

# Grappellistilen

Stéphane Grappelli sin jazzfiolinstil og motivimprovisasjon



STÉPHANE GRAPPELLI<sup>1</sup>

Masteroppgave i Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, våren 2011

Tor Sivert Gunnes

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s116

## **Forord**

En stor takk til Tellef Kvifte for god og rask veiledning i og utenfor arbeidstiden!

Takk til Chris Haigh og Stig Roar Wigestrands for relevante og interessante vinklinger på akademiske spørsmål og forundringer!

En spesiell takk til musikere og støttepersoner jeg har spilt med og som har inspirert meg til denne oppgaven!

Takk til min gode venn Kristin for oppmuntring, støtte og idèer!

Takk til min mor og familie for all støtte med hjelp til det språklige og gjennomlesinger!

Oslo, våren 2011

Tor Sivert Gunnes

**Innhold**

<b>1. Innledning .....</b>	<b>6</b>
1.1 Innledning og problemstilling .....	6
1.2 Metode.....	7
1.3 Bakgrunn for oppgaven .....	7
<b>2. Jazz .....</b>	<b>9</b>
2.1 Jazzfiolinstitlen.....	9
2.2 Jazz .....	11
2.3 Improvisasjon .....	12
2.4 Swingfølelsen .....	21
2.5 Litt om Sigøynerjazzstilen .....	23
2.6 Jazzteori.....	24
<b>3. Stephane Grappelli.....</b>	<b>34</b>
3.1 Fiolinistisk.....	34
3.2 Grappellis spilleteknikk.....	37
3.3 Grappelli resepsjon.....	40
<b>4. Grappellimotiv.....</b>	<b>45</b>
4.1 Glaser sine Grappellimotiv.....	47
4.2 Haigh sine Grappellimotiv .....	57
4.3 Kliphuis sine Grappellimotiv .....	62
4.4 Oppsummering Grappellimotiv.....	65

<b>5. Effekter og virkemidler i jazzfiolinstitlen .....</b>	<b>68</b>
5.1 Chopping .....	68
5.2 Primdobling, kvintdobling, sekstdobling og oktavdobling. ....	68
5.3 Vibrato.....	70
5.4 Flageoletter.....	70
5.5 Slides .....	71
5.6 Venstrehåndspizzicato.....	72
5.7 Firestrengs bueteknikk .....	72
<b>6. Analysedel .....</b>	<b>74</b>
6.1 Love for Sale .....	74
6.1.1 Analyse.....	76
6.2 Minor Swing.....	85
6.2.1 Analyse.....	86
6.3 Oppsummering analyse .....	91
<b>7. Konklusjon.....</b>	<b>92</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>a</b>

**Vedlegg** – CD ”Love For Sale og ”Minor Swing”

# 1. INNLEDNING

## 1.1 INNLEDNING OG PROBLEMSTILLING

I denne avhandlingen tar jeg for meg jazzfiolinistilen og improvisasjonsmåten til Stéphane Grappelli. Dette gjør jeg ved å gjennomgå tre musikers (Matt Glaser, Chris Haigh og Tim Kliphuis) sin analyse av Grappelli sin spillestil. Jeg forsøker å gjøre rede for hva Grappelli sin stil bygger på og på hvilke premisser han improviserer. Dette vil jeg finne ut blant annet ved å bruke motivanalyse.

### **Problemstilling:**

**Hva kjennetegner jazzfiolinistilen og improvisasjonsmåten til Stéphane Grappelli?**

**En undersøkelse av improvisasjonsmåten til musikeren Stéphane Grappelli ut fra Matt Glaser, Chris Haigh, Tim Kliphuis og mine egne analyser.**

I andre kapittel skriver jeg om jazz mer generelt, utfra hva jeg mener man bør vite om jazz, spesielt med tanke på Grappellistilen og improvisasjon.

I tredje kapittel tar jeg for meg jazzfiolinisten Stéphane Grappelli og hans spillestil, samt noen betraktninger rundt andres oppfattelser av Grappellistilen.

I fjerde kapittel ser jeg på tre ulike pedagogers Grappellimotiver og sammenligner disse opp mot hverandre. Samtidig er dette et kapittel der jeg selv prøver å finne fingermønstre Grappelli benyttet seg av.

I femte kapittel tar jeg for meg virkemidler som kjennetegner jazzfiolinistilen. Dette kommer i tillegg til kommentarene i Grappelimotiv-kapittelet.

Sjette kapittel er en analysedel. Her ser jeg etter motiv Grappelli brukte i improvisasjonene sine og om det er hold i pedagogenes påstander om bruk av Grappelli sine motiv.

Siste kapittel er en konklusjon og en kort oppsummering av oppgavens problemstilling og kapitler. Dessuten kommer jeg med noen tanker om hvordan en kan ta motivbasert og jazzimprovisasjon inn i sin egen stil.

## 1.2 METODE

Metodisk har jeg tatt utgangspunkt i Matt Glaser, Chris Haigh og Tim Kliphuis sine lærebøker i jazzfiolin-stilen. Martin Noorgaards bok ”Getting into Gypsy violin”<sup>1</sup> er også en av kildene. Ut fra disse kildene har jeg laget egne analyser, transkripsjoner og sammenfatninger. Mine fiolinforutsetninger har hjulpet meg i å transkribere, føre ned fingersettinger på notearket, logiske fiolinløp og så videre. Uten denne erfaringen ville jeg neppe klart å gjennomføre avhandlingen.

Til det musikkteoretiske har jeg benyttet meg mye av ”Oxford Music Online” som er et online ”musikkleksikonbibliotek”, samt ”The Jazz Theory Book” skrevet av Mark Levine. Samtidig har jeg benyttet meg av ulike fiolinpedagogers kompetanse i fiolintekniske begrep. Her kan jeg nevne Ørnulf Boye Hansen og Stig Roar Wigestrands. Sistnevnte er en eminent jazzfiolinist og kjenner godt jazzfiolin-stilen. Videre har jeg aktivt deltatt på jazzfiolinworkshop på ”London fiddle convention”, der jeg også intervjuet og utvekslet erfaringer med fiolinisten og pedagogen Chris Haigh.

## 1.3 BAKGRUNN FOR OPPGAVEN

Etter å ha spilt fiolin gjennom flere år, har jeg etter hvert søkt etter måter å videreutvikle den *vanlige fiolin-stilen* og da særlig ved å innføre improvisasjon. Dette synes jeg er spennende, og samtidig gir det utfordringer og inspirasjon til å komme et steg videre med min egen spillestil.

Med *vanlig fiolin-stil* mener jeg hovedsakelig klassisk spillestil, teknikker og spillemåter som man vanligvis forbinder med fiolinen. Min erfaring er at mye av dagens tradisjonelle fiolinopplæring går ut på innlæring av klassisk fiolin-stil. Der gis det, etter min oppfatning, opplæring i *rette måter* å spille på, med lite rom for utforskning og improvisering. Mitt inntrykk er at man derfor først i voksen alder lærer å improvisere i den klassiske opplæringen. Stig Roar Wigestrands er svært opptatt av at barn bør lære seg å improvisere tidlig og at ikke noe bør

---

<sup>1</sup> (Norgaard 2008)

oppfattes som direkte feil eller galt når man improviserer. Han snakker om ”å få fingrene i gang” og mener tidlig improvisasjon kan være en god hjelp for dette.

Etter min oppfatning bør man lære seg improvisasjon tidlig på lik linje med andre spilleteknikker, blant annet for å kunne oppnå et personlig preg på spillestilen. Dette kan hjelpe en å oppøve selvtillit i det man holder på med, og også hjelp til å kunne danne sin egen spillestil. Ikke minst så kan dette også være en pådriver for å finne ut hvilken musikk man trives med. Jeg har dessuten inntrykk av at ganske mange nybegynnere i fiolinspill slutter etter noen år, ofte fordi de ikke identifiserer seg med den klassiske stilen. Når det er sagt, er jeg selvsagt også klar over at mange liker den klassiske stilen og derfor velger å fortsette sin opplæring innen dette, samt delta i strykeorkester og lignende.

Alle punktene jeg her har nevnt, er noen av grunnene til at jeg har lyst til å finne ut mer om hvordan man kan improvisere innenfor jazzfiolinstilen.

## 2. JAZZ

### 2.1 JAZZFIOLINSTILEN

Fiolinen brukes innen mange genre, for eksempel klassisk, folkemusikk, sigøynermusikk, rock, metal, bluegrass, jazz og mange flere. I følge Barnett, Glaser og Shipton regnes fiolinen å ha kommet inn i jazzen på tidlig 1920 tallet: *“The earliest use of the violin in a jazz-related context was as a solo instrument in the ragtime orchestras of the early 20th century”*.<sup>1</sup>

Roth mener fiolinen var vanlig i “førtidsjazzen”, altså før 1920 tallet:

*“There were many sub varieties of the skiffle band in pre-jazz days, but the instruments that soon became standard were the jug, bones, washboard, washtub, banjo, harmonica or mouth harp, kazoo, and violin”*.<sup>2</sup>

Russel mener at fiolinen også var vanlig allerede rundt 1890 tallet:

*“The violin was one of the first legitimate instruments taken up by the Negro; it is difficult to say just when. Better known as the fiddle, it had long provided the main accompaniment at white rural dances, and it is probably in the rural areas that the Negro first became acquainted with it. But in New Orleans too, this instrument was important, in the French and downtown Creole string ensembles, which furnished the music for Negro social dancing prior to 1890. Infrequently heard in skiffle groups, and very rarely in jazz, the violin has persisted, however, as an alternate lead melody instrument in skiffle instrumentation up to the present time. Its great drawback is its slender tonal force, and what is almost the impossibility of using upon it a driving attack”*.<sup>3</sup>

Slik jeg ser det, virker det som om det er uenighet om når fiolinen kom inn i jazzen. Glaser mener at fiolinens klang var for spak i jazzsammenheng og at fiolinen druknet i lydbildet, men at Joe Venuti var en av de første som innførte fiolinen i jazzen tidlig i tjuetårene:

---

<sup>1</sup>(Barnett, Glaser, og Shipton)

<sup>2</sup>(Roth 1952) s306

<sup>3</sup>(Roth 1952) s311



*"However, in the early twenties a man appeared who had somehow reconciled this problem. He had a tremendous technique, and he could swing more intensely than most horn players. When necessary he could produce enough volume to be heard in the midst of a big band, but he normally chose to organize small groups which were conceptually light-years ahead of their time. Finally, he had a personality powerful enough to preserve through all sorts of trials and establish the violin as a respectable jazzinstrument. This man was Joe Venuti".<sup>1</sup>*

Berendt mener at fiolinen alltid har vært et vanlig instrument innenfor jazzen, men fikk et særlig oppsving på 1960 tallet:

*"What had happened to the flute during the fifties has come true for the violin since the end of the sixties: All of a sudden, it was the center of attention - there was talk of a "violin wave." This seems particularly paradoxical in view of the inferior role the violin had previously played in the history of jazz. Though the violin is by no means new to jazz – it is as old as the cornets of New Orleans – its softness of sound long kept it from playing an equal role in the swinging consortium of trombones, trumpets, and saxophones".<sup>2</sup>*

Mitt inntrykk er at jazzfiolinstilen har fått et oppsving nå i seinere tid. Ulike pedagoger og musikere som Matt Glaser, Chris Haigh, Tim Kliphuis og Martin Norgaard har gitt innføring og opplæringsbøker innenfor jazzfiolinstilen. Dessuten har litteratur og opplæringsmaterieill på emnet jazzfiolinstil vært økende.

Jazz som utøves på fiolin velger jeg å kalle jazzfiolinstil i denne avhandlingen. Det finnes riktignok ikke en konkret jazzfiolinstil, der det som innen alle andre genre finnes underordnede stiler, for eksempel swing, bebop og fusion. Men likevel vil det være visse likhetstrekk og særpreg om man spiller swing, bebop eller fusion som faller innenfor jazzfiolinstilen.

Jazzfiolinstilen har dessuten visse likhetstrekk som jeg mener baseres på rammer som akkordrekker, fingermønstre, improvisasjonsmåter, skalaer, strøkfigurer og swingrytmer som igjen er

---

<sup>1</sup>(Glaser og Grappelli 1981) s12

<sup>2</sup>(Berendt 1991) s360

påvirket og utarbeidet av tidligere jazzfiolinister og jazzmusikere. Noen av disse rammene forsøker jeg å finne i denne oppgaven ved å se nærmere på jazzfiolinistilen og improvisasjonsmåten til Stéphane Grappelli.

## 2.2 JAZZ

Jazzfiolinistilen tilhører riktignok genren jazz. Jazz har sine særpreg som gjør at den karakteriseres som en egen stil. I følge Gridley <sup>1</sup> beskriver mange jazz som jazz, fordi den ligner på og tilhører en bestemt historisk tidsepoke i jazzhistorien. Andre mener jazz *er* improvisasjon. Stilen jazz defineres på ulike premisser og faktorer, Tucker og Jackson har tre benevnelser av uttrykket jazz: <sup>2</sup>

Jazz er [min oversettelse]:

1. en musikalsk tradisjon forankret i å utføre konvensjoner som ble introdusert og utviklet tidlig i det tjuende århundre av afroamerikanere
2. et sett av holdninger og forutsetninger brakt til musikkproduksjonen, der hovedforutsetningen inneholder en kreativ prosess som involverer improvisasjon
3. en stil preget av synkope, melodiske og harmoniske elementer hentet fra blues, sykliske formelle strukturer og en smidig rytmisk tilnærming til frasering kjent som swing

DeVeaux mener jazzbegrepet kommer til å bli husket for hvordan jazz blir brukt, der man bruker jazz på hovedsakelig tre måter [min oversettelse]:

1. som en alternativ stil - konservatoriestil brukt av unge musikere
2. en arv som skal vedlikeholdes fra amerikansk eller afroamerikansk kultur
3. et praktisk markedsføringsverktøy for opptaksselskaper og konsertpromotører, en slags merkevare-navn-garanti og grad av homogenitet<sup>3</sup>

Tucker og Jacksons punkt 1 ser ut til å ha samme betydning som DeVeaux punkt 2; nemlig at jazz er en musikalsk tradisjon som nedstammer fra afrikansk-amerikansk kultur. Videre tolker

---

<sup>1</sup> (Gridley 2000)

<sup>2</sup> (Tucker og Jackson)

<sup>3</sup> (DeVeaux 1991) s552

jeg at Tucker og Jacksons punkt 3 og DeVeaux punkt 1 har visse likheter, da de begge mener at jazz baseres på musikkteoretiske elementer.

Det er nettopp på dette stadiet jeg ønsker å forankre og ut fra dette belyse min oppgave. Jeg har valgt å se på tekniske og musikalske kjennetegn innen musikkstilen jazz og videre i undergruppen jazzfiolinstilen til Stéphane Grappelli.

Gridley mener at man kan tolke musikk som jazz, så lenge noen kaller det for jazz. Det er, etter hans mening, ikke nødvendigvis avhengig av om den tilhører en viss tidsepoke innenfor jazzhistorien.<sup>1</sup> Når han beskriver jazz som stil og sjanger, merker han seg først og fremst to viktige faktorer som jazz inneholder: improvisasjon og jazzswingfølelse. Gridley mener at alle typer innenfor jazzstilen inneholder disse to faktorene.

### 2.3 IMPROVISASJON

Improvisasjon beskrives i musikkordbøker som ”uforberedt fremføring, fritt, fantasering”.<sup>2</sup> Selve ordet improvisasjon stammer fra det greske ordet ”improvus” og betyr ”ikke før sett”. Dette kan tolkes i musikkssammenheng som å spille noe man ikke før har spilt eller sett.<sup>3</sup> Det finnes mange ulike meninger om improvisasjon, jeg har valgt å ta med noen av dem:

Gridley mener improvisasjon er et naturlig element innenfor jazzsjangeren, og mange musikere og musikkritikere sier at improvisasjon er et nødvendig element i jazz.<sup>4</sup>

Nettl m.fl. mener at jazz uten improvisasjon fort blir kjedelig:

*“Improvisation is generally regarded as the principal element of jazz since it offers the possibilities of spontaneity, surprise, experiment and discovery, without which most jazz would be devoid of interest.”*<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> (Gridley 2000)s4

<sup>2</sup> (Flisnes 1992)

<sup>3</sup> (Kristiansen 2009)

<sup>4</sup> (Nettl, Wegman m.fl.)

<sup>5</sup>(Nettl m.fl.)

De samme musikerne sier dessuten at jazz ikke trenger improvisasjon for å defineres som jazz:

*”It is, however demonstrably untrue that all jazz must involve improvisation. Many pieces that are unquestionably classifiable as jazz are entirely composed before a performance, and take the form of an arrangement, either fixed in notation or thoroughly memorized by the players: this approach to jazz is characteristic of much music for big band, notably that of Duke Ellington, extended works that combine elements of jazz and Western art music”.*<sup>1</sup>

Nettl m.fl. hevder også at improvisasjon er med på å definere mange av jazzstilene:

*“Improvisation is the defining characteristic of much of New Orleans jazz and its related styles, some big-band music, nearly all small-group swing, most bop, modal jazz and some jazzrock”.*<sup>2</sup>

Min personlige oppfatning er at jazz bør inneholde improvisasjon. Derfor vil jeg se på flere synspunkt for hvordan improvisasjon kan defineres.

Først til Peter Bastian:

*”Når man snakker om improvisert musikk, mener vi musikk som bygger på mer eller mindre åpne spilleregler. Improvisasjon forekommer i alle grader og avskygninger. De helt åpne spilleregler bygger på et forbud mot alt som er forutsigelig: ingen fast rytme, ingen fast harmonisk rundgang eller tonalitetsfornemmelse. Her må vi oppdage lovmessigheter i oss selv, ut fra en indre fornemmelse av hva som er meningsfullt og nødvendig. Men oftest bygger spillereglene på en balanse mellom noe som ligger fast og noe som er fritt. Jazz-improvisasjon bygger som regel på et fast metrum og en fast harmonisk rundgang over en skjult melodi, mens de melodiske ranker og den rytmiske harmoniske gestaltning er overlatt til musikerens fantasi. De beste musikerne greier å slippe løs improvisasjoner som innhylles i en rik overordnet form, dimensjoner vekk fra den mer primitive musikers simulerte orgasme i annethvert*

---

<sup>1</sup>(Nettl m.fl.)

<sup>2</sup>(Nettl m.fl.)

*kor. Også improvisert musikk lar seg nemlig oppfatte i en samlet form, selv om denne ikke foreligger på forhånd som i den nedskrevne musikken”.*<sup>1</sup>

Bastian mener jazzimprovisasjon som regel ”... bygger på et fast metrum og en fast harmonisk rundgang over en skjult melodi, mens de melodiske ranker og den rytmiske harmoniske gestaltning er overlatt til musikerens fantasi”. Bastian nevner derimot ikke friimprovisasjon, selv om han hevder at improvisasjon er noe som kan tolkes som friimprovisasjon der ”improvisasjon har forbud mot alt som er forutsigelig: ingen fast rytme, ingen fast harmonisk rundgang eller tonalitetsfølelse”.

Improvisasjonssanger og komponist Lisa Dillan sier de fire parameterne tonehøyde, klang, dynamikk, rytme og varighet er grunnsteinene i det musikalske arbeidet. Dillan nevner også at sjangerbasert improvisasjon for eksempel ”*språket cooljazz eller barokkmusikk*” innehar en rekke koder. Dillan hevder slik ”*kodetrolighet*” innøves i stor grad ved imitasjon og gehørbasert innlæring og dessuten via musikkteori.<sup>2</sup> Peter Bastian sine ”faste metrum og faste harmoniske gestaltning” kan sammenlignes med Dillan sine ”koder” for å innøve sjangerbasert improvisasjon som jazzimprovisasjon, der det er lagt noen faste premisser både verbalt og mentalt for hvordan improvisasjonen skal være. Dillan mener at forskjellen på jazzimprovisasjon og friimprovisasjon er at friimprovisasjon ikke inneholder noen verbale eller mentale premisser.

Sistnevnte utsagn fra Dillan er jeg personlig uenig i, da jeg føler at man lett kan høre forskjell på om det er friimprovisasjon eller ikke. Det bør etter min mening være noen premisser i form av fysiske eller psykiske rammer for gjenkjenning i improvisasjonen. Mitt inntrykk er at forskjellen på jazzimprovisasjon og friimprovisasjon er at i friimprovisasjonen er premissene mer variable og justerbare. Det kan være klare eller mer diffuse premisser, for eksempel billedlige rammer, tankerammer og farger. Som nevnt ovenfor snakker Bastian om den faste harmoniske rundgangen, som godt kan være noe så enkelt som en II-V-I akkordrekke.

---

<sup>1</sup>(Bastian 1987) s106-107

<sup>2</sup>(Dillan 2008) s38

Nettl m. fl. skriver videre: *"Almost all jazz consists of a combination of predetermined and improvised elements, though the proportion of one to the other differs markedly"*.<sup>1</sup>

Selv om det meste innen jazz inneholder improvisasjoner, er det en kunst å gjøre en god improvisasjon. Nettl m. fl. hevder følgende når det gjelder risikoen innen improvisasjon: *The element of risk in improvisation is the source of great vitality in jazz, but many improvisers do not take risks constantly*".<sup>2</sup>

Med dette utsagnet kan Nettl m.fl. mene at mange musikere "kjører safe", noe som betyr at man holder seg innenfor for eksempel et harmonisk mønster eller en skala uten noe som helst uforutsigbarhet. Satt på spissen kan dette bety at musikerne følger de bestemte akkordrekkene og spiller arpeggioer over disse, slik at de ikke engang har en sjanse til å spille en såkalt feil tone. Med feil tone mener jeg her en tone som ikke passer inn i skalaen eller akkorden akkurat der og da. Dette kan videre føre til at improvisasjonen i seg selv blir svært forutsigbar og etter min mening kjedelig og statisk.

Selv om man er flink i jazzteori og kan "kodene", er man nødvendigvis ikke en god improvisatør:

*"Instead of leading toward progress, the development of musical theories, which are often erroneous, has, on the contrary, a tendency to muzzle inspiration, to restrain and cripple the creative effort of the great artist who thus loses much of his spontaneity. That is why musicians who are untrained in musical theory and who have no preconceived notions often express themselves with a naturalness which, granted equal talent, makes them far more interesting than the cultured musicians who are more or less consciously victims of the theories of their age"*.<sup>3</sup>

Monson (Se sitat ovenfor) hevder improvisatører uten musikalsk teoretisk skoleing ofte er mer interessante enn de skolerte, nettopp fordi improvisasjonene høres mer naturlige og spontane ut. Grappelli var heller ikke særlig musikalsk skolert. Improvisasjonen forholder seg

---

<sup>1</sup> (Nettl m.fl.) *Improvisation and form*

<sup>2</sup> (Nettl m.fl.) 5. (ii)

<sup>3</sup> (Monson 1994) s287

som nevnt til enkelte faste parameter. Dette velger jeg å se nærmere på, altså kodene innenfor jazzimprovisasjonen:

*”Learning to play jazz is a matter of learning the theory and rules that govern musical progressions. Once integrated these rules become tacit and amenable to complex variation and transformation, much like learning the rules of grammar and syntax as one learns to speak. Jazz players learn to build a vocabulary of phrases and patterns by imitating, repeating, and memorizing the solos and phrases of the masters until they become part of their repertoire of “licks” and “crips”. According to trumpeter Tommy Turrentine. Gridley, Maxham and Hoff”.<sup>1</sup>*

Parameterne innen jazz kan også være å improvisere ut fra ulike skalaer som for eksempel modale skalaer. I blues bruker man for eksempel mye pentatone skalaer i improvisasjonen. Disse har bestemte skalaer og toner man bruker til det enkelte akkordgrunnlaget eller akkordrekken. Improvisasjon fremstår da kanskje ikke som *fri* lenger, men man må likevel følge visse premisser.

Selv om mange sjangerbaserte improvisasjoner inneholder diverse koder som jeg vil kalle innlærte motiv, mener jeg det er viktig å utfordre disse kodene for å skape spenning i improvisasjonen. Balansen ved å være nyskapende og samtidig få improvisasjonen til å passe inn, er for mange musikere en utfordring. Men en god musiker kjennetegnes ofte nettopp ved at han eller hun mestrer den balansen. En utøvende musiker bør etter min mening være nyskapende både for å vekke nysgjerrighet og skape spenning. Samtidig bør han eller hun ikke være så nyskapende at improvisasjonen ikke synes å henge sammen. Den enkelte utøver opparbeider seg etter hvert sin egen personlige stil og improvisasjonsstil. Nettl m.fl. mener som nevnt at improvisasjon tilbyr flere muligheter for spontanitet, overraskelser, eksperimentering og oppdagelser. Kan man da improvisere uten i det hele tatt å forberede seg? Om i så tilfelle, kan man da improvisere i hva som helst og i hvilken som helst musikkstil?

Etter mye terping og øvelse på improvisasjon vil fingrene gå av seg selv, hevder Wigestrands. Han mener at fingrene etter mye øving automatisk finner tonene uten at utøveren har tenkt

---

<sup>1</sup> (Barrett 1998) s606

eller planlagt noe som helst. Andre mener at improvisasjonene kommer der og da i spilleøyeblikket og at en derfor ikke kan vite hva en kommer til å spille før framførelsen starter. Grappelli sier selv at han forandret improvisasjonene sine etter hvem han spilte med og at han aldri greide å gjengi de eksakt samme tonene for improvisasjonene på den samme låten.<sup>1</sup> Wigestrands skriver: ”... *det er ingenting det ligger så mye forberedelse bak som en god improvisasjon*”.<sup>2</sup>

Ut fra dette tolker jeg at Wigestrands mener at man må øve mye på det å improvisere og at det ligger mange ulike forutsetninger bak en god improvisasjon. Det vil si at man kan oppøve seg til å bli god til å improvisere og lære seg å bli mer spontan og *kaste seg i det*.

Som musiker vil jeg hevde at man må kunne forberede seg både intuitivt og i form av kunnskap en allerede har om den enkelte stilen for å kunne improvisere. Om man kan improvisere i en musikkstil, betyr ikke det nødvendigvis at en kan improvisere i alle typer musikkstiler. For mange musikere betyr improvisasjon i flere tilfeller kjennskap til skalaer, akkorder, forskjellige genre, riff, rytmiske mønstre, melodier og harmonier. Den enkelte stilen har som nevnt sine ”spilleregler” for å improvisere og den har sin form, harmoni, melodi, rytme og frasering.

Temaet improvisasjon kan behandles på mange måter. I dette legges til grunn at det finnes mange mønstre eller premisser en kan velge for å improvisere. Jazzimprovisasjon er i de senere årene blitt vanligere å tenke ut fra en horisontal betraktningssmåte, der man tenker melodi ut fra en akkordrekke. Norgaard<sup>3</sup> kaller dette for ”blanketing”, det vil si å bruke en skala over hele akkordprogresjonen. For eksempel kan du i låta ”Minor Swing” (se Minor Swing) bruke en eolisk a-moll skala A - H - C - D - E - F - G - A. Utfordringen er å finne gode melodiske temaer innenfor skalaen.

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

<sup>2</sup> (Wigestrands 2010)

<sup>3</sup> (Norgaard 2008) s6



## Hvordan improvisere?

Norgaard mener Grappelli muligens ikke fulgte akkordene slavisk, men at hans melodiske innhold var så sterkt at dette ikke spilte noen rolle.<sup>1</sup> Han sier videre at det å spille gjennom solotranskripsjoner av kjente artister ikke vil lære deg å improvisere.<sup>2</sup> Du må derimot lære deg kodene eller parametrene som den enkelte musikkgenren og artisten innehar for å mestre improvisasjonen. Chris Haigh derimot mener det finnes to måter å nærme seg jazzimprovisasjon på. Den ene metoden er å lære seg jazzteori, den andre metoden er ”*basically cheating, just taking licks from known jazzviolin improvisers*”.<sup>3</sup> Haigh sier at man kan ta snarveien og lære seg små korte motiv og på den måten lære seg å improvisere i jazz med fiolinen. Dette styrker også mine tanker, i det man kan lære seg noen motiv som en senere kan bygge og sette sammen i en *improvisasjonsrekke*. Uansett om disse er hentet fra andre musikere eller er noe en improviserer selv, må en kunne ta de i bruk der de passer i spillesammenheng.

Jeg har tidligere i dette avsnittet vært inne på ”kodene” man lærer seg når man skal improvisere innenfor jazz. Nettl m.fl. deler improvisasjon inn i tre standardteknikker eller tenkemåter: parafraseimprovisasjon, formel improvisasjon og motivimprovisasjon. De nevner også modal og *sammenhengende* improvisasjon, men Nettl m.fl. mener disse improvisasjonsmåtene er et svar på eller et resultat av de tre overnevnte improvisasjonsmåtene uavhengig av temaet.<sup>4</sup>

## Parafraseimprovisasjon

”The label ‘paraphrase improvisation’ was coined by writer André Hodeir in the 1950’s. Paraphrase – the recognizable ornamentation of an existing theme – is a crucial procedure in jazz and quite likely one of the techniques that gave birth to the music at the beginning of the twentieth century (when someone presumably took a march or rag and “jazzed it up”). One hears paraphrasing in just about any piece based on a tuneful theme, because after all, only the rare and dull jazz musicians can stand play a tune entirely straight, without fiddling with some detail”.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> (Norgaard 2008) s6

<sup>2</sup> (Norgaard 2008) s5

<sup>3</sup> Jazzfiolinworkshop Grappellistilen London fiddle convention 20 febr. 2011

<sup>4</sup> (Nettl m.fl.) III jazz, 4. Techniques and procedures

<sup>5</sup> (Kernfeld 1995) s131

Kort sagt er parafraseimprovisasjon en improvisasjon, som enten er en melodisk eller harmonisk utbrodering av melodien, der et tema eller elementer av temaet er gjenkjennelige.<sup>1</sup> Parafraseimprovisasjon brukes ofte i jazz med melodiøse temaer, spesielt i tidlig jazz, swing, jazz-rock og i ballader i alle stiler. Stéphane Grappelli benyttet ofte parafrase improvisasjon.

Bruken av motiv og formler er ofte brukt i jazzimprovisasjon der parafraseimprovisasjon ikke er benyttet. Formlene og motivene har ofte ulike benevnelser som: ideer, figurer, gester, formler, motiv og så videre. Men i jazzspråket er de referert som licks eller i de senere år som "hot jazz-licks".<sup>2</sup> Jeg bruker for øvrig selv motiv i denne oppgaven. La oss først ta for oss formel-improvisasjon:

### **Formelimprovisasjon**

Ideen om å bruke fragmenter (deler) i improvisasjonen begynte med formelimprovisasjon på 1920-tallet.<sup>3</sup> Ifølge Kernfeld er formelimprovisasjon den mest vanlige formen for improvisasjon i jazz, som dessuten dekker alle stiler. Spesielt musikere og grupper lager seg ofte et repertoar av formler (licks) og bruker disse i mange settinger og stykker.

*"The essence of this type of improvisation is the artful weaving of formulas, through variation, into ever-changing, continuous lines. Like paraphrase improvisation, formulaic improvisation may be based on a theme, the rhythmic and harmonic structure of which remains inviolate in terms of meter, phrase lengths, tonal relationships, and principal harmonic goals".<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup> (Nettl m.fl.) III jazz, 4. Techniques and procedures

<sup>2</sup> (Nettl m.fl.) III jazz, 4. Techniques and procedures

<sup>3</sup> (Kernfeld 1995) s137

<sup>4</sup> (Kernfeld 1995) s137

### Motivimprovisasjon

*“In motivic improvisation one or more motifs (but never more than a few) form the basis for a section of a piece. The performer varies – in musical parlance, develops – a motive through such processes as ornamentation (adding notes within and around the motive), transposition (restating the motive at a higher or lower pitch), rhythmic displacement (beginning it at a different point within the measure), expansion (stretching out it’s contour with larger leaps between notes), compression (flattening that contour with smaller leaps), augmentation (slowing down the speed of its individual notes), diminution (speeding up these notes), and inversion (turning the contour of the motive upside down)”.*<sup>1</sup>

Motivimprovisasjon kan synes å skille seg fra formel improvisasjon ved at ikke alle genrer som har improvisasjon inneholder dette, samtidig som formel improvisasjon synes å ha kommet før motivimprovisasjon. Motivimprovisasjon er, som det står i sitatet ovenfor, bruken av ett eller flere motiv som er basen i improvisasjonen. Kernfeld påpeker derimot at man ikke bruker mer en noen få motiv i motivimprovisasjon. Men hvor mange motiv er ”få”? Det kan man jo diskutere. Senere i analysedelen (Love for Sale) vil jeg finne at Grappelli bruker hele fire motiv i en og samme improvisasjon.

Det kan se ut som Stéphane Grappelli benyttet seg mest av motivimprovisasjon (Se Grappellimotiv), selv om man til en viss grad også kan kalle hans improvisasjonsmåte for formel improvisasjon. Grappelli benytter seg også av parafraseimprovisasjon, der han utbroderer melodien i Love for Sale.

---

<sup>1</sup> (Kernfeld 1995) s143

## 2.4 SWINGFØLELSEN

Musikere spesielt snakker ofte om å få musikken til å swinge. Mark C. Gridley mener at swingfølelsen er særegen for jazzen og at den er med på å bestemme hvor vidt det *er* jazz eller ikke.<sup>1</sup> Dean og Gammond mener swing er en kvalitet som skiller jazz fra “vanlig” musikk. “*The quality of jazz that distinguishes it from 'straight' music and gives it much of its physical motivation*”.<sup>2</sup> Kliphuis snakker om at han må få musikken til å swinge, for å få musikken til å låte mer ”jazzy”.

Lindsay og Nordquist hevder at det finnes mange ulike typer swingfølelser. Siden mye av musikken blir spilt inn på gehør, er det vanskelig å notere ned swing eksakt på noter. Gridley definerer swing som et rytmisk fenomen som stammer fra enkelte definerte faktorer og noen få subtile, nesten udefinerte faktorer. Lindsay mener disse faktorene kan være meter, *beats* og underdeling.

Swingfølelsen er en følelse som oppstår om en får lyst til å klappe, trampe og/eller danse til musikken som blir spilt, ifølge Gridley.<sup>3</sup> Lindsay og Nordquist snakker om *swing ratio* (forholdstall), som er et forsøk på å definere swing med tall. Altså er forholdstallet forholdet mellom den lange og den korte av de to tonene som underdeler slaget i en åttendedelsnotebasert melodilinje. Swing ratio er det tallet man får når musikken swinger, der musikere får følelsen av at det swinger.

Lindsay og Nordquist mener videre at det finnes flere typer swing som oppstår i flere genre, som for eksempel amerikansk swing, brasiliansk samba og jamaikansk reggae. De mener at det finnes mange komplekse former for swing og at swing ikke har et fast rytmisk mønster. Dessuten mener de at swing heller ikke tilhører en fast genre. Swing kan være mye og de ulike swingtypene kan være veldig forskjellige fra hverandre. “*Swing may include complex rhythmic patterns, but also exist in the context of relatively simple rhythms*”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> (Gridley 2000) s5

<sup>2</sup> (Dean og Gammond)

<sup>3</sup> (Gridley 2000)

<sup>4</sup> (Lindsay og Nordquist 2006) s12

Det er som nevnt vanskelig for komponisten å notere ned swing eksakt, dersom komponisten ønsker at musikken hans skal spilles med swingrytme. “*Swing can be notated in straight eights, dotted figures, triplets or in 12/8*”.<sup>1</sup> Det finnes derfor mange varianter av hvordan man velger å notere ned swingnoter eller om man bare velger å skrive med tekst ovenfor notene. Låten står som regel notert ned med vanlige åttendedeler i en vanlig *The Standard Real Book*,<sup>2</sup> men samtidig spilles låtens åttendedeler med ”dotted eights or triplet feeling”. Med dette menes at man spiller noe som kalles swingåttendedeler.

Grappelli og etter hvert også Kliphuis har sin måte å spille swingåttendedeler på, ved å legge aksent på etterslaget. Etterslaget (backbeat), mener Lindsay, er sentralt og karakteristisk nettopp for den klassiske swingjazzstilen.

Glaser mener at jazzswingåttendedeler bør noteres som åttendedelstrioler, noe som heller ikke gir et nøyaktig tegn på den eksakte swingrytmen. Lindsay og Nordquist analyserte noen låter, blant annet Duke Ellingtons låt ”It don’t mean a thing”. De fant ut at pulsen ikke er ensartet, men forandres fordi den følger pianoet til Duke Ellington. Lindsay, Nordquist og Kliphuis mener at swing er noe man har ”nedlagt i seg” som utøver, det kan derfor være vanskelig å definere eksakt hva swing er for noe.

Swing er etter min oppfatning et rytmisk fenomen man som utøver og lytter kan oppleve å føle gjennom musikk. Dessuten avhenger swing av pulsen i låten og hvilken genre låten tilhører. Samtidig er swing avhengig av samspillet i musikken.

Det er mange som fokuserer på å notere ned åttendedelssvingnoter, for å kunne lære seg å spille swing. Tim Kliphuis mener som sagt at det ikke bare finnes én type swingfølelse.<sup>3</sup> Han mener at hver enkelt musiker har sin stil og sin måte å spille swing på, og at nøkkelen i dette er god bueføring og plassering av aksenter. Dessuten mener Kliphuis at man får til swing ved å ha kontroll på rytmen: “To feel command of Time – which is the essence of Swing”.<sup>4</sup> Jeg tolker dette slik, at man etter øvelse og tid føler at noe svinger ettersom man beveger seg og følger rytmen i musikken.

---

<sup>1</sup> (Prögler 1995) s26

<sup>2</sup> (Sher og Dunlap 2000)

<sup>3</sup> (Kliphuis 2008) s15

<sup>4</sup> (Kliphuis 2008) s16

## 2.5 LITT OM SIGØYNERJAZZSTILEN

Sigøynerjazzstilen (Gypsy jazz style) også kjent som sigøynerswing (Gypsy swing), Manush jazz style og string swing sies å ha oppstått med gitaristen Jean 'Django' Reinhardt og fiolinisten Stéphane Grappelli i 1930 årene:

*"The main elements of this style were identified when French jazz violinist Stephane Grappelli played with the Gypsy jazz guitar player Django Reinhardt in the 1930's as part of the legendary group Le Quintette du Hot Club de France. Interestingly, Grappelli was not himself of Gypsy origin, yet his collaboration with Django has caused Grappelli to be viewed as the quintessential Gypsy jazz violinist. Other early examples of Gypsy jazz violin can be heard in the playing of Eddie South. South was a classically trained American jazz violinist of African American origin who, while spending time in Budapest, was heavily influenced by Gypsy violinists".<sup>1</sup>*

Reinhardt utviklet en sigøynerjazzstil og tilførte den franske jazzen sigøynermusikk og amerikansk swing:

*"Thus the basic seed of the French 'jazz' tradition had been planted by the time Reinhardt started playing; his contribution was to blend it with further traditions, such as American Swing, and to give it an eastern European Gypsy flavour in the form of Stephane Grappelli's violin style. The western European Gypsy style of Manush jazz created by their Quintet de la Hot Club de France has continued to thrive and diversify".<sup>2</sup>*

Sigøynerjazzstilen kjennetegnes ved bruk av virtuose og raske soloinstrumenter med distinkt og perkussive gitarer som akkompagnement. Gypsy jazzen har ifølge Wilkinsson fortsatt å blomstre og spre seg og på denne måten blitt videreført til andre.

---

<sup>1</sup> (Norgaard 2008) s5

<sup>2</sup> (Wilkinson)

## 2.6 JAZZTEORI

Haigh mener Grappelli hadde en stil basert på pentatone blueskalaer: *“His playing was largely based on the major pentatonic blues scale, but his use of this scale was very distinctive”*.<sup>1</sup>

Glaser mener også at Grappelli brukte nesten bare diatoniske skalaer:

*“Stephane uses primarily diatonic scales when he improvises. He rarely uses jazz scales (such as diminished, whole-tone or modal) per se, although he certainly has absorbed a substantial amount of bebop phrasing”*.<sup>2</sup>

Gitaristen Ike Isaacs sier dette om Grappelli: *“Stéphane is really a pianist on the violin because he thinks both vertically and horizontally”*.<sup>3</sup>

På grunnlag av disse påstandene synes jeg det er på sin plass og ha et avsnitt om jazzteori og musikkteori, der jeg starter med vertikal og horisontal tenkemåte.

### **Vertikal og horisontal tenkemåte**

*“A revolution took place in jazz in the 1950s and 1960s, one almost as important as the bebop revolution of the early 1940s, but overlooked by most historians. Jazz musicians began to think horizontally (in terms of scales) as much as they did vertically (in terms of chords)”*.<sup>4</sup>

Levine hevder at musikere etter 1940 begynte å tenke improvisasjon på en horisontal måte. Han skiller horisontal fra vertikal tenkemåte slik at horisontal er improvisasjon ut fra en skala, mens vertikal tar utgangspunkt i akkordtonene. Den vertikale tenkemåten har hver enkelt akkord i låten som grunnlag for improvisasjonen og melodilinje. Man ser altså på hvilken funksjon tonene har i forhold til akkorden som *ligger under*.<sup>5</sup> Utrykket *vertikal tenkemåte*

---

<sup>1</sup> (Haigh 2010) s139

<sup>2</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s33

<sup>3</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s33

<sup>4</sup> (Levine 1995) s31

<sup>5</sup> (Jakobsen 2004)

kommer av at man analyserer hva som klinger sammen der og da, altså at man analyserer en tone i forhold til det som er notert over eller under.

George Russell snakker også om horisontal tenkemåte. Han sier dette dreier seg mye om det samme som vertikal tenkemåte, der en velger toner ut fra akkorder. Forskjellen er at man ikke tar for seg akkord for akkord, men lar flere grupper av akkorder utgjøre et uttrykk for en tonalitet. På denne måten kan man finne fram til en skala som kan brukes over hele akkordrekken. Dette kan sammenlignes med Martin Norgaards uttrykk "Blanketing".<sup>1</sup> Man tenker ikke akkord for akkord, men akkordrekkene eller akkordgruppene.

Musikere improviserte i tidlig jazz nesten bare på akkordtoner og ikke etter skalaer. Levine mener årsaken til dette var at det ikke fantes noen jazzskoler. Melodien og akkordene var grunnlaget for musikernes improvisasjon. Levine mener at musikere før 1930 improviserte på for eksempel en septimakkord på grunntone, ters, kvint og septim. Etter 1930 kom musikere som Duke Ellington, Coleman Hawkins, Art Tatum og Lester Young som sa at man også kunne spille nonen, 11'ern og 13'ern på en septimakkord. Fordi disse akkordtonene ikke er like lett å huske, mener Levine at det er lettere å arrangere disse tonene trinnvis etter hverandre slik at det blir en dorisk skala<sup>2</sup>:

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. On the left, a D7 chord is represented by a triad of notes: D (labeled 'Grunntone'), F# (labeled 'Kvint'), and A (labeled 'Septim'). To the right of the chord, the notes of the D Dorian scale are written: D, E, F, G, A, B, C, D. Above the staff, the text 'D<sup>7</sup>' is written above the chord and 'D dorisk skala' is written above the scale.

(Levine 1995) s32

<sup>1</sup> (Norgaard 2008) s6

<sup>2</sup> (Levine 1995) s32



“A scale is much easier to remember than a series of 3rds”.<sup>1</sup> Levine mener dessuten at man ikke trenger å kunne alle kirketoneartene og skalaene, men fint kan greie seg med hovedsakelig fem skalaer:

- Dur skala
- Melodisk moll skala
- Fominska skala (dimskala)
- Heltone-skala
- Blues skala

Levine mener skala og akkord er to forskjellige måter å spille det samme på. Dette ser vi ser vi på eksempelet (D dorisk skala), der akkorden D<sup>13</sup> er det samme som å spille en dorisk skala innenfor en oktav.

### Melodisk moll

*Jazz musicians think of the ascending scale as “the melodic minor scale”.*<sup>2</sup>

Melodisk moll



Karakteristiske noter for melodisk moll skala: *The 3<sup>rd</sup>, 5<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup>, and 9<sup>th</sup> of any melodic minor scale, when played together, are not found in other melodic minor key, nor any major key, diminished scale, or whole tone scale.*<sup>3</sup>

### Dimskala<sup>4</sup>

Det finnes to former for dimskalaer: En med halvtoner og heltoner trinnvis, og en som er motsatt med heltoner og halvtoner annenhver gang (se Figure 3-120). Dette noteres på tross av at begge skalaene har de eksakt samme tonene. Dimskalaen er symmetrisk og har åtte toner.

<sup>1</sup> (Levine 1995) s32

<sup>2</sup> (Levine 1995) s57

<sup>3</sup> (Levine 1995) s77

<sup>4</sup> (Levine 1995) s78

Figure 3-120

G half-step/whole step diminished scale



F whole-step/half-step diminished scale



(Levine 1995) s78

Videre mener Levine at det finnes kun tre typer dimskalaer:

*“Everything repeats at the interval of a minor 3rd. There are only three diminished scales:*

- *the one that starts on G, A<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>, or E*
- *the one that starts on A<sup>b</sup>, B, D, or F*
- *the one that starts on A, C, E<sup>b</sup>, or F<sup>#</sup>”<sup>1</sup>*

## Sekvenser

*“...sequences are a good way to get outside the changes because the ear picks up on their internal structure and has something to hang onto while the harmony becomes unclear”<sup>2</sup>*

Sekvenser er en fint å benytte seg av, for å gå over til en annen akkord på uten at det høres direkte feil ut.

Figure 8-3

Fmaj7

Gm7

Am7



(Levine 1995) s185

<sup>1</sup> (Levine 1995) s80

<sup>2</sup> (Levine 1995) s185

I eksempelet (Figure 8-3) sekvenserer tonene C-D-E og G tre ganger fram til Am<sup>7</sup>. Selv om dette ikke er innenfor skalaene, mener Levine det ikke vil høres feil ut. Man kan også sekvensere nedover på samme måte.

### Treklangimprovisasjon

*“Triads are the basic chords of Western harmony. As such, they stabilize the harmony and impart a sense of structure when played in a solo”*.<sup>1</sup>

Treklangs improvisasjon i jazz er svært vanlig, det går dessuten an å spille treklanger i sekvenser.

Figure 6-49

The figure shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. It contains three measures of music. The first measure is labeled 'Fmaj7' and contains a dotted quarter note F4, an eighth note G4, and a dotted quarter note A4. The second measure is labeled 'Gm7' and contains a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a dotted quarter note B4. The third measure is labeled 'Am7' and contains a dotted quarter note A4, an eighth note B4, and a dotted quarter note C5. Below the staff, the text reads: 'F major triad..... C major triad..... G major triad.....' and '(Levine 1995) s141'.

Denne figuren (Figure 6-49) viser en F-dur treklang over en Fmaj<sup>7</sup> akkord, C dur treklang over en Gm<sup>7</sup> og en G dur treklang over en Am<sup>7</sup> akkord.

### Diatonisk skala

Med diatonisk skala menes en skala med sju toner innenfor en oktav med to halvtoner og fem heltoner. Alle kirketonearter er diatoniske. *Diatonic means “within the key”*,<sup>2</sup> i Emaj<sup>7</sup> akkorden kan for eksempel en diatonisk skala være E-F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-A-H-C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>.

*“A seven-note scale is said to be diatonic when its octave span is filled by five tones and two semitones, with the semitones maximally separated, for example the major scale (T–T–S–T–T–T–S). The natural minor scale and the church modes”*.<sup>3</sup>

Man kan også ha diatoniske akkordprogresjoner i følge Kliphuis.

<sup>1</sup> (Levine 1995) s141

<sup>2</sup> (Levine 1995) s57

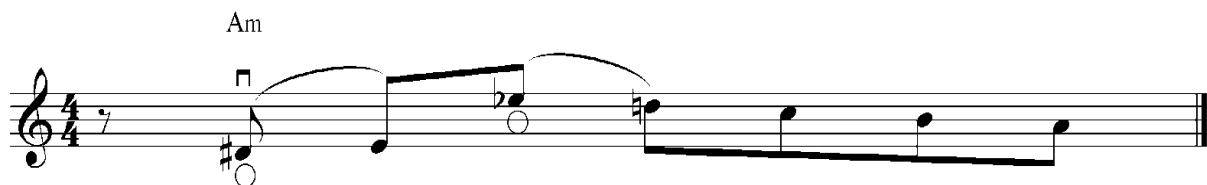
<sup>3</sup> (Drabkin)

“You usually play C on E<sup>-7</sup> only in diatonic progressions such as III-VI-II-V (Em<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup> in C-major), where the C in the Em<sup>7</sup> chord is played only as a passing note. The Phrygian mode is usually played, but not over minor 7<sup>th</sup>, but over sus<sup>b</sup>9 chords”.<sup>1</sup>

### Kromatisk skala

”In terms of playing on chords, the chromatic scale “belongs to every chord, belongs to no chord”. If you play a chromatic run on any chord, it won’t sound “wrong”. But if you do this a lot, you’ll end up sounding very boring, and will gain a reputation as not being able to play the changes. Nevertheless, chromatic runs, because they are harmonically ambiguous, are a way to get outside the changes”.<sup>2</sup>

Levine skriver her at kromatikken kan berike musikken og den kan være en måte å bruke toner som ikke passer inn. Når man snakker om kromatikk, mener man vanligvis bruk av kromatiske halvtonetrinn.<sup>3</sup> ”Når man bruker kromatiske toner i en improvisasjon er det hovedsakelig kromatisk nabotoner det er snakk om”.<sup>4</sup> Det er mest vanlig å bruke kromatiske nabotoner i jazzimprovisasjon.<sup>5</sup> Man snakker vanligvis om fire forskjellige måter å bruke kromatiske toner på: kromatiske ledetoner, kromatiske gjennomgangstoner, kromatiske dreietoner og kromatiske innflettingstoner.<sup>6</sup> ”En kromatisk ledetone vil være der man først spiller en tone, da helst ikke-diatonisk, et halvt tonetrinn man skal til, før man lander på den endelige tonen”.<sup>7</sup>



I dette eksempelet brukte Grappelli kromatiske ledetoner (merket med O).

<sup>1</sup> (Levine 1995) s48

<sup>2</sup> (Levine 1995) s191

<sup>3</sup> (Jakobsen 2004) s47

<sup>4</sup> (Jakobsen 2004) s47

<sup>5</sup> (Kruse 1980) s31

<sup>6</sup> (Jakobsen 2004) s48

<sup>7</sup> (Jakobsen 2004) s48

## Pentatone skalaer

En pentaton skala er en skala med fem toner innenfor en oktav, der man bruker 1., 2., 3., 5. og 6. trinn i skalaen. Det er mange slags typer pentatone skalaer, men jeg skal bare gå gjennom de som er mest sentrale for denne oppgaven.

Levine har noen enkle huskereglene for hvordan man kan definere en pentaton skala<sup>1</sup>:

- *“It is 1-2-3-5-6 of the major scale*
- *It is the major scale without the fourth and seventh notes (in the key of C, leave out F and B).*
- *Intervally, you can think of it as “whole step, whole step, minor 3<sup>rd</sup>, whole step”*

Den pentatone skalaen ble flittig brukt i swingperioden, der Levine mener den pentatone skalaen ble reintrodusert på 1960 tallet:

*“In the swing era, Art Tatum, Lester Young, and Teddy Wilson often played pentatonic scales. Pentatonic scales were reintroduced into jazz in the early 1960s, mainly by John Coltrane and McCoy Tyner”.*<sup>2</sup>

Tilsvarende andre skalaer har den pentatone skalaen fem forskjellige pentatonskalaer, der hver av de starter på hver sin i tone i den opprinnelige pentatone skalaen. Den pentatone skalaen som begynner på femte trinn i en pentatonskala er spilt så ofte at den har sitt eget navn; mollpentaton skala.<sup>3</sup> Den har dessuten etter min mening et fingermønster man kan bruke for fiolin, forutsatt at man ikke bruker løse strenger. Man kan kalle den mollpentatone skalaen for et 0-2-3, 0-2 eller 1-3-4, 1-3-motiv uten åpne strenger, der man går fra mørk til lys streng.

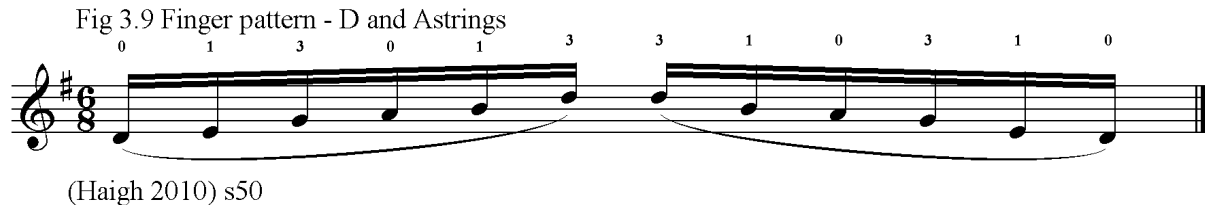
---

<sup>1</sup> (Levine 1995) s194

<sup>2</sup> (Levine 1995) s194

<sup>3</sup> (Levine 1995) s195

Haigh har beskrevet ulike fingermønstre i den pentatone skalaen. For eksempel et fingermønster for G pentaton, som man kan definere som et 0-1-3 motiv<sup>1</sup>:



Denne fingersetningen begrenser dog muligheten til å spille andre pentatone skalaer med samme fingersetting og er derfor ikke så veldig flyttbar. Haigh har også et pentatont fingermønster som han kaller for "closed position".<sup>2</sup> Med "closed position" mener Haigh at man bruker fingersettinger uten bruk av løse strenger. Dette mener Haigh er svært hendig da man akkurat som med en capo på gitar kan lære seg en figur som man kan flytte rundt på fiolinhal-

*"In fact, so long as your fingers are familiar with the patterns, you don't even have to know exactly what notes you're playing all the time – it's like using a capo on a guitar or having a built-in transpose button! Having learnt the fingering without using open strings, it's now easy to make the pattern up to higher positions".<sup>3</sup>*

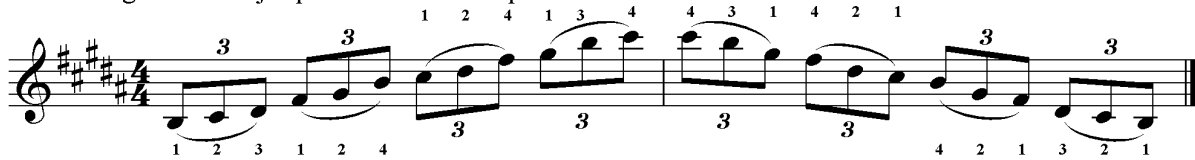
<sup>1</sup> (Haigh 2010) s50

<sup>2</sup> (Haigh 2010) s54

<sup>3</sup> (Haigh 2010) s54

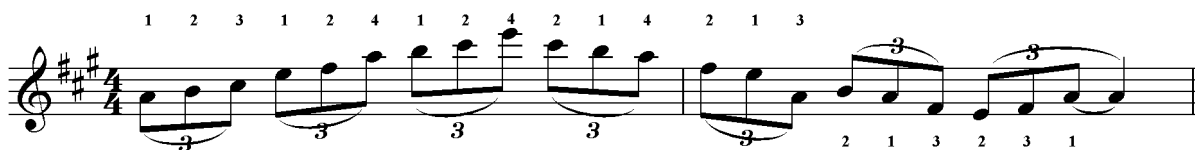
Her er to eksempel på Haigh sine fingermønstre på dur-pentatone skalaer:

Fig 3.21 B major pentatonic - closed position



(Haigh 2010) s54

Fig 3.23 A major pentatonic - 4th position



(Haigh 2010) s54

Disse fingermønstrene synes jeg er relativt lange, der det stigende fingermønsteret (Fig 3.21) går over to oktaver med fingermønsteret 1-2-3-1-2-4-1-2-4-1-3-4. Det synkende fingermønsteret går omvendt 4-3-1-4-2-1-4-2-1-3-2-1. Man kan se på dette fingermønsteret som 4 grupper: 1-2-3, 1-2-4, 1-2-4, 1-3-4, som muligens gjør det lettere å huske fingermønsteret.

Levine skriver at man kan bruke pentatone skalaer på II-V-I akkorder. I C dur vil det bli C pentaton(I), F pentaton(IV) og G pentaton(V).<sup>1</sup> Dessuten mener Levine at alle disse pentatone skalaene vil lyde bra over en II akkord (Dmoll).<sup>2</sup>

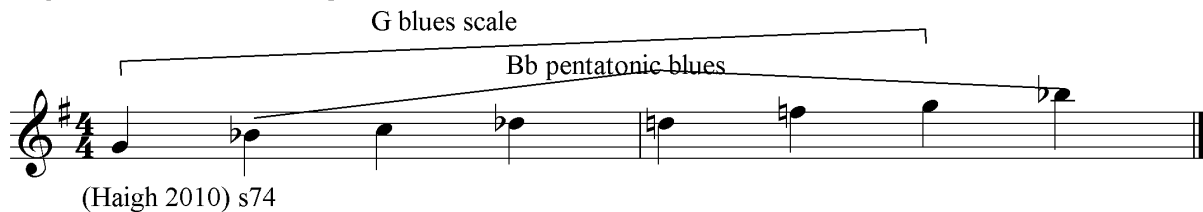
<sup>1</sup> (Levine 1995) s196

<sup>2</sup> (Levine 1995) s196

**Bluesskala**

Bluesskalaen har ifølge Levine likheter med den pentatone skalaen. Blueskalaen har to mollterser (C til E<sup>b</sup> og G til B<sup>b</sup>), en kromatisk gjennomgangstone mellom F og G (F<sup>#</sup>) og påfølgende halvtoner (F, F<sup>#</sup>, G).<sup>1</sup> Grappelli hadde ulike bluesmotiv (se Grappellimotiv) som trolig er basert på denne skalaen. Ifølge Haigh finnes det pentatone blues skalaer, hovedsaklig ved at man legger til en liten ters i den pentatone skalaen<sup>2</sup>:

Fig 4.30 G blues scale / Bb pentatonic blues scale



I denne G blues skalaen kan en finne igjen en B<sup>b</sup> pentaton skala med en ekstra liten ters som da gjør at det blir en pentaton blues skala.

---

<sup>1</sup> (Levine 1995) s219

<sup>2</sup> (Haigh 2010) s74



### 3. STEPHANE GRAPPELLI

Stèphane Grappelli er en av tidenes mest kjente jazzfiolinister. Grappelli var hovedsakelig en selvlært fiolinist og lærte som nevnt tidligere å improvisere ved å se og lytte på blåsere som saksofonister, klarinettister og trompetister.<sup>1</sup> Han hevdet selv at han aldri hadde noen lærer og lærte det fiolintekniske ved å se på andre fiolinister.

Matt Glaser mener Grappelli var særdeles god til å ta ting på øret: *"He'd been blessed with prodigious mind to-hand coordination as is amply evidenced by both his piano a violin techniques"*.<sup>2</sup> Grappelli plukket låter lett. Det betyr at han var meget flink til å lære seg melodier utenat etter gehør både på fiolin og også piano som var hans opprinnelige instrument. Fiolinen betegnet han utrolig nok som sitt eget "gimmick".

Grappelli påsto selv at stilen hans var influert av Louis Armstrong, men også Bix Beiderbecke, Red Nichols, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Benny Carter, Art Tatum og andre utøvere. Det var få jazzfiolinister Grappelli lyttet til da han vokste opp. Den eneste han beundret var jazzfiolinisten Joe Venuti, men han regnet ikke Joe Venuti sin musikk som jazz på den tiden. Grappelli lyttet og lot seg i følge Matt Glaser heller inspirere av blåsere, pianister og instrumenter som ikke var spesielt tilrettelagt en "fiolinistisk stil"(Grappellis uttrykk<sup>3</sup>).

#### 3.1 FIOLINISTISK

På grunnlag av Stèphane Grappelli sitt utsagn, synes jeg det er naturlig å definere hva som menes med fiolinistisk:

*"As a matter of fact, I don't think my music is based on a violinistic style. Art Tatum gave me ideas. A lot of people ask me if I had inspiration. Somewhere of course, somebody is always before you, like your father. I always listened to other instruments; the saxophone, the clarinet- Benny Goodman, Artie Shaw, Woody Herman, but i never listened much to a single vi-*

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s32

<sup>2</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s30

<sup>3</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s32

*olinist. There were no jazz violinist at all, or only one- Joe Venuti, who I admired intensely, but at that time, I was not considering his music as real jazz”.<sup>1</sup>*

Grappelli mente stilen hans ikke var basert på en fiolinistisk stil, der han hentet inspirasjon og lyttet på andre instrument enn fiolin. Chris Haigh mener derimot at Grappelli spilte fiolinistisk:

*“There’s something of an ideological divide in the jazz violin world. At the traditional end there are players like Joe Venuti and Stéphane Grappelli. They mostly play swing, stylistically from the 1940’s and earlier, and tend to play ‘violinistically’; that is to say they use patterns, shapes and sounds that are idiomatic to the instrument. They are violinists playing jazz. At the modern end are those players, including Jean-Luc Ponty and Michal Urbaniak, who are more interested in bebop, modal jazz and fusion. They tend to emulate wind players like Charlie Parker, John Coltrane or Miles Davis, and in outlook they are jazz players who happen to play the violin”.<sup>2</sup>*

Haigh bruker fiolinistisk om de som bruker mønster, former og lyder som er idiomatisk for fiolin, der han nevner Joe Venuti og Stéphane Grappelli som typiske eksempel på fiolinistiske. Haigh mener det er to hovedforskjeller på de som spiller fiolinistisk og de som ikke gjør det: de som spiller fiolin og har lært seg jazz, og motsatt de som spiller jazz og har lært seg å spille fiolin. Haigh mener jazzfiolinisten Stuff Smith spilte mye mindre fiolinistisk enn Grappelli:

*“He learned to phrase more like a horn player than a violinist and was perfectly at home among the flat keys, Unlike Venuti or Grappelli who always preferred the more fiddle-friendly sharps... “It is difficult to imagine a swing violinist less like Stéphane Grappelli than Stuff Smith. They were very much chalk and cheese”.<sup>3</sup>*

Haigh sier forskjellen på Grappelli og Smith er som ”kritt og ost”. Han mener Smith spilte i lite ”fiolinvennlige” tonearter som b-tonearter og dermed spilte mindre fiolinistisk i det han

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s32

<sup>2</sup> (Haigh 2010) s7-8

<sup>3</sup> (Haigh 2010) s128

legger i begrepet fiolinistisk. Smith spilte i tonearter som egnet seg best for blåsere og ikke så godt for strykere, i tonearter som Bb, Eb, Ab og så videre. Dette gjorde for eksempel sitt til at han ikke kunne bruke løse strenger i like stor grad når han improviserte.<sup>1</sup> Siden fiolinen er stemt fra den mørkeste G, D, A og E, kan følgende tonearter F-, G-, D-, A- og E-dur spilles. En kan da benytte de fleste av de åpne strengene uten at det høres ”feil” ut. Unntaket er E-dur, der en må bruke giss i stedet for G. Man kan også benytte seg av de løse strengene G, D og A i B<sup>b</sup>-dur og D og G i Eb-dur, men det begrenser seg jo flere b-er tonearten har for løse strenger.

En annen definisjon på fiolinistisk menes å ha sammenheng med kroppsstillingen spillemessig. Noen (anonyme) mener spelemannen Lars Fykerud spilte mer fiolinistisk enn andre spelemenn på sin tid. Dette blant annet fordi han flyttet fela fra bringa til under haka:

*”Til den tid hadde spelemenn halde fela mot bringa og helst brukt korte, heimelaga bogar. Lars Fykerud la fela under haka og spelte jamt med fiolinboge; då fekk ein med seg fleire tonar i kvart strøk og større mål i fela”.*<sup>2</sup>

Jeg mener man kan si at Grappelli var influert av *fiolinistiske fiolinister* som Joe Venuti. Grappelli brukte noen av de samme motivene som Venuti, spesielt flageolett motivene. Kliphuis mener at Grappelli også var inspirert av Eddie South. *”Violinist Eddie South, whose playing influenced the young Grappelli a lot, often stayed in third position for longer periods, ignoring possible open except with ghost notes”.*<sup>3</sup>

Grappelli selv hevdet at han hentet inspirasjon og idèer fra instrumenter som saksofon og klarinetter. Det er på grunn av dette jeg tror Grappelli ikke mente han spilte spesielt fiolinistisk. Glaser mener Grappelli sin klangfarge var rund, fyldig og behagelig for lytteren å høre på,<sup>4</sup> selv om behagelig kanskje ikke er et ord jazzmusikere liker å høre om sin framføring. På grunnlag av dette kan det sies at måten Grappellis fiolinklang lignet lyden av en saksofon.

---

<sup>1</sup> (Haigh 2010)

<sup>2</sup> (Myhren)

<sup>3</sup> (Kliphuis 2008) s19

<sup>4</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

Etter min mening synes jeg Grappelli ikke hadde en *ufiolinistisk* måte å spille på, ei heller *ufiolinistisk* måte å holde fiolinen på. I denne oppgaven velger jeg å definere fiolinistisk som hva som er idiomatisk å spille på en fiolin.

### 3.2 GRAPPELLIS SPILLETEKNIKK

Mye av det jeg skriver om Grappellis spilleteknikk, er en parafrase av det Glaser skriver i sin bok om Grappelli. Grappelli hadde en meget behagelig og avslappet stil, der Glaser mener han brukte kun det som var nødvendig av muskulatur og det som falt seg mest naturlig for å kunne spille fiolin. Det gjorde også sitt til at han kunne spille i timevis uten å bli særlig sliten fysisk og uten belastningsskader forøvrig. Den behagelige og avslappede stilen gjorde sitt til at han kunne være en aktiv musiker hele livet. For eksempel ville en klassisk fiolinist i mye større grad enn Grappelli forfalt og gradvis mistet kontrollen og spilleteknikken, fordi han mest sannsynlig ville fått belastningsskader, mener Glaser.<sup>1</sup>

#### **Bueføring**

Til forskjell fra klassiske fiolinister som ofte bruker hele lengden av buen, nøyde Grappelli seg med å bruke kun en liten del av buen når han spilte. Grappelli spilte fra tuppen av buen og ca 10 cm ned på buen og dette gjorde han i alle tempi.<sup>2</sup> Han brukte underarmen med strakt håndledd for å få til den presise ”back and fourth” bevegelsen. På den måten kunne han få litt mer snert på buen og det er da lettere både å synkopere og spille mer rytmisk, i følge Glaser. Grappelli hadde et avslappet og mykt grep om ”froschen” på buen, der fingrene bare så ut til å hvile på froschen og følge buebevegelsene. Han spilte som oftest legato, der han sjelden løftet buen fra strengene.

Grappellis bue lå nærmere fingerbrettet enn stolen på fiolinen, noe som gjør at lyden blir mer *soft* og behagelig. Den ville blitt skarp om han hadde spilt nærmere stolen, skriver Glaser.<sup>3</sup> Guettler mener at det er trykket på buen og ikke buens posisjon på strengen som har alt å si for klangen.<sup>4</sup> Så kanskje spilte Grappelli med mindre trykk på buen og ikke nødvendigvis nærmere gripebrettet?

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

<sup>2</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

<sup>3</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

<sup>4</sup> (Guettler 2010)

I følge Haigh spilte Grappelli ofte med mikrofon. På dette viset kunne han enklere variere styrkegraden, i og med at han brukte så liten del av buen. Han brukte pekefingeren (index finger) på *buehånda* for å trykke litt ekstra der han ville ha aksenter. Slik kunne han få inn string-swing rytmikken, mener Kliphuis.<sup>1</sup> Etter min mening fører dette til at det blir korte og presise aksenter, uten at man trenger å gjøre så mye ut av det.

Enkelte norske folkemusikere bruker ofte lengden på buen for å spille med høyere volum, enda dette varierer. For det første er strengene på hardingfela tynnere enn strengene på fiolinen, slik at man kan bruke trykk i større grad på fiolinen enn på hardingfela. Min oppfattelse av hardingfelespill er at man kan benytte så lite trykk på buen som mulig, siden hastighet og lengden på buen kan benyttes for å spille sterkere. Hardingfela er også mye skjørere enn en fiolin og bruk av jevne og kontinuerlige strøk er viktig for å få fram fine toner. Dessuten har hardingfela flere strenger som klinger med når den blir spilt på. Derfor vil små påvirkninger være mer virkningsfullt enn på en fiolin. Under fiolinspill mener jeg man jobber mer med trykk, blant annet for å skape aksent og styrkegradforskjeller. Grappelli hadde tilegnet seg ulike bueteknikker og kombinasjoner.<sup>2</sup> I neste avsnitt vises eksempler på disse.

### Chain-bowing



Kliphuis mener chain-bowing (kjede-bueføring) er noe av det som kjennetegner jazzfiolinistil og Grappellistil. Chain-bowing gjøres ved å spille den første åttendedelsnoten på slaget, mens den andre henger sammen med neste åttendedelsnote med en legatobue. Videre spilles to og to noter sammen på ett strøk med en aksent på den første noten i legatobuen, akkurat som om to og to toner henger sammen som et kjede. Derav kommer navnet chain-bowing. På denne måten får man en off-beat effekt som gjør at det blir en swing-effekt (se swingfølelsen).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> (Kliphuis 2008)

<sup>2</sup> (Kliphuis 2008) s23-24

<sup>3</sup> V betyr oppstrøk mens ▣ betyr nedstrøk.

### Jazz-bowing

Videre skriver Kliphuis at jazz-bowing er en kombinasjon av chain-bowing og enkelt (single) strøk. Den første tonen spilles på et oppstrøk. De to følgende tonene spilles med legatobue på nedstrøk, med aksent på den første tonen. Neste tone spilles på oppstrøk og de følgende to toner med legatobue på oppstrøk.



(Kliphuis 2008) s24

Grappelli brukte ikke bare èn type bueføring mener Kliphuis, men en blanding av både jazz-bowing og chainbowing der han ofte bandt sammen tre noter i en legatobue. Det virker som om han plasserte buestrøkene der han ville ha frasene i musikken. Han delte opp strøkene etter hvordan han førte en samtale. Videre kan du se andre varianter av strøk:



(Kliphuis 2008) s24

Disse strøkfigurene som er nevnt ovenfor er typiske for jazzfiolinstilen og spesielt for gypsy-jazzstilen.

### 3.3 GRAPPELLI RESEPSJON

Både Glaser, Haigh, Kliphuis og Wigestrands mener Grappelli hadde en spesiell behagelig og elegant stil som skiller seg ekstra ut fra andre fiolinister på den tiden Grappelli var aktiv.

Noen mener det er fordi Grappelli sin venstre hånd utmerket seg ved å spille ”nærmest intonasjonsmessig perfekt”, i følge Wigestrands.<sup>1</sup>

*”Han spiller med stor autoritet, han har en stor idèrikdom, han vet å utnytte fiolinens særskilte potensiale, og kanskje mest av alt; han spiller intonasjonsmessig nærmest perfekt. Dette gjør Grappelli tross for hans tilhørighet til swingjazzen, særlig interessant å lytte på, også for mer moderne jazzfiolinister”.*<sup>2</sup>

Wigestrands refererer til fiolinist og pedagog Terje Moe Hansen som mener Grappelli spilte med en usedvanlig god intonasjon. Glaser referer også til en ukjent amerikansk dirigent som også snakker om Grappelli sin forbløffende intonasjon. Men hva menes med ”nærmest intonasjonsmessig perfekt”? Wigestrands svarer dette i en e-post:

*”Det betyr at når jeg hører og opplever Grappellis spill som intonasjonsmessig nærmest perfekt (legg merke til det, jeg skriver ikke at han spiller intonasjonsmessig perfekt, men ”nærmest” intonasjonsmessig perfekt), så mener jeg at det vil være så godt som umulig å spille improvisasjoner bedre intonert enn det Grappelli gjør”.*<sup>3</sup>

Perfekt intonasjon eller god intonasjon er ofte et kvalitetsstempel på en musiker, da musikeren kontrollerer hver tone presist og rent. Wigestrands påpeker dessuten at intonasjon er subjektiv fra musiker til musiker. Det betyr at for eksempel Wigestrands som han selv sier lytter etter intonasjon som fiolinist og som forskende fiolinist, mens andre musikere kan lytte ut fra helt andre forutsetninger og premisser og dermed høre andre ting. Han mener at Grappelli hadde en tone med dårlig og spak klang. Wigestrands påpeker også at det han mener med nærmest perfekt intonasjon ikke er det samme som det et stemmeapparat vil måle som rent.

---

<sup>1</sup> (Wigestrands 1999) s35

<sup>2</sup> (Wigestrands 1999) s35

<sup>3</sup> (Wigestrands 2011) epost fra Wigestrands

Intonasjonen vil for eksempel aldri bli helt ren om man spiller fiolin sammen med piano, der pianoet er temperert. I og med at fiolinen ikke har bånd slik som for eksempel gitaren eller faste toner som et piano, er det nødvendig at fiolinisten til enhver tid vet nøyaktig hvor han skal sette fingeren for å få en ren tone i rett kontekst. Klassiske fiolinister terper på de samme notene igjen og igjen og de kan øve inn intonasjonen perfekt på et spesifikt stykke. Men selv de klassiske fiolinistene spiller surt til tider, sier Wigestrands.

I og med at improvisasjon kan være uforutsigbar, er det desto vanskeligere å spille med ren intonasjon. Wigestrands påpeker at Grappelli spilte forbløffende rent på de fleste av sine improvisasjoner og live innspillinger, der han mener det er gjort ingenting eller lite etterarbeid for å fikse på intonasjonen. Nå skal det også som tidligere nevnt i denne oppgaven gå an å øve inn motiv eller formler for improvisasjon innen jazzfiolinstil. Didier Lockwood har for eksempel 10 skjematiske fingerskjemaer som det går an å perfeksjonere seg på og øve seg opp på med god intonasjon.<sup>1</sup> Men utenfor disse motivene og formlene som brukes i improvisasjon i jazzfiolinstilen, kan det tolkes slik at Wigestrands mener Grappelli utmerket seg særdeles. Grappelli hevdet selv at han beundret elegant, mykt og vakkert spill. Med rene og klare toner ville den ”intonasjonsmessige perfekteteten” gli mer inn i harmoniene og kjennes mer behagelige enn det solistiske.

Ørnulf Boye Hansen skriver om det *indre grep*, der han og Wigestrands mener at Grappelli i stor grad benyttet seg av det indre grep. Hansen skriver om det indre og det ytre grep innen fiolinteknikk:

*”Disse to begrepene handler hovedsakelig om betydningen av tommelfingeren rent spilleteknisk. Det jeg benevner som indre grep, er grepet der tommelen har kontakt med fiolinhalsen mellom de to leddene i tommelen”.*<sup>2</sup>

Altså er det indre grepet der man har kontakt med begge leddene på tommelfingeren, men *ikke* kontakt mellom håndbaken slik som mange norske folkemusikere bruker. Hansen mener at det indre grepet sikrer intonasjoner i lavere posisjoner.

---

<sup>1</sup> (Wigestrands 2004)

<sup>2</sup> (Hansen 1997) s84



*”I det indre grepet vil fingrene falle mer uanstrengt rett ned i strengene, og med ett balansepunkt mer inne i hånden vil vibratoet bedre kunne kontrolleres gjennom bevegelse i hånden. Av berømte fiolinister som relativt konsekvent benytter det indre grepet i lavere posisjoner nevner jeg Jascha Heifetz, Ruggiero Ricci, Tibor Varga og Itzak Perlman”.<sup>1</sup>*

*”En hånd av normal størrelse vil oppnå en sikrere intonasjon og større bevegelighet i fingrene ved å bruke det indre grepet til og med i 5. posisjon”.<sup>2</sup>*

I følge Glaser spilte Grappelli med renere intonasjon enn mange andre fiolinister.<sup>3</sup> Glaser mener Grappelli spilte så rent, blant annet fordi han valgte vibrato med *omhu*. Grappelli ville ha en behagelighet og fart i spillet sitt, i følge Glaser. Derfor sentrerte han alltid rundt de åpne strengene på fiolinen, slik at han kunne bruke de åpne strengene ofte, ifølge Kliphuis.<sup>4</sup> Dette gjør det også lettere å spille rent intonasjonsmessig. Man har noen faste holdepunkter å forholde seg til, fordi man ikke må ”dekke” den løse strengen. På den måten er det også mye lettere å improvisere.

Selv mener jeg at Grappelli på grunnlag av sentreringen rundt de åpne strengene spilte idiomatisk og fiolinistisk. Ved å bruke åpne strenger har man større tilgang til ekte flageolettmotiv, noe Grappelli ofte brukte når han avsluttet et motiv. Dessuten har man med åpne strenger større mulighet til å ”kjøre safe”, i stedet for å lete etter toner som ikke passer. Spiller man for eksempel i ess-dur, har man mindre mulighet til å bruke åpne strenger, selv om man i ess dur både har tersen (G) og stor septim (D) på åpne strenger. Man må derfor alltid ha en finger på en streng for å spille *rett* tone (se fiolinistisk).

Stephane Grappelli sa at ”noen noter ikke skal ha vibrato, som for eksempel blåtoner”.<sup>5</sup> Glaser mener dette kunne ha en sammenheng med Grappelli sitt behagelige spill. En blåtone kan i følge Hans Weisethaunet falle under to ulike definisjoner:

---

<sup>1</sup> (Hansen 1997) s85

<sup>2</sup> (Hansen 1997) s94

<sup>3</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s31

<sup>4</sup> (Kliphuis 2008) s19

<sup>5</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s31

1. *“the idea of the ‘blue note’ as referring to pitch, thinking of the note as an ‘item’ commonly thought of as the slight altering of the minor third and the flattened seventh*
2. *the general concept of ‘blue feeling’ linked to the idea of playing ‘blue notes’ in short, the performance of music a ‘blue feel’”<sup>1</sup>*

Weisethaunet skildrer her to måter å se blåtoner på som han prøver å skille fra hverandre. Første måten er blåtoner som en liten endring av tonehøyde. Dette kan være en liten endring av moll-tersen eller septimen. Weisethaunets andre definisjon går ut på en rytmefølelse, der blåtonefølelse kan sammenlignes med swingfølelsen, selv om den ikke er rytmisk. Med dette kan det menes musikk som har ”blåfølelse” eller ”blåtonefølelse”.

Weisethaunet skriver om den blå harmonien iboende i bluesjangeren og som delvis etter hvert har transformert seg inn i andre genre, for eksempel jazz og rock. Dessuten konkluderer han med at blåtoner ikke skal beskrives som et *element* i musikkvitenskapen, *elementer* som rare og ustemte terser eller septimer. Med andre ord kan blåtonene ha en mening og dermed berike musikken og være med på å identifisere musikkstilen:

*“There is no such thing as the ‘blue note’ as strange or ‘out of tune’ third or seventh (apart from in the theories and ideologies of a few musicologists). Rather than thinking of ‘blue notes’ as pitches being out of tune, ‘blue harmony’ creates a space for the play of identity in music performance”.*<sup>2</sup>

Hvordan kan ustemte tonehøyder være perfekt intonert? Glasers amerikanske konsertmester mener at Grappelli anga tonen (toneansatsen) perfekt.<sup>3</sup> Derfor oppnådde han en meget bra tonerenshet og en intonasjonsmessig perfekt spillestil, sier Wigestrånd. Ved å bruke mye vibrato mente Glaser at tonene fort ble uklare og ble verken blåtoner eller rene toner. Min oppfatning er at mange fiolinister bruker vibrato, for å ”dekke” over toner de ikke er 100 prosent sikre på. Dette mener Glaser at Grappelli unngikk ved å spille blåtoner uten vibrato og dermed fikk et intonasjonsmessig rent spill. Det å definere god intonasjon under Weisethaunet tradisjonelle musikkvitenskap, kan heller synes å være et uegnet redskap til å forstå eller be-

---

<sup>1</sup> (Weisethaunet 2001) s99

<sup>2</sup> (Weisethaunet 2001) s112

<sup>3</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

skrive blåtoner på en musikalsk og meningsfull måte. Dessuten konkluderer han med at blåtoner ikke skal beskrives som et *element* i musikkvitenskapen.

Grappellis lette fingertrykk er også hans varemerke, i følge Glaser,<sup>1</sup> noe som blant annet gjorde at han kunne spille i meget raske tempi og tilsvarende forflytte venstrehånden i ulike posisjoner. Glaser hevder Grappelli kun brukte så mye fingertrykk som er absolutt nødvendig for å spille fiolin.<sup>2</sup> Wigestrands mener Grappellis stil er glatt og flytende og i tillegg er diatonisk rettet med en god del innslag av kromatiske skalaer.<sup>3</sup> Chris Haigh sier Grappelli spilte diatonisk med mye bruk av pentatone skalaer. Grappelli hadde i følge Kliphuis en enkel måte å frasere en improvisert melodi på som var veldig nær den originale melodiske frasen til komposisjonen (parafraseimprovisasjon).<sup>4</sup>

Grappelli brukte i følge Glaser mest korte kromatiske løp, der han benyttet de som gjennomgangstoner, for eksempel i begynnelsen av et stykke. Han brukte også hele kromatiske skalaer, men da mest korte kromatiske gjennomgangstoner. Han utøvde dessuten tradisjonell swingrytmikk.

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

<sup>2</sup> (Glaser og Grappelli 1981)

<sup>3</sup> (Wigestrands 1999)

<sup>4</sup> (Kliphuis 2008)

## 4. Grappellimotiv

Glaser, Haigh, Kliphuis og Wigestrands mener at Grappelli hadde mer eller mindre innøvde licks, motiv eller fraser som de bruker om hverandre:

Glaser:

*"Grappelli like, many great improvisers, has a tremendous stockpile of melodic motifs, (most about two bars in length) that he is able to mold and alter to fit any given musical situation".<sup>1</sup>*

Kliphuis:

*"This makes even his most complicated runs and licks (bits of phrase) sound very natural, like someone talking or thinking".<sup>2</sup>*

Haigh:

*"He had a stock of blues phrases which he used repeatedly, the same one often occurring repeatedly in a single tune".<sup>3</sup>*

Som man kan se ut fra sitatene ovenfor brukes både melodiske motiv, løp, licks og fraser om det samme fenomenet. For ikke å gjøre meg selv eller leseren forvirret, vil jeg ta en kort utgreiing om de ulike begrepene:

### **Frase**

Frase skiller seg ut fra lick og motiv. Slik jeg ser det er frase noe som er lengre enn lick og motiv. Frasen har også flere toner:

*"...a phrase is generally regarded as longer than a Motif but shorter than a Period".<sup>4</sup>*

*"Sometimes this is 4 measures, but shorter and longer phrases occur".<sup>5</sup>*

Kliphuis definerer dessuten licks og løp som en del av en frase, selv om fraser kan være kortere enn fire takter.

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s33

<sup>2</sup> (Kliphuis 2008) s17

<sup>3</sup> (Haigh 2010) s139

<sup>4</sup> ("Phrase")

<sup>5</sup> ("Phrase")

**Lick**

Lick er trolig det mest brukte begrepet innenfor jazz, blues og popmusikk:

*“A term used in jazz, blues and pop music to describe a short recognizable melodic motif, formula or phrase. Improvising jazz and blues musicians have at their disposal a repertory of licks, some of their own invention by which they can be identified, some borrowed from other players, and a solo may be little more than the stringing together of a number of such fragments. In some styles (e.g. slow blues) and for some ubiquitous chord progressions (e.g. I-II-V-I in major or minor keys) a common stock of licks is in circulation”.*<sup>1</sup>

Ut fra sitatet ovenfor tolker jeg at lick er en fellesbetegnelse for korte melodiske motiv, former eller fraser.

**Motiv**

Motiv defineres som

*“A short musical idea, melodic, harmonic, rhythmic, or any combination of these three. A motif may be of any size, and is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea. It is most often thought of in melodic terms, and it’s this aspect of motif that is connoted by the term figure”.*<sup>2</sup>

eller

*“A melodic, rhythmic musical unit which, as Schoenberg declared in Fundamentals of Musical Composition (1967), brings ‘unity’, relationship, coherence, logic, comprehensibility and fluence’ to a composition, by means of its repetition and varied recurrence. A motif is the main building-block themes and melodic lines, and as such will be no less apparent in a typical Bach fugue subject than in a large-scale symphony like Beethovens Fifth, whose initial four-note motif has an evident generative role throughout the work, not just in the first movement”.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> (Witmer)

<sup>2</sup> (Drabkin)

<sup>3</sup> (Whittall)

Siden begrepene lick, motiv og fraser blir brukt av ulike på det den samme funksjonen vil jeg sammenfatte alle begrepene til motiv. Jeg vil bruke motiv konsekvent i denne oppgaven for å gjøre det lettere for min egen del og leseren.

### **Motiv som analysemetode**

Motiv beskrives som en kort musikalsk idé. Melodisk, harmonisk, rytmisk eller en kombinasjon av disse. Jeg har valgt å se etter motiv Grappelli brukte. Et motiv kan, ut fra min erfaring fra denne oppgaven, være kort og ha alt fra et par toner til flere takter. Det er derfor ikke alltid sikkert man finner igjen hele motiv, men ofte bare deler av motivet. Glaser, Haigh og Kliphuis har funnet fram til ulike motiv Grappelli benyttet seg av, der noen er mer klare enn andre. Glaser klassifiserer alle sine Grappellimotiv i motivklasser, mens Haigh og Kliphuis definerer Grappellimotivene mer eller mindre ut fra harmoniske prinsipper.

Det som er felles for alle motivene, er at de alle er eksempler og ikke nødvendigvis gis igjen tone for tone i praksis. For eksempel kan man oppleve bare å finne igjen tre av tonene til motivet, selv om eksempeletmotiv har åtte toner. Med andre ord er det den musikalske idéen som er det viktigste utgangspunktet for motivet. Den kan være melodisk, harmonisk, rytmisk eller som jeg senere vil komme inn på; idiomatisk for instrumentet (fingermønster). Først vil jeg se på Glaser sine Grappellimotiv.

#### **4.1 GLASER SINE GRAPPELLIMOTIV**

Matt Glaser har analysert omtrent 20 låter av Grappelli. Ut fra disse har han funnet fram til fem klasser av ulike motiv som Grappelli brukte.<sup>1</sup> Glaser er swingstilfiolinist bosatt i New York og har både spilt og laget en bok om jazzfiolinisten sammen med Grappelli. Både Haigh og Kliphuis mener at Grappelli hadde ulike perioder, der han endret sin opprinnelige stil. Haigh mener dette var fordi Grapelli begynte å spille med pianister i stedet for gitarister. I årene fra 1935-39 spilte Grappelli hovedsakelig med gitarister, mens han senere fra 1939 og utover spilte med pianister og derved tilla seg et nytt vokabular, i følge Haigh.

Jeg kan umiddelbart ikke se noen klassifisering av motivene til Glaser der han har tatt hensyn til nettopp dette, selv om transkripsjonene Glaser har gjort er både fra perioden før og etter

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s34-36

1939. Videre ved gjennomgang av transkripsjonene, der Glaser viser til motivene i transkripsjonen, finner jeg som regel bare deler av motivene, alt fra et par toner til nesten hele motiver. Dette kjennetegner motiv og dermed alle motivklassene til Glaser, noe han selv påpeker:

*“Keep in mind that all these motifs may begin at different intervals than notated and they may only be fragments of the motif which is listed, but nonetheless, they are integrally related”.*<sup>1</sup>

Det som også er felles for Glasers fem klasser, er at han ikke nevner akkordene som motivene er laget ut fra. Hvilke harmoniske premisser som ligger til grunn, selv om motivene er notert i et notesystem uten fortegn, kan da tolkes til enten Am eller C dur. Jeg mener dessuten at Glaser er slurvete, der han henviser til motivklasser i transkripsjonene med feil takt og til og med takter som ikke eksisterer. Dessuten mener jeg å finne motiv i transkripsjonene hans som han sannsynligvis ikke har lagt merke til selv. Det kan derimot se ut som han har transkribert Grappelli sine soloer brukbart, da jeg selv prøvde å transkribere det samme.

Det jeg også ser som merkverdig med Glaser sine transkripsjoner, er at han ikke har bemerket fingermønstre i de ulike motivgruppene. Personlig synes jeg også det er rart at Glaser ikke har klassifisert flageolettmotivene til Grappelli i noen kategori, i og med at Grappelli var en flittig bruker av disse. Tim Kliphuis påpeker blant annet at det var typisk for Grappelli å bruke flageolettmotiv i avslutningen av et motiv. Men kanskje er det slik at Glaser ikke regner dette som et helt motiv, fordi det muligens er for kort.

Glaser sine fem motivklasser noterer heller ikke dynamikk eller aksenter, selv om han har notert strøk og man kan få en anelse av dette. En forklaring kan være at Grappelli omformet og brukte motivene i ulike akkordsammenhenger og rytmiske forskyvninger, slik at både dynamikk og aksenter ikke alltid ble lik. Mitt inntrykk er at Glasers Grappellimotiv går inn i hverandre, da jeg ofte finner to ulike motiv henvist til samme takter der det ikke er et helt klart skille. Dette viser at Grappelli også kombinerte de ulike motivene med hverandre. Her er en oversikt over de fem klassene Grappelli ofte brukte i følge Glaser og han selv:

---

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s36

**Klasse 1**

1A

1B

1C

(Glaser og Grappelli 1981) s34

Den første klassen beskriver Glaser generelt som synkende fraser med stor vekt på det sjette og niende trinnet i skalaen. Disse oppsto i følge Glaser, ofte i mange av Grappellis improvisasjoner. Motivet 1A går over følgende akkorder i Glaser sine transkripsjoner:  $G^7$ ,  $G^7$ ,  $G^7-C$ ,  $F^7$ ,  $C$ ,  $F^7-D^7-G^7$ ,  $C-F^7$  og  $G^7-C$ .<sup>1</sup> Ut fra disse akkordene ser det ut som motivet er et motiv låst til C dur.

**1A**

Det kan også se ut til, ut fra akkordene, som om 1A-motivet er et motiv som oftest blir brukt over septimakkorder. Selv mener jeg at hovedmotivet er for langt, mens kjernen i selve 1A-motivet er som følger:

Jeg synes det er uklart hva som egentlig er skalaen her. Er det den tostrøkne d-en i første takt på motiv 1A som er ment som niende trinn eller mener Glaser f-en i niende trinn på en harmonisk e-moll skala? Det kan se ut som om Glaser mener sjette trinn og niende trinn ut fra en C dur skala. Dette med grunnlag i at jeg prøver å spille motiv 1A selv og ved det får et naturlig bueskift, samt trykk på sjette og niende trinn i en c-dur skala.

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s54, 69, 110 og 98-100



**1B**

Motivet i 1B kan synes å ligne på motivene Kliphuis har tatt ut fra sine transkripsjoner. Det ser ut til at Grappelli transponerte motivet slik at det passet til akkordene. Derfor kan motivet ofte være det samme, men transponert og modifisert til en annen toneart. Det er ofte lett å oppdage, blant annet fordi det har samme fingermønsteret som det opprinnelige eksempel-motivet.

Jeg mener begynnelsen i motivet tydelig har det samme fingermønsteret: 3-2-3-2-0, 2-1-0:

Takt 92-94 s105

Takt 34-35 s72

(Glaser og Grappelli 1981) s105 og 72

**1C**

Motivklasse 1C ser ut til å følge fingermønster 3-2-0, 2-1-0 i starten av eksempel-motivet:

Takt 61-62

(Glaser og Grappelli 1981) s114

I eksempelet over spilte Grappelli motivet med kvintparalleller.

Felles for alle undergruppene til Glaser sin motivklasse 1, ser ut til å være at alle tonene spilles over septimakkorder. Alle tonene har en retning nedover, det vil si at tonene blir mørkere. Ofte finner jeg klasse1 motivene i slutten av en frase, der også Kliphuis bruker noen lignende motiv.

## Klasse 2

(Glaser og Grappelli 1981) s34

Den andre klassen beskriver Glaser som: *"Jagged and angular licks, often based on a particular violinistic capability"*.<sup>1</sup> Jeg tolker det slik at Glaser sannsynligvis mener at Grappelli brukte mye av fiolinens register i motivklasse 2, som var idiomatisk for fiolinen. I følge Glaser brukte Grappelli disse når tempoet og musikken skulle være litt mer kraftfullt.

## 2A

Det kan for meg se ut som om Grappelli brukte klasse 2 motivene uavhengig av toneart, der han spilte de samme fingersettingene i alle typer tonearter og molltonearter. Dessuten ser det ut som om Grappelli ikke brukte motiv 2A så ofte, da bare 3 av Glasers transkripsjoner inneholder dette. Begynnelsen på motiv 2A mener jeg kan være basert på fingermønster rundt de åpne strengene, der også Glaser selv foreslår fingermønster i transkripsjonene<sup>2</sup>:

Takt 42  
Fm

(Glaser og Grappelli 1981) s110

I dette eksempelet har jeg satt fingersettingen 1-0-2-0-2. Ved å bruke løse strenger mener jeg dessuten at motivet blir kraftigere og på grensen til dissonerende. Det virker som om 2A mo-

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s34

<sup>2</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s110

tivet spilles med samme fingermønster og toner. Dette er uavhengig av låtens toneart enten det er dur eller moll, i og med at jeg finner motivet over både Fm og F dur.

## 2B

2B motivet synes å gå både oppover og nedover. Det ser ut som om Grappeli likte å kombinere dette motivet med 5B, da de tre siste tonene i motiv 2B passer utmerket inn i 5B <sup>1</sup>:

C  
Takt 43-44

tr  
3

D<sup>7</sup>  
0 4 4 3 2 0 1 2 3

3

(Glaser og Grappelli 1981) s110

Motivet ser ut til å ha et fingermønster 3- 0 (flageolett) -4-4-3-2-0-1-2-3.

## 2C

Motivklassen 2C kan minne om klasse 3 med en slags sekvensering, der toppnoten ser ut til å være førende og der Grappelli ofte la aksenter på disse. Det er kun i to av transkripsjonene til Glaser der Grappelli har brukt dette motivet. Dessuten mener jeg Glaser slurver, da han henviser til et motiv i en takt som ikke finnes.

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s110

**Klasse 3**

(Glaser og Grappelli 1981) s35

Tredje klasse beskrives av Glaser som modale mønster (kirketonearter) som er basert på arpeggioer. Glaser hevder Grappelli brukte disse som fyll og på en diskret måte i improvisasjonene. I tillegg mener han plasseringen av motivene er gjennomtenkt. Hva som menes med at Grappelli brukte disse motivene diskret, er for meg litt uklart. Videre spilles motivklassen hovedsakelig med treklanger, for å komme videre eller at Grappelli spilte motivklassen, der for eksempel gitaren spilte solo. Til forskjell fra motivklasse fem (se klasse 5) mener jeg Grappelli spilte akkordrekker fremfor en enkelt akkord og at denne klassen kan minne om sekvensering.

**3A**

Motivet 3A kan etter min mening like gjerne være en treklangsbrytning (vertikal tenkemåte), som en en mixolydisk skala med akkordene Fm, Em<sup>5</sup>, Dm, og C, selv om Grappelli spilte det mest over akkorden F, i følge transkripsjonene til Glaser. Jeg mener dette er tydelig sekvensering på en akkordbasert måte.

**3B**

3B ser ut til å være et lite ”septimakkordmotiv”, der stort sett alle motivene går over septimakkorder: G<sup>7</sup>-C<sup>7</sup>-A<sup>7</sup>, C-F<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>-F og C<sup>7</sup>-A<sup>7</sup>.

**3C**

Eksempelet 3C mener jeg kan være en vanlig C dur skala som går trinnvis nedover. Det kan ligne på treklangimprovisasjon.

**Klasse 4**

The image shows three staves of musical notation for 'Klasse 4'.  
 Staff 4A: A melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and ending with a quarter note E5. It then repeats with a chromatic descent: D5, C5, Bb4, A4, G4.  
 Staff 4B: A melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and ending with a quarter note E5. It then repeats with a chromatic descent: D5, C5, Bb4, A4, G4.  
 Staff 4C: A melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and ending with a quarter note E5. It then repeats with a chromatic descent: D5, C5, Bb4, A4, G4.

(Glaser og Grappelli 1981) s35

Klasse fire beskrives av Glaser som: *"Assorted and sundry 'jazzy' licks. Common devices here include chromatic tones, flatted fifths, diminished arpeggios, and bluesy phrases".<sup>1</sup>*

Etter min mening er klasse 4 noe som virkelig begynner å ligne på motiv, da klasse 1, 2, 3 og 5 synes å ha en harmonisk funksjon for å komme seg videre og der motivet i seg selv ikke er fokuset.

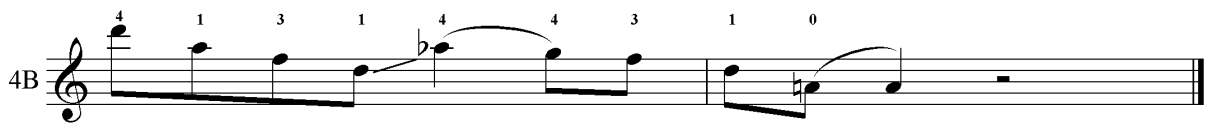
**4A**

I motivklassen 4A ser det ut som om Glaser igjen har slurvet, da jeg rett og slett ikke kan finne alle motivene. Dessuten er noen av motivene stokket om, for eksempel kommer takt tre i 4A før takt en og to i 4A. 4A er motiv som jeg mistenker Grappelli for å ha hentet fra andre musikere, da dette motivet virker svært kjent. Klasse 4A passer dessuten utmerket å avslutte med de velkjente flageolettmotivene til Grappelli (se flageolettmotiv).

**4B**

4B ser ut til å være et  $G^7-C^7$  motiv, der Grappelli i disse transkripsjonene kun spilte dette over akkordene  $G^7-C^7$ . Dette motivet er dessuten veldig idiomatisk for fiolinen, med et passende fingermønster i tredje posisjon på 4-1-3-1-4-4-3-1-0

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s35



## 4C

Glaser's motiv 4C virker for meg noe uklart. Jeg ser ikke motivet i mange av hans transkripsjoner, selv om Glaser tydelig viser hvor de er. Dessuten henviser han også her til feil takter. Dette motivet kan være en c-dur med liten ters som blir en halvforminsket Cm<sup>-5</sup>.

## Klasse 5

(Glaser og Grappelli 1981) s36

Klasse fem er i følge Glaser basert på motiv med stort fokus på rytmikk.<sup>1</sup> Glaser mener sannsynligvis at tonekvalitet og intonasjon ikke alltid nødvendigvis er det viktigste, men ser *beaten* og rytmen i motivene som hovedpoenget. Bueføringen og fiolinmotivene blir i følge Glaser brukt på en perkussiv måte. Jeg kan finne samme fingermønsteret i motivgruppe 5A som jeg finner i begynnelsen av motivgruppe 1B, der Grappelli har tatt vekk ”trillene” i 5A.

<sup>1</sup> (Glaser og Grappelli 1981) s36

Selv om Glaser skriver at klasse 5 er basert på motiv med høy kvalitet på rytmikk, vil jeg påstå at også noen av triolene er basert på treklangsmønster. Dette vises spesielt i eksempel 5D og 5C. Haigh skriver at Grappelli brukte å dekorere arpeggio passasjer med trioler: *”Arpeggios can also be decorated with triplets, using the note one semitone below from the chord note”*.<sup>1</sup> Eksempel 5D første og andre takt ser jeg som eksempel på en helt vanlig G dur skala med en liten vri. I tredje og fjerde takt er det en vri på en C dur skala med kromatiske gjennomgangstoner. 5E, 5B og kanskje 5A mener jeg er med mest rytmisk preg, der 5B og 5E ser ut til å være uforandret av hensyn til akkorder. 5A ser ut til å følge akkordene, der hver triol alltid avsluttes med en løs streng.

### 5A

5A ligner som tidligere nevnt i dette kapittelet på fingermønsteret til motivklasse 1.

### 5B

5B ser ut til å være en triol som ”henger seg opp” og ser ut til å ha et helt klart fingermønster. Jeg mener dette helt klart er et 1-2-3 fingermønstermotiv i tredje posisjon:



### 5E

I 5E er jeg ganske enig med Glaser i at dette er et rytmisk motiv som ikke har noen direkte funksjon harmonisk, selv om Grappelli mest sannsynlig brukte de tonene han mente passet.

<sup>1</sup> (Haigh 2010) s142

## 4.2 HAIGH SINE GRAPPELLIMOTIV

Multisjangerfiolinist Chris Haigh har også funnet ulike motiv som han mener Grappelli benyttet seg av. Haigh har ikke klassifisert disse motivene i like stor grad som Glaser, men klassifisert motivene i forhold til akkorder og noe rytmikk. Haigh har hovedsaklig delt motivene i to tidsepoker. Dette begrunner han med at Grappelli endret sitt ”fiolinvokabular” betraktelig etter 1939, da han spilte med pianister i stedet for gitarister. Haigh mente Grappelli endret ”fiolinvokabularet” nettopp fordi han spilte med pianister og dermed bedre kunne høre harmoniene i firklange som ble spilt på pianoet og med det lærte å spille etter dette.

En annen synsvinkel Haigh mener er viktig, er at Grappelli prøvde å holde tritt med tida og ikke være en ”gammeldags” jazzmusiker. Han mener Grappelli ville vise at han mestret å spille nyere jazz med mer funky motiv. Haigh mener dessuten også at ”*Grappelli is basically nearly cheating*”<sup>1</sup>, der han benyttet seg av mye av de samme motivene når han improviserte som han tilpasset til andre tonearter og rytmer låten hadde. Motivene hadde ikke alltid like mange toner eller samme rytmikk, men kan kjennes igjen på blant annet fingermønstre. I følge Haigh spilte Grappelli motiv nettopp fordi det hadde et godt fingermønster upåvirket av toneart og harmoniske funksjoner. Her er motivene som Haigh har kommet fram til:

### Grappelli sine motiv 1935-39

Fig 8.3 Slide up to flattened 3rd in G

(Haigh 2010) s140

Dette motivet (Fig 8.3) hevder Haigh var favorittmotivet til Grappelli. Han mener Grappelli spilte dette motivet minst en gang i alle sine improvisasjoner. Motivet går i G dur, og ”slider” opp til en liten ters (blåtone). Haigh mener motivet også kan brukes i andre tonearter der man også kan slide opp til en forminskent kvint.<sup>2</sup> I dette motivet kunne Grappelli både endre det rytmiske og transponere det til en annen toneart. Han kunne også gjenta sliden ved å spille

<sup>1</sup> Jazzworkshop: Grappelli av Haigh, London fiddle convention 20/2/2011

<sup>2</sup> (Haigh 2010) s140



den en oktav lavere. Haigh tilpasser og transponerer stort sett alle motivene han finner av Grappelli til den tonearten og rytmen han skal spille i. Han definerer dessuten motivene som fingermønster (se fig. 8.8. og fig.8.3) noe Glaser ikke gjør.

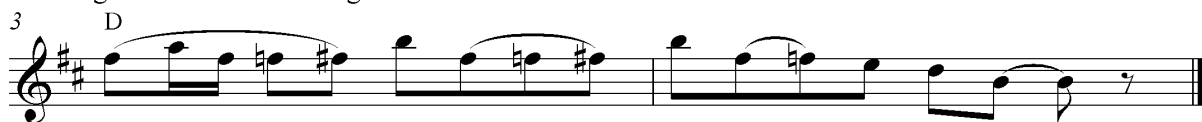
### Blueslignende motiv

Et annet motiv Haigh mener Grappelli brukte mye, var et blueslignende motiv, som han mener Grappelli har tatt fra Louis Armstrong<sup>1</sup>:

Fig 8.5 Forth- to first-finger stretch 1



Fig 8.6 Forth- to first-finger stretch 2



### Arpeggio med trioler



Eksempelet (fig 8.12) ligner veldig på Glaser sin gruppe 5D. Haigh mener Grappelli likte å spille arpeggioer med trioler, der en triol spilles per streng.

### Grappelli sine motiv 1939-

Haigh skriver at tiden etter 1939 ble en ny epoke til i Grappellis spillestil:

*”Many of his early trademark licks were ditched, to be replaced with a much larger and more sophisticated bag of tricks, showing that at least to some extent he was not stuck in the 1930s and had adopted many of the new ideas of jazz development. Characteristically, his phrases became longer, often starting out with one extended note, followed by a cascade of shorter notes”.*<sup>1</sup>

I følge Haigh utvidet Grappelli sitt vokabular ved å spille lengre motiv og ved å flette inn mer spennende og utfordrende toner. Han hevder også at Grappelli alltid hadde en retning når han spilte. Det vil si at Grappelli enten spilte oppover eller nedover, noe som også er ganske naturlig.<sup>2</sup> Videre kan du se Haigh sine eksempler på nettopp dette.

<sup>1</sup> (Haigh 2010) s146

<sup>2</sup> (Haigh 2010) s147

### Motiv der tonene går nedover og oppover

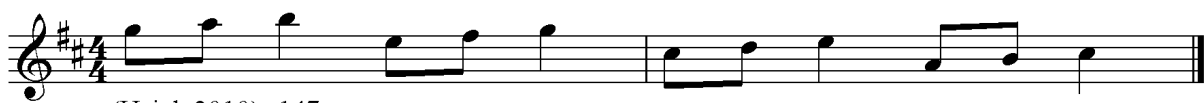
Fig 8.18 er eksempel på et motiv som går oppover, mens fig 8.19 er eksempel på et motiv som går nedover<sup>1</sup>:

Fig 8.18 Ascending step-pattern



(Haigh 2010) s147

Fig 8.19 Descending step-pattern



(Haigh 2010) s147

### Senket niermotiv

Fig 8.31 Flattened 9th riff



(Haigh 2010) s149

Haigh hevder at Grappelli aldri ble en bebop spiller, men etter 1940 begynte han å ”krydre” improvisasjonene sine med *senka niere*. Han brukte ofte dette motivet (Fig 8.31) på septimakkorden rett før tonika.

### Fingermønsterbaserte motiv

Grappelli laget også motiv som Haigh mener ikke har noen sammenheng med akkordene, men som likevel var et godt fingermønster.<sup>2</sup> Jazzfiolinisten Stuff Smith gjorde tilsvarende i sine improvisasjoner, i følge Haigh. I eksempel fig 8.37 ser vi et motiv Haigh mener er basert på og laget med utgangspunkt i fingermønsteret.

<sup>1</sup> (Haigh 2010) s147

<sup>2</sup> (Haigh 2010) s151

Fig 8.37 4-1-0,4-1-0 lick



(Haigh 2010) s151

## Flageolettmotiv

Haigh skriver at noe av Glasers varemerke er hans naturlige flageolettmotiv. Her er noen av hans mest brukte flageolettmotiv, i følge Haigh.

Fig 8.14 Natural harmonics 1

sounds:

(Haigh 2010) s143

Fig 8.15 Natural harmonics 2

sounds:

(Haigh 2010) s143

Disse flageolettmotivene brukte Grappelli ofte i enden av sine motiv, men også enkeltvis som et krydder i sine improvisasjoner. Fingersettingen er den samme på alle strengene og er på den måten lett å ”transponere” til en fiolinistisk toneart og rytmikk som passer.

## Pedalling

Fig 8.21 Pedalling on a single note



(Haigh 2010) s147

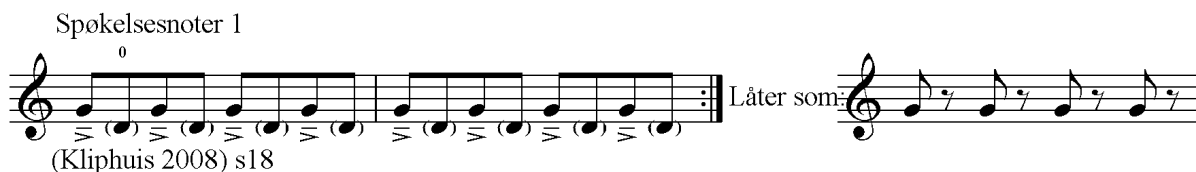
Haigh har også et motiv som han kaller for ”*pedalling on a single note*”.<sup>1</sup> Dette motivet ligner veldig på Glaser sin motivklasse 5E. I eksempelet fig 8.21 spilles den enstrøkne G tonen, mens den enstrøkne G tonen knapt spilles og blir mer en rytmisk effekt, slik at det blir aksent på G tonen (se eksempel 8.21).

### 4.3 KLIPHUIS SINE GRAPPELLIMOTIV

Den nederlandske jazzfiolinisten Tim Kliphuis ser ut til å ha spesialisert seg på Grappellistilen. Han har gitt ut en instruksjonsbok og to instruksjonsvideoer om Grappellis jazzfiolinistil. Haigh og Kliphuis har for så vidt en ganske lik inngangsvinkel på å analysere Grappellistilen, da de begge tar utgangspunkt i musikkteori som akkordprogresjoner og skalaer.

#### Aksenter og spøkelsesnoter

Kliphuis mener det rytmiske, samt rett plassering med god bueteknikk er viktig for å få inn Grappelli sin jazzfølelse. Det skal i følge Kliphuis være stor kontrast mellom toner med aksenter og toner uten aksenter.<sup>2</sup> ”*To make the accents stick out even more, we have the ghost notes*”.<sup>3</sup> Ghost notes kan oversettes til spøkelsesnoter og forstås som toner som nesten ikke blir hørt. Tonene noteres i parentes:

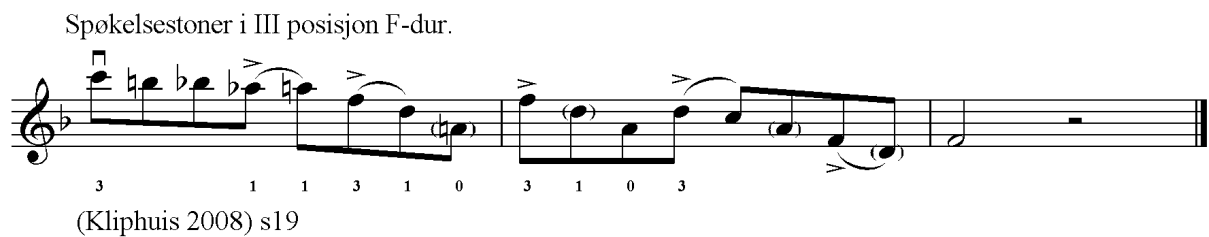


<sup>1</sup> (Haigh 2010) s147

<sup>2</sup> (Kliphuis 2008) s18

<sup>3</sup> (Kliphuis 2008) s18

Dette eksempelet (spøkelsesnoter 1) ligner veldig på Glasers klasse 5E og Haigh sitt motiv pedalling. Spøkelsesnoter kan også være toner som ikke har løs streng:



Her (spøkelsestoner 2) ser vi spøkelsestoner i to forskjellige tonearter, der det ikke alltid behøver å være en løs streng på fiolinen som er spøkelsestonen. Jeg konkluderer med at spøkelsestoner er en rytmisk effekt, i og med at tonen er så diffus og nærmest ikke høres.

### Åpne strenger

Kliphuis hevder at Grappelli var svært influert av jazzfiolinisten Eddie South, der South ofte holdt seg lenge i tredje posisjon og baserte stilen sin rundt de åpne strengene:

*"This gave his playing a more classical sound"...."Grappelli decided he wanted ease and speed, and so he always kept his fingering centered around the open strings, making use of them often".<sup>1</sup>*

Kliphuis mener at Grappelli gikk opp i de høye posisjonene for å trenge gjennom og gi litt ekstra trykk når det trengtes på fiolinen:

<sup>1</sup> (Kliphuis 2008) s19



### Niermotiv

Kliphuis har kommet fram til ulike *niermotiv* som han forklarer i sin instruksjonsvideo om Grappellis stil.<sup>1</sup> Dette er ikke det samme som Haigh sitt senka niermotiv. Kliphuis mener det er typisk for Grappelli å bruke skalamotiv i sine improvisasjoner. Grappelli brukte som oftest et moll-9 motiv, der han spilte første, andre, tredje og femte trinn over to oktaver. Han pleide for eksempel veldig ofte å spille moll-9 motivene på slutten av ei låt, etterfulgt av et par flageoletter på tredje og fjerde finger.

(Kliphuis 2009)

Dette motivet mener jeg har et godt fingermønster (0-1-2-0-1-2-3-1-1-2-3) og det kan lett overføres til andre tonearter og rytmer. Fingermønsteret kan være dette: 1-2-3-1-1-2-3-1-1-2-3 uten bruk av løse strenger.

#### 4.4 OPPSUMMERING GRAPPELLIMOTIV

Glaser, Haigh og Kliphuis har likheter og forskjeller i sine definisjoner av Grappellis stil og motiv. Alle har til felles å mene at Grappelli mer eller mindre brukte faste motiv i sine improvisasjoner. Glaser skiller seg litt fra Haigh og Kliphuis: Haigh og Kliphuis baserer seg hovedsakelig på motiv ut fra akkordfunksjoner og skalaer, mens Glaser klassifiserer motivene innenfor visse rammer med lite fokus på akkordfunksjoner og skalaer. Derimot kan noen av motivene til Haigh og Kliphuis falle inn under Glaser sine motivklasser. Et eksempel er der Haigh kaller noen av Grappellimotivene sine for "blueslick", som egentlig kan falle inn under Glaser sin klasse 4. Dessuten ser jeg at enkelte av Haigh og Glaser sine Grappellimotiv ligner på hverandre. Der Haigh snakker om fingermønster, har Glaser motiv jeg mener helt klart kan relateres til fingermønster. Jeg kan også finne fingermønster i Kliphuis sine motiv.

<sup>1</sup> (Kliphuis 2009)



Glaser og Haigh har også motiv som er identiske. Om Haigh har funnet ut dette selv eller hentet det fra boka til Glaser, er ikke lett å vite. Glaser beskriver heller ikke motivene sine i noe som helst fingermønster, noe som Haigh ofte gjør. Kliphuis gjør dette indirekte, der han påpeker at Grappelli baserte improvisasjonen rundt de åpne strengene. Det som likevel virker å være felles for alle tre sine Grappellimotiv, er at det samme motivet brukes flere ganger i samme improvisasjon. For å gjøre analysedelen enklere vil jeg sammenfatte noen av motivene, slik at jeg kan referere til en motivgruppe under analysedelen:

### **Klasse 5A**

Glaser sin klasse 5A er identisk med figur 8.17 Triplet run, i boka til Haigh.<sup>1</sup> Jeg vil sammenfatte det til klasse 5A.

### **Klasse 5D**

Glaser sin klasse 5D er opp mot slik Haigh beskrev at Grappelli likte å spille triol arpeggioer over en akkord. Mest sannsynlig stemmer dette og i analysen velger jeg å definere dette som klasse 5D.

### **Klasse 5E**

Det som er felles for alle tre, er Glasers klasse 5E, Haigh sin pedalling og Kliphuis sine ghostnotes. Glasers klasse 5E og Haigh sin pedalling mener jeg er helt like, jeg vil derfor kalle denne motivgruppen for klasse 5E. Kliphuis snakker om enkelte spøkelsesnoter (ghostnotes). Dette mener jeg er uavhengig av klasse 5E og vil derfor definere dette som en effekt og ikke en motivgruppe.

### **Klasse 4C**

Glasers klasse 4C er opp mot identisk med en dimskala. Jeg vil derfor sammenfatte alle dimskalaer til klasse 4C.

---

<sup>1</sup> (Haigh 2010) s146

**Grappellis favorittmotiv**

Jeg synes det er rart at jeg ikke finner igjen Grappelli sitt favorittmotiv (fig. 8.3) (i følge Haigh) i noen av motivklassene til Glaser. Haigh påstår at Grappelli spilte dette motivet minst en gang i nærmest alle sine improvisasjoner. Derfor ville det være rart om ikke Glaser fant dette motivet i sine transkripsjoner. Jeg finner verken *slidende* opp til liten ters, forminska kvint eller noen andre modifikasjoner i Glaser sine motiv. Kliphuis har et motiv som kan ligne på Haigh sitt. Han mener at Grappelli gikk opp i tredje og femte posisjon på E strengen, når han ville gi litt mer trykk på fiolinstemmen.<sup>1</sup> Dermed viser han et motiv som ligner på det favorittmotivet Haigh har kommet fram til.

**Flageolettmotiv**

Både Kliphuis og Haigh påpeker flageolettmotiv som Grappelli sitt varemerke. Jeg synes det er rart at Glaser ikke har med dette i noen av sine motivgrupper. Kanskje Glaser regner dette som en effekt i spillestilen? Glaser nevner heller ikke kvintdobling under en motivkategori. Det kan forsvares med at dette er mer en effekt enn et motiv, da en hovedsakelig kan gjøre en kvintdobling hvor som helst, selv om Tim Kliphuis har et ”Grappellimotiv” basert på akkurat dette i sin instruksjonsvideo.

**Klasse 3**

Jeg kan se visse likheter med Haigh sine motiv og Glaser sine motiv, men jeg synes den er forbausende liten. Haigh sine ascending og descending motiv (fig 8.18 og 8.19) kan til en viss grad tilhøre Glaser sin motivklasse 3, der det ser ut som begge har til felles at de sekvenserer. Generelt ser det ut til at begge har lik oppfatning i at Grappelli ikke alltid spilte hele motivet. Grappelli ser derimot ut til ofte å ha tilpasset motivet etter toneart og rytmikk til den enkelte låta og noen ganger ser det ut som om han bare fulgte et bestemt fingermønster. Jeg vil likevel sammenfatte det hele til klasse 3.

---

<sup>1</sup> (Kliphuis 2008) s20

## 5. EFFEKTER OG VIRKEMIDLER I JAZZFIOLINSTILEN

Foruten motiver er det også flere virkemidler som definerer jazzfiolininstilen og Grappellistilen. Ikke sånn og forstå at disse kun brukes i denne stilen, men de er med på å sette særpreg og skape noe av uttrykket av stilen. I dette avsnittet har jeg forsøkt å få med de fleste effektene og triksene som Grappelli brukte, og som ofte brukes innenfor jazzfiolininstilen.

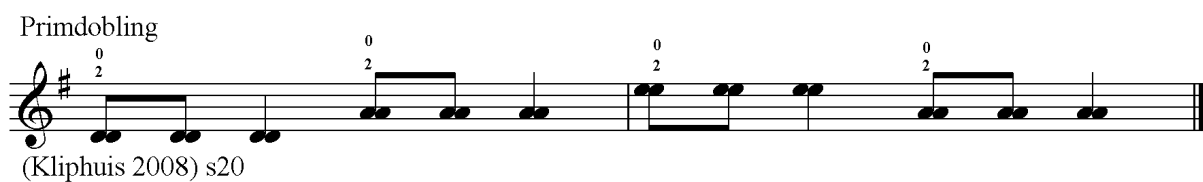
### 5.1 CHOPPING

Chopping er en perkussiv teknikk som er mye brukt i bluegrass, men også etter hvert innen jazz. Teknikken utføres ved at man slår buehårene nær froschen<sup>1</sup> på strengene, noe som blir en rask- og skrapelyd av udefinert tonehøyde. Mange pleier også å dempe strengelyden ved å legge fingrene over strengene med venstre hånd. Dette er brukt av noen jazzmusikere, inkludert Turtle Island String Quartet, Darol Anger, Casey Drieson og Rushad Eggleston.<sup>2</sup>

### 5.2 PRIMDOBLING, KVINTDOBLING, SEKSTDOBLING OG OKTAVDOBLING.

Grappelli brukte ofte dobbeltgrep som et ekstra krydder i stilen sin. Det gjør også mange andre jazzfiolinister. Dobling av prim, kvint, sekst og oktav blir oftest brukt. Man kan også doble sekund, ters og kvint, selv om jeg har inntrykk av at dette ikke er så vanlig innenfor jazzfiolininstilen.

#### Primdobling



Grappelli brukte å spille den samme noten kombinert med en åpen streng. Dette har jeg kalt for primdobling, Haigh kaller dette for drone.<sup>3</sup> Kliphuis mener Grappelli mest sannsynlig ko-

<sup>1</sup> Frosch: Nederste del på buen, som strammer og holder buehårene.

<sup>2</sup> ("Playing the violin")

<sup>3</sup> (Haigh 2010) s165



## Oktavdobling

Octaves ascending

Octaves descending

(Jazzworkshop, Stuff Smith)

Oktavdobling brukes også i jazzfiolininstilen. Jazzfiolinisten Stuff Smith benyttet seg ofte av dette, i følge Haigh.<sup>1</sup>

### 5.3 VIBRATO

Grappelli sin hysteriske vibrato er kommentert både av Haigh og Kliphuis:

*"When I wrote out my first Grappelli solo long ago, I was trying to get an effect that I considered a trill, to sound like the original and I couldn't get it. Later on it turned out to be his vibrato! The vibrato is wide and very fast".<sup>2</sup>*

Jeg mener at jeg oppdaget akkurat det samme som Kliphuis forteller om vibrato, da jeg skulle transkribere Love for Sale i takt 67 (Se Love For Sale). Grappelli sin vibrato er ganske omfattende å få til da man vibrerer over en halvtone, men også enkelte ganger på heltoner.

### 5.4 FLAGEOLETTER

Foruten Grappelli sitt flageolettmotiv (se Grappellimotiv), brukte Grappelli "vanlige" naturlige flageoletter. Disse brukes ofte i klassisk fiolinstil og er et fint virkemiddel for bl.a. å få ren intonasjon. Den vanligste flageoletten er å dele strengen i to og trykke svakt ned, slik at man får oktaven over den løse strengen. Det fins to typer flageoletter; naturlig flageoletter og kunstige flageoletter.

<sup>1</sup> Jazzfiolinworkshop: Stuff Smith av Chris Haigh, London fiddle convention 20/2 2011

<sup>2</sup> (Kliphuis 2008) s21

## 5.5 SLIDES

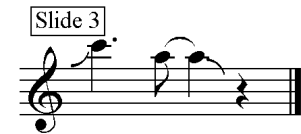
Grappelli bruker ofte slides for å komme fra den ene tonen til den andre. Han ”slider” (glir) både oppover og nedover strengene på fiolinhalsen. Dette gjør at musikken får et lite krydder og en mer bluesaktig følelse. Norgaard skiller mellom ”*slow slides* og *quick slides*”.<sup>1</sup> Forskjellen er at de trege slidene som oftest har en begynner- og sluttone, mens den kjappe sliden ofte bare har en begynnertone eller en sluttone. Man bruker gjerne å starte en slide en halvtone lavere, for senere og slide opp til ”måltonen”.

Viktig for ”*sliden*”, i følge Norgaard,<sup>2</sup> er at den begynner med aksent (forte) til lyden som blir svak når den når måltonen. Slide brukes ofte både nedover og oppover. Jeg har hentet ut eksempler på slide fra Tim Kliphuis sin transkripsjon av soloen til Grappelli, basert på akkordene i låta ”Minor Swing”. I eksempelet ’slide 1’ har vi en treg ”oppoverslide” på første finger, fra tonen diss til E og en nedoverslide fra ess til D. Start- og sluttonen er definerbar og karakteriseres som en treg slide (slow slide). I eksempelet ’slide 2’ har vi også en treg slide, men en slide opp- og nedover fra tonen E til F og ned til E igjen med E som borduntone.

Man kan finne to eksempler på raske slides i eksempelet ’slide 3’, med en oppover slide til tonen C og en nedoverslide fra tonen A. Norgaard kaller disse to typer slide for ”scoop” og ”fall-off”.<sup>3</sup> I ”scoop” sliden er begynnertonen egentlig valgfri og i ”fall-off” sliden glir sliden ned fra en a til en valgfri uklar tone.



(Kliphuis 2008) s42



<sup>1</sup> (Norgaard 2008) s23

<sup>2</sup> (Norgaard 2008)

<sup>3</sup> (Norgaard 2008) s23



Ole Bull eksperimenterte også med å spille på alle strengene samtidig, ved å ha en flatere stol på fiolinen. Dermed trengte han ikke å skru fra hverandre buen for å spille på alle strengene. Ole Bull kunne dermed spille på alle strengene samtidig med ”normal” bruk av buen. Joe Venuti sin firklangs-bueteknikk gjorde at han fikk et helt annet lydbilde enn ved å spille på en enkel streng og han oppnådde å få en større og fyldigere klang. Dette gjorde sitt til at også han kunne bruke fiolinen som et akkordinstrument og ikke bare som et soloinstrument. Joe Venuti var dessuten en stor skøyer, i følge Chris Haigh, og om Venuti brukte ”firestrengsteknikken” for showets skyld eller fordi det faktisk var fint, er heller uvisst.<sup>1</sup>

Firestrengs-bueteknikk  
Takt 109  
♩ = 144

(Massey og Romano 2005) s40

---

<sup>1</sup> Jazzworkshop: Joe Venuti av Chris Haigh, London fiddle convention 20/2/-2011



## 6. ANALYSEDEL

Da jeg bestemte meg for transkripsjonene, valgte jeg to låter jeg mener er fra Grappelli sine to perioder. Minor Swing er en av de første låtene hans og Love for Sale er fra etter han ”endret sitt vokabular”, i følge Haigh. Låten Minor Swing blei komponert på 1930 tallet av Django Reinhardt og Stéphane Grappelli. Cole Porter låta Love for Sale er en standardlåt, der Grappelli har tolket og lagt på sine egne improvisasjoner. Hensikten med transkripsjonene er å finne igjen kjennetegn og særpreg Grappelli brukte i sin spille- og improvisasjonsmåte, der motiv og virkemidler har vært hovedfokus.

### 6.1 LOVE FOR SALE

I min transkripsjon av Cole Porter låten ”Love for Sale”, har jeg valgt kun å transkribere fiolinsoloene til Grappelli. Besifring og hjelp har jeg hentet fra The standards real book 6th Edition,<sup>1</sup> samtidig som jeg har endra og tilpasset akkordene etter lydsporet. Jeg har transponert originaltonearten B<sup>b</sup>m til tonearten Hm som Grappelli spiller låta i.<sup>2</sup> Dette er også en mer fiolinistisk toneart (se fiolinistisk), med tanke på at man kan bruke mer åpne strenger i improvisasjon. For å kunne notere ned improvisasjonen til Grappelli, har jeg benyttet meg av et transkriberingsprogram kalt Transcribe.<sup>3</sup> Transcribe er et svært godt hjelpemiddel. Ved hjelp av dette kan jeg skru ned hastigheten til 20 prosent av normalhastighet uten å endre tonehøyden. Dermed får jeg med meg alle tonene. Som notasjonsprogram har jeg brukt Sibelius 6<sup>4</sup> som jeg for øvrig har brukt til alle andre noteeksempler i oppgaven.

Ved å skru ned hastigheten har jeg oppdaget mange detaljer og ”triks” som Grappelli benytter seg av. Samtidig har jeg også oppdaget detaljer som muligens ikke er ment skal være av så viktig karakter. Fiolinistiske og tekniske ting som strøkbruk og strøkfigurer har jeg valgt å se bort fra, da jeg vil fokusere mest på bruk av motiv og virkemidler. Transkripsjonene er nok rytmisk ikke hundre prosent slik som Grappelli ville ha spilt dem. Det er heller ikke viktig, fordi Grappelli uansett ikke ville spilt sine improvisasjoner nøyaktig likt hver gang. Dette

---

<sup>1</sup> (Sher og Dunlap 2000) s277

<sup>2</sup> I transkripsjonen Love For Sale står det notert akkorden Bm som er det samme som ”norsk” Hm.

<sup>3</sup> (Transcribe 1998)

<sup>4</sup> (Finn og Finn)

mener jeg ikke gjør noe, da jeg som sagt er mest på jakt etter motiv og virkemidler. Derfor er heller ikke det rytmiske i transkripsjonen et stort fokus.

Swingåttededelene har jeg valgt å notere ned som vanlige jevne åttededeler, med vekt på swingrytmikk for å gjøre det enkelt for meg og leseren. Blåtoner og ”falske toner” vil uansett være vanskelig å notere ned perfekt. Jeg har derfor notert blåtoner, vanligvis som en liten ters eller en forminska kvint. Videre mener jeg transkripsjonen i seg selv ikke er nok for å lære seg å spille stilen til Grappelli, men er mer som et hjelpemiddel brukt sammen med soloinnspillingen. Først en liten oversikt over gangen i Love for Sale:

## **Love for Sale**

### *Intro*

Låten begynner med et fritt gitarspill.

Deretter fortsetter introen med et grunnkomp/riff med åtte takter gitar, der bassen kommer inn etter fem takter.

### *Hovedtema*

#### *Del A*

Grappelli kommer inn med fiolinen på opptakten i del A (Se Love For Sale). Grappelli spiller smakfullt gjennom hovedtemaet med glissandi og presenterer låta forholdsvis jevne opp mot originalen, med noen små rytmeforskyvninger og utbroderinger.

#### *Del B*

I del B spiller Grappelli også hovedtemaet, men med litt flere utbroderinger enn i del A. Samtidig bruker han muligens noen motiv og motivklasser.

#### *Del C*

Her spiller bassen walking bass. Fiolinen spiller opp mot originalen, men med mer selvvalgte utbroderinger og gjentakelser av ulike motiv.

#### *Del D*

Fiolinen spiller hovedtema igjen, med gitar og walking bass som akkompagnement.

### ***Improvisasjon***

#### *ABCD x 2*

Gitaren spiller en improvisasjon med bass som komp. Etter andre gjennomkjøring kommer fiolin inn på de to siste taktene i slutten av del D.

#### *Del A og B*

Her blir Grappelli adskillig løsere og starter etter min mening virkelig fiolinimprovisasjonen. Det skjer med gitar og walking bass som akkompagnement.

#### *Del C*

Fiolinimprovisasjon, der tempoet ritarderer etter seks takter

#### *Del D*

Tilbake til hovedtema med grunnkomp (gitar og bass)

#### *Coda*

En form for coda med ritardando mot slutten

Låten avsluttes ved at fiolinen ritarderer og et avslutningsmotiv/skala som ender på tonen H.

### ***6.1.1 ANALYSE***

Dette er selve hovedanalysen av låta. Jeg er på jakt etter å finne igjen Glaser, Haigh og muligens Kliphuis sine Grappellimotiv, som de alle påstår at Grappelli benytter seg av om hverandre. Jeg vil også prøve å finne igjen andre kjennetegn, for eksempel ulike skalaer og toner som mange hevder Grappelli benyttet seg av. Haigh mener Grappellistilen var basert på pentatone og bluesskalaer: “*His playing was largely based on the major pentatonic blues scale, but his use of this scale was very distinctive*”.<sup>1</sup> Det kan også være at jeg finner igjen motiv som går igjen, som ikke er blitt påpekt av noen av de ovennevnte:

---

<sup>1</sup> (Haigh 2010) s139

## Motivklasser

Det første som kan se ut som og minne om et motiv, finner jeg i takt 13-16, i en II-V-I bevegelse. Takt 13 ser ut som en vanlig Hm treklang arpeggio over to oktaver. Det som derimot begynner å bli interessant er takt 14-15. Ved å sammenligne dette med Glaser sine klasser, finner jeg ingen umiddelbar tilknytning til noen av hans klasser, kun muligens klasse 1A og 1B. Dette fordi det blant annet er synkende fraser, noe som kjennetegner Glaser sin klasse 1. Om jeg ser nærmere på tonen, er det en tydelig H blues skala i både takt 14 og 15-16, der riktignok ikke alle trinnene er med. Dette kan vi for eksempel se i takt 14, der sjette trinnet i en H blues skala ikke er med.



Siden jeg finner igjen blues skalaen i disse taktene, kan jeg også til en viss grad karakterisere disse taktene til Glaser sin klasse 4A, selv om ikke dette har direkte tilknytning og fingersetting som i Glaser sitt motiv. Men jeg kan foreløpig ikke finne igjen noen rytmiske eller se noen direkte tilknytning til avslutningsmotivet til Grappelli, i sammenligning til en av klassene til Glaser. Derimot kan jeg finne en variant av det Haigh mener er en av Grappellis typiske bluesfraser (fig 8.5) i takt 14-15. Tonene H-F-E og H utgjør Haigh sitt fourth-to first finger stretch 1:

Takt 13-16, Originaltranskripsjon Love for sale



Bluesmotiv og Haigh sitt fingermønster basert på Haigh sin fig. 8.5, laget av taktene ovenfor.



Det ser ut til at Grappelli benyttet seg av dette motivet i flere takter, der han spiller noe lignende tre forskjellige plasser: takt 13-16, 82-83 og 97-99. Tilsvarende ser det ut som han brukte det samme fingermønsteret på alle tre stedene, selv om motivene ikke er helt like.

### Klasse 1

#### 1A

Takt 48-49 og 115-116 er en variant av Glaser sin klasse 1A med mange av de samme tonene, uten gisstonen, men med bruk av kromatikk i nedgangen. I følge Glaser var dette et av motivene Grappelli ofte benyttet seg av.

#### 1B

Takt 39 – 41 ligner på Glaser sin klasse 1B, først og fremst begynnelsen. Men motivet har også en retning nedover tilsvarende det også klasse 1B har.

### Klasse 3

Starten i takt 86 til og med takt 88 mener jeg kan føres inn i Glasers klasse 3. Her kan en se tydelig forskyvning av et lite motiv som kan minne om sekvensering. Motivet er forskøvet eller sekvensert to ganger. Dette kan også ligne på Haigh sin ”descending step pattern”.<sup>1</sup>

I takt 77 og 79 finner jeg dessuten det samme motivet, bare at det i takt 79 spilles det en sekund høyere:

Takt 77-78

79 Takt 79-80

(Love for sale)

<sup>1</sup> (Haigh 2010) fig 8.19 s147

Dette kan også bare være vanlige arpeggio akkorder fra takt 77:  $Dm^7$  -  $Gmaj^7$ , og takt 79:  $A^7$  -  $Dm^{13}$ . Løpet fra enstrøken D til trestrøken H i takt 80 (se takt 79-80) kan også være et forsøk på å spille en eolisk skala (ren moll) uten sjette trinn. Fingermønsteret synes jeg er interessant, da det kan se ut som Grappelli spiller et 0-2 og 1-3 motiv. 0-2 to ganger etter hverandre blir en septimakkord og tilsvarende blir to 1-3 motiv etter hverandre. Tre 0-2 eller 1-3 motiv etter hverandre gir en 13akkord, eventuelt en brutt modal skala.

I takt 38 spiller Grappelli et tilsvarende motiv. Det kan være en ren moll (eolisk skala) eller en 13 akkord over en  $Em^7$  til  $A^7$  akkord eller det kan også være en ren  $Em^7$  arpeggio til en  $A^7$ . For meg ser det ut som at valget av tonene også her kommer av det hendige fingermønsteret og ikke ut fra skalaer og akkorder, der jeg mener man kan kalle dette for et 1-3 motiv.

#### **Klasse 4**

Jeg kan ikke finne noen konkret motiv som passer inn i Glaser sin klasse 4, selv om muligens takt 14-15 (se Love for Sale) sannsynligvis er basert på en bluesskala.

#### **Klasse 5**

Etter gitarsoloen og i takt 67-68 på transkripsjonen er det noe som kan ligne et rytmisk parti og som har rytmisk verdi. Dette kan også ligne Glasers klasse 5. Grappelli skifter hyppig mellom F og fiss, noe jeg vil påstå har en rytmisk effekt. Dette går ikke direkte inn i en spesifikk gruppe i klasse 5, i og med at Grappelli ikke spiller spøkelsestoner. Men den burde falle inn under klasse 5, da den har såpass rytmisk effekt som den har.

Taktene 70-74 har en rytmisk effekt og burde etter Glaser sine motiv falle inn under klasse 5. Men det er heller ikke her direkte trioler, spøkelsesnoter og så videre, men er etter min mening av rytmisk karakter.

#### **5E**

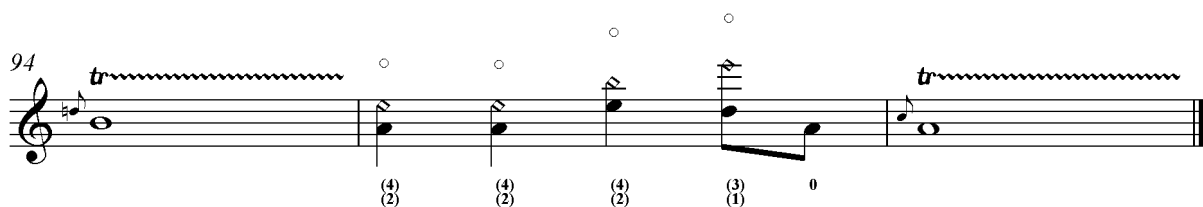
Jeg kan tydelig finne motivgruppen 5E i takt 64,76, 82-83, 99-100, 130 og litt i takt 30-31.

### Grappelli sitt favorittmotiv

Jeg kan ikke se å finne det Haigh mener er Grappelli sitt favorittmotiv, som ofte befinner seg i de fleste av låtene og improvisasjonene til Grappelli. Det nærmeste jeg kommer er i begynnelsen av takt 81.

### Flageolettmotiv

I takt 94 finner jeg et flageolettmotiv som ligner på det Haigh mener Grappelli brukte. Jeg har notert to fingersettinger: en i første posisjon og en i tredje posisjon (i parentes) som er identisk med det Haigh bruker. Haigh mener Grappelli ofte spilte dette temaet i tredje posisjon. Selv mener jeg det er mye lettere å spille dette i første posisjon, men dette er en smakssak fra fiolinist til fiolinist.



(Love for sale, takt 94)

### Kromatikk

Grappelli brukte en del kromatikk, blant annet i takt 11 og 27-28, men også lengre kromatiske nedganger som i takt 48-49. Kromatikken er noe Grappelli ser ut til å ha benyttet seg av ofte, spesielt som gjennomgangstoner.

### Likheter

Grappelli vekslet på å flette inn toner fra originalmelodien her og der. De siste to linjene av del C (takt 42-50 og 109-114) der takt 42-47 og 109-114 spiller originaltema.

### Effekter/triks/andre ting

#### *Kvintdobling*

I takt 41 ser vi det eneste eksempelet Grappelli bruker en kvintdobling.

*Vibrato*

I takt 67 spilte Grappelli noe som kan ligne på en trille. Jeg tror egentlig dette er vibrato, der han vibrerer over en halvtone veldig kjapt. Grappelli hadde en ganske vid og intens vibrato som kunne minne om en trille.<sup>1</sup>

*Flageoletter*

I takt 17, 102 og flere takter benyttet Grappelli seg av flageoletter. Dette gjør at det blir en mykere tone og intonasjonen blir optimal.

*Slides/glissando*

Grappelli benyttet seg ofte av slides og glissando i låten, noe som etter min mening gir en smooth utøvelse av melodien.

*Bruk av løse strenger*

Kliphuis påpeker at Grappelli sentrerte improvisasjonen sin rundt de åpne strengene. Det kan jeg tydelig se i denne improvisasjonen, blant annet ved mye bruk av motivklassen 5E. Dette skjer også med enkelte toner i takt 29-31, der han vekslet på å bruke fjerde finger på G og en åpen D streng. Mye av grunnen til at låta er transponert fra sin originaltoneart, mener jeg kan være fordi Grappelli kunne bruke flere åpne strenger i denne tonearten. Tonearten er mer idiomatisk for fiolinen, tilsvarende en menneskestemme bedre vil passe til enkelte tonearter.

---

<sup>1</sup> (Kliphuis 2008) s21



# Love for sale, transkripsjon

$\text{♩} = 163$

**A** Emaj7 Bm7 Emaj7 Bm7

9 Em7 A9 Dm7 G9

14 C#m7 F#7 Bm7 **B** Emaj7 Bm7

21 Emaj7 Bm7 Emaj7 A9

28 Dm7 G9 C#m7(b5) F#7(#5) Bm6

34 **C** Em7 A7(b9) Dmaj7 F#m7 B7(b9) Em7

39 A7 Dmaj7 B7

43 B9 B7 Em6 G#m7(b5) C#7(#5)

48 G#m7(b5) C#7(#5) F#m7(b5) B7(b9) **D** Emaj7 Bm7

Detailed description of the musical score: The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 163. The music is divided into sections A, B, C, and D, each marked with a boxed letter. Chords are indicated above the staff, and some include fingering numbers (1, 0, 3, 3, 1, 4, 0, 1, 3, 1, 3, 1, 3). The score consists of 48 measures across eight staves.

2

54 E<sup>maj7</sup> B<sup>maj7</sup> E<sup>m7</sup> A<sup>9</sup>

61 D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>#m7(b5)</sup> F<sup>#7(b9)</sup> B<sup>m6</sup>

Gitarimprovisasjon 2 x ABCD.

Fiolin kommer inn på siste to takter på andre gang. del D:

**A**

67 hysterisk vibrato E<sup>maj7</sup> B<sup>m7</sup>

73 E<sup>maj7</sup> B<sup>m7</sup>

77 E<sup>maj7</sup> A<sup>9</sup> D<sup>maj7</sup>

81 hysterisk vibrato C<sup>#m7</sup> F<sup>#7</sup> B<sup>m7</sup>

85 **B** E<sup>maj7</sup> B<sup>m7</sup> E<sup>maj7</sup>

90 B<sup>m7</sup> 0 E<sup>maj7</sup> A<sup>9</sup> tr

96 G<sup>9</sup> C<sup>#m7(b5)</sup> F<sup>#7(b9)</sup> B<sup>m6</sup>

100 C Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) Dmaj<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) <sup>3</sup>

105 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Dmaj<sup>7</sup> B<sup>7</sup> B<sup>9</sup> B<sup>7</sup>

111 Em<sup>6</sup> G<sup>♯</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>♯</sup>7(♯<sup>5</sup>) G<sup>♯</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) C<sup>♯</sup>7(♯<sup>5</sup>)

116 F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>) D Emaj<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Emaj<sup>7</sup> Bmaj<sup>7</sup>

124 Em<sup>7</sup> A<sup>9</sup> D<sup>9</sup> G<sup>9</sup> C<sup>♯</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

130 F<sup>♯</sup>7(b<sup>9</sup>) Bm<sup>6</sup> Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

135 Dmaj<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> C<sup>♯</sup>m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

139 F<sup>♯</sup>7(b<sup>9</sup>) Bm<sup>7</sup>

## 6.2 MINOR SWING

Transkripsjonen av improvisasjonsdelen til Minor Swing har jeg hentet fra Tim Kliphuis sin bok *Gypsy jazz violin*.<sup>1</sup> Jeg vil gjøre det samme som jeg gjorde med tanke på analyse av Love for Sale, men her kun i improvisasjonsdelen. Til forskjell fra Love for Sale er Minor Swing selvkomponert og er fra 1937. Det vil si før Grappelli skiftet vokabular. Jeg har benyttet meg av innspillingen Minor Swing på Django Reinhardt sin plateinnspilling *The best of Django Reinhardt*. Dette er en av Grappelli sine tidlige innspillinger mellom 1935-39. Transkripsjonen til Tim Kliphuis ser ut til å være en god transkripsjon, da jeg selv prøvde å transkribere låta og endte med samme noteverdier og tonehøyder som Tim Kliphuis. Først en kort gjennomgang av Minor Swing:

### **Minor Swing**

#### *Intro*

Låta begynner med en presentasjon av melodien i låta med gitar og fiolin samtidig.

#### *Improvasjonsdel*

##### *Gitarsolo*

Gitarsolo med komp (bass og gitar). Gitarimprovisasjonen varer i omtrent tre runder.

##### *Fiolinsolo*

Fiolinimprovisasjon med akkompagnement og enkelte rytmiske fills av gitar. Det er fra denne improvisasjonen transkripsjonen er hentet.

#### *Outro*

Låta ender med at melodien kommer tilbake med gitar og fiolin, slik som den gjorde i begynnelsen.

---

<sup>1</sup> (Kliphuis 2008) s 42-43

### 6.2.1 ANALYSE

#### **Grappelli sitt favorittmotiv**

Jeg kan umiddelbart finne en variant av Grappelli sitt favorittmotiv (fig 8.3) i takt 31. Dette er riktignok transponert til å passe inn i funksjonen B<sup>b7</sup>- Am og jeg kan også finne det samme motivet en oktav lavere i takt 45-46 over akkordene Am-E<sup>7</sup>. Motivet finner jeg dessuten igjen i takt 47-50 og takt 15. Sliden spiller en senket mollters i Am. Motivet fungerer bra med det samme fingermønster som Haigh har brukt på sitt Grappellimotiv.

#### **Motivklasser**

##### **Klasse 1**

###### *1B*

I slutten av takt 12, 15, 56-57 og 64-65 kan jeg finne igjen noen av tonene i motivklasse 1B.

###### *Klasse 3C*

I takt 30, 40, 44-45 og 50 spiller Grappelli et motiv som kan ligne på begynnelsen av Glasers klasse 3C.

###### *Klasse 4*

I takt 7,14, 22 og 38 kan jeg finne en H dim nedover motiv. Også i takt 23,62 finner jeg en D dimskala. Alle disse taktene kan jeg knytte til motivklasse 4E. Noen av dimskalaene er riktignok ”skjult”, med bruk av kromatikk.

###### *Blues toner*

5th lick både i takt 14 og 47-49. Grappelli bruker dessuten forminska kvint flittig eller forstør-ra kvart, som man benevner det som nå.

###### *Klasse 5*

Jeg kan finne noe som kan ligne på rytmiske motiv i slutten av en frase i takt 4, 17-18, 36, 52-53 og 58-59, tilsvarende som i Love for Sale.

###### *5E*

I takt 10 er det et eksempel på motivgruppe 5E, mens jeg finner spøkelsenoter i takt 24 og 60.

## Fingermønster

### 1-3 fingermønster

Takt 42 og 43 ser ut som et vanlig  $Hm^7$  arpeggio akkord, med et 1-3 fingermønster. Dette fingermønsteret finner jeg også i transkripsjonen av Love for Sale.

### 1-4-0 fingermønster

Haigh hevder at Grappelli brukte fingermønster som han overførte der det passet. Takt 5-6, 20, 37 (med opptakt) og 53-54 kan muligens kalles et 1-4-0 motiv. Dessuten går alle motivene over en IV-V-I (Sd-D-T) bevegelse og kan stamme fra fjerdeposisjonsmotivet til Haigh, fig. 8.8. Taktene 37-38 er svært lik taktene 53-55 og 20-21. Begynnelsen av alle taktene starter med et fingermønster: takt 37-38: 1-4-1-4-1-0, takt 53-55: 4-1-0-4-1-0, takt 20-24: 4-1-4-1, mens takt 5-6 (Se Minor Swing transkripsjon): 1-4-1-0-1-4-1-4-1-0. dette kan sammenlignes med Haigh sitt "4-1-0,4-1-0 lick", der Grappelli ser ut til å ha spilt dette fordi det var et godt fingermønster.

Takt 37-38

Takt 53-55

Takt 20-24

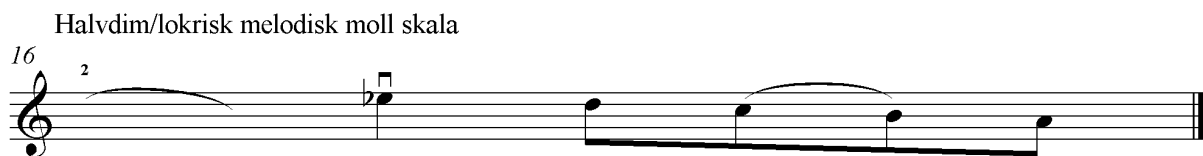
(Minor Swing)

*Kromatikk*

Grappelli benyttet seg her mye av kromatikk blant annet innflettet i dimskalaer, men også som virkemiddel i sammenheng med slide. Se takt 1, 9, 12, 15, 22, 26, 31, 39, 45, 51, 56-57 og 64.

*Halvdim/lokrisk melodisk mollskala*

Takt 1, 45-46, 51-52, 54-55, 61 og 65 ser ut til å være fem toner av en halvdim skala eller lokrisk melodisk mollskala, noe som ser ut til å gå igjen ofte i låta.

*Blues pentaton*

Takt 14-15, 31 inneholder blues pentatone skalaer.

*Effekter*

Grappelli benyttet seg mye av slides og glissandi i låten spesielt i sammenheng med kromatikk. Jeg finner ikke noen flageolettmotiv. Det ser ut som Grappelli bare benyttet seg av oktavflageoletter.

## Grappelli Improvisation No. 2

The musical score is written in 4/4 time and consists of seven staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the piece is in the key of D minor. The notation includes various musical techniques and chord changes:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Starts with a triplet of eighth notes (F#, A, B) marked with '1', '-1', and '3'. Chords: Am, Dm vib.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Features a triplet of eighth notes (C, D, E) marked with '3'. Chords: E7, Am vib.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Includes a triplet of eighth notes (F#, A, B) marked with '2', '-2', and '-2'. Chords: Dm vib, Am, 1, 1.
- Staff 4 (Measures 13-17):** Contains a triplet of eighth notes (C, D, E) marked with '3', '-3', and '-3'. Chords: vib, E7, Bb7, Am, E7.
- Staff 5 (Measures 18-21):** Features a triplet of eighth notes (F#, A, B) marked with '0', '1', and '1'. Chords: Am vib, Dm vib.
- Staff 6 (Measures 22-25):** Includes a triplet of eighth notes (C, D, E) marked with '2', '2', and '2'. Chords: E7, Am.
- Staff 7 (Measures 26-29):** Contains a triplet of eighth notes (F#, A, B) marked with '3'. Chords: Dm vib, Am vib, E7.

(Kliphuis 2008) s42



2

31 *Bb7* *Am* *E7* *Am* *Dm*

38 *E7* *Am*

42 *Dm* *Am*

46 *E7* *Bb7* *Am* *E7*

50 *Am* *Dm*

54 *E7* *Am*

58 *Dm* *Am*

62 *E7* *Bb7* *Am*

### 6.3 OPPSUMMERING ANALYSE

Bruk av kromatikk, pentatonikk, klasse 5 spesielt 5E, slides/glissandi og fingermønster går igjen i begge transkripsjonene. De har mye pentatonikk i seg og bruk av løse strenger. Dessuten finner jeg deler av Grappellimotiv i begge transkripsjonene.

Jeg synes det er merkverdig at jeg ikke finner Grappelli sitt favorittmotiv (fig. 8.5) i transkripsjonen av Love for Sale, mens jeg finner mange av dem i Minor Swing. Mitt inntrykk er at Grappelli benyttet seg av flere forskjellige motiv i Love for Sale. I Minor Swing derimot benyttet han seg av noen få motiv og disse brukte han ofte. En forklaring på dette kan jo være at Minor Swing er i en tidlig fase av Grappellis karriere, mens Love for Sale ble spilt inn seinere der Grappelli hadde opparbeidet seg flere og ulike motiver.

Jeg har dessuten funnet fram til et fingermønster Grappelli ser ut til å ha brukt ofte over en septimakkord. Der man kan spille en septimakkord, moll eller dur, stor eller liten septim med åpne strenger med et 0-2,0-2 fingermønster. Man kan spille det samme motivet uten åpne strenger med et 1-3,1-3 fingermønster eller 2-4,2-4 finger mønster. Dessuten kan man utvide motivet til en 13 akkord ved å spille motivet over tre strenger 0-2,0-2,0-2 og 1-3,1-3,1-3 og 2-4, 2-4, 2-4.

## 7. KONKLUSJON

Denne oppgaven har tatt for seg noen av særtrekkene i jazzfiolinistilen og improvisasjonsmåten til Stéphane Grappelli. Ut fra Matt Glaser, Chris Haigh, Tim Kliphuis og mine egne analyser og transkripsjoner har jeg kommet fram til noen resultater i min konklusjon. Hensikten med oppgaven har ikke vært å peke på hvem av de tre som har rett, men å trekke til seg et mest mulig bredt faglig stoff om Grappellistilen, finne en sammenheng og lage mine egne synspunkt. Det er en fordel å spille fiolin selv, spesielt med tanke på fingermønsterbaserte motiv og for å få best utbytte av oppgaven.

Jazzfiolinistilen til Grappelli og improvisasjonsmåten hans kjennetegnes ved at han benytter seg av ulike innlærte motiv og særtrekk. Stilen hans er dessuten idiomatisk for fiolinen der han ser ut til å basere seg rundt de åpne strengene som igjen skaper gode fingermønstre. Det kan mange ganger se ut som om han valgte motiv fordi de har gode fingermønstre.

Jazz er ikke det samme uten improvisasjon. Improvisasjonen baserer seg på enkelte bestemte premisser som inneholder ulike rammer. Disse baserer improvisasjonen seg på og i denne oppgaven har hovedfokuset vært på motivimprovisasjon.

Grappelli brukte både akkordbasert (vertikalt) og skalabasert (horisontalt) improvisasjon. Mange av improvisasjonsmotivene er trinnvise, slik at de kan baseres på fingermønstre. Det vanligste fingermønsteret baseres på arpeggiobaserte fingermønstre, men Grappelli brukte også horisontale fingermønstre som pentatone skalaer, melodisk moll, forminska skala, kromatisk skala, blueskala, durskala, mollpentaton og niermotiv. Dessuten mener jeg at noen av Glasers motivklasser kan relateres til fingermønstre, der for eksempel 5B, 5E og 5A helt klart er flyttbare motiv.

Det kan virke som om tilnærmingen til motivimprovisasjon i Grappellistilen er en *snarvei og lat* måte å gå fram på for å *slippe* å lære seg teorien bak jazzimprovisasjon. Haigh mener også indirekte at Grappelli *basically cheating*. Jeg mener det er en svært lærerik metode å tilnærme seg jazzimprovisasjon på. Om jeg spør en jazzmusiker hvordan jeg skal lære meg jazzimprovisasjon, svarer de fleste at jeg skal høre på jazzmusikere på *jazzplater* og kopiere disse. Dette mener jeg faktisk at jeg har gjort i denne oppgaven, da jeg tok utgangspunkt i

å spille med fiolinen og uten at jeg egentlig trengte å kunne så mye om teorien bak. Samtidig understøttes det faktum at den enkelte musiker baserer seg på å spille sammen med andre og blir derfor påvirket og dratt i den riktige retning, uten helt å vite hvilke skalaer og teorier som brukes der og da. Det er gjerne slik en musiker fungerer, og slik Grappelli fungerte, uten å lage musikk basert på teori, men musikk basert på musisering.

Alle genre inneholder en form for motivgrupper, for eksempel bluegrass, norsk folkemusikk og klassisk musikk. Disse kodene som Bastian snakker om kan faktisk være motiv.

Denne måten å sette seg inn i og analysere Grappellistilen på synes jeg har vært utrolig lærerik. Oppgaven har vært knyttet til både praktisk og teoretisk kunnskap, der jeg blant annet har måttet teste ut motiv i praksis på fiolinen. Den har lært meg adskillig mer enn om jeg bare hadde gått den *teoretiske veien* og sett på allerede ferdige transkripsjoner. Ved å transkribere selv har jeg måttet gå i detalj for hver enkelt tone Grappelli har spilt, noe jeg mener gir en grundig innføring i spillemåten og stilen hans.

Oppgaven gir meg som musiker og andre ideer og nye innfallsvinkler til å *angripe* en improvisasjon, da det i utgangspunktet ikke trenger å være så avansert for at man skal lære å improvisere. Dessuten viser den at man kan ta fingermønstre som utgangspunkt for motiv og improvisasjon. Selv har jeg tillært meg nye spilleteknikker og fingerbaserte motiv tilpassa fiolinen. Oppgaven har lært meg at jeg kan bruke samme idèen/motivet ved bare å transponere, tilpasse rytmisk og melodisk. Dessuten har jeg lært meg en ”*systembasert*” improvisasjon, der jeg hele tiden bygger på et motiv/en ide.

Jeg har selv blitt inspirert til å lage mine egne motiv og finne opp egne fingermønstre. Samtidig håper jeg at oppgaven kan gi andre fiolinister og fiolininteresserte ideer om hvordan de kan utvikle sitt fiolinspill.

## LITTERATURLISTE

- Barnett, Anthony , Matt Glaser og Alyn Shipton. "Violin 6. Jazz and blues (i) Jazz". *Grove Music Online*, Oxford Music Online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41161pg1> [6. april 2011]
- Barrett, Frank J. 1998. "Coda--Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations: Implications for Organizational Learning". *Organization science* 9 (5).
- Bastian, Peter. 1987. *Inn i musikken, En bok om musikk og bevissthet inn i musikken*. Original utgave, Norsk utgave Gyldendal Norsk Forlag 1988
- Berendt, Joachim Ernst. 1991. *The jazz book from ragtime to fusion and beyond* Oversatt av H. o. B. Bredigkeit, D. Morgenstern and T. Nevill. Redigert av G. Huesmann: Lawrence Hill Books, Brooklyn New York 1991. Original utgave, Das grosse Jazzbuch.
- Dean, Jeffrey og Peter Gammond. "Swing". *The Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6582> [6. april 2011]
- DeVeaux, Scott. 1991. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Histography". *Black American Literature Forum* 25 (Literature of Jazz Issue(Autumn 1991)):525-560.
- Dillan, Lisa. 2008. "Kunsten å øve på noe som ikke eksisterer". *Musikk kultur* 11 2008.
- Drabkin, William. "Diatonic". *Grove Music Online*, Oxford Music Online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07727>. [6. april 2011]
- Drabkin, William. "Motif". *Grove Music Online*, Oxford Music Online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19221> [7. april 2011]
- Sibelius 6 Version 6.0.1.
- Flisnes, Leiv. 1992. "Musikkordboken".125.
- Glaser, Matt og Stéphane Grappelli. 1981. *Jazz violin*. Redigert av P. A. Neely. New York: Oak Publications, A Division of Embassy Music Corporation, New York.
- Gridley, Mark C. 2000. *Jazz styles: history & analysis*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall.
- Guettler, Knut. 2010. "Om strengfysikk og buefysikk".
- Haigh, Chris. 2010. *Exploring the jazz violin*. Original utgave, Schott Music Ltd, London.
- Hansen, Ørnulf Boye. 1997. *Fag og følelse: fiolinmetodikk på et ergonomisk grunnlag : fra Per Spelmann til Paganini*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

- Jakobsen, Tor Ingar. 2004. *Bill Evans' og Keith Jarretts tonevalg og fraseoppbygging: en sammenligning ut fra en vertikal og en horisontal betraktningssmåte*, Oslo.
- Kernfeld, Barry. 1995. *What to Listen For in Jazz*: Yale University 1995.
- Kliphuis, Tim. 2008. *Stéphane Grappelli: gypsy jazz violin*. Pacific, MO: Mel Bay.
- Kliphuis, Tim. 2009. *Hot Jazz Violin Grappelli and beyond*: HyperHip Media Inc.
- Kristiansen, Kai. 2009. "Slipper Tigeren løs på folk". *Adresseavisen* 19. september 2009.
- Kruse, Bjørn. 1980. *Jazzteori*.
- Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. Original utgave, Sher music co.
- Lindsay, Kenneth A. og Peter R. Nordquist. 2006. "A technical look at swing rhythm in music". *The Journal of the Acoustical Society of America* 120 (5):3005.
- Monson, Ingrid. 1994. "Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody, and Ethnomusicology". *Critical Inquiry* 20 (2):283-313.
- Myhren, Magne. "Lars Fykerud". *Norsk biografisk leksikon*, Store norske leksikon: [http://www.snl.no/.nbl\\_biografi/Lars\\_Fykerud/utdypning](http://www.snl.no/.nbl_biografi/Lars_Fykerud/utdypning). [21. april 2011]
- Nettl, Bruno, Rob C. Wegman, Imogene Horsley m. fl. "Improvisation". *Grove Music Online*, Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3>. [6. april 2011]
- Norgaard, Martin. 2008. *Getting into gypsy jazz violin*. Pacific, MO: Mel Bay Publications
- "Phrase". Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7894>. [7. april 2011]
- "Phrase". *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21599>. [6. april 2011]
- "Playing the violin". *Wikipedia*, Wikipedia.org: [http://en.wikipedia.org/wiki/Playing\\_the\\_violin#Bowling\\_techniques](http://en.wikipedia.org/wiki/Playing_the_violin#Bowling_techniques). [17. april 2011]
- Prögler, J. A. 1995. "Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section". *Ethnomusicology* 39 (1):21-54.
- Romano, Richard Niles og Aiden Massey. 2005. *Joe Venuti "Never before... Never again"*. Redigert av R. N. Romano. Original utgave, Niles production 2005.
- Roth, Russell. 1952. "On the Instrumental Origins of Jazz". *American Quarterly* (4), <http://www.jstor.org/stable/3031415>. [6. april 2011]

Sartorius, Michael. *The Baroque German violin bow*. Adresse:  
<http://www.baroquemusic.org/barvlnbo.html>.

Sher, Chuck og Larry Dunlap. 2000. *The Standards Real Book C version*: Sher Music Co.

Transcribe! version 8.10.0 for Windows.

Tucker, Mark og Travis A. Jackson. "Jazz". *Grove Music Online*, Oxford Music Online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45011>. [6. april 2011]

Weisethaunet, Hans. 2001. "Is there such a thing as the 'blue note'?". *Popular music* 20.

Whittall, Arnold. "motif". *The Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4553>. [7. april 2011]

Wigestrånd, Stig Roar. 1999. *Fiolinen og jazzen: en studie av fiolinens potensiale innenfor jazzmusikken*. Hovedoppgave, Norges Musikkhøgskole 1999, Oslo.

Wigestrånd, Stig Roar. 2004. *Lockwood's system: a theoretical and artistic study of Didier Lockwood's system for improvisation*, Norges musikkhøgskole, Oslo.

Wigestrånd, Stig Roar. 2010. *Alle kan improvisere*: Cantando musikkforlag 2010.

Wigestrånd, Stig Roar. 2011. Intonasjon. Redigert.

Wilkinson, Irén Kertész. "Gypsy music". *Grove Music Online*, Oxford Music Online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41427> [17. april 2011]

Witmer, Robert. "Lick". *Grove Music Online*, Oxford Music Online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49259>. [7. april 2011]

**Workshop-** The London Fiddle Convention Sunday 20th Feb 2011, Chris Haigh

### **Vedlegg - CD**

1 Love For Sale, *Stéphane Grappelli En Concert Avec*, Olympia 1988

2 Minor Swing, *The best of Django Reinhardt*, Blue note 1996