbindelse med undervisning i korallharmonisering på VGS. Den ble senere styrket gjennom liknende undervisning ved UiO i 2005/06. Interessen for kontrapunkt ble for alvor vekket gjennom et kurs i Palestrinastil ved UiA i 2008/2009 og et kurs i Bach-kontrapunkt ved UiO høsten 2009.

Gitaristens rolle i jazzensemblet

Jazzgitarharmonikk har tradisjonelt vært relativt ensbetydende med blokkharmonisering. Dette er en satsteknikk hvor alle stemmene i en akkord beveger seg parallelt med melodistemmen og med samme frasing som denne (Kruse, 1978). Blokkharmonisering av melodilinjene er en teknikk som først ble utviklet av pianister for å simulere de harmoniserte melodilinjene som finnes i mange storbandarrangementer. En av de første som benyttet denne teknikken var swingpianisten Milt Buckner. På slutten 1940-tallet og begynnelsen av 1950-tallet ble teknikken benyttet av blant andre Lennie Tristano, Ahmad Jamal og Oscar Peterson, og på 1950 og 1960 tallet ble teknikken videreutviklet av pianister som Red Garland, Bill Evans og McCoy Tyner (Gridley, 2009, s. 113). Den *gitaristen* som utviklet, og i stor grad perfektionerte, denne tilnærmingen var Wes Montgomery (1925-1968). ”Det som kjennetegner hans type å kompe på, er hans særpregede bruk av blokkakkorder, og da spesielt drop-2 voicing” (Aadal, 2008, s. 13). For en forklaring av begrepene ”drop-2 voicing” og ”kompe”, se avsnitt nedenfor.

Wes Montgomery blir ved siden av Charlie Christian regnet for å være historiens mest innflytelsesrike jazzgitarist.¹ Han revolusjonerte så og si alle elementer som inngår i det å spille jazzgitar i så stor grad at en artikkel fra magasinet *Guitar Player* konkluderer med følgende uttalelse: ”Montgomery changed the course of jazz guitar” (Gress, 1998, s.96). Artikkelen underbygger påstanden ved å fremheve Montgomerys fantastiske rytmiske driv, melodiske åre, sofistikerte harmonikk og utmerkede gitartone. I tillegg til å perfektionere bruk av blokkharmonikk på gitar er Montgomery også særlig kjent for å improvisere melodiske linjer i oktaver. Disse og andre nyvinninger kombinert med egenskapene nevnt ovenfor har gjort at Montgomery har hatt en enorm innflytelse på veldig mange senere gitarister (Dicaire, 2006, s. 101).²

Gitarister som fulgte i Montgomerys fotspor utvidet og varierte hans akkordrepertoar noe men tilnærmingen var fremdeles i stor grad den samme.³ Som et resultat av denne blokkharmonikk-tankegangen har jazzgitarister i stor grad hatt fokus på den øverste stemmen i akkorden. De har i mindre grad vært opptatt av mellomstemmene ettersom disse kun er en ”skygge” av melodilinjen når det gjelder stemmeføring mellom akkorder. Enkelte har også hatt et visst fokus på basstemmen ved at de har utviklet evnen til å spille såkalt ”walking bass” i kombinasjon med akkorder. Disse tendensene reflekteres i stor grad i gitarlitteraturen. I de fleste læreverk presenteres de ulike akkordene enten hver for seg eller i progresjoner hvor stemmeføringen i mellomstemmene har en sekundær rolle i forhold til den øverste stemmen. Stemmeføringsteknikkene som presenteres, er stort sett begrenset til likebevegelse, ofte parallellbevegelse, og tonegjentagelse.

Gitarister som Ted Greene, Mick Goodrick, Wayne Krantz, Allan Holdsworth, John Stowell, Lenny Breau og Lage Lund er alle utøvere med en spennende tilnærming til harmonikk som skiller seg fra normen skissert ovenfor. Til tross for svært ulike og personlige musikalske uttrykk benytter alle en harmonikk som omfatter et rikt akkordrepertoar kombinert med større fokus på stemmeføring og med et mer polyfont og horisontalt orientert preg enn det som tradisjonelt har vært vanlig for gitarister i en jazz/rytmisk sammenheng. Gjennom å lytte til blant annet disse fremragende utøverne har ønsket om selv å beherske et uttrykk av denne

¹http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J307900pg2?q=wes+montgomery&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Lesdato 04.03.11).

² Svært mye er skrevet om Montgomerys liv, musikk, bidrag både til jazzgitarens utvikling og om hans plass i jazzhistorien. Se for eksempel Ingram (2008) og Gioia, (1997, s. 323-324).

³ For en utgivelse som tar for seg ”moderne” akkordstrukturer og benytter disse i en blokkharmonisk sammenheng, se Juris (2004).

typen vokst fram. Denne oppgaven søker å finne byggsteinene for en slik harmonisk tilnærming gjennom studier av lærebøker og gjennom transkripsjon av innspilt musikk.

Gitarens harmoniske rolle i et jazzensemble har tradisjonelt bestått av enten ”rhythm playing” eller ”comping” (Monson, 1996, s. 44). Den mest kjente eksponenten for ”rhythm playing” var gitaristen Freddy Green som utgjorde en fjerdedel av Count Basies såkalte ”All American Rhythm Section”. Denne stilen særpreges av å spille ”akkorder” bestående av en, to eller tre toner, ofte såkalte ”guide tones”, på hver fjerdedel i takten. ”Guide tones” er et begrep som brukes for å beskrive ”[...] chord tones or tensions that are voice-led from one chord to a new chord tone or tension on a subsequent chord by common tone or stepwise motion” (Pease 2003, s. xvii). Til tross at ”rhythm playing” med bruk av slike ”guide tones” har et visst harmonisk fokus, er gitarens hovedfunksjon i denne stilen å holde stødig ”time” sammen med trommer og bass. ”Comping” er en form for friere rytmisk akkompagnement som ble vanlig fra og med framveksten av bebop på 1940-tallet. Mark Gridley beskriver dette som ”[...] spontaneous chording that flexibly interacts with the improvised solo lines” (Gridley, 2009, s.180). For gitarister vil altså *comping* si å fjerne seg fra Freddy Green-stilen med å spille en akkord på hvert slag og i stedet improvisere ulike rytmiske mønstre med bruk av akkorder for å akkompagnere en solist. I tillegg til å akkompagnere andre solister ved å bruke blokkakkorder utviklet den ovenfor nevnte Wes Montgomery også, som den første gitaristen, evnen til å improvisere blokkharmoniserte melodiske linjer i sine egne soli.

Både jazzmusikere og jazzkritikere framholder ofte det å ha sitt eget lett gjenkjennelige uttrykk på et instrument som noe positivt (Jackson, 2003, s. 89). Det å beherske et stort harmonisk repertoar gjør at utøveren har muligheten til å velge mellom mange ulike løsninger både i forbindelse med komposisjon, arrangering og i en improviserende sammenheng. Å ha muligheten til å velge kan igjen være med på å bidra til utviklingen av en personlig stil. Dette har også vært noe av motivasjonen bak arbeidet med denne masteroppgaven.

Et annet viktig argument for å opparbeide seg et stort harmonisk repertoar er at man som akkompagnatør har et større register å spille på i forbindelse med ulike sjangere og i forhold til ulike musikalske uttrykk hos forskjellige medmusikere. Det å lytte til de andre i et ensemble og å respondere i henhold til dette er noe av det viktigste innenfor jazztradisjonen. Slik interaksjon innad i små jazzensembler er hovedtematikken i Ingrid Monsons bok *Saying Something* (1996). Monson understreker blant annet at god jazzmusikalsk interaksjon forutsetter ”[...] appropriate rhythmic, harmonic, and melodic responses to given musical

events” (Monson, 1996, s. 50). Et ”passende harmonisk svar” i en gitt musikalsk kontekst fordrer at man som gitarist har et stort harmonisk repertoar å spille på. Min oppfatning er at den tradisjonelle gitarharmonikken som presenteres i mange lærebøker, ikke er fullt ut adekvat for en utøvende jazzgitarist ettersom den bare representerer en liten del av alle de harmoniske mulighetene man har på gitar.

Ettersom jeg i dette masterarbeidet har gjennomgått et stort antall gitarlærebøker og sett på hva disse sier om harmonikk, framstår kapittel to og tre i hovedsak som en kartlegging av trender i gitarlitteraturen med fokus på hvordan harmonikk har blitt presentert og presenteres for leserne av denne litteraturen. Jeg har både som pedagog og utøver savnet en slik oversikt. Ikke minst savnet jeg en god bibliografisk oversikt over sentral gitarlitteratur da jeg begynte arbeidet med denne masteroppgaven.

Gitaristens utfordringer

Før jeg presenterer problemstillingen for oppgaven vil det være hensiktsmessig å kort gjøre rede for gitarens ”anatomi” og noen utfordringer knyttet til instrumentets harmoniske utfordringer.

Gitaren er et instrument som både byr på mange muligheter og store utfordringer når det gjelder akkordikk og harmonikk.⁴ Disse utfordringene er både av teknisk karakter og knyttet til det å få en mental oversikt over de ulike mulighetene man som gitarist har til rådighet. I denne oppgaven har jeg valgt å bruke begrepet *logistikk* om motorisk-praktiske problemstillinger knyttet til gitarspill og improvisasjon.⁵ Dette begrepet favner bredere enn det tradisjonelle ”fingersettinger”. En fingersetting sier bare noe om hvilke fingre som brukes for å spille en akkord, mens logistikk i tillegg sier noe om hvordan dette valget er påvirket av hvor du kom fra, og hvordan det påvirker hvor du skal i den aktuelle spillesituasjon. Sentralt er altså motorisk forflytning på gitarhalsen.

Hovedårsaken til både de logistiske og de mentale utfordringene knyttet til harmonikk og akkordikk på gitar er måten gitaren er konstruert på. Tradisjonelt er de seks strengene på en gitar stemt i kvarter bortsett fra mellom den andre og tredje strengen, hvor avstanden er en stor ters. (Strengene på gitaren nummereres i likhet med de fleste andre strengeinstrumenter

⁴ I denne oppgaven benytter jeg Asbjørn Eriksens distinksjon mellom harmonikk og akkordikk: ”Harmonikk” er et overordnet begrep som omfatter både akkordstrukturer og sammenhengen mellom akkordene (tonalitet, progresjoner, stemmeføring). ”Akkordikk” begrenser seg til å gjelde akkordenes oppbygning (Eriksen 09.09.10).

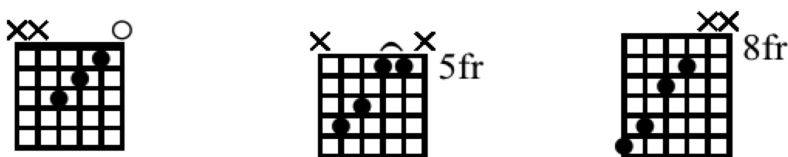
⁵ Definisjonen er hentet fra Jan Martin Smørdal (18.10.10).

fra den lyseste til den dypeste.) Denne asymmetrien gjør at den visuelle orienteringen på gitaren er vanskelig ettersom ”akkordgrep” må endres etter hvilket strengesett de spilles på. Dette for å kompensere for at intervallet mellom den andre og tredje strengen er mindre enn mellom de andre strengeparne.⁶

Figur 1.1 viser samme akkord spilt på tre forskjellige strengesett. Akkorden presenteres i eksempelet ved bruk av såkalte akkorddiagrammer. Disse diagrammene representerer utsnitt av gitarhalsen. De horisontale linjene tilsvare gitarens bånd, mens de vertikale linjene representerer gitarens seks strenger. En ”X” symboliserer at en gitt streng ikke skal spilles og en ”O” viser til bruk av en åpen streng. Teksten ”5 fr” viser til at diagrammet viser et utsnitt av gitarhalsen fra og med femte bånd. (Fr. er en forkortelsen for det engelske ”fret” som betyr bånd).

Akkorden i eksempelet er Fmaj7 i tett leie i grunnstilling med grunntonen i lille oktav. Bortsett fra at klangfargen endrer seg etter hvilket strengesett du spiller på, låter de tre akkordene helt likt. Eksempelet tydeliggjør både de mentale og logistiske utfordringene knyttet til gitarharmonikk ved å vise at samme akkord kan spilles flere steder på gitarhalsen, og at en akkords ”utseende” på gripebrettet endrer seg ettersom hvilket strengesett den spilles på. Disse to elementene bidrar til at det er vanskelig å få både en mental, visuell og logistisk oversikt over ulike harmoniske løsninger på gitar. Eksempelet tydeliggjør også gitarens mange harmoniske og klanglige muligheter nettopp ved at samme akkord i samme oktav kan spilles tre forskjellige steder på gitarhalsen.

Figur 1.1 Fma7 i tett leie på tre forskjellige strengesett.

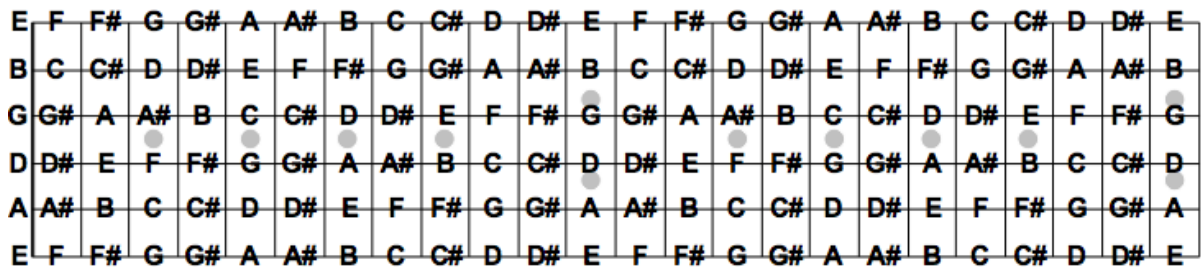


Henrik Rindal beskriver gripebrettet på gitaren som ”[...] a kind of chromatic matrix with a structure that may be conceived as six overlapping lanes” (Rindal, 2008, s. 12). Han henviser til at tonene på en streng dupliseres på de dypere strengene lenger opp på gripebrettet. Rindal presenterer også diagrammet som er gjengitt i figur 1.2 for å illustrere dette. De horisontale

⁶ Flere gitarister, blant annet nordmannen Nils Olav Johansen har valgt å stemme hele gitaren i rene kvarter for å omgå dette problemet (Johansen, 2007).

strekene i diagrammet symboliserer gitarens strenger, mens de vertikale strekene viser båndene.

Figur 1.2 Gitarhalsens ”Chromatic Matrix”.



Vi ser av dette diagrammet at for eksempel en enstrøken E kan spilles på alle gitarens seks strenger dersom man har en gitar med 24 bånd.

Det at gitaren er stemt som den er, (to oktaver mellom lys og dyp E-streng), gjør at det er lett å spille akkorder med stor avstand mellom den lyseste og dypeste tonen. To oktaver pluss en liten ters er overkommelig for de fleste gitarister. Dette tilsvarer kun en avstand på tre bånd i lengderetningen på gitarhalsen dersom man spiller på den lyseste og den dypeste strengen. Akkorder med tette intervallstrukturer er derimot mye mer krevende ettersom små intervaller i samklang krever et relativt stort horisontalt strekk på gripebrettet. Fra et harmonisk synspunkt er dette en av gitarens største logistiske utfordringer.

I tillegg til at hver tone finnes flere steder på gitarhalsen kan hver av disse tonene spilles med mange ulike fingersettinger og logistiske løsninger. Gitarpedagogen og musikkteoretikeren Mick Goodrick har utforsket disse utfordringene i detalj og kommet fram til at hver tone på gitaren gjennomsnittlig kan spilles 2.8 steder og har 9.2 brukbare fingersettinger! (Goodrick, 1987, s. 93).

Disse tre elementene, asymmetrien som forårsakes av at det er en ters og ikke en kvart mellom gitarens andre og tredje streng, det at hver tone kan spilles flere steder på gitarhalsen, samt de mange ulike logistiske løsningene bidrar til at arbeidet med akkordikk og harmonikk på gitar er så spennende og utfordrende. Det er alltid gode muligheter du fremdeles ikke har oppdaget.

1.2 Problemstilling

På bakgrunn av refleksjonene nevnt ovenfor har jeg kommet fram til følgende problemstilling for denne masteroppgaven:

Hvordan kan man med utgangspunkt i tolkning av akkordsymboler komme fram til et harmonisk språk på gitar som framviser et variert voicingrepertoar og en mer selvstendig, kontrapunktisk linjeføring i enkeltstemmene mellom akkordene i en moderne tonal jazz/rytmisk sammenheng?

Denne problemstillingen har ledet meg til følgende underproblemstillinger:

- Hvilke stemmeføringsteknikker og hva slags typer voicing/akkordstrukturer presenteres i gitarlitteraturen?
- Hvordan kan man nytte seg disse teknikkene i en reell musikalsk sammenheng?
- Hvilke harmoniske teknikker benytter utøvere som behersker en harmonisk tilnærming som den beskrevet i hovedproblemstillingen?

1.3 Begrepsavklaring og avgrensning

”Playing standards’ means creating culturally and musically transformed versions of recognised Broadway or Hollywood songs” (Brubeck 2003, s. 185).

Sitatet ovenfor er hentet fra artikkelen ”1959: the beginning of beyond” av Darius Brubeck (2002). Denne masteroppgaven tar i all hovedsak for seg den *musikalske* transformasjonen Brubeck snakker om. Den ser i mindre grad på de kulturelt betingede endringene. Det jeg konkret jobber med, er hvordan man som improviserende utøver harmonisk tolker akkordsymboler. Dette innebærer både hva man gjør ”på” en enkelt akkord (hva slags akkordstruktur og voicing man benytter i forbindelse med et gitt akkordsymbol), og hvordan man kommer seg fra akkord til akkord (stemmeføring).

I denne oppgaven har jeg konsekvent valgt å benytte det engelskspråklige begrepet *voicing* for å beskrive ulike vertikale tonekonstellasjoner. Jeg velger å gjøre dette ettersom det ikke finnes noen fullgod, innarbeidet norsk oversettelse. Sigvald Tveit benytter både ”akkordtoneplassering” og ”akkordoppbygging” for å forklare begrepet på norsk (Tveit, 1994). I forbindelse med blokkharmonikk benytter Bjørn Kruse begrepet ”orkestreringer” for å beskrive ulike voicinger. En firklang i tett leie benevnes for eksempel som A-orkestrering (Kruse, 1980, s. 66). En voicing sier altså noe om hvordan en akkord er bygget opp, både hvilke toner som er med og hvordan disse er distribuert i de forskjellige stemmene i akkorden.

Jeg har også valgt å benytte begrepet ”spenningstoner”, som er en direkte oversettelse av det engelske ”tensions”. Spenningstoner er toner som legges til en gitt akkordstruktur (firklang) uten at denne endrer funksjon. Som jeg skal komme inn på senere er det klare ”regler” for hvilke spenningstoner som tillates på ulike typer akkorder.

I artikkelen ”Jazz as musical practice” (2003), drøfter Travis A. Jackson ulike måter og definere jazz på. Tradisjonelt har jazzsjangeren blitt definert ved hjelp av konkrete musikalske fenomener hvor sentrale kriterier er swing og improvisasjon. Jackson argumenterer for at man bør endre fokus fra slike statiske karakteristikker av jazz til i stedet å fokusere på prosessen som inngår i det å utøve selve musikken. Denne prosessen, hvor improvisasjon står sentralt, kan dypest sett sees på som menneskelige handlinger og valg. Han beskriver dette som ”[...] what jazz musicians do with various performative elements”, og ”[...] human decision-making” (Jackson, 2003, s. 90). Det performative elementet jeg tar for meg i denne oppgaven, er gitaristens muligheter og valg når det gjelder tolkning av akkordsymboler og akkordskjemaer/progresjoner. Dette henger sammen med både utøverens smak, harmoniske innsikt, tekniske overskudd og prosaiske forhold som dagsform, spilleforhold osv. Mitt fokus er å kartlegge, og muligens også utvide, gitaristens muligheter stilt overfor et gitt akkordsymbol eller akkordprogresjon. Jeg ser altså ikke på hvilke årsaker som påvirker valgene musikeren tar, men hvilke muligheter han eller hun har til rådighet. En utgivelse som har sterkt fokus på *hvorfor* jazzmusikere tar de valgene de gjør i en improviserende jazzsammenheng, er Robert Hodsons bok *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz* (2007). Et hovedfokus hos Hodson er hvordan de enkelte musikernes konkrete musikalske valg påvirker hvordan de andre i et ensemble responderer på disse. Hodsons bok supplerer derfor temaene i denne masteroppgaven på en god måte.

Jazzharmonikk: Utvikling og muligheter

Den tidlige jazzen bestod av forholdsvis enkel diatonikk hvor man kun finner kromatikk som gjennomgangstoner (Liebmann, 1991). På 1930 tallet ble de harmoniske rammene stadig utvidet av pianister som Art Tatum, av storbandarrangører som skrev for toneangivende orkesterledere som Woody Herman, Stan Kenton, og Duke Ellington, samt av komponister som arbeidet med Broadway-musikaler og i filmmusikkindustrien i Hollywood. Mange komposisjoner fra musikaler og filmer ble annektert av jazzmusikere og benyttet som utgangspunkt og harmonisk ramme for improvisasjoner. Slike komposisjoner fikk betegnelsen *standardlåter* (Berliner, 1994, s. 63-64) og har et særegent harmonisk uttrykk som man i dag må kunne beskrive som typisk amerikansk. Melodistoffet blir da også gjerne omtalt som ”The

American Songbook” og kan i jazzsammenheng betraktes som en rekke harmoniske og melodiske formularer som jazzmusikere stadig realiserer på nye måter gjennom individuelle arrangementer og improvisasjon.

Den ovenfor nevnte utviklingen av jazzens harmoniske rammer dannet grunnlaget for den avanserte funksjonsharmonikken vi finner i bebop. Darius Brubeck beskriver 1940-tallets bebopharmonikk som ”[...] dense, functional yet richly chromatic and highly mobile” (Brubeck 2002, s. 185). Det er nettopp disse egenskapene som gjør at moderne jazzharmonikk byr på så mange muligheter når det gjelder valg av akkorder, voicinger og stemmeføring.

Med bebopen kom også modernistiske tanker og idealer inn i jazzen. Denne nye estetikken framhevet blant annet virtuositet, abstraksjon og kompleksitet, noe som igjen førte til en positiv evaluering av et avansert harmonisk språk (Monson, 2003, s. 126). Musikalsk kompleksitet har blitt beskrevet som ”[...] increased numbers of distinct musical events per unit time” (Dean, 1992, s. xii). For harmonikkens vedkommende henviser denne definisjonen til hurtigere akkordbytter og akkordstrukturer bestående av stadig flere forskjellige toner. Denne kompleksiteten med stadig flere elementer per tidsenhet kan i ytterste konsekvens utvides til ”[...] simultaneity of elements usually present only separately or successively” (ibid). En slik definisjon forklarer harmoniske fenomener som for eksempel polyakkordikk.

En av de viktigste musikalske forskjellene mellom bebop og jazz fra tidligere epoker er at bebopmusikerne begynte å improvisere med utgangspunkt i en komposisjons harmoniske forløp i stedet for å ta utgangspunkt i melodien. Musikerne fant nye metoder for å knytte improvisasjonen til den underliggende akkordstrukturen (Gridley, 2009, s. 164). Allen Forte presenterer en modell hvor et musikkstykke består av mange underliggende strukturer, såkalte *substructures*, og hvor en av disse er en låts harmoniske rammeverk.

”Of these perhaps the most obvious and at the same time the most familiar is the harmonic skeleton that generations of jazz performers have abstracted – “analytically”, it should be emphasized – from the complete musical object” (Forte, 1995, s. 333).

Av sitatet framgår det at Forte både understreker hvor viktig det harmoniske forløpet – akkordskjemaet – er for en improviserende jazzmusiker, og at dette krever en analytisk tilnærming fra utøverens side. Det er her viktig å understreke at den analytiske tilnærmingen han skisserer, kun eksisterer som forarbeid til improvisasjonen. I den improviserende, kreative utøvingen fordres at denne kunnskapen er internalisert.

I tillegg til standardlåter hentet fra film og musikaler er det en lang tradisjon for at jazzutøvere også selv komponerer låter som danner utgangspunkt for improvisasjon (Berliner, 1994, s. 64). Et komposisjonsprinsipp som ble vanlig fra og med beboepoken, var å ta utgangspunkt i akkordprogresjonen til en standardlåt og komponere en ny melodi over dette harmoniske forløpet. Et kjent eksempel er Charlie Parkers ”Ornithology” som er basert på standardlåten ”How High The Moon” fra musikalen *Two For the Show* komponert av Morgan Lewis. De nye melodiene var ofte svært abstrakte med lange fraser av jevne åttendeler og mye bruk av kromatikk. De hadde lite eller ingenting å gjøre med melodien som i utgangspunktet var komponert for den gitte akkordprogresjonen. Roger Dean beskriver dette prinsippet med å benytte det harmoniske forløpet fra en kjent standardlåt som utgangspunkt for improvisasjon uten å spille den originale melodien som ”the silent theme”, ettersom det ofte kunne være vanskelig å skille en komponert melodi fra en improvisasjon (Dean, 1992, s. 7).

En annen komposisjonsramme innenfor jazzen som kanskje særlig er gjort kjent av saksofonisten John Coltrane, er å ta utgangspunkt i en låts tonale forløp, men så å legge inn komplekse akkordsubstitusjoner mellom de strukturbærende akkordfunksjonene. Et kjent eksempel på dette er låta ”Countdown” fra John Coltranes plate *Giant Steps*. ”Countdown” er en reharmonisering med bruk av såkalte ”coltrane-changes”, av Miles Davis’ komposisjon ”Tune Up”. ”Coltrane-changes” er en måte å reharmonisere tradisjonelle II-V-I-progresjoner på ved å sette inn to ekstra tonikaakkorder med sine respektive dominanter slik at de danner tre tonale sentre som deler oktaven inn i tre store terser. ”Changes” refererer i jazzsammenheng til en akkordprogresjonen på en gitt komposisjon (Hodson, 2007, s. 52).

Utviklingen av stadig mer komplekse harmoniske forløp kuliminerte på mange måter i nettopp John Coltranes komposisjoner og reharmoniserte standardlåter fra slutten av 1950-tallet og begynnelsen av 1960-tallet.⁷ I tillegg til den ovenfor nevnte ”Countdown” er ”Giant Steps” den mest kjente av disse komposisjonene. Flere har påpekt at Coltranes inspirasjon bak disse tersbaserte reharmoniseringsteknikkene var boka *Thesarus of Scales and Melodic Patterns* (1975) skrevet av Nicholas Slonimsky (Porter, 2006, s. 149).

Modaljazzen oppstod på slutten av 1950-tallet som en reaksjon på den stadig mer avanserte harmonikken som preget jazzen etter den andre verdenskrig. ”[...] a minimalist response to the maximalist tendencies of postwar jazz” (Gioia, 1997, s. 299). Når en gruppe musikere utvikler og nyttiggjør komplekse teknikker, resulterer dette vanligvis i en reaksjon hvor man

⁷ Særlig sentrale er utgivelsene *Giant Steps* (1959), og *Coltranes Sound* (1960).

går tilbake til enklere prinsipper. Musikken blir mindre kompleks i forhold til definisjonen presentert ovenfor. Reaktive tendenser følger altså etter progressive faser (Dean, 1992, s. xii). Modaljazzen kan slik sees på som jazzens første postmoderne retning ettersom den i utgangspunktet gikk tilbake til et enklere uttrykk som kunne oppfattes som mer tilgjengelig sammenliknet med den komplekse bebopen.⁸

Utgangspunktet for modaljazzen var at man i stedet for å improvisere over funksjonsharmoniske akkordprogresjoner benyttet ulike skalaer som utgangspunkt for improvisasjonene. I denne framstillingen bruker jeg begrepet ”skala” om både tradisjonelle dur/moll-skalaer, de diatoniske kirketoneartene (også kalt ”modi”), om såkalte syntetiske skalaer (oktaton skalaer), heltoneskalaen og ulike pentatone skalaer. Denne vide definisjonen støttes av Grove Music Online som definerer en skala som: ”[...] a sequence long enough to define unambiguously a mode, tonality, or some special linear construction, and that begins and ends (where appropriate) on the fundamental note of the tonality or mode [...]”.⁹ Jeg velger å ikke bruke begrepet ”mode” i denne sammenhengen ettersom dette i noen sammenhenger også knyttes til spesifikke melodiske og rytmiske mønstre.

I komposisjoner knyttet til modaljazz er det harmoniske forløpet fremdeles sentralt ettersom man knytter ulike skalaer til de forskjellige akkordsymbolene. Modaljazzen utviklet seg raskt videre fra denne opprinnelige ideen om å bruke *en* skala som utgangspunkt for improvisasjon over en akkord. Utøverne benyttet i stedet statiske akkordprogresjoner som grunnlag for komplekse harmoniske ”superstructures” (Gioia, 1997, s. 299). Dette innebærer at man improviserer over en gitt akkord med ulike tonekolleksjoner som i større eller mindre grad fjerner seg fra den opprinnelige tonaliteten/modaliteten. Som et eksempel kan nevnes en teknikk som blant annet er benyttet av pianisten McCoy Tyner. Over en moll7-akkord improviseres det med bruk av pentatone skalaer som ligger en liten ters fra hverandre. Over akkorden Am7 kan man da improvisere over følgende ”superstruktur”: Am-pentaton, Cm-pentaton, Ebm-pentaton, F#m-pentaton. De forskjellige skalaene fjerner seg gradvis fra den opprinnelige Am-tonaliteten. Darius Brubeck låner terminologi fra George Russell og beskriver denne prosessen hvor man fjerner seg fra funksjonsharmoniske akkordprogresjoner som ”the war on chord” (Brubeck, 2002, s. 193).

⁸ Denne definisjonen tar ikke høyde for New Orleans revival-bølgen på 1940-tallet.

⁹ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24691?q=scale&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, (Lesedato 21.09.10).

Begrepet frijazz henviser til en musikkhistorisk bevegelse som også oppstod på slutten av 1950-tallet (Pressing, 2002). ”Frihet” knyttet til for eksempel form og atonalitet hadde riktignok dukket opp tidligere i jazzhistorien med blant annet utøvere som Lennie Tristano og Jimmy Giuffre. Jazzhistorikeren Ted Gioia ser disse tidlige frijazzpionerers bidrag som det som gjorde det mulig for aktører som Ornette Coleman og Albert Ayler gjennomføre den musikalske frihetsrevolusjonen rundt 1960 (Gioia, 1997, s. 340). Frijazzmusikere bygde på musikalske utformingsmåter basert på en større grad av samtidig ”totalimprovisasjon”. Her kunne musikerne spontant utvikle musikalske prosesser uten å være forpliktet til form, puls eller et fast harmonisk forløp (Pressing, 2002). Denne formen for improvisasjon faller utenfor denne oppgavens rammer. Jeg avgrenser arbeidet til å omhandle en sjanger knyttet til tonalt forankret musikk innenfor faste harmoniske rammer.¹⁰

Akkordsymboler og ”blekker”

Jazzkomposisjoner formidles i småbandsammenheng vanligvis skriftlig ved bruk av såkalte ”lead sheets”, på norsk gjerne kalt ”blekker”. Disse er ofte kun skisseaktige gjengivelser av melodi, harmonisk forløp og form tilhørende en gitt komposisjon. Denne måten å formidle det musikalske innholdet på skiller seg fra mer detaljerte notasjonsformer som for eksempel partiturer og utskrevne enkeltstemmer som man finner i storbandlitteraturen.¹¹ Alle bandmedlemmene i et lite jazzensemble improviserer med utgangspunkt i samme ”blekke” (Brubeck, 2002).

“A lead sheet typically presents only the melody of a composition, written in the treble clef, with the lyrics if any, and the essential harmonic changes, shown by chord symbols placed above or below the staff”.¹²

På slike ”blekker” formidles det harmoniske forløpet ved hjelp av alfabetiske akkordsymboler, på norsk kalt besifring. Dette systemet ble utviklet rundt 1910 av forlagene som publiserte noter av populære melodier slik at kjøpere som var dårlige notelesere også skulle kunne spille musikken (Brubeck, 2002, s. 185). Systemet baserer seg i stor grad på tersstrukturerte akkorder. Det består av en stor bokstav som representerer akkordens grunntone, og ved siden av denne vises det med tall hvilke toner som skal legges til

¹⁰ For en studiet av hvilke prosesser som inngår i det å utøve frijazz se for eksempel Berge (2009).

¹¹<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J333500#J333502> (Lesedato 20.09.10).

¹² Se note 11.

hovedtreklagen. Eventuelle alterasjoner angis med enten # eller b foran den aktuelle tonen (Kruse, 1978).

Til tross for at slike akkordsymboler har vært i bruk i nærmere 100 år, finnes det dessverre ingen gjengs standard for hvordan ulike akkorder skal noteres (Sharp, 2008). For eksempel kan firklagen som består av en durtreklage med tillagt stor septim, noteres på blant annet følgende måter: C7, CMA7, CM7, Cmaj7, Cma7, CΔ, CΔ7.

Når det gjelder mer komplekse klanger som for eksempel dominant septimakkorder med tillagte spenningstoner, er det flere ulike praksiser på hvordan de ulike spenningstonene skal noteres. Dette gjelder blant annet både hvilke toner som skal spesifiseres i akkordsymbolet, hvilken rekkefølge de skal komme i og hvilke spenningstoner som skal settes i parentes. Noen velger for eksempel å sette tillagte diatoniske spenningstoner uten parentes og ikke diatoniske spenningstoner i parentes. En slik tilnærming blir selvsagt problematisk i musikalske sammenhenger som ikke er utpreget diatoniske. Det vil da være umulig å avgjøre hvilke toner som skal i og utenfor parentes. Denne uenigheten om hvordan ulike akkorder skal noteres, fører igjen til forskjellige oppfatninger av hvilke toner et akkordsymbol representerer.

Akkorden C13 kan for eksempel tolkes til å inneholde følgende tonekolleksjoner:

- C, E, G, Bb, D, F, A. En komplett tersstruktur hentet fra den miksolydiske skalaen.
- C, E, G, Bb, D, F#, A. En komplett tersstruktur hentet fra den lydiske dominant skalaen. Det hevdes at denne skalaen er implisitt i akkordsymbolet ettersom tonen F, den rene undecimen man finner i den miksolydiske skalaen, er en såkalt "avoid note".
- C, E, G, Bb, D, A. Undecimen er utelatt ettersom denne er en "avoid note". Er den forstørrede undecimen ønsket, ville dette vært spesifisert i akkordsymbolet.
- C, E, G, Bb, A. Tredecimen er den eneste spenningstonen/tilleggstonen i tillegg til firklagen.

I tillegg til dette er det vanlig praksis å utelate kvinten i en 13-akkord.

Utfordringene knyttet til hvordan selv de mest elementære akkordsymboler skal noteres og tolkes har naturlig nok vært et særlig relevant tema for komponister og arrangører som ønsker å gi mest mulig entydig informasjon om hva de ønsker spilt. For eksempler på arrangører som har tatt opp disse problemstillingene, se blant annet Wright (1982), Felts (2002) og Dobbins (2005). Mange lærebøker som tar for seg jazzharmonikk, forsøker også å komme fram til et

logisk og systematisk system for å notere ulike akkordstrukturer, se for eksempel Rinzler (1989) og Hodson (2007). En drøfting av de ulike måtene å notere forskjellige akkordsymboler på faller utenfor rammene for denne oppgaven.

En annen begrensning ved alfabetiske akkordsymboler er at de ikke gir opplysninger om register, doblinger, topptone eller akkordens funksjon i den musikalske sammenhengen (Brubeck, 2002). De sier altså ikke noe om hvilken *voicing* som skal spilles og heller ikke noe om stemmeføringen mellom akkordene i et harmonisk forløp. I motsetning til funksjonsharmoniske symboler sier akkordsymbolene heller ikke noe om de ulike akkordenes *funksjon* i den harmoniske sammenhengen. "[...] they do not indicate the chords' harmonic function and often omit the inversions of chords" (Gauldin, 2004, s. A26). For en gjennomgang av min bruk av funksjonsanalyse og trinanalyse i denne oppgaven, se kapittel fem.

Et stort antall "lead sheets" til en lang rekke mye spilte standardlåter har blitt samlet i såkalte "Fake Books" hvor av den mest kjente er *The Real Book*. Ettersom "blekkene" i de ulike "Fake Books" ofte er mangelfulle og gir begrenset informasjon ikke minst knyttet til det harmoniske innholdet, er disse bøkene avhengig av den kunnskapen som den enkelte musiker er i besittelse av. "Professionals thus tend to use fake books as skeletal guides to performance, and they learn by means of oral tradition how to interpret the notation in an authentic and idiomatic jazz manner".¹³ Idiomatisk tolkning innebærer blant annet hvordan man gjengir og fraserer en melodi, og hva slags akkordvoicing og eventuelle reharmoniseringsteknikker man benytter. Det er også viktig å understreke at den muntlige traderingen av jazzkonvensjoner de siste tiårene delvis er erstattet av konservatorie- og universitetsundervisning (Nicholson, 2005).

Også Ingrid Monson understreker hvor generell og lite spesifikk den harmoniske informasjonen ofte er på såkalte "lead sheets", og hvor vanlig det er at musikerne gjør endringer i forhold til de opplysningene notebildet gir.

"In jazz, however, the harmonic progression is frequently embellished and extended in performance. Even within the most mainstream setting, musicians make use of chord substitutions, alterations, and chromatic voice leading so frequently that the published chord

¹³ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J144800?q=fake+books&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Lesedato 20.09.10).

changes to a tune can be said to serve only as general framework from which improvisation proceeds” (Monson, 1996, s. 30).

Tolkning av akkordsymboler er altså, som så mange andre detaljer knyttet til hvordan en jazzkomposisjon med tilhørende improvisasjon skal framføres, overlatt til utøverne (Berliner, 1994, s. 314). Darius Brubeck mener at det er nettopp dette som er systemets styrke (Brubeck, 2002, s. 186). Robert Hodson deler denne oppfatningen og legger til at realisering av akkordsymboler er selve kjernen til harmonisk interaksjon i et jazzensemble. ”It is in the realization of the individual chord symbols the most basic forms of harmonic interaction can take place” (Hodson, 2007, s. 50). Inngående kunnskap og logistisk oversikt knyttet til harmonikk og akkordikk er derfor svært viktig for den improviserende gitarist.

Hvordan man tolker eller analyserer akkordsymboler man blir presentert for på ulike ”lead sheets”, er avhengig av mange ting. Blant annet spiller stilkunnskap, sjangerbevissthet, ferdighetsnivå, harmonisk oversikt og, ikke minst, samhandlingen med eventuelle medmusikere en viktig rolle. Som nevnt ovenfor faller spørsmål knyttet til hvorfor musikere tar de valgene de tar, i all hovedsak utenfor rammene til denne oppgaven. Jeg nøyer meg med å konstatere at for gitaristers vedkommende realiseres akkordsymboler i stor grad som enten drop2 eller drop3-voicinger som blir parallellført gjennom en akkordprogresjon. En av årsakene til dette er trolig at disse voicing-typene er teknisk lettere å spille på gitar enn for eksempel firklanger i tett leie. Dette på grunn av måten gitaren er stemt på. For mer om disse begrepene se kapittel to.

Praksisen med bruk av ”lead sheets” har blitt en helt sentral del av jazzens som improvisert musikk. I tillegg til solisten som improviserer melodisk over akkordene, improviserer også kompet, gitarist, pianist og bassist, med utgangspunkt i akkordsymbolene og hvilken betydning utøverne legger i disse.¹⁴ For utøverne representerer et akkordsymbol en spesifikk skala som for eksempel pianister og gitarister bruker som utgangspunkt når de avgjør hvilke toner de benytter i sine akkordvoicinger (Dyas, 1995). For en nærmere forklaring av dette fenomenet kalt ”akkordskalaer” se avsnittet nedenfor samt kapittel to.

Hovedfokuset i denne oppgaven er ikke en gjennomgang av ulike teknikker knyttet til akkordsubstitusjon og reharmonisering. Dette er et stort og spennende felt som blant annet gjennomgås i utgivelsen *Reharmonization Techniques* av Randy Felts (2002), og som

¹⁴ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J333500#J333508> (Lesedato 20.09.10).

forsøkes belyst fra et vitenskapelig ståsted i artikkelen ”A generative Grammar for Jazz Chord Sequences” (Seedman, 1984).

Chord scale theory og kontrapunkt

I problemstillingen har valgt å bruke begrepet ”moderne tonal jazz/rytmisk sammenheng”. Jeg definerer dette som et harmonisk uttrykk som i hovedsak forholder seg til den amerikanskutviklede *chord scale theory* når det gjelder hvilke toner som hører til hvilket akkordsymbol. Jeg gjør dette både fordi jeg i denne oppgaven arbeider innenfor en utpreget amerikansk tradisjon knyttet til improvisasjon med utgangspunkt i standardlåter og tolkning av akkordsymboler, og ikke minst fordi det er svært hensiktsmessig i en pedagogisk sammenheng. Chord scale theory gir oss et systematisert preskriptivt språk for å formidle enkelttoner og skalaers forhold til et akkordsymbol i en gitt harmonisk sammenheng. For en nærmere forklaring av opphavet til og innholdet i denne teorien, se kapittel to.

Når det gjelder begrepet kontrapunkt forholder jeg meg til den tradisjonelle definisjonen av begrepet hentet fra vestlig kunstmusikk, slik det er formulert av Walter Piston: ”The art of counterpoint is the art of combining melodic lines” (Piston, 1947, s. 9).

Begrepet kontrapunkt har også blitt beskrevet som ideen om uenighet. Musikkens kontrapunktiske element består av samspillet mellom enighet og uenighet mellom de ulike musikalske faktorene i et musikkstykke. I kunstmusikk fra den perioden man på engelsk ofte kaller ”common practice period”, (på norsk brukes ofte begrepet ”dur/moll perioden”), vil ”enighet” i forbindelse med harmonikk innebære bruk av konsonanser og at den harmoniske og melodiske pulsen sammenfaller. I forbindelse med rytme vil det si aksentuering av de tunge taktslagene, og i forbindelse med melodiske linjer vil det si likebevegelse og like melodiske kurver i de ulike stemmene. Utstrakt bruk av disse elementene vil minske det kontrapunktiske elementet i en sats. ”Uenighet” vil innebære bruk av dissonanser, akkordfremmede toner, synkoper, ulike melodiske kurver i de forskjellige stemmene, samt bruk av sidebevegelse og motbevegelse. Mye bruk av disse elementene i en sats vil styrke det kontrapunktiske elementet (Piston, 1947).

Moderne jazzharmonikk har selvsagt helt andre normer og regler for hva som for eksempel defineres som ”en akkordfremmed tone”, og vår opplevelse av hva som er en dissonans er annerledes enn i den tradisjonelle kontrapunktiske lære. Jeg mener likevel at ideene om kontrapunkt fremdeles er valide og overførbare til den sjangeren jeg jobber innenfor i denne

oppgaven. For eksempel er harmonisk puls veldig viktig i standardlåter. Wayne J. Naus utdyper dette og sier:

”Standard tune writing expects a chord to be placed relative to each beat – depending on the chord’s function in the key. Chords within a measure receive either a strong or weak stress depending on their placement” (Naus, 1998, s. 22).

Avvik fra et tradisjonelt harmonisk betoningsmønster vil styrke en sats kontrapunktiske element.

Som gitarist har man store muligheter til å arbeide med forskjellige typer stemmeføring fra akkord til akkord. Valget av stemmeføring avgjør i stor grad om man oppfatter et harmonisk uttrykk som homofont eller mer polyfont/kontrapunktisk. Mange jazzkomponister og arrangører som Bill Holman, Gerry Mulligan og Bob Brookmeyer benytter også kontrapunktiske teknikker i sine arbeider.¹⁵

Når man improviserer i et jazzensemble bidrar hver utøver med en ”kontrapunktisk stemme” i ensemblet. En jazzkvartett kan på denne måten sees som firstemt kontrapunkt. En akkompagnerende gitarist eller pianist er for eksempel forventet å improvisere et både rytmisk og harmonisk kontrapunkt i forhold til en solist (Monson, 1996, s. 44). Det er likevel ikke denne formen for kontrapunkt jeg jobber med i denne oppgaven. Det kontrapunktiske elementet jeg ønsker å fokusere på, er det som utspiller seg *innad* i gitarharmonikken. Jeg ser derfor i liten grad på gitaristens rolle i forhold til de andre i et eventuelt ensemble. Konkret betyr dette at jeg som nevnt i problemstillingen, ønsker å komme fram til en tilnærming på gitar med sterkere fokus på harmonikkens horisontale aspekter enn det som har vært vanlig innenfor rytmisk musikk.

1.4 Kilder og metodologisk forankring

Hoveddelen av denne oppgaven består av følgende kapitler:

Kapittel 2: Gjennomgang av hovedtrekkene i sentral amerikansk gitarlitteratur, samt framveksten av generell jazzpedagogikk i USA.

Kapittel 3: Gjennomgang av den litteraturen jeg mener kan bidra til å konstituere en harmonisk tilnærming av den typen som er skissert i problemstillingen.

¹⁵ Kontrapunkt er også veldig viktig i mye av den ikke tonale musikken fra det 20. århundret også, se http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690?q=counterpoint&search=quick&pos=1&_start=1#S06690.17 (Lesedato 01.11.10).

Kapittel 4: Demonstrasjon av teknikker hentet fra den litteraturen som gjennomgås i kapittel tre.

Kapittel 5: Transkripsjon og analyse av standardlåta ”Embraceable You” spilt av gitaristen Ted Greene.

Kapittel 6: Oppsummering og forslag til videre forskning.

Kapittel to og tre består av en kartlegging og gjennomgang av hvordan harmonikk og akkordikk presenteres i et rikt utvalg av gitarlitteraturen. Min interesse for gitarlitteratur ble som nevnt i innledningen, vekket tidlig i mine musikkstudier. Arbeidet med å skaffe meg oversikt over hva som finnes av relevante lærebøker, og hva som presenteres i de forskjellige utgivelsene har dermed foregått over en periode på mange år. Dette har vært en prosess som har artet seg på flere måter; gjennom anbefalinger fra mine gitarlærere, andre gitaristkolleger, gjennom såkalte fora på internett, og via gjennomgang av litteraturlistene i den gitarlitteraturen jeg til en hver tid er i besittelse av. I tillegg har jeg arbeidet med å skaffe meg oversikt over tilgjengelige titler fra de forlagene jeg har erfart har det jeg oppfatter som de beste utgivelsene, samt gjennomgang av den tilgjengelige gitarlitteraturen ved flere bibliotek. I forbindelse med dette siste punktet var mitt ansettelsesforhold ved musikkavdelingen knyttet til Universitetsbiblioteket i Kristiansand særlig fruktbart.

I denne oppgaven arbeider jeg som nevnt i stor grad innenfor en amerikansk tradisjon knyttet til tolkning av harmonikk og akkordsymboler. Jeg har derfor også forsøkt å skaffe meg oversikt over hvilken gitarlitteratur som er pensum ved ledende amerikanske utdanningsinstitusjoner. Jeg har kun gjennomgått engelskspråklig litteratur.

Kontrapunkt og stemmeføring er sentralt i mye av repertoaret innenfor den klassiske gitartradisjonen. At jeg har valgt å ikke omtale denne litteraturen skyldes at jeg i denne oppgaven jobber med tolkning av akkordsymboler, en måte å formidle musikalsk innhold på som i stor grad er fraværende i den klassiske litteraturen men som altså er helt sentral i den jazztradisjonen jeg arbeider innenfor.

Kapittel fire viser hvordan man kan nyttiggjøre seg teknikkene som presenteres i lærebøkene gjennomgått i kapittel tre for å komme fram til et mer kontrapunktisk harmonisk uttrykk på gitar. Alle eksemplene i dette kapittelet er innspilt på den vedlagte CD-platen.

Kapittel fem består av transkripsjon og analyse av de harmoniske teknikkene gitaristen Ted Greene benytter i sin tolkning av George Gershwins komposisjon ”Embraceable You”.

Bakgrunn for valg av analysematerialet har flere årsaker. For det første har jeg de siste årene vært svært fascinert av Ted Greenes musikk, harmoniske konsepter og teorier. (For mer om disse, se kapittel tre.) For det andre har jeg gjennom gjentatt lytting og en tidligere delvis transkripsjon erfart at denne innspillingen innehar mange av de harmoniske kvalitetene jeg jobber med i denne oppgaven.

Transkripsjon og analyse

Muntlig tradering og mesterlære har vært og er fremdeles en svært sentral del av jazzens vesen. En anerkjent utgivelse som svært grundig tar for seg hele denne prosessen knyttet til hvordan man utvikler seg som musiker innenfor et jazzmiljø, er Paul Berliners *Thinking In Jazz* (1994). I tillegg til dette har publikasjoner av ulikt transkribert materiale har også lang historie innenfor jazzpedagogikken. Boka *125 Jazz Breaks for Hot Trumpet* fra 1927 består av transkripsjoner av noen av Louis Armstongs improviserte fraser. Denne utgivelsen er trolig den aller første jazzpublikasjonen med pedagogisk innhold (Monson, 2003, s. 119).

Ettersom musikalsk analyse i stor grad er basert på notasjon, og jazzen i hovedsak er en improvisert musikkform, baserer det meste av jazzanalyse seg på transkripsjon av innspilt musikk. Innspillinger har innenfor jazzen på mange måter samme stilling og autoritet som den nedskrevne musikken har i den vestlige kunstmusikken (Hodson, 2007, s. 9). Dette krever at man som analytiker tar utgangspunkt i en transkripsjon som på best mulig måte beskriver det musikalske innholdet man ønsker å analysere.

Jazzanalysens tidlige aktører var for en stor del amatører som verken hadde jazz eller analyse som sitt spesialfelt. Den første viktige jazzanalytiker var franskmannen André Hodeir. Hodeir var både utøver, komponist, kritiker og redaktør av tidsskriftet *Jazz Hot*. Han hadde derfor en mer inngående og praktisk kunnskap enn tidligere analytikere. Hodeir var også med på å utvikle et begrepsapparat for jazzanalyse (Owens, 2003).

I 1958 kom en av historiens mest kjente jazzanalyser; Gunther Schullers transkripsjon og analyse av Sonny Rollins innspilling av låta "Blue 7" fra albumet *Saxophone Colossus* (1956). Schuller hadde i likhet med Hodeir sin bakgrunn som utøver og komponist innenfor den vestlige kunstmusikken. I sin analyse evaluerte han i stor grad Rollins og trommeslageren Max Roach' improvisasjoner på bakgrunn av motivisk enhet og utvikling, kvaliteter som ofte fremheves ved mye av den vestlige kunstmusikken. Schuller har senere blitt kritisert for nettopp dette, å evaluere jazz på feil (kunstmusikalske) premisser (Owens, 2003).

Problematikken knyttet til hvordan man skal analysere og evaluere en jazzimprovisasjon tas opp av Robert Walser i den kjente artikkelen "Out of Notes: Signification, Interpretation and the Problem of Miles Davis" (1993). Utgangspunktet for artikkelen er at verken jazzkritikere eller historikere på en tilfredsstillende måte har klart å forklare *hvorfor* Miles Davis verdsettes så høyt av både publikum og kritikere. Dette problemet er særlig knyttet til alle "feilene" og svakhetene i Davis' trompetspill. Som Walser spør: "How are we to account for such glaring defects in the performance of someone who is indisputably one of the most important musicians in the history of jazz?" (Walser, 1993, s. 343).

For å svare på dette spørsmålet benytter Walser en form for semiotisk analyse når han analyserer Miles Davis' improvisasjon på standardlåten "My Funny Valentine". Semiotisk analyse kan beskrives som "[...] what music means and the way in which musical structures embody or communicate meanings [...]" (Cook, 1994, s. 151). Walser tar utgangspunkt i en teori han låner fra litteraturvitenskapen knyttet til ulike måter meninger produseres på innenfor forskjellige kulturer. På den ene siden har du den "hvite" europeiske måten og tenke på hvor meninger er faste, logiske og eksakte. På den andre siden har du en afroamerikansk måte å tenke på som baserer seg på at mening skapes gjennom referanser, repetisjon, dialog, gester og assosiasjon. Walser beskriver disse to måtene å skape og forstå mening på som henholdsvis "signification" og "signifyin".

"To signify something" vil si at noe repeteres og revideres samtidig (Danielsen, 2002, s. 135). I lyset av denne teorien gir Davis' improvisasjon mening gjennom "signifyin", blant annet gjennom at den forholder seg til tidligere innspilte versjoner av samme låt som både han og publikum har hørt, og gjennom at han spiller på publikums og medmusikernes forventninger til allment kjente stilkonvensjoner. Alt dette er elementer som ikke kommer fram gjennom en vanlig transkripsjon med tilhørende analyse.

Sett i lys av de slutningene Walser trekker er det interessant å merke seg at også hans analyse av Miles Davis improvisasjon baserer seg på en transkripsjon ved hjelp av tradisjonell vestlig notasjon. I motsetning til andre jazzforskere som Ingrid Monson, Robert Hodson og Paul Berliner har han kun transkribert solistens improviserte linje. Denne har han så plassert under akkordsymboler som tilsynelatende har sitt opphav fra en "Fake Book" av den typen som ble omtalt ovenfor. Walsers analyse får derfor ikke med seg de akkordene som faktisk oppstår i den musikalske samhandlingen mellom Davis, pianist Herbie Hancock og bassist Ron Carter. Walser, som selv er trompetist og har jazzmusikalsk erfaring, har i sin artikkel fullstendig

oversett de tre akkompagnatørenes bidrag til den musikalske helheten. Nettopp dette med interaksjon blir beskrevet av Roger Dean som et av de mest sentrale karakteristika for improvisert musikk og noe av det som skiller *improvisasjon* fra *komposisjon*.

“One major feature of improvisation, [...], is that it permits interaction between individual musical creators at the time of conception of music; in this it is unlike composition” (Dean, 1992, s. x).

Min oppfatning er at Walsers artikkel svekkes ved at han ikke tar høyde for et så vesentlig element i den musikken han analyserer. Jeg tror en inngående næranalyse av *hele* denne framførelsen av ”My Funny Valentine” ville gitt enda flere og bedre svar på hvorfor vi verdsetter denne musikken så høyt.

Mye av kritikken mot jazztranskripsjoner og analyser går altså på at den ikke får fram interaksjonen mellom musikerne (Skårberg, 2010). De ovenfor nevnte jazzforskerne Ingrid Monson, Robert Hodson og Paul Berliner viser en vei ut av denne problematikken til tross for at alle tre i stor grad benytter transkripsjon i sin forskning. Som nevnt analyser de musikernes bidrag på en gitt innspilling i lyset av samhandlingen med ulike medmusikere. Både Monson og Berliner representerer en etnografisk orientert jazzforskning som i stor grad også baserer seg på feltarbeid. De fokuserer på at musikken bare kan forstås i sin kulturelle kontekst og viser stor interesse for ulike prosesser både hos dem det forskes på og hos forskeren selv (Skårberg, 2010). Til tross for at jeg kjenner til Monson og Berliners prosjekt og ser på dette som en ny spennende måte å forstå jazzfeltet på, kommer jeg ikke til å foreta etnografiske analyser av den typen de presenterer i sine arbeider, i denne oppgaven. Hodson komplementerer Monson og Berliner på den måten at han ser på jazzutøvelsen som en immanent opplevelse (Hodson, 2007, s. 23). Han ser i likhet med Roger Dean og undertegnede på musikken *i seg selv*.

I de senere år har altså jazzanalytikere gått bort fra Hodeir og Schullers fargerike, beskrivende stil. I stedet benytter dagens musikkforskere det Thomas Owens beskriver som “[...] a more impersonal dissection of the music according to one criterion or another” (Owens, 2003, s. 290). Det er nettopp en slik pragmatisk tilnærming jeg benytter i transkripsjon og analysedelen av denne oppgaven. Jeg næranalyserer Ted Greenes innspilling av ”Embraceable You” og ser kun på hvilke voicinger og stemmeføringsteknikker han benytter. I analysen ser jeg altså på musikken som et objekt hvor kontekst i mindre grad spiller inn. Jeg har i så måte samme analytiske ståsted som Roger Dean (Dean, 1992, s. xxv). Analyse av

andre musikalske parametere som for eksempel klang, frasering og rytmikk faller også utenfor denne oppgavens rammer.

I artikkelen ”Analytical models of jazz improvisation” (siteret i Owens, 2003) argumenterer John Brownell for at analytikere vanligvis ser på jazz på en av to måter; enten som *produkt* eller som *prosess*. Dersom man betrakter jazz som produkt, ser man vanligvis (kritisk) på utvalgte innspillinger i detalj. Om man derimot ser på jazz som prosess, fokuserer man ikke på enkelte innspillinger, men forsøker i stedet for eksempel å finne generelle trekk som bidrar til å prege en utøvers stil. Man kan si at jeg i denne oppgaven ser på jazz som prosess i kapittel tre og fire, og som produkt i kapittel fem. I kapittel tre og fire prøver jeg gjennom studier av lærebøker å finne de generelle trekkene som kan bidra til å konstituere en gitarharmonikk av den typen som er skissert i problemstillingen, for så å anvende disse i kapittel fire. I kapittel fem går jeg i dybden på en konkret innspilling som jeg mener inneholder noen av de teknikkene jeg er på utkikk etter. Når man ser på jazz som produkt, åpner man for bruk av tradisjonelle analyseverktøy lik de man benytter på nedskrevet musikk innenfor den vestlige kunstmusikken (Hodson, 2007, s. 9). Det er nettopp dette jeg gjør i kapittel fem. For detaljer knyttet til de ulike analyseverktøyene jeg benytter, se innledningen til dette kapitlet.

Eksemplene i kapittel fire presenteres med utgangspunkt i akkordskjemaet til ”Embraceable You”.¹⁶ Slik jeg ser det, er det hensiktsmessig at eksemplene tar utgangspunkt i det samme akkordskjemaet for å kunne vise flere forskjellige muligheter innen en på forhånd gitt harmonisk ramme. Også Mark J. Steedman argumenterer for en liknende tilnærming i den tidligere nevnte artikkelen ”A generative Grammar for Jazz Chord Sequences” (1984). Som artikkelens tittel tilsier, forsøker Steedman å sette opp en generativ grammatikk, altså et sett regler, for akkordsekvenser og substitusjonsmuligheter innenfor jazzharmonikken. Steedman eksemplifiserer reglene han kommer fram til over akkordskjemaet til en 12-takters blues, men understreker altså eksemplenes overføringsverdi. En standardlåt som ”Embraceable You” består av et rikt utvalg standardiserte harmoniske vendinger. Jeg mener derfor at eksemplene jeg presenterer, har stor overføringsverdi til mye annen musikk innenfor samme sjangerfelt. Også Robert Hodson bruker 12-takters blues som utgangspunkt for å analysere jazzharmonikk. I likhet med Steedman forsøker også han å komme fra til en form for

¹⁶ Alle noteeksempler i denne oppgaven er laget med notasjonsprogrammet Sibelius 6.

generativ teori for å forklare forskjellige harmoniske fenomener vi finner i jazzmusikk (Hodson, 2007, s. 53).

Mange jazzlærebøker kritiseres for at de har et alt for stort skille mellom de tekniske øvelsene de presenterer, og virkelig musikk (Witmer og Robbins, 1988). Gjennom å vise teknikker fra ulike lærebøker i en reell musikalsk sammenheng med utgangspunkt i en kjent standardlåt håper jeg å unngå denne problematikken. Ettersom eksemplene jeg presenterer tar utgangspunkt i samme komposisjon som transkripsjonen, vil det også være lettere å sammenlikne de teknikkene jeg har funnet i gitarlitteraturen med de teknikkene som har blitt benyttet av en anerkjent utøver.

Som nevnt ovenfor ser ikke min transkripsjon på musikalske elementer som klang og rytmikk. Jeg har heller ikke fokus på utøverens frasering. Ettersom transkripsjonen er en soloinnspilling hvor gitaristen improviserer uten akkompagnement, faller en parameter som gruppeinteraksjon bort av åpenbare grunner.

Hovedfokus i denne oppgaven ligger ikke på de logistiske utfordringene knyttet til det å utvikle en mer horisontalt orientert harmonikk på gitar. Selv om jeg som det framgår av innledningen til oppgaven erkjenner dette som et sentralt aspekt, anser jeg gitarteknikk som et så omfattende fagfelt at det å gå i dybden på et slikt emne vil kreve en helt egen avhandling. Gitarteknikk er også et felt det er skrevet mye om fra før. Jeg nøyer meg med kort å henvise leseren til gode utgivelser som tar opp noen av disse utfordringene. Se siste avsnitt i kapittel tre.

En gitar kan stemmes på mange måter og på det viset muliggjøre andre typer akkorder og klanger enn ved tradisjonell stemming. Dette er et stort og spennende felt, men faller utenfor denne oppgavens rammer. Jeg begrenser meg altså til vanlig stemming; E, A, D, G, H, E.

Tankene og teknikkene som presenteres i denne oppgaven, er rettet mot viderekommende gitarister på høyskole, universitet eller konservatorienivå. Dette gjelder også de lærebøkene jeg gjennomgår i kapittel tre. Jeg forutsetter altså god kunnskap om tradisjonelle drop2 og drop3 akkorder samt gode generelle kunnskaper om jazzharmonikk og jazzteori slik det blant annet presenteres i Levine (1995).

Det er viktig å presisere at jeg ikke på noen måte ønsker å erstatte tradisjonell blokkharmonikk med noe ”bedre”, men at jeg ønsker å kartlegge de harmoniske teknikkene som kan bidra til et harmonisk uttrykk som supplerer en blokkharmonisk tilnærming.

Overdreven og ukritisk bruk av såkalte avanserte stemmeføringsteknikker garanterer slett ikke et godt musikalsk resultat.

”The student is cautioned not to make a fetish of counterpoint or to look upon the term contrapuntal as synonymous with good” (Piston 1947, s. 11).

Reflektert og variert bruk av *ulike* teknikker vil ofte kunne lede vei mot et tilfredsstillende musikalsk resultat.

Kapittel 2

Jazzpedagogikk og generelle trender i gitarlitteraturen

2.1 Innledning

Jeg vil i dette kapittelet gi en kort oversikt over det jeg oppfatter som hovedtrekkene knyttet til det harmoniske aspektet i anerkjent amerikansk, rytmisk gitarlitteratur. I tillegg vil jeg antyde litteraturens relevans i forhold til problemstillingen i denne masteroppgaven. Jeg vil også kort se på framveksten av jazzpedagogikk generelt i USA. Som vi skal se, går det en tydelig linje fra de tidlige aktørenes bidrag innen jazzpedagogikken til innholdet i dagens jazzlærebøker.

Det finnes i dag et enormt utvalg av litteratur knyttet til akkordkonvensjoner og hvordan å tolke harmonikk på gitar. Til tross for min mangeårige interesse for dette feltet er det derfor mulig at jeg har oversett gode læreverk. Jeg mener likevel at jeg med min bakgrunn som utøver og pedagog, samt gjennom arbeidet med denne oppgaven står i en posisjon til å gi kvalifiserte kommentarer til trender i gitarlitteraturen.

Både på grunn av framstillingens begrensede omfang og på grunn av denne masteroppgavens tematikk vil jeg kun kommentere hva de utvalgte lærebøkene sier om akkordikk og harmonikk.

2.2 Jazzpedagogikk

Kimen til den institusjonaliserte jazzutdanningen slik vi kjenner den i dag, kan spores tilbake til tiden like etter den andre verdenskrig med oppstart av jazzundervisning på universitetsnivå flere steder i USA.¹⁷ Blant de institusjonene som tidlig startet egne studieprogrammer for jazz, finner vi Schillinger House i Boston (nå kjent som Berklee College of Music) og Lenox School of Jazz i Massachusetts som begynte med jazzundervisning i henholdsvis 1945 og 1957 (Berliner, 1994, s. 56).

¹⁷ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J602300?q=jazz+pedagogy&search=quick&pos=6&_start=1#firsthit (Lesedato 11.11.2010).

The Lenox School of Jazz eksisterte kun i fire år, og det var bare undervisning tre uker om sommeren. Til tross for skolens korte levetid har den hatt stor innflytelse på jazzen og jazzpedagogikkens utvikling. Initiativtagerne for opprettelsen av skolen var John Lewis, kjent som pianist i The Modern Jazz Quartet, og den tidligere omtalte Gunther Schuller. Blant lærerne finner vi også pianisten Bill Evans, trompetist Kenny Dorham og gitaristen Jim Hall.

Lennie Tristano

Tre pionerer for den moderne jazzpedagogikken er John Mehegan, Lennie Tristano og George Russell. Mehegan var blant de første som mente at man kunne undervise jazz på en systematisk metodisk måte. Han ga ut et læreverk i fire bind kalt *Jazz Improvisation* i perioden 1959 til 1965. En av de viktigste nyvinningene i Mehegans lærebøker var at kjente standardlåter dannet utgangspunkt for mange av øvelsene hans (Witmer og Robbins, 1988).

Også pedagogen og pianisten Lennie Tristano er svært sentral når det gjelder utviklingen av en systematisk metodikk for jazzundervisning.¹⁸ Tristano begynte å undervise allerede på 1930-tallet, og blant elevene hans var alle slags instrumentalister i tillegg til sangere. Samtlige av elevene fikk undervisning basert på de samme pedagogiske prinsippene kombinert med instrumentspesifikke øvelser. Grunntanken i Tristanos undervisning var at man skal kunne spille det man hører, og høre det man spiller. Med dette menes at elevene skulle opparbeide et automatisert forhold mellom å høre en melodi og å gjengi den på instrumentet sitt, og at alle melodiene man improviserer skulle være noe man først hører for sitt indre øre. For å mestre dette måtte elevene hans lære å synge improvisasjoner av det Tristano definerte som gode forbilder. Målet var at man skulle kunne overføre det man internaliserte gjennom sang til instrumentet sitt. "[...] ensuring an immediate transmission from the musical conception to its physical realization" (Shim, 2007, s. 124). Undervisningen gjorde at elevene utviklet et godt musikalsk øre kombinert med teknisk kontroll over instrumentet sitt. Det overordnede målet med undervisningen var at elevene skulle komme til et punkt hvor man kunne eliminere bevisst tenking mens man improviserte.

Tristanos pedagogikk tok for seg de fleste musikalske parametre, men han er kanskje særlig kjent for sine avanserte rytmiske konsepter knyttet til polyrytmikk og polymetrikk. På grunn av denne oppgavens tema skal jeg her kun si litt om Tristanos tanker knyttet til harmonikk. Utgangspunktet for hans undervisning på dette området var grundig og systematisk innøving

¹⁸ Framstillingen av Tristanos pedagogikk er basert på Shim (2007).

av diatonisk akkordikk. Dette innebar innøving av treklanger i tett og spredt leie samt alle omvendinger av fire, fem, seks og sjuklanger i alle tonearter. Elever som mestret dette fikk også undervisning i polyakkordikk og polytonalitet.

Tristanos pianoelever fikk et stort antall forskjellige voicinger å jobbe med, både voicinger for kun venstre hånd og voicinger for begge hender. Han beskrev disse voicingene ved hjelp av tall som representerte hvilke intervaller de besto av i forhold til grunntonen. For eksempel vil en C-durakkord kalt 1,2,3,5 bestå av tonene C, D, E og G. Alle voicinger måtte læres utenat i alle tonearter.

Lennie Tristanos oppfatning av harmonikk kan beskrives som lineær. Elevene ble oppfordret til å stemmeføre akkorder gjennom akkordprogresjoner med fokus på det melodiske innholdet i både bass og sopranstemmen i akkorden. "Everything in his mind really was melody. In his mind chords were essentially melodies of many notes moving around" (Easton sitert i Shim, 2007, s. 149). Tristano vier altså et enormt fokus til harmonikkens horisontale kvaliteter, noe som er meget interessant i forhold til innholdet i denne oppgaven.

Den mest kjente av Tristanos gitarelever var Billy Bauer. Bauer var selv lærer og ga ut en rekke lærebøker for gitarister. I utgivelsen *Four Part Harmony* (2007) fokuserer Bauer på grundig innarbeiding av ulike voicinger av diatoniske firklanger i alle tonearter og over hele gitarens register. Han presenterer også ulike øvelser som tar for seg diatonisk stemmeføring i tillegg til øvelser som knytter ulike akkorder til sine respektive skalaer.

George Russell og *The Lydian Chromatic Concept*

George Russell er mest kjent som forfatter av boka *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization For Improvisers* som første gang ble utgitt i 1953 (andre opplag kom i 1959). I tillegg til dette var han en av de som underviste på den ovenfor nevnte Lenox School of Jazz, og senere ved New England Conservatory. Andreopplaget av Russells bok kom samme år som Miles Davis ga ut platen *Kind of Blue*. Denne utgivelsen aktualiserte et av Russells sentrale prinsipper; *modal jazz* (Skårberg, 2008).

The Lydian Chromatic Concept er en omfattende musikkteoretisk/filosofisk avhandling som har hatt meget stor innflytelse på mange jazzmusikere og jazzpedagoger. I innledningen av boka sier Russell at målet med utgivelsen er å utvikle en "organization of tonal resources from which the jazz musician may draw to create improvised lines" (Russell sitert i Hodson, 2007, s. 47). Utgivelsen blir ansett for å være den første viktige musikkteoretiske

publikasjonen skrevet av en jazzmusiker.¹⁹ En detaljert beskrivelse av innholdet i Russells lærebok faller utenfor denne masteroppgavens omfang. Kort fortalt er boka en musikkklære basert på en grunntanke om at den lydiske skala er en mer naturlig gjengivelse av overtonerekka enn durskalaen. På bakgrunn av dette skaper Russell et hierarkisk oppbygd kromatisk system med utgangspunkt i nettopp lydisk skala (Hodson, 2007, s. 48.) Russell viser at dur/moll-basert funksjonsharmonikk bare er en av mange tonale muligheter, og at dette systemet kan sees på som et kompromiss for å muliggjøre kadenser (Skårberg, 2008). Et annet viktig poeng er at Russell ikke ser jazzharmonikkens utvikling kun som en forsinket parallell til utviklingen som har funnet sted innenfor den vestlige kunstmusikken (Thomsen, 2002).

George Russell var ikke den første som forøkte å konstituere en musikkteori ut fra akustiske prinsipper. Overtonerekka og tonenes forhold ut fra denne var også utgangspunktet for Paul Hindemiths lærebok *Unterweisung im Tonsatz* fra 1937. I likhet med Russell har Hindemith også et hierarkisk system knyttet til dissonans.²⁰

Tankene knyttet til det Russell omtaler som *vertical polymodality* er det som har hatt størst innflytelse på senere læreverk. Denne delen av hans teori danner grunnlaget for det som i dag kalles *chord scale theory*. Grunnideen bak Vertical Polymodality er at akkorder representerer skalaer.

”The first publication of LCCOTO (1953) demonstrated that there is a scale which sounds in closest unity with the harmonic genre of any traditionally definable chord. This scale is termed the *parent scale* of a chord”.²¹

En akkordprogresjon kan dermed sees på som en progresjon av skalaer som kan danne utgangspunkt for improvisasjon (Witmer og Robbins, 1988). Den vesentligste forskjellen mellom Russells ideer knyttet til vertical polymodality og chord scale theory er at førstnevnte tar utgangspunkt i lydisk skala, mens sistnevnte tar utgangspunkt i den joniske, altså durskalaen. Denne tankegangen hvor en akkord representerer en skala danner utgangspunktet for modaljazzens horisontale improvisasjon i motsetning til bebopens sterke fokus på vertikalitet.

¹⁹ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49692?q=george+russell&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Lesedato 11.11.10).

²⁰ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg2#S41862.2.4> (Lesedato 21.03.11).

²¹ <http://www.lydianchromaticconcept.com/lccoto.html> (Lesedato 06.04.11).

Chord scale theory ble videreutviklet og standardisert ved Berklee College of Music og systemet har siden 1970-tallet vært det meste brukte i forbindelse med undervisning av jazzimprovisasjon og jazzkomposisjon ved amerikanske universiteter (Graf og Nettles, 1997). Målet med dette musikkteoretiske systemet er at en utøver, komponist eller arrangør raskt skal kunne definere hvilken skala som produserer færrest ”feil” toner i forhold til en hvilken som helst akkord i en gitt harmonisk sammenheng. Effektiv bruk av denne teorien for en instrumentalist krever systematisk innøving av skalaer i alle tonearter og i hele instrumentets register. Systemets to sterke sider er altså at det er med på å redusere bruken av ”feil” toner i tillegg til at det bidrar til teknisk virtuositet gjennom drilling av skalaer og arpeggioer i alle tonearter. Svakheten i chord scale theory-systemet (i motsetning til Russells vertical polymodality) er at det til en hver tid deler de 12 tilgjengelige tonene i to grupper; riktige og gale toner. Dermed utelukkes de kromatiske gjennomgangstonene som kjennetegner for eksempel bebopimprovisasjoner. Systemet ignorerer også at de ulike ”riktige” tonene i en skala oppfattes og fungerer svært forskjellig over en gitt akkord. Dette kan igjen føre til at man kun improviserer med ”riktige” toner over de ulike akkordene i en akkordprogresjon uten å ha fokus på å skape en retningsbestemt improvisasjon (Ake, 2002).

De ulike skalaene som utgjør chord scale theory tilsvarer de tilgjengelige modiene i dur, melodisk og harmonisk moll. I tillegg inngår de to dimskalaene (halv/hel og hel/halv), heltoneskala og den anhemitone pentatonskalaen. Dette vil for eksempel si at for å generere skalaen E-lokrisk #2 spiller man toner hentet fra G-melodisk moll. Dette fordi lokrisk #2 er det sjette modus i melodisk moll, også beskrevet som ”melodisk moll i sjette posisjon”.

I forbindelse med harmonikk definerer chord scale theory ut fra akkordskalaer hvilke tilleggstoner som til en hver tid er tilgjengelige på ulike akkorder i en gitt akkordprogresjon. None som spenningstone er ”lov” når Cma7 opptrer som tonikal eller subdominantisk akkord i dur ettersom nonen er skalaegen i de to tilhørende akkordskalaene dur og lydsk. Cma11 er derimot ikke ”lov” til tross for at undecimen også er skalaegen i dur. Dette fordi denne tonen er definert som en såkalt ”avoid note”, en tone som utydeliggjør akkordens funksjon eller skaper en uønsket dissonans og som dermed er uegnet til bruk en vertikal struktur (Gunvaldsen, s.a, s. 126).²² Cma7#11 ”tillates” på en subdominantisk akkord ettersom den hevede undecimen hentet fra akkordskalaen lydsk ikke er definert som en ”avoid-note”. Mye av den litteraturen som presenteres i dette og det neste kapittelet baserer seg på chord scale

²² s.a (uten år).

theory som musikkteoretisk system. For en oversikt over hvordan de vanligste akkordskalaene relateres til forskjellige akkordfunksjoner se appendiks en.²³ For en grundigere gjennomgang og innføring i bruk av hele dette systemet se Graf og Nettles (1997) og Pease og Pulling (2001).

Også andre jazzteoretikere som Dick Grove (1988) og William Russo (1973) har utarbeidet ulike systemer for å kategorisere forskjellige akkordstrukturer og hvilke skalaer som hører til disse. Dick Grove opererer for eksempel med ni forskjellige akkordfamilier med ulik funksjon og presenterer de ulike familienes tilgjengelige spenningstoner, og dermed skalaene som følger av disse (Grove, 1988).

Blant elevene på den ovenfor omtalte Lenox School of Jazz finner vi to av de siste førti årenes mest sentrale skikkelser innen jazzpedagogikken; Jamey Aebersold og David Baker (Brubeck, 2002). Aebersold og Baker har sammen med Jerry Coker blitt omtalt som "the big three" blant amerikanske utgivere av undervisningsmaterieell knyttet til jazzimprovisasjon (Witmer og Robbins, 1988).

Aebersold er kjent for sine utallige såkalte "play along" sett hvorav det første ble utgitt i 1967. I skrivende stund tilbyr han hele 222 forskjellige utgivelser i denne serien. Disse består av et hefte med melodi og akkordskjemaer til ulike standardlåter ("lead sheets") og en tilhørende innspilling av disse låtene med et profesjonelt komp, uten solist. Dette gjør at man kan øve på å improvisere over standardlåter i en setting som er ganske nær det å spille med et virkelig band. Den store forskjellen fra en reell samspillsitasjon er selvsagt at all form for interaksjon faller bort. Bøkene til Aebersold har vært en av de viktigste kildene til populariseringen av bruken av chord scale theory, ettersom det med alle hans "play along sett" følger med en oversikt over hvilke skalaer som hører til hvilke akkorder. Nettopp det ensidige fokuset på at musikkens viktigste elementer er skalaer og akkorder, er bakgrunnen for mye av den kritikken som har blitt rettet mot Aebersolds utgivelser (Witmer og Robbins, 1988).

David Baker har siden 1960-tallet i tillegg til sitt virke som professor og leder for jazzstudiene ved Universitetet i Indiana, utgitt en rekke bøker som tar for seg blant annet

²³ Framstillingen er basert på Pease og Pulling (2001).

improvisasjon og jazz-rettet hørelære. Jerry Coker utga sin første lærebok *Improvising Jazz* i 1964.²⁴

2.3 Lærebøker for gitarister

I forbindelse med populariseringen av den elektriske gitaren som soloinstrument i jazzensembler dukket det etter hvert opp muligheter for å studere dette instrumentet på universitet- og konservatorienivå. Utover på 1950 og 1960-tallet ble det også utgitt stadig flere lærebøker som henvendte seg til gitarister med interesse for jazz eller annen rytmisk musikk.

En av de institusjonene som allerede fra begynnelsen av 1960-tallet gjorde det mulig å ha jazzgitar som hovedinstrument, var det ovenfor nevnte Schillinger House, nå altså kjent som Berklee College of Music.²⁵ En sentral skikkelse i arbeidet med å etablere et pensum for gitarister innenfor det rytmiske sjangerfeltet var William G. Leavitt. Han tok over som leder av gitaravdelingen på Berklee etter Jack Peterson 1965, og har publisert 10 bøker knyttet til gitarundervisning hvorav læreverket *A Modern Method For Guitar Vol 1-3* (1966-1971) er de mest kjente.²⁶

Tidlige læreverker

William G. Leavitts *A Modern Method For Guitar* (1966-1971) er et trebinds læreverk med stigende vanskelighetsgrad. I følge forleggeren Berklee Press danner disse bøkene fremdeles grunnlaget for gitarundervisningen på Berklee.²⁷

Ettersom denne oppgaven primært tar for seg litteratur som retter seg mot viderekommende gitarister vil jeg kun gi en kort beskrivelse av innholdet i volum 3. Her finner vi blant annet etyder for innøving av treklanger og firklanger i både tett og spredt leie. Leavitt har gjennom hele boka et overraskende sterkt fokus på å behandle både fire og femklanger ved bruk av voicinger bestående av kun tre toner. Dette til tross for at voicinger bestående av fire toner teknisk sett er relativt overkommelig på gitar og i tillegg må sies å være svært idiomatisk. Han gir ingen forklaring på hvorfor han har valgt å presentere materialet på denne måten. Vi finner også en teoretisk gjennomgang av hvordan forskjellige akkordstrukturer er bygd opp, og

²⁴ For en kritisk gjennomgang av disse utgivelsene se Witmer og Robbins (1988).

²⁵ <http://Berklee.edu> (Lesedato 21.03.11).

²⁶ <http://classes.berklee.edu/gr/wgl.html> (Lesedato 21.03.11).

²⁷ <http://berkleepress.com> (Lesedato 01.04.11).

hvordan akkorder forholder seg til sine respektive akkordskalaer. *A Modern Method For Guitar* presenterer også mange forskjellige harmoniseringer av skalaer og melodier med tre og firklanger, samt en kort innføring i substitusjonsakkorder.

Andre mye omtalte læreverk fra jazzgitarlitteraturens barndom er *Mel Bay's Modern Guitar Method* fra 1948 og *Mickey Baker's Complete Course in Jazz Guitar* fra 1955.

I sitt læreverk presenterer Mickey Baker det han mener er de 26 viktigste gitarakkordene og viser bruk av disse i forskjellige akkordprogresjoner. Han viser også noen muligheter for reharmonisering av standardiserte harmoniske vendinger. Eksempelvis demonstrerer Baker bruk av substitusjonsakkorder på kjeden av bidominanter som kjennetegner B-delen på mange standardlåter med AABA-form. (Såkalte "Rhythm Changes".) Se figur 2.1.

Figur 2.1 Eksempel på reharmonisering hentet fra Mickey Baker.

Original:	E7		A7		D7		G7		
Reharmonisering:	Bm7 E13	Bm7 E13	Em7 Em6	Em7 Em6	Am7 D13	A7 D13	Dm7 Dm6	Dm7 G13b9	

En del av det man i dag må kunne kalle standardbegreper og standardiserte pedagogiske prosedyrer, er fraværende i de ovenfor nevnte lærebøkene fra 1940, 1950 og 1960-tallet. I forbindelse med akkorder og harmonikk gjelder dette hovedsakelig definisjon av ulike voicingtyper og omvendinger samt definisjoner av forskjellige reharmoniseringsteknikker. Til tross for disse svakhetene knyttet til et noe begrenset begrepsapparat viser utgivelsene et enormt fokus på de håndverksmessige aspektene ved gitarspill. Blant annet understrekes viktigheten av å beherske alle tonearter, opparbeide sikker notelesning og å ha inngående kjennskap til mange forskjellige stilarter. Slik jeg ser det, er håndverket knyttet til gitarspill generelt og gitarharmonikk spesielt like viktig i dag som da Mickey Baker ga ut sine bøker på 1950-tallet. Det er derfor viktig at lærebøker presenterer et så omfattende felt som harmonikk på en ryddig og strukturert måte slik at leseren raskest mulig kan få god oversikt over det store mangfoldet av harmoniske muligheter på gitar.

Oppslagsverk

Som tidligere nevnt finnes det i dag et enormt utvalg av gitarlitteratur knyttet til rytmisk musikk. Utgivere som Alfred, Advance Music, Hal Leonard, Mel Bay og Berklee Press tilbyr hundrevis av titler knyttet til gitarinstruksjon. Forfatterne av disse lærebøkene er i all hovedsak kjente utøvere eller pedagoger knyttet til forskjellige amerikanske undervisningsinstitusjoner.

Mange gitarbøker som omhandler harmonikk, fungerer som oppslagsbøker for gitarakkorder og er, etter min oppfatning, av svært varierende kvalitet. Denne litteraturen gir ikke leseren annen informasjon enn akkordens navn (besifring) og ett eller flere eksempler på hvor denne kan plasseres på gripebrettet ("grep"). Ofte presenteres den samme voicingen flere ganger på forskjellige strengesett og ofte brukes det mye plass på å presentere samme voicing i alle tolv tonearter. Det at hver akkord presenteres som en totalt isolert enhet, gir også bøkene et utelukkende vertikalt fokus. Leseren får ingen informasjon om hvordan han eller hun på en tilfredsstillende måte kan bevege seg fra akkord til akkord i et musikalsk forløp.

Et eksempel på en slik oppslagsbok er *Mel Bay's Deluxe Encyclopedia of Guitar Chords* (Bay, 1971). Den amerikanske gitarpedagogen Jon Damian sier om lærebøker av denne typen at de hovedsaklig er:

"[...] chord books in which one sees a pretty picture of a chord form but never learns how it is related to all the other pretty chord forms" (Damian 2007, s xii).

Sitatet er hentet fra Damians egen "akkordbok" som han lanserer som et alternativ til de tradisjonelle oppslagsbøkene med akkorder. For en grundig gjennomgang av Jon Damians bidrag til gitarlitteraturen, se kapittel tre nedenfor. At alle eksempler presenteres i alle tonearter, kan også gi det negative utslaget at leseren ikke motiveres til å lære seg å transponere ut fra eget hode (Witmer og Robbins, 1988).

I oppslagsbøker med akkorder av typen *Mel Bay's Deluxe Encyclopedia of Guitar Chords* kan et relativt begrenset og overkommelig innhold framstå som veldig omfattende og uhandgripelig. For eksempel kan de fire omvendningene av en maj7 drop2-voicing kombinert med fire strengesett og 12 tonearter presenteres som 144 forskjellige "grep". Hvis en gitarstudent ikke ser noen underliggende strukturer i alle disse akkordene blir de svært vanskelig å memorere, samt at det blir vanskelig å benytte dem i en musikalsk sammenheng. Dersom man i stedet forklarer hvordan en firklang er konstruert, at den kan spilles i fire

forskjellige omvendinger, hvordan man går fram for å finne disse på gitarhalsen, forklarer hvordan man kan transponere en voicing til ulike tonearter, og beskriver hvordan man kan flytte en voicing fra et strengesett til et annet, får eleven flere ”knagger” å henge informasjonen på. En videre drøfting av gitarmetodikk faller utenfor denne oppgavens rammer.²⁸

Det finnes mange lærebøker hvor kjente gitarister tilsynelatende gir oss innblikk sitt harmoniske repertoar. Et godt eksempel på hvordan harmonikk presenteres i mange av disse bøkene finner vi i utgivelsen *Joe Pass Guitar Chords* (Pass, 1986). I denne boka presenteres det en del gode, lett anvendelige voicinger for forskjellige akkordtyper samt noen korte akkordprogresjoner med bruk av disse akkordene. Slik jeg ser det, er styrken ved framstillinger av denne typen at alt du lærer er lett anvendelig og kan tas i bruk med en gang. Den store svakheten med slike framstillinger er at ettersom det gis lite informasjon om hvordan og hvorfor de ulike akkordene fungerer i de gitte eksemplene, vil det være vanskelig for en leser uten gode teoretiske kunnskaper å kunne videreutvikle dem og å bruke akkordene i andre sammenhenger. *Joe Pass Guitar Chords* er generelt sett relativt lite systematisk lagt fram, og det gis ingen informasjon om hva slags voicinger som presenteres og hvordan disse kan systematiseres. For eksempel viser Pass under overskriften *Major Chord Forms* både maj7, maj9, maj9#11, 6/9 og maj7(6)-akkorder uten å navngi disse. Leseren kan dermed kun memorere de voicingene som blir presentert og blir ikke nødvendigvis stimulert til videre harmonisk forskningsarbeid på egenhånd. Alle disse forskjellige durakkordene vil heller ikke alltid fungere i en gitt musikalsk situasjon. I en utpreget diatonisk sammenheng vil det for eksempel låte ”galt” med #11 på en tonikaakkord. Jfr. diskusjonen knyttet til chord scale theory ovenfor.

Et annet eksempel på en lærebok av denne typen hvor en kjent utøver presenterer sitt harmoniske repertoar, er *Mel Bay's Complete Johnny Smith Approach to Guitar* (Smith, 1980). Et interessant aspekt ved denne utgivelsen er at akkordene presenteres i både g-nøkkel og f-nøkkel i det registeret de virkelig klinger. (Gitar noteres vanligvis i g-nøkkel som et transponerende instrument som klinger en oktav dypere enn notert.) For en oppsummering og vurdering av de ulike måtene å notere gitarakkorder på, se kapittel tre.

²⁸ For en drøfting av gitarmetodikk knyttet til rytmisk musikk, se Waade (1997).

Transkripsjonsbøker

I tillegg til bøker skrevet av kjente utøvere finnes det en lang tradisjon for utgivelser som presenterer transkripsjoner av innspilt musikk av populære gitarister. Det å benytte ferdig nedskrevne transkripsjoner i pedagogisk øyemed kan sees på som en forenkling og popularisering av Lennie Tristanos pedagogikk knyttet til å lære improvisasjoner fra kjente utøvere utenat, synge dem og deretter overføre soloen til sitt eget instrument. Ofte gir disse bøkene lite eller ingen forklaring/analyse av den transkriberte musikken. Gitarister med viderekommende musikkteoretiske kunnskaper vil selvsagt kunne ha god nytte av slike transkripsjoner som utgangspunkt for analyse av en kjent utøvers stil. Sett fra et harmonisk ståsted vil man kunne tilegne seg dennes voicinger, reharmoniseringsteknikker o.l, for så å inkorporere disse i sitt eget musikalske uttrykk. Dette forutsetter altså at man som leser vet hva man er på utkikk etter og ønsker å hente ut av transkripsjonen. For mer uerfarne gitarister vil det derimot være vanskelig å trekke ut konkrete teknikker som man selv kan jobbe videre med av det stoffet man blir presentert for. Bøker med transkripsjoner vil derfor for denne gruppen utøvere kun egne seg for memorering og teknisk innøving av ”grep”. Eksempler på bøker med transkripsjoner av musikken til kjente jazzgitarister er *Jazz Guitar* (Burrell, 1963), og *Wes Montgomery Guitar Folio* (Kahn, 1995).

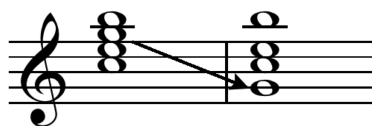
I tillegg til trykte lærebøker har ulike gitartidsskrifter vært en viktig kilde til skriftlig materiale knyttet til gitarharmonikk. Tradisjonen for å inkludere pedagogisk/analytisk innhold i kommersielle musikk Tidsskrifter innenfor det rytmiske sjangerfeltet er relativt lang. Jazzmagasinet *Downbeat* har publisert transkripsjoner av musikken til kjente utøvere med tilhørende kommentarer siden oppstarten i 1934 (Owens, 2002, s. 288).

Det eldste og mest kjente av disse tidsskriftene rettet mot gitarister er *Guitar Player* som kom ut første gang i 1967. I dette magasinet finner vi både faste spalter skrevet av anerkjente gitarister, og intervjuer og beskrivelser, analyser og transkripsjoner av teknikkene til kjente utøvere. Som eksempler kan nevnes kjente spalter som Tommy Tedescos *Studio Log*, og interessante intervjuer knyttet til harmonikk med George van Eps (Greene, 1981) og Johnny Smith (Yelin, 1982). Utgivelser som *Guitar Player* har bidratt til å spre kunnskap knyttet til gitarharmonikk til en stor skare gitarister innenfor mange sjangere og med ulik bakgrunn.

Gitarakkordene som presenteres i gitarlitteraturen, er gjennomgående stort sett drop2- eller drop3-voicinger, uavhengig om læreverkene definerer begrepene eller ikke. Disse voicingteknikkene er så dominerende at det er skrevet flere bøker som kun tar for seg disse.

Et eksempel på dette er boka *Drop-2 Concept for Guitar* av Charles Chapman (2000). Bret Willmotts bok *Mel Bay's Complete Book of Harmony Theory and Voicing* (1994) viser også et enormt antall muligheter med bruk av drop2-voicinger. For en grundigere gjennomgang av denne utgivelsen se kapittel tre nedenfor. Såkalte "drop"-akkorder er en voicingteknikk med røtter i storbandtradisjonen. Framgangsmåten for å konstruere en "drop"-akkord er å ta utgangspunkt i en firklang i tett leie for så å senke, "droppe", en eller flere av stemmene ned en oktav. Dette gir en "bredere" voicing med større avstand mellom ytterstemmene. Dersom den andre stemmen fra toppen senkes ned en oktav, får vi en drop2-voicing. Dersom den tredje tonen fra toppen flyttes ned en oktav får vi en drop3-voicing og så videre. Figur 2.2 viser framgangsmåten for å konstruere en Cmaj7 drop2-voicing med utgangspunkt i Cmaj7 i tett leie. Legg merke til at topptonen i voicingene er den samme, men at basstonen endres. De to voicingene er altså i forskjellige omvendinger, henholdsvis grunnstilling og andreomvendning.

Figur 2.2 Konstruksjon av drop2-voicinger.



Drop2- og drop3-voicinger er svært idiomatiske på gitar ettersom de krever relativt lite horisontalt strekk på gripebrettet i forhold til for eksempel firklanger i tett leie.

John Thomas bok *Voice Leading for Guitar: Moving Through the Changes* fra 2002 har tilsynelatende høyere ambisjoner enn oppslagsbøkene av den typen som er nevnt ovenfor. Til tross for noen innledende tanker om stemmeføring og en kort innføring i jazzharmonikk framstår også denne boka i stor grad som en oppramsing av en lang rekke akkorder. Akkordene er riktignok presentert som II-V-I-progresjoner, men de blir ikke klassifisert i forskjellige voicing-grupper eller liknende. Stemmerføringen mellom de ulike akkordstrukturene får heller ingen nærmere forklaring.

I innledningen av boka er det en noe uklar presentasjon av drop2-voicinger. Etter å ha forklart hvordan en drop2-voicing er konstruert, viser Thomas harmoniseringer av ulike skalaer med bruk av denne voicingtypen. De ulike skalaene blir riktignok harmonisert med drop 2-voicinger, men det oppgis ikke hvilke som benyttes, heller ikke hvorfor akkurat disse

akkordene er valgt for å harmonisere de forskjellige skalaene. En skala som Thomas kaller ”Ionian major 7” (en sekstontig durskala hvor kvarten er utelatt) harmoniseres eksempelvis med både G6-, Gma7- og Gma9-voicinger. Det er også merkelig at Thomas gjennom hundrevis av II-V-I eksempler kun presenterer akkorder i grunnstilling. Slik jeg ser det, er denne bokas forse verken forfatterens innledende tanker om stemmeføring eller de mange II-V-I eksemplene som presenteres. Det som styrker denne utgivelsen i forhold til andre lærebøker er gode retningslinjer for innøving av materialet som blir presentert. Disse retningslinjene har stor overføringsverdi til innøving av teknikker, akkorder og konsepter som presenteres i andre læreverk. For eksempel understreker forfatteren hvor viktig det er å øve inn eksemplene i alle tonearter og å øve med metronom: “Always play in time. If you’re not, you’re not practicing! Use a metronome!” (Thomas 2002, s viii).

Vi ser at også Thomas har et sterkt fokus på det håndverksmessige aspektet ved det å spille gitar. Det er derfor underlig at han ikke presenterer det harmoniske innholdet i boka si på en mer systematisert og helhetlig måte.

2.4 Oppsummerende kommentarer til kapittel to

Nettopp håndverksmessig soliditet er et gjennomgående fokus i amerikansk jazzpedagogikk, noe som reflekteres i de ovenfor nevnte lærebøkene. Den amerikanske gitarpedagogen Richard Smith oppsummerer på mange måter dette fokuset når han sier at det viktigste for hans gitarstudenter på Thornton School of Music ved University of Southern California er ”The five T’s”. Disse er ”touch”, ”taste”, ”tone”, ”time” og ”tune”.²⁹

Håndverksmessig soliditet og kravet om å beherske tradisjonen før man eventuelt bryter ut av den kan være en årsak til det til tider utelukkende fokuset på innstudering av drop2-voicinger. ”The argument for a narrow jazz pedagogy is that one should be able to speak this common language before moving on to variations of it and the wider aspects of jazz” (Nicholson, 2005, s. 100). Motargumentet mot en slik pedagogikk er at den ikke dyrker det individuelle uttrykket hos den enkelte musiker. Dette er noe som i følge flere observatører har resultert i et uniformt og til tider kjedelig uttrykk hos mange amerikanske, universitetsutdannede jazzmusikere. En ekstremt tradisjonsrettet pedagogikk av denne typen skiller seg ganske klart fra den vi finner her hjemme i Norge representert ved for eksempel jazzlinja ved NTNU. Her er fokuset i større grad rettet mot samspill, gehørstrening og interaksjon (Nicholson, 2005).

²⁹ <http://www.youtube.com/user/USCThornton#p/search/0/WpOTjuc5XHQ> (Lesedato 21.03.11).

Det jeg savner i den ovenfor omtalte litteraturen er altså en grundig, systematisk, helhetlig framstilling av de harmoniske mulighetene på gitar, mer fokus på stemmeføring samt tydelig begrepsavklaring. For viderekommende gitarstudenter tror jeg at det å bli eksponert for et mer helhetlig bilde av hvilke teknikker man som gitarist har til rådighet, vil være av det gode. Det vil kunne stimulere til videre studier på egenhånd, og det vil kunne bidra til at utøveren utvikler en egen stil på instrumentet. Slik vil antakelig en mer fruktbar pedagogisk ramme kunne avtegne seg ved at man gradvis må ta stilling hva man ønsker å bruke i eget spill, basert på rekken av de harmoniske teknikkene man lærer.

Kapittel 3

Kompletterende gitarharmoniske læreverk

3.1 Bakgrunn for valg av litteratur

”[...] revealing the harmonic subtlety of the popular song was the defining, exclusive characteristic of jazz” (Brubeck, 2002, s. 187).

I dette kapittelet vil jeg gi en beskrivelse og vurdering av innholdet i den litteraturen som har vært mest sentral for meg i arbeidet med denne masteroppgaven. Disse bøkene skiller seg ut fra den store mengden av gitarharmoniske lærebøker på en eller flere av følgende måter: De er grundige og systematiske, de gir leseren nok innsikt i ulike harmoniske teknikker til å forske videre selv, de presenterer andre voicingstrukturer i tillegg til de tradisjonelle drop2- og drop3-voicingene, og de presenterer ulike teknikker som kan bidra til å utvikle et mer kontrapunktisk og horisontalt orientert harmonisk språk på gitar.

Den generelle trenden i den litteraturen jeg skal presentere i dette kapittelet er altså en mer horisontal tilnærming til gitarharmonikk enn det som er normen i de fleste andre læreverk. Når jeg velger å bruke begrepet *horisontal*, er det for å rette et særlig fokus på stemmeføring og harmonikkens lineære kvaliteter både innad i og mellom akkordene. I tillegg presenterer denne litteraturen et stort antall forskjellige voicinger og voicingteknikker.

Til slutt i dette kapittelet vil jeg også se på de ulike formene for notasjon som blir brukt i de omtalte lærebøkene, samt se på akademiske publikasjoner som kan være med på å supplere innholdet i denne masteroppgaven.

3.2 Pionerene

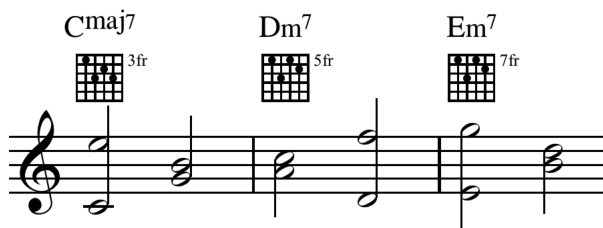
En harmonisk tilnærming av den typen jeg jobber med i denne oppgaven, er ikke noe nytt fenomen til tross for at en blokkharmonisk tilnærming i stilen etter Wes Montgomery har vært den dominerende siden han slo gjennom på slutten av 1950-tallet. Flere gitarister med særegne harmoniske uttrykk var tidlig ute med å benytte spennende teknikker knyttet til en horisontalt orientert gitarharmonikk.

Jimmy Wyble

Jimmy Wyble ga ut flere lærebøker og etydebøker rettet mot gitarister. Han var også ansatt ved skolen som tidligere het Guitar Institute of Technology, og som nå har byttet navn til Musicians Institute. De to av hans utgivelser som i skrivende stund er allment tilgjengelige er *Mel Bay Concepts for the Classical and Jazz Guitar* fra 2000 og *Art of Two-Line Improvisation* fra 2001. I tillegg til disse utgivelsene har gitaristen og pedagogen David Oakes gjort notater og transkripsjoner fra Wybles undervisning på Musicians Institute i Los Angeles i 2008 tilgjengelig via sin nettside.³⁰ Dette materialet inneholder mange av de samme ideene som man finner i Wybles bøker.

Hovedideen i Jimmy Wybles undervisningsmateriale er at man ikke skal se på akkorder som faste vertikale blokker, men i stedet betrakte dem som grupper av enkeltstemmer som beveger seg lineært. Et særlig fokus rettes mot å uttrykke akkorder og akkordprogresjoner med tostemte linjer. Sentralt er derfor øvelser som tar utgangspunkt i tradisjonelle firetonige voicinger og deler disse opp i ulike stemmepar. Stemmeparene kan stemmeføres gjennom en skala eller akkordprogresjon på ulike måter. Se figur 3.1.

Figur 3.1 Diatoniske firklanger uttrykt med to stemmepar.



Eksempelet viser de tre første diatoniske firklangerne i en C-durskala delt opp i to stemmepar. Bass og sopranstemmen spilles samtidig, og tenor og altstemmen spilles samtidig. Det melodiske forholdet mellom de to stemmene veksler mellom motbevegelse og parallellbevegelse. Akkorddiagrammene over notesystemet viser voicingene som danner utgangspunktet for øvelsen. I eksempelet er det tradisjonelle drop2-voicinger i grunnstilling.

Mange av Wybles mer komplekse musikk eksempeler tar utgangspunkt i øvelser som vist i eksempel 3.1, men uttrykker en gitt akkord med mer intrikate tostemte linjer enn i eksempelet ovenfor. Linjene består gjerne av både tonene fra voicingen som danner det visuelle

³⁰ <http://wwwdavidooakesguitar.com> (Lesedato 06.04.11).

utgangspunktet for linjene, og andre tilgjengelige spenningsstoner fra den tilhørende akkordskalaen. Øvelser av denne typen tar altså utgangspunkt i tradisjonelle voicinger og manipulerer disse for å komme fram til en horisontalt orientert harmonikk.

Wyble presenterer også mange øvelser som tar utgangspunkt i tostemte *skalaøvelser*. I disse øvelsene har de to stemmene gjerne forskjellig rytmikk og ulike melodiske kurver. Dette er et hovedfokus i den ovenfor nevnte utgivelsen *Art of Two-Line Improvisation* (2001). Wybles øvelser kombinerer også ofte en voicing med både trinnvis skalabevegelse og arpeggiobevegelse. Figur 3.2 viser en øvelse av denne typen.

Figur 3.2 Trinnvis skalabevegelse kombinert med arpeggiobevegelse.



På de to første slagene i eksempelet finner vi en Cma7 drop2-voicing i andreomvending. På slag tre og fire beveger basstemmen seg opp i terssprang mens sopranstemmen beveger seg diatonisk trinnvis nedover. Wyble oppfordrer leseren til å stemmeføre også øvelser av denne typen gjennom ulike skalaer.

For å øve opp både fingre, ører og det mentale i kunsten å se akkorder som bevegelige enkeltstemmer anbefaler Wyble å ta utgangspunkt en hvilken som helst akkord. Deretter oppfordrer han til å flytte de ulike stemmene i akkorden trinnvis opp og ned for på den måten å oppdage nye klanger og stemmeføringsmuligheter.

George van Eps

George Van Eps' første utgivelse *The George Van Eps Method* kom ut så tidlig som i 1939. Denne boka er et hastverksarbeide som ble skrevet og utgitt på kun sju uker. Årsaken var at en av hans tidligere elever var i ferd med å gi ut en bok med mange av van Eps' ideer under eget navn (Greene, 1981). Van Eps' mest benyttede, omtalte og betydningsfulle bidrag til gitarlitteraturen er *Harmonic Mechanisms for Guitar Vol 1-3* som ble utgitt i perioden 1980-1982. Til sammen er dette læreverket på nærmere 900 sider og inneholder enormt mye informasjon.

De fleste av de grunnleggende ideene til van Eps finner vi i volum 1. Utgangspunktet for veldig mange av hans øvelser og etyder er det han kaller "The Mighty Triad", en helt vanlig

treklang. *Harmonic Mechanisms for Guitar Vol 1* presenterer alle mulige diatoniske stemmeføringsmuligheter med treklanger. Han har også mange øvelser som benytter ulike melodiske elaboreringer i de forskjellige stemmene i treklangen. Alle eksemplene stemmeføres gjennom både dur, harmonisk moll og melodisk moll i alle tonearter. Nettopp det at alle eksempler presenteres i alle tonearter, er noe av årsaken til det enorme sideantallet i van Eps' læreverk. Jeg har tidligere i denne oppgaven kritisert en slik pedagogikk, men for van Eps' vedkommende stiller saken seg annerledes. Årsaken til at han har valgt å presentere øvelsene i alle tonearter, er ikke for å gi leseren noen snarvei til å beherske spill de ulike toneartene, men snarere at alle toneartene fordrer ulike logistiske løsninger på gitaren. Nettopp dette er kanskje det viktigste bidraget fra van Eps til gitarlitteraturen (Greene, 29.06.93).³¹

Van Eps utviklet også et helt eget begrepsapparat for å beskrive sine egne øvelser og konsepter. Han gir blant annet ulike benevnelser på forskjellige strengesett, og han navngir forskjellige stemmeføringsmessige muligheter etter hvilke stemmer som beveger seg i hvilken retning. George van Eps' sterke fokus på best mulig logistiske løsninger samt hans publikasjoners fokus på å kartlegge alle muligheter innenfor et gitt system vektlegges blant annet av Wittmer og Robbins. I deres gjennomgang av ulikt jazzpedagogisk materiale beskriver de dette bidraget til jazzlitteraturen under samlebetegnelsen "mathematical oriented works" (Wittmer og Robbins, 1988, s. 18).

Ted Greene sammenlikner van Eps' harmoniske tilnærming med Wes Montgomerys og beskriver forskjellen på følgende måte: Montgomery har et "chord stream concept", lange linjer med bruk av blokkharmonikk, mens Van Eps har "melodiced streams", linjer innad i akkordene" (Greene 18.10.93). Studier av van Eps læreverk gir leseren et stort utvalg ideer og et enormt repertoar av logistiske løsninger for å utvikle sin egen harmonikk i en mer horisontal retning.

For mange kan det være vanskelig å benytte innholdet i bøkene til van Eps i et moderne harmonisk landskap ettersom bøkene i så stor grad baserer seg på treklanger. Gitaristen og pedagogen Steve Herbermann har adressert disse problemene og kommet med ulike løsninger i en timeslang "masterclass" kalt "Applications for triad Motion Studies Inspired by George

³¹ Alle henvisningene til Greene og en tilhørende dato viser til kilden "Greene, T. 1991-94, opptak av Greenes privatundervisning med Mark Levy, tilgjengelig fra nettstedet <https://public.me.com/deparko> (Lesedato 06.04.11)" i litteraturlista.

Van Eps”.³² For et eksempel på hvordan jeg har valgt å håndtere denne problematikken, se det fjerde eksemplet i kapittel fire.

I motsetning til de andre utgivelsene som presenteres senere dette kapittelet, har både van Eps og Wyble i likhet med den tidligere omtalte William G. Leavitt et sterkt fokus på teknikk og fingersettinger. Grunnet denne oppgavens begrensede omfang kommer jeg ikke til å gå i detalj om tekniske og logistiske utfordringer knyttet til arbeid med harmonikk på gitar. De logistiske utfordringene som ble diskutert innledningsvis i oppgaven, ble kun lansert som en premiss for gitaristens harmoniske studier. For utgivelser som fokuserer spesielt på teknikk og logistikk, se avsnittet ”supplerende akademiske utgivelser” nedenfor.

Den amerikanske jazzgitaristen John Stowell er en utøver som tydelig har fjernet seg fra tradisjonell blokkharmonikk. Han sier mange av teknikkene han benytter er hentet fra nettopp George van Eps og Jimmy Wyble. Stowell sier at han prøver å uttrykke akkorder gjennom individuell stemmeføring, og at han arbeider med å spille *gjennom* akkordprogresjoner i motsetning til å spille *på* hver akkord. ”[...] you’re getting away from the conventional guitar player sensibilities about basic grips and basic chords. I try to think more like a piano player if I’m playing”.³³ For å komme fram til et slikt harmonisk uttrykk anbefaler Stowell de ovenfor omtalte bøkene *Art of two line improvisation*, av Jimmy Wyble, og George van Eps’ *Harmonic Mechanisms*, samt bøkene til Ted Greene (se avsnitt nedenfor) og Sid Jacobs’ utgivelse *The Bill Evans Guitar Book* (2002) som er en bok med gitararrangementer av pianisten Bill Evans’ komposisjoner.

3.3 Et enormt harmonisk repertoar: Ted Greene

“Greene's commitment to music and his students is a testament to what is possible in the world of guitar pedagogy” (Garoian, 2006).

En av gitaristene som i størst grad har bidratt til å demonstrere de enorme harmoniske mulighetene en gitarist har til rådighet er Ted Greene (1946-2005). Greene begynte å undervise i 1964, og både i arbeidet med elever og i sine egne studier skrev han stadig ned nye ideer, konsepter, arrangementer og øvelser. Svært mye av denne produksjonen har aldri blitt publisert (Franklin, 2009). Etter Greenes død i 2005 ble alle hans nedskrevne notater

³² Tilgjengelig fra

http://www.mikesmasterclasses.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=shop.flypage&product_id=3&category_id=1&manufacturer_id=4&option=com_virtuemart&Itemid=32 (Lesedato 06.11.10).

³³ http://cdn3.libsyn.com/portlandjazzjams/PJJ_Episode_17_Guitar_Talk_with_John_Stowell_2.mp3?nvb=20100422061145&nva=20100423062145&t=0554072b0e3f1fd281d69 (Lesedato 11.12.09).

katalogisert, og de viste seg å bestå av omtrent 10 000 sider med undervisningsmateriale. Både en kronologisk og en innholdsmessig oversikt over hele denne enorme produksjonen finnes i Franklin (2009). Alt av Greenes pedagogiske materiale gjøres nå gradvis tilgjengelig for offentligheten via nettstedet tedgreene.com. I tillegg til å studere så mye som mulig av Ted Greenes tilgjengelige nedskrevne notater, har jeg i arbeidet med denne oppgaven gjennomgått ca 40 timer med opptak fordelt på 37 møter mellom Greene og hans gitarelev Mark Levy som fant sted over en periode på ca tre og et halvt år fra vinteren 1991 til høsten 1994.³⁴

Ted Greene ga ut fire lærebøker for gitar hvorav to omhandler harmonikk og to melodisk improvisasjon. Jeg skal her gjøre rede for innholdet i de to som tar for seg harmonikk. (De to andre, *Single note Soloing* Volum 1 og 2 kom begge ut første gang i 1978). I følge Dale Zdenek, Greenes opprinnelige utgiver, har disse fire lærebøkene solgt i over 355 000 eksemplarer pr 01.01.09.³⁵

Chord Chemistry ble første gang utgitt i 1971. Dette er et referanseverk som tar for seg mange aspekter knyttet til gitarharmonikk. Boka gir leseren smakebiter av mange forskjellige temaer uten å gå i dybden på noen av dem. Leseren oppfordres til å jobbe videre på egenhånd med det materialet som blir presentert. I forordet poengteres det at det er viktig både å ha et stort akkord/voicing-repertoar og å ha god kunnskaper om applikasjoner for alle disse akkordene i en musikalsk sammenheng. De harmoniske teknikkene som omtales i boka er følgende:

- 1) Polyakkordikk.
- 2) Omvendinger av akkorder.
- 3) ”Akkordsynonymer” (kalt ”enharmoniske substitusjonsakkorder” andre steder i denne oppgaven).
- 4) Akkordsubstitusjon (dominantisering, tritonussubstitusjon gjennomgangsakkorder m.m.).
- 5) II-V-progresjoner.
- 6) Bevisst stemmeføring av alle stemmene i en akkord.
- 7) Harmonisering av melodier.
- 8) Diatoniske akkorder og akkordskalaer.
- 9) Akkordsubstitusjon i 12-takters blues.

³⁴ Disse opptakene er tilgjengelige fra følgende nettside: <https://public.me.com/deparko> (Lesedato 06.04.11).

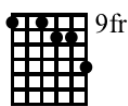
³⁵ <http://tedgreenebookeditions.com> (Lesedato 02.11.10).

I tillegg til informasjon om de ovenfor nevnte temaene inneholder boka 37 sider med såkalte ”chord reference charts”, oversikter over voicinger for de fleste tenkelige akkordtyper. Det oppgis dessverre ikke hvordan disse akkordene er systematisert, eller hvordan voicingene kan klassifiseres. Alle Greenes eksempler har et gjennomgående fokus på bevisst stemmeføring av alle stemmene fra en voicing til en annen.

En av denne utgivelsens store styrker og som skiller den fra de aller fleste andre lærebøker rettet mot gitarister innenfor det rytmiske sjangerfeltet, er forfatterens kunnskap om og formidling av tradisjonelle stemmeføringskonvensjoner og teknikker slik man kjenner dem fra den vestlige kunstmusikken. Dette kommer særlig til uttrykk i kapittelet som tar for seg harmonisering av melodier og i kapittelet om treklanger. For eksempel viser Greene tre harmoniseringer av salmen ”O come all ye faithful”. Først harmoniseres melodien med treklanger i tett- og deretter spredt leie uten doblinger. Videre presenterer han en versjon i firstemt koralstil. Greene oppfordrer leseren til å analysere harmoniseringene nøye. Han understreker at dersom man bare lærer å spille et arrangement, lærer man ikke annet enn nettopp det; å spille arrangementet. Hvis man derimot grundig analyserer hvordan arrangementet er konstruert, vil man lære å komponere og improvisere liknende musikk selv. I arbeidet med harmonikk av denne typen oppfordrer Greene leseren til å analysere musikk av Bach, Händel og Domenico Scarlatti.

Moderen Chord Progressions Vol. 1 ble utgitt i 1976. (Det ble dessverre aldri utgitt noe volum 2, til tross for mange henvisninger til dette i volum 1.) Denne boka presenterer et enormt antall harmoniske muligheter innenfor et fåtall akkordprogresjoner. De progresjonene som presenteres er I-III^m7-IV-V7, I-VI^m-II^m-V, III^m7-VI7-II^m7-V7, III^m7-VI^m7-II7-V7 og III7-VI7-II7-V7. De forskjellige variasjonene av disse progresjonene er organisert etter enten melodiføring eller etter hvilken voicing som danner utgangspunkt for progresjonen. Dette gjør at man som leser får mange gode, varierte forslag til harmonisering av en gitt melodilinje og at man blir gjort oppmerksom på hvilke stemmeføringsmuligheter man har fra en gitt voicing av en akkordtype til en annen akkordtype. For eksempel viser Greene 24 variasjoner av progresjonen III7-VI7-II7-V7 med utgangspunkt i voicingen vist i figur 3.3 (Greene, 1976, s. 85-86).

Figur 3.3 Voicing fra *Moderen Chord Progressions*.



Voicingen er besifret som C#7#9#5 og danner i likhet med alle de andre av Greenes eksempler, utgangspunktet for raffinerte akkordprogresjoner med et sterkt fokus på stemmeføring.

Greenes lærebok gir også eksempler på trinnvis diatonisk stemmeføring av akkorder i dur, og det presenteres en rekke tre og firklanger som kan brukes som utgangspunkt for slik stemmeføring. I tillegg gis det mange eksempler på diatonisk stemmeføring gjennom kvintsirkelen. Mange av eksemplene i boka benytter såkalte ”moving lines” innad i akkordene. Denne teknikken alene eller kombinert med såkalte ”teams” og ”delays” er med på å frigjøre mange av eksemplene fra tradisjonell blokkharmonikk. ”Teams” er et begrep Greene har hentet George van Eps. Et ”team” består av to fingere som slår an hver sin streng samtidig. Fire fingere på høyre hånd kan altså deles inn i forskjellige parkombinasjoner og på denne måten dele firstemt harmonikk opp i to stemmepar. Dette resulterer i et harmonisk uttrykk av den typen vi så i figur 3.1. ”Delays” henviser til å ”forsinke” anslaget av noen av tonene i en gitt voicing. Det at de ulike stemmene i en akkordprogresjon har forskjellig rytmikk bidrar til et mer polyfont harmonisk uttrykk enn tradisjonell blokkharmonikk hvor alle toner slås an til samme tid.

Figur 3.4 viser et eksempel på trinnvis diatonisk stemmeføring gjennom en stigende akkorprogresjon, og en I-VIm-IIIm-V-progresjon hentet fra *Moderen Chord Progressions*. Eksemplene benytter såkalte ”delays”, og ”moving lines”. Jeg har valgt å presentere eksempelet med tradisjonell notasjon for å tydeliggjøre stemmeføringen. Eksemplene er hentet fra side 22 og 47. Begge er transponert til C-dur. I eksempel b har jeg gjengitt Greenes besifring.

Figur 3.4 Eksempler fra *Moderen Chord Progressions*.

The image shows three musical examples labeled a), b), and c).
Example a) shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of chords: Dm7, G7, Fm7, and C6. The melody consists of eighth notes moving up and down the scale. The word 'etc' is written above the final chord.
Example b) shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of chords: C6, Am9, and C6. The melody consists of eighth notes moving up and down the scale.
Example c) shows a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of chords: Dm6(m9), Dm7, G7/11, G7/6, and C6. The melody consists of eighth notes moving up and down the scale.

I eksempel 3.4a ser vi at Greene benytter konsekvent motbevegelse mellom over og understemmen. I eksempel b ser vi melodisk gjennomgangsbevegelse i både sopranstemmen og i mellomstemmene. Alle eksemplene i *Moderen Chord Progressions* utviser som nevnt et slikt sterkt fokus på stemmeføring.

Greene sier selv at alle utgivelsene hans er ment som referanselitteratur (Greene, 29.06.93). De er altså ment som omfattende oppslagsverk, ikke som tradisjonelle lærebøker som behøver og leses fra A til Å.

Som nevnt ovenfor produserte Ted Greene veldig mye undervisningsmateriale som aldri ble publisert. I mitt arbeid med alt dette stoffet har jeg gjort mange spennende funn. Her er en kort oversikt over noen av de mest interessante konseptene og teknikkene som ikke er presentert i Greenes bøker, men som dette materialet rommer.

Systematic Inversions/Voicing groups

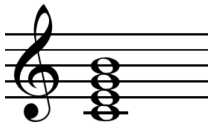
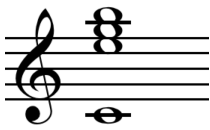






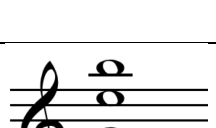
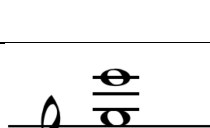
Dette er et system for å klassifisere forskjellige voicinger. Greene definerer minst 12 forskjellige voicing-grupper for firklangere. Han har også et klassifiseringssystem for femstemt harmonikk kalt "P". Han har minst 19 forskjellige P-grupper (notatark datert 12.02.95).³⁶ Det er synd at ingen av akkordene som blir presentert i Greenes bøker blir definert innenfor disse kategoriene av voicinger. Jeg tror en presentasjon av disse ville kunne bidra til at leseren

³⁶ Notatet er tilgjengelig fra nettsiden <http://forums.tedgreene.com/post?id=4260863> (Lesedato 22.04.11).

lettere forstår hvordan forfatteren kommer fram til alle mulighetene han presenter, og dermed hjelpe mange gitarister på veien mot den enorme gitarharmoniske innsikten Greene demonstrerer.

Figur 3.5 viser en oversikt over voicing-gruppe 1-10. Akkorden i eksempelet er Cma7. (Framstillingen er basert på et skriftlig notat til Greenes elev Mark Levy datert 26.09.94.)³⁷

Figur 3.5 Ted Greenes ”Voicing Groups”.

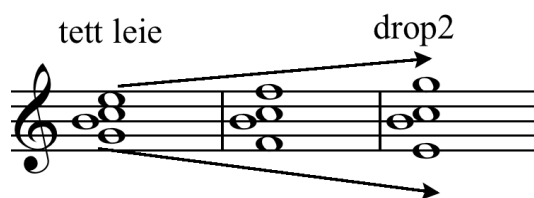
Voicing Group	Vanlig notasjon	Beskrivelse	Voicing Group	Vanlig notasjon	Beskrivelse
1		Tett leie	6		Drop4. (Tett leie med basstemmen ned en oktav).
2		Drop2	7		Dbl drop2. (Tenorstemmen ned to oktaver.)
3		Drop2,3	8		Dbl drop2, drop3.
4		Drop3	9		Dbl drop2, drop3, drop4.
5		Drop2,4	10		Dbl drop2, drop4.

³⁷ Notatet er tilgjengelig fra nettsiden <https://public.me.com/deparko> (Lesedato 11.04.11).

Voice Switching

Dette er en form for akkordomlegging hvor (i forbindelse med firstemt harmonikk) to av stemmene i en akkord blir liggende mens de andre to bytter akkordtone (Greene 20.07.92). Det kan også legges inn en gjennomgangsakkord mellom de to forskjellige voicingene. Denne gjennomgangsakkorden vil oppstå som et resultat av den doble gjennomgangstonen i stemmene som bytter plass, kombinert med de to resterende akkordtonene fra den opprinnelige akkorden. "Voice switching" vil også resultere i at man går fra en voicing-gruppe til en annen. Figur 3.5 viser overgang fra tett leie til drop2 via en gjennomgangsakkord med bruk av "voice switching". Akkorden i eksempelet er Cma7.

Figur 3.6 Voice Switching.



Vi ser at ytterstemmene i eksempelet, E og G, bytter plass i voicingen. Den øverste stemmen beveger seg fra E til G og den nederste fra G til E. Tonen F legges inn som gjennomgangstone i begge stemmer mens de to mellomstemmene blir liggende.

Dette er en teknikk Greene har hentet fra den klassiske funksjonsharmonikken, se for eksempel Gauldin (2004, s 167). Eksempelet viser hvordan Greene overfører sine enorme kunnskaper om harmoniske konsepter og harmonikk fra ulike stiler og epoker til sitt eget gitarspill. Han utviklet blant annet evnen til å improvisere invensjoner i Bach-stil.³⁸ Greene improviserte også gitarstykker i en mer impresjonistisk stil for eksempel med utgangspunkt i Claude Debussys preludium "La fille aux cheveux de lin".³⁹

Star system

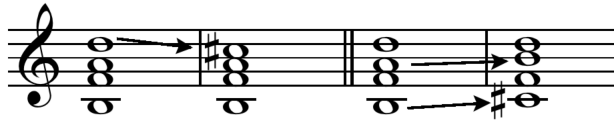
Dette er en framgangsmåte for å finne nye voicinger med utgangspunkt i de voicingene du allerede kan. For eksempel kan man med utgangspunkt i en moll6-voicing komme fram til to ulike voicinger av moll6(ma7), (en molltreklang med tillagt stor sekst og stor septim). Dette kan skje enten ved å flytte grunntonen ned til septimen eller ved å flytte kvinten til seksten og seksten til septimen. Resultatet blir to forskjellige voicinger av samme akkord; en med utelatt

³⁸ For et eksempel på dette se http://tedgreene.com/video/tedgreene_baroque_1.asp (Lesedato 29.03.11).

³⁹ For et eksempel på dette se http://tedgreene.com/video/tedgreene_JBwedding_3.asp (Lesedato 21.04.11).

grunntone og en med utelatt kvint (Greene, 18.05.92). Figur 3.6 viser dette med utgangspunkt i en drop2-voicing av Dm6.

Figur 3.6 Star System.



De tre ovenfor nevnte harmoniske konseptene er ment som eksempler og utgjør bare en brøkdel av alle Greenes nedskrevne tanker, konsepter og teorier knyttet til gitarharmonikk. Sett i lys av de inngående kunnskapene om harmonikk og stemmeføring han demonstrerer gjennom alt det materialet jeg har gjennomgått i arbeidet med denne oppgaven, er det bare å beklage at Ted Greene ikke skrev flere og mer detaljerte lærebøker. En av årsakene til at bøkene hans ikke går mer i detalj, kan være hans noe blandede erfaringer med egne elever. I et intervju med journalisten Jim Carlton sier han "I found most students don't like details and find them burdensome" (Carlton, 2009). Jeg tror mange viderekommende gitarister som studerer Greenes læringsmateriale, slett ikke ville blitt plaget av mer detaljert informasjon. Etter at Greene gikk bort er hans nedskrevne arbeider det eneste vi har å støtte oss til for å forsøke å forstå hvordan han opparbeidet seg, og systematiserte, sin enorme kunnskap om harmoniske muligheter på gitar. Spesielt i dette henseende ville enda mer detaljerte bøker og notater vært av det gode.

Ted Greenes tilnærming til harmonikk minner om den vi finner hos den tidligere omtalte Lennie Tristano. Begge to har et utpreget lineært syn på harmonikk.

3.4 Jon Damian: En kreativ tilnærming til harmonikk

Jon Damian har gitt ut to lærebøker som er svært interessante for denne oppgavens problemstilling: *Guitarist's Guide to Composing and Improvising* fra 2001 og *The Chord Factory* fra 2007. Bøkene skiller seg ut fra andre gitarlærebøker i både innhold og metode. Den første boka har blant annet et eget kapittel som tar for seg kontrapunktiske ideer for improviserende gitarister. I innledningen til dette kapittelet definerer Damian begrepet kontrapunkt på følgende måte: "The combination of two or more musical ideas in a working relationship, while maintaining the individuality of each idea" (Damian, 2001, s. 60).

Han understreker at nettopp gitaren er et instrument som egner seg godt til kontrapunktiske teknikker ettersom den består av seks strenger som alle kan benyttes til å spille ulike linjer

med forskjellig karakter. Videre eksemplifiseres dette ved at Damian presenterer ulike kontrapunktiske øvelser. Først viser han hvordan man ved hjelp av de to E-strengene på gitaren relativt enkelt kan improvisere en kanon i dobbel oktav. Man improviserer først en melodi på en av de to E-strengene, deretter gjentar gjentas den samme melodien på den andre E-strengen. Videre demonstrerer Damian kontrapunktiske artsøvelser av første og andre art. Slike artsøvelser er vanlige forøvelser når man lærer seg å skrive klassisk kontrapunkt. De består i å skrive ulike kontrapunkt til en på forhånd gitt stemme, en såkalt *cantus firmus*. I kontrapunktiske øvelser av første art er *cantus firmus* og kontrapunktet satt i like noteverdier. Rytmeforholdet er 1:1. Øvelser av andre art har rytmeforholdet 1:2. Det vil si at kontrapunktet har dobbelt så hurtige noteverdier som *cantus firmus*. Tradisjonell, streng kontrapunktisk sats har klare regler for dissonansbehandling i de ulike artsøvelsene. I annen art tillates det for eksempel dissonerende toner på ubetont taktdel så lenge disse oppløses trinnvis til en konsonans.⁴⁰ For en grundigere innføring i tradisjonell kontrapunktisk sats anbefaler Damian *The Study of Counterpoint* fra *Gradus Ad Parnassum* av Johan Joseph Fux (1965). Denne læreboken ble første gang utgitt i 1725, og er skrevet i form av en samtale mellom læremesteren Aloyisus og eleven Josephus. Andre nyere anerkjente læreverk som grundig tar for seg de ideene Damian presenterer knyttet til klassisk kontrapunkt, er den tidligere nevnte *Counterpoint* av Walter Piston (1947), og *Counterpoint* av Kent Wheeler Kennan (1999).

I øvelsene av første art benytter Damian bare de konsonerende intervallene ters og sekst i rytmeforhold 1:1. Disse stemmeføres på ulike måter gjennom en skala. I øvelsene av andre art viser han hvordan man kan videreutvikle tostennt kontrapunkt ved å tilnærme seg de konsonerende intervallene diatonisk enten ovenfra eller nedenfra i rytmeforhold 1:2. Videre gir Damian informative retningslinjer for hvordan man kan bruke disse øvelsene til å til improvisere over akkordskjemaer. Ved først å kartlegge hvilke akkordskalaer som hører til hvilke akkorder i en akkordprogresjon, for så å bevisstgjøre seg hvilke intervaller det er mellom de ulike tonene i de forskjellige skalaene, kan man benytte teknikkene fra de tradisjonelle artsøvelsene i forbindelse med tolkning av akkordsymboler. Når man først øver inn slike nye teknikker anbefaler Damian at man kombinerer dem med en teknikk man allerede behersker. For eksempel kan man kombinere kontrapunktisk teknikk basert på artsøvelser med mer tradisjonelle akkordvoicinger. Figur 3.7 viser denne teknikken på en II-V-I progresjon i C-dur. Drop2-voicinger kombineres med kontrapunkt av 2. art. På slag tre og

⁴⁰ Unntaket fra denne regelen er den såkalte *échappé*. Dette er en dissonerende tone som innføres trinnvis nedenfra fra en konsonans, og som oppløses ved at den springer ned til en ny konsonans, se for eksempel Kennan (1999, s. 40).

fire i første, andre og tredje takt ser vi tostemt kontrapunkt i rytmeforhold 1:2. I alle tre taktene har vi å gjøre med en septim som løses opp til en sekst. Akkordsymbolene står over notesystemet, og de valgte akkordskalaene står under.

Figur 3.7 Drop2-voicinger kombinert med kontrapunkt av 2. art.



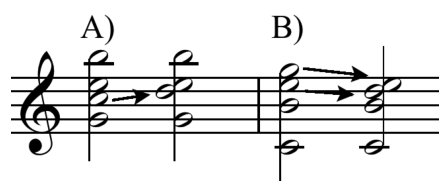
Jon Damians andre bok *The Chord Factory* (2007) er bygd opp slik at leseren selv gradvis konstruerer sitt eget akkordbibliotek. På en systematisk måte presenteres først de ulike intervallene, deretter treklanger og firklanger. Videre viser Damian hvordan man kan ta utgangspunkt i firklangerne man lærte tidligere i boka og konstruere akkorder med en, to og tre spenningstoner. *The Chord Factory* presenterer også kvartakkorder, akkorder med bruk av åpne strenger, ”triads over bass notes”, og ulike intervallstrukturer som ikke lar seg klassifisere av tradisjonell besifring. Flere steder i boka finner vi også spennende tanker og ideer knyttet til stemmeføring og gode retningslinjer for innstudering av det presenterte materialet.

Bokas kanskje største styrke er at den forklarer *hvordan* man kommer fram til forskjellige typer akkorder og voicinger. Damian presenterer blant annet flere forskjellige strategier for å finne fram til stadig nye voicinger. I kapittelet om intervaller tar han utgangspunkt i en prim spilt på to nabostrenger og viser hvordan man ved å flytte den ene tonen en halvtone (et bånd) opp eller ned kommer fram til en liten sekund. Damian gjennomgår på denne måten alle intervaller fra prim til tredicim. Både i dette kapittelet og senere i boka oppfordrer han hele tiden leseren til å finne så mange fingersettinger for de ulike intervallene og akkordene som mulig. Alle funnene man gjør, skal noteres på ark med tomme akkorddiagrammer og settes i en perm! De forskjellige arkene får overskrifter som for eksempel ”Intervals/Dyads p. 1” eller ”Major Triads”, og de ulike akkordene får navn som for eksempel ”root/close” for å vise at det er en grunnstillingsakkord i tett leie.

Etter kapitler som tar for seg intervaller og treklanger, begynner arbeidet med å finne og notere ned de ulike firklangerne. Damian gjennomgår først drop-teknikk for så å vise firklanger som drop2, drop3, drop2,4, drop2,3 og i tett leie. I de påfølgende kapitlene

presenterer han også ulike strategier for å konstruere femklanger og seksklanger. For eksempel viser Damian at man for å konstruere en ma9-akkord kan ta utgangspunkt i en ma7 voicing og enten flytte grunntonen opp til nonen, eller flytte tersen ned til nonen og kvinten ned til tersen. Figur 3.8 viser disse to strategiene for å konstruere en Cma9 med utgangspunkt i Cma7. Eksempel 3.8 a tar utgangspunkt i en drop2-voicing, og eksempel b en drop3-voicing. Denne teknikken minner om Ted Greenes star-system.

Figur 3.8 To strategier for å komme fram til Cma9 med Cma7 som utgangspunkt.



En annen interessant teknikk Damian presenterer for å komme fram til nye akkordvoicinger, er bruk av det han kaller ”guide tone charts”. Disse består av et diagram av hele gitarhalsen hvor de såkalte ”guide tones” (ters og septim) i en på forhånd gitt akkord er uthevet. De tilgjengelige spenningstonene er også skrevet på diagrammet, men er ikke uthevet. For akkorden Cma7 vil tonene E og H være uthevet og notert som 3 og 7 (ters og septim). Alle D’er, G’er A’er og F#’er vil også være markert på diagrammet og notert som henholdsvis 9, 5, 6 og #11. Et slikt diagram gjør at man får et visuelt overblikk over hvor alle akkordtoner og spenningstoner tilhørende en gitt akkord befinner seg på gripebrettet. Ved å kombinere akkordtoner og spenningstoner fra et slikt ”guide tone chart” kan man komme fram til akkordvoicinger man ellers ikke ville ha ”sett” på gripebrettet. Slik visuell orientering på gitarhalsen er et omfattende og spennende felt å utforske. I forbindelse med harmonikk og voicinger finnes det ulike måter å orientere seg. Ted Greene sier han alltid tar utgangspunkt en ”visual root” i arbeidet med å få oversikt over ulike voicinger. Han orienterer seg altså etter hvor den nærmeste grunntonen til en gitt akkord befinner seg på gripebrettet. Det spiller ingen rolle om grunntonen er med i selve voicingen eller ikke (Greene, 13.08.93).⁴¹

I begge bøkene til Jon Damian presenterer han også et harmonisk verktøy han kaller ”the palette chart”. Dette er en oversikt over alle tretonige intervallstrukturer fra sekund + sekund (kalt 22), til septim + septim (kalt 77). De ulike intervallstrukturene klassifiseres i forskjellige

⁴¹ For en avhandling som i sin helhet dreier seg om visuell orientering knyttet til gitarspill se Jakobsen (2007).

grupper. For eksempel hører strukturene 33, 34 og 43 til gruppen ”Traditional Triad Family Close Position”, og strukturene 55, 56 og 57 til gruppen ”Quartal Family Open Position”. Alle de ulike strukturene hører enten til tradisjonelle treklanger, kvartakkorder, clustere, treklanger uten kvint, treklanger uten ters eller en såkalt oktavfamilie, to intervaller som til sammen danner en oktav. 63, 54 osv.

Både ved bruk av disse teknikkene og gjennom *The Chord Factory*s lekne tilnærming til harmonikk stimuleres leseren til kreativ, skapende musikalsk virksomhet i tillegg til at han eller hun bygger sitt eget omfattende, systematisk framstilte akkordbibliotek.

I Jon Damians akkordfabrikk må altså leseren selv komme fram til og skrive ut de ulike voicingene med utgangspunkt de retningslinjene forfatteren gir. Min oppfatning er at dette er et mye bedre pedagogisk utgangspunkt enn å memorere akkorder fra et oppslagsverk ettersom elvene selv må aktivere kunnskapen gjennom analytisk å jobbe seg inn i stoffet.

Retningslinjene Damian kommer med for å finne fram til ulike typer voicinger, er også svært konkrete og dermed enkle å forholde seg til. Han kommer i tillegg med flere gode øvelser for både å gjenkjenne de forskjellige akkordene auditivt og for å øve dem inn i en musikalsk sammenheng.

3.5 Willmott og Hendersons substitusjonsunivers

Bret Willmott er ansatt som professor ved Berklee College of Music og har utgitt to lærebøker knyttet til gitarharmonikk: *Mel Bay's Complete Book of Harmony Theory and Voicing* fra 1994 og *Mel Bay's Complete Book of Harmonic Extensions for Guitar* fra 1996. Han har også forfattet boka *Time for the Future: Polyrhythm in Harmony* (2002) som tar for seg polymetrikk. Jeg skal her ta for meg innholdet i de to førstnevnte lærebøkene.

Til sammen utgjør disse to utgivelsene et svært omfattende og godt systematisert læreverk. *Mel Bay's Complete Book of Harmony Theory and Voicing* har hovedfokus på det Willmott kaller *enharmonisk substitusjon*. Dette er et sentralt begrep i flere av de lærebøkene jeg gjennomgår i dette kapitlet, og innebærer at en gitt voicing kan representere et utvalg mer eller mindre komplette akkorder i forhold til ulike grunntoner. For eksempel kan en Em7-voicing benyttes i forbindelse med akkordsymbolet Cma7/Cma9 ettersom tonene i Em7 (E, G, H, D) tilsvarer ters, kvint, septim og none ut fra C som grunntone. Dette spesifikke eksempelet benytter det som gjerne kalles ”9 for 1”. Akkordens grunntone erstattes av nonen. Hovedårsaken til at enharmoniske substitusjonsakkorder har en sentral plass i mye gitarlitteratur, er at de mest idiomatiske akkordene på gitar er firetonige strukturer. Man søker

derfor å finne ulike firklanger som på en tilfredsstillende måte kan representere fem-, seks- og sjuklanger. Tradisjonelt benytter man voicinger som gjerne inneholder en akkords såkalte ”guide tones”, ters og septim, i tillegg til en eller to spenningstoner. I en mer modal eller ”moderne” harmonisk setting vil en hvilken som helt vertikal struktur fra en gitt akkords akkordskala kunne representere et akkordsymbol. (Dette forutsetter at man ser bort fra ”avoid-notes”.) For eksempel vil en voicing av Hm7 kunne representere akkordsymbolet Cma7. Dette fordi tonene i Hm7, H, D, F# og A alle hører hjemme i akkordskalaen C-lydisk, en skala uten såkalte ”avoid” notes. I forhold til Cmaj7 fungerer disse fire tonene som henholdsvis septim, none, undecim og tredicim. Vi ser altså at tersen i akkorden mangler.

Bret Willmott presenterer en systematisk gjennomgang av alle kombinasjoner av 1, 2 og 3 spenningstoner på forskjellige akkordtyper i all hovedsak ved bruk av enharmonisk substitusjon av ulike drop2-voicinger og såkalte 9 (omit 3)-, og 9 (no 5)-voicinger. (Tre spenningstoner innebærer at man kun får med en ”guide tone”, *enten* ters eller septim.) Begrepene 9 (omit 3) og 9 (no 5) henviser til at disse vertikale strukturene tilsvarer en tersstrukturert noneakkord med utelatt henholdsvis ters og kvint. Figur 3.9 viser de fire omvendningene av Cma9 med disse tre forskjellige voicingtypene. Akkordene i den øverste linjen kunne selvsagt logisk sett blitt kalt 9 (no root) i forhold til Cma7. Men Willmott fokuserer altså i stedet på at det er en drop2-akkord, ikke hvilken tone som er utelatt i forhold til grunntonen C.

Figur 3.9 Voicingtyper som danner utgangspunkt for enharmonisk substitusjon hos Willmott.

The image shows three staves of musical notation, each representing a different voicing type. Each staff contains four measures of music, showing the voicing in four different positions (root, first, second, and third inversion). The notes are represented by circles on a five-line staff.

- Drop2 (Em7):** The first staff shows a drop2 voicing of the E minor 7 chord. The notes are G, B, D, and F. The first measure is the root position (G, B, D, F), the second is first inversion (B, D, F, G), the third is second inversion (D, F, G, B), and the fourth is third inversion (F, G, B, D).
- 9 (no 5):** The second staff shows a 9 (no 5) voicing. The notes are G, B, D, and F. The first measure is the root position (G, B, D, F), the second is first inversion (B, D, F, G), the third is second inversion (D, F, G, B), and the fourth is third inversion (F, G, B, D).
- 9 (omit 3):** The third staff shows a 9 (omit 3) voicing. The notes are G, B, D, and F. The first measure is the root position (G, B, D, F), the second is first inversion (B, D, F, G), the third is second inversion (D, F, G, B), and the fourth is third inversion (F, G, B, D).

Figur 3.10 viser de enharmoniske substitusjonsmulighetene Willmott presenterer med bruk av to av akkordene i eksempelet ovenfor.

Figur 3.10 Substitusjonsmuligheter med Em7 (drop2) og Cma9 (no 5).

Voicing	Substitusjonsmuligheter
Em7 (drop2)	G6, Cma9, A9sus, Am7 (9/11), Fma7 (9, #11, 13), D7sus4 (13,9), Bb7 (13, #11, b9), E7#9, C#7(alt9), Eb13 (Eb6), Bm7#5(11)
Cma9 (no 5)	Am(9,11), Fma7(13,#11), F#m7b5(b13/11), Ab7(alt5/#9), D9(13), E7(b13)

Av figuren framgår det at en enkelt voicing kan brukes i forbindelse med et stort antall akkorsymboler.

Med utgangspunkt i enharmoniske substitusjonsmuligheter presenterer Willmott også mer avanserte harmoniske teknikker som såkalt "constant structure motion" og symmetrisk, dominantisk substitusjon med utgangspunkt i dim- og heltoneskalaen.

Mel Bay's Complete Book of Harmony Theory and Voicing viser bruk av alle akkordene som presenteres i en musikalsk sammenheng. Alle de forskjellige voicingene i boka presenteres i en II-V-I-progresjon, og mange av dem vises også brukt i et 12 tacters blues-skjema.


Bret Willmott introduserer i tillegg også mange spennende stemmeføringsteknikker. I kapittelet om tilnærmingsakkorder, "approach voicings", presenteres det mange interessante ideer knyttet til kromatisk stemmeføring og bruk av fellestoner fra en tilnærmingsakkord til en mållakkord. Et liknende konsept finner vi også i kapittelet "chromatic guide lines". Her finner vi eksempler med bruk av kromatiske linjer både i enkeltakkorder og gjennom akkordprogresjoner. Vi finner også kapitler om kvartakkorder og såkalte "triads over bass notes".

Willmotts andre bok *Mel Bay's Complete Book of Harmonic Extensions for Guitar* fra 1996 er en oppfølger og viderefører av tankene fra *Complete Book of Harmony Theory and Voicing*. Denne boka er todelt. Del en repeterer noen av de harmoniske teknikkene fra første bok i tillegg til å presentere en del nye ideer. Den andre delen består av musikkseksempler hvor Willmott demonstrerer bruken av de forskjellige teknikkene på ulike låter og akkordprogresjoner. En av hovedtankene hans i denne boka er å presentere en rekke ulike

voicing og reharmoniseringsmuligheter innenfor en gitt harmonisk ramme. Blant de voicingteknikkene vi finner her som ikke ble presentert i Willmotts første bok, er bruken av to-, tre- og femtonige strukturer. I tillegg presenteres det en kategori voicinger med stor eller liten septim mellom ytterstemmene og voicinger som benytter åpne strenger.

Ingen av voicingtypene som blir presentert i Willmotts første bok, drop2, 9 (no 5) og 9 (omit 3), har septim som rammeintervall i noen av sine omvendinger. I *Complete Book of Harmonic Extensions* går han derfor systematisk gjennom alle voicinger av denne størrelsen med en gitt fysisk begrensning og oppfordrer leseren til å selv finne de enharmoniske mulighetene for hver voicing. Figur 3.11 viser et eksempel på en voicing med stor septim som rammeintervall og noen av denne voicingens mulige enharmoniske tolkninger.

Figur 3.11 Substitusjonsmuligheter med en voicing med stor septim som rammeintervall.

Voicing	Substitusjonsmuligheter
	Em9, C (add9 #11), A7sus (13), F#7b9#5 (omit 3).

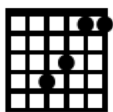
I arbeidet med å kartlegge voicinger som benytter åpne strenger, presenterer Willmott tre strategier:

- 1) Definer først hver av de åpne strengenes relasjon til alle de 12 forskjellige toneartene. Finn deretter hvilke akkordtyper som kan benytte disse relasjonene.
- 2) Prøv ut forskjellige voicinger kromatisk oppover gitarhalsen mens du kombinerer disse med tilgjengelige åpne strenger.
- 3) Bytt ut en av tonene i en voicing med den åpne strengen denne tonen spilles på.

En annen interessant utgivelse med fokus på enharmoniske substitusjonsmuligheter er Scott Hendersons *Jazz Guitar Chord System* fra 1998. Henderson presenter også et stort antall voicinger, men gir dem ikke tradisjonelle navn som Cma7, Am9 osv. Etter først å ha gjennomgått ulike akkordskalaer og definert hvilke spenningstoner som fungerer på ulike

akkordtyper, viser han i stedet hvilke funksjoner de forskjellige voicingene kan ha ut fra hvordan man definerer *soprantonen* i akkorden. Ved hjelp av fargekoder viser han at samme voicing kan brukes i forbindelse med mange forskjellige akkordsymboler. Hvis man definerer soprantonen som en septim, kan en gitt voicing for eksempel brukes som en $ma7\#11$ -akkord. Hvis man definerer soprantonen som en none, kan samme voicing brukes som en $moll6/9$ -akkord. Samme voicing kan også benyttes som en dominant 13-akkord, en alterert dominantakkord og en $Moll7b5(11)$ -akkord. Figur 3.12 viser denne voicingen.

Figur 3.12 Eksempel på en voicing fra Hendersons *Jazz Guitar Chord System*.



Denne voicingen (som består av tonene Gb, Bb, C og F) kan dermed knyttes til blant annet følgende akkordsymboler: $F\#ma7\#11$, $Ebm6/9$, $Ab13$, $D7\#5\#9$ og $Cm7b5(11)$. Ettersom Henderson organiserer voicingene etter topptonens funksjon, tvinges leseren til å bevisstgjøre seg hvilke toner ulike akkorder består av. Hvis man for eksempel ønsker å benytte voicingen i eksempel 3.12 som $F\#m6/9$, må man vite hvilken tone som er nonen i akkorden, og hvor denne befinner seg på gripebrettet. Min oppfatning er at en harmonisk tilnærming av denne typen er med på å styrke gitaristens harmoniske innsikt og mentale oversikt over gripebrettet.

3.6 Mick Goodrick: kontrapunkt og stemmeføring

Mick Goodrick har utgitt fire lærebøker som tar for seg gitarharmonikk. Han har i tillegg utgitt en bok knyttet til rytmikk, *Factorial Rhythm* (Goodrick 2003), en bok med gitararrangementer *36 Solo Pieces for Fingerstyle Guitar + Duo, Trio & Quartet Arrangements* (Goodrick 2008a), og bok med arrangementer for piano *6 Solo Pieces for Fingerstyle Guitar: Arranged and Adapted for Piano Solo by Mitch Haupers* (Goodrick 2008b).

Mick Goodricks første bok *The Advancing Guitarist* kom i 1987. I forordet til boka understreker han at vi her ikke på noen måte har å gjøre med noen metodebok. *The Advancing Guitarist* gir kun et rikt utvalg av ideer knyttet til de fleste aspektene ved det å spille gitar. Det er leseren selv som velger seg sin egen metode for innstudering av stoffet. Dette er også tilfellet for alle Goodricks senere utgivelser.

Tidlig i boka deler forfatteren noen interessante tanker knyttet til kontrapunkt på gitar. Han presenterer tostemt kontrapunkt som et bindeledd mellom melodikk og harmonikk og slår fast:

“Counterpoint (or the study of intervals) is one of the most neglected and important aspects of the guitar. It is the other ”area” of work on the guitar that most guitarists are both deficient in as well as in need of” (Goodrick 1987, s. 18).

Vi ser her at forfatteren både understreker viktigheten av kontrapunktiske studier for gitarister, og at dette hos de fleste er et forsømt studium. Videre presenteres det fire typer kontrapunktisk bevegelse; parallellbevegelse, likebevegelse, sidebevegelse og motbevegelse. Som et ledd i arbeidet med tostemt kontrapunkt anbefaler Goodrick å stemmeføre alle intervaller horisontalt på gitarhalsen for deretter å jobbe med å gå fra et intervall til et annet. Horisontal tilnærming til gitaren er i det hele tatt et svært sentralt tema i denne boka og i Goodricks senere utgivelser.

I *The Advancing Guitarist* finner vi svært gode systematiserte presentasjoner av både tre og firklanger. I kapittelet om treklanger defineres først de fire forskjellige tradisjonelle treklangene: dur, moll, forminsket og forstørret. Deretter understrekes det at disse kan spilles i både tett og spredt leie, og at en av tonene kan dobles for å skape firstemt tekstur. Fire forskjellige treklangstyper kombinert med de 12 tonene i den kromatiske skalaen gir oss 48 forskjellige treklanger. Disse kan arrangeres i en hvilken som helst rekkefølge og danne utgangspunkt for øvelser i stemmeføring hvor overgangen fra akkord til akkord skal skje med minst mulig bevegelse i enkeltstemmene. Videre presenterer Goodrick forskjellige grunntonesekvenser som kan benyttes for å jobbe med stemmeføring av treklanger. Grunntonen i akkordene kan enten bevege seg i sekunder, terser, kvarter, kvinter, sekster eller septimer. Dette konseptet med diatonisk stemmeføring av akkorder gjennom de seks mulige grunntonesekvensene er svært sentralt hos Goodrick. Konseptet kan også benyttes utenfor en tonal ramme ved at man for eksempel ved stemmeføring av durtreklanger i terser alternerer mellom grunntonebevegelse i stor og liten ters.


I kapittelet om firklanger defineres det fem forskjellige voicingtyper. Tett leie, drop2, drop3, drop2,4 og drop2,3. Goodrick presenterer de fire forskjellige omvendningene av 14 forskjellige typer firklanger med tre av disse voicingtypene. Han understreker at alle de stemmeføringsøvelsene og teknikkene som blir presentert i kapittelet om treklanger også kan benyttes på firklanger.

Videre vises det hvordan man kan stemmeføre firklanger diatonisk gjennom forskjellige skalaer ved bruk av de seks forskjellige grunntonesekvensene nevnt ovenfor. I tillegg til å gjøre dette med tradisjonelle firklanger introduserer han også det han kaller diatoniske hybridstrukturer (eksempel: C/F (hybrid 13) og C/D (hybrid 9)) og kvartakkorder. Hybridstrukturene er et resultat av såkalte "triads over bass notes". Til tross for dette navnet understrekes det at den såkalte basstonen ikke alltid trenger å være den dypeste tonen i akkorden. Goodrick tar også for seg enharmoniske substitusjonsmuligheter med bruk av Cma7, Cma7b5 og Cma7#5.

I de senere år har Mick Goodrick igjen markert seg som en ledende gitarpedagog og musikkteoretiker. Sammen med gitaristen Mitch Haupers har han utgitt et særdeles omfattende læreverk knyttet til diatonisk harmonikk bestående av tre bind kalt *Mr. Goodchord's Almanac of Guitar Voice-Leading for the Year 2001 and Beyond*. Disse lærebøkene har en meget karakteristisk stil hva gjelder både layout og innhold. De to første bindene har ikke sidetall og består av svært lite tekst. Bøkene domineres i stedet av flere hundre sider bestående av det Goodrick og Haupers har valgt å kalle "Universal Notation System". (Se eksempel 3.13 nedenfor.) Systemet består av stemmeføringstabeller kombinert med en "forklaring" på hvordan de ulike stemmene beveger seg.

Figur 3.13 viser drop2-voicinger av "triads over bass notes 1" (hybrid 9-akkorder) stemmeført gjennom C-dur med grunntonesekvens i terser. Sekvensen er i vist både med Goodricks eget "Universal Notation System", besifring og med tradisjonell notasjon.

Figur 3.13 Universal Notation System.

Besifring	G/C – Bdim/E – Dm/G – F/H – Am/D – C/F – Em/A
Stemmeførte akkordtoner Representert med "Universal Notation System".	D ↗ E ↗ F — F ↘ E ↗ F — G H — H ↘ A ↗ H ↗ C — C ↘ H G ↘ F ↗ G ↗ A — A ↘ G ↗ A C ↗ D — D ↘ C ↗ D ↗ E — E
Tradisjonell notasjon	

Goodrick sier han har valgt denne notasjonsformen blant annet fordi ikke alle gitarister leser noter, og fordi akkorddiagrammer eller tablatur blir for spesifikke når det gjelder

fingersettinger. Han ønsker å overlate flest mulig slike valg til leseren.

I tillegg til denne notasjonsformen beskriver Goodrick bevegelsen fra akkord til akkord med både det han kaller ”intervallic voice-leading”, og ”functional voice-leading”. Både ”intervallic voice-leading” og ”functional voice-leading” sier altså noe om hvordan de ulike akkordtonene beveger seg fra akkord til akkord i en gitt grunntonesekvens. Førstnevnte forteller oss hvor stort intervall og i hvilken retning en akkordtone beveger seg, mens ”functional voice leading” beskriver hvordan de ulike stemmene beveger seg fra akkordtone til akkordtone. Figur 3.14 viser både ”intervallic voice-leading” og ”functional voice-leading” for den samme harmoniske sekvensen vi så i figur 3.13.

Figur 3.14 ”Functional voice leading” og ”Intervallic voice leading”.

Functional voice-leading	Intervallic voice-leading
2 ↗ 2nd	2 ↗ 1
7 — c.t	7 — 5
5 ↘ 2nd	5 ↘ 2
1 ↗ 2nd	1 ↗ 7

Av kolonnen til venstre ser vi at akkordenes grunntone og sekund (none) beveger seg opp en diatonisk sekund fra akkord til akkord, mens kvinten beveger seg ned en diatonisk sekund og septimen blir liggende. Kolonnen til høyre viser de samme bevegelsene, men i stedet for å vise hvor stor avstand stemmene beveger seg, ser vi hvilke akkordtoner de beveger seg mellom. Sekunden i den første akkorden blir til grunntone i den neste og så videre.

Mr. Goodchord's Almanac of Guitar Voice-Leading for the Year 2001 and Beyond viderefører tankene knyttet til stemmeføring fra *The Advancing Guitarist*. Forskjellige akkordtyper stemmeføres diatonisk gjennom de seks forskjellige grunntonesekvensene. Dette demonstreres i C-dur, C-harmonisk moll, og C-melodisk moll. Volum 1 av denne serien, *Name That Chord* (Goodrick og Haupers, 2004), tar for seg treklanger i tett og spredt leie, tradisjonelle firklanger og de såkalte hybridstrukturene, ”hybrid 13” og ”hybrid 9”. (I denne boka kalt ”triads over bass notes 1”, og ”triads over bass notes 2”.) I volum 2 *Do not name that chord* (Goodrick og Haupers, 2005) presenteres diatonisk stemmeføring av tre og firetonige kvartakkorder samt såkalte firetonige spredte clusterakkorder ved bruk av de ulike grunntonesekvensene gjennom de samme skalaene som i volum 1.

I de to første bøkene av Goodricks læreverk presenteres det altså til sammen fem ulike typer firetonige akkordstrukturer: vanlige septimakkorder, ”triads over bass notes 1”, ”triads over bass notes 2”, firetonige kvartakkorder og firetonige spredte clusterakkorder. I volum tre i denne serien; *Beyond The Motherload* (Goodrick og Haupers, 2007), presenterer Goodrick ytterligere tre tretonige strukturer: ”tretonige spredte clusterakkorder”, ”7th chord [no 5th]” og ”7th chord [no 3rd]”. Disse tretonige strukturene vil manifestere seg dersom man tar utgangspunkt i de de tidligere gjennomgåtte firetonige strukturene, og utelater en tone. Alle de ulike akkordene i *Mr. Goodchord's Almanac of Guitar Voice-Leading for the Year 2001 and Beyond* presenteres med en rekke forskjellige typer voicinger. De tretonige strukturene presenteres i tett og spredt leie, og de firetonige strukturene presenteres som drop2, drop3, drop2,3, drop2,4, dbl drop2,3 og i tett leie. Goodrick poengterer at man i tillegg kan ta utgangspunkt i disse voicingene og ”sette inn” en oktav mellom to av stemmene, og på den måten generere enda flere voicingtyper. For eksempel kan en firetonig struktur i tett leie bli en drop4-voicing ved å flytte den dypeste tonen ned en oktav. En drop2-voicing blir en dbl drop2,4 ved å sette inn en oktav mellom de to midterste stemmene. Til sammen utgjør disse akkordtypene med sine respektive omvendinger alle mulige harmoniske kombinasjoner av tre og firetonige strukturer innenfor de tre syvtonige, diatoniske skalaene som presenteres. Haupers summerer godt opp det essensielle hos Goodrick når han skriver:

“In a nutshell, Mick has provided us with every possible three- and four-part diatonic chord that exists within a seven-note scale (triads, sevenths, hybrids, quartal voicings, and spread clusters). He shows you how to move from any possible inversion using many voicings, to any other possible chord or voicing within the scale” (Haupers, 2003, s. 42-43).

Figur 3.15 viser alle akkordstrukturene Goodrick presenterer i grunnstilling med C som grunn tone. Alle strukturene er i tett leie, hvilket betyr at den firetonige kvartakkorden ikke består av kun kvartintervaller. (Tonen E er flyttet ned en oktav i forhold til en tradisjonell kvartakkord.)

Figur 3.15 "The Mother Load".

Tretonige strukturer

triad 3-part 4th 7th (no 3rd) 7th (no 5th) 3 spread cluster

firtonige strukturer

7th TRB 1 TRB 2 4-part 4th spread cluster

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Tretonige strukturer', contains five chord voicings: a triad, a 3-part 4th, a 7th (no 3rd), a 7th (no 5th), and a 3 spread cluster. The bottom staff, labeled 'firtonige strukturer', contains five chord voicings: a 7th, TRB 1, TRB 2, a 4-part 4th, and a spread cluster. Each voicing is represented by a set of notes on a five-line staff.

Dette materialet som består av sju forskjellige voicingtyper av fem ulike typer firetonige strukturer og fem typer tretonige strukturer i tett og spredt leie presentert i alle omvendinger i både dur, harmonisk og melodisk moll, er det Goodrick definerer som ”*the mother load*”.

”For the first time in the history of music on our planet, all of the 3-part and 4-part voicings that exist within the Major Scale, the Melodic Minor Scale and the Harmonic Minor Scale have been found” (Goodrick og Haupers, 2005).

Goodrick ser på seg selv som en ”oppgaver” av alt dette materialet, og han understreker ubeskjeden hvor viktig hans egen oppdagelse er. Han hevder at ”The mother load” for første gang gir musikere (ikke bare gitarister!) muligheten til å jobbe med absolutt alle tre og firetonige harmoniske muligheter innenfor syvtonige diatoniske systemer.

Den siste boka i Goodricks voicingtriologi, *Beyond The Motherload* (Goodrick og Haupers, 2007), fungerer som en slags oppsummering av de to første bøkene i denne serien. Som nevnt ovenfor presenterer Goodrick i denne boka de tre siste typene av tretonige strukturer som kompletterer ”The mother load”. Han har også et omfattende kapittel kalt: ”Stuff to do with three part chords”. Her viser han eksempler på stemmeføring av tretonige strukturer gjennom ulike grunntonesekvenser hvor han legger inn gjennomgangstoner og melodiske elaboreringer i de ulike stemmene.

Fokuset på å kartlegge alle muligheter innen en på forhånd gitt ramme plasserer Goodrick i

tradisjonen etter musikkteoretikere som Nicholas Slonimsky og Vincent Persichetti. Persichetti har i sin bok *Twentieth-Century Harmony* (1961) kartlagt alle mulige samklangsmuligheter innenfor det tempererte tonesystemet. I motsetning til Goodrick jobber Persichetti ikke utelukkende innenfor de diatoniske skalaene og han begrenser seg ikke til tre- og firklanger. Dette gir han muligheten til å diskutere harmoniske fenomener som for eksempel polyakkordikk og andre vertikale strukturer som ikke tilhører en diatonisk skala. Styrken til Goodrick i forhold til Persichetti er at han i mye større grad diskuterer forskjellige voicinger og stemmeføringsmuligheter. I boka *Thesarus of Scales and Melodic Patterns* (1975) gjennomgår Nicholas Slonimsky, som tittelen tilsier, et enormt antall forskjellige skalatyper og melodiske mønstre. (Godt over 1300 totalt!)

I *Beyond The Motherload* viser Mick Goodrick også forskjellige ”bruksområder” for de ulike harmoniske strukturer han presenterer. For eksempel kan akkorden Gm/C (TRB2) brukes som akkord i forbindelse med følgende akkordsymboler: C7, Cm7, D7sus4, Dm7 (aeolisk), Ebma7, Em7b5, E7alt, Fm7 (dorisk), F#7alt, Gm, Gm7, Abma7#11, Am7 (frygisk). Dette handler altså om hvordan man som utøver tolker, eller realiserer ulike akkordsymboler. Leseren oppfordres videre til å jobbe med harmonisk dur og sigøynermoll etter de harmoniske prinsippene som behandles i disse tre bøkene.

Den største utfordringen knyttet til dette enorme materialet som blir presentert i *Mr. Goodchord's Almanac of Guitar Voice-Leading for the Year 2001* er hvordan man skal bruke det i en musikalsk sammenheng. Goodrick gir ingen konkrete retningslinjer og sier at han ønsker å la mest mulig være opp til leseren. Han understreker at vi ikke har å gjøre med en tradisjonell lærebok. Leseren oppfordres til å fokusere på det man finner spennende og interessant; ”This is certainly not a textbook. Feel free to skip around the material in any way that follows your own personal interest” (Goodrick og Haupers, 2007, s. v). Ved siden av å være den store utfordringen er mangelen på spesifikke retningslinjer til en viss grad også læreverkets styrke. Leseren blir tvunget til selv å prøve å finne måter å bruke innholdet på. Et eksempel på hvordan kunnskap tilegnet seg gjennom studier av Goodricks bøker kan manifestere seg i en reell musikalsk situasjon, redegjøres for i eksempel sju i kapittel fire.


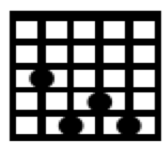
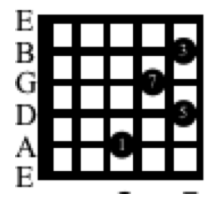


3.7 Oppsummerende kommentarer til kapittel tre

Gjennom studier av den ovenfor omtalte litteraturen danner man seg et bilde av de mange harmoniske mulighetene man har til rådighet som gitarist. Innenfor den rammen jeg jobber i denne oppgaven bunner alt i hvordan man tolker eller realiserer akkordsymboler. For eksempel demonstrerer Willmott og Henderson hvordan man kan ”bruke akkorder som noe annet” ved hjelp av enharmonisk substitusjon. Van Eps og Wyble viser hvordan man kan skape spennende og variert stemmeføring med utgangspunkt i relativt enkle strukturer. Greene og Damian hjelper oss å systematisere ulike akkorder og voicinger, og Goodrick gir oss alle mulige tre og firetonige strukturer innenfor de tradisjonelle diatoniske skalaene og viser oss hvordan disse kan stemmeføres gjennom ulike grunntonesekvenser. Den store utfordringen er å assimilere all denne informasjonen inn i sitt eget spill. Det er opp til leseren, den utøvende gitaristen, hvordan han eller hun velger å nyttiggjøre seg all denne informasjonen stilt overfor et gitt akkordsymbol eller en akkordprogresjon. I kapittel fire demonstreres noen av teknikkene fra den ovenfor omtalte litteraturen med fokus på hvordan disse kan benyttes for å komme fram til en mer horisontal harmonisk tilnærming på gitar.

Notasjon

Det er interessant å legge merke til de forskjellige notasjonsmåtene som presenteres i den ovenfor omtalte litteraturen. Figur 3.16 viser hvordan forfatterne av en del av de ovenfor gjennomgåtte læreverkene visuelt presenterer gitarakkorder. Alle eksemplene viser en Cma7drop2-akkord i grunnstilling hvor grunntonen er lille C.

Figur 3.16 Ulike notasjonsmåter for Cma7drop2.

Johnny Smith: 	Ted Greene: 	Jon Damian: 	Bret Willmott: 	Mick Goodrick: 	E H G C
--	--	--	--	---	------------------

Johnny Smith benytter som tidligere nevnt både g- og f-nøkkel når han presenterer ulike gitarakkorder. På denne måten får han vist dem i det registeret de virkelig klinger. (Gitar

noteres tradisjonelt som et transponerende instrument som klinger en oktav dypere enn notert).

Ted Greenes notasjonsmåte er noe mer kompleks enn det som kommer fram av illustrasjonen over. Dersom flere toner skal spilles etter hverandre i tid markeres rekkefølgen på disse med følgende symboler i akkorddiagrammet: ● X□△★. Tonene merket ● spilles før de merket X og så videre. Han benytter i tillegg buer mellom akkorddiagrammene på samme måte som man benytter bindebuer i tradisjonell notasjon. Vi ser at Greenes notasjonssystem reflekterer hans fokus på enkeltstemmene i en akkord, og på hvordan disse beveger seg i tid.

Jon Damian benytter horisontalt orienterte akkorddiagrammer i kontrast til Greenes vertikalt orienterte diagrammer. Damian markerer de ulike tonene som skal spilles med et tall som symboliserer denne tonens relasjon til grunntonen i akkorden. Dette bidrar til å bevisstgjøre leseren hvilke toner en akkord består av og hvor de befinner seg i voicingen og på gitarhalsen.

Bret Willmott indikerer drop2-voicinger ved å kun notere den lyseste tonen i voicingen. Akkordsymbolet Cma7 kombinert med meloditonen E betyr derfor drop2 i grunnstilling ettersom det er nettopp grunnstillingsutgaven av Cma7 drop2 som har tersen som meloditone. Denne notasjonsmetoden reflekterer hans fokus på drop2-voicinger som grunnpilaren i jazz/rytmisk gitarharmonikk. Den gjør også at man som leser blir tvunget til å gjøre seg bevisst på hvilken akkordtone som er i den lyseste stemmen i de ulike omvendningene av forskjellige drop2-voicinger.

Mick Goodrick benytter både tradisjonell notasjon og det ovenfor nevnte "Universal Notation System" for å vise ulike akkorder. Dette systemet er veldig enkelt. Tonene i en voicing indikeres med bokstaver fra dypeste til lyseste tone. Når en akkord stemmeføres til en annen, vises de ulike stemmenes bevegelser med piler opp og ned. Se figur 3.13 ovenfor for et eksempel på denne måten å notere akkorder og akkordprogresjoner på. Notasjonsformen understreker Goodricks sterke fokus på harmonikkens lineære elementer. Det tvinger også leseren til å bevisstgjøre seg hvilke toner de enkelte akkordene består av.

På grunn av at mitt fokus i denne oppgaven på stemmeføring og kontrapunkt, ser jeg det som mest hensiktsmessig å benytte tradisjonell notasjon i g-nøkkel supplert med akkordsymboler. (Både i eksempler og transkripsjonen.) Dette for å tydeliggjøre enkeltstemmenes bevegelser innad i og mellom akkorder, i tillegg til deres eventuelt ulike rytmikk. Jeg har i tillegg valgt å benytte trinnanalyse for å klargjøre det harmoniske forløpet i "Embraceable You". Dette kan

være med på å styrke eksemplenes overføringsverdi, ettersom mange standardlåter består av de samme harmoniske vendingene. Det å venne seg til å benytte trinnanalyse når man øver inn ulike standardlåter, gjør det også lettere å spille en gitt låt i flere tonearter. I transkripsjonen, analysen og eksemplene benytter jeg akkordsymbolene og tonenavnene H og B, ikke den amerikanske benevnelsen B og Bb. Grunnet begrensninger i notasjonsprogrammet Sibelius benytter transkripsjonen av Ted Greenes versjon av ”Embraceable You” den noe ukonvensjonelle kombinasjonen av akkordsymbolene H og Bb.

Supplerende akademiske utgivelser

En relativt fersk publikasjon som tar for seg mange av ideene hos både Damian, Willmott og Goodrick er Michael Aadals masteravhandling *Harmoniske rammer og utfordringer for gitarkomping i et jazzensemble* fra 2008. Aadal presenterer både harmonisk substitusjon med bruk av drop2-akkorder og komping med bruk av to- og tretonige intervallstrukturer. De forskjellige konseptene demonstreres i en musikalsk sammenheng ved bruk av standardlåter.

Teknikk og logistiske løsninger er som nevnt i kapittel en et sentralt aspekt når det gjelder hvilke harmoniske muligheter man som gitarist har tilgjengelig. Alle utgivelsene jeg har gjennomgått i kapittel tre, fokuserer på bruk av høyre hånds fingere for bedre å kunne kontrollere en mer kontrapunktisk harmonikk. For akademiske publikasjoner som i sin helhet omhandler logistiske muligheter med bruk av høyre hånds fingere i en jazzsammenheng kan nevnes *Fingerstyle Technique and Improvisation on the Nylon String Guitar* (Rindal, 2008) og *Classic Guitar Performance Techniques for the Jazz Guitarist Including Applications to the Jazz Style* (DiLiddo, 1993). Også utgivelsen *The Brazilian Guitar Book* (Faria, 2005) kan være til stor nytte når det gjelder å øve opp koordinasjonen mellom de ulike fingrene på høyre hånd i forbindelse med akkordspill.

Kapittel 4

Musikkeksempler

4.1 Innledende kommentarer

”Ideally, harmonic progressions should move like independent melodies” (Goldstein, 1993, s. 61).

I dette kapittelet skal jeg gi eksempler på hvordan teknikkene som presenteres i lærebøkene jeg gjennomgikk i kapittel tre, kan være med på utvikle en rik, variert og mer horisontal og kontrapunktisk harmonisk tilnærming på gitar. Fokuset i eksemplene er altså både på bruk av ulike voicingtyper og på stemmeføring. Som nevnt innledningsvis er alle eksemplene spilt inn på den vedlagte CD-platen.

Målet er å knytte det musikalske innholdet i musikkeksemplene til konsepter og ideer fra de lærebøkene som ble diskutert i forrige kapittel. Eksemplene tar utgangspunkt i forskjellige utdrag av akkordskjemaet til ”Embraceable You” slik det presenteres i *Real Book Vol. 2* (s.a). ”Blekka” til låta er gjengitt i appendiks to. For en detaljert gjennomgang av det harmoniske forløpet i ”Embraceable You”, se kapittel fem.

Melodien til ”Embraceable You” er ikke med i eksemplene da disse er ment som eksempler på ”comping” (jfr. kapittel en). Akkordsymboler hentet fra *Real Book Vol. 2* står over notesystemet. Der jeg benytter andre spesifikke akkorder enn disse, har jeg ført dem inn på en egen linje under akkordsymbolene fra nevnte *Real Book*. Ettersom det på innspillingen av eksemplene i tillegg til gitar også er en bassist som spiller med utgangspunkt i akkordsymbolene, fungerer ikke den dypeste tonen i gitarvoicingene som den reelle basstonen.

Det er viktig å presisere at disse eksemplene er komponert for å illustrere forskjellige teknikker og konsepter. De er ikke improvisert. På innspillingen er eksemplene presentert i varierende tempi ettersom noen av teknikkene innbyr til et langsomt balladetempo mens andre egner seg bedre med litt hurtigere puls.

4.2 Eksempel 1

Eks 1a)

Eks 1b)

Eks 1c)

Eks 1d)

Eksempel 1 viser de fire første taktene av akkordskjemaet til ”Embraceable You”.

Utgangspunktet for eksempel 1a-c er drop2-voicinger. Den første akkorden i eksempel 1a er D6 i grunnstilling. Deretter stemmeføres akkordene til nærmeste drop2-omvending av den påfølgende akkorden. Dette innebærer at Fdim7 og Em7 spilles i tredjeomvending og A7 i førsteomvending. Eksempel 1a til 1d benytter kun firklanger uten tillagte spenningstoner.

Akkordprogresjonen Em7-A7 (IIIm7-V7) som vi finner i takt 2-3 i eksempel 1a til 1d, blir av Mick Goodrick beskrevet som et ledd i en såkalt ”cycle 4”; diatoniske akkorder hvor grunntonen ligger i kvartavstand. Karakteristisk for ”cycle 4” er at den stemmeføringen som gir minst total bevegelse i enkeltstemmene, resulterer i at to av tonene blir liggende og to går trinnvis nedover fra akkord til akkord. Dette fører altså til sidebevegelse mellom to stemmepar.

Eksempel 1b viser den samme akkordprogresjonen med de samme voicingene som eksempel 1a. Forskjellen er at dette eksempelet viser bruk av det George van Eps beskriver som ”teams” (Greene, 1976, s. 21). Akkordene deles opp i to stemmepar som slås an hver for seg. Bruk av denne teknikken kan være med på å fjerne uttrykket fra tradisjonell blokkharmonikk ettersom ”blokkene” blir delt opp i stemmepar med ulik rytmikk. De ulike stemmene får

forskjellige melodiske kurver. Også Jimmy Wyble beskriver denne teknikken i sitt undervisningsmateriale.⁴² Wyble bruker som nevnt i kapittel tre øvelser av denne typen hvor man deler opp en firklang i to stemmepar, som en inngangsport til det å beherske improvisasjon med to selvstendige stemmer.

Eksempel 1c viser tilsvarende stemmeføringsteknikk med drop2-akkorder som eksempel 1a, men med en annen omvendning av D6 som utgangspunkt. Eksempel 1d viser samme teknikk med utgangspunkt i drop2,3 voicinger.

Kjennskap til og utnyttelse av alle omvendningene av en firklang gjør at vi i eksemplene oppnår smidig stemmeføring i alle stemmer, kun trinnvis bevegelse og tonegjentakelse. Systematisk arbeid med lærebøkene til Ted Greene, Mick Goodrick, John Damian og Bret Willmott presenterer denne viktige kunnskapen på ulike måter.

4.3 Eksempel 2

The musical notation for Example 2 consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords and their voicings across seven measures. The chords are: D6, F#7, Em7, A7, Em9, A7(b9), and A7(#9). The voicings are indicated by the chord symbols above the notes. The notes are written in a way that shows the relationship between the chords and their voicings.

Dette eksempelet viser i likhet med det forrige de fire første taktene av akkordprogresjonen til ”Embraceable You”. Også her ser vi utstrakt bruk av drop2-voicinger. Forskjellen er at vi i dette eksempelet finner akkorder med flere spenningstoner. Siden det fremdeles er snakk om firstemt tekstur, innebærer dette bruk av såkalte enharmoniske substitusjonsakkorder. Em9-akkorden som oppstår på slag tre i tredje takt, tilsvarer en Gma7 drop2-firklang i andreomvendning. Voicingen som benyttes på slag en i takt fire, A7#5b9, tilsvarer Gm7b5 drop2 i andreomvendning. De valgte voicingene gjør at det også i dette eksempelet er smidig stemmeføring i alle de fire stemmene mellom akkordene. I de tre første taktene av eksempelet benyttes det i likhet med eksempel 1b såkalte ”teams”.

Som nevnt i kapittel tre er konseptet enharmoniske substitusjonsakkorder med bruk av ulike drop2-voicinger et hovedfokus i Bret Willmotts lærebok *Mel Bay's Complete Book of*

⁴² http://www.davidoguitar.com/pdf/two_line_primer.pdf (Lesedato 15.02.11).

Harmony Theory and Voicing (1994). Eksempelvis er Em9-voicingen som benyttes i takt tre, beskrevet i kapittelet ”Tension 9” i denne boka. Willmott presenterer også to andre omvendinger av drop2 maj7-akkorden med grunntone på en mollakkords ters som mulige voicinger for moll9 (Willmott, 1994, s. 34). Maj7-akkorden i tredjeomvendning er utelatt ettersom det i denne drop2-voicingen oppstår en uønsket liten none mellom voicingens ytterstemmer, se figur 2.1.⁴³ Et annet argument for å utelate denne voicingen er at det er ”uvanlig” å ha nonen som den dypeste tonen i en voicing.

Figur 4.1 Gma7drop2 som enharmonisk substitusjonsakkord for Em9.

Utelatt hos Willmott
grunnet uønsket b9-intervall

A7#5b9-voicingen i takt fire i eksempel 2 beskrives også av Willmott i kapittelet ”Tension 9”. For denne akkordtypen er alle omvendningene av en drop2 moll7b5-voicing et helt tonetrinn under grunntonen tilgjengelige som enharmoniske substitusjonsakkorder. Dette fordi det ikke i noen av voicingene oppstår noe uønsket b9-intervall. Begge disse to enharmoniske substitusjonsakkordene benytter såkalt ”9 for 1”. Det vil si at grunntonen i akkorden erstattes med nonen. Når Gma7 benyttes som enharmonisk substitusjonsakkord for Em9, byttes grunntonen E ut med nonen F#. Tilsvarende byttes grunntonen A ut med den lille nonen B når Gm7b5 benyttes som en A7#5b9-akkord. Dette fungerer ettersom det er rimelig å anta at grunntonen i akkorden blir spilt av bassen. Vi legger også merke til at både Gma7 og Gm7b5 er diatoniske firklanger i Em7 og A7#5b9 sine respektive akkordskalaer, henholdsvis dorisk og alterert, også kalt superlokrisk.

Den vertikale strukturen på slag tre i takt fire i eksempel 2 er ikke noen drop2-voicing. Dette er en såkalt ”triad over bass note”-akkord. En annen mulig besifring ville derfor vært Cm/Dd. Dette er altså en treklang med en tillagt akkordfremmed tone (den akkordfremmede tonen Db er notert som C# i eksempelet for å tydeliggjøre at den fungerer som tersen i A7). Bret Willmott beskriver denne typen voicinger i kapittelet ”Triads over bass notes” i ovenfor nevnte lærebok (Willmott, 1994, s. 206). Mick Goodrick benevner akkorden under kategorien

⁴³ I tradisjonell jazzharmonikk av den typen jeg arbeider med i denne oppgaven er b9-intervallet ansett for å være en uønsket dissonans i andre sammenhenger en dominantakkord med liten none. Se for eksempel Pease & Pulling (2001, s. 35) og Willmott (1994, s. 9).

”Triads over bass notes 2”. Han viser at en slik akkord kan benyttes i forbindelse med hele 15 forskjellige akkordsymboler! (Goodrick, 2008, s. 105). Denne siste akkorden i eksempel 2 kunne blant annet også fungert godt i forbindelse med akkordsymbolene Eb13 og F9b13. I forbindelse med førstnevnte akkord inneholder voicingen tonene 1, 3, b7 og 13, Med F som grunntone opptrer tonene i voicingen som 5, b7, 9 og b13. Disse tonekolleksjonene er hentet fra henholdsvis Eb-miksolydisk og F-miksolydisk b13-skala. For mer om denne typen voicinger, se eksempel 7 nedenfor.

4.4 Eksempel 3

Eks 3a)

Eks 3b)

Dette eksempelet viser en IIm7-V7-I vending lik den vi finner fra takt 15 til 18 på akkordskjemaet til ”Embraceable You”. Eksempelet forsøker å imitere Jimmy Wybles kontrapunktiske tilnærming til harmonikk slik vi finner den presentert i hans lærebøker. I stedet for tradisjonelle voicinger ser vi her bruk av tostemt tekstur for å uttrykke akkordsymbolene.

I første takt i eksempel 3a finner vi alle tonene i en Em11-arpeggio (tilsvarer E-dorisk uten avoid-tonen C#). I takt to er skalagrunnlaget den såkalte A-miksolydisk b9, #9, og i takt tre av eksempelet finner vi kun toner fra D-durskala. A-miksolydisk b9, #9 er en åttetonig skala som tilsvarende C melodisk moll med den tillagte tonen B.⁴⁴

Eksempel 3b viser en mer kompleks frase enn den i eksempel 3a. Altererte dominantakkorder og mye bruk av kromatikk er typisk for Wybles stil. Det samme er den utstrakte bruken av de dissonerende samklangene stor septim og liten none. Eksempelet viser bruk av disse

⁴⁴ Skalaen er generert ut fra konvensjonen om at #9 også er tilgjengelig som spenningstone når b9 er det.

stiltrekkene. Første takt av eksempelet benytter parallell-, og sidebevegelse mellom de to stemmene mens det i takt to er gjennomgående bruk av motbevegelse og sidebevegelse.

I eksempel 3b spiller gitaren alene, ikke akkompagnert av bass. Dette er også typisk for Wybles stil.

Når det gjelder skalagrunnlaget i eksempel 3b, ser vi i første takt bruk av skalaen E-lokrisk #2 som tilsvarer G-melodisk moll. I takt to finner vi bruk av A halv-hel dimskala (tonen F# blir ikke spilt). Dette eksempelet fjerner seg fra det man kan kalle ”comping” og minner i stedet mer om en frase man assosierer med solistisk improvisasjon.

4.5 Eksempel 4

Eks 4a)

A^{maj7} A^{#o7} H^{m7} E⁷ E^{m7} A⁷

Eks 4b)

A^{maj7} A^{#o7} H^{m7} E⁷ E^{m7} A⁷
 E^o F^{#m} G^{#o} G E^m C^{#o} F[#]

Eks 4c)

A ^{maj7}	A ^{#o7}	H ^{m7}	E ⁷	E ^{m7}	A ⁷		
F ^{#m}	G ^o	D	E	H ^m	C ^{#o}	D ^b	E ^{b(b5)}
A ⁹	A ^{#o7}	H ^{m7}	E ⁷	E ^{m9}	A ⁹	B ^{b7}	E ^{b(b5)}

Eksempel 4 har takt 13 til 16 på akkordskjemaet til ”Embraceable You” som harmonisk utgangspunkt. Eksempel 4a og 4b viser bruk av stemmeføringsteknikker hentet fra George van Eps’ læreverk *Harmonic Mechanisms*. Som nevnt i kapittel tre danner treklanger utgangspunktet for hele dette enorme læreverket. Blant annet gjennomgås systematisk alle tenkelige gjennomgangstoner og forslagstoner mellom diatoniske treklanger. Van Eps bruker begrepet ”sub” når en stemme ankommer en akkordtone nedenfra, og begrepet ”super” når en

akkordtone tilnærmes ovenfra (van Eps, 1980, s. 160). Eksempelvis ser vi i eksempel 4a bruk av ”super”-stemmeføring på slag en og to i takt tre og det van Eps ville beskrevet som en F#m treklang med ”sub”-stemmeføring på de to første slagene i første takt. Han anser altså alltid den siste av de to fjerdedelene som den reelle akkordtonen. Som vi ser av eksempelet kan ”sub”- og ”super”-stemmeføring forekomme i alle de tre stemmene i treklingen, ikke bare i den øverste.

Eksempel 4a benytter de primære treklanger i tett leie for de ulike akkordene i progresjonen. Det vil for eksempel si at treklingen som benyttes for akkordsymboler A7, er A-dur. Eksempel 4b er noe mer komplekst. Her er det ikke de primære treklanger som danner utgangspunkt for linjene, men andre tilgjengelige treklanger fra de ulike akkordenes akkordskalaer. Eksempelvis er dorisk valgt som akkordskala i takt tre og dim halv-hel skala valgt som akkordskala for akkorden A7 i takt fire. Bruk av forskjellige treklanger fra en akkordskala for å representere et akkordsymbol kan altså føre til en rik harmonikk utelukkende med bruk av denne enkle akkordstrukturen. Det at man har flere treklanger tilgjengelige for hver akkord gjør at man også har mange gode stemmeføringsmuligheter. Bruk av gjennomgangstoner og forslagstoner slik George van Eps presenterer det i sitt læreverk, bidrar til å øke mulighetene for god stemmeføring ytterligere.

Grundig innstudering av treklanger i tett og spredt leie er avgjørende for å nyttegjøre seg ideer av denne typen i en improviserende sammenheng. George van Eps’ læreverk gir leseren gode verktøy for å tilegne seg denne kunnskapen.

Mick Goodrick presenterer et liknende konsept som det vi finner hos van Eps, i volum 3 av sin lærebokserie *Almanac of Guitar Voice-Leading*. I dette siste bindet av hans stemmeføringstriologi viser han blant annet eksempler på treklanger stemmeført gjennom ulike grunntonesekvenser med gjennomgangstoner og forskjellige melodiske elaboreringer (Goodrick, 2007, s. 14). Eksempel 4c benytter ideer av denne typen. Vi ser at eksempelet inspirert av Goodrick byr på en enda mer ”aktiv” harmonikk med mer bevegelse i enkeltstemmene enn den vi finner hos van Eps.

I eksempel 4c ser vi tre rader med akkordsymboler. Den øverste raden gjengir, i likhet med i de andre eksemplene, akkordsymbolene hentet fra *Real Book*. Rad to viser de treklanger som benyttes, og rad tre viser hvilke akkorder disse treklanger impliserer.

Ettersom vi stadig har å gjøre med melodiske elaboreringer og gjennomgangstoner, kan hvilken treklang som danner utgangspunktet for en akkord være tvetydig. På slag en av takt tre symboliserer rad to med akkordsymboler at treklengen som benyttes er Hm til tross for at det utvilsomt er G-dur som spilles. Årsaken til dette er at det her benyttes samme melodiske elaborering som på slag en av første takt. En akkordtone rammes inn av to diatoniske nabotoner. Ut fra dette synspunktet er det altså tonen F# på toerens ”og” som er den virkelige akkordtonen.

I de to siste taktene av eksempel 4c finner vi reharmonisering ved bruk av tritonussubstitusjon. Progresjonen Em7-A7 erstattes med Em7-A7-Bbm7-Eb7. Den harmoniske pulsen doubles, og den originale IIm-V7 vendingen etterfølges av tilsvarende progresjon transponert en tritonus. Eksempel 4c benytter treklanger i spredt leie, mens eksemplene 4a og b benytter treklanger i tett leie.

Den store utfordringen med Goodricks omfattende læreverk *Almanac of Guitar Voice-Leading* er som nevnt i kapittel tre, hvordan man skal nyttiggjøre seg den enorme mengden informasjon som presenteres knyttet til voicinger og stemmeføring. Det er vanskelig å bruke en av Goodricks ”diatonic cycles” konsekvent ettersom man i en reell musikalsk situasjon sjelden støter på en akkordprogresjon som utelukkende består av diatoniske akkorder i en gitt grunntonesekvens. Eksempel 4c er en kombinasjon av forskjellige stemmeføringseksempler hentet fra kapittelet ”Stuff to do with three part chords” fra volum 3, *Beyond The Mother Load* (Goodrick, 2007, s. 14). De melodiske elaboreringene av treklanger er hentet fra forskjellige tabeller for å passe med den gitte akkordprogresjonen og for å skape et tilfredsstillende musikalsk uttrykk. Slik jeg opplever det, er styrken til Goodricks system at det gir leseren svært gode verktøy for innstudering av ulike akkordtyper og voicinger. I tillegg bevisstgjøres leseren på hvordan de ulike enkeltstemmene beveger seg fra akkord til akkord i forskjellige progresjoner.

Et eksempel av den typen vi finner i eksempel 4c fjerner seg, i likhet med eksempel 3b, fra det man kan kalle ”comping”, og nærmer seg melodilinje med akkompagnement.

Av eksempel 4a, b og c ser vi at god, systematisk innarbeiding av ulike treklanger slik vi finner det presentert i lærebøkene til blant andre George van Eps og Mick Goodrick kombinert med god oversikt over forskjellige akkordskalaer, kan bidra til mange interessante harmoniske løsninger for gitarister. Kombinert med de tidligere eksemplene har vi nå sett bruk av både to, tre og firstemt tekstur.

4.6 Eksempel 5

3

Eks 5a)

D⁶ F^{o7} Em⁷ A⁷
A⁷(^{b9}_{#5}) A⁷(^{b5})

Eks 5b)

D⁶ F^{o7} Em⁷ A⁷
D^{maj7} Em⁹ A⁷(^{b9}_{#5})

Også dette eksempelet tar utgangspunkt i det harmoniske forløpet i de fire første taktene av ”Embraceable You”. I takt en og tre i eksempel 5a finner vi eksempler på det Ted Greene beskriver som ”voice switching”. Som nevnt i kapittel tre er dette en teknikk hvor to akkordtoner ”bytter plass” i to påfølgende voicinger for samme akkordsymbol. Både i takt en og tre er det akkordtonene i ytterstemmene som bytter plass. I begge taktene går akkordens ters fra å være i den øverste stemmen til den nederste, og akkordens grunntone går fra å være i den nederste til å være iden øverste stemmen. I de to midterste stemmene finner vi begge steder tonegjentakelse. Dette resulterer i at vi i både takt en og tre går fra å ha en drop2-voicing i grunnstilling på slag en til å ha en voicing i tett leie i førsteom vending på slag tre. De to vertikale strukturene består altså av de samme tonene, men med endret *voicing*.

På slag to både i takt en og tre oppstår det en akkord som et resultat av at det er lagt til en diatonisk gjennomgangstone mellom grunntonen og tersen i både den øverste og den nederste stemmen mellom voicingene på slag en og tre. Akkorden som oppstår på slag to i første takt, er en tretonig kvartakkord i førsteom vending, mens akkorden på slag to i takt tre er en Hm-treklang i andreom vending. Begge disse akkordene er diatoniske i tonearten D-dur ettersom eksempelet kun benytter diatoniske gjennomgangstener mellom voicingene i grunnstilling og førsteom vending. Til tross for at disse akkordene kan analyseres som diatoniske vertikale strukturer, er det viktig å understreke at de utelukkende har et lineært opphav.

Voicingen på slag tre og fire i første takt og slag en og to i takt to benytter gitarens åpne H-streng. Av den grunn har akkurat dette konkrete eksempelet mindre overføringsverdi til andre

akkordprogresjoner og standardlåter enn de andre eksemplene som presenteres i dette kapitlet. Dette fordi bruk av den åpne strengen begrenser eksempelet til tonearten D-dur. Jeg har likevel valgt å presentere akkurat dette eksempelet fordi det viser hvordan man ved å analysere de åpne strengenes relasjon til ulike akkorder og tonearter kan komme fram til voicinger som ellers ville vært tilnærmet umulige å spille grunnet et for stort horisontalt strekk på gripebrettet. Den siste voicingen i første takt ville krevd et strekk over sju bånd ganske langt nede på gitarhalsen dersom man skulle spilt denne uten bruk av den løse H-strengen. En slik voicing er så godt som umulig å spille for de fleste gitarister. Med bruk av åpen H-streng krever akkorden kun et horisontalt strekk over to bånd, en logistisk sett betydelig enklere løsning.⁴⁵ Den første voicingen i takt to ville krevd et horisontalt strekk på seks bånd uten bruk av løs streng og ville dermed også vært krevende å spille. Jon Damian understreker dette fysiske aspektet ved bruk av akkorder med åpne strenger i sin lærebok *The Chord Factory* og sier: "[...] (they) often enable us to play a voicing that would otherwise be impossible" (Damian, 2007, s. 120). Begge akkordene som benytter den løse H-strengen er firklanger i tett leie. Som nevnt i kapittel en er denne voicingtypen krevende å spille på gitar fordi små intervaller i samklang krever et stort horisontalt strekk. Dette gjelder særlig de andre omvendingene enn grunnstilling ettersom det her oppstår en sekund mellom to av stemmene. Det å tilegne seg voicinger som benytter åpne strenger er altså med på å utvide gitaristens tilgjengelige akkordvokabular da det muliggjør voicingtyper som ellers ville vært umulige å spille. Topptonen E i Em7-voicingen på slag tre i tredje takt kunne selvsagt også blitt spilt av gitarens åpne, lyse E-streng. Jeg valgte likevel å spille denne voicingen uten åpne strenger for å vise at en del firklanger i tett leie tross alt er mulige å spille på gitar. Ved å ikke benytte noen av gitarens løse strenger er det også lettere å oppnå en mer homogen klang.

I sin lærebok *Complete Book of Harmonic Exstensions for Guitar* (1994) foreslår Bret Willmott følgende framgangsmåte for best å kunne nyttegjøre seg gitarens løse strenger i ulike harmoniske situasjoner:

"A detailed approach to building these chords would involve determining each open strings relation to all twelve keys and then determine which chord types would support those relations" (Willmott, 1996, s. 35).

⁴⁵ Den største utfordringen når det gjelder bruk av voicinger med løse strenger er etter min oppfatning å balansere voicingen slik at ikke tonen som spilles på en løs streng blir for sterk i forhold til voicingens øvrige toner.

H er seksten i tonearten D-dur og dermed også seksten i tonikaakkorden D. Tonen H er også den forminskede kvinten i dimakkorden i Fdim7. Den løse H-strengen egner seg derfor godt til bruk i forbindelse med begge akkordsymboler.

I takt to i eksempel 5a finner vi først en Fdim7 i tett leie i grunnstilling og deretter en drop3-voicing av samme akkord i tredjeom vending. Det at voicingtypen endres, gjør at det oppstår motbevegelse mellom ytterstemmene i de to Fdim7-voicingene og videre inn til drop2-grunnstillingsvoicingen av Em7 i takt tre. Ved å kombinere ulike voicingtyper, tett leie, drop3 og drop2 oppnår vi altså den ønskede stemmeføringen.

I overgangen fra takt tre til takt fire ser vi at den dypeste stemmen gjentar tonen G, mens de to mellomstemmene beveger seg kromatisk ned og toppstemmen beveger seg kromatisk opp. I overgangen fra Em7 til A7 oppnås det altså både parallell-, side- og motbevegelse i enkeltstemmene med bruk av de valgte voicingene.

Den første akkorden i takt fire er enda en enharmonisk substitusjonsakkord. Voicingen av A7#5b9 tilsvarer Gm7b5 i tett leie i grunnstilling. Eksempelet benytter altså samme akkordtype, Moll7b5, som enharmonisk substitusjonsakkord for en alterert dominantakkord som eksempel 2. Forskjellen er at vi denne gang har å gjøre med en voicing i tett leie, mens eksempel 2 benyttet en drop2-voicing.

Voicingen på slag tre i takt fire er også en drop2-voicing. Akkorden kan enten ses på som A7b5 i andreom vending eller Eb7b5 i grunnstilling. Dette er et eksempel på tritonussubstitusjon hvor voicingen får samme besifring uavhengig av hvilken tone du definerer som grunntone.

Takt fire i både eksempel 5 og i eksempel 2 benytter voicinger med tilgjengelige spenningstoner fra A-alterert skala (også kalt superlokrisk, tilsvarer B-melodisk moll). Den primære akkordskalaen for A7 i D-dur er miksolydisk, men andre dominante akkordskalaer er også anvendelige "[...] based on context, designated tensions, desired voice leading, and the imagination of the writer, any dominant seventh chord scale is possible" (Pease og Pulling, 2001, s. 59). Valget av denne skalaen som utgangspunkt for voicingene i eksemplene er basert både på ønsket om en rikere harmonikk med høyere spenningsnivå i tillegg til et økt fokus på stemmeføring. Vi ser at de valgte voicingene i takt fire i eksempel 5 gir motbevegelse mellom ytterstemmene i tillegg til trinnvis bevegelse og tonegjentakelse i mellomstemmene.

I eksempel 5b finner vi bruk av voice switching i både første tredje og fjerde takt. I første takt er det i motsetning til de andre eksemplene på voice switching ikke de to ytterstemmene som bytter akkordtone. I denne takten er det bass og altstemmen som bytter akkordtone fra henholdvis kvint og ters på slag en og to til ters og kvint på slag tre og fire. Voicingen på slag en og to i første takt er en Dmaj7-drop2 i andreomvending. Akkorden som oppstår som et resultat av at bass og altstemme har byttet akkordtone på slag tre og fire, er en drop3-voicing av Dmaj7 i førsteomvending. Det er i denne takten ikke lagt inn noen gjennomgangsakkord mellom de to voicingene.

I takt tre og fire av eksempel 5b ser vi nok en gang bruk av voice switching med en tillagt gjennomgangsakkord. Forskjellen fra de tidligere eksemplene er at det her ikke er den primære firklangen som ligger til grunn for voicingene. I takt tre benyttes Gmaj7 som enharmonisk substitusjonsakkord for Em9, og i takt fire benyttes Gm7b5 for å uttrykke A7#5b9. I takt tre går voicingene fra drop2 til tett leie, og i takt fire fra tett leie til drop2. Gjennomgangsakkordene er skalaegne i de valgte akkordskalaene dorisk og alterert.

4.7 Eksempel 6

Eks 6a)

Eks 6b)

The musical notation consists of two staves. The first staff, labeled 'Eks 6a)', shows a sequence of chords: Em7, Em7/D, C7, A7, and D6. Above the staff, there are additional labels for voicings: Em¹¹, A^{7(b9)}, and D^{maj7}. The second staff, labeled 'Eks 6b)', shows a similar sequence of chords: Em7, Em7/D, C7, A7, and D6. The notation includes notes, stems, and accidentals, with some notes beamed together and some having slurs or ties.

Eksempel 6a viser hvordan man kan kombinere tradisjonelle gitarvoicinger med tostemt kontrapunkt for å skape en variert ”comping”-tekstur. Eksempelet henter inspirasjon fra kapittelet ”Counterpoint” i læreboka *The Guitarist’s Guide to Composing and Improvising* skrevet av John Damian. Det harmoniske utgangspunktet for eksempelet er takt 5-7 av akkordskjemaet til ”Embraceable You”.

På de to første slagene av første takt i eksempel 6a ser vi Em11 voicet som en kvartakkord. C7 i takt to antesiperes på den siste åttendelen i første takt av en voicing i tett leie uten kvint. Mellom disse to voicingene, på slag to, ser vi tostemt kontrapunkt i rytmeforhold 1:2.

Det spilles ingen tradisjonell voicing knyttet til akkordsymbolet A7 i takt to. Akkorden uttrykkes kun ved en tostemt linje bestående av toner fra den valgte akkordskalaen. Den øverste stemmen spiller akkordens grunntone og septim, tonene G og A, mens understemmen spiller den lille nonen, B. Septimen i overstemmen stemmeføres ned til tersen i Dma7, mens den lille nonen stemmeføres ned til kvinten i samme akkord.

Dma7 i takt tre uttrykkes først ved treklangen F#m i tett leie og deretter ved en tostemt linje som ender på akkordens (og toneartens) grunntone og sekst. Molltreklangen som ligger en stor ters over grunntonen i en Maj7-akkord, består av dennes ters, kvint og septim. Den egner seg dermed godt for å uttrykke akkorden Maj7 ettersom den eneste tonen som mangler for å få en komplett firklang, er akkordens grunntone (som i eksempelet spilles av bassen).

Tonene som spilles i de tostemte delene av eksempelet, er i likhet med tonene i de mer tradisjonelle voicingene valgt med utgangspunkt i en gitt akkordskala. I takt en er akkordskalaen E-dorisk, i takt to A-miksolydisk b9, #9 og i takt tre D-dur.

Eksempel 6b har det samme harmoniske grunnlaget som eksempel 6a. I dette eksempelet ser vi kun bruk av tostemt tekstur med rytmeforhold 2:1 for å uttrykke akkordsymbolene (rytmen er flere steder synkopert for å skape et mer variert uttrykk). Det benyttes altså ingen tradisjonelle tre eller firetonige voicinger for å uttrykke akkordsymbolene. I eksempelet benyttes de samme akkordskalaene som i eksempel 6a i de to første taktene og lydskala som akkordskala i takt tre.

John Damian understreker at nettopp tekstural variasjon er et hovedargument for å supplere tradisjonell akkordikk med tostemte linjer av den typen vi finner i eksempel 6: "[...] the two part counterpoint texture is a good contrast to the chord sound used traditionally" (Damian, 2001, s. 74). Han understreker videre at denne typen tostemte linjer både kan fungere som akkompagnement og som solistisk uttrykk.

4.8 Eksempel 7

Eks 7a)

G ^{maj7}	C ^{#m7(b5)}	F ^{#7}	Hm
G ^{6/9}	C ^{#m11}	F ^{#7(#9)}	Hm ¹¹

Eks 7b)

G ^{maj7}	C ^{#m7(b5)}	F ^{#7}	Hm
D/G	Em/F [#]	C/F [#]	D/E

I dette siste eksempelet demonstreres det hvordan tradisjonelle akkordsymboler kan uttrykkes med andre typer firetonige voicinger enn vanlige tersstrukturer. Eksempelet viser det harmoniske forløpet fra takt 25 til og med 27 på akkordskjemaet til ”Embraceable You”.

Eksempel 7a benytter kun kvartakkorder i ulike omvendinger. Vi finner kvartakkorder i grunnstilling i takt en, på slag tre i andre takt og på toerens ”og” i takt tre. Voicingen på slag en i både takt to og tre er en kvartakkord i andreomvendning. Det er altså tonen C# som er den nederste tonen dersom man organiserer tonene i voicingen utelukkende i kvarter. Kjennskap til alle omvendingene av en kvartakkord gjør at man også ved bruk av denne typen vertikal struktur kan oppnå andre typer stemmeføring enn parallellføring. I eksempelet ser vi at det fra voicingen i første takt til voicingen på slag en i takt to er to stemmer som har tonegjentakelse, mens en beveger seg ned en ters og en ned en sekund. Fra første til andre akkord i takt to blir tenorstemmens E repetert i tillegg til at det oppstår motbevegelse mellom ytterstemmene. Bruk av de forskjellige omvendingene av kvartakkorder gjør også at man unngår det monotone preget som kan oppstå ved utelukkende bruk av kvarter som samklangsintervall (Persichetti, 1961, s. 95).

Akkordsymboler beskriver i all hovedsak tersstrukturer. Når man benytter kvartakkorder i forbindelse med slike symboler, må man ta utgangspunkt i akkordsymbollets tilhørende akkordskala og konstruere kvartakkorder ut fra denne. Kvartakkorden på slag tre i takt to er hentet fra skalaen F#-alterert, tilsvarende G-melodisk moll. Den dypeste tonen i voicingen er notert som A# i stedet for Bb for å tydeliggjøre at den er akkordens ters.

Vi ser at samme voicing benyttes både for C#m7b5 i takt to og for Bm7 på første slag i takt tre. Dette fungerer ettersom voicingen ikke inneholder noen "avoid"-toner i forhold til verken den ene eller andre akkorden.

I eksempel 7b er det utelukkende bruk av såkalte "triads over bass notes". Som nevnt i kapittel tre betyr ikke dette at den tillagte "basstonen" nødvendigvis er voicingens dypeste tone. Begrepet brukes som benevnelse for vertikale strukturer som består av en treklang med en tillagt tone som sammen med treklengen *ikke* danner en tersoppbygget firkleng. Innenfor tradisjonelle diatoniske skalaer vil dette i praksis si at treklengen enten får lagt til tonen som ligger en kvart over treklengens grunntone, eller tonen som ligger en sekund over treklengens grunntone. I forhold til C-dur vil dette si tonene F eller D. Mick Goodrick benevner disse to typer av akkorder som henholdsvis "Triads over Bass Notes 1" og "Triads over Bass Notes 2". Mulige besifringssymboler er "add9" og "add11".

Også i eksempel 7b er voicingene valgt med utgangspunkt i klanger som ikke inneholder noen "avoid notes" fra akkordenes respektive akkordskalaer. Voicingen på slag tre i andre takt benytter samme akkordskala som den tilsvarende akkorden i eksempel 7a. Vi ser at de valgte voicingene gir motbevegelse mellom ytterstemmene fra og med første akkord i takt to.

4.9 Oppsummerende kommentarer til kapittel fire

Gjennom eksemplene i dette kapittelet har jeg ønsket å vise hvordan man kan benytte ulike teknikker hentet fra lærebøkene som ble gjennomgått i kapittel tre, for å komme fra til et mer horisontalt orientert harmonisk uttrykk på gitar som benytter forskjellige voicingtyper og ulike teksturer. Gjennom kommentarene ovenfor har jeg forøkt å vise at *god stemmeføring* er et premiss for samtlige eksempler.

Alle eksemplene tar utgangspunkt i tolkning av akkordsymboler hentet fra et "lead sheet" fra *Real Book Vol 2* (s.a). Ved å knytte disse akkordene til ulike skalatyper basert på chord scale theory har jeg funnet fram til hvilke spenningstoner som er tilgjengelige for å konstruere fem- og seksklanger med utgangspunkt i de gitte akkordsymbolene. De samme akkordskalaene har også diktert bruken av kvartakkorder og "triads over bass notes".

Ut fra kunnskap om forskjellige voicingteknikker og stemmeføring slik vi finner den presentert i den omtalte litteraturen, har jeg kommet fram til eksempler som benytter både to-, tre- og firstemt harmonikk.

Ved å la alle eksemplene ta utgangspunkt i deler av akkordprogresjonen på standardlåten "Embraceable You" har jeg vist hvordan man kan benytte teknikkene som presenteres i lærebøkene i en reell musikalsk situasjon. Eksemplene har også overføringsverdi ettersom harmonikken i "Embraceable You" er svært typisk for en lang rekke standardlåter.

Det neste kapittelet ser på hvilke voicing- og stemmeføringsteknikker gitaristen Ted Greene benytter i sin utpregede horisontalt orienterte harmoniske stil.

Kapittel 5

Analyse

5.1 Bakgrunn

I dette kapittelet skal jeg analysere min egen transkripsjon av Ted Greenes innspilling av George Gershwins komposisjon ”Embraceable You”. Analysen fokuserer på de teknikkene Greene benytter og som jeg mener bidrar til et harmonisk uttrykk av den typen jeg har skissert i problemstillingen.⁴⁶

”Embraceable You” er som nevnt skrevet av den amerikanske komponisten George Gershwin. Den ble trolig komponert i 1928 to år før den ble kjent gjennom den komiske musikalen *Girl Crazy* (Forte, 1995). Låta har gått inn i ”The Great American Songbook” og er en mye spilt standardlåt. Blant de mange kjente jazzinnspillingene av denne låta kan man for eksempel trekke fram Billie Holiday sin versjon fra 1944 som ble innlemmet i Grammy-prisens ”Hall of Fame” i 2005.⁴⁷ Den delen av ”Embraceable You” som stort sett danner utgangspunktet for jazzframførelser er det som i utgangspunktet var refrenget på Gershwins originale komposisjon. Dette refrenget er på 32 takter, og kan beskrives med formen A-B-A-C, og er vanligvis notert i G-dur. Det er dette refrenget som også er utgangspunktet for Ted Greenes tolkning av ”Embraceable You”, og som dermed danner utgangspunktet for min transkripsjon og analyse.

George Gershwin (1898-1937) har også skrevet mange andre kjente melodier som har blitt en del av standardrepertoaret. Flere av dem er hentet fra musikaler hvorav den mest kjente er *Porgy and Bess* fra 1935. Blant de mest populære av disse melodiene kan nevnes ”Summertime”, ”Someone to watch over me” og ”A foggy day”. Han er også komponisten bak ”I got Rhythm”, låta som har gitt navn til, og er det harmoniske opphavet til de ulike akkordprogresjonene som betegnes som ”Rhythm Changes” (denne er i likhet med ”Embraceable You” hentet fra musikalen *Girl Crazy*).

⁴⁶ Hele transkripsjonen er gjengitt i appendiks fire.

⁴⁷ http://www2.grammy.com/Recording_Academy/Awards/Hall_Of_Fame/#e (Lesedato 17.01.11).

Det er skrevet mye om George Gershwins liv og om hans musikk. Et relativt nytt og svært omfattende referanseverk er Howard Pollacks *George Gershwin; His Life and Work* (2006).⁴⁸

Ted Greene har som nevnt i kapittel tre bidratt med et enormt tilskudd til gitarlitteraturen både gjennom sine lærebøker og gjennom sin store mengde nedskrevne notater, øvelser, analyser og annet undervisningsmateriell. Etter nærmere 40 år med undervisning i Los Angeles-området har Greene også hatt et stort antall elever. Mange av disse har også bidratt til å spre kunnskap de har tilegnet seg fra Greene. Et sentralt sted for spredningen av denne kunnskapen er i dag nettstedet <http://www.forums.tedgreene.com>. Gjennom sine sporadiske, bejublete offentlige konserter og ikke minst gjennom sin pedagogiske gjerning må Ted Greene sies å ha vært en sentral aktør i Los Angeles jazzgitarmiljø i flere tiår.

Til tross for sin lange karriere som gitarist og pedagog etterlot Ted Greene seg kun *en* offisiell plateinnspilling. *Solo Guitar* ble utgitt første gang i 1977 og består av Greenes tolkninger av kjente standardlåter. Blant låtene på plata finner vi Gershwins ”They can’t take that away from me” og en medley bestående av ”Summertime” og ”It ain’t Necessarily So”. Det har etter Greenes død dukket opp en innspilling han gjorde sammen med bassisten Chuck Domanico og den kjente vestkysttrommeslageren Shelly Manne.⁴⁹ Også denne innspillingen med standardlåter antas og være fra 1977, og også her spiller Greene en versjon Gershwins ”It ain’t Necessarily So”. I tillegg til disse to albumene har det de siste årene også stadig dukket opp flere konsertopptak og annen lyd- og videodokumentasjon som gir oss flere muligheter til å studere Greenes musikk. De fleste av disse er tilgjengelige fra nettstedet tedgreene.com. I 2009 ga Greenes tidligere samboer Barbara Franklin ut boka *My Life With The Chord Chemist*. Utgivelsen avdekker flere spennende sider av Greenes liv og virke som musiker og pedagog.

Det er også verd å merke seg at Ted Greene flere ganger har omtalt George Gershwin som sin ”...all time favorite composer”.⁵⁰

⁴⁸ For en oversikt og kritisk gjennomgang av tilgjengelige utgivelser om ulike aspekter ved Gershwin liv og virke se Sherk (2011, s. 101-103).

⁴⁹ En lenke til denne innspillingen finnes her:

http://www.tedgreene.com/audio/TedGreene_RecordingSession77.asp (Lesedato 26.03.11).

⁵⁰ Se http://tedgreene.com/video/tedgreene_cavg_3.asp (Lesedato 20.01.11) og Hilman (1996).

5.2 utfordringer knyttet til transkripsjon og notasjon

Som nevnt innledningsvis i dette kapitlet er det min egen transkripsjon som ligger til grunn for analysen nedenfor. Det er viktig å understreke at til tross for grundig, nitidig arbeid i transkripsjonsprosessen representerer notebildet kun min tolkning av den klingende musikken. "[...] all transcriptions, no matter how detailed, comprise reductive representations of the original recordings" (Berliner, 1994, s. 510). Transkripsjonen er kontrollert ved at jeg har spilt den nedskrevne versjonen sammen med originalinnspillingen, layouten er drøftet med flere fagpersoner.

Det er mange utfordringer knyttet til transkripsjon og medfølgende notasjon av improvisert musikk og annen musikk som ikke tidligere er notert med bruk av vestlig notasjon. Som nevnt tidligere i oppgaven har forskere som Walser, Monson og Hodson tatt opp denne problematikken knyttet til improvisert jazz.⁵¹ Nedenfor følger en gjennomgang av de ulike utfordringene jeg støtte på i mitt transkripsjons- og notasjonsarbeid, og hvordan jeg valgte å løse dem.

Taktart, rytmikk og frasering

Omtrent to tredjedeler av Ted Greenes versjon av "Embraceable You" er spilt rubato, altså fritt uten fast puls. Fra takt 9 til og med 41 er det tydelig at Greene spiller med utgangspunkt i den originale formen på låta. Jeg har derfor valgt å notere denne delen i 4/4 og å la fraselengdene i transkripsjonen stort sett samsvare med den versjonen man finner i *The Real Book Vol. 2* (s. a.). Dette både for å gjøre det lettere å sammenlikne Greenes versjon med en slik "lead sheet"-versjon, og for ikke å gjøre notebildet unødvendig komplisert med stadige taktartsendringer, ritardandi og accelerandi. Fra takt 42 til og med takt 58 improviserer Greene verken over akkordskjemaet eller med utgangspunkt i melodien til "Embraceable You". Ettersom han fremdeles heller ikke har etablert noen fast puls, har det vært vanskelig å avgjøre hvor en takt slutter og den neste begynner. Jeg har notert dette partiet slik jeg oppfatter Greenes frasering både i forhold til rytmiske underdelinger og hvor han befinner seg i takten. Fra og med takt 59 spiller Greene i "time", altså med et fastsatt tempo (bortsett fra et lite ritardando i takt 88). Her har det derfor ikke vært noe problem å avgjøre verken hvor han befinner seg i takten, eller å avgjøre hva slags underdelinger han benytter.

⁵¹ Også mange etnomusikologer har også tatt opp ulike utfordringer knyttet til transkripsjon. For en gjennomgang av disse, se Shelemay (1990).

Transkripsjonen indikerer ikke hvor Greenes frasering plasserer seg i forhold til slaget, om han er ”frampå”, ”midt i” eller ”bakpå”. Dette til tross for at han noen steder benytter dette som et sterkt musikalsk virkemiddel (lytt for eksempel til fraseringen i takt 83). Hvor man plasserer seg rytmisk i forhold til slaget, er et viktig stilelement i rytmisk musikk. Dette er et hovedfokus i Anne Danielsens utgivelse *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament* (2006). Forfatteren understreker blant annet at det å forskyve ulike innsatser/anslag kan være en svært sentral del av et musikalsk uttrykk (Danielsen, 2006, s. 79). Også Ingerid Monson betoner hvor viktig ”riktig” rytmikk og rytmisk frasering er for å oppnå en vellykket jazzframføring og beskriver dette som ”The aesthetics of rhythm and the idea of good time [...]” (Monson, 1996, s. 27). I et jazzensemble oppstår den riktige rytmiske ”grooven” som en kombinasjon av de ulike medlemmenes bidrag til helheten (Monson, 1996, s. 30). Ettersom Greene spiller uten akkompagnement, hviler hele dette ansvaret på han alene.

Fraseringstegn, slides, vibrato og lignende er heller ikke notert i transkripsjonen selv om også dette er en sentral del av Greenes uttrykk. Han benytter blant annet en karakteristisk vibrato som han oppnår ved å bevege hele gitarhalsen, ikke bare strengene slik det er vanlig å gjøre på gitar. Også dette er utelatt fra transkripsjonen for å gjøre den mest mulig leservennlig og fordi mitt fokus i denne oppgaven er rettet mot de faste tonehøydene som utgjør musikkens harmoniske innhold.⁵²

Alle de ovenfor nevnte elementene, rytmisk plassering i slaget, vibrato og frasering bidrar i likhet med hans harmoniske uttrykk til Greenes stil. En videre drøfting av musikalsk stil faller utenfor denne oppgavens rammer.

Bruk av faste og løse fortegn

Første del av Greenes improvisasjon går tydelig i D-dur og siste del tydelig i Ab-dur. Disse er notert med faste fortegn i henhold til dette. Midtdelen (takt 42-58) har jeg valgt å notere uten faste fortegn ettersom det ikke manifesterer seg noen tydelig toneart før melodien spilles i Ab-dur fra og med takt 59. For mer om det harmoniske forløpet i disse taktene, se eget avsnitt nedenfor.

I forbindelse med notasjon av løse fortegn har jeg i tråd med denne oppgavens tematikk knyttet til harmonikkens horisontale kvaliteter vektlagt nettopp disse. Dette medfører at jeg for eksempel på siste slag i takt 22 har valgt å notere melodien som G# og ikke som Ab.

⁵² For et forslag til hvordan ulike typer artikulasjon, frasering og forskjellige tonekvaliteter kan noteres se Berliner (1994, s. 513).

Tonen er det kromatisk hevede fjerdetrinnet i tonearten D-dur som gjennom en trinnvis skalabevegelse leder opp til toneartens femte trinn. Tonen harmoniseres med bidominantens tritonussubstitusjon B7 og skulle slik sett noteres som akkordens septim Ab. Men jeg velger altså å understreke at dette er en oppadstrebbende ledetone ved å notere den som G#. Innenfor klassisk musikkteori ville den akkorden vi her har med å gjøre, blitt betegnet som en tysk alterert vekseldominant, en såkalt forstørret sekstakkord. Den forstørrede seksten G# stemmeføres et halvt trinn opp til toneartens kvint, ikke ned et halvt trinn til toneartens kvart slik den ville gjort hvis den hadde blitt notert som en septim (Se for eksempel Gauldin, 2004, s. 540 og Ulehla, 1994, s. 134).

For å gjøre transkripsjonen mer leselig har jeg også unnlatt å benytte doble fortegn. For eksempel er tersen i akkorden Gbm7 på slag 3 i takt 26 notert som A ikke som Hbb.

Notasjon

Jeg har valgt å følge vanlige konvensjoner for notasjon av musikk spilt på gitar og gjengitt transkripsjonen på ett notesystem i G-nøkkel hvor gitaren er notert som et transponerende instrument som klinger en oktav dypere enn notert. Der jeg oppfatter en tydelig melodi, har jeg konsekvent valgt å notere denne med notehalsene oppover.

Denne musikkens polyfone preg gjør at man godt kan tenke seg en notasjonsform liknende den man finner i for eksempel firstemt koralharmonisering. Dette ville kanskje i enda større grad tydeliggjort enkeltstemmenes bevegelser og på den måten gjort transkripsjonen mer oversiktlig. Men ettersom antall stemmer i satsen varierer fra en til seks kombinert med at det ikke finnes noen tradisjon for slik notasjon av verken jazzmusikk generelt eller musikk skrevet for gitar spesielt har jeg valgt å ikke benytte en notasjonsform av denne typen. Av sistnevnte grunn har jeg heller ikke notert transkripsjonen på to notesystemer med både G og F-nøkkel. (Unntaket fra sistnevnte konvensjon er den tidligere omtalte Johnny Smith, jfr. avsnittet om notasjon i kapittel tre.)

Ted Greene er kjent for ofte å stemme om gitaren. Vanligvis beholder han intervallforholdet mellom strengene og stemmer hele gitaren ned ett, to eller tre halvtonetrinn. Et eksempel er låta "Old Man River" fra utgivelsen *Solo Guitar* (1977). Her er Greenes gitar stemt ned tre halvtonetrinn til C#. Det hender også at Greene benytter såkalt "drop D-tuning" (den dype E-strengen stemmes ned til D) og det han beskriver som "fake seven string tuning" (Greene,

xx.xx.93).⁵³ Sistnevnte stemming innebærer å stemme gitarens dype E-streng ned til A og A-strengen ned til E. For en gjennomgang av hvordan Greenes gitar er stemt på de ulike låtene på *Solo Guitar* se Hilman (1996). På den innspillingen av ”Embraceable You” som ligger til grunn for min transkripsjon, spiller Greene med vanlig gitarstemming, E, A, D, G, H, E.

5.3 Analyseverktøy

Her følger en kort gjennomgang av de analyseredskapene og de analytiske begrepene jeg benytter i den påfølgende harmoniske analysen av ”Embraceable You”.

Ted Greenes musikk er tydelig tonal. Det finnes et svært omfattende utvalg av analyselitteratur som tar for seg harmonikken i tonal musikk både innenfor jazztradisjonen og den vestlige kunstmusikken. Valget av analyseverktøy og analytisk terminologi har falt på de analytiske redskapene jeg mener egner seg best for å beskrive Greenes harmonikk. Dette har medført at jeg benytter analyseverktøy og begreper fra både jazzanalyse og analyse knyttet til vestlig kunstmusikk. Jeg mener dette er hensiktsmessig ettersom Greenes harmoniske språk i høyeste grad henter inspirasjon fra begge tradisjoner, og fordi de forskjellige metodene dekker ulike aspekter av Greenes spill.

Besifring

Jeg har valgt å presentere et forslag til besifring til transkripsjonen.⁵⁴ Til tross for at dette flere steder gir en mangelfull beskrivelse av det musikalske innholdet, og at min tolkning til tider kan virke presset, har jeg likevel valgt å gjøre det på grunn av denne oppgavens tema som nettopp knytter seg til tolkning av akkordsymboler. Det å presentere et forslag til besifring gjør det også lettere å sammenlikne Greenes versjon med den man finner i *The Real Book Vol. 2*.

Jeg har til en hver tid valgt å presentere de akkordsymbolene jeg mener best uttrykker en gitt vertikal struktur. Da mange av akkordene Greene benytter kan tolkes på ulike måter har dette ikke alltid vært like lett. For eksempel er den siste akkorden i takt 88 notert som C/Db. Andre mulige besifringsløsninger for denne samklangen er blant annet C(addb9) eller Dbm(ma7,b5). På slag tre i takt 27 er akkordsymbolet ”A” satt i parentes fordi akkorden kun uttrykkes ved

⁵³ Også denne kilden viser til henvisningen ”Greene, T. 1991-94, opptak av privatundervisning med Mark Levvy, tilgjengelig fra nettstedet <https://public.me.com/deparko> (Lesedato 06.04.11).” i litteraturlista. Det aktuelle undervisningsopptaket har ikke blitt spesifisert med dato.

⁵⁴ For en versjon uten akkordsymboler, se appendiks 5.

grunntonen A. Det er altså ikke snakk om noen komplett treklang. Man opplever likevel at dominantakkorden E7 på slag en og to i samme takt oppløses til nettopp denne tonen.

Trinnanalyse

Som nevnt i kapittel tre kan trinnanalyse være med på å styrke overføringsverdien av ulike harmoniske teknikker man tilegner seg. Den kan også være med på tydeliggjøre en låts harmoniske forløp. I trinnanalysen benytter jeg de symboler og retningslinjer som er skissert i Erik Gunvaldsens *Harmonilære: Grunnleggende teori* (s.a). I trinnanalysen slik den anvendes i jazztradisjonen, symboliseres IIm7-V7-progresjoner med klamme og dominantoppløsning ned en kvint (opp en kvart) med en buet pil. Denne vendingen, IIm7-V7-I, har fått spesifikke analysesymboler ettersom det er den mest dominerende akkordprogresjonen i standardrepertoaret. Tilsvarende symboliseres IIm7-V7-progresjoner hvor dominanten er tritonussubstituert, med stiplet klamme. Forventet oppløsning ned et kromatisk halvtonetrinn av tritonussubstituerte dominanter symboliseres med stiplet, buet pil. Dominanter som ikke får sin forventede oppløsning ned en kvint settes i parentes.

Trinnanalysen slik jeg benytter den, tar utgangspunkt i durskalaen. Det vil si at dersom et trinn er endret i forhold til denne, markeres det med en "b". Akkorden Ab vil benevnes som bVI i både C-dur og C-moll ettersom det er det senkede sjettetrinnet i forhold til C-dur.

Det vanligste argumentet mot trinnanalyse er at det ikke sier noe om hvordan vi opplever akkordene, og at den ikke sier noe om akkordenes betydning i det harmoniske forløpet (Salzer, 1982, s. 10). Jeg har altså likevel valgt å benytte dette systemet både fordi det er godt innarbeidet innenfor jazztradisjonen og på grunn av den ovenfor nevnte overføringsverdien til andre standardlåter. Ted Greene understreket selv viktigheten av å lære standardlåter ut fra trinnanalyse. Dette gjør det lettere å memorere akkordprogresjonene og det forenkler det å kunne spille dem i ulike tonearter (Greene 13.08.92).

Funksjonsanalyse

I analyseteksten har jeg i noen grad også valgt å benytte terminologi hentet fra funksjonsanalysen. Ettersom harmonikken i en standardlåt som "Embraceable You" i all hovedsak må kunne beskrives som funksjonell, egner dette systemet seg godt. En inngående drøfting av funksjonsanalyse ligger utenfor denne oppgavens rammer. Terminologien skulle

også være godt innarbeidet i Norge.⁵⁵ Kort kan man si at funksjonsanalyse baserer seg på at man oppfatter at de forskjellige akkordene i en sats har ulik funksjon i et tonalt forløp. Særlig viktig er ideen om en ledetone som streber oppover. Alle akkorder knyttes til de tre hovedfunksjonene Tonika (T), Subdominant (S) og Dominant (D), og mediantforhold mellom akkorder er sentralt. I C-dur beskrives for eksempel akkorden Em som tonikas mediant (Tm) og Am som tonikas submediant (Ts). Funksjonsanalysen skiller også mellom akkord og toneart. En modulasjon fra C-dur til A-moll gir tonearten A-moll benevnelsen tonikas parallelltoneart (Tp), ikke Ts. I analysen benytter jeg disse begrepene primært for å beskrive ulike tonale områder.

I tillegg til disse tradisjonelle analysebegrepene har jeg valgt å hente noen begreper hentet fra utgivelsen *Indføring i romantisk harmonik* (Maegaard og Waskowska Larsen, 1981). Dette kan kanskje virke noe underlig ettersom min analyse tar utgangspunkt i en transkribert jazzimprovisasjon fra 2000-tallet. Men som vi skal se, lanserer forfatterne flere begreper som i høyeste grad er aktuelle for Ted Greenes harmoniske uttrykk spesielt og for denne oppgavens tema knyttet til harmonikkens horisontale egenskaper generelt.

Begrepet *substansaffinitet* lanseres av Maegaard og Waskowska Larsen som en motsetning til den tradisjonelle *funksjonsaffiniteten* (Maegaard og Waskowska Larsen, 1981, s 70).

Funksjonsaffinitet forklarer slaktskapsforholdet mellom akkorder som tydelig representerer hver sin *funksjon* i et harmonisk forløp og hvor kvintforhold mellom disse er sentralt. For en grundig gjennomgang av de akustiske fenomener som ligger til grunn for denne funksjonsaffiniteten se Peter Wangs utgivelse *Affinitet og Tonalitet* (2000). Det mest typiske eksempelet på funksjonsaffinitet innenfor jazzharmonikk er den mye brukte kadensen II^m7-V⁷-I. Substansaffinitet lanseres imidlertid som en annen form for harmonisk

sammenbindingsprinsipp. Asbjørn Eriksen beskriver dette begrepet på følgende måte:

”Substansaffinitet kjennetegnes derimot av at akkordforbindelsene foregår mer glidende på grunnlag av fellestoner og halvtonesritt, og akkordene får ofte flertydige funksjoner”

(Eriksen, 2007, s. 156-157). Begrepet substansaffinitet kan altså være med på å klargjøre harmoniske forløp der funksjonsanalyse og trinnanalyse ikke strekker til. Det er særlig egnet til å beskrive en harmonikk av den typen vi ofte finner hos Greene som består av nettopp mye kromatisk stemmeføring og fellestoner.

⁵⁵ For norskspråklige standardverk som knyttet til funksjonsharmonikk og analyse, se Øien (1975) og Tveit (2008).

Maegaard og Waskowska Larsen benytter begrepet *assosiasjonstone* når det er en enkelt tone som er det sammenbindende prinsipp mellom to eller flere akkorder. Denne spesielle typen substansharmonikk kan ses på som en form for rendyrking av prinsippet med fellestener innen tradisjonell tonal harmonikk. ”Denne tone er her ikke blot en fellestone i en række akkorder, men den tone, der alene associerer samtlige akkorder [...]” (Maegaard og Waskowska Larsen, 1981, s. 103). Disse begreper, substansaffinitet og assosiasjonstone, er meget godt egnet til å beskrive partier hvor stemmeføring styrer det harmoniske forløpet, noe som flere ganger forekommer hos Greene.

Jeg har i noen grad valgt å benytte begrepene bass, tenor, alt og sopran for å beskrive de ulike stemmene i en akkord. Det er her viktig å presisere at det selvsagt ikke er snakk om vokalnotasjon, men at dette er et vanlige begreper for å beskrive de ulike stemmene i en akkord fra bunn til topp.

5.4 Analyse

Ted Greenes innspilling av ”Embraceable You” som ligger til grunn for min transkripsjon og analyse, er hentet fra en såkalt ”guitar clinic” eller ”master class” holdt i gitarbutikken California Vintage Guitar den 18. mai 2003. Ved denne anledningen diskuterte Greene blant annet reharmonisering av en jazz-blues, ulike aspekter ved Wes Montgomerys gitarstil, i tillegg til at han improviserte over flere standardlåter og svarte på ulike spørsmål fra tilhørerne. Seminaret ble filmet av en av Greenes privatelever, bassisten Phil Chen (Franklin, 2009). Deler av opptaket er gjort tilgjengelig på nettstedet tedgreene.com. Min transkripsjon baserer seg på nettopp dette opptaket.⁵⁶ Det er svært interessant å ha tilgang til en filmet versjon ettersom dette gir innblikk i de ulike logistiske løsningene Greene benytter seg av. Det at jeg både har hatt lyd og bilde å støtte meg til, har også vært til hjelp i transkripsjonsprosessen ettersom jeg har kunnet bruke både visuelle og auditive kanaler for å dechiffere Greenes til tider svært komplekse spill.

Til tross for at Greene skrev ned arrangementer på en lang rekke standardlåter, er framførelsen av ”Embraceable You” trolig i stor grad improvisert.

⁵⁶ Adressen til selve videoklippet er: http://tedgreene.com/video/tedgreene_cavg_3.asp (Lesedato 20.01.11).

Form

Formen på Ted Greenes versjon av ”Embraceable You” kan beskrives slik:

Intro; 4 takter (A-pedal) – ”Head”; 32 takter (D-dur) – modulerende mellomspill/midtdel; 16 takter – ”Head”; 32 takter (Ab-dur) – Outro (Ab-dur); 11 takter.

Tempoet fra takt 59 er ca 76 bpm, etter ritardandoet i takt 88 fortsetter Greene i et noe hurtigere tempo på ca 84 bpm.

Skjematisk kan formen framstilles som vist i figur 5.1.

Figur 5.1 Formskjema på ”Embraceable You”.

Formdel	Antall takter	Toneart	Rytmikk/”Feel”
Intro	4	D-dur	Rubato
”Head” (A-B-A-C)	32	D-dur	Rubato
Mod. midtdel	16	G-dur/E-moll	Rubato
”Head” (A-B-A-C)	32	Ab-dur	Med. swing; 76 bpm
Outro	11	Ab-dur	Med. swing; 84 bpm. Bluespreg.

Begrepet ”Head” viser i jazzsammenheng til en komposisjons melodi (Berliner, 1994, s. 63).

En vanlig formkonvensjon innenfor såkalt ”mainstream” jazzmusikk er at melodien med tilhørende akkordskjema spilles først og sist i en framførelse av en gitt låt. Mellom første og siste melodipresentasjon improviseres det med utgangspunkt i samme akkordskjema som akkompagnerte melodien (Berliner, 1994, s. 63). Vi ser at Greene følger denne jazztradisjonen med tema-improvisasjon-tema (i tillegg til kort intro og outro). Forskjellen i forhold til det tradisjonelle formoppsettet for framførelsen av en standardlåt er at improvisasjonen ikke er over samme akkordskjema som melodien. Greene lar i stedet enkeltstemmenes ulike bevegelser diktere det tonale forløpet. For en detaljert gjennomgang av denne midtdelen, se eget avsnitt nedenfor.

Før jeg går i detalj om voicingteknikker og stemmeføring i transkripsjonen, skal jeg si litt om det harmoniske forløpet i "Embraceable You" og hvordan Ted Greene forholder seg til dette. Jeg har tatt utgangspunkt i den versjonen man finner av "Embraceable You" i *The Real Book Vol. 2* (s.a.). Denne finnes som nevnt i kapittel fire gjengitt i appendiks to, transponert fra originaltonearten G-dur til D-dur for å lettere kunne sammenlikne den med Greenes versjon. Appendiks tre viser samme akkordskjema med tillagt trinnanalyse. Det er rimelig å anta at Greene også har tatt utgangspunkt i en liknende Real-Book-versjon. Taktnumrene i de påfølgende avsnittene viser altså til den versjonen man finner av "Embraceable You" i appendiks to og tre.

Det har dessverre ikke lyktes meg å få tak i det originale partituret på "Embraceable You". Det hadde vært svært interessant å gjøre en harmonisk sammenlikning med Real Book-versjonen.

"Embraceable You" har som nevnt en 32-takters A-B-A-C-form hvor hver av delene består av åtte takter. En annen mulighet ville være å beskrive formen som A-A' hvor begge delene er seksten takter lange. Jeg mener likevel at beskrivelsen A-B-A-C fungerer best ettersom B og C-delene både har ulik melodi og i tillegg betoner ulike tonale områder. Denne tolkningen støttes av Bjørn Kruse som benytter nettopp "Embraceable You" som et eksempel på et A-B-A-C formskjema (Kruse, 1980, s. 126). Denne formtypen beskrives også av Paul Berliner som en av de aller vanligste i standardrepertoaret (Berliner, 1994, s. 517).

A-delene begynner med den karakteristiske progresjonen I-bIIIdim7-IIIm7-V7. bIIIdim7 omtales gjerne som en dobbel ledetoneakkord når den videreføres til IIIm7 (Gunvaldsen, s.a, s. 100). Navnet kommer av at to av tonene i akkorden blir liggende mens to går kromatisk ned. bIIIdim7 i D-dur består av tonene F, Ab, H og D. F og Ab går kromatisk ned til henholdsvis grunntone og ters i Em7. H og D er fellestoner i de to akkordene. (I "Embraceable You" går riktignok meloditonen D opp til E i stedet for å bli liggende). bIIIdim7 er også med på å gi akkordprogresjonen et blues-preg ettersom den inneholder to såkalte "blue notes", toneartens lille ters og tritonus. En annen plausibel tolkning er å se på akkorden i takt to som en vekseldominant med tillagt lten none uten grunntone som først når dominanten etter en innskutt IIIm7.

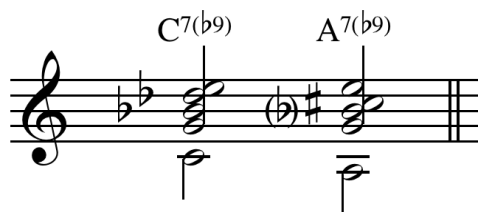
Dominanten som avslutter den første frasen i hver av A-delene (takt 4 og takt 20), løses ikke umiddelbart opp til tonika, men går i stedet tilbake til IIIm7. På slag tre i takt 5 og 21 beveger

basstonen seg ned et heltonetrinn fra grunntonen i Em7 til septimen D. Denne trinnvise bassprogresjonen fortsetter videre ned til C7 som etterfølges av dominanten A7.

Progresjonen C7-A7 kan analyseres på flere måter. Akkordene er knyttet sammen ved at de tilhører samme "dim-akse", det vil si at akkordene står i et mediantisk forhold til hverandre. Avstanden mellom dem er en liten ters. En dim7-akkord kan gis fire forskjellige grunntoner som alle resulterer i en dominantseptimakkord med liten none ved hjelp av enharmonisk omtolkning (Kruse, 1980, s. 122). Edim7/A=A7b9, Edim7/C=C7b9, Edim7/Eb=Eb7b9 og Edim7/Gb=Gb7b9. De ulike grunntonene deler oktaven inn i fire like store deler. Avstanden mellom alle fire er som nevnt en liten ters. (Gunvaldsen, s.a, s. 188). Til sammen utgjør dim-akkorden og de fire mulige grunntonene en åttetonig dim-skala.

Akkordene C7-A7 kan slik sett anses for å være utvekselige med hverandre, se figur 5.2. Av figuren ser vi at bortsett fra grunntonen består C7b9 og A7b9 av de samme fire tonene (enharmonisk omtolket). Ettersom Em7 og A7 står i et II-V-forhold, kan man se på takt 5-6 som en utvidet IIm-V7-progresjon.

Figur 5.2 Edim7 med C og A som grunntone.



C7 er også nært knyttet til mollsubdominanten G-moll i tonearten D-dur. Både ved å stå i et II-V-forhold til denne og på grunn av de mange fellestonene, C9≈Gm6. Det er interessant å merke seg at Greene betoner nettopp dette ved at han bytter ut progresjonen C7-A7 med mollsubdominanten Gm6 som oppløses til tonika.

Den eneste forskjellen på de to A-delene er at de leder videre til ulike tonale plan. Den første avsluttes med kadens til Tonikas parallelltoneart (Tp), altså H-moll. Den andre kadenserer til subdominanten G-dur.

Fra takt 10 finner vi akkordprogresjonen VIm7-V7/III-IIIIm7-subV7/II-VIm7-V7/V. Dette er et godt eksempel på hvordan ulike akkorder i en jazzprogresjon har dobbel funksjon (Gunvaldsen, s.a, s. 97). Hm7 på slag en i takt 10 innføres som Im7 i H-moll, men videreføres

som IVm7 i F#m. I tillegg til å være den diatoniske tredjetrinnsakkorden i D-dur, står F#m7 i et II-subV-forhold til den påfølgende F7 (den tritonusutvekslede bidominanten i A-dur). F7 videreføres til Hm7/E som i tillegg til å være den diatoniske sjettetrinnsakkorden i D-dur også står i et II-V-forhold til den påfølgende E7.⁵⁷ Slik dobbel betydning oppstår når diatoniske moll7 og moll7b5-akkorder etterfølges av en dominant på underkvinten eller dennes tritonustransposisjon. Akkordprogresjonen oppløses i takt 13 med et tonalt utsving til dominanttonearten A-dur. I boka *Indføring i Romantisk Harmonik* (1981) lanserer Jan Maegaard og Theresa Waskowska Larsen begrepet ”Janushodeeffekt” for å beskrive liknende harmoniske fenomener innenfor den vestlige kunstmusikken hvor toner eller akkorder innføres med en tydelig funksjon og videreføres med en annen. Begrepet har fått navn etter den romerske guden med to ansikter (Maegaard og Waskowska Larsen, 1981 s. 30). Robert Gauldin beskriver tilsvarende fenomen som ”enharmonic duality” (Gauldin, 2004, s. 477). Han poengterer at dette er noe som blant annet muliggjør avanserte, kromatiske modulasjonsteknikker.

I takt 13 og 14 er det som nevnt ovenfor et midlertidig utsving til dominanttonearten A-dur. Her finner vi en annen karakteristisk bruk av den forminskede septimakkorden enn den vi fant i åpningen av låta. Denne gang fungerer den utvetydig som en bidominant med liten none uten grunntone. Det er karakteristisk at dominantens ters er i bassen slik at det oppstår en kromatisk stigende basslinje fra A til H. Når dimakkorder brukes på denne måten for å knytte sammen diatoniske naboakkorder, omtales de gjerne som gjennomgangsakkorder (Gunvaldsen, s.a, s. 113). I takt 14 er det en utsatt oppløsning av en bidominant på grunn av en innskutt IIm7. E7 oppløses til A7 først etter A7 sin tilhørende IIm7, Em7. Dette er et veldig vanlig harmonisk fenomen i jazzstandardlåter.

Fra subdominanten i takt 25 beveger harmonikken seg tilbake til tonika i takt 29 via en II-V-progresjon i dominanttonearten. Denne vendingen virker noe underlig. Det er mulig vi her har å gjøre med en av de mange ”feilene” man finner i *Real Book*. ”Many sources of lead sheets- especially a very common source, *The Real Book*- are notoriously inaccurate” (Hodson, 2007, s. 52).

Den avsluttende kadensen i ”Embraceable You” benytter såkalt ”modal-interchange” (Pease og Pulling 2001). Kadensen ”låner” akkorden IIm7b5 fra varianttonearten D-moll for å

⁵⁷ Denne typen akkordstrukturer, moll7 med kvarten som basstone, må i denne sammenhengen enten tolkes som en selvstendig IIm7 akkord, eller kun som en forholdningsakkord til den påfølgende V7.

harmonisere toneartens lille sekst B som er i melodien. Denne formen for harmonisering har også blitt beskrevet som "mixture chords" (Tomaro og Wilson, 2009). På norsk kan man kanskje benytte begrepet "dur/moll utvekslingsakkord". Men det er her viktig å understreke at denne teknikken ikke bare benyttes i forbindelse med å "låne" akkorder fra varianttonearten men fra alle de modale skalaene med samme grunntone. Slik sett er kanskje begrepet "modal utvekslingsakkord" mer presist. For eksempel benytter turnaronden på standardlåten "Lady Bird" akkorden bII maj7. "Lady Bird" går i dur, og bII ma7 er lånt fra den frygiske skalaen med samme grunntone.⁵⁸

Standardlåter har ofte svært periodisk harmonikk med et nytt tonalt "mål" hver fjerde, åttende eller sekstende takt. Dette er tydelig i så vidt forskjellige låter som "All of Me" og "Giant Steps". Det er ofte akkordene som leder fram mot disse tonale målene som byttes ut når man reharmoniserer en låt. Eksempelvis finnes det utallige reharmoniseringsmuligheter som leder tilbake til tonika i første takt i de to siste taktene i en blues .

En slik periodisk harmonikk finner vi også i "Embraceable You", tonika i takt 1, 17 og 31, tonalt utsving til Tp i takt 9, utsving til dominanten i takt 13 og subdominanten i takt 25. Ted Greene beholder i all hovedsak dette originale tonale forløpet i sin versjon av låta. De eneste tydelige avvikene er at begge gangene han spiller melodien unngår tonika i fjerde siste takt (takt 37 og 87) (taktnummer refererer fra nå av til transkripsjonen i appendiks fire, ikke til Real-Book-versjonen). Enda enda mer karakteristisk er at han begge ganger også unngår tonika i nest siste takt på akkordskjemaet (takt 39 og 89).⁵⁹

Det er likevel strekkene mellom de strukturbærende funksjonene som i all hovedsak blir utsatt for reharmonisering. Blant teknikkene Greene benytter finner vi bruk av innskutte II-V-vendinger og tritonussubstitusjon. Som tidligere nevnt er det også interessant å observere at Greene flere steder benytter mollsubdominant i stedet for dominant (eks. takt 14, 20 og 28). Dette er en teknikk Greene i følge ham selv ynder å benytte, å han sier: "If you really want to modulate to five, practice arriving at the key of fives' four minor" (Greene 18.11.93). Det er nettopp dette han gjør i forbindelse med utsvinget til dominanttonearten i takt 21. Via

⁵⁸ Ettersom denne turnaronden kun benytter ma7-akkorder er dette muligens mer nærliggende å snakke om bruk av såkalt "constant structure motion", se for eksempel Felts (2002, s. 155). For en forklaring av begrepet turnaround se avsnitt nedenfor.

⁵⁹ Dette kan sees på som en form for "signifyin'". Greene spiller på publikums kodefortrolighet med sjangeren og deres forventning om at tonika skal manifestere seg i nettopp denne takten.

kromatisk stemmeføring beveger han seg fra D-dur i takt 19 til D-moll i takt 20 som oppløses til A-dur i takt 21.

Vi finner også bruk av mer utradisjonelle reharmoniseringsteknikker som parallellførte molltreklanger over en dominant pedal tone (takt 38) og harmonisering av melodien med bruk av utradisjonelle akkordstrukturer som for eksempel en durtreklange med den lille nonen som basstone (takt 88). Vi finner også mange eksempler på at stemmeføringen i de ulike stemmene dikterer akkordprogresjonen. For mer om dette, se analysen under. Generelt ser vi at melodien blir betydelig mer reharmonisert og får en raskere harmonisk puls andre gang den spilles.

Intro og første "head"

Ted Greene begynner sin versjon av "Embraceable You" med en fire takters introduksjon (takt 5-9, før dette kun stemming av gitar osv.). Denne består av en pedal tone på dominanttonen A og et kromatisk motiv som blir harmonisert på gitarens fire lyseste strenger. Det å benytte en pedal tone i en låts intro er en vanlig formkonvensjon i jazzmusikk.

"Pedal point usually creates a feeling of suspension or instability. Therefore, it is exceptionally effective when used in introductions, interludes and endings" (Naus, 1998, s. 60).

Som det framkommer av analysen nedenfor, skaper Greene en slik følelse av ustabilitet og forventning gjennom kromatisk stemmeføring over pedal tonen A.

Motivet i takt 5 er tre fallende sekunder. Disse transponeres ned et heltonetrinn i takt 6 (ikke real transponering). Motivet snus i takt 7 og 8 til tre stigende sekunder, og hele denne frasen oppleves som sekvensert. Fra og med takt to er motivet ikke diatonisk i D-dur, det består av kromatisk oppadgående og nedadgående sekunder. Akkordene Greene harmoniserer motivet med, beveger seg også inn og ut av den overordnede tonaliteten D-dur. Harmonikken i denne introen synes ikke å bli styrt av noen spesifikk tonalitet eller skala. Det er heller ikke snakk om parallellføring av en spesifikk akkordstruktur eller liknende. Ettersom alle de 12 tonene i den kromatiske skalaen er med, er det som knytter introen til D-dur i hovedsak pedal tonen A. Min oppfatning er at akkordene som oppstår i overstemmene, i stor grad kun er et resultat av de ulike enkeltstemmenes bevegelser. I takt sju finner vi for eksempel på første og tredje slag de diatoniske akkordene A7sus4 og A13sus4. Mellom disse (på slag to) oppstår akkorden Gm7 som et resultat av at de to øverste stemmene beveger seg kromatisk oppover i parallelle kvarter, mens de to nederste stemmene, G og D, blir liggende sammen med pedal tonen. Bret

Willmott omtaler stemmeføring av denne typen som ”chromatic guide lines” (Willmott, 1994, s.184). Han gjennomgår systematisk alle muligheter med en, to, tre og fire kromatiske linjer i en firstemt akkord. Strengene nummereres fra 1 til 6 og han benytter bokstaven ”a” (ascending) for å symbolisere en stigende kromatisk linje og en ”d” (descending) for en nedadgående kromatisk linje. Ved bruk av to kromatiske linjer i en akkord på de fire midterste strengene oppgir han følgende tabell:

Parallellbevegelse:

[(2a)(3a)]	[(2a)(4a)]	[(2a)(5a)]	[(3a)(4a)]	[(3a)(5a)]	[(4a)(5a)]
[(2d)(3d)]	[(2d)(4d)]	[(2d)(5d)]	[(3d)(4d)]	[(3d)(5d)]	[(4d)(5d)]

Motbevegelse:

[(2a)(3d)]	[(2a)(4d)]	[(2a)(5d)]	[(3a)(3d)]	[(3a)(5d)]	[(4a)(5d)]
[(2d)(3a)]	[(2d)(4a)]	[(2d)(5a)]	[(3d)(4a)]	[(3d)(5a)]	[(4d)(5a)]

Med dette systemet kan man beskrive den stemmeføringen Greene benytter i takt sju som [(1a)(2a)]. Altså kromatisk stigende linjer på første og andre streng og gjentatte toner på tredje og fjerde streng. Som et annet eksempel på bruk av samme terminologi kan stemmeføringen fra andre til tredje slag i takt seks beskrives som [(1d)(4d)], kromatisk nedadgående linjer på første og fjerde streng og gjentatte toner på andre og tredje streng.

Nest siste akkord i introen kan besifres som Gadd9/A eller A11, en akkord med en tydelig subdominantisk effekt. Vertikale strukturer av denne typen, dominantakkorder uten ters, kan i tradisjonell jazzharmonikk enten ha en dominantisk eller subdominantisk funksjon. Ut fra sammenhengen oppleves det her som at akkorden har en subdominantisk funksjon da den etterfølges av tydelig dominantisk akkord. Denne siste akkorden er notert som Eb7/A. Enharmonisk er dette akkorden A7b5b9, den altererte dominanten. Greene avslutter altså introen med en tydelig kadens til D-dur. Spenningen som bygges opp gjennom hele den kromatisk introen oppløses i takt 9 med tonikatreklagen i D-dur (riktignok med kvinten A i bassen).

Det er verdt å merke seg at det i hele denne sekvensen (takt 5-9) bestående av 12 ulike akkorder kun er ett såkalt stemmeskred. (Dette oppstår mellom andre og tredje akkord.) Mellom alle de andre akkordene er det enten motbevegelse eller sidebevegelse mellom minst to av stemmene. Allerede i introen kan vi altså observere Greenes fokus på variert og

interessant stemmeføring, og hans draging mot å la enkeltstemmenes bevegelser diktere det harmoniske forløpet.

I takt 13 finner vi et godt eksempel på motbevegelse mellom enkeltstemmer. Her er det særlig tydelig ettersom det er snakk om motbevegelse mellom ytterstemmene (hvis man ser bort fra den dype pedaltonen E). På slag tre benytter Greene såkalt diatonisk reharmonisering (Pease og Pulling, 2001, s. 21). Akkorden i takten er i utgangspunktet Em, men meloditonen F# reharmoniseres med den diatoniske treklengen F#m. Dette er en form for reharmonisering man ofte finner ved bruk av blokkharmonikk. En akkordfremmed tone harmoniseres med en annen diatonisk akkord. Ettersom Greene først benytter en treklang uten doblinger i tett leie, deretter en treklang i tett leie med doblert grunntone og til slutt en treklang i spredt leie med doblert grunntone, oppnår han ved hjelp av denne reharmoniseringen motbevegelse mellom ytterstemmene. Akkordene endrer seg også både fra trestemt til firstemt tekstur og fra tett til spredt leie. Dette er et eksempel på det Greene kaller ”voice switching (se kapittel tre og fire). Akkorden Em legges om (hvis man ser bort fra pedaltonen) slik at grunntonen går fra å være i toppstemmen på slag to til å være i den nederste stemmen på slag fire. Tersen går fra å være i den nederste stemmen på slag to til å være i toppstemmen på slag fire. De to akkordtonene har altså ”byttet plass” via gjennomgangstonen F#. Molltreklengen, en heltone over en mollakkords grunntone, er en spesielt godt egnet akkord i forbindelse med slik diatonisk reharmonisering ettersom den inneholder alle de tre spenningsstonene fra den doriske skalaen.

I takt 15 og 16 finner vi et av mange eksempler på hvordan Greene harmoniserer en gjentatt meloditone med ulike akkorder. I dette tilfellet finner vi sidebevegelse mellom den gjentatte meloditonen D i sopranstemmen og de parallelle decimene E-G, F-Ab og F#-A i bass- og altstemmen.

Både i takt 17, 63 og 68 benytter Greene den velkjente såkalte ”line cliché” formelen hvor en av mellomstemmene beveger seg kromatisk nedover fra grunntonen til den store seksten i en mollakkord.⁶⁰ ”A line cliché is a single note line that moves by step (up or down) through a series of four or five chords” (Naus, 1998, s. 18). Dette er et klassisk eksempel på at en horisontal lineær bevegelse er avgjørende for det harmoniske forløpet.

I takt 17 er denne bevegelsen utvidet med en tone slik at den dypeste mellomstemmen i akkorden Hm beveger seg fra akkordens none, C#, til grunntonen H og deretter kromatisk ned

⁶⁰ Se blant annet Felts (2002, s. 105). Et særlig kjent eksempel på denne akkordprogresjonen er åpningen på standardlåten ”My Funny Valentine”.

til G#. Det siste halvtoneskrittet ned til G# sammenfaller med et akkordskift slik at tonen ikke oppfattes som den store seksten i en Hm-akkord, men snarere tersen i E7.

I takt 22 finner vi et av mange eksempler på Greenes bruk av tritonussubstitusjon.

Bidominanten E9 etterfølges av B7 som videreføres til Em11 i takt 23. Fra B7 til Em11 oppstår det motbevegelse mellom ytterstemmene ettersom melodien går trinnvis opp, og bassen beveger seg ned en tritonus. Reharmonisering brukes her av Greene både for å utvide akkordrikdommen og for å variere stemmeføringen mellom akkordene.

I takt 25 finner vi et annet eksempel på at stemmeføringen ”styrer” akkordene. På tredje og fjerde slag i takten finner vi to akkorder med besifringen A9 og Ab7b5,b9,omit3. Den siste er altså en alterert dominantseptimakkord uten ters. Akkorden fungerer som en tritonussubstitusjon for D7 ettersom den videreføres til den dominantiserte subdominanten G9. Sammen med den foregående A9 akkorden danner progresjonen II7-subV7-I7 i G-dur. I dette tilfellet oppfatter jeg det likevel slik at det er stemmeføringen som knytter denne akkorden til både den før og den etter og ikke akkordens funksjon. Fra A9 til Ab7b5,b9,omit3 går alle stemmene kromatisk ned bortsett fra sopranstemmen som går opp et diatonisk halvtonetrinn. Understemmene fortsetter kromatisk ned til G9 mens melodien i sopranstemmen faller en ters. For å beskrive slektskapet mellom akkordene er det her nyttig å ty til Maegaard og Waskowska Larsens begrep; substansaffinitet. Den dominatiske funksjonen til akkorden Ab7 er svekket ettersom den ikke har noen ters mens substansaffiniteten mellom denne og både den foregående og påfølgende akkord er meget sterk ettersom de knyttes sammen med tre kromatiske halvtoneskritt i understemmene.

Motbevegelsen mellom melodi og bass som begynner på tredje slag i takt 25, varer helt til takt 27. Greenes reharmonisering medfører en kromatisk nedadgående basslinje fra dominanten A9 i takt 25 til bidominanten E7 i takt 27 samtidig med en diatonisk stigende melodilinje.

Både i takt 31 og 35-36 finner vi den gjentatte meloditonen D harmonisert med ulike akkorder. Begge steder benytter Greene kromatisk nedadgående bass mot den repeterte meloditonen. I takt 31 beveger bassen seg kromatisk fra H til A og i takt 35-36 fra H kromatisk helt ned til F. (Bassen fortsetter sågar ned til E etter at meloditonen opphører). I takt 35 er annenhver akkord en form for henholdsvis moll7 og dominant7. Dette er en kromatisk form av en II-V-vending hvor dominantene tritonusutveksles nettopp med det resultatet at det oppstår en kromatisk nedadgående basslinje. Den repeterte meloditonen

fungerer som henholdsvis liten ters, stor ters, kvart, forstørret kvart og kvint i de ulike akkordene i takt 35. Den siste akkorden i den kromatiske akkordrekken i takt 35 er Gm7. Dette er tonikas mollsubdominant som stemmeføres kromatisk ned til en tonikaakkord i førsteom vending med tillagt stor none i takt 36. Fra denne tonikaakkorden fortsetter frasen til bidominanten E7 via dennes tritonusutvekslede dominant F13. Fra Dadd9 til F13 blir sopran og altstemmen liggende mens tenor og bass beveger seg kromatisk ned. Greene benytter denne kromatiske vendingen for å komme seg fra det tonale utsvinget til H-moll i takt 35 via tonika til bidominanten i takt 37. Det er verd å merke seg at det også her er mollsubdominanten som leder tilbake til tonika i takt 36. I disse taktene ser vi et eksempel på hvordan Greene klarer å kombinere funksjonell harmonikk med avansert kromatisk stemmeføring.

I det modulerende mellomspillet (takt 42-58) finner vi flere eksempler på at dominantakkorder som står i mediantforbindelse til hverandre, knyttes sammen ved hjelp av kromatisk stemmeføring. I overgangen fra takt 50 til 51 knyttes D7/F# til H7/F# ved at ytterstemmene F# og A blir liggende mens mellomstemmene beveger seg kromatisk hver sin vei. D i altstemmen går kromatisk opp til D# mens C i tenorstemmen går kromatisk ned til B. For mer om det harmoniske innholdet i disse taktene, se eget avsnitt nedenfor.

Andre "head" og outro

I takt 61 finner vi nok en gang en gjentatt meloditone harmonisert med ulike akkorder. Denne gangen blir meloditonen Eb liggende i sopranstemmen sammen med tonen Db en stor sekund under i altstemmen. Disse gjentas tre ganger mens bass og tenorstemmen beveger seg kromatisk oppover i parallelle store sekster.

I takt 63 ser vi at når melodien ligger stille, beveger den dypeste mellomstemmen seg kromatisk nedover, og når melodien beveger seg diatonisk trinnvis oppover, ligger alle mellomstemmene stille. I løpet av takten beveger den dypeste mellomstemmen seg ned fra lille B til lille E mens melodien i sopranstemmen beveger seg opp fra enstrøken B til tostrøken Db. Ulik rytmikk og ulike melodiske kurver i enkeltstemmene bidrar som nevnt i definisjonen av kontrapunkt i kapittel en, til å styrke en sats' kontrapunktiske element.

Fra takt 65 til og med 66 finner vi igjen en repetert meloditone i sopranstemmen harmonisert med en kromatisk basslinje. Denne gangen er det meloditonen Ab som repeteres mens bassen beveger seg kromatisk opp fra Db til E. (Den kromatiske basslinjen både begynner før den

repeterte meloditonen og fortsetter etter at denne opphører slik at bassen beveger seg kromatisk fra C til F.)

I takt 75 beveger bassen seg nok en gang kromatisk nedover mot den stigende, diatoniske melodien. På den siste åttendelen i takt 76 benytter Greene en kromatisk gjennomgangsakkord for å knytte sammen en tonikaakkord i førsteom vending (Abadd9) og en andretrinnsakkord (Bm7) mens meloditonen Ab blir liggende.

Fra takt 76 til 77 ser vi at bass og altstemmen går kromatisk nedover mens sopranens melodistemme blir liggende. Tenoren følger bass og altstemmen fra Abadd9/C til Bm6 men i stedet for å fortsette kromatisk ned til septimen Ab i akkorden Bm7 på første slag i takt 77, velger Greene og la den falle en stor ters til kvinten F. Dette for å få en komplett firklang på første slag (septimen Ab, ligger i melodien).

I takt 77-78 blir den gjentatte meloditonen i sopranen harmonisert med en kromatisk stigende basslinje. Altstemmen beveger seg her i parallelle decimer med bassen mens tenoren repeterer tonen Db, en stor none under sopranens repeterte Eb. Nok en gang fortsetter den kromatiske bevegelsen i bassen etter at meloditonen opphører. Fra slag to til tre i takt 78 finner vi et hos Greene sjeldent eksempel på helt parallellførte akkorder. Gjennomgangsakkorden E7/G# parallellføres kromatisk til F7/A som er bidominanten til den påfølgende Bmoll-akkorden.

Etter siste "head" (takt 89) endrer improvisasjonen karakter. Den blir mer "bluesy" i både melodikk og harmonikk. Årsaken til dette bluespreget er i stor grad den utstrakte bruken av dominant septim-akkorder. Fra takt 89-93 finner vi utelukkende dominantakkorder både med og uten tillagte spenningstoner. Det er i denne outroen vi finner den mest aktive melodien i hele Greenes framføring. Uttrykket preges her i større grad enn andre steder av utstrakt bruk av jevne åttendelsbevegelser. Under den improviserte melodilinjens klarer Greene å "kompe" seg selv med ulike akkorder. Dette partiet viser tydelig inspirasjon fra gitaristen Lenny Breau, som Greene var svært inspirert av. Han anså Breau sammen med Wes Montgomery og George van Eps for å være de virkelig store harmoniske stilskaperne blant jazzgitarister (Greene, 18.10.93).

De fire siste taktene av transkripsjonen er en såkalt *turnaround*. En turnaround kan beskrives som "a chord pattern at the end of the final phrase of a chorus which leads back to the

beginning of the theme”.⁶¹ Dette er altså en harmonisk vending som leder tilbake til tonikaakkorden (dersom dette er akkordskjemaets første akkord).⁶² I dette tilfellet leder ikke turnaronden til en ny runde på akkordskjemaet, men til låtas avslutningsakkord: en tonikaakkord med liten septim og tillagt forstørret undecim og tredecim, Ab13#11. Dette er en vanlig avslutningsakkord i mange jazzarrangementer.

Turnaronden som avslutter Greenes improvisasjon er i mine øyne og ører et meget godt eksempel på hans horisontalt orienterte harmoniske stil. Fra tredje slag i takt 96 beveger bassen seg kromatisk nedover fra Db til Gb mens melodien beveger seg kromatisk opp fra F# til C før den springer ned til Ab på første slag i takt 98. Dette gjør at avstanden fra nederste til øverste stemme i akkorden går fra og være en forstørret ters på slag tre i takt 96 til å være en undecim på den siste åttendelen i takt 97. I denne frasen er det tydelig at ytterstemmenes bevegelse er med på å definere det harmoniske forløpet. Frasen er likevel konstruert slik at de to siste akkordene i takt 97 er henholdsvis bidominanten og dominanten som etterfølges av tonika på slag en i takt 98. Både stemmeføring og funksjoner leder altså til den avsluttende tonika.

Midtdelen

”[...] chromatic voice-leading is released from any obligation to reach and secure a tonic and becomes itself a principle of progression [...]” (Samson, 2003, s. 164).

Sitat ovenfor er hentet fra en beskrivelse av harmonikken i Franz Liszt sin sene musikk, men passer minst like godt på midtdelen av Ted Greenes gitarimprovisasjon.

Disse taktene (takt 42-58) er spesielt interessante sett i lys av denne oppgavens problemstilling ettersom vi her har å gjøre med et parti av Greenes gitarimprovisasjon hvor stemmeføring og horisontal tankegang styrer hele det musikalske forløpet.⁶³ I et musikalsk forløp av denne typen gir akkordsymboler og trinnanalyse oss langt fra fullgod informasjon om hvordan harmonikken fungerer. Asbjørn Eriksen understreker at funksjonsharmoniske krefter kan svekkes ved bruk av ”...ulike typer progresjoner hvor stemmenes lineære

⁶¹ http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J458200?q=turnaround&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Lesedato 18.01.11).

⁶² Se også Gunvaldsen (s.a).

⁶³ En harmonisk reduksjon med tilhørende forenklet trinnanalyse av takt 40-58 finnes i appendiks seks.

bevegelser prioriteres framfor funksjonsharmoniske forbindelser (Eriksen, 2007, s. 156). Det er nettopp en harmonikk av denne typen vi her finner hos Ted Greene.

Videre poengterer Eriksen utfordringene ved å analysere et slik harmonisk forløp og sier at det kan være "[...] problematisk å finne adekvate analysemetoder for avsnitt hvor harmonikken i stor grad er betinget av enkeltstemmenes lineære bevegelser" (Eriksen, 2007, s. 156). Han henviser blant annet til Maegaard og Waskowska Larsens begrep *substansaffinitet* for å bøte på problemet.

Som nevnt ovenfor tar disse 16 taktene ikke utgangspunkt i akkordprogresjonen til "Embraceable You". Avsnittet skiller seg dermed betydelig ut fra resten av analysen ettersom Greene her ikke tolker et på forhånd gitt harmonisk forløp.

Midtdelen åpner med at temaets nest siste tone, ledetonen C#, blir "hengende i lufta" i takt 40, og at kadensen i takt 39 aldri løses opp til tonika i D-dur. Jeg har valgt å besifre den siste akkorden i takt 39 som Gm7b5. (Den gjentatte meloditonen er til tross for dette notert som C# ettersom den først tydelig opptrer som tersen i dominanten A9, og oppfattes som ledetonen i D-dur.) En annen mulighet som særlig hadde vært relevant *hvis* denne kadensen hadde blitt løst opp til tonika (med tersen i bassen) i D-dur, hadde vært å benevne akkorden som A7#5b9/G ettersom det tydelig er ledetonen i D-dur som harmoniseres. Den kromatiske betonte gjennomgangstonen F# i tenorstemmen på siste slag i takt 39 er også med på å uttydeliggjøre det tonale forløpet.

Tonen C# fungerer videre som en assosiasjonstone som knytter sammen akkordene fra slag tre i takt 39 til og med takt 42. De tre akkordene A9, Gm7b5 og H9 har ikke noe slektskap med hverandre sett fra et funksjonsharmonisk ståsted. (En presset tolkning ville være å se på A9-Gm7b5 som V-IVm i D-dur.) En relevant problemstilling her er som nevnt om tonekolleksjonen G, B, Db, F skal besifres som A7#5b9 eller som Gm7b5, altså om den skal tolkes som en dominantisk eller subdominantisk akkord i D-dur. Dette valget vanskeliggjøres ytterligere ettersom det videre tonale forløpet ikke underbygger verken den ene eller andre tolkningen. Nettopp dette at akkordene er flertydige i forhold til akkordfunksjon, er med på å svekke tradisjonelle funksjonsharmoniske forbindelser (Eriksen, 2007, s. 155).

Det som i hovedsak knytter akkordene sammen, er som nevnt assosiasjonstonen C#. Akkordrekkefølgen i disse taktene preges også av den trinnvis nedadgående basslinjen G-F#-

E (Greene benytter i tillegg Ab som dreietone i takt 40). A-durakkorden i takt 43 etterfølges i likhet med i takt 39 av Gm7b5. Denne gangen via gjennomgangsakkorden Ebm7b5.

Besifringen på slag tre i takt 41, H9/F# kunne vært erstattet med D#m7b5/F#.

Akkordprogresjonen fra slag tre i takt 39 blir da A9-Gm7b5-D#m7b5/F#. Fra slag tre i takt 42 og ut takt 44 har vi besifringen A/E-Ebm7b5-Gm7b5. Vi ser at de to enharmonisk sett identiske halvforminskede akkordene bytter plass i akkordrekkene. Begge steder beveger bassen seg trinnvis ned fra A-akkorden til den påfølgende halvforminskede strukturen. (I takt 43 må bassen transponeres en oktav opp ettersom tonen Eb er utenfor gitarens register.)

Kromatisk stemmeføring leder harmonikken fra Gm7b5 på slag tre og fire i takt 43 til F#m(ma7) i takt 44. Stememføringen mellom akkordene består av fellestoner og to halvtonekritt. Substansaffiniteten mellom dem er altså sterk. I takt 44 får vi et kort utsving til F#m ved progresjonen I-V-I. Deretter beveger harmonikken seg tydelig i retning av Em ved at F#m7/E omtolkes som en dorisk farget andretrinnsakkord, og vi får progresjonen V/II-IIIm-V7. (Dette hvis man tolker akkorden på slag tre i takt 45 som en H7b9 uten grunntone og septim.)

Greenes "lek" med de ulike modiene/tonalitetene oppstår som et resultat av kromatisk stemmeføring. "Modal chromaticism [...] arises from the transformational capacity of semitonal part movement" (Samson, 2003, s. 166). Et tilsvarende eksempel ser vi i takt 53. Akkorden Dm7 har ingen funksjonsharmonisk tilhørighet i denne takten. Den oppstår kun som et resultat av at tersen i D7 senkes og fungerer som en nedadstrebbende ledetone til kvinten i A7 i takt 54.

Den tretonige dim-strukturen på slag tre i takt 45 løses ikke opp til Em som forventet, men videreføres til D7, dominanten i E-molls parallelltoneart G-dur i takt 46. D7 tritonustransponeres til Ab7/Eb og tilbake igjen til D7/F# før det tonale forløpet nok en gang når H7 i takt 47. Det er verd å merke seg at både D7, Ab7 og H7 har tonemateriale hentet fra samme dimskala.

I takt 46 benytter Greene også motivet fra den siste frasen av melodien til "Embraceable You", en fallende stor sekst harmonisert med en IIIm-V7-progresjon. Dette er med på å knytte improvisasjonen til den opprinnelige melodien.

H7 i takt 47 etterfølges av bidominanten i E-moll, F#7. F#7 når H7 først etter at den er kromatisk endret til F#m. Dette kan igjen sees på som en dorisk farget andretrinnsakkord i E-

moll og er nok et eksempel på hvordan kromatisk stemmeføring endrer modaliteten i øyeblikket.

I takt 50-52 fortsetter den stadige sontringen mellom H7 og D7. Disse står altså i et mediantforhold til hverandre og stemmeføringen mellom dem består av to fellestoner og to toner som endres kromatisk opp og ned. Substansaffiniteten mellom akkordene er således meget sterk. De tilhører også samme ”dim-akse” (se analysen ovenfor).

I de taktene av ”Embraceable You” jeg har gjennomgått i dette avsnittet, defineres toneartene i stor grad gjennom andre funksjoner enn tonika. Dette fører til at man som lytter blir usikker på hvor tonika (i øyeblikket) befinner seg (Eriksen, 2007, s. 155). Denne midtdelen modulerer tydelig i retning E-moll/G-dur, men tonika i disse toneartene nås aldri. ”Når tonika træder tilbake og enten undgås eller representeres af stedfortrædende akkorder, har det til følge, ikke at tonaliteten falder bort, men at den manifesteres vagere end ellers” (Meagaard og Waskowska Larsen, 1981, s. 160). Det er nettopp dette inntrykket man sitter igjen med etter å ha lyttet til takt 40-58 av Ted Greenes versjon av ”Embraceable You”. Musikken er helt klart tonal, men det tonale sentrum endres stadig og framstår ikke tydelig før Ab-dur nås etter kadensen VIm7-IIIm-V7 i takt 59. Det at to tonaliteter ”deler på” å være den dominerende på denne måten, har blitt beskrevet som ”tonal pairing” eller ”double tonic complex” (Krebs, 1996, s. 17). Jim Samson utdyper disse begrepene og sier:

”The sense here is that two coexisting rather than contrasted keys, usually third related, are associated at the highest level of structure, and thus function as a kind of controlling double tonic” (Samson, 2003, s. 168).

Hos Greene er det som nevnt toneartene G-dur og E-moll som assosieres med hverandre gjennom stadig sontring mellom deres respektive dominanter og bidominanter. Til tross for at disse toneartene er nært knyttet til hverandre i forhold til andre tonearter som står i ikke-diatoniske mediantiske forhold, mener jeg at begrepet også fungerer godt for å avspeile det harmoniske forløpet vi finner hos Greene. Denne harmoniske tendensen må ikke forveksles med såkalte ”multitonale systemer” som vi finner i noen jazzkomposisjoner. Den mest kjente av disse er kanskje John Coltranes tidligere nevnte ”Giant Steps” som består av tre tonale sentre som deler oktaven inn i tre store terser. Disse tonale sentrene er riktignok likeverdige i den harmoniske oppbygningen av låta, men den store forskjellen fra Greenes harmonikk er at de tre tonale sentrene *nås* gjennom tydelige kadenser.

Det harmoniske forløpet i takt 40 – 59 minner mer om senromantisk harmonikk enn tradisjonell jazzharmonikk. Vi finner utstrakt bruk av akkorder med tvetydige funksjoner som sjelden eller aldri får sin forventede oppløsning, bruk av dominanter i mediantavstand og utstrakt bruk av kromatisk stemmeføring. For en gjennomgang av bruk av disse teknikkene i romantisk musikk, se Kinderman og Krebs' utgivelse *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996) i tillegg til den ovenfor omtalte *Indføring I Romantisk Harmonik* (Maegaard og Waskowska Larsen, 1981).

I hele midtdelen er det relativt enkle vertikale strukturer som dominerer. Vi finner stort sett tre og firklanger. I takt 57 og 58 finner vi i motsetning til i resten av avsnittet utelukkende kvintfall mellom akkordenes grunntoner. Akkordene får altså tydeligere funksjoner slik at funksjonsaffiniteten styrkes. I disse taktene er det verdt å legge merke til at Greene "tillater" seg akkorder med flere spenningstoner enn i resten av dette avsnittet.

Det er interessant å observere hvordan Greene kommer seg fra D-dur i første "head" til Ab-dur i andre og siste melodipresentasjon. I den stilen Greene befinner seg i er det i utgangspunktet relativt lett å modulere fra den ene tonearten til den andre i og med at de deler samme tritonusutvekslede dominant. $A7=V7$ i D-dur og $subV7$ i Ab-dur. $Eb7=subV7$ i D-dur og $V7$ i Ab-dur. Greene velger likevel å gå en lang omvei. Det musikalske forløpet viser ingen tydelige tegn på at vi nærmer oss Ab-dur før $Fm7$ på slag to i takt 58. (Det er vanskelig å oppfatte $Cadd9$ på første slag i takt 58 som en bidominant til Fm ettersom akkorden mangler septim.)

5.5 Oppsummerende kommentarer til kapittel fem

"Embraceable You" gir oss et godt eksempel på Ted Greenes store harmoniske vokabular. Av tradisjonelle firklanger bruker han følgende voicingtyper: tett leie (takt 20), drop2 (takt 66), drop3 (takt 16) og drop2,4 (takt 15). Vi finner også bruk av femklanger (takt 11 og 99) og treklanger i tett og spredt leie både med og uten doblinger (takt 13 og 16). I tillegg til tradisjonelle tersstrukturer finner vi også eksempler på såkalte "triads over bass notes" (takt 88) og samklanger som ikke lar seg definere av tradisjonell besifring (takt 96).

Som det framgår av analysen finner man i Greenes spill i tillegg utstrakt bruk av akkordomvendinger. Dette bidrar til å skape harmonisk variasjon ved for eksempel akkordomlegging. Fin bruk av dette finner vi blant annet i takt 33. I tillegg til å skape variasjon muliggjør akkorder i ulike omvendinger mange av de trinnvise og kromatiske bassbevegelsene Greene benytter på denne innspillingen. Et annet generelt trekk ved Greenes

reharmonisering er utstrakt bruk av motbevegelse og sidebevegelse mellom bass og sopranstemmen i akkordene slik analysen viser.

Det er allikevel ikke det omfattende voicingrepertoaret som er det mest imponerende ved Greenes framføring, vi har tross alt stort sett å gjøre med ordinære tre- og firklanger. Det er den måten han i så stor grad lar stemmeføringen i enkeltstemmene styre det musikalske forløpet på, som setter ham i en særstilling som improviserende utøver.

Det at de ulike stemmene i akkordene ofte ikke spilles samtidig bidrar sterkt til denne musikkens polyfone preg. Vi finner mange eksempler på at en utholdt meloditone blir harmonisert med flere akkorder uten at den blir slått an på nytt (takt 23 og 66). Det er også mange eksempler på at basstonen (eventuelt sammen med deler av akkorden) blir slått an før en harmonisert utgave melodien spilles over denne (takt 67 og 83). De forskjellige stemmene har altså ulike melodiske kurver.

Trinnvise bassbevegelser, ofte i kombinasjon med motbevegelse i melodistemmen, er et stadig tilbakevendende tema også i Greenes nedskrevne undervisningsmateriale. Blant annet behandles temaet over fire sider kalt "IV-iii-ii with contrary motion melody" (datert 20.04.86) og en side kalt "The technique of diatonic harmonization derived from bass lines" (datert 18.07.77). Generelt sett kan man si at veldig mye av Greenes undervisningsmateriale tydelig speiler hans eget harmoniske uttrykk og omvendt. Som et annet eksempel på dette kan man for eksempel nevne siden "Moving lines for added beauty and interest" (datert 07.06.83).⁶⁴ Sistnevnte eksempel viser hvordan man kan variere diatoniske I-VI-II-V-sekvenser med en eller flere gjennomgangstoner eller dreietoner.

I forhold til den versjonen av "Embraceable You" vi finner i *The Real Book Vol. 2*, ser vi at Greene mange steder benytter hurtigere harmonisk puls. Han oppnår dette ved ulike former for reharmonisering som for eksempel innskutte II-V vendinger og tritonissubstitusjon (for eksempel takt 35).

Midtdelen viser at man gjennom inngående kunnskap om toneartsforhold og stemmeføring kan skape et tonalt meget interessant avsnitt.

Det er mindre relevant å forsøke å analysere Greenes harmonikk med utgangspunkt i akkordskalaer. I hans harmoniske uttrykk er det stemmeføringen som er det avgjørende, ikke

⁶⁴ Dette materialet er tilgjengelig på nettsiden. <http://tedgreene.com/teaching/harmony.asp> (lesedato 28.03.11).

skalagrunnlaget. Den utstrakte bruken av ulike reharmoniseringsteknikker og akkordprogresjoner styrt av kromatisk stemmeføring resulterer også i mye kromatikk. Særlig i de partiene hvor tonaliteten svekkes, hvor akkordene får flertydige funksjoner og overgangen fra akkord til akkord er glidende blir det umulig å si hva som er den ”riktige” akkordskalaen et gitt sted i det musikalske forløpet. Dette gjelder i særlig stor grad i de 16 taktene som utgjør midtdelen av Greenes improvisasjon.

Kapittel 6

Avslutning

6.1 Konklusjon

Målet med denne oppgaven har vært å finne byggesteinene til et mer horisontalt orientert, kontrapunktisk harmonisk uttrykk på gitar med utgangspunkt i tolkning av akkordsymboler. Dette målet har jeg forsøkt å nå gjennom studier av sentral utøverrettet litteratur og gjennom transkripsjon og påfølgende analyse av innspilt musikk.

Jeg har latt det amerikanskutviklede musikkteoretiske systemet chord scale theory få en sentral plass i oppgaven. Dette fordi det er et godt innarbeidet system i forbindelse med både melodisk og harmonisk tolkning av akkordsymboler, i tillegg til at det danner det teoretiske rammeverket for mange av de gjennomgåtte lærebøkene. Systemet er som nevnt i kapittel to, en avledning av George Russells ”vertical polymodality”. Russells teori danner på mange måter bakteppet for denne oppgaven ettersom han var den første jazzteoretikeren med en utpreget horisontal innfallsvinkel.

Min oppfatning er at det gjennom studier av relevant litteratur og ved transkripsjon og detaljert analyse av en utvalgt utøvers musikk i aller høyeste grad er mulig å komme fram til et harmonisk uttrykk som i større grad en tradisjonell gitarharmonikk har fokus på harmonikkens horisontale kvaliteter. De varierte teknikkene i de gjennomgåtte lærebøkene åpner også for mange ulike, personlige harmoniske uttrykk.

Jeg mener at jeg ved gjennomgangen av sentrale lærebøker i kapittel tre, har vist et bredt utvalg av hvilke voicing- og stemmeføringsteknikker den improviserende gitaristen har tilgjengelig i sitt arbeid med tolkning av akkordsymboler. Ved å demonstrere noen av disse teknikkene brukt på deler av det harmoniske forløpet til en kjent standardlåt har jeg vist hvordan man kan nyttiggjøre seg disse i en reell musikalsk sammenheng. Gjennom en næranalyse av ”Embraceable You” spilt av Ted Greene, håper jeg også å ha belyst en rekke teknikker som en utøver forankret i et horisontalt harmonisk uttrykk benytter.

I innledningen til denne oppgaven presenterte jeg sentrale innfallsvinkler til jazzanalyse. I mitt eget analytiske arbeid har jeg valgt å fjerne meg fra Paul Berliner (1994) og Ingrid

Monsons (1996) etnografiske prosjekt med fokus på feltarbeid og deres ønske om å forstå musikken i sin kulturelle kontekst. Ved å velge en soloinnspilling har jeg eliminert muligheten til å analysere et musikalsk forløp som et resultat av interaksjon slik det også diskuteres av Robert Hodson (2007). Jeg har som nevnt i første kapittel, i likhet med for eksempel Roger Dean (1992), valgt å se på jazz som *produkt* i analysekapittelet. Ved først å foreta en grundig transkripsjon har dette gitt meg muligheten til å benytte tradisjonelle analyseverktøy for å beskrive det harmoniske forløpet og de ulike voicing- og stemmeføringsteknikkene som benyttes av Ted Greene i hans innspilling av ”Embraceable You”. Jeg mener en detaljert analyse med bruk av de valgte analyseverktøyene gir gode, presise svar på spørsmål av den typen som ble stilt i problemstillingen.

Denne oppgaven kan også ses på som et bidrag til å binde sammen utøverrettet kunnskap og ferdighet med akademisk refleksjon. Den har både en pragmatisk og ”løsningsorientert” side, samtidig som det musikalske materialet gjennom analyse og drøfting hele tiden er forsøkt satt inn i et systematisert musikkvitenskaplig rammeverk med fokus på et presist analytisk begrepsapparat. På den måten er oppgaven ”musikernær”, men står også i dialog med sentrale forskningsområder i allmenn musikkforskning generelt og detaljert harmonisk analyse spesielt.

Estetiske perspektiver er i all hovedsak fraværende i analysen i denne oppgaven, til tross for at et slikt tema er tilstede som ”undertekst” hele veien. Dette henger selvsagt sammen med den musikalske analysens utpregede tekniske begrepsapparat og fokus på satstekniske spørsmål som sier lite om hvorfor vi verdsetter ett gitt musikkstykke. Jeg tror likevel at gode, gjennomarbeidete analyser nettopp fordrer en smaksmessig forankring som bygger på undring og begeistring for et gitt musikkstykke eller sjanger. Som nevnt innledningsvis var det dette som i utgangspunktet var motivasjonen for denne masteroppgaven. Valget av en innspilling med Ted Greene som analysemateriale var motivert ut fra en særlig fascinasjon og positiv estetisk vurdering av hans musikk og gitarspill. Populærmusikkforskeren Richard Middleton har lansert begrepet ”the scholar-fan” som nettopp en forskningsstrategi som betoner dobbeltheten i musikkanalytisk arbeid. Blikket er både styrt innover mot musikken som musikk, men også utover mot en kritisk og reflektert omgang med de temaer som omkranser musikken, smak og kulturell orientering inkludert (Middleton, 2000).

På liknende måte understreker Anthony Pople at fascinasjon og et ønske om å forstå et musikkstykke bedre vanligvis er utgangspunktet for en musikalsk analyse:

”Indeed, analysis is generally motivated by a desire to encounter a piece of music more closely, to submit to it at length, and to be deeply engaged by it, in the hope of thereby understanding more fully how it makes its effect” (Pople, 2004, s. 127).

Ved å benytte de valgte analyseverktøyene på min egen transkripsjon mener jeg at jeg gjennom innholdet i denne masteroppgaven har bidratt til å gi en bedre forståelse av hvordan og hvorfor Ted Greenes musikk fungerer slik den gjør. Min oppfatning er også at de voicing- og stemmeføringsteknikker som har blitt diskutert i de foregående kapitlene, kan bidra til mange, kvalitativt og estetisk sett ulike, meget tilfredsstillende harmoniske uttrykk på gitar.

6.2 Forslag til videre forskning

I arbeidet med denne masteroppgaven har det dukket opp mange nye og utfordrende problemstillinger det hadde vært meget spennende å jobbe videre med. Her følger en kort gjennomgang av de jeg finner mest interessante blant disse spørsmålene.

Av hensyn til oppgavens begrensede omfang har jeg i liten grad sett på de motorisk-praktiske problemstillingene, i denne teksten omtalt som logistiske utfordringer, knyttet til det å utvikle en mer kontrapunktisk og horisontalt orientert harmonikk på gitar. Gitarteknikk er et felt hvor det finnes mye utøverrettet litteratur, og som det er gjort en del generell forskning på tidligere. Det kunne likevel være interessant å se på hvilke konkrete utfordringer en utøver som jobber med et harmonisk språk av den typen jeg har skissert i denne oppgaven, står overfor. Dette er noe jeg særlig har reflektert rundt i forbindelse med egen utøvervirksomhet som gitarist.

Mitt arbeid med Ted Greenes undervisningsmateriale og innspilte musikk har avdekket en pedagog og musiker av de sjeldne. Jeg mener at jeg gjennom min transkripsjon og analyse av Greenes innspilling av ”Embraceable You” på en god måte har beskrevet deler av hans særs interessante og særegne harmoniske uttrykk. Funnene jeg har gjort har i høyeste grad stimulert til ønske om videre harmonisk analyse av Greenes innspilte musikk. Andre mulige innfallsvinkler for videre forskning på Greene som musiker og pedagog er blant annet å forsøke å sette ham inn i en musikkpedagogisk tradisjon. En grundig kartlegging av alle hans nedskrevne gitarpedagogiske teorier og musikalske konsepter ville trolig også gi mange spennende funn. Ikke minst ville det være interessant å foreta en nyansert stilanalyse på bakgrunn av grundig transkripsjon og analyse med et bredere fokus enn det jeg har hatt i denne oppgaven, av et større utvalg av musikk som han har spilt inn. Et bredt analytisk fokus ville, i tillegg til Greenes harmoniske uttrykk, blant annet kunne se på hans ulike logistiske løsninger, repertoarvalg, særpregede fraserings og gitartone.

Jeg tror mange gitarister og gitarpedagoger kunne ha god nytte av en omfattende bibliografisk oversikt over tilgjengelig gitarlitteratur. Som nevnt savnet jeg selv en slik oversikt i det innledende arbeidet med denne oppgaven. En detaljert oversikt over gitarpedagogisk læringsmateriale innenfor den rytmiske sjangeren er så vidt meg bekjent, ikke tilgjengelig i skrivende stund.

Som nevnt innledningsvis har flere gitarister med svært ulik personlig spillestil, i tillegg til Ted Greene, tilegnet seg et utpreget horisontalt orientert harmonisk uttrykk. Transkripsjon og analyse av musikken til en eller flere av disse gitaristene ville vært meget interessant, ikke minst med hensyn til de nyanser og uttrykksvalører et slikt materiale vil kunne avdekke. En relevant innfallsvinkel for å finne fram til forskjellige horisontalt orienterte harmoniske tolkningsmuligheter av et på forhånd gitt akkordskjema vil være å gjennomføre en komparativ analyse av ulike innspillinger av samme (standard)låt spilt av to eller flere av gitaristene nevnt i innledningen av oppgaven. En slik komparativ analyse er et sentralt element i analysedelen av Paul Berliners bok *Thinking in Jazz; The Infinite Art of Improvisation* (1994). Berliner analyserer forskjellige aspekter ved jazzimprovisasjon ved å blant annet sammenlikne mange forskjellige utøveres tolkninger av fire standardlåter. På liknende måte tror jeg altså at det ville være fruktbart å gjøre en komparativ harmonisk analyse av forskjellige versjoner av samme låt spilt av harmonisk sett interessante gitarister. Blant standardlåter som er spilt inn av to eller flere av de gitaristene jeg nevnte i innledningen er ”Yesterdays”, ”How Deep is the Ocean” og ”Time after time”. ”Yesterdays” er spilt inn av John Stowell på albumet *Resonance* (2004). Den finnes også på Ted Greenes ovenfor nevnte innspilling med Chuck Domanico og Shelly Manne i tillegg til at den er innspilt på et konsertopptak med Mick Goodrick.⁶⁵ ”How Deep is the Ocean” er også spilt inn på Stowells ”Resonance”, samt på Allan Holdsworths innspilling med standardlåter; *None Too Soon* (1996). ”Time after Time” finnes på Lage Lunds første utgivelse *Standards* (2007) og er også å finne på et live-album med Lenny Breau kalt *Live at Donte's* (2000).

Både en grundigere analyse av Greenes stil gjennom sammenlikning av flere transkripsjoner og en komparativ analyse av av forskjellige versjoner av en standardlåt spilt av ulike gitarister kan åpne for å studere spennende intertekstuelle forbindelser til annen improvisert gitarmusikk og til jazztradisjonen generelt.

⁶⁵ Konsertopptaket er tilgjengelig fra nettstedet: <http://urge2burge.wordpress.com/2008/05/10/tom-harrell-mick-goodrick-quartet-wuppertal-germany-2021994/> (Lesedato 10.04.11).

Det hadde også vært interessant å forsøke å overføre teknikker fra den etter min oppfatning meget interessante gitarlitteraturen som ble diskutert i kapittel tre til komposisjon og arrangering for større ensembler. Blant andre Mick Goodrick oppfordrer til nettopp dette i sine lærebøker.

Detaljert transkripsjon åpner som nevnt ovenfor for å se på jazzframførelser som produkt. Det hadde vært spennende å forsøke å analysere annen harmonisk interessant rytmisk musikk med de raffinerte, presise analyseverktøyene utviklet for harmonisk analyse av den vestlige kunstmusikken. For ikke å falle i samme felle som en del av jazzanalysens pionerer, hvor man analyserte jazz på kunstmusikalske premisser, er det i en slik sammenheng viktig å ta visse forbehold. Dersom det er gruppeframførelser som transkriberes og analyseres, er det avgjørende å ta høyde for samspillet og interaksjonen mellom utøverne slik det gjøres av blant andre Berliner, Monson og Hodson. Et grunnleggende design for en slik analyse vil derfor være todelt. Med utgangspunkt i en detaljert transkripsjon av *hele* jazzensemblets framføring vil den første delen måtte redegjøre for de ulike aktørenes musikalske valg og handlinger i lys av teorier knyttet til interaksjon innad i ensemblet. Del to ville deretter kunne bestå av en liknende analyse som den jeg har presentert i kapittel fem av denne oppgaven. En slik todelt analyse vil eventuelt til slutt kunne suppleres med ulike former for semiotisk analyse som for eksempel den tidligere omtalte modellen knyttet til "signifyin" som meningsbærende prinsipp. Jeg tror mange interessante harmoniske fenomener innenfor ulike former for rytmisk musikk ville kunne belyses på en god måte gjennom en slik analyse.

Kilder

7.1 Litteratur

- Ake, D. 2002, "Learning jazz, teaching jazz", i Cooke, M. og D. Horn (red), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 255-269.
- Baker, M. 1955, *Mickey Baker's Complete Course in Jazz Guitar*, Lewis Music Publishing Co, New York.
- Bauer, B. 2007, *Four Part Harmony*, William H. Bauer, Inc, Huntington Station NY.
- Bay, W. 1948, *Mel Bay's Modern Guitar Method*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Bay, W. 1971, *Mel Bay's Deluxe Encyclopedia of Guitar Chords*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Berge, A. R. 2009, *Friimprovisasjon; hva er friimprovisasjon og hvilke prosesser er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken?*, Masteroppgave i musikkvitenskap ved UiO.
- Berliner, P. F. 1994, *Thinking In Jazz; The Infinite Art of Improvisation*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Brubeck, D. 2002, "1959: the beginning of beyond", i Cooke, M. og D. Horn (red), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 177-201.
- Burrell, K. 1963, *Jazz Guitar*, Charles Colin Music Publications, Tappan NY.
- Carlton, J. 2009, *Conversations with Great Jazz and Studio Guitarists*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Chapman, C. 2000, *Drop-2 Concept for Guitar*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Coker, J. 1964, *Improvising Jazz*, Simon & Schuster, New York.
- Cook, N. 1994, *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, Oxford.
- Damian, J. 2001, *Guitarist's Guide to Composing and Improvising*, Berklee Press, Boston.
- Damian, J. 2007, *The Chord Factory*, Berklee Press, Boston.
- Danielsen, A. 2002, "Estetiske perspektiver på populærmusikk", i Gripsrud, J. (red), *Populærmusikken i kulturpolitikken*, Rapport Norsk Kulturråd, Bind 30, s. 129-155.
- Danielsen, A. 2006, *Presence and pleasure: the funk grooves of James Brown and Parliament*, Wesleyan University Press, Middeltown CT.
- Dean, R. 1992, *New structures in jazz and improvised music since 1960*, Open University Press, Buckingham.
- DeLiddo, M. 1993, *Classic Guitar Performance Techniques for the Jazz Guitarist Including Applications to the Jazz Style*, D.M.A., Guitar, University of Miami.

- Dicaire, D. 2006, *Jazz Musicians, 1945 to the present*, McFarland & Company, Jefferson NC.
- Dobbins, B. 2005, *Jazz Arranging & Composing. A linear Approach*, Advance Music, Rottenburg.
- Dyas, J. B. 1995, "Nomenclature; Chord Symbol Usage In Jazz", *Jazz Player*, volum 3, s. 73-80.
- Eriksen, A. Ø. 2007, *Sergej Rachmaninovs tre symfonier: En studie i struktur, plot og intertekstualitet*, Acta Humaniora 350, Dr. Philos-avhandling, Universitetet i Oslo.
- Eriksen, A. Ø. 09.09.10, *Skriftlig veiledning pr e-post i forbindelse med arbeidet med denne masteroppgaven*.
- Faria, N. 2005, *The Brazilian Guitar Book*, Sher Music, Petaluma, CA.
- Felts, R. 2002, *Reharmonization Techniques*, Berklee Press, Berklee.
- Forte, A. 1995, *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924-1950*, Princeton University Press, New Jersey.
- Franklin, B. 2009, *My Life With The Chord Chemist*, utgitt på eget forlag.
- Fux, J. J. 1965, *The Study of Counterpoint from Gradus Ad Parnassum*, W. W. Norton & Company, New York.
- Garoian, J. 2006, "Great Teachers: Ted Greene", *Acoustic Guitar*, Winter 2006, s. 22-23.
- Gauldin, R. 2004, *Harmonic Practice In Tonal Music*, W. W. Norton & Company, New York.
- Gioia, T. 1997, *The History of Jazz*, Oxford University Press, Oxford.
- Goldstein, G. 1993, *Jazz Composers Companion*, Advance Music, Rottenburg.
- Goodrick, M. 1987, *The Advancing Guitarist*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee.
- Goodrick, M. og M. Haupers, 2004, *Mr. Goodchord's Almanac of Guitar Voice-Leading for the Year 2001 and Beyond Volume I: Name That Chord*, Liquid Harmony Publications, Boston.
- Goodrick, M. og M. Haupers, 2005, *Mr. Goodchord's Almanac of Guitar Voice-Leading for the Year 2001 and Beyond Volume II: Do not name That Chord*, Liquid Harmony Publications, Boston.
- Goodrick, M. og M. Haupers, 2007, *Mr. Goodchord's Almanac of Guitar Voice-Leading for the Year 2001 and Beyond Volume III: Beyond the motherload*, Liquid Harmony Publications, Boston.
- Goodrick, M. 2008a, *36 Solo Pieces for Fingerstyle Guitar + Duo, Trio & Quartet Arrangements*, Liquid Harmony Publications, Boston.
- Goodrick, M. 2008b, *6 Solo Pieces for Fingerstyle Guitar: Arranged and Adapted for Piano Solo by Mitch Haupers*, Liquid Harmony Publications, Boston.

- Graf, R. og B. Nettles, 1997, *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony Analysis*, Advance Music, Rottenburg.
- Greene, T. 1971, *Chord Chemistry*, Dale Zdenek Publications, Canoga Park CA.
- Greene T. 1976, *Moderen Chord Progressions*, Dale Zdenek Publications, Canoga Park CA.
- Greene, T. 1978a, *Single note Soloing Vol. 1*, Dale Zdenek Publications, Canoga Park CA.
- Greene, T. 1978b, *Single note Soloing Vol. 2*, Dale Zdenek Publications, Canoga Park CA.
- Greene, T. 1981, "George van Eps", *Guitar Player*, August 1981, s. 78-84.
- Greene, T. 1991-94, opptak av privatundervisning med Mark Levvy, tilgjengelig fra nettstedet <https://public.me.com/deparko> (Lesedato 06.04.11).
- Gress, J. 1998, "The Godfather of Cool: Wes Montgomery's Baddest Solos Note for Note", *Guitar Player*, august 1998, s. 96-107.
- Gridley, M. C. 2009, *Jazz Styles: History and Analysis*, Prentice Hall, New Jersey.
- Grove, D. 1988 *Advanced Modern Harmony, Book Three, Part A & B*, Alfred Publishing, Van Nuys, CA.
- Gunvaldsen, E. (s.a.), *Harmonilære Grunnleggende Teori*, kompendium kjøpt ved UiA høsten 2006.
- Haupers, M. 2003, "Mr. Goodchord Goes Keyboard - Part 1", *Keyboard*, September 2003, s. 42-52.
- Henderson, S. 1998, *Jazz Guitar Chord System*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee.
- Hilman, J. 1996, "Spotlight; Ted Greene: Solo Guitar", *Vintage Guitar Magazine*, s. 178-180.
- Hindemith, P. 1937, *Unterweisung im Tonsatz*, Schott Music, Mainz.
- Hodson, R. 2007, *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*, Routledge, New York/London.
- Ingram, A. 2008, *Wes Montgomery*, Ashley Mark Publishing, Summerfield.
- Jackson, T. A. 2002, "Jazz as a musical practice", i Cooke, M. og D. Horn (red), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 83-95.
- Jacobs, S. 2002, *The Bill Evans Guitar Book*, TRO Inc, New York.
- Jakobsen, P. E. 2007, *Visuell orientering som metode for gitarspill*, Masteroppgave i utøvende musikk ved UiA.
- Johansen, N. O. 2007, "Jazzgitarseminar", undervisningsseminar for gitarister tilknyttet "Musikkonservatoriet" ved UiA.
- Juris, V. 2004, *Modern Chords: Advanced Harmony for Guitar*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Kahn, S. 1995, *Wes Montgomery Guitar Folio*, Gopam Enterprises, Ft. Lauderdale.

- Kinderman, W. og H. Krebs, 1996, *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Krebs, H. 1996, "Some Early Examples of Tonal Pairing: Schubert's "Meeres Stille" and "Der Wanderer", i Kinderman, W. og H. Krebs (red), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, s.17-33.
- Kennan, K. 1999, *Counterpoint*, Prentice Hall, New Jersey.
- Kruse, B. 1978, *Bruksmusikkarrangering*, Norsk Musikkforlag, Oslo.
- Kruse, B. 1980, *Jazzteori; Grunnleggende prinsipper*, Frost Music, Oslo.
- Leavitt, W.G. 1966-1971, *A Modern Method for Guitar Vol 1-3*, Berklee Press, Berklee.
- Levine, M. 2005, *The Jazz Theory Book*, Sher Music, Petaluma, CA.
- Liebman, D. 1991, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Advance Music, Rottenburg.
- Maegaard, J. og T. Waskowska Larsen, 1981, *Indføring i Romantisk Harmonik*, Engstrøm & Sødning, København.
- Mehegan, J. 1959-1965, *Jazz Improvisation Volum 1-3*, Amsco Publications, New York.
- Middleton, R. 2000, "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", i Middleton, R. (Red), *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford, s. 104-121.
- Monson, I. 1996, *Saying Something*, Chicago University Press, Chicago.
- Monson, I. 2002, "Jazz improvisation", i Cooke, M. og D. Horn (red), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 114-132.
- Naus, W. J. 1998, *Beyond Functional Harmony*, Advance Music, Rottenburg.
- Nicholson, S. 2005, *Is Jazz Dead? (or has it just moved to a new address)*, Routledge, New York.
- Owens, T. 2002, "Analysing jazz", i Cooke, M. og D. Horn (red), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 286-297.
- Pass, J. 1986, *Guitar Chords*, Alfred Publishing, Van Nuys CA.
- Pease, T. og K. Pulling, 2001, *Modern Jazz Voicings*, Berklee Press, Boston.
- Pease, T. 2003, *Jazz Composition: Theory and Practice*, Berklee Press, Boston.
- Persichetti, V. 1961, *Twentieth Century Harmony*, Norton & Company, New York.
- Piston, W. 1947, *Counterpoint*, W. W. Norton & Company, New York.
- Pollack, H. *George Gershwin; His Life and Work*, University of California Press, Berkeley CA.

- Pople, A. 2004, "Modeling Musical Structure", i Clarke, E. og N. Cook (red), *Empirical Musicology*, Oxford University Press, Oxford, s.127-156.
- Porter, L. 2006, *John Coltrane. His life and music*, Michigan University Press, Michigan.
- Pressing, J. 2002, "Free Jazz and the avant-garde", i Cooke, M. og D. Horn (red), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 202-216.
- Real Book Vol. 2*, (s.a.), forlag eller publikasjonssted ikke oppgitt.
- Rindal, H. 2008, *Fingerstyle Technique and Improvisation on the Nylon String Guitar*, Masteroppgave i utøvende musikk ved UiA.
- Rinzler, P. 1989, *Jazz Arranging and Performance Practice: A guide for small ensembles*, The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey.
- Russell, G. 1959, *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisers*, 2. utgave, Concept Pub, Brookline, MA.
- Russo, W. 1973, *Composing for the Jazz Orchestra*, University of Chicago Press, Chicago.
- Salzer, F. 1982, *Structural Hearing*, Dover.
- Samson, J. 2003, *Virtuosity and the Musical Work: The Trancendental Studies of Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sharp, C. 2008, "Translating Jazz Chord Symbols", *The Instrumentalist*, Volum 62, s. 42-43.
- Shelemay, K. K. 1990, (red) "Musical Transcription", i *The Garland Library of Readings in Ethnomusicology Vol. 4*, Garland Publishing, New York & London.
- Sherk, W. M. 2011, *Film and Television Music: A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews*, The Scarecrow Press, Maryland.
- Shim, E. 2007, *Lennie Tristano: His Life in Music*, University of Michigan Press, MI.
- Skårberg, O. 2008, *Fra Metropol Jazz Center til den globale scene. En undersøkelse av norsk jazz i perioden 1960 til 1990-tallet*, Høgskolen i Hedmark, (upublisert arbeid under utvikling), Hamar.
- Skårberg, O. 2010, *Form, mening og representasjon II - analyse av jazz*, forelesningsnotat til emnet MUS 1500 Jazz, Pop og Rock ved UiO, 13.10.10.
- Slonimsky, N. 1975, *Thesarus of Scales and Melodic Patterns*, Music Sales America, New York.
- Smith, J. 1980, *Mel Bay's Complete Johnny Smith Approach to Guitar*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Smørdal, J. M. 18.10.10, *Skriftlig veiledning pr e-post i forbindelse med arbeidet med denne masteroppgaven*.
- Steedman, M. J. 1984, "A generative Grammar for Jazz Chord Sequences", *Music Perception*, Volum 2, No. 1, s. 52-77.

- Thomas, J. 2002, *Voice Leading for Guitar: Moving Through the Changes*, Berklee Press, Boston.
- Thomsen, C. K. 2003, "George Russell i Danmark", *Nordisk jazzforskning. Rapport fra den sjette konferansen*, Oslo: Norsk Jazzarkiv.
- Tomaro, M. og J. Wilson, 2009, *Instrumental Jazz Arranging: A Comprehensive and Practical Guide*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee.
- Tveit, S. 1994, "Funksjonsharmoniske trekk i det 20. århundrets musikk", *Studia Musicologica Norvegica*, nr. 20, s. 71-124.
- Tveit, S. 1998, *Harmonilære fra en ny innfallsvinkel*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Ulehla, L. 1994, *Contemporary Harmony; Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Advance Music, Rottenburg.
- Van Eps, G. 1939, *The George Van Eps Method*, Epiphone Inc, New York.
- Van Eps, G. 1980-1982, *Harmonic Mechanisms for Guitar Vol 1-3*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Waade, R. A. 1997, *El.gitarpedagogikk: en kartlegging og drøfting av el.gitarpedagogikk*, Hovedoppgave i musikk ved NTNU.
- Walser, R. 1993, "Primary Sources: Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis", *The Musical Quarterly*, 77:2 (Summer 1993), s. 343-365.
- Wang, P. 2000, *Affinitet og Tonalitet*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg.
- Willmott, B. 1994, *Mel Bays Complete Book of Harmony Theory and Voicing*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Willmott, B. 1996, *Mel Bay Complete Book of Harmonic Extensions for Guitar*, Mel Bay, Pacific MO.
- Willmott, B. 2002, *Time for the Future*, Mel Bay, Pacific MO.
- Witmer, R. og J. Robbins, 1988, "A Historical and Critical Survey of Recent Pedagogical Materials for the Teaching and Learning of Jazz", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 96 (Spring), s. 7-29.
- Wright, R. 1982, *Inside The Score*, Kendor Music, New York.
- Wyble, J. 2001, *Art of Two-Line Improvisation*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Wyble, J. 2000, *Mel Bay Concepts for the Classical and Jazz Guitar*, Mel Bay Publications, Pacific MO.
- Yelin, R. 1982, "Sessions: "Johnny Smith on Vertical Voicings and Improvisations", *Guitar Player*, May 1996, s. 134.

Øien, A. 1975 *Harmonilære: funksjonell harmonikk i homofon sats*, Norsk Musikkforlag, Oslo.

Aadal, M. 2008, *Harmoniske rammer og utfordringer for gitarkomping i et jazzensemble*, Masteroppgave i utøvende musikk ved UiA.

7.2 Nettsider

http://www2.grammy.com/Recording_Academy/Awards/Hall_Of_Fame/#e (Lesedato 17.01.11).

<http://www.berklee.edu/> (Lesedato 21.03.11).

<http://berkleepress.com> (Lesedato 01.04.11).

http://cdn3.libsyn.com/portlandjazzjams/PJJ_Episode_17_Guitar_Talk_with_John_Stowell_2.mp3?nvb=20100422061145&nva=20100423062145&t=0554072b0e3f1fd281d69 (Lesedato 02.11.10).

<http://classes.berklee.edu/gr/wgl.html> (Lesedato 21.03.11).

<http://www.davidoakesguitar.com/> (Lesedato 21.03.11).

http://www.davidoakesguitar.com/pdf/two_line_primer.pdf (Lesedato 15.02.11).

<http://forums.tedgreene.com/> (Lesedato 26.03.11).

<http://forums.tedgreene.com/post?id=4260863> (Lesedato 22.04.11).

<http://www.lydianchromaticconcept.com/lccoto.html> (Lesedato 04.04.11).

http://www.mikesmasterclasses.com/index.php?page=shop.product_details&flypage=shop.flypage&product_id=3&category_id=1&manufacturer_id=4&option=com_virtuemart&Itemid=32 (Lesedato 06.11.10).

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J307900pg2?q=wes+montgomery&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Lesedato 04.03.11).

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690?q=counterpoint&search=quick&pos=1&_start=1#S06690.17 (Lesedato 1.11.10).

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J333500#J333508> (Lesedato 20.09.10).

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J144800?q=fake+books&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (Lesedato 20.09.10).

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J602300?q=jazz+pedagogy&search=quick&pos=6&_start=1#firsthit (Lesedato 11.11.2010).

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49692?q=george+russell&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (21.03.11).

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg2#S41862.2.4> (Lesedato 21.03.11).

<https://public.me.com/deparko> (Lesedato 11.04.11).

<http://tedgreenebookeditions.com> (Lesedato 02.11.10).

<http://www.tedgreene.com> (Lesedato 28.03.11).

http://www.tedgreene.com/audio/TedGreene_RecordingSession77.asp (Lesedato 26.03.11).

http://tedgreene.com/video/tedgreene_baroque_1.asp (Lesedato 29.03.11).

http://tedgreene.com/video/tedgreene_JBwedding_3.asp (Lesedato 21.04.11).

<http://tedgreene.com/teaching/harmony.asp> (Lesedato 28.03.11).

<http://urge2burge.wordpress.com/2008/05/10/tom-harrell-mick-goodrick-quartet-wuppertal-germany-2021994/> (Lesedato 10.04.11).

<http://www.youtube.com/user/USCThornton#p/search/0/WpOTjuc5XHQ> (Lesedato 21.03.11).

7.3 CDer

Breau, L. 2000, *Live at Donte's*, String Jazz Recordings.

Coltrane, J. 1959, *Giant Steps*, Atlantic.

Coltrane J. 1960, *Coltranes Sound*, Atlantic.

Davis, M.1959, *Kind of Blue*, Colombia.

Greene, T. 1977, *Solo Guitar*, Art of Life Records.

Lund, L. 2007, *Standards*, Utgitt på eget selskap.

Rollins, Sonny, 1956, *Saxophone Colossus*, Prestige.

Stowell, J. 2004, *Resonance*, Origin Records.

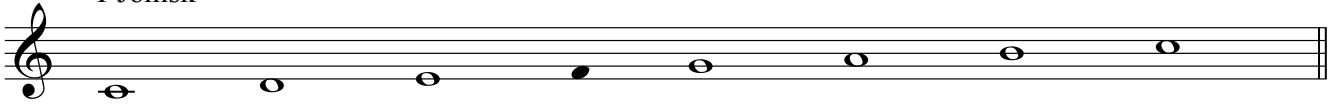
Appendikser

- **Appendiks 1:** Oversikt over akkordskalaer. Framstillingen er basert på Pease og Pulling (2001).
- **Appendiks 2:** Blekke på ”Embraceable You” hentet fra *Real Book Vol 2*. (Transponert fra G-dur til D-dur).
- **Appendiks 3:** Blekke på ”Embraceable You” med trinnanalyse.
- **Appendiks 4:** Transkripsjon av Ted Greenes innspilling av ”Embraceable You”
- **Appendiks 5:** Transkripsjon av Ted Greenes innspilling av ”Embraceable You” uten akkordsymboler.
- **Appendiks 6:** Harmonisk reduksjon av midtdelen på Ted Greenes innspilling av ”Embraceable You” med trinnanalyse.

Akkordskalaer

Diatoniske akkordskalaer i C-dur. De mørke notehodene viser til avoid-toner.

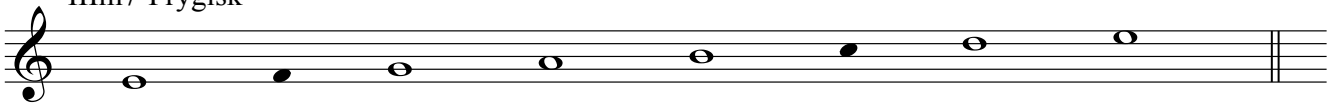
I-Jonisk



IIIm7-Dorisk



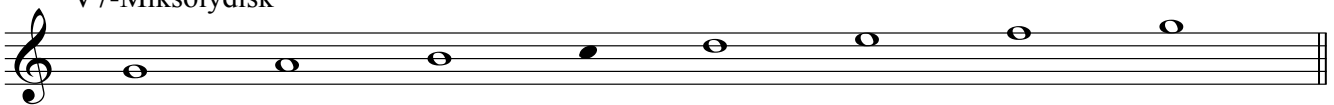
IIIIm7-Frygisk



IVmaj7-Lydisk



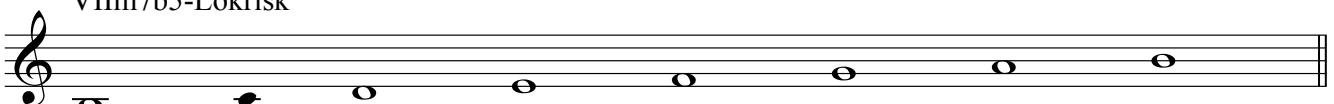
V7-Miksolydisk



VIIm7-Aeolisk

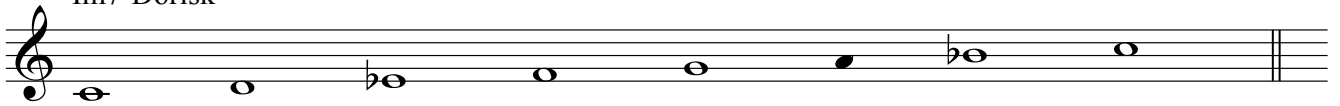


VIIIm7b5-Lokrisk



Modale utvekslingskalaer brukt i C-dur.

I^m7-Dorisk



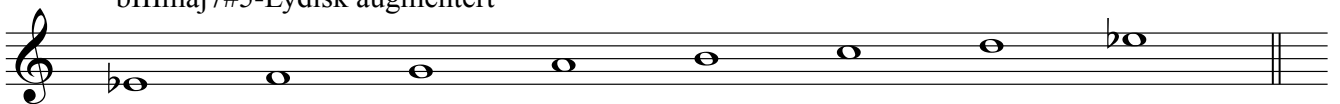
bII^maj7-Lydisk



bIII^maj7-Lydisk



bIII^maj7#5-Lydisk augmentert



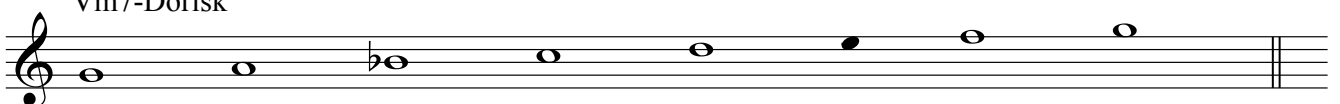
IV^m6-Melodisk Moll



IV^m7-Dorisk



V^m7-Dorisk



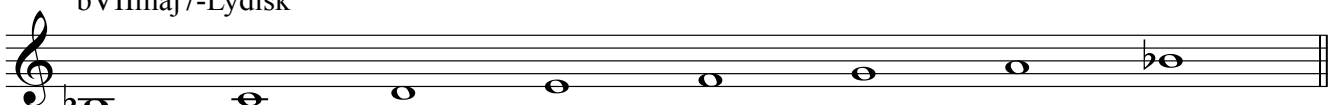
bVI^maj7-Lydisk



VI^m7b5-Lokrisk ♯9



bVII^maj7-Lydisk

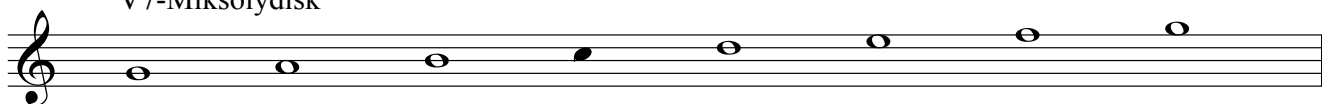


bVII^m7-Lydisk b7

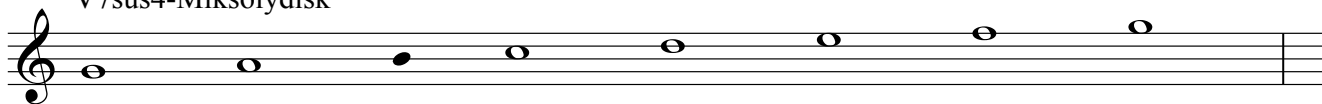


Mulige akkordskalaer for V7.

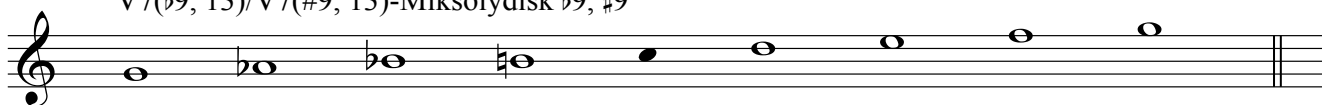
V7-Miksolydisk



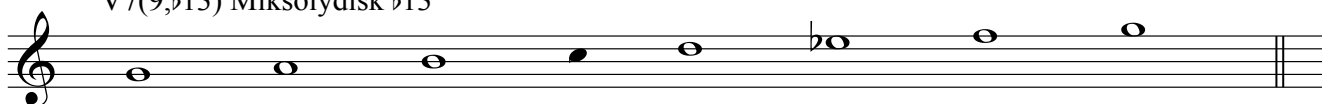
V7sus4-Miksolydisk



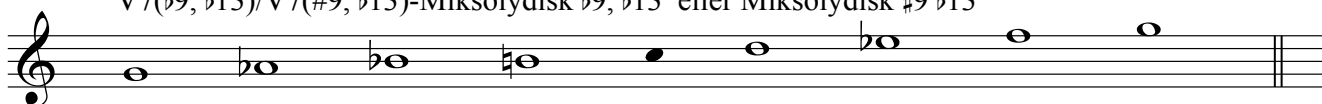
V7(b9, 13)/V7(#9, 13)-Miksolydisk b9, #9



V7(9, b13) Miksolydisk b13



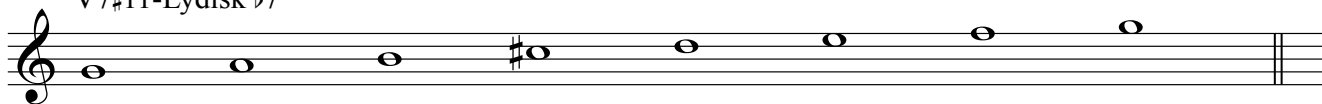
V7(b9, b13)/V7(#9, b13)-Miksolydisk b9, b13 eller Miksolydisk #9 b13



V7alterert-Alterert skala



V7#11-Lydisk b7

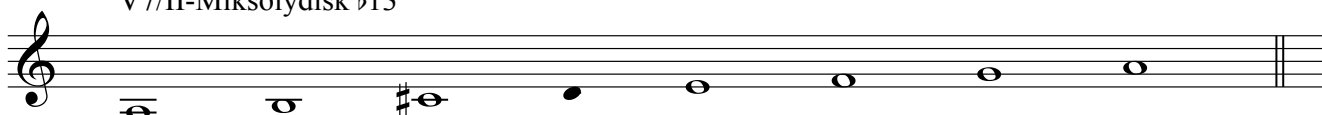


V7#5-heltoneskala



Bidominantiske akkordskalaer i C-dur.

V7/II-Miksolydisk $\flat 13$



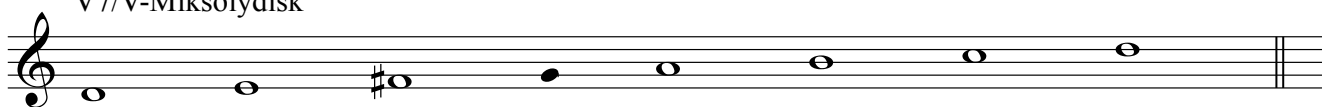
39 V7/III-Miksolydisk $\flat 9, (\#9), \flat 13$



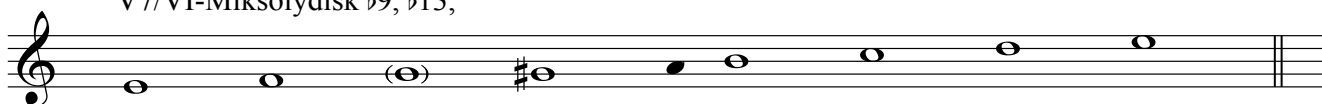
V7/IV-Miksolydisk



V7/V-Miksolydisk

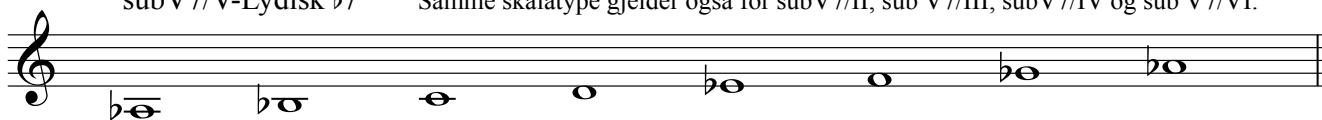


V7/VI-Miksolydisk $\flat 9, \flat 13,$



subV7/V-Lydisk $\flat 7$

Samme skalatype gjelder også for subV7/II, sub V7/III, subV7/IV og sub V7/VI.



Embraceable You

George Gearshwin

1 D⁶ F^{o7} Em⁷ A⁷

5 Em⁷ Em/D C⁷ A⁷ D⁶ C#m^{7(b5)} F#⁷

9 Hm Hm(maj7) Hm⁷ C#⁷ F#m⁷ F7(#5) Hm⁷/E E⁷

13 Amaj⁷ A#^{o7} Hm⁷ E⁷ Em⁷ A⁷

17 D⁶ F^{o7} Em⁷ A⁷

21 Em⁷ Em⁷/D C⁷ A⁷ D⁶ Am⁷ D⁷

25 Gmaj⁷ C#m^{7(b5)} F#⁷ Hm Hm(maj7) Hm⁷ E⁷

29 Dmaj⁷ Em^{7(b5)} A⁷ D⁶ Em⁷ A⁷

Embraceable You

George Gearshwin

The image shows a musical score for the song "Embraceable You" by George Gearshwin. It consists of eight staves of music, each with a guitar chord diagram above the staff and Roman numeral analysis below. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score includes various chord types such as triads, dyads, and seventh chords, along with functional labels like I, II, III, IV, V, VI, VII, and VIII. Some chords are marked with boxes, indicating specific voicings or techniques. Arrows and brackets connect chords across staves to show voice leading and harmonic relationships.

Staff 1 (Measures 1-4): Chords: D⁶, F^{o7}, Em⁷, A⁷. Roman numerals: I⁶, bIII^{o7}, II^{m7}, (V⁷).

Staff 2 (Measures 5-8): Chords: Em⁷, Em/D, C⁷, A⁷, D⁶, C#m^{7(b5)}, F#⁷. Roman numerals: II^{m7}, (bVII⁷), V⁷, I, VII^o, V⁷/VI.

Staff 3 (Measures 9-12): Chords: Hm, Hm(maj⁷), Hm⁷, C#⁷, F#⁷, F⁷(#5), Hm⁷/E, E⁷. Roman numerals: VI^m, VI^m(ma⁷), VI^{m7}, V⁷/III, III^{m7}, subV⁷/II, VI^{m7}, V⁷/V. Boxed: [F#m:], IV, [Em:], II^{m7}, subV⁷, [A:], II^{m7}, V⁷.

Staff 4 (Measures 13-16): Chords: A^{maj7}, A#^{o7}, Hm⁷, E⁷, Em⁷, A⁷. Roman numerals: V^{ma7}, VI^{7b9}/VI, VI^{m7}, V⁷/V, II^{m7}, V⁷. Ima⁷, VI^{7b9}/II.

Staff 5 (Measures 17-20): Chords: D⁶, F^{o7}, Em⁷, A⁷. Roman numerals: I⁶, bIII^{o7}, II^{m7}, V⁷.

Staff 6 (Measures 21-24): Chords: Em⁷, Em/D, C⁷, A⁷, D⁶, Am⁷, D⁷. Roman numerals: II^{m7}, (bVII⁷), V⁷, I, [G:], II^{m7}, V⁷/IV, V⁷.

Staff 7 (Measures 25-28): Chords: G^{maj7}, C#m^{7(b5)}, F#⁷, Hm, Hm(maj⁷), Hm⁷, E⁷. Roman numerals: IV^{ma7}, VII^o, V⁷/VI, VI^m, VI^m(ma⁷), VI^{m7} (V⁷/V). Ima⁷, [Hm:], II, V⁷, [A:], II^{m7} (V⁷).

Staff 8 (Measures 29-32): Chords: D^{maj7}, Em^{7(b5)}, A⁷, D⁶, Em⁷, A⁷. Roman numerals: I^{ma7}, II^o, V⁷, I⁶, II^{m7}, V⁷.

Embraceable You

George Gearshwin

Arr: Ted Greene

Transkripsjon: Espen R. Fredriksen

Rubato

D⁶/A C⁶/₉/G F⁶/₉/C Em⁹/H (stemmer gitaren)

5 Gmaj⁷/A A(add⁹) G(add⁹)/A C⁷/A G(add⁹)/A B^b1³/A A⁷(sus⁴) Gm⁷/A A¹³(sus⁴) E⁺/A G(add⁹)/A Eb⁷/A

9 D D/F# F^{o7} Em¹¹ F⁷ F#m⁷

12 H⁷/A Em F#m/E Em Gm⁶ Gm(maj⁷) Gm⁷ D(add⁹) Em⁷ F^{o7}

16 D/F# F#⁷(#⁵) Hm(add⁹) Hm Hm(maj⁷) Hm⁷ E⁷/H F#m Dmaj⁷/F#

20 Dm(maj⁷) A(add⁹)/E A#^{o7} Hm¹¹ E⁹ B^b7 Em¹¹ F/E

24 A⁷/E A⁷ D⁶ A⁹ Ab⁷(^b₅^{no3}) G⁹ Gbm⁷ Fm¹³

27 E⁷ (A) Am⁶ Am⁹ Em A⁷/F[#] Gm⁶ A¹³

31 D(add9) Hm⁷ Bb⁷ Am¹¹ D⁷ Ab⁷ G(add9) G/H C[#]m⁷(b5) F[#]7 F[#]/A[#]

35 Hm⁷ Bb⁷ Am¹¹ Ab⁷(#11) Gm⁷ D(add9)/F[#] F¹³ E¹³ Bb⁷ F[#]m/A Gm/A Bbmaj⁷/A

39 Gm⁷/C A⁹ Gm⁷(b5) Gm⁷ H⁹/F[#]

42 A/E Ebm⁷(b5) Gm⁷(b5)

44 F[#]m(maj9) C[#]/E[#] F[#]m/E D[#]07 D⁷ Ab⁷/Eb D⁷/F[#]

47 H⁷/F[#] F[#]7 F[#]7/C[#] F[#]7 F[#]7(b9sus4) F[#] F[#]m

50 H⁷ D⁷/F[#] H⁷/F[#] D⁷/F[#] F[#](no3)

52 H⁹ D⁷/C H⁷ D⁷ E^bo⁷ Dm⁷ A⁷

55 E⁷(#9) A D⁷

57 G#(sus4)/A A(sus4) A(no3)/G D⁷/A G¹³ C(add9) Fm⁷ Bbm(add9) E^b9

Slow Swing

59 ♩=76 A^b A^b/C H^{o7} B^b7 B^bm⁷ B^bm¹¹/A^b E^bm⁷(b5)

62 E^b7/B^b F⁹/A B^bm B^bm(maj7) B^bm⁷ E^b7(no3) E^b13 D^b/E^b

65 A^bmaj7 D^b6 D^{o7} A^b/E^b C⁷(b13)/E Fm Fmaj7(sus4) Fm⁷ Fm F(sus4) Fm⁶

69 Cm A^b/C H⁷(no3) B^b7(no3) E^b/B^b E^b(sus4) C⁷(b9)

72 Fm⁷ Bb⁷(sus4) Ab/Eb E⁷ Dbmaj⁹ Eb⁷/G Eb⁷/Bb A⁷(#11)

75 Ab Ab⁶/Eb C/D Db(sus2) Db¹³ Eb⁷(b9)/Db Ab(add9)/C Hm¹³ Bbm⁷ Db(add9)/F F#m⁶

78 Eb/G E⁷/G# F/A Bbm⁷ Gb⁷/Db Ab/Eb E⁷

82 Ebm¹¹ D⁷(#11) Dbmaj⁹ Db⁶ Ab/Db Gm⁷(b5)/Db C⁷(sus4) C⁷ C/E

85 Fm Fm(maj7) E⁷ Eb⁷ D⁷(#11) Dbm⁷ Ab⁹/C H¹³ Bb¹³ Bb¹³/D Eb⁶

88 **rit.** Gb¹¹ C/D **In Time** Gb¹³(sus4) Ab⁷/C F⁷/C

♩ = 84

91 Ab⁷/C Gb⁹/Bb Db⁷/Ab Ab⁷/Gb

93 Db⁷/F Gb⁹/Fb Ab/Eb Gb/Db Fb/Cb Eb⁷/Bb Db(no3)/Ab

96 $A\flat(mo3)$ Cm $D\flat7/A\flat$ $B\flat maj7$ $G\flat/A$ $B\flat13(\flat9)/A\flat$ $E\flat13(\sharp9)/G$

98 $A\flat13/G\flat$ $C\flat13$ $A\flat/B\flat$ $A7(sus2)$ $A\flat13(\sharp11)$

Embraceable You

George Gearshwin

Arr: Ted Greene

Transkripsjon: Espen R. Fredriksen

Rubato

(stemmer gitaren)

The first staff of music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest on the first beat, followed by a series of chords and melodic lines. A fermata is placed over the final note of the staff.

The second staff continues the piece, starting with a measure number '5' at the beginning. It features a mix of chords and melodic fragments, with a fermata over the final note.

The third staff begins with a measure number '9'. It contains several measures of music, including chords and melodic lines, with a fermata over the final note.

The fourth staff starts with a measure number '12'. It continues the musical development with various chordal textures and melodic patterns, ending with a fermata.

The fifth staff begins with a measure number '16'. It features a prominent melodic line in the upper register, supported by chords, and concludes with a fermata.

The sixth staff starts with a measure number '20'. It contains a complex arrangement of chords and melodic lines, with a fermata over the final note.

The seventh and final staff on the page begins with a measure number '24'. It concludes the piece with a series of chords and a final melodic phrase, ending with a fermata.

27

31

35

39

42

44

47

50

52

55

57

Slow Swing

59=76

62

65

69

72

75

78

82

85

88

rit. In Time

$\text{♩} = 84$

91

93

96

98

Musical score for measures 98-101. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 98 begins with a whole note chord consisting of B-flat, E-flat, and A-flat. Measure 99 features a half note chord of B-flat and E-flat, followed by a half note chord of A-flat and D-flat, and then a half note chord of E-flat and A-flat. Measure 100 contains a half note chord of B-flat and E-flat, followed by a half note chord of A-flat and D-flat, and then a half note chord of E-flat and A-flat. Measure 101 concludes with a whole note chord of B-flat, E-flat, and A-flat. The piece ends with a double bar line.

Midtdel reduksjon

40

D: V

F#m: I V
Em: V/II

45

47

I
II V V/III V V/V - - -
G: V V V/VI

49

II V V/III V V/III V/V V V/III V
V V V

53

V/III
V - V V/V V/II V/V V V/V VV/IV IV

Ab: V/VI VI II V I