

# MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUS460 Masteroppgave i Musikk  
Navn på kandidat: Christian H. Bratli

---

”Den virtuelle gitartrioen”

”The Virtual Guitar Trio”

---

Dato: 09.05.18

Totalt antall sider: 44

## Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse .....	i
Forord .....	1
Link til Dropboxmappe .....	2
Bakgrunn og formål .....	2
Abstract .....	2
Problemstilling .....	3
Teori .....	3
Overblikk.....	3
Begreper .....	3
Bakgrunn for problemstillingen .....	3
Pastisj .....	5
Metode.....	5
Kunstnerisk utviklingsarbeid.....	5
I denne oppgaven .....	6
Øst .....	7
Form og rytmikk.....	7
Harmonikk.....	9
Kromatiske medianter .....	10
Adapsjon av negativ harmoni.....	12
Videre adapsjon av negativ harmoni .....	15
(Lydklipp A.1 Positiv/Negativ).....	16
Studioprosess.....	16
Teknisk løsning i studio .....	17
Mer om studioprosess.....	17
Majavatn.....	19
Form og rytmikk.....	19
Harmonikk.....	20
Bruk av utvidete akkorder .....	21
Pastisjarbeid .....	23
(Lydklipp B.1 ”Strange Meeting”).....	24
(Lydklipp B.2 ”Majavatn”) .....	24
Studioprosess.....	27
Manouche .....	28
Form .....	29
Rytmikk.....	29
(Lydklipp C.1 Eksempel uten hensyn til aksentuering) .....	30
(Lydklipp C.2 Feilbetoning “lett-tung”).....	30
(Lydklipp C.3 Rett betoning “lang-kort”) .....	30
Spilleteknikk.....	30
Harmonikk.....	32
Improvisasjon .....	32

(Lydklipp C.4 "Encirclement-frase").....	33
(Lydklipp C.5 "Pentatonfrase over E").....	33
(Lydklipp C.6 "Akkordbrytning dominant7#5") .....	34
Studioprosess.....	34
Pastisjarbeid .....	35
Resultat.....	35
Mine viktigste funn .....	35
(Lydspor D.1 "Øst").....	35
(Lydspor D.2 "Majavatn") .....	35
(Lydspor D.3 "Manouche").....	35
Utfordringer.....	36
Forenkling .....	37
(Lydklipp E.1 "Voicing av Dmaj7/F#").....	37
(Lydklipp E.2 "Forenkling av Dmaj7/F#") .....	38
(Lydklipp E.3 "Dronefigur D+A").....	38
Avsluttende kommentar .....	39
Kildeliste .....	40

## **Forord**

Vi skriver 2018, og mastergradsarbeidet mitt nærmer seg slutten. Da jeg begynte på universitetet i 2011, stiftet jeg bekjenskaper med masse dyktige og generøse mennesker som bestandig har delt gode ord, erfaringer og råd når jeg har behøvd det. Jeg vil rette en stor takk til klassekamerater, medstudenter og kollegaer ved Nord Universitet.

I tillegg vil jeg takke min samboer som har vært enestående(!) på hjemmebane.

Jeg vil også takke alle mine flotte inspirasjonskilder over hele verden som lager musikk som aldri slutter å forbløffe, og som har formet meg som musiker.

Jeg vil rette en spesiell takk til min veileder, professor Andreas Aase. Uten din kunnskap og støtte hadde ikke denne oppgaven vært et faktum.

Christian H. Bratli

Levanger, den 09.05.18

## **Link til Dropboxmappe:**

[https://www.dropbox.com/sh/7mga9l2x0re4wn7/AABWJKv8838O10sFq\\_t0k4ya?dl=0](https://www.dropbox.com/sh/7mga9l2x0re4wn7/AABWJKv8838O10sFq_t0k4ya?dl=0)

Les dokumentet «Veiledning for åpning av lydfiler»

## **Bakgrunn og formål**

Masteroppgaven drøfter mine egne komposisjoner for gitartrio, og jeg vil redegjøre for komposisjonene fra idéfase til innspilt produkt.

Komposisjonsprosessen er for meg, først og fremst en prosess som foregår i det indre øret. Når jeg jobber ut musikk er gitaren både en støttespiller og en begrensende faktor, fordi jeg opplever at det jeg hører for meg strekker seg utover hva én gitar kan gjøre isolert. Derfor ønsker jeg å skrive gjennomkomponert gitarmusikk der jeg kan prøve ut ideer og musikkteoretiske konsepter som jeg syns er interessante.

Jeg skal komponere tre stykker for en «virtuell gitartrio». Jeg bruker ordet «virtuell» for å fange opp at i dette prosjektet kompenserer studioteknologiens redigeringsmuligheter for at musikken ikke nødvendigvis lar seg fremføre i sanntid.

## ***Abstract***

This process of composing is for me primarily one which occurs in the inner ear. Making music, I experience the guitar as both aiding and constraining, because my inner ear is trying to perceive more information than my instrument is able to provide. Being a stage musician, I often find myself in frustrating situations when I can't play the ideas I want to, because my instrument is built the way it is. On the basis of these thoughts, I want to compose guitar-music that is through-composed, put together in a linear fashion. This way I will, hopefully, be able to experiment with different ideas and theoretical concepts that I find intriguing.

I want to compose three pieces for a “virtual guitar trio”. “Virtual” in the sense that studio technology will be able to compensate for the fact that the music is not possible to perform in real-time.

## ***Problemstilling***

*Hvordan kan jeg overføre musikalske idéer som oppstår i gehøret mitt til komposisjoner og arrangement for tre gitarer?*

## **Teori**

### ***Overblikk***

De teoretiske perspektivene jeg bruker i denne oppgaven er først og fremst musikkteoretiske konsepter, som jeg har valgt å greie ut om i underkapitler tilknyttet hver enkelt komposisjon. Dette gjør jeg for å kunne forklare koblingen mellom musikken og den anvendte teorien nærmere. På tross av det musikkteoretiske aspektet opplever jeg denne oppgaven som empiribasert, fordi mine musikalske valg til enhver tid preges av hva jeg selv lytter til av musikk og min egen musikalske erfaring. Derfor viser jeg også til klingende musikk som litteratur. For å støtte opp om dette bruker jeg Helge Ridderstrøms (2017) betraktninger om pastisjebegrepet for å sette mine komposisjoner i lys av allerede eksisterende musikk, knyttet opp mot et forfatterskap eller en tradisjon.

## **Begreper**

Begrepet *gitartrio* kan forstås i sin enkleste form som et ensemble som spiller verk enten skrevet for, eller arrangert for tre gitarer. Jeg bruker begrepet “gitartrio” utelukkende for å beskrive besetningen, ikke for nødvendigvis å komponere innenfor noen bestemt sjanger der denne besetningen ofte brukes. Jeg ønsker å gå bort i fra ideen om tre *ulike* gitarister i en gitartrio, for heller å bruke triobegrepet forstått som tre gitarer spilt av samme utøver, muliggjort gjennom flersporsopptak. Musikken jeg har komponert er tidvis ikke spillbar for gitartrio live, ettersom den fordrer blant annet omstemming av instrumenter underveis, samt akkordfigurer og passasjer som viser seg å være veldig teknisk krevende. Jeg vil avslutningsvis legge ved noterte eksempler og lydklipp for å vise hvordan disse kan forenkles.

## **Bakgrunn for problemstillingen**

Bakgrunnen for mitt valg av trioformat er flere inspirasjonskilder og ideer.

Den første er utgivelsen ”The Guitar Trio” av Al Di Meola, John McLaughlin & Paco de Lucía fra 1996, der komposisjonene er tuftet på tre ulike gitaristers individuelle uttrykk satt

sammen til en større helhet. Selve musikken er en blanding av hele trioens musikalske og kulturelle referanser og kan plasseres i et globaliseringsperspektiv. Thomas Hylland Eriksen (2008) hevder at verdensmusikk er et typisk eksempel på fenomen som kan beskrives med overskriften hybriditet. Dette er prosesser som skyldes økt interaksjon på tvers av grenser i en globalisert tidsalder. Hylland Eriksen definerer videre begrepet verdensmusikk som en blandingskultur, fremfor en egen etablert sjanger. Ellingsen bidrar i Hylland Eriksen (2008) med ulike perspektiver på kulturmøter.

*“På den ene siden finner vi de genuint blandede formene, der for eksempel jazzsaksofonisten Jan Garbarek spiller med indiske og pakistanske musikere... På den andre siden finner vi festivaler og konserter med ulike former for tradisjonsmusikk der “rene” former presenteres side om side” (Ellingsen, i Hylland Eriksen, 2008 s.142)*

Kritikk av sjangeren beskrives av blant annet Feld (2003), hvor han hevder at en hvilken som helst hybrid eller tradisjonell stil kan slås sammen i markeds-kategorien world music, og at dette ikke bare dokumenterer kommersialismens triumf, men også en urovekkende banalisering av forskjell. (Feld, 2003)

Jeg oppfatter plata «The Guitar Trio» som et godt eksempel på et kulturmøte. Utøverne kommer fra flamenco- og jazz/rock-tradisjon og uttrykkene blandes med hverandre når de møtes.

Dette har i stor grad preget mine komposisjoner, og skapt ideen om en blanding av kulturuttrykk, musikalske referanser, og ekko fra ulike tidsepoker, samt geografisk plassering.

Gitarist og komponist Bill Frisell tilhører tenkerne rundt hybridisering av musikk. Frisell regnes gjerne som jazzgitarist og bruker aktivt musikalske og historiske elementer fra f.eks. amerikansk country, avant-garde og moderne klassisk musikk i sine komposisjoner. Innspillingen ”This Land” (1994) viser et redefinert gitarensemble, der bruk av fire monofone (eller én-linjes) instrument til sammen skaper en polyfonisk vev oppå grunnkompet bestående av bassgitar, trommer og Frisell selv.

Mitt valg av trioformat representerer mitt eget forsøk på å ta i bruk denne tankegangen, der jeg kan behandle hver gitarstreng (av 18 totalt) som hvert sitt monofone instrument. På denne

måten kan jeg bevisst skape vev-elementer, der stemmene går mot og fra hverandre på forskjellige måter, noe jeg vil komme tilbake til.

Disse to forskjellige tenkemåtene rundt triokomposisjon har inspirert meg til å skape musikk hvor jeg tar eksisterende tankemåter og skaper nye bruksområder, som i et pastisjarbeid.

## **Pastisj**

Helge Ridderstrøm (2017) definerer pastisj slik:

*”Fra italiensk “pasticcio”: “deig” (jf. pasta og postei). Etterligning og gjenbruk av litterære eller andre kunstneriske forbilder, f.eks. en ganske uoriginal herming av en kjent tekst. En pastisj kan være basert på en enkelt tekst eller et helt forfatterskap som modell.”*

*(Ridderstrøm, 2017 s.1)*

Jeg har valgt å kalle deler av mitt arbeid en pastisj, fordi jeg ønsker å skape musikalske stillbilder og scenarier i komposisjonene mine som er et slags “ekko” av allerede etablert musikk. Kanskje dette kan sammenliknes med et stilistisk litteraturstudie, delvis konstruert bit for bit med intensjon, men som også rommer improvisatoriske uttrykk.

Videre hevder Ridderstrøm at en pastisj kan gli i flere retninger:

“Selv om den er hengiven av natur, en nøytral imitasjon, kan en slik pastisj være både kritisk og parodisk.” (Ridderstrøm, 2017)

Dette er aspekter jeg vil ta for meg underveis i drøftingen.

## **Metode**

### ***Kunstnerisk utviklingsarbeid***

Kunstnerisk utviklingsarbeid (KU) er en kunstnerisk parallell til forskning nedfelt i lov for universitet og høyskoler jf. §1.1 ([www.lovdatab.no](http://www.lovdatab.no)) Internasjonalt bruker man for eksempel begreper som “Artistic Research” og “Research in and through the arts”. Kunstnerisk utviklingsarbeid gjøres ut i fra, og gjennom kunstnerisk arbeid, og har som oppgave å formidle både erfaringer og innfallsvinkler fra dette ståstedet (Malterud, 2012)

Frayling (1993) beskriver tre aspekter ved “Artistic Research”:

- Research *into* arts and design



Dette aspektet omhandler historisk og estetisk/perseptuell forskning, så vel som forskning på teoretiske perspektiver knyttet til “Arts and design”, som f.eks. sosiale, etiske, eller kulturelle perspektiver.

- Research *through* arts and design

Gjennom dette mener Frayling hva utøveren selv er i posisjon til å utrette.

- Research *for* the arts

Dette aspektet omhandler utviklingsarbeid som dreier seg om fagfeltets tekniske side. For musikk vil dette kunne f.eks. beskrive materialutvikling for instrumenter.

Disse tre måtene å skildre kunstnerisk utviklingsarbeid på handler om kunstnerens innsikt og egne erfaringer, i motsetning til research *on* the arts, som er blikket utenfra (Malterud, 2012)

### ***I denne oppgaven***

Jeg har valgt å utføre min studie som kunstnerisk utviklingsarbeid med utgangspunkt i to av Fraylings aspekter ved KU: Research *into* the arts og research *through* the arts. Min bakgrunn og empiriske kontekst er som *musiker og komponist*, som redegjør for mine egne komposisjoner, fra skisse til produkt. Research *into* the arts beskriver i denne oppgaven all musikkteoretisk og musikkhistorisk undersøkelse som ligger til grunn for det kompositoriske arbeidet.

Research *through* the arts beskriver i min sammenheng hvordan jeg har komponert musikk; hvordan mine egne erfaringer og refleksjoner formidles (Malterud, 2012). Begrepet rommer også skildringene rundt mitt eget indre øre, hvordan jeg forsøker å beskrive prosessene som finner sted når jeg opplever musikk, og hva disse har å si for meg som utøver og komponist.

Jeg har valgt å drøfte komposisjonene underveis i oppgaven. Drøftingen tar for seg de kompositoriske parametrene form, rytmikk, harmonikk, forståelse av komposisjonene som pastisjarbeid, og en drøfting av studioprosessen. Oppgavens layout er audiovisuell, og legger vekt på bruk av noteeksempler og lydklipp underveis. Øverst i teksten finnes en link til en Dropboxmappe som inneholder lydklipp, som jeg viser til underveis i teksten. I mappen finnes også de ferdige komposisjonene i sin helhet, som mp3-filer og som noter på PDF-fil. Denne måten å presentere en oppgave er i tråd med Schwab (2011) sitt manifest i *Journal For Artistic Research*:

*“With the aim of displaying and documenting practice in a manner that respects artists modes of presentation, JAR abandons the traditional journal article format and offers its*

*contributors a dynamic online canvas where text can be woven together with image, audio and video material. These research documents called “expositions” provide a unique reading experience while fulfilling the expectations of scholarly dissemination” (jar.online.net)*

Sett i et musikologisk perspektiv kan deler av metoden min anses som auto-etnografisk, fordi jeg forholder meg refleksivt til mine egne erfaringer som musiker og komponist - subjektivitet er den eneste måten vi kan komme til kunnskap på om de fenomenene vi studerer i følge Baarts (2005). Jeg velger å ikke se oppgaven min i lys av fenomenologi og hermeneutikk, fordi jeg opplever at begrepene ikke skildrer min arbeids- eller refleksjonsform. Det er *komposisjonene* som utgjør kjernearbeidet i denne oppgaven, støttet opp av tenkning omkring prosess, metoder for komposisjon/innspilling, og musikkhistorisk kontekst.

## Øst

*”Du forestiller deg en togtur østover. Toget er konstant i bevegelse og som passasjer oppleves det søvndyssende, nesten transeinduserende.”* Dette er et eksempel på et bilde jeg ser for meg når jeg lytter til komposisjonen.

## Form og rytmikk

Komposisjonens form består av delene ABBCA, der alle delene er komponert for å passe med et underliggende ostinat (fig. 1.1)



(fig. 1.1, underliggende ostinat)

Ostinatets musikalske funksjon er å bryte strømmen av jevne sekstendeler ved å legge inn åttendeler på betonte taktslag som en slags synkope. Slik opplever jeg figuren mindre staccato og repetitiv enn en figur bestående kun av jevne sekstendeler. En liknende idé finnes også hos Steve Reich, i første sats av verket ”Electric Counterpoint” fra albumet Different Trains/Electric counterpoint (1989). Reichs ostinat er i motsetning til mitt staccato, helt uten synkoper. Reichs idé simuleres, deformeres og resirkuleres i min komposisjon.

Parallelt med denne figuren spilles en motfigur i de to øvrige gitarstemmene. Figuren er laget for å etterligne en harpe.



(fig. 1.2, harpeimitasjon)

Harpeimitasjonen komplimenterer ostinatet ved å ikke sammenfalle med taktens første slag, men heller betone taktens andre slag. Målet med dette er å skape en konstant strøm av sekstendeler orkestrert ut i hele ensemblet for å illudere en konstant bevegelse på lik linje med et tog.

Melodien i taktene 10-14 er et nytt eksempel på hvordan de tre stemmene går fra spørsmål/svar til å veves sammen mot fraseslutt for å skape kontinuitet og gi en naturlig overgang til påfølgende del. Frasens spenningskurve kan tegnes i tre diagonale linjer fra takt 13-14 før spenningen løses ut.



(figur 1.3, sammenveving av tre stemmer)

Verkets C-del består av polyrytmiske figurer som spilles parallelt. Intensjonen med figurene er å skape illusjonen av polymetrikk, altså to rytmiske meter oppå hverandre. Måten jeg har gjort dette på er å skrive en grunnrytme som et bassriff for én gitar, der jeg har gruppert to og to åttendeler sammen i kvintoler som spilles mot ostinatets sekstendeler. Dette skaper en effekt av forskjøvet metrikk, der kun taktens første slag sammenfaller i alle tre gitarstemmene.

Verkets siste A-del mangler ostinat, og består av harpefiguren samt én fristilt stemme som improviserer. Figuren repeteres og fades ut avslutningsvis, dette symboliserer for meg togturen som ikke ender, men heller forsvinner i horisonten.

### ***Harmonikk***

Det er vanskelig å forsøke å beskrive prosesser som foregår i mitt eget gehør på en slik måte at andre skal kunne forstå dem.

Jeg opplever mitt eget gehør som en intuitiv refleks eller impuls. Jeg opplever harmoni på samme måte som når jeg ser en farge jeg kan assosiere ord og bilder med. Jeg har verken absolutt gehør eller gehørferdigheter utover det normale i mitt miljø. Allikevel har jeg en tendens til å katalogisere inntrykk og sette dem i ulike tanke-systemer eller konsepter.

Jeg forestiller meg harmonikk på tre måter, både når jeg skriver eller lytter til musikk:

Vertikal harmoni, horisontal harmoni og diagonal harmoni. Disse er for meg tre forskjellige måter å oppleve og behandle ett og samme konsept på.

*Vertikal* harmoni er for meg harmoni som vanligvis “stables i høyden”, eller som forekommer som isolerte biter. Jeg tenker på vertikal harmoni når jeg hører store utvidete eller altererte akkorder og polykorder, eller når jeg improviserer over f.eks. en bop-låt med raske akkordskifter. Jeg tar ofte meg selv i å tenke slik når jeg mottar så mye informasjon fra musikken at jeg må ned på detaljnivå for å kunne oppfatte hva som “egentlig skjer”, eller at jeg ikke klarer å sette ting i sammenheng. Dette er allikevel nyttig for meg i situasjoner der jeg kan forholde meg til én akkord om gangen, enten jeg spiller eller komponerer.

*Horisontal* harmoni er for meg lengre musikalske forløp satt i sammenheng. Jeg kan forestille meg horisontal harmoni når jeg hører en fuge av J.S Bach, eller “Maiden Voyage” (1966) av Herbie Hancock. Begge er eksempler som gjør meg bevisst på tonale “plan” som strekker seg over lengre perioder. Jeg kan også tenke på horisontal harmoni når jeg bruker én skala for å improvisere over flere akkorder.

*Diagonal* harmoni er en blanding av vertikal og horisontal harmoni. Jeg opplever oftest denne måten å forestille meg harmoni på når jeg er konsentrert og forsøker å lytte med et analytisk øre til musikk. Denne måten å lytte på føles som å være i en “flytsone”, der jeg kan høre sammenheng og skifte fokus mellom ulike musikalske elementer på både et vertikalt og horisontalt plan. Jeg kan også oppleve diagonal harmoni når jeg leser besifring i jazzbøker,

der jeg evner å se akkorder i sammenheng som funksjonsharmoniske kadenser, og hvordan en melodi forholder seg til akkordene.

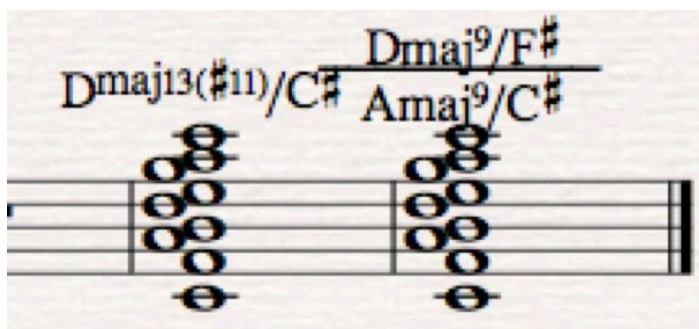
Etter å ha beskrevet de tre konseptene innser jeg at det finnes en slags nivellering av de tre. Hvordan jeg forstår harmoni til enhver tid handler om min egen evne til å oppfatte musikken jeg lytter til eller leser. Kanskje et menneskes gehør kan sammenliknes med en kameralinse som må finne nytt fokus når den zoomer ut av et objekt for å fange en større helhet. Angelo (2013) hevder gjennom sine observasjoner av musiker og pedagog John-Pål Inderberg at lytting er et aktivt arbeid, og at gehøret har en *dybde*. Videre hevder hun at letingen i eget gehør handler om å trenge stadig dypere, først med kropp og stemme, deretter med instrumentet.

“Øst” er først og fremst en harmonisk studie, der jeg aktivt har benyttet meg av moderne harmoniseringsteknikker.

Innledningsvis går ostinatet i A, og angir tonika. (se figur 1.1) Jeg ønsket et ostinat bestående av kun en tone, fristilt for harmoniske utsving i mye større grad enn et ostinat som består av flere toner.

Verkets første A-del viser to isolerte akkorder som til sammen blir polykorder i cluster oppå det eksisterende ostinatet, ettersom begge stemmene er skrevet for å klinge “over” hverandre.

Fig.1.3 viser akkordene fra figur 1.2 skrevet i tett leie, både som omvendingsakkord og polykord.



(Figur 1.3, omvendingsakkord og polykord)

### ***Kromatiske medianter***

En kromatisk mediant beskriver forholdet mellom to akkorder som står i tersforhold til hverandre.

I Øst finnes et tonalt utsving til A-durs kromatiske mediant F-dur.

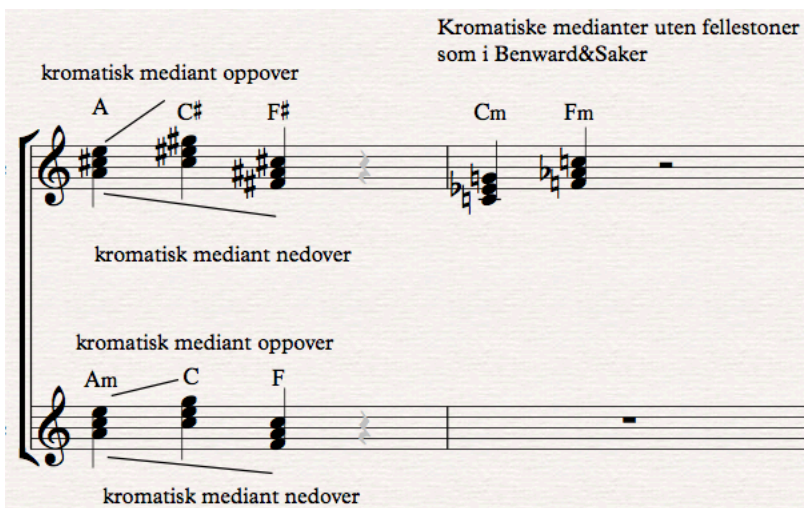
I funksjonsharmonisk musikk vil ikke denne koblingen vanligvis forekomme ettersom en F-dur-trekleng ikke finnes i en A-durskala. Ved å se på akkord-skala-forholdet springer F-dur ut i fra A eolisk, eller A ren moll.



(Figur 1.4, akkord-skala-forhold)

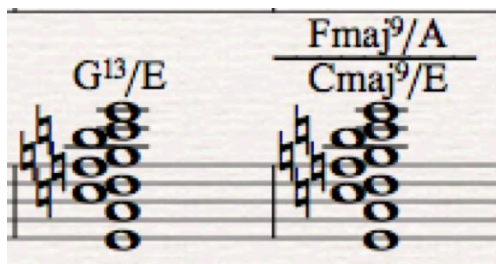
Figuren ovenfor viser hvordan en F-durtrekleng springer ut fra A eolisk skala. Notene viser skalaen, og sirklene over beskriver hvilke trinn disse tonene har i en F-durtrekleng, her henholdsvis femte, første og tredje, eller kvint, grunntone og ters.

Allikevel finnes det teori som ser bort i fra at akkordene må ha samme dur/moll-forutsetning, blant annet Benward & Saker (2003). Disse hevder at hver dur-akkord har seks kromatiske medianter. Dette er fire terskoblinger med minst én fellestone, og to uten fellestener.



(Figur 1.7 kromatiske medianter i A)

Jeg støtter meg på Benward & Sakers teorier, og vil derfor forklare utsvinget til F som bruk av kromatisk mediant, fremfor å bruke benevnelsen «omvendingsakkord». En annen grunn vil være det rent praktiske ved å skrive to akkorder oppå hverandre, fordi de to gitarstemmene forholder seg til én akkord i hver sin stemme.



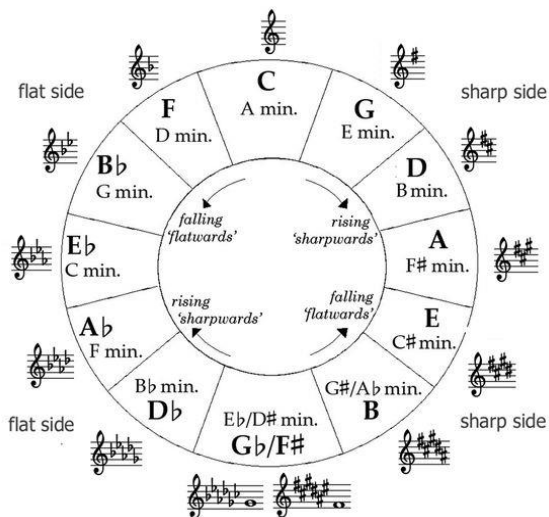
(Figur 1.6, kromatisk mediant i Øst som omvendingsakkord og polykord)

### *Adapsjon av negativ harmoni*

I stykkets C-del har jeg brukt Ernst Levy (1985), og Steve Colemans (2015) teorier om negativ harmoni. Negativ harmoni er et konsept som omhandler melodisk og harmonisk polaritet. Videre vil jeg forklare hvordan jeg har brukt det i funksjonsharmonisk musikk.

Begrepet polaritet brukes i kjemien for å forklare en tilstand der en elektrisk ladning i en atomgruppe er forskjøvet, slik at tyngdepunktene fra den positive og negative ladningen ikke ligger på samme sted. I musikkens verden kan dette oversettes til at et “tonalt senter” har et positivt og et negativt “plan” på hver side. Disse to planene er symmetrisk diametrale motsetninger av hverandre, men har like stor “tyngdekraft” mot det tonale senteret. Musikkens tyngdekraft er kun et opplevd fenomen, som f.eks. en dominantakkord som løses opp i et konsonerende tonika. Funksjonsharmonisk musikkteori som læres bort i dag omhandler med få unntak det positive planet.

Negativ og positiv harmoni oppstår altså når vi utbroderer melodi begge retninger fra det tonale senteret. Coleman (2015) kaller disse bevegelsene symmetriske bevegelseslover. Levy (1985) bruker kvintsirkelen som verktøy for å vise musikalsk polaritet oversatt til funksjonsharmonikk.

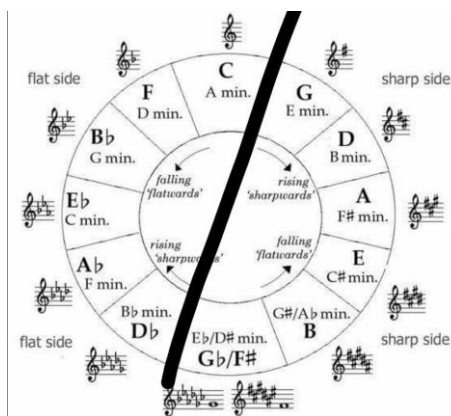


(fig.1.7, kvintsirkel. [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com))

Kvintsirkelen kan leses både mot høyre og mot venstre.

Leser vi sirkelen mot venstre blir alle kadenser autentiske (D-T), leser vi mot høyre blir alle kadenser plagale (SD-T). Forståelsen av at disse to funksjonene kan brukes om hverandre er den grunnleggende ideen for å forstå negativ harmoni.

Levy hevder at for å finne en tonearts positive og negative plan kan vi trekke en fysisk linje gjennom kvintsirkelen. På denne måten blir sirkelens to halvdel speilbilder av hverandre. Dette kalles speilingsaksen.



(fig. 1.8 speilingsakse. Redigert bilde fra [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com))

Her er speilingsaksen trukket opp med C-dur som tonalt senter. For hver tone på én side av aksen finnes et speilbilde eller “negativ” på den andre, eksempelvis C-G, F-D, Bb-A, Eb-E osv.



En C-dur-skala i positiv harmoni tilsvarer en G moll frygisk skala i negativ harmoni, også kalt C negativ eller -C.



(Figur 1.7, C-dur-skala speilet i negativ harmoni. [www.m-base.com](http://www.m-base.com))

Med C-dur som tonalt senter (som i eksemplet over) er speilingsaksen trukket midt i mellom C og G, dette tilsvarer mellom tonene Eb og E. Jeg har brukt en tellemetode når jeg har oversatt harmoni fra positiv til negativ. Metoden består av at man bruker et piano, hvor man plasserer en finger på hver side av speilingsaksen (her: en finger på Eb og en på E). Videre flytter man seg utover en halvtone om gangen i hver retning for å finne tonene som er speilbilder av hverandre. Denne metoden er mer i tråd med Colemans (2015) spiral-tankegang.

Colemans spiraler kan likne harmoniske etyder, hvor hver spiral kan ha sitt eget sett med regler for speiling, som ikke nødvendigvis korrelerer med Levys regelsett.

**Example 1 [Spiral # 1]**



**Example 2 [Spiral # 2]**



(Figur 1.8 to av Colemans spiraler. Øverst: Spiral fra én tone. Nederst: asymmetrisk spiral. <http://m-base.com>)

På samme måte som vi kan oversette toner enkeltvis, kan vi også oversette akkorder med de samme reglene - jeg har brukt speilingsaksen for å oversette fullstendige akkorder tone for tone. Videre laget jeg et diagram for funksjonsharmonikk for C positiv og negativ:

- I = i (C = Cm)
- ii =  $\flat$  VII (Dm = Bb)
- iii =  $\flat$  VI (Em = Ab)

- IV = v (F = Gm)
- V<sup>7</sup> = iv<sup>6</sup> (G = Fm<sup>6</sup>)
- vi = ♭ III (Am = Eb)
- vii<sup>o</sup> = ii<sup>o</sup> (Hmb5 = Dmb5)

(figur 1.7, funksjonsharmonisk diagram. Små romertall tilsvareer mollakkorder)

Denne prosessen har jeg adaptert i tilpasset versjon i Øst.

I min komposisjon finnes det et tonalt utsving til D-dur i stykkets C-del. Jeg valgte D-dur fordi det har A-dur som dominant, og inneholder akkordtonen A, som ostinatet i figur 1.1 består av. På denne måten vil ikke det tonale senteret flyttes så langt fra originaltonearten. På dette tidspunktet hadde jeg skrevet en akkordrekke som passet i tonearten D-dur. Her var intensjonen å bruke teori om negativ harmoni for å oversette akkordrekken:

II - V(II) - V - I eller H7 - E7 - A7 - (D) (tonika konverteres ikke her, men står som den er)

Erfaringene jeg har gjort meg er at rekken med autentiske kadenser (som leses mot venstre i kvintsirkelen) H7 - E7 - A7 speiles som plagale kadenser (som leses mot høyre i kvintsirkelen). De speilede akkordene blir: Fm<sup>6</sup> - Cm<sup>6</sup> - Gm<sup>6</sup> - (D). De autentiske kadensene (D-T) konverteres til plagale kadenser (ST-T). Eksempelvis har akkordene H7 og Fm<sup>6</sup> samme mengde polaritet (lik avstand fra det tonale senteret D-dur på hver sin side av kvintsirkelen) og derfor like mange dissonanser (lik opplevd musikalsk tyngdekraft mot tonalt senter). Dissonansene og deres oppløsning i en V7-akkord på positivt plan, er s7 som ledes ned til s3, s3 og r1 til r1 i påfølgende tonika. Dissonansene i en m6-akkord på negativt plan seg om oppløsningen av l3 til r5, r1 til s3 og b6 til r1 i påfølgende tonika.



(fig. 1.9 linjeføring)

### ***Videre adaptasjon av negativ harmoni***

I prosessen der jeg skulle sette inn de nye speilede negative akkordene over dronen støtte jeg på utfordringer. Utfordringen oppstår når jeg skal bruke en negativt speilet akkordrekke

samtidig som jeg forholder meg til en drone, i dette tilfellet A. Selv om jeg har skrevet de opprinnelige akkordene (“H7-E7-A7” før speiling) for å passe med tonen A i ostinatet ble det ikke slik at de speilede akkordenes dissonanser er forenlig med tonen A. Jeg har lært at selv om de to planene kan erstatte hverandre når som helst funksjonsmessig, gjelder nødvendigvis ikke det når det er flere toner involvert i andre stemmer.

### *(Lydklipp A.1 Positiv/Negativ)*

På dette tidspunktet stod jeg overfor valget om å enten beholde de negativt konverterte akkordene slik de var, eller tilpasse dem for å passe med dronen. Valget falt på sistnevnte, og jeg valgte å erstatte de allerede konverterte akkordene med liknende akkorder med flest mulig fellestoner, for å styre unna dissonans mellom liten og stor ters, liten og stor septim. Med disse forutsetningene ble jeg i alle tilfellene nødt til å tilpasse akkordene. Den substituerte akkordrekken ser slik ut:



*(figur 1.9 substituerte akkorder)*

Fmaj7 - Cmaj7 - Gmaj7 - Dmaj7

Fmaj7 erstatter Fm6, på grunn av dissonansforholdet i ters Ab mot A i dronefiguren (se fig 1.1)

Cmaj7 erstatter Cm6 på samme grunnlag, dissonansforholdet mellom ters Eb mot A.

Gmaj7 erstatter Gm6 på grunnlag av dissonansforholdet mellom ters Bb og A.

Ved å følge kvintsirkelen mot høyre fra F, gjennom C og G til D, åpner det seg en mulighet for å fortsette bevegelsen for å returnere til tonika A-dur ved fraseslutt.

### **Studioprosess**

*“The added dimension of a visual display has also shifted the paradigm of creating music. Much like Eno’s description of tape making music a physical, manipulatable thing, visual elements of music software give it more of a sense of putting pieces together like a puzzle, allowing for slight variations to be tried in order to find the right fit” (Eller, 2016)*

Studioprosessen har vist seg nyttig for komposisjonen. Ettersom stykket krever at instrument stemmes om underveis, og har flere akkorder og passasjer som er vanskelige å spille i sanntid,

kan studioinnspilling være en god løsning på disse utfordringene. Produsent/tekniker Andreas Aase og jeg gikk frem ved å plote inn komposisjonen bit for bit, med fullstendige stopp i mellom hvert opptak (“stop-time”). Som Eller hevder i sitatet ovenfor, arbeidet med visuelle elementer gir følelsen av å sette biter med innspilt musikk sammen i et digitalt puslespill. En slik tilnærming åpner muligheten for å komme inn og lytte i kontrollrommet mellom opptak, for så å diskutere hvordan veien baner seg videre.

*Most conventional studio lessons follow a familiar path: a warm up followed by technical exercise, followed by fixing mistakes in repertoire, followed by playing a piece (Duke & Henninger, 1998 i Patston & Waters, 2015)*

Sett i lys av Duke og Henningers betraktninger brer mine erfaringer seg utover en konvensjonell studioprosess over i en der fremføringen og dokumenteringen av et stykke ikke er det endelige målet; Da heller et delmål som ligger til grunn når jeg konstruerer det endelige resultatet.

### ***Teknisk løsning i studio***

Studioet brukt til innspilling består av:

Preamper

*Api 3124 / Universal Audio 2-610*

Software

*Avid Pro Tools 10*

Mikrofoner

*Shure KSM32*

Øvrig

*Klark Teknik DN200 DI*

### ***Mer om studioprosess***

Før innspillingsstart av verket leste produsent og jeg gjennom notematerialet, og avtalte på forhånd hvilke deler vi skulle spille inn, samt deres rekkefølge. Å vite at arbeidsdagen i sin helhet var øremerket innspilling opplevdes betryggende og stressdempende. Studioinnspilling skaper ro for en musiker som er mest vant til å spille på scenen.

Shoda & Adachi (2014) hevder at publikums tilstedeværelse er en forhøyende stressfaktor for utøvere, og hevder videre at utøverne kan oppleve kognitiv angst og somatiske ubehag som økt hjerterytme og stressfølelse.

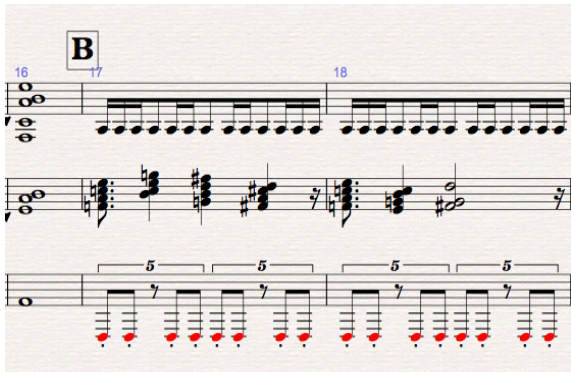
Jeg opplevde noe av denne typen nervøsitet da jeg skulle spille inn Øst. Stykkets tekniske utfordringer betød i praksis at jeg ikke fikk høre verket i sin helhet for første gang før det var ferdig innspilt. Planleggingen av innspillingen var avgjørende for resultatet, og godt for arbeidsmiljøet.

Innledningsvis startet innspillingen med dronestemmen (se fig. 1.1) Forløpet ble spilt inn på klikkspor, med lengre varighet enn notert. Grunnen er at jeg benyttet muligheten til å kunne gjøre et utsnitt av partiet jeg var mest fornøyd med, og så sette den ferdig editerte biten på plass i etterkant.

Neste gitarstemme utgjør halvparten av harpeimitasjonen (se fig 1.2), og her gjorde jeg et utvalg av en rekke innspilte spor i samråd med produsent, som bistod med råd og veivalg videre.

Til slutt spilte jeg inn andre halvdel av harpeimitasjonen på siste spor. Etter at jeg hadde spilt inn alle tre gitarstemmene i introen, gikk jeg inn i kontrollrommet for å lytte og avgjøre om delene skulle beholdes eller spilles inn på nytt. Kaleńska-Rodzaj (2014) hevder i Mazur & Laguna (2017) at evalueringen av musikkutøvelse er hovedindikatoren på musikalsk oppnåelse. Ved å lytte og evaluere i kontrollrom uten instrument opplever jeg bedre fokus og lavere stressnivå enn når jeg lytter i innspillingsrommet mellom to opptak.

Innspillingen av stykkets B-del er et eksempel på hvordan jeg har benyttet meg av “stoptime”. I overgangen mellom A- og B-del ligger det en akkord som “klinger ut” til eneren i første takt i B-delen. I den neste takten er én av gitarene stemt om. Dette lar seg ikke gjøre i sanntid, da overgangen er for rask til å kunne stemme om instrumentet presist. I studio stoppet jeg opptaket før denne delen for å stemme om, for å klippe til en sømløs overgang til stykkets B-del.



(fig. 1.10, overgang og omstemming)

Selv om Øst er hovedsakelig gjennomkomponert ønsket jeg et element i stykkets C-del som brøt med det repetitive lydlandskapet. Allikevel var jeg usikker på hvordan jeg skulle komponere noe som ikke lød gjennomkomponert. Løsningen ble å fristille en gitarstemme fra dronen for å improvisere oppå to stemmer med harpeimitasjon (se fig. 1.2)

Jeg hadde sett for meg å klippe sammen improviserte idéer jeg likte fra flere opptak. Derfor tok jeg opp noen runder for å kartlegge idéer. Vi valgte allikevel å stoppe etter det første opptaket, da jeg ble fornøyd. Jeg opplevde at det jeg manglet var en helhetlig improvisasjon heller enn sammenklippede idéer.

## Majavatn

“Du sitter i en kano ved solnedgang. Vannet er et krystallklart speilbilde av himmelen og du føler du svever mellom himmel og jord”. Dette er et selvopplevd minne, som inspirerte meg til å skrive stykket Majavatn.

### *Form og rytmikk*

Majavatn ble først til som et stykke for sologitar. Det var først da jeg begynte å komponere for gitartrio at jeg hentet frem stykket og gjennomkomponerte det i AABA-form.

Jeg ønsket å bevare stykkets solistiske karakter, så i stedet for å fordele én stemme ut i ensemblet valgte jeg å la sologitartemaet lede inn i en triodel merket B, og tilbake til A-delen der én gitarstemme spiller melodien alene, perkussivt rytmisert av de to øvrige gitarstemmene.

Jeg har valgt å skrive første A-del rubato, notert som akkordblokker. Dette er fordi melodien ligger øverst i alle akkordene, slik at jeg har mulighet til å rytmisere de indre stemmene forskjellig hver gang det fremføres.

**A**  
 ♩ = 80  
*Non static chords - play inner voices ad lib*

(Fig. 2.1 akkordblokker)

Ved andre gjennomføring økes tempo, intensjonen er å gradvis nærme seg et en fast puls og en taktart som inntreer i B-delen.

B-delen noteres i 6/8-takt og har fast puls, men jeg ønsker å bevege meg vekk fra jazzvals i 6/8, uten betonte slag i taktens 1'er og 4'er. Ved å bruke kvartoler i den øverste stemmen. Jeg håper dette kan bidra til å viske ut forskjellene mellom 6/8 og 4/4 i lytterens øre.

**B**  
 Gm      Ab(sus2)      Gm      D7

(fig 2.2 kvartoler i 6/8-takt)

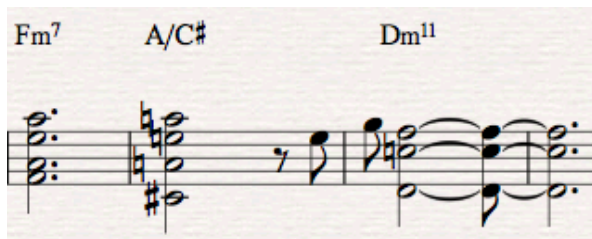
### Harmonikk

Stykkets A-del går i tonearten Cm, som ikke er en typisk gitartoneart, siden den knapt inneholder noen åpne strenger.

A-delens akkordikk består av funksjonsharmoniske akkorder tilknyttet Cm, med et tonalt utsving til Dm.

Utsvinget er basert på mine forsøk med kromatiske mediantkoblinger, som jeg forklarte tidligere. I dette tilfellet er utsvinget mellom Fm7 og Dm11, som er mediantkoblinger i seg selv. Planen var allikevel å bruke en mediantkobling fra tonika Cm, (her bi-dominant A-dur).

I praksis betyr dette at jeg kan forskyve de øverste tonene Ab-Eb-Ab i Fm7-akkorden et halvtrinn opp og legge til en C# i bass for å definere akkorden A/C#.

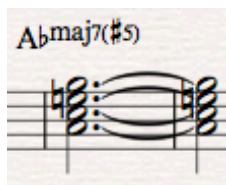


(Fig. 2.2 tonalt utsving)

For å forbedre stemmeføringen kunne jeg la nederste tone F lede til kvint E i A-dur. Jeg valgte å ikke gjøre dette ettersom akkorden ville da blitt tersløs og miste karakteristikk som dominant. Videre leder jeg tonen C# til D i akkorden Dm11 for å avslutte forløpet.

### ***Bruk av utvidete akkorder***

I tillegg til bruk av akkorder som funksjonsharmonisk hører til tonearten Cm eller C eolisk, bruker jeg også akkorder som tilhører liknende tonaliteter, men samtidig skaper dissonanser og lydlandskap som befinner seg lenger vekk fra det tonale senteret. Et eksempel er bruk av maj7#5-akkorder.



(Fig. 2.3 Maj7#5-akkord)

I figuren over ser vi akkorden Abmaj7#5 som inneholder tonen "E", som ikke finnes i Cm. Akkorden stammer fra F melodisk moll, og kan sees på som en øvre terstrinnsstruktur av Fmmaj9 (uten grunntone), som fungerer som subdominant i tonearten Cm. Ved å fokusere på den øverste treklangen i figuren over, tilsvarer tonene en C-durtreklang. Dette kan sees i sammenheng med avsnittet om negativ harmoni tidligere i oppgaven, som viser at Cm og C-dur er "speilbilder" av hverandre og har samme polaritet i forhold til det tonale senteret Cm. (se fig.1.7)



I B-delen er det harmoniske materialet basert på funksjonsharmonikk som spilles ut horisontalt, som et motstykke til A-delens vertikale harmonier. B-delens referanseakkorder er notert stort sett i grunnstilling, og stort sett uten alterasjoner og utvidelser med unntak av dominantseptim.

Allikevel finnes det harmoniske utsving fra det nye tonale senteret Gm. Det første utsvinget finnes i akkorden Ab(sus2) i takt 20. Akkorden i seg selv tilhører ikke G eolisk, men kan forstås som kromatisk mediant av subdominant Cm, og dermed erstatte dens funksjon.

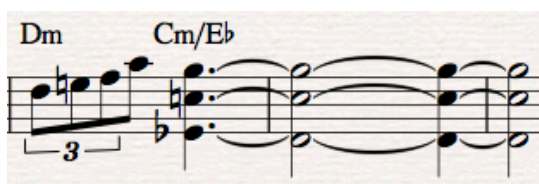


(Fig. 2.4 Til venstre: Takt 20: Absus2 i tre system og tett leie. Til høyre: Takt 20: originalpartitur)

Figuren ovenfor viser takt 20 som vertikal akkordblokk kontra originalpartitur. I originalpartituret er tonen D tenkt som forholdningstone i en nedadgående bevegelse, og skal ikke definere akkorden. Fremstilt i tett leie er alle taktens toner representert. (dette vil si at vi kan lese akkorden som Ebmaj13, selv om den er tiltenkt som Absus2)

Det neste utsvinget er C-dur i takt 24. Utsvinget beskriver kun forandring av én tone, Eb til E, eller et lite utsving til G dorisk.

Videre følger utsvinget A/G i takt 27. Utsvinget kan sees som bidominant A7 i fjerde omvending til molldominant Dm. Bakgrunnen for valget Dm fremfor D-dur er at jeg ønsker å trekke komposisjonen tilbake det originale tonale senteret Cm, og at jeg prøver å skape et frampek mot dette i taktene 28-30 ved å plante ideen om toneartsskifte allerede her.



(fig. 2.5. Tonalt utsving til Cm)

## Pastisjarbeid

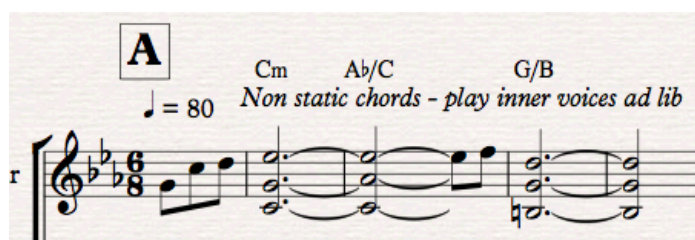
“Pastiche, by its very nature, draws upon the past, cannibalizing whatever it can.” (Berger, 2003, i *Ridderstrøm* 2017)

Som jeg har beskrevet innledningsvis anser jeg deler av denne oppgaven som tydelig pastisjarbeid. I tradisjoner jeg har blitt undervist i, som f.eks jazz, består en god del av grunnopplæringen i å tilegne seg et “vokabular” av fraser, eller sitater fra andre musikere. Jeg mener at alle jazzutøvere, spesielt når de er i startgropa, driver et nostalgisk preget pastisjarbeid, en slags musikalsk kannibalisme.

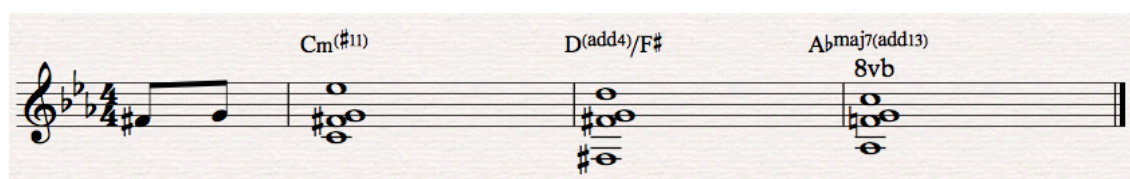
For å tydeliggjøre min egen bruk av kilder og hvordan jeg forstår begrepet pastisj i denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i ett stykke av Bill Frisell. Innspillingen av “Strange Meeting” (1994) har vært en tydelig inspirasjonskilde, og på mange måter grunnlag for min egen komposisjon Majavatn. Jeg ønsker å imitere det jeg opplever som et mystisk og interessant lydbilde, fremfor for å kopiere Frisells fraser. Pastisjen er hengiven av natur; (Ridderstrøm 2017) ved å skulle gjøre en direkte imitasjon av Frisell opplever jeg å nærme meg det parodiske, og det er ikke hensikten.

Arbeidet mitt er analytisk, jeg har gjort en utvelgelse av trekk av referansematerialet som jeg ønsker å gjenskape med en så nøytral tilnærming som mulig.

Videre følger eksempler på materiale fra mitt eget stykke satt opp mot referansen, for å tydeliggjøre pastisjarbeidet.



(fig 2.3 Majavatn takt 1-3)



(fig 2.4 Strange Meeting takt 1-3)

I disse tre taktene har jeg forsøkt å “fange essensen” av Frisells lydbilde og komposisjonsteknikk.

Det første grepet jeg har tatt for å imitere lydbildet er å bruke samme toneart, altså Cm.

Gitaren som resonnerende instrument klinger ulikt mellom tonearter, fordi ulike frekvenser resonnerer med treverket i gitarens kropp og hals. Toner som har samme tonehøyde men spilles på forskjellige strenger vil også ha forskjellig klangfarge. For meg er valg av toneart en avgjørende faktor når jeg skal komponere med inspirasjon fra Frisell

### ***(Lydklipp B.1 ”Strange Meeting”)***

### ***(Lydklipp B.2 ”Majavatn”)***

Akkordforløpet i de to eksemplene fortøner seg ulikt. Frisell bruker utvidete akkorder og bidominanter i Cm. Mine akkorder er “slanket”, dvs. uten alterasjoner og utvidelser, men har også likheter. Begge eksemplene viser (med unntak av andre akkord D(add4)/F# i “Strange Meeting”) et toneomfang på en desim fra nederste til øverste tone.

Ideen om de to indre akkordtonene med sekundavstand i som gjentas i “Strange Meeting” finnes i mitt stykke som en tilsvarende sekundbevegelse i én tone. Måten jeg har gått frem på her er å ta utgangspunkt i grunntrekk ved Frisells komposisjon for å skape egne uttrykk.

I stykkets B-del er intensjonen å forene melodi og akkompagnement, ikke ulikt barokkens veveteknikker. Når jeg kaller det en vev, mener jeg å beskrive overgangen fra homofoni til polyfoni, opphevelsen av statiske vertikale akkordblokker, og hvordan harmoni nå fungerer på et horisontalt plan med kontrapunktiske bevegelser. Dette kan sees som et motstykke til A-delens melodi, der melodilinjen på toppen av akkordene danner basis for komposisjonen i Cantus Firmus-tradisjon. Store Norske leksikon definerer begrepet: “Cantus firmus, en på forhånd gitt melodi (cantus prius factus) som danner utgangspunkt for en flerstemmig komposisjon.” (Store norske leksikon, 2018) Målet er ikke å konservere barokktradisjonen, siden jeg verken har nok inngående kunnskap eller tradisjonsforståelse for å skape et autentisk produkt.

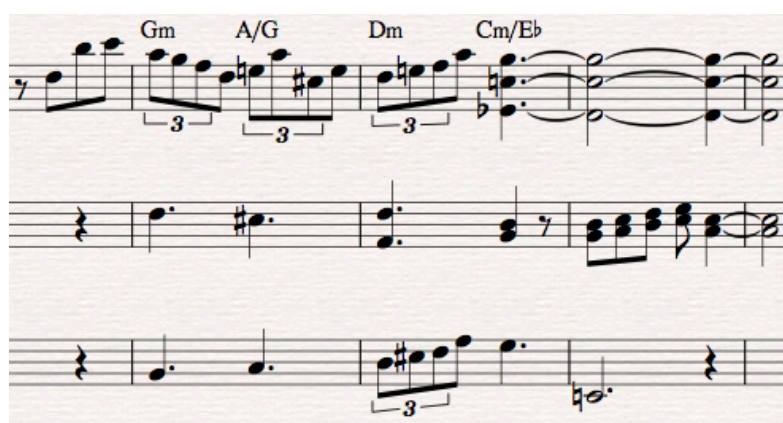
Allikevel kan jeg imitere et slags barokk lydbilde ved å utarbeide min egen forestilling om hvordan et slikt lydbilde kan høres ut.

*“Pastiche deforms the style of its referent: it selects, accentuates, exaggerates, concentrates. It selects. It does not reproduce every detail of the referent, but selects a number of traits and makes them the basis of the pastiche. These traits may be taken to be the ‘essential’ ones [...].” (Dyer, 2007 i Ridderstrøm 2017, s. 4)*

Metoden jeg har brukt for å oppnå en slik effekt er inndelt i flere faser.

Den første fasen dreier seg om å velge et tonalt senter. Jeg valgte å flytte det tonale senteret for å gi melodien det jeg opplever som et nytt, friskt tonalt plan å virke på. Dette handler om at jeg bryter et mønster for å starte en ny kreativ prosess, men også for å åpne opp for nye muligheter med bruk av åpne strenger og andre akkordomvendinger.

Den andre fasen dreier seg om å skrive en hovedmelodi for én stemme. I denne fasen var intensjonen min å skrive en melodi som gradvis ble mer avansert og inkorporert i “veven”. Melodien bærer preg av å innledningsvis være sangbar og gradvis ha større tonesprang og hurtigere fraser. Dette er fordi jeg begynte å komponere melodien uten instrument, og lot meg styre av stemme og gehør. Frasen i figuren nedenfor er et produkt av gitaren som komposisjonsverktøy, der jeg har latt meg styre av hva jeg kan spille på instrumentet fremfor hva jeg kan synge.



(Fig. 2.4 Gitarfrase)

Akkurat som i barokkmusikken bryter frasen med periodens regler for melodiføring. Melodien i øverste stemme har store sprang, og går ikke korteste vei fra en akkord til den neste. I tillegg skjer et oppadgående stemmeskred i første og tredje stemme i tredje takt (se

fig. 2.4) Dette fører til at for mye av uavhengigheten mellom stemmene blir borte, om vi følger regelmessig melodiføring (Bekkevold, 2007)

Passasjen kan muligens kalles pastisj, fordi den imiterer et melodisk forløp som definerer eller “tegner konturer” av akkordgrunnet, som i barokken. Her kan vi trekke paralleller til et liknende eksempel av Johann Sebastian Bach.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Violin, and Harpsichord. The Flute part is in the top staff, the Violin in the middle, and the Harpsichord in the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin part imitates the flute's melody. The Harpsichord part provides a bass line with chords and single notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

(Fig 2.5. J.S. Bach fra Brandenburg Concerto no.5. <https://www.britannica.com>)

I figuren ovenfor definerer Bach akkordgrunnet Em - C - F - Bb der toner sammenfaller i de tre stemmene. Den øverste fløyttestemmen inneholder mest informasjon, og har både ters- og kvartsprang, samt skalabevegelser. Fiolinstemmen i midten imiterer fløyttestemmen som i en kanon, og den nederste harpsikordstemmen har bassrollen. I “Majavatn” finnes flere paralleller (se fig. 2.4). Den øverste stemmen har både ters- og kvartsprang i tillegg til skalabevegelser. Stemmen i midten speiler den øverste stemmens bevegelse i figurens nest siste takt. Den nederste stemmen har bassfunksjon.

Den tredje fasen handler om å skape vev-imitasjonen. Etter at jeg hadde notert inn melodistemmen og besifret den, hadde jeg to tomme stemmer til rådighet for å skape effekten. På dette tidspunktet skrudde jeg av lyden i notasjonsprogrammet, så jeg kunne jobbe uhindret av lydimpulsene fra programmet som jeg opplever påvirker komposisjonsprosessen.

Utfordringen lå i å skape to sterke separate stemmer som skal komplimentere hverandre, men sammenfalle så lite som mulig. Ved å jobbe rent visuelt og forsøksvis “plotte inn” toner kan denne prosessen minne om å løse kryssord eller mattestykker. Notasjonsprogrammet Sibelius bruker funksjonen “magnetic layout”. Funksjonen plasserer noter inn i et slags usynlig rutenett, og viser to sammenfallende slag rett overfor hverandre.



(fig. 2.6 notesystem med vertikale linjer)

I eksemplet over har jeg tydeliggjort hvordan anslagene i de ulike stemmene sammenfaller ved å trekke vertikale linjer fra nederste stemme. På denne måten kommer det frem at kun første slag sammenfaller i begge takter.

Videre utarbeidet jeg harmoniene med utgangspunkt i referanseakkordene hentet fra den øverste stemmen.

I Majavatn har jeg forholdt meg til pastisj som både imitasjon av ett verk (Strange Meeting) og imitasjon av en tradisjon. Felles for begge er målet om å gjenskape et lydbilde, uten å kopiere deler av referansematerialet. Dyer (2007) hevder i Ridderstrøm (2017) at en pastisj er nærliggende flere imitasjonsformer; hyllest, parodi, plagiat og kopi. Videre hevder Dyer at det kan være vanskelig å skille hva som gjør noe til en pastisj fremfor plagiat, og hvorfor det er enkelt å ved en feiltagelse anta at pastisjen faktisk *er* det den pastisjerer.

### **Studioprosess**

“Majavatn” ble spilt inn som stykke nummer to på samme opptaksdag som de andre stykkene. Dette betyr at alle tekniske løsninger i studio er de samme under alle opptakene. Da første stykke var ferdig innspilt var også ledd og muskulatur oppvarmet, og nervene var vekk. Majavatn er det stykket jeg har øvd mest på før innspillingsfasen. Ettersom stykkets A-del er skrevet for sologitar, lar det seg gjøre å øve inn denne delen og få en følelse av hvordan den vil låte innspilt. Dette er en klar motsetning til f.eks stykket “Øst”, som består i mye større grad av isolerte biter fordelt ut over tre stemmer, som settes i sammenheng først når det er ferdig innspilt. Dette dannet utgangspunktet for en god innspillings situasjon under trygge rammer.

Selve innspillingen ble gjort systematisk på samme måte som Øst, hvor jeg tok opp hver formdel for seg.

*Flow is experienced when perceived opportunities for action are in balance with the actor's perceived skills" (Nakamura & Csikszentmihalyi, 2009, s.94)*

Innspillingen av Majavatn var effektiv og rask, og jeg opplevde å havne i flytsone under opptakene. Med flytsone mener jeg en følelse av å gå inn i en kreativ fase hvor fokusnivået er høyere enn normalt. Nakamura & Csikszentmihalyi (2009) bruker begrepet "flow", på norsk oversatt til flytsone. Flow beskriver et fenomen der en utøvers ferdigheter er i proporsjon med den aktuelle utfordringen. Slik opplever utøveren at han/hun balanserer mellom kjedsomhet og nervøsitet, og øker fokuset samtidig som han/hun opplever mestring.

Det er mange feller man kan gå i når man lager musikk bit for bit på denne måten, ikke minst i innspillingsfasen. Etterhvert som jeg nærmet meg et sluttresultat under innspillingen av stemmer, ble jeg "gjenforent" med mine egne idéer som klingende musikk og ikke bare noter på en skjerm. Dette førte til flere kreative impulser om å endre eller legge til noe i stykkene. Under innspillingen av Majavatns siste A-del oppstod en slik impuls. I gjentakelsen av siste A-del følte jeg at noe manglet, men jeg visste ikke nøyaktig hva. Jeg ønsket å bevare formen som den var, men legge til et element som skaper variasjon. Etersom stykkene er skrevet for å klippes sammen i studio, var det nærliggende å følge impulsene som oppstod og eksperimentere med forskjellige lyder og teksturer. Jeg endte opp med å gjøre to opptak der jeg improviserte rytmisk ved å stryke på gitarlokket. Disse to gitarstemmene har som funksjon å rytmisere melodistemmen. Her opplevde jeg at ett enkelt tiltak kan endre A-delens karakter, uten å være verken utfordrende eller tidkrevende å øve inn eller ta opp.

## **Manouche**

Manouche er et stykke som tar utgangspunkt i den særegne og gitarbaserte jazztradisjonen som ofte kalles *stringswing*. Genren nådde sitt høydepunkt med den belgiske rom-musikeren Django Reinhardt på 1930- og 40-tallet, og har fortsatt mange tilhengere over hele verden (store norske leksikon, 2015). Tradisjonen henter elementer fra blant annet swingjazz, folkemusikk fra balkanregionen og fransk musette-trekkspilltradisjon på 1920-tallet. Musikken kan kanskje sies å være en slags krysspollinering som oppstod etter første verdenskrig.

På denne måten tar jeg utgangspunkt i tradisjonen som møteplass for ulike kulturer, og jeg ønsket å eksperimentere med nye uttrykk som nødvendigvis ikke er autentisk eller tro mot tradisjonen.

### **Form**

Stykket er nedskrevet i en grovnote med melodi og akkorder. Formmessig er stykket i AABA-form, med mulighet for å utvide formen ved å gjenta deler som underlag for solistisk improvisasjon. Bakgrunnen for dette valget er at stringswing-tradisjonen ikke er notebasert i særlig grad, og vektlegger solistisk improvisasjon.

### **Rytmiikk**

*The essence of Gypsy-jazz rhythm—la pompe manouche as it's known—is a sparse and swinging canvas of sound. (Mehling, 2017)*

Stykkets rytmiikk tar utgangspunkt i teknikker som kjenner seg ut som stringswing-stilen. En av disse teknikkene er “La Pompe Manouche” på fransk, oversatt til “pumpa” på norsk, heretter forkortet “LPM”. LPM er en rytmisk perkussiv teknikk som erstatter trommers funksjon i et strengeensemble. Denne tradisjonen for akkompagnement læres først og fremst ved å lytte til andre stringswing-musikere. Dette er fordi det finnes så subtile forskjeller innad i tradisjonen at det ikke fremkommer i et notebilde. Videre vil jeg illustrere dette ved å spille to varianter, en lik lydklippet, og en der jeg spiller LPM.

Mehling (2017) hevder at mange gitarister misforstår grunnrytmen i LPM. Ved å aksentuere etterslagene for hardt, oppleves rytmen som skjevfordelt - som å gå med en stein i skoen. Videre hevder Mehling at aksentueringen skal forstås som “lett-tung-lett-tung”, men heller som “lang-kort-lang-kort” uten å faktisk betone etterslagene. Det lytteren oppfatter som forskjell i styrkegrad er egentlig en forskjell i varighet.

Måten jeg selv har lært dette på er utelukkende ved å lytte til og kopiere andre stringswing-gitarister, eksempelvis Django Reinhardt, Bireli Lagrene, Stochelo Rosenberg, Andreas Öberg m.fl





(Fig. 3.1 rask variant av “La Pompe Manouche”)

(Lydklipp C.1 Eksempel uten hensyn til aksentuering)

(Lydklipp C.2 Feilbetoning “lett-tung”)

(Lydklipp C.3 Rett betoning “lang-kort”)

Jeg bruker LPM som rytmegrnlag i stykkets A- og B-del. I A-delen er den representert som en sakte variant hvor jeg forsøker å spille jevne firedeler. Denne måten å spille på finnes f.eks. i Django Reinhardts innspilling “Blue Drag” (1969, først spilt inn i 1935), og den nyere innspillingen av “Bei dir war es immer so schön” (Öberg, Ritary & Yorgui, 2004). Denne måten å spille swingkomp på ligner storbandtradisjonen i USA på 1930-tallet, blant annet hos Freddie Green som spilte for Count Basie Orchestra. Berens (ukjent årstall) hevder følgende i artikkelen *Basics of Freddie Green Comping*:

*“I think the words “choo-chit-choo-chit” more accurately describe the rhythm guitar sound. “Choo” on beats 1 and 3; “chit” on beats 2 and 4. There are variations depending on how fast or slow the tune is played, or how busy the drummer is, but these are the basics. Beat 1 and 3 have a longer sound, while beat 2 and 4 have a much shorter sound.*

Disse betraktningene om varierende akkordvarighet er i tråd med Mehlings i avsnittet ovenfor, og beskriver likhetene mellom to tradisjoner som foregår parallelt på to kontinenter

### **Spilleteknikk**

Det er rent fysiske forutsetninger som har skapt LPM-teknikken. En av de vanligste fallgruvene å gå i for nybegynnere er å overanstrenge begge hender (Mehling, 2017) Stringswingtradisjonens plekterteknikk skiller seg fra større og mer utbredte plektertradisjoner, eksempelvis “flatpicking”, fingerplukking eller en hybrid av disse to, hvor fellesnevneren er å få strengene til å vibrere gjennom bevegelse av fingrene.

Plekterteknikk i stringswingtradisjonen er tuftet på ideen om en avslappet plekterhånd som henter kraft fra albuen og naturlig tyngdekraft for å rake over strengene. Dette gjøres ved å øke vinkelavstanden utover ved punktet albuen vanligvis hviler på gitarkroppen. Mehling (2017,) mener plekterbevegelsen kan ligne på bevegelsen man gjør når man rister vann av hendene etter å ha vasket dem. Jeg ser for meg at jeg har en veske hengende mellom tommel- og pekefinger.



(fig. 3.2 “Flatpicking-stil”)



(fig. 3.3 “Stringswing-stil”)

I B-delen dobler jeg tempofølelsen ved å spille en raskere variant med åttendeler (se fig 3.1) Denne typen akkompagnement finnes f.eks i låta “Minor swing” (Django Reinhardt/Stéphane Grappelli, 1937) og “Swing for My Son” (Andreas Öberg, 2004)

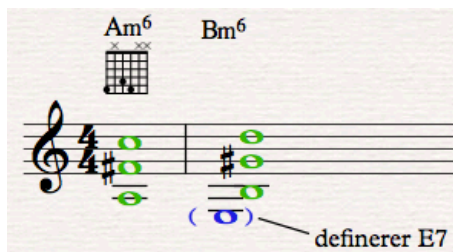
## Harmonikk

*“In this style of music, you generally play minor chords as minor-6th voicings. Right away, this gives you that ‘hot’ sound.” (Ellis & Jorgenson, 2011)*

Stykkets harmonikk er skrevet med utgangspunkt i en swingjazzlåt i A-moll. Harmonikken er stort sett funksjonsharmonisk, men har noen få erstatningsakkorder.

Det første finnes i takt 10-11, hvor har jeg brukt Cm6 som en erstatningsakkord for F9.

Årsaken er at jeg ønsket å flette inn et element fra stringswing-musikkens harmoniske ”palett”. I tradisjonen opptrer m6-akkorder som erstatningsakkorder for både dominantakkorder og mollakkorder. Jeg tenker på m6-akkorden som en slags nøkkelakkord for tradisjonen. Som gitarist trenger jeg ikke forholde meg til mer enn én fingersetting for å kunne spille tonika-, subdominant- og dominantfunksjon.



(Fig.3.4 bruk av m6-akkord)

Figuren over viser hvordan m6-akkorden virker over både tonika og dominant. Akkordfiguren for tonika Am vises i grønn farge, og hvordan jeg voicer den i akkorddiagrammet over. I neste takt vises samme akkordfigur i grønt, transponert et heltrinn opp til Hm6 (i notasjonsprogrammet Bm6). Den blå tonen “E” i bunnen av akkorden viser Hm6 som en grunntoneløs omvendning av E7, dominanten til Am. I praksis betyr dette at jeg kan bruke den samme akkordfiguren for alle V-I progresjoner i moll.

## Improvisasjon

*“When it comes to improvising single-note lines, it pays to know your arpeggios. They’re crucial to Gypsy jazz” (Ellis & Jorgenson 2011)*

Stringswingtradisjonen består i stor grad av improviserte soloer. Dette har jeg også gjort i “Manouche”. Blant improvisasjonsmaterialet finnes fraser jeg har innarbeidet fra

stringswingtradisjonen, blandet med andre uttrykk som ikke vanligvis hører hjemme der. Jeg vil trekke frem noen eksempler jeg har transkribert fra mine egne soloer i “Manouche”

Frasen ved 1:27 er et typisk eksempel på en stringswingfrase. Den tar utgangspunkt i en Am-arpeggio, med ornamentikk på hver akkordtone, diatonisk ett skalatrinn over og under tonen. Ellis & Jorgenson (2011) refererer til denne teknikken som *encirclement*. I klassisk musikktradisjon kalles dette bruk av dreietoner, som beveger seg i sekundavstand over og under akkordtonen. (Bjerkestrand 2013)

#### ***(Lydklipp C.4 ”Encirclement-frase”)***

Frasen begynner på tonen E, og dreier seg rundt F og D#. Neste akkordtone er A, som får dreietonene H og G#. Tredje akkordtone C bruker dreietonene D og H. Videre gjentar forløpet seg opp én oktav.

Den neste frasen ved 2:54 er en pentaton Jerry Bergonzi-inspirert frase. Bergonzi regnes gjerne som hard-bop-saksofonist, og har spilt i blant annet Dave Brubeck Quartet, og skrevet flere læreverker om improvisasjon, deriblant en bok om pentatonikk. Frasen tar utgangspunkt i en sekvensert pentatonskala i Bbm.



*(Fig 3.3 Transkripsjon av pentatonfrase)*

I Manouche bruker jeg denne frasen i B-delen, over E7. Etter å ha spilt frasen transponerer og spiller jeg den på nytt et halvtrinn under, i Am. Ved å transponere en idé til forskjellige tonearter, opplever jeg at ideen får større gjenbruksverdi når den allerede er introdusert. Bbm-pentaton over E7 indikerer en Emaj7(13#11)-akkord. Andre halvdel av frasen, Am-pentaton over E7 gir de fem trinnene 7, 11, b13, #9. Det jeg prøver å oppnå er at melodiske profilen er så tydelig at den legitimerer de akkordfremmede tonene og bidrar til et forfriskende lydbilde.

#### ***(Lydklipp C.5 ”Pentatonfrase over E”)***

En annen variant av forflytning og parallellføring finnes i frasen over E7 ved 1:52. Frasen består av en brutt dominantseptimakkord med forstørret kvint, flyttet rundt i tritonussprang. Frasen veksler mellom E7#5 og Bb7#5 for å skape drakraft mot tonika Am.



(Fig 3.4 Transkripsjon av dominant7#5-frase)

### (Lydklipp C.6 "Akkordbrytning dominant7#5")

#### **Studioprosess**

“Manouche” var det tredje og siste stykket jeg spilte inn. Før innspillingsstart snakket jeg med produsent/tekniker, for å avgjøre hvordan vi skulle gå frem. Etter en idémyldring satt vi igjen med en skisse til form og opptaksrekkefølge. I motsetning til “Øst”, som er gjennomkomponert, blir “Manouche” forskjellig fra gang til gang med tanke på at improvisasjonsdelen utgjør halvparten av stykkets lengde. Det overordnede fokuset i denne økten var å få den “virtuelle” trioen til å høres ut som en liveinnspilling av en stringswing-trio, ved å bruke effekter som panorering, equalizer og romklang til å plassere de tre gitarene ut i et simulert live-lydbilde som forhåpentligvis kan overbevise lytteren.

Det første jeg spilte inn var A-delens rytmegitar, på klikk. Ved å lytte noen runder til det innspilte rytmesporet fikk jeg noen ideer om hvordan jeg kunne spille melodien for å få det til å høres ut som naturlig kommunikasjon mellom to musikere i samme rom. Et eksempel er å etterligne dynamiske endringer, som jeg opplever vanligvis skjer gjennom kroppsspråk og blikkontakt mellom musikere. Ved å lytte og imitere rytmesporets dynamikk kunne jeg nyansere melodispillet for å prøve å få det til å høres ut som et faktisk samspill.

I gjentakelsen av A-delen valgte jeg å la den siste gitaren “kommentere” melodien, ved å spille små svarfraser, som i en musikalsk dialog. Jeg mener dette er med på å forsterke illusjonen av en livesituasjon.

Etter dette spilte jeg inn improvisasjonsdelen, der de tre gitarene “byttet på” å ha solo. Måten dette ble gjort på var at jeg spilte inn ett og ett solospor sammen med et rytmespor, før jeg panorerte og kryssklippet sporene for å skape effekten av at soloene glir over i hverandre, som

f.eks ved 1:51 i innspillingen. Avslutningsvis spilte jeg inn A-delen på nytt, med dobling av melodistemmen.

### ***Pastisjarbeid***

Innspillingen av stykkets improvisasjonsdel var den største utfordringen. Som nevnt i avsnittet om harmonikk, lå det i rammene jeg hadde satt på forhånd at jeg skulle veksle mellom tradisjonelle stringswingfraser og moderne uttrykk. Som improvisatør synes jeg dette var en spennende idé, men når det kom til uttrykk i stykket opplevde jeg det som unaturlig og overdrevet. En grunn til dette kan være at jeg hadde hørt for meg et lydbilde, men ikke lagt noen konkret plan for hvordan jeg ville oppnå det. Som improvisatør har jeg tidligere jobbet med å kopiere isolerte uttrykk fra både stringswing og eksperimentelle jazzformer, men å blande to såpass vidt forskjellige uttrykk på sparket følte påtatt og falt meg ikke naturlig. Dyer (2007) hevder i *Ridderstrøm* (2017) at *parodien* viser forskjellen mellom to verk, mens *pastisjen* viser likheter. I lys av Dyers betraktninger oppfatter jeg elementer av “Manouche” nesten parodisk.

## **Resultat**

### ***Mine viktigste funn***

Jeg forstår det klingende resultatet av mine komposisjoner som ”funn” i det kunstneriske utviklingsarbeidet. Jeg mener komposisjonene taler best for seg selv ved å lyttes til i sin helhet, og sees i sammenheng med drøftingen ovenfor.

***(Lydspor D.1 ”Øst”)***

***(Lydspor D.2 ”Majavatn”)***

***(Lydspor D.3 ”Manouche”)***

## *Utfordringer*

Hovedutfordringen ved å komponere musikk for “virtuell” gitartrio er at komposisjonene ikke lar seg høre i sin helhet før de er innspilt. Som beskrevet tidligere i oppgaven resulterte dette i situasjoner der jeg måtte tilpasse stykkene så sent som ved studioinnspillinga. For å unngå dette senere kan jeg gjøre prøveopptak som “stikkprøver” underveis i komposisjonsprosessen. I situasjoner der jeg ikke har tilgang på studiofasiliteter kan jeg gjøre enkeltsporsopptak med en mobiltelefon eller bærbar datamaskin, for så å “pusle” sammen hvert enkelt opptak i et lydredigeringsprogram, for å simulere en “ordentlig” studioprosess. En annen fordel ved dette kan være at jeg får øvd på å spille inn musikk på denne måten, og dermed bli bedre rustet for fremtidige studioopptak.

I tillegg til dette burde jeg ført skriftlig studilogg over øktene, eller hatt opptaksutstyr tilgjengelig for å kunne ta opp det som blir sagt for å bruke det senere. Jeg mener at å dokumentere studioprosessen ut i fra det innspilte materialet i seg selv ikke beskriver prosessen godt nok.

Om jeg skal gjøre et liknende prosjekt senere vil jeg dele opp innspillingsøktene over flere dager, slik at jeg kan bruke lenger tid i studioets kreative sfære. Ved å gjøre tre innspillinger på én arbeidsdag har jeg ikke hatt tid til å “elte” alle impulsene som dukker opp underveis. Jeg måtte velge mellom å forkaste dem, eller følge dem og potensielt kaste bort tid på noe som ikke nødvendigvis gir resultater. Jeg opplevde også at jeg var nødt til å bruke mye tid for å omstille mine egne tankeprosesser mellom innspillingsøktene. Konsentrasjonsnivået ble dårligere utover dagen, og til slutt mistet jeg fokuset stadig vekk.

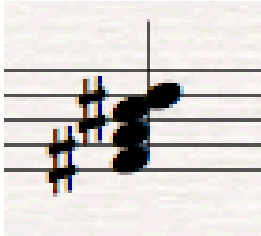
En annen sentral utfordring ligger i selve utførelsen av musikken. Bakgrunnen for komposisjonene er at de inneholder elementer som ikke lar seg fremføre i sanntid. Dette kan være både akkordfigurer og fraser som er teknisk vanskelig.

I et videre arbeid ønsker jeg å fremføre musikken i trioformat på en scene. Dette fordrer visse forenklinger av materialet. Videre følger eksempler på forenkling av noen av akkordfigurene og passasjene jeg opplever som vanskelig.

## Forenkling

I forenklingsarbeidet har jeg tatt for meg to momenter fra “Øst” som kan forenkles til livebruk.

Det første er akkorden Dmaj7/F#, første gang spilt i takt 21.



(Fig. 4.1 Dmaj7/F#)



(Fig. 4.2 Fingersetting Dmaj7/F#)

### *(Lydklipp E.1 "Voicing av Dmaj7/F#")*

Akkorden krever et stort venstrehånds-strekk, og er vanskelig for meg å gripe raskt. Utfordringen kan løses live ved at en gitarist stemmer ned sin lyseste gitarstreng (E) en heltone ned til (D). Slik kan den lyseste strengen spilles åpen, akkorden får en ny og enklere fingersetting, samtidig som den klinger likt tonalt.





(Fig 4.3 forenklet Dmaj7/F#)

**(Lydklipp E.2 "Forenkling av Dmaj7/F#")**

Det andre eksemplet på forenkling jeg vil trekke frem er selve akkordforløpet i taktene 21-22. Etersom akkordskiftene er hurtige, og samtidig krever møysommelig plassering av fingrene for at alle strengene skal klinge rent vil én mulig løsning være å fordele akkordene mellom de to nederste gitarstemmene. Dette gjør at bassfiguren faller bort, men vi kan inkorporere idéen om en D-tonalitet ved å legge inn en helnote med tonen (D) i dronestemmen. Dette kan gjøres ved å stemme ned dypeste gitarstreng (E) en heltone fra start.



(fig.4.4 tilpasset B-del)

Denne løsningen gir de to nederste gitarstemmene litt mer tid mellom hver akkord. I tillegg bidrar denne løsningen til bedre flyt mellom stemmene, da færre slag forsvinner på grunn av at gitaristen ikke må fysisk fjerne hånden fra strengene for å skifte akkord like hyppig.

**(Lydklipp E.3 "Dronefigur D+A")**

### **Avsluttende kommentar**

Jeg har komponert tre stykker for en “virtuell gitartrio”, og gjennom denne oppgaven redegjort for hvordan jeg har overført min indre musikk til disse komposisjonene for en slik trio. Jeg håper andre kan gjøre nytte av det jeg har gjort, selv om det ikke finnes noe fasitsvar på hvordan man kan komponere musikk. At jeg har fått muligheten til å skrive denne oppgaven har også gitt meg nye perspektiver på gehørsbaserte komposisjonsprosesser, og jeg har lært mye om hvordan jeg selv komponerer musikk. I tillegg har jeg fått inspirasjon til å komponere mer musikk og jobbe videre med tanken om et “virtuelt” ensemble: ikke minst har jeg blitt nysgjerrig på hvordan det vil låte i større format.

**Kildeliste:**

Andreas Öberg (2004). *Andreas, Ritary, Yorgui* [CD]. Hot Club Records.

Baarts, C. (2005). *Vidensbidraget: Mellem fakta og subjektivitet. I Perspektivet: Kvalitativ forskning i arbejdsmiljø og arbeidsliv* (s. 216-235). Kbh.: Arbejdsmiljøinstituttet.

Bekkevold, L. (2007). *Harmonilære og harmonisk analyse* (2.utg.). Oslo: H. Aschehoug & Co.

Benward, B. & Saker, M. N. (2003). *Music in Theory and Practice, Volum 1*(7. Utg.). University of Michigan: McGraw-Hill.

Berens, T. (Ukjent år). *Basics of Freddie Green Comping*, Hentet 9. Mai 2018 fra <http://www.freddiegreen.org/technique/berens.html>

Berger, A. A. (2003). *The portable postmodernist*. Walnut Creek (CA) etc.: Altamira Press.

Bilde: (Ukjent forfatter) *Circle of fifths*  
<https://www.pinterest.com.au/pin/230528074652277310/>

Bill Frisell. (1994). *This Land* [CD]. Elektra Nonesuch.

Bjerkestrand, N. E. (2013, 10. oktober). *Akkordfremmede Toner*. I Store norske leksikon. Hentet 9. mai 2018 fra [https://snl.no/akkordfremmede\\_toner](https://snl.no/akkordfremmede_toner).

Coleman, Steve.(2015) *Symmetrical movement concept*, Hentet 9. Mai 2018 fra <http://m-base.com/essays/symmetrical-movement-concept/>

Django Reinhardt (1969). *First Recordings* [CD]. Original Jazz Classics / Concord Jazz/ OJC.

Eller, D. (2016, 29. Mars). *Revisiting Brian Eno's The Studio as a compositional tool*. Hentet 9. Mai 2018 fra <https://techcrunch.com/2016/03/28/revisiting-brian-enos-the-studio-as-a-compositional-tool/>

Eriksen, T. H. (2008). *Globalisering: Åtte nøkkelbegreper*. Oslo: Universitetsforlaget.

Feld, S. (2003). *A sweet lullaby for world music*. I A. Appadurai red: *Globalization* (s.189-216). Duke University Press

Frayling, C. (1993). *Research in Arts and Design*. Royal Collage of Art research papers, 1993/1994 (volume 1, number 1) Hentet fra [http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](http://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf)

Herbie Hancock (1966). *Maiden Voyage* [CD]. Blue Note Records.

Jackson, R. J. (2013, 28. Juni). *Counterpoint*, Encyclopædia Britannica, Hentet 9. Mai 2018 fra [www.britannica.com/art/counterpoint-music](http://www.britannica.com/art/counterpoint-music)

Levy, E. (1985). *A theory of Harmony*. Albany: SUNY Press.

Malterud, N. (2012). *Kunstnerisk utviklingsarbeid – nødvendig og utfordrende*. In *Information - Nordic Journal of Art and Research*, 1(1). <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/217/235>

Mehling, P. (2017, 13. April). *Gypsy Jazz Video Lesson: Learn the La Pompe Manouche style in 6 Easy Steps*. *Acoustic guitar magazine*, Hentet 9. Mai 2018 fra <http://acousticguitar.com/gypsy-jazz-video-lesson-learn-the-la-pompe-manouche-style-in-6-easy-steps/>

Nakamura, J. & Csikszentmihalyi, M. (2009). *The concept of flow*. I Snyder, C.R., & Lopez, S.J red: *Oxford handbook of positive psychology*. Oxford university press

Omdal, S. A. (2014, 4. april). *String Swing*. I Store norske leksikon. Hentet 9. mai 2018 fra [https://snl.no/string\\_swing](https://snl.no/string_swing).

Paco De Lucia, Al di Meola, John McLaughlin. (1996) *The Guitar Trio* [CD]. Verve.

Patston, T. & Waters, L. (2015). *Positive Instruction in Music Studios: Introducing a New Model for Teaching Studio Music in Schools Based upon Positive Psychology*. *Psychology of Well-Being*, 5(1), 10. Doi: <http://doi.org/10.1186/s13612-015-0036-9>

Ridderstrøm, H. (2017, 12. januar). *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. Hentet 9. Mai 2018 fra <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/pastisj.pdf>

Schwab, M. (2011). *Editorial*. *Journal for Artistic Research*, 1(0), hentet fra <http://www.jar-online.net/index.php/issues/editorial/480>

Shoda, H. & Adachi, M. (2014). *Why live recording sounds better: a case study of Schumann's Träumerei*. *Frontiers of psykologi* 2014;5. Hentet fra <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4288287/>

Steve Reich & Pat Metheny (1987). *Different Trains/Electric Counterpoint* [CD]. Nonesuch Records.

Store Norske leksikon, *Cantus Firmus*. Ukjent forfatter, (2018). Hentet 9. Mai 2018 fra [https://snl.no/cantus\\_firmus](https://snl.no/cantus_firmus)

Universitets- og høyskoleloven – uhl. (2005). *Lov om Lov om universiteter og høyskoler (universitets- og høyskoleloven)*. Hentet fra <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-04-01-15>

Østern, A. L., Stavik-Karlsen, Geir & Angelo, E.(red.) (2013). *Kunstpedagogikk og kunstutvikling*. Oslo: Universitetsforlaget.