

AN UNPRECEDENTED NEW DIRECTION FOR THE BAND

En analyse av Pat Methenys kompositoriske virkemidler i albumet

The Way Up



Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo, våren 2009

Håkon Koren

Forord

Jazz? Hva er det? Disse spørsmålene stilte jeg meg selv etter min første gitartime på musikklinja. Etter å ha tilbrakt ungdomsårene på å spille i og lytte til rockeband, skulle jeg nå begynne å spille jazz. Med en smule skepsis i begynnelsen, ble nå en ny verden åpnet, og jazz ble etterhvert en av mine store lidenskaper. Tabulaturene ble erstattet av noter, og timene på gutterommet hvor jeg prøvde å kopiere gitarsoloene til Kirk Hammett, men likevel ikke fikk det helt til, ble erstattet med improvisasjon.

Etter nøye studering av forskjellige jazzlåter, oppdaget jeg at det fantes mange spennende jazzmusikere, men størst nysgjerrighet og beundring vekket først og fremst gitaristene John Scofield og Pat Metheny. Den dagen jeg satt i Oslo Konserthus en vårkveld i 2005, på en 3 timers lang konsert med Pat Metheny Group, hvor blant annet albumet *The Way Up* ble spilt fra start til slutt, ble jeg lamslått. CD-platen ble kjøpt umiddelbart etter konserten, etterfulgt av timevis med undring og nysgjerrighet over hvordan dette albumet har blitt laget.

Jeg vil takke mine veiledere Hans Weisethaunet og Eckhard Baur for nyttige og konstruktive tilbakemeldinger.

Det sies ofte at bak enhver mann, står det en kvinne bak og trekker i snorene, i dette tilfellet vil jeg rette en takk til Magdalena og min mor for korrekturlesing og hjelpsomme tips.

Til slutt vil jeg takke alle som har gitt meg inspirasjon til å gjennomføre denne oppgaven.

Håkon Koren

Oslo, 17. april 2009

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|------------|
| Kapittel 1: The Opening | 5 |
| 1.1 Innledning..... | 5 |
| 1.2 Problemstilling | 8 |
| 1.3 Metode..... | 10 |
| 1.4 Formål og avgrensning | 15 |
| 1.5 Hvordan går jeg frem? | 16 |
| Kapittel 2: Pat Metheny Group | 17 |
| 2.1 Pat Metheny..... | 17 |
| 2.2 Lyle Mays..... | 19 |
| 2.3 The Way Up..... | 20 |
| 2.4 Jazzrock | 21 |
| Kapittel 3: Hvilke kompositoriske virkemidler blir brukt? | 24 |
| 3.1 Introduksjon | 24 |
| 3.2 Analysen..... | 25 |
| 3.2.1 ”The Opening” | 25 |
| 3.2.2 ”Part One”..... | 45 |
| 3.2.3 ”Part Two” | 55 |
| 3.2.4 ”Part Three” | 67 |
| 3.3 Kompositoriske virkemidler | 73 |
| Kapittel 4: Motiv utvikling og bearbeidelse | 76 |
| 4.1 Introduksjon | 76 |
| 4.2 Analysen..... | 77 |
| 4.3 Motivisk bearbeidning | 91 |
| Kapittel 5: Hva er det spesifikke med Pat Methenys spillestil og klangideal? | 93 |
| 5.1 Sound..... | 94 |
| 5.2 Dynamikk..... | 96 |
| 5.3 Innslag av improvisasjon..... | 98 |
| 5.4 Forhold mellom komposisjon og improvisasjon | 100 |
| 5.5 Hva gjør at det er Pat Metheny? | 102 |
| Kapittel 6: Avslutning | 104 |
| Kildehenvisning | 107 |
| Litteraturkilder | 107 |
| Musikk-kilder | 108 |

| | |
|------------------------------|------------|
| Internettkilder | 108 |
| Andre kilder..... | 109 |
| Vedlegg | 110 |
| Vedlegg 1: CD | 110 |



Kapittel 1: The Opening

1.1 Innledning

There are lot of Conservatoires that teach jazz – the techniques of jazz – but not the spirit and the spirit, you have to look for it. The point about jazz is not to imitate or play the techniques, but to try to understand the spirit. This is the hardest thing.

– Julien Lorau (Nicholsen 2005: 99)

Problematikken rundt definisjonen av jazz oppsto allerede på midten av 1900-tallet. Hva var jazz, og hva skulle defineres som jazz? Musikken til filmen *The Jazz Singer*, fra 1927, ble omtalt som jazz, mens den egentlig var mer tilnærmet populærmusikken. George Gershwins ”jazz-baserte” klassiske komposisjoner, ble også omtalt som jazz. Jazzkritikeren og musikkhistorikeren, Ted Gioia, argumenterer i *The History of Jazz*, at alt som virket som fashion i løpet av mellomkrigstiden ville før, eller siden, bli klassifisert som jazz (Gioia 1997: 77). Opprinnelig hadde den fremtredende tolkningen av jazzhistorie fokusert på kronologi, ved å liste opp de forskjellige verkene fra New Orleans-jazz til klassisk jazz, swing, bop og videre utviklinger (Johnson 2002: 33).

Den tyske jazzkritikeren Joachim Ernst Berendt skriver i sin bok *The Jazz Book*, at jazz er en form for kunstmusikk (Berendt 1992: 453). Berendt argumenterer videre om fire essensielle jazelementer; *Swing feel, improvisasjon, jazzidentitet/sound/inviduell frasering og kvalitet*. Ved nærvær av alle disse elementene, finner vi de store verkene og de store artistene. Det fjerde kriteriet på jazz, altså *kvalitet*, må kunne føles, da en kan distingvere for eksempel Miles Davis fra Britney Spears. Berendt har en gjennomgående negativ holdning til populærmusikken, ved for eksempel å hevde at populærmusikken snylter på jazz (ibid.: 453-455). Joachim Ernst Berendt hevder at jazz er kunst, men beskriver det som populærmusikk. En slik måte å se det på kan absolutt problematiseres¹.

Jazzmusikeren, pedagogen og forskeren Mark C. Gridley argumenterer i boken *Jazz Styles. History and Analysis* at det er mye forskjellig musikk som har blitt kalt jazz. Ifølge Gridley kan enkelte hevde det er jazz, hvis det for eksempel er brukt saksofoner på platen, eller hvis en får en swingfølelse av musikken. I *Jazz Styles. History and Analysis* nevner Gridley to elementer som de fleste jazzstiler har til felles; *Improvisasjon og Jazz swing feeling* (Gridley 2008: 6). Videre nevner Gridley fire synspunkter om hvordan definere jazz. Første

¹ Jf. Espen Eriksen: *Forelesning, Institutt for musikkvitenskap UiO 23.01.2006*

synspunkt, er at for mange trenger kun musikken å assosieres med jazztradisjonen for å kunne kalles jazz. Denne definisjonen gjør at nesten all musikk kan defineres som jazz, ved for eksempel at den har jazzlignende rytmer. Definisjonen gjør det også vanskelig å skille mellom jazz og andre typer jazzpreget musikk. Neste synspunkt er at en framføring kun trenger å uttrykke en jazzswing-følelse, for å kunne kalles jazz. Her står uttrykk som ”jazz er følelse” og ”det er ikke hva du spiller, men hvordan du spiller det” veldig sterkt. Det tredje synspunktet er at man må framføre en improvisasjon for at det kan kalles jazz. Denne definisjonen kan skape vanskeligheter med å distingvere jazz fra andre typer musikk med improvisasjon, som for eksempel rock. Det fjerde, og siste synspunktet Gridley nevner i *Jazz Styles. History and Analysis*, er at jazz må inneholde improvisasjon og gi uttrykk for en jazzswing-følelse, altså en kombinasjon av punkt to og tre (ibid.: 10-11).

Gridley hevder videre at noe jazz kan være populærmusikk, da den utgjør bruksmusikk som dansemusikk, filmmusikk og festmusikk, men også fordi den kan være lett tilgjengelig. Mesteparten av jazz, og spesielt jazzstilene etter 1930-årene, faller under denne kategorien (ibid.: 12).

Mark C. Gridley sin beskrivelse av jazz ligger tett oppimot klassisk musikk, og han hevder at jazz inneholder en større kvalitet enn andre genrer, da den har de flinkeste og beste musikerne².

I de senere årene har det også vist seg å være problematisk å finne en eksakt definisjon på jazz, da improvisasjonsmusikere som i stor grad er assosiert med jazz gjennom plateselskaper som blant annet ECM, har i svært liten grad musikalske særtrekk som det omtalte swingfenomenet, som de fleste forsøkene på jazzdefinisjon ovenfor hadde som kriterium. I stedet opplever en eksempelvis hos artister som Pat Metheny, i sin ECM periode, Terje Rypdal og Jan Garbarek, bruken av lange og til dels svevende klangflater hvor en markert rytme, puls og groove blir på sett og vis fraværende³.

Jazz har til enkelte tider kunnet bli sett på som populærmusikk gjennom jazzhistorien. Den tidligste jazzmusikken var laget for dansing, og kunne sees på som bruksmusikk (Gridley 2008: 40). Utviklingen av nye danser, og den økende populariteten av å danse, ble en viktig faktor for utviklingen av jazz. I løpet av 1930-årene oppsto det en ny jazzretning; *swing*. Denne nye stilen begynte gradvis på 1920-tallet og holdt seg gående inn på 1940-tallet, i denne perioden begynte jazzen å ”swinge” mer, da musikerne begynte å tilpasse seg swing-

² Espen Eriksen: *Forelesning, Institutt for musikkvitenskap UiO 23.01.2006*

³ Tor Dybo: *Gjesteforelesning, Institutt for musikkvitenskap UiO 30.01.2006*

åttendelsfigurer og hadde en friere rytmisk følelse (ibid.: 99). 1930-tallets swing var særdeles populær, og kan sees på som den mest populære jazzstilen i det tjuende århundret. I løpet av 1940-årene utviklet det seg en ny retning innenfor jazzen, og den moderne jazzstilen *bebop* oppsto. Denne perioden var starten på et publikumsviktende jazz, hvor en kan si at jazz hadde gått fra lavkultur til høykultur. Jazz ble ikke allment populært for musikklytterne før jazzrockens inntog på 1970-tallet, hvor jazz hadde utviklet seg innen markeds kapitalismen og deretter ble mer kommersiell.

På begynnelsen av 1990-tallet erfarte jazzforskningsfeltet store endringer på hva som kunne være daværende problemstillinger innen forskning. Man kan si at problemstillingene har endret seg fra å ha utgangspunkt i jazz som et verk, til å ta utgangspunkt i jazzens iboende kompleksitet og kulturbetydning⁴.

Den norske jazzforskeren, Tor Dybo, la frem under sin gjesteforelesning i emnet jazzanalyse ved Universitetet i Oslo, to hovedtendenser i jazzanalysefeltets forskningshistorie; *jazz som dokumentasjonsprosjekt* (biografiske og historisk rettede prosjekter) og *musikkanalytisk innrettet jazzforskning*⁵. Jazz som dokumentasjonsprosjekt har i stor grad vært sterkest representert, og er en viktig del av jazzforskningen. I Norge har for eksempel Norsk jazzarkiv systematisk bygd opp et omfattende materiale på norske jazzmusikere og jazzgrupper, mens jazzforskere, som John Bergh og Bjørn Stendahl, har produsert flere empirisk baserte bøker om norsk jazz mellom 1920 og 1960 (Dybo 2002: 131-132). Jazzanalysens oppmerksomhet som forskningsfelt har her vært mer underrepresentert, noe som kan komme av at få musikkvitenskaplige forskere har jobbet med jazzanalytiske problemstillinger, både nasjonalt og internasjonalt (Dybo 2006).

Dybo (ibid.) argumenterer videre, at det innfor musikkanalytisk innrettet jazzforskning har vært en tendens til å fokusere på solistisk orienterte analyser. Arbeidene til Lawrence Gushee (1981), Thoms Owens (1974) og Wolfram Knauer (1990) trekkes her frem for bruk av disse analysene, hvor de belyser transkripsjoner av enkeltmusikers improvisasjoner innenfor ulike tradisjoner og strømninger i jazzhistorien, ved å bruke analyseparametere som motivbruk, skalastruktur, harmoniske mønstre og formproblematikk.

I den senere tid har det kommet kritikk, blant annet av Tor Dybo selv, på nettopp denne forskningstradisjonen, da den legger for stor vekt på satstekniske beskrivelser, og for lite vekt på interaksjonsformer og kommunikasjonsprosesser. Arbeidene til Ekkehard Jost

⁴ Tor Dybo: *Gjesteforelesning, Institutt for musikkvitenskap UiO 30.01.2006*

⁵ *ibid.*

(1974) og Roger T. Dean (1992), er eksempler på forskere som trekker inn begreper og hendelser, som i stor grad er vanskelig å få med i transkripsjonsarbeid.

Det er også forekommet flere etnomusikologiske perspektiver i jazzforskningen, hvor de viktigste verkene etter 1990-tallet har vært Paul F. Berliners *Thinking in Jazz* (1994) og Ingrid Monsons *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (1996). I Berliners bok om tenkning i jazz, analyserer han jazzmusikerens progresjon av musikalske og improvisatoriske evner. De improvisatoriske rollene en jazzmusiker forventes å ha innenfor en hvis genre i jazzhistorien er også et sentralt punkt i boken. Ingrid Monsons bok tar for seg næranalyser av interaksjonsformer under jazzimprovisasjon, med utgangspunkt i utvalgte innspillinger, hvor analysene er basert på intervjuer med musikerne. I denne forskningsretningen kan det altså være vanlig med feltarbeid.

Det er flere spennende felt innenfor jazzforskning, men innenfor de oppgaverammene jeg har valgt, vil det være naturlig, i min oppgave, å basere meg på en musikkanalytisk innrettet jazzforskning.

1.2 Problemstilling

I denne masteroppgaven vil jeg i hovedsak anvende en musikkanalytisk innfallsvinkel i analysen av et jazzverk. En av grunnene til at jeg har valgt å analysere Pat Metheny Group-platen *The Way Up*, er at den låter annerledes enn mange andre CD-utgivelser hvor en jazzgitarist står i sentrum. En annen grunn er at jeg har lenge vært nysgjerrig på hvordan denne platen har blitt til. Jeg velger å gå inn i bestemte deler av verket i *The Way Up* og deretter se på albumets kompositoriske virkemidler.

Hovedproblemstillingen jeg vil svare på i denne masteroppgaven blir da følgende:

Hvilke kompositoriske virkemidler bruker Pat Metheny i Pat Metheny Group albumutgivelsen *The Way Up*?

Hovedpoenget med oppgaven blir da å drøfte hvilke kompositoriske virkemidler som blir brukt i Pat Metheny Group-albumet *The Way Up*. Siden albumet varer i 68 minutter og består av 2376 takter med musikk, må jeg avgrense dette ved å kun gå inn i de delene av

notebildet som etter min mening er sentrale for drøftingen⁶. Jeg vil også redegjøre uttrykket, *kompositoriske virkemidler*, før jeg går videre med oppgaven, siden dette er med på å bestemme hva som skal vektlegges i oppgaven.

Formen er et viktig punkt som man bør betrakte nøye i en analysedel; hvilke deler kommer etter hverandre, og er det noe system? Har jeg sett denne formen før i verket, eller i en annen musikkstil? Så kan jeg trekke paralleller.

Neste punkt i min analyse er melodikken som blir brukt på albumutgivelsen, og få innblikk i hvordan det melodiske materialet har blitt behandlet, med tanke på intervallbehandling, skalavalg, akkordtoner, akkordfremmede toner og melodisk omfang.

Deretter vil jeg ta for meg harmonikken i de utvalgte delene. Her vil hovedfokuset dreie seg rundt de harmoniske løsningene Metheny og Mays bruker i sine komposisjoner. På enkelte steder, hvor akkordene er satt i rekkefølge, velger jeg å bruke trinnanalyse til å påvise forskjellige akkord vendinger og kadenser.

Hvor de utvalgte delene befinner seg tonalt eller modalt er også sentralt. Siden Metheny er kjent for å modulere i spesielle intervaller, vil modulasjon være et punkt i analysen. I tillegg vil jeg undersøke hvilke modulasjonsteknikker som blir brukt ved de eventuelle modulasjonene.

Jeg vil også gi en redegjørelse for hva slags rytmikk og hvilken type puls som blir brukt i komponeringen, og, ikke minst, om det blir brukt noen rytmiske effekter, som pulsforandringer, og/eller inspirasjon fra spesielle land og verdensdeler, og gi en pekepinn på hva de rytmisk baserte instrumentene foretar seg.

Siste punkt av de kompositoriske virkemidlene vil være instrumentasjon, som er veldig vesentlig for komponeringen i verket, da den mest sannsynlig blir nøye komponert og arrangert for de enkelte medlemmene av bandet.

For å oppsummere og fatte det i korthet, er det disse kompositoriske virkemidlene jeg vil se nærmere på:

- Form
- Melodikk
- Harmonikk
- Tonalitet/Modalitet
- Modulasjon

⁶ En drøftelse rundt problematikken i refleksjon av notebildet kommer i kapittel 1.3

- Rytmik
- Instrumentasjon

For å få svar på hvordan Pat Metheny utvikler og bearbeider sine motiver, velger jeg å bruke de samme sju punktene i analyseprosessen, som i hoveddelen. Punktene er valgt, fordi jeg mener at disse gir best innblikk i hvordan motivene er bygd opp. Jeg vil gå inn i bestemte deler av verket i ”Part One”, og deretter utdype låtens motiver, utvikling og bearbeidelse.

Så et underspørsmål til problemstillingen vil da være følgende:

Kan en finne ut på hvilken måte Pat Metheny utvikler og bearbeider et kort motiv i en større sammenheng?

Etter de to analysene vil jeg heve blikket og forsøke å gi en mer helhetlig beskrivelse av de musikalske virkemidlene, ved å se nærmere på dynamikk, sound, innslag av improvisasjon og forholdet mellom komposisjon og improvisasjon. Deretter vil jeg oppsummere dette ved å drøfte hvorfor det låter som Pat Metheny.

Så det neste underspørsmålet til problemstillingen vil bli:

Hva er det spesifikke ved Pat Methenys spillestil og klangedeal?

1.3 Metode

The part of the study of music that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements.

Bent & Pople i Grove Music Online⁷

For å få svar på hvilke kompositoriske virkemidler Pat Metheny bruker i albumet *The Way Up*, har jeg tatt utgangspunkt i metoden *musikalsk analyse* (se tabellen nedenfor). Da enhver analyse er gjort ut ifra en forforståelse, basert på ens totale kunnskaper om emnet, vil en analyse ikke være fullstendig objektiv, da all analyse bygger på visse forutsetninger. Målet vil da bli å få et rikere bilde av musikken, men ikke nødvendigvis et ”sannere” bilde.

⁷ <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=Analysis>

En analyse av et musikkstykke ut ifra notebildet, vil kunne gi helt andre resultater enn en auditiv analyse av det samme stykket, siden det dreier seg om to helt forskjellige representasjoner av verket. Det vil derfor være naturlig i enkelte situasjoner å blande disse analytiske perspektivene.

Metodisk og framstillingsmessig har jeg benyttet en tabell, som gir en visuell oversikt over hva som skjer i verket. Jeg har tatt utgangspunkt i det jeg har lært om jazzanalyse, arrangering og komponering under min studietid ved Universitet i Oslo. Tabellen vil bestå av forskjellige parametere. Jeg har brukt følgende oppsett for analysene i kapitel 3:

- Innledning
 - Form
- Analyse:

| | | | | | | |
|-------------|-----------------|------------------|---------------------------------|-------------------|-----------------|------------------------|
| Form | Melodikk | Harmonikk | Tonalitet/ modalitet | Modulasjon | Rytmiikk | Instrumentasjon |
|-------------|-----------------|------------------|---------------------------------|-------------------|-----------------|------------------------|

- Kommentarer til de forskjellige parametrene
- Oppsummering

Oppsettet for kapitel 4 hvor jeg skal skrive om Pat Methenys utvikling og bearbeiding av et kort motiv i en større sammenheng er følgende:

- Innledning
 - Form
- Analyse:

| | | | | | | |
|-------------|-----------------|------------------|---------------------------------|-------------------|-----------------|------------------------|
| Form | Melodikk | Harmonikk | Tonalitet/ modalitet | Modulasjon | Rytmiikk | Instrumentasjon |
|-------------|-----------------|------------------|---------------------------------|-------------------|-----------------|------------------------|

- Kommentarer til de forskjellige parametrene
- Oppsummering

Mens i kapitel 5 hvor jeg skal skrive om hvorfor Pat Metheny låter som Pat Metheny er oppsettet følgende:

- Innledning
- Analyse
 - Sound
 - Dynamikk
 - Innslag av improvisasjon
 - Forhold mellom komposisjon og improvisasjon
- Oppsummering

Metoden musikalsk analyse blir brukt på denne masteroppgaven fordi den, etter min mening, gir en god besvarelse på problemstillingen, og et innblikk i Pat Methenys musikalske verden.

I de kommende kapitlene vil jeg bruke ord og begreper som i analysene er knyttet til musikk, og velger derfor å forklare enkelte av disse i dette kapitlet.

Enkelte steder i analysedelen, vil trinnanalysen bli brukt som analytisk verktøy for å belyse akkorder og akkordprogresjoner, og påvise visse essensielle akkordvendinger og kadenser. Jeg vil benytte meg av det romerske tallsystemet fra en til sju, for å vise til hvilket trinn i skalaen akkorden opptrer på, ut fra modiet partiet går i. I = første trinn, II = andre trinn, III = tredje trinn, IV = fjerde trinn, V = femte trinn, VI = sjette trinn og VII = sjuende trinn.

Som oftest under harmonikkpunktet bruker jeg besifring for å karakterisere de ulike harmoniene, noe som bidrar til en mer fullstendig beskrivelse av akkordene, og blir et viktig redskap i analysen. I besifringsspråket blir ofte terminologien *metningstone* brukt, som vil si at en tone kan legges til en akkord uten at akkordens funksjon endres (Tveit 1994: 92).

Hvis for eksempel en tone eller en akkord blir sterkere fremhevet enn de andre og danner et tonalt sentrum, kan en bestemme tonaliteten. De andre akkordene står da i et nært eller fjernt forhold til denne hovedklangen, tonika (Benestad 2004: 53).

Modal harmonikk bygges på skalaer utenom dur/moll. Ordet modal og modalitet blir da brukt om forskjellige ”klangstemninger”. Kirketoneartene er mer enn bare visse teoretisk oppbygde tonerekker. Det er det melodiske som er viktig, hvor visse sentraltoner og visse melodiske vendinger gir selve karakteren (Kruse 1980: 134). Det finnes mange kirketonearter, men oftest benytter man seg av syv, som også er de mest brukte innen jazz; *jonisk*, som tilsvarer en ren dur skala. *Dorisk*, som likner ren moll skala, foruten sjette trinn, som er høyt. *Frygisk*, hvor andre trinn lavt i forhold til en ren (eolisk) mollskala. *Lydisk*, hvor fjerde trinn heves i forhold til en ren dur skala, og som er særdeles benyttet i en jazzsammenheng.

Mixolydisk, som tilsvarer skalaen på dominant septimen, hvor sjuende trinn er lavt i forhold til en ren dur skala. *Eolisk*, som tilsvarer en ren moll skala. *Lokrisk*, som tilsvarer den halvforminskede septim akkorden, hvor andre og femte trinn er lavt i forhold til en ren mollskala (Jf. Levine 1995). I eksempel 1 nedenfor er det en skisse av de sju viktigste kirketoneartene ut ifra tonen C.

Eks. 1

Jonisk
1 9 3 11 5 13 maj7 1

Dorisk
1 9 b3 11 5 13 b7 1

Frygisk
1 b9 b3 11 5 b13 b7 1

Lydisk
1 9 3 #11 5 13 maj7 1

Mixolydisk
1 9 3 11 5 13 b7 1

Eolisk
1 9 b3 11 5 b13 b7 1

Lokrisk
1 b9 b3 11 b5 b13 b7 1

Under analysedelen, og i stor grad under punktet melodikk, vil begreper som *akkordtone*, *akkordfremmed tone*, *antesipasjon*, *intervaller* og *ambitus* forekomme. *Akkordtone* vil si at tonen kan finnes i den akkorden den er plassert i, mens *akkordfremmed tone* er når den aktuelle tonen ikke hører hjemme i den akkorden den er plassert i. Med *antesipasjon* mener jeg en ubetont tone som først hører hjemme i neste akkord, en ”tone som blir tatt på forhånd” (Benestad 2004: 62). Ordet *intervall* i sammenheng med musikk betyr

avstand mellom to toner, enten harmonisk eller melodisk. Intervallene har samme navn som de latinske ordenstall: prim, sekund, ters, kvart, kvint, sekst, septim, oktav, none, desim, undesim, duodesim og tredesim. Intervallene blir også ofte omtalt som rene, store, små, forstørrede og forminskede (ibid.: 27). Med *ambitus* mener jeg toneomfanget, og da gjerne i denne sammenheng toneomfanget på en utvalgt del som blir analysert.

Under punktet modulasjon, vil jeg prøve å antyde modulasjon ut ifra tre ulike teknikker: *direkte modulasjon*, *dreiepunktmodulasjon* og *antydnet modulasjon*.

Under analysemodellpunktet rytmikk, vil begrep som *polyrytmikk* og *komplementærrytmikk* dukke opp. Med *komplementærrytmikk* menes det rytmiske kombinasjoner, hvor det oppstår komplementærrytmikk når en setter sammen forskjellige rytmemønstre i ulike stemmer, altså at stemmene ”svarer” hverandre, og danner en rytmisk helhet (ibid.: 100). Polyrytmikk er en kombinasjon av to, eller flere rytmiske mønstre som er basert på ulike inndelingsprinsipper (jf. Eriksen 2004).

Som hjelpemiddel i analysen kommer jeg til å bruke et partitur av albumet. Her er det viktig å understreke at dette partituret er som de fleste utgitte notebøker, og da inneholder visse ”feil”. Som regel er melodisk, harmonisk og rytmisk notasjon korrekt, men siden det er et kommersielt produkt, vil det oppstå forenklinger av disse elementene. Derfor er det vesentlig å sammenligne transkripsjonen med framførelsen, da det kan være problematisk å få eksakthet av transkripsjonene (Berliner 1994: 98). De fleste transkripsjoner kan sies å være forminskede, eller en struktur av en utførelse (ibid.: 98). Det å kun bruke notebildet som referanse kan bidra til vanskeligheter med å få tak i stilistiske trekk som fraseringer og mikrorrytmikk. Noe som er typisk med transkripsjoner er forenkling av besifringen, derfor vil det være i stor grad vesentlig å se nøye i partituret på akkordene og lytte til platen for å kunne beskrive akkordene eksakt. Et annet punkt rundt problematikken i refleksjonen i notebildet, er at musikken kan være for kompleks til å la seg noteres korrekt, og da spesielt med tanke på de solistiske innslagene. Derfor er det viktig å presisere at det kan oppstå en viss slingringsmonn mellom det noterte og det faktisk spilte⁸.

I noteeksemplene vil det i enkelte motiver og melodier være nødvendig å bestemme meloditonenes forhold til harmonikken. Her vil det bli brukt tallsystem, hvor tallet definerer hvilket forhold det har til akkorden. 1 er grunntonen, 2 er sekunden, 3 er tersen osv. Betegnelsen b3 betyr en lav ters, b5 er forminskert kvint, #5 hvis kvinten er forstørret, b7 er en

⁸ *The Way Up* er også utgitt i en live versjon på dvd. Pat Metheny uttaler i intervjuet i bonusmaterialet at dette albumet utgjorde problemer i live sammenheng, med tanke på memorering og innøvelse.

lav septim, maj7 betyr en høy septim, b9 hvis nonen er liten, #9 hvis nonen er forstørret, #11 er en forstørret undesim og b13 hvis tredesimen er forminsket. Hvis det verken står # eller b foran tallene, er intervallet rent eller stort, for eksempel betegnelsen 4 betyr ren kvart, 5 en ren kvint, 9 en stor none og 13 betyr en stor tredesim. I tillegg vil det enkelte steder stå A eller AF under tonene, for å vise hvilke toner som er akkordtoner og hvem som er akkordfremmede toner. Disse valgene er gjort, da dette bidrar til å vise hvordan Pat Metheny og Lyle Mays komponerer, spesielt med tanke på melodikk, harmonikk og tonalitet/modalitet. Som en kan se i analysen nedenfor vil tonen H i Cmaj7 beskrives med maj7, mens tonen G i A7 beskrives med b7. Tonen F#, tersen i D7, er en akkordtone og beskrives med A, mens tonen Eb i D7, er en akkordfremmed tone, da den ikke finnes i D7 akkorden, og beskrives med AF (se eksempel 2).

Eks. 2

The musical notation for Example 2 is as follows:

Chord symbols: C^Δ7, A7, D7, G7, C^Δ7

Fingering numbers below notes: 3, 9, 1, Δ7, b9, 3, 5, b7, 3, b9, 1, b7, 3, 5, b7, b9, 1

Accord labels below notes: A, AF, A, A, AF, A, A, A, A, AF, A, A, A, A, AF, A

1.4 Formål og avgrensning

Formålet med oppgaven vil være å undersøke hvilke kompositoriske virkemidler Pat Metheny bruker på *The Way Up*. Denne oppgaven vil forhåpentligvis gi en forståelse på hvordan Pat Metheny komponerer og hvordan hans musikalske tankegang er i albumet *The Way Up*.

Dette er et stort emne. Siden albumet *The Way Up*, som tidligere nevnt, er et 68 minutters langt verk, har jeg vært nødt til å velge ut det mest essensielle, altså det jeg tror vil besvare best mulig på problemstillingen. Det første utvalget ble av de kompositoriske virkemidlene som bør vektlegges. Siden verket er såpass langt og stort, vil jeg også begrense analyse materialet til kun de delene som i mine ører virker mest interessante, og de delene som jeg mener er sentrale for å få svar på problemstillingen min.

1.5 Hvordan går jeg frem?

I usually start with the bass line ... Then I try to figure out where it gets boring Should there be rhythmic changes, changes in density, harmony colors? ... Where should there be melody? ... Should it be played strictly or can it be played in a skeletal way so that the person who's playing it will have more freedom to create his own part? ... How far should I go? That's always the big question.

– Herbie Hancock (Kernfeld 1995: 99)

I kapittel 2 vil det befinne seg en kort biografi om Pat Metheny, og om hans mest sentrale støttespiller Lyle Mays. En beskrivelse av albumet *The Way Up* vil også bli en del av dette kapittelet, som vil bli avsluttet med en redegjørelse av musikk sjangeren jazzrock, hvor jeg vil gi en definisjon på hva det er, hvem som var de store musikerne og artistene, hvordan utviklingen ble, og hvordan Metheny kom inn jazzrocksjangeren.

I kapittel 3 presenterer jeg hoveddelen i oppgaven ved å drøfte hvilke kompositoriske virkemidler Pat Metheny bruker på *The Way Up*, ved å analysere utvalgte deler av verket. Her vil jeg ta for meg analysemodellen som ble fremlagt i metodeavsnittet, hvor jeg tar utgangspunkt i *form, melodikk, harmonikk, tonalitet/modalitet, modulasjon, rytmikk og instrumentasjon*.

Hvordan Pat Metheny utvikler og bearbeider et kort motiv i en større sammenheng preger store deler av kapittel 4. Her vil jeg også ta for meg analysemodellen som ble fremlagt i metodeavsnittet, hvor jeg tar utgangspunkt i *form, melodikk, harmonikk, tonalitet/modalitet, modulasjon, rytmikk og instrumentasjon*.

En mer helhetlig beskrivelse av de musikalske virkemidlene kommer i kapittel 5, hvor jeg også omtaler sound, dynamikk, innslag av improvisasjon og forholdet mellom komposisjon og improvisasjon. På blant annet dette grunnlaget vil jeg drøfte hvorfor Pat Metheny låter som Pat Metheny.

Det hele avsluttes i kapittel 6, med en oppsamling av informasjonen, og sist, men ikke minst, en avslutning med oppsummering og konklusjoner som jeg har oppnådd under arbeidet med denne masteroppgaven.

Kapittel 2: Pat Metheny Group

2.1 Pat Metheny

Gitaristen, komponisten og bandlederen Pat Metheny ble født i Kansas City, Missouri 12. August i 1954. Allerede som 8 åring fant Metheny ut at han ville bli musiker, og hans første instrument ble trompet, men dette endret seg fort til gitar etter å ha hørt sanger av det kjente bandet The Beatles. Allerede 15 år gammel jobbet Metheny som jazzmusiker med de beste og mest anerkjente jazzbandene og jazzmusikerne i Kansas City. Likevel startet Pat Metheny sin karriere først på det kjente plateselskapet ECM⁹, og gav ut sin første plate i 1976, *Bright Size Life*, hvor han i følge mange satte den nye standarden for ”jazzgitar-soundet”. Dette satte preg på en hel ny generasjon av kommende jazzgitarister. Metheny har også utvidet jazzgenren ved å utnytte ny teknologi og stadig utvikle potensialet i instrumentet sitt ved tanke på improvisasjon og lyd¹⁰.



Da han var 17 år ble Metheny gitarlærer ved University of Miami, og allerede som 19 åring ble han den yngste læreren som noen gang hadde blitt ansatt på Berklee College of Music (Nicholson 2002: 235). Som en av mange amerikanske jazzmusikere har også Pat

⁹ ECM (Edition of Contemporary Music) er et plateselskap som ble grunnlagt i München av produsent og bassisten Manfred Eicher i 1969, og det spesielle ECM-soundet figurerte med slagordet ”den vakreste lyd nest etter stillhet”. Artister som har eller gir ut plater på dette selskapet er blant annet Keith Jarrett, Terje Rypdal, Jan Garbarek og Nils Petter Molvær. (<http://www.ecmrecords.com> og Molde og Salvesen 2000: 230)

¹⁰ De biografiske opplysninger er hentet fra nettstedene http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J298800?q=Pat+Metheny&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1 og <http://www.patmetheny.com>

Metheny fått en grad ved det prestisjefylte colleget Berklee College of Music, og fikk ærespris (Honorary Doctorate) i 1996¹¹.

Tydelig inspirert av Wes Montgomery, Ornette Coleman og country har Metheny utviklet en unik og særegen stil, hvor hans lyriske gitarspill låter grasiøst, balansert og naturlig. Med sitt velbeherskede legatospill låter hver tone i en melodifrase like klart i de fleste tempoer (Gridley 2008: 384).

19 år gammel ble Pat Metheny i tillegg med i Gary Burton sitt band, hvor han rakk å bli med på tre av Burtons ECM album før han startet sitt eget band, med blant annet Lyle Mays. Metheny fikk raskt superstjernestatusen innen jazzgenren, konsertene ble utsolgt, uansett hvor han spilte, og solgte flere tusen album. Og som med jazzrock-bandet Weather Report, med blant annet Wayne Shorter og Joe Zawinul, fikk Pat Metheny denne statusen uten om å måtte utvane kunsten sin eller ”selge” seg til publikum (Carr 1995: 435).

Hvis en skal plassere Metheny i jazzhistorien, så kan en si at han befinner seg i jazzrock-/fusionepoken, hvor han blander elementer fra jazz, rock, latinamerika, country og worldmusic. Methenys uttrykk blir slik sett en lyrisk variant av jazzrocken, ved sine tanker om sound og melodikk. (Gridley 2008: 384)

Metheny er kanskje mest kjent for samarbeidet med pianisten Lyle Mays, som var med på å skape bandet Pat Metheny Group i 1977 (Carr 1995: 419). Lyle Mays har av Mark C. Gridley blitt beskrevet som en disippel av Keith Jarrett (Gridley 2008: 384). Lyle Mays sine tanker om musikk og sound, og spillestil har resultert i et samarbeid på over 30 år med Metheny, hvor de har vært foregangsmenn for utallige kombinasjoner av elektroniske endringer av keyboard- og gitarsound. Et av kjennetegnene ved musikken deres er at soundet er meget klart og åpent.

Pat Metheny har et godt kjennskap til Norge. Metheny har holdt flere konserter i Norge, og har gode erfaringer med norske musikere gjennom sitt samarbeid i plateselskapet ECM.

¹¹ <http://www.patmetheny.com>

2.2 Lyle Mays

Jazzpianisten, komponisten og arrangøren Lyle Mays ble født inn i en musikalsk familie 27. November 1953, og vokste opp i Wausaukee, Winsconsin. I 1974 møtte han Pat Metheny, og noen få år senere ble han et sentralt medlem og Methenys høyere hånd i bandet Pat Metheny Group, som han var med på å starte i 1977. Lyle



Mays' rolle i Pat Metheny Group er å komponere sammen med Pat Metheny og skape gode arrangementer¹².

I 1975 begynte han på North Texas State University i Denton, hvor Mays studerte komposisjon og arrangering (Carr 1995: 419). Under studietiden komponerte han et album for University Lab Band, som ble det første skoleband-albumet nominert til en Grammy.

Som pianist har Mays en briljant teknikk, kombinert med en lyrisk spillestil og en elegant berøring. Soloene hans kan ofte beskrives som ”fra stillhet til berusende lyd”, ofte fokusert rundt ett periodisk motiv. Som komponist er Mays’ nisjer *komplekse former*, *motivbearbeidelse* og *å skape spenning gjennom dynamikk og klang*. Mays, slik som Pat Metheny, er også kjent for spennende modulasjoner og metriske skifter.

I følge Ian Carr så er Lyle Mays’ andre solo album *Street Dreams* et av de beste albumene han har laget, da det inneholder alt fra uakkompagnert solistisk materiale, til duetter og kvartetter med blant annet Bill Frisell og ambisiøse stykker med messing, treblås og stryk (ibid.: 419), men Mays er mest kjent for sitt samarbeid med Pat Metheny og Pat Metheny Group.

Lyle Mays sine sterke sider er orkestrering og produksjon av de særdeles komplekse harmoniske og metriske bakteppene i arrangementene. Mays komponerer ofte sjelfulle

¹² De biografiske opplysninger er hentet fra nettstedet <http://www.patmetheny.com> og http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/18019?q=Lyle+Mays&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

melodier med et sterkt virtuost preg, og har nesten en fortellende intensjon under side orkestrasjoner, noe som er med på å kjennetegne Pat Metheny Groups sound¹³.

2.3 The Way Up

Pat Metheny Group ble etablert av Pat Metheny og Lyle Mays i 1977, og har holdt sammen gjennom komponering av musikk og turneer i over 30 år. I dag består bandet av en sammensetning av musikere med opphav fra flere verdensdeler, hvor blant annet kontinenter som Nord- og Sør-Amerika, Asia og Europa kan nevnes. Gruppen har til sammen vunnet 7 grammy awards, og er en av de mest populære jazzbandene, da deres konserter som oftest blir utsolgt verden over¹⁴.

Pat Metheny Groups album *The Way Up*, som er utgitt på plateselskapet Nonesuch Records¹⁵, er deres 12. studioalbum. Dets varighet er på 68 minutter, og albumet er delt inn i fire deler; 1. "Opening", 2. "Part One", 3 "Part Two" og 4. "Part Three".

The Way Up er innspilt på studioet Right Track Records i New York, og er produsert av Pat Metheny sammen med Steve Rodby og Lyle Mays. Besetningen på albumet er følgende:

- Pat Metheny – Akustiske-, elektriske-, slide- og synthgitarer
- Lyle Mays – Piano og keyboards
- Steve Rodby – Bass og cello
- Cuong Vu – Trompet og vokal
- Gregoire Maret – Munnspill
- Antonio Sanchez – Trommer
- Gjestemusikere: Richard Bona og David Samuels – Perkusjon

Pat Metheny og Lyle Mays har i dette albumet lagt større vekt på komponeringen og arrangeringen enn tidligere, men, slik som alltid, har det også vært fokus på improvisasjon og

¹³ <http://www.patmetheny.com>

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ Nonesuch Records er en amerikansk plateselskap som ble grunnlagt i 1964 av Jac Holzman. Nonesuch Records er eid av Warner Music Group og distribuert av Warner Bros. Records. Artister som gir ut musikk på selskapet er blant annet Joni Mitchell, Brad Mehldau og Pat Metheny Group (<http://www.nonesuch.com>)

klangfarger. *The Way Up* tilbyr lydmessig et stort utvalg av gitarlyder og andre elektriske og akustiske instrumentlyder. Noen av disse har en definitivt hørt før i Pat Metheny Group-sammenheng, men også mange nye utvidelser i Methenys lyd- og klangpallét blir introdusert. Takket være deltakelsen til trompetisten Cuong Vu i gruppen, får man en ny dimensjon av teksturmaling og lyder, som Pat Metheny Group ikke har hatt til tidligere¹⁶.

2.4 Jazzrock

All of a sudden jazz became passé, something dead you put under a glass in the museum and study. All of a sudden rock 'n' roll was in the forefront of the media.

– Miles Davis (Shipton 2001: 856)

I slutten av 1960-årene vokste et fenomen som fikk sitt store gjennombrudd i 1970- og 1980-årene, nemlig jazzrock (ibid.: 851). Jazzrock ble den første jazzstilen etter swingen på 1930- og 1940-tallet som ble allment populær og kommersiell (Gridley 2008: 363). Ved å forene elementer fra R & B og rock inn i musikken, fikk jazzbandene nå et større publikum (ibid.: 384).

I denne perioden ble jazzens improvisasjon, harmonikk og instrumentalister blandet med rockens elektriske instrumentasjon, groove-baserte rytmikk, sound og fokus på produksjon. De akustiske pianoene ble erstattet av elektriske pianoer og synthesizere, mens kontrabassen ble byttet ut med en elektrisk bass, ofte av merket Fender (ibid.: 368). Trommebeatene skulle være ”tight” (Shipton 2001: 851), samtidig som de ble fyldigere og mer aktive. Elektrisk gitar, som ble vanlig i jazzrocken, spilte som oftest repeterende riff, ofte unisont med bassisten. Solistene i bandene var ofte inspirert av linjene til John Coltrane og McCoy Tyner fra 1960-tallet (Gridley 2008: 368). Selv om jazzrocken inneholder mange av elementene til både jazz og rock, mener Mark C. Gridley at jazzfunk ville vært en mer presis betegnelse, da rocke-elementene som har blitt brukt i jazzrocken har blitt inspirert av band og artister som Sly Stone og James Brown (ibid.: 365).

Den mest i øyenfallende forskjellen jazzrocken har i forhold til tidligere jazz, er de elektriske instrumentenes deltakelse. Rytmikken er også ny; mens tidligere jazz hadde en triolbasert swingrytme, er rytmikken nå åttendedels- og sekstendelsbasert og gir en mer ”straight up and down” følelse. Harmonikken er mer kompleks enn tidligere i rock. Tross

¹⁶ <http://www.patmetheny.com>

forskjellene har både jazz og rock felles røtter tilbake i gospel, blues og afroamerikansk arbeidsmusikk (ibid.: 364-365).

Personen som av mange ble regnet som en av de viktigste når det gjaldt utformingen av jazzrocken på 1970-tallet, var trompetisten Miles Davis. I 1969 spilte Miles Davis inn de to revolusjonerende albumene *In a silent way* og *Bitches` brew*, som ble svært markante for utviklingen av den moderne jazzen på 1970-tallet (ibid.: 370). Davis ble inspirert av gitaristen Jimi Hendrix, som greide å nå et bredere publikum, og ville derfor med disse albumene prøve å nå et yngre og bredere hovedsakelig afroamerikansk publikum (Monson 2002: 130). På 1970-tallet spilte flere musikere i bandet til Miles Davis, som senere startet sine egne jazzrock band. Blant de viktigste finner en pianisten Joe Zawinul, som var med på å grunnlegge det klangfargerike bandet Weather Report sammen med en annen som har spilt med Miles Davis, nemlig saksofonisten Wayne Shorter. Pianistene Herbie Hancock og Chick Corea spillte begge to sammen med Joe Zawinul og Miles Davis på platen *In a silent way*, og begge startet hvert sitt banebrytende jazzrock gruppe; Herbie Hancock var pianist, frontfigur og bandleder i Headhunters, mens Chick Corea var med på å danne det latinamerikansk-inspirerte bandet Return To Forever. Gitaristen John McLaughlin, som også har inspirert Metheny gjennom sin periode i bandet til Miles Davis, startet bandet Mahavishnu Orchestra i 1971, hvor elementer fra indisk musikk ble benyttet (Shipton 2001: 863).

Uavhengig av Miles Davis var en annen stor musikkskikkelse som utforsket jazzrock-sjangeren, nemlig vibrafonisten Gary Burton (ibid.: 870). Gary Burton ble født 23. januar 1943 i Indiania, USA. Gjennom barndommen og ungdomsårene lærte han seg å spille vibrafon, takket være inspirasjon hentet fra pianisten Bill Evans. Tidlig på 1960-tallet begynte Burton å studere ved Berklee College of Music, før han avsluttet studiene for å spille med George Shearing og Stan Getz¹⁷. I 1967 startet Burton sitt første jazzrock-band, Gary Burton Quartet, med Larry Coryell på gitar, Steve Swallow på akustisk og elektrisk bass og Roy Haynes på trommer (Shipton 2001: 870). I 1974 ble 19 år gamle Pat Metheny medlem i Gary Burton sitt band (Gridley 2008: 382).

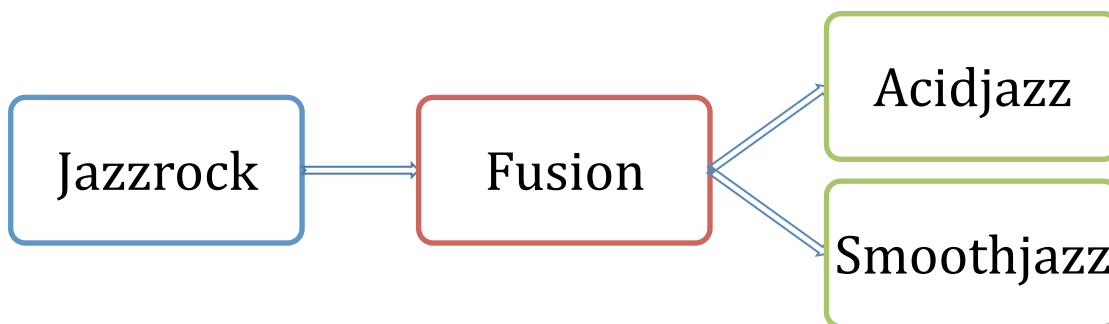
Jazzrocken åpnet for utvikling til mange nye jazz-stilarter. Brødrene Michael og Randy Brecker dannet bandet Brecker Brothers Group, som ble et av New Yorks ledende fusion-band. Bandets musikalske retning ble en ren variasjon av jazzrocken, hvor de hadde en balanse mellom komposisjon og improvisasjon.

¹⁷ <http://www.garyburton.com/bio.html> og http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41279?q=Gary+Burton&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

By the time I hit New York, I think I was nineteen years old, it was a time when a group of musicians from my generation had kind of crossed barriers in various ways. And we started to mix jazz and R & B, and of course, that eventually became what we now . . . refer to as fusion.

– Michael Brecker (Shipton 2001: 870)

På midten av 1980-tallet, kom det frem en ny stilart med utgangspunkt i jazzrock og fusion, nemlig smoothjazz. Det var vanskelig for jazz å slå igjennom på radio, kun et fåtall småradiostasjoner spilte jazz på luften. Dermed ville en gruppe jazzmusikere lage musikk basert på undersøkelser over hva slags jazz som var attraktiv for et bredere voksent publikum. De fant ut at kraftigere trommer, mer pågående basslinjer og røffere saksofoner var godt likt. Melodifrasene måtte bli enklere, og soloene ble elegante og eventyrlige. Dette formatet ble i 1986 kalt "the wave" før det ble kjent som smoothjazz (Gridley 2008: 392). I 1987, på et rave party i England, ble betegnelsen acidjazz brukt første gang da DJ'ne Gilles Peterson og Chris Bangs blandet house-musikk med gamle jazz-plater. Acidjazz hadde tre viktige kjennetegn; groove, få akkordskifter og en enkel melodi. Det ble også brukt virkemidler som sampling, looping og overdubbing (ibid.: 394-398). Acidjazz har av Stuart Nicholson blitt definert som popmusikk, siden band som The Brand New Heavies og Jamiroquai har blitt beskrevet som acidjazz (Nicholson 2002: 237).



Pat Metheny sitt første møte med jazzrocken var gjennom Gary Burton, som han spilte med i perioden 1974-1977 (Gridley 2008: 382). I dette bandet kombinerte de stilene jazz, country og rock. Metheny fikk vist frem sitt melodiske talent, og hans svært fremtredende og karakteristiske spillestil begynte å utvikle seg. I 1977 forlot Pat Metheny Gary Burton sitt band for å starte sitt eget, Pat Metheny Group, som la stor vekt på jazzrockens elementer. Fokuset var ofte på Pat Methenys virtuose gitarspill, avanserte harmoniseringer, rock/latin-rytmikk og -groove, solid produksjon og luftig og meditativ sound (Shipton 2001: 872).

Kapittel 3: Hvilke kompositoriske virkemidler blir brukt?

3.1 Introduksjon

I dette kapittelet drøftes hvilke kompositoriske virkemidler Pat Metheny bruker i *The Way Up*. Her blir jeg nødt til å velge ut de delene av verket som, etter min bedømming, er mest relevante, siden deres kompositoriske virkemidler gjentar seg også flere steder. Oppgavens hovedproblemstilling blir som følgende:

Hvilke kompositoriske virkemidler bruker Pat Metheny i Pat Metheny Group albumutgivelsen *The Way Up*?

De utvalgte delene, fra det 68 minutters lange albumet, vil bli presentert, og undertegnede vil analysere musikk- og notebildet via en tabell, som forhåpentligvis vil gi en god visuell oversikt over hva som skjer underveis i musikken, og gjøre det lettere å forstå. De forskjellige punktene vil bli etterfulgt av kommentarer. Under analyseprosessen benytter jeg meg av syv parametere; *form, melodikk, harmonikk, tonalitet/modalitet, modulasjon, rytmikk* og *instrumentasjon*. Disse, vil jeg tro, gir best innblikk i hvilke kompositoriske virkemidler Pat Metheny bruker i Pat Metheny Group-albumutgivelsen *The Way Up*.

Albumet er egnet for denne analysen, fordi store deler av det består av forskjellige komposisjonsteknikker. Det er interessant å se nærmere på disse teknikkene, og undersøke hvilke virkemidler som har blitt brukt for å få albumet *The Way Up* til å bli et musikkverk. Pat Methenys særegne spillestil og komponering, med tanke på form, melodikk, harmonikk, tonalitet, modalitet, modulasjon, rytmikk og instrumentasjon er også en god grunn til å bruke nettopp dette albumet.

3.2 Analysen

3.2.1 "The Opening"

Låttittelen "The Opening" oversatt til fransk er *ouverture*, og det er nettopp en ouverture denne første delen av albumet *The Way Up* kan minne om, da den er et forspill til resten av albumet. Flere av melodifrasene, motivene og riffene som blir presentert i "The Opening", har et slektskap i de tre neste låtene på albumet. "The Opening" setter stemningen for resten av albumet.

Før jeg begynner på selve analysen, vil jeg skrive litt om formen på denne delen. Jeg har navngitt de forskjellige melodiene som motiver, og sortert dem alfabetisk. Altså vil den første melodien bli hetende motiv A, neste, som er en variasjon av motiv A blir navngitt som A' (=merket), deretter motiv B, motiv C osv. En kan legge merke til at mellom motiv D og motiv E, kommer en del som jeg har navngitt som motiv A'', dette er en del som bygger på de to motivene A og A'. For å få best oversikt over formen har jeg laget en tabell som viser hvor de forskjellige delene i låten befinner seg tidsmessig.

| | | | | | | | | | | | | |
|---------------|-------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Tid: | 0.00 | 0.30 | 1.00 | 1.30 | 2.00 | 2.30 | 3.00 | 3.30 | 4.00 | 4.30 | 5.00 | 5.17 |
| Motiv: | Intro | A | A' | | B | C | D | | A'' | | E | |

Det kan være interessant å se at "The Opening" ikke er komponert ut ifra de vanlige jazzformene som AABA, slik som jazzstandardlåtene "Satin Doll" og "Well, You Needn't", formen ABAC, som "Nature Boy" og "Someday My Prince Will Come" bruker, eller formen ABCD, som blant annet "Come Rain Or Come Shine" og "Bye Bye Blackbird" er komponert over (Levine: 386-88). "The Opening" er komponert etter den vestlige kunstmusikkens formprinsipper. "Part One" kan mest minne om en rondo.

| Form | Melodikk | Harmonikk | Tonalitet/ modalitet | Modulasjon | Rytmikk | Instrumentasjon |
|--------------------------------------|--|---|-------------------------|--|---|---|
| t.1 -24. Rytmisk bakteppe. | Det rytmiske bakteppet har ingen melodiske forløp. | Ubestemmelig akkord, består av tonene H og F#, som utgjør en kvint. I introen kan vi navngi akkorden som H5. | | | Introen er notert i 4/4. Bpm = 162. Rytmikken på kompet antyder 6/8, så blir det antydnet til 4/4 før det blir 6/8 igjen. Kompet "leker" med polyrytmikk. Komplementær-rytmikk. | Akustiske gitarer, synth, marimba, perkusjon. |
| t. 26 – 32. Motiv A | Små sprang, men likevel et stort ambitus. Ambitus = undesim. Call & response. | Motiv A består av samme kvintakkord som i introen; H5. Men i denne sammenheng kan sees på som en Emaj9 akkord. | E-lydisk skala. | | Notert i 4/4. Bpm = 162. Triolbasert. Kan antydes til 6/8. Komplementær-rytmikk. | Elektrisk gitar, akustiske gitarer, akustisk piano og trommesett. |
| t. 32 – 38. Motiv A' variasjon | Små sprang, men likevel et stort ambitus. Ambitus = to oktaver Call & Response Variasjon av motiv A | Motiv A' består av flere 2 toners akkorder, som alle er finne i en Amaj7 akkord. | A-lydisk skala. | Modulert en kvart opp fra motiv A ved hjelp av direkte modulasjon. | Notert i 4/4. Bpm = 162. Triolbasert. Kan antydes til 6/8. Komplementær-rytmikk. | Elektrisk gitar, akustiske gitarer, akustisk piano, bass og trommesett. |

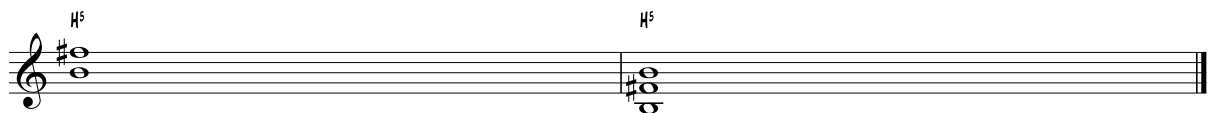
| | | | | | | |
|--------------------------------|---|--|-----------------|--|---|---|
| t. 64 – 67. Del av motiv B | <p>Små sprang, men likevel et stort ambitus.</p> <p>Ambitus = liten septim</p> <p>Melodien har et G-eolisk preg.</p> <p>Treklav basert.</p> | <p>Harmonikken består av akkordprogresjonen IV – VI – IV i G-moll.</p> <p>Spilles i brutte akkorder av pianoet.</p> <p>Kvintakkorden Bb5 spilles i bakgrunnen.</p> | G-eolisk skala. | Modulert en stor sekund ned og til moll i forhold til forrige motiv, motiv A'. | <p>Notert i 4/4.</p> <p>Bpm = 162.</p> <p>Triolbasert.</p> | Elektrisk gitar, akustisk gitar, akustisk piano, bass og trommesett. |
| t. 80 – 85. Del av motiv C | <p>Melodien oktav doblet</p> <p>Lite sprang -> større sprang -> lite sprang.</p> <p>Melodien har et G-jonisk preg.</p> | <p>I-VI-VI-I i G-dur.</p> <p>Spilles i brutte akkorder av akustisk piano, synth og elektrisk gitar.</p> <p>To toners akkorder i bakgrunnen (G5 og D5)</p> | G-jonisk skala. | Modulert til dur. Ved hjelp av dreiepunkts modulasjon. | <p>Notert i 4/4.</p> <p>Bpm = 162.</p> <p>Triolbasert.</p> | Elektrisk gitar, akustisk gitar, akustisk piano, synth, bass, munnspill, trompet og trommesett. |
| t. 86 – 87. Del av motiv C | | <p>Akkordprogresjonen: Bbmaj9/D – Cmaj9/E – Bbmaj9/F – Cmaj9/G.</p> <p>Trinnvis bassbevegelse</p> | | | <p>Notert i 4/4.</p> <p>Bpm = 162.</p> <p>Triolbasert.</p> <p>Rytmske forandringer.</p> | Trompet, munnspill, akustisk gitar, elektrisk gitar, akustisk piano, synth, bass og trommesett. |
| t. 88 – 102. Del av motiv D | <p>Melodien har et C-eolisk preg.</p> <p>Melodien doubles.</p> <p>Bruk av slide.</p> <p>Ambitus = ren kvint.</p> | <p>VI – V – I i C-moll.</p> <p>Eb5 i bakgrunn (takt 100-102 Eb5 – G5 annenhver gang).</p> | C-eolisk skala. | Modulert en kvart opp ved hjelp av direkte modulasjon. | <p>Notert i 6/4.</p> <p>Bpm = 243.</p> | Slide gitarer (elektriske), akustisk gitar, synth, marimba, bass og trommesett. |

| | | | | | | |
|--|--|--|---|---|--|---|
| <p>t. 177 – 186.</p> <p>Del av motiv E</p> | <p>A-eolisk i de fire første taktene, så F-eolisk i tre takter, deretter Eb-jonisk i tre takter.</p> <p>Små intervaller, ofte trinnvist eller intervaller på en ters, kvart.</p> <p>Ambitus = en oktav</p> <p>Gitaren annerledes stemt enn vanlig EADGHE stemming.</p> | <p>Tonika i hver sin toneart: Am7 i A-eolisk, Fm9 i F-eolisk og Ebmaj7 i Eb-jonisk.</p> <p>Akustisk gitar som spiller topptonen i hver akkord (tonen G) i markert åttendedeler</p> | <p>A-eolisk skala, F-eolisk skala og Eb-jonisk skala.</p> | <p>Modulerer fra A-eolisk til F-eolisk ved hjelp av direkte modulasjon, fra F-eolisk til Eb-jonisk ved hjelp av direkte modulasjon.</p> | <p>4/4 med innslag av 2/4.</p> <p>Bpm = 122.</p> <p>Rolig.</p> | <p>Akustisk gitar med nylonstrenger, akustisk gitar med stål strenger, akustisk piano, bass og perkusjon.</p> |
|--|--|--|---|---|--|---|

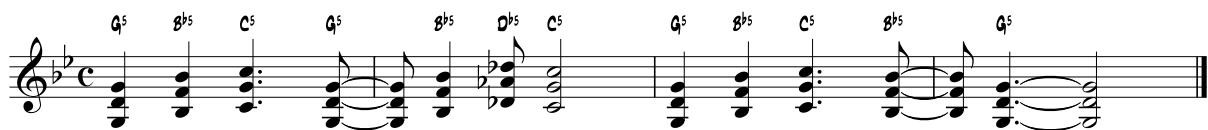
Intro – rytmisk bakteppe

Plateutgivelsen *The Way Up* av Pat Metheny Group åpnes med et rytmisk bakteppe i ”The Opening”. Takt 1 til 24 består av en vag akkord bestående av tonene H og F#, som utgjør et kvintintervall. Akkorden kan sees som metningstoner i en større akkord, f.eks grunntonen og kvinten i en Hmaj7 akkord, eller tersen og septimen i en Gmaj7 akkord. Siden vi ikke har noen klar basstemme eller melodi å forholde oss til på dette tidspunktet i låten, kan vi til nå navngi akkorden som en H5 akkord (se eksempel 1). H5 vil si at akkorden kun består av grunntone og kvint, og blir i stor grad hyppig brukt på gitar og i rockelåter. Ofte doubles også grunntonen oktaven over, slik som i eksempel 1. Et eksempel på kvintakkorden i en rockesammenheng finner vi i låten ”Smoke On The Water”, hvor akkorden flyttes frem og tilbake for å skape et gjenkjennelig og fengende riff. Akkorden kan også sees på som en H (no3) akkord, men siden komponisten Pat Metheny er en gitarist er det mer naturlig å se på akkorden som en H5 powerchord¹⁸.

Eks. 1



Eks. 2

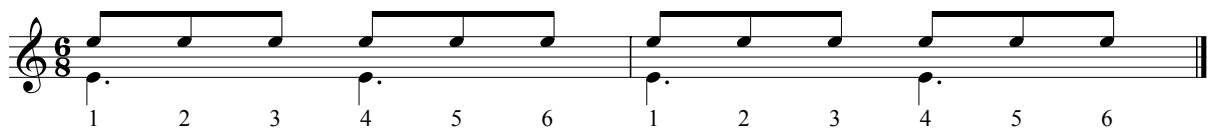


Intro-delen er notert i 4/4, og pulsen blir da 162 bpm, men rytmikken i akkompagnementet og vektleggingen av toner gir en følelse av underdeling på 6/8 (se eksempel 3). I eksempel 4 kan vi se hvordan denne undertellingen vil se notert ut i en 4/4 takt. Et eksempel på 6/8 antydning i ”The Opening” er i takt 5 til 9, hvor 6/8-feelingen ligger i instrumentene som ligger i akkompagnementet (se eksempel 5). De ulike stemmene er skrevet slik at det oppstår rytmiske kombinasjoner, altså komplementærrytme. Hvis vi tar

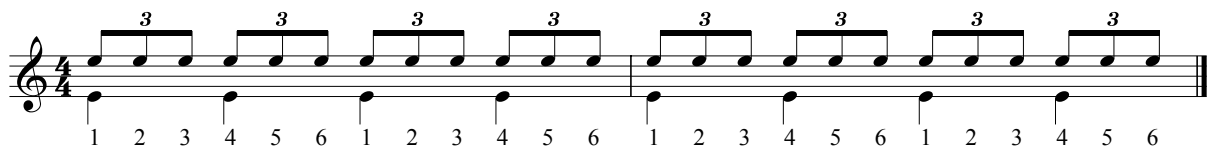
¹⁸ En type akkord hvor det er karakteristisk å bruke to toner, oftest med kvintavstand (i besifringen vil akkorden da hete f. eks C5). Akkorden framstår også i noen sammenhenger i omvendning, altså kvartavstand, eller med tre toner; grunntone, kvint og grunntonen (en oktav høyere), hvor en da får både kvint- og kvartavstand.

utgangspunkt i de to øverste stemmene, spiller den øverste stemmen innenfor en takt åttendedels trioler, markert fjerdedel, åttendedels trioler og markert fjerdedel igjen, mens den nest øverste spiller åttendedels trioler gjennom hele takten. Disse to stemmene gir sammen en 6/8 underdeling.

Eks. 3



Eks. 4



Eks. 5



I takt 17 tar det rytmiske en ny vending, og her blir tonene betont som et 4/4 komp (se eksempel 6). Som vi kan se i eksempelet under, er den største og mest avgjørende forskjellen til et 4/4 komp, sammenlignet med et 6/8 komp slik som i eksempelet ovenfor, bruken av vanlige åttendedeler istedenfor åttendedelstrioler, som gjør at vektleggingen av tonene gir en følelse av 4/4 komp.

Eks. 6



Etter noen få takter med 4/4 komp, går Pat Metheny Group tilbake til å antyde 6/8, som en kan se i eksempel 7, hvor de spiller åttendedels trioler istedenfor vanlige åttendedeler.

Eks. 7



Etter et nærmere studie av denne intro-delen, vil jeg si at Pat Metheny og Lyle Mays har skrevet et rytmisk bakteppe, som skal utforske bandes rytmiske elementer og leke seg litt med polyrytmikk, siden det veksler mellom en metrisk følelse på 6/8- og 4/4-takt, men hvor pulsen likevel består.

Instrumentasjonen i introen består av mange instrumenter, som til tider kan være vanskelige å høre, eller skille fra hverandre, men etter nøye studering av partitur, CD og DVD fra en livekonsert, har jeg kommet frem til at instrumentene som blir brukt her er flere akustiske gitarer, synth, marimba og flere perkusive instrumenter. Jeg tør å påstå at denne sammensetningen understreker bandmedlemmenes opphav fra de forskjellige kontinenter. Polyrytmikk er et vanlig element i musikken i flere verdensdeler.

Motiv A

Etter trettini sekunder blir vi presentert for det første melodiske motivet i ”The Opening”. Melodikken på dette temaet kan sies å være linjært, og er oppbygd som oftest av små intervaller, men enkelte steder i det korte motivet er melodien bygd opp av et lite sprang, så et større sprang for så et kort sprang igjen, noe som gjør at motivet får et større ambitus (se eksempel 8). Jeg vil også påstå at melodien er basert på bluesens ”call & response”-teknikk, da motivet er oppstykket i de enkelte instrumentene, men blir helhetlig når de samspilles. Melodien har da overlappende toner, som en også kan se i eksempel 8.

Eks. 8

Example 8 shows a musical score in 4/4 time, featuring a melodic line with triplets and overlapping notes, and a bass line with triplets. The score is labeled E Δ 9. The melodic line consists of several phrases, each starting with a triplet of eighth notes. The bass line consists of a series of triplets of eighth notes. The chord symbols are: #11 5 5 #11 9, #11 5 1 Δ 7 3 5 #11 13, Δ 7 1 1 Δ 7 5, 1 #11 5 1, Δ 7 1 Δ 7 3, 5 #11 9 5 #11 9 5 #11 9 1, #11 5, #11 13, Δ 7 3.

Som vi kan se i eksempel 9, har dette motivet samme kvintakkord som i introens harmoniske underlag. Da H5 akkorden i intro-partiet kunne sees på som vag, kan akkorden i denne sammenhengen sees på som kvinten og nonen i en Emaj9 akkord (se eksempel 10).

Eks. 9

Example 9 shows a musical score in 4/4 time, consisting of a series of triplets of eighth notes. Each triplet is a different chord, and the chords are: #11 5 5 #11 9, #11 5 1 Δ 7 3 5 #11 13, Δ 7 1 1 Δ 7 5, 1 #11 5 1, Δ 7 1 Δ 7 3, 5 #11 9 5 #11 9 5 #11 9 1, #11 5, #11 13, Δ 7 3.

Eks. 10

Example 10 shows a musical score in 4/4 time, consisting of a single chord, E Δ 9, played as a block chord.

Modaliteten i dette motivet er E-lydisk (se eksempel 11). Melodien sentrerer seg rundt den skalaegne tonen, som i E-lydisk er det forstørrede fjerdetrinnet i skalaen, A#.

Eks. 11



Som i introen er notasjonen i 4/4 takt, og triolbasert, men grunnet vektlegging av tonene kan en si at Pat Metheny Group antyder en 6/8 rytmikk. Motivet består også av komplementærrytme.

I melodien består instrumentasjonen av fire instrumenter; en elektrisk gitar, et akustisk piano og to akustiske stålstringgitarer. En annen akustisk stålstringgitar spiller kvintakkorden og holder rytmen gående sammen med Antonio Sanchez på trommer, som også bidrar til 6/8-feelingen.

Motiv A´

I takt 32 avsluttes motiv A, og i slutten av takten begynner det vi kan navngi som motiv A´. Som vi kan se i eksempel 12, er dette motivet en variasjon av motiv A, og er bygd opp nesten liklydende som det foregående motivet, med et lite sprang, så et stort sprang, før så et lite sprang igjen, og har et ambitus på to oktaver. Denne variasjonen kan også sies å basere seg på teknikken ”call & response”, da melodien blir delt opp i flere instrumenter og får et spørsmål og svar preg.

Eks. 12

Harmonikken i motivet er nokså likt som i foregående motiv, men skiller seg ut ved at H5 akkorden forandres gjennom hele motivet. Tonene H og F# blir 9'eren og 13 i en Amaj7 akkord, som i besifningspill ville blitt notert som Amaj13. I takt 34 blir H byttet ut med en C#, som er tersen i en Amaj7 akkord. I slutten av takt 35 byttes tonen F# ut med en G# som er septimen i akkorden. Med disse toneskiftene får dette motivet en trinnvis bevegelse (se eksempel 13). Eksempel 14 viser akkorden Amaj7.

Eks. 13

Eks. 14

Modaliteten i dette motivet er A-lydisk, og melodien sentrerer seg rundt tonen D# som er skalaegen for A-lydisk skala (se eksempel 15). Siden motiv A hadde tonaliteten E-lydisk, har motiv A modulert en kvart opp til A-lydisk, ved hjelp av direkte modulasjon.

Eks. 15



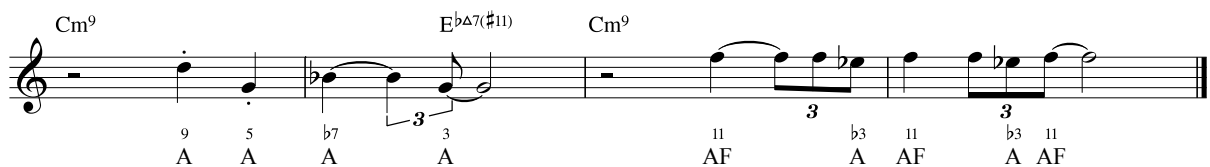
Rytmen er som i motiv A fortsatt triolbasert, og Pat Metheny Group leker fortsatt med polyrytmikk.

Instrumentasjonen er nokså lik motivet før, og består av en elektrisk gitar, et akustisk piano og tre akustiske stålstrengsgitarer som tar seg av melodien, mens en akustisk stålstrengsgitar spiller kvintakkorden og holder rytmen gående sammen med Antonio Sanchez på trommesett, som også her bidrar til 6/8 feelingen.

Motiv B

Ett minutt og trettitre sekunder inn i ”The Opening”, kommer den første lengre melodistrofen, hvor kun ett instrument spiller melodien og de øvrige instrumentene akkompagnerer. Motiv B, som jeg har valgt å navngi motivet, blir spilt av de lysere strengene på en elektrisk gitar med en clean lyd og mye klang. Pat Metheny har også skrudd ned på tonekontrolleren på gitaren, slik at den får en rund, luftig og svevende sound. I de tre første taktene består melodikken av små sprang, men får et stort ambitus, da melodien etter en halv takts pause går fra enstrøken G og opp til tostrøken F, som også er ambituset på denne delen; liten septim. Som vi kan se i eksempel 16, er melodien treklangbasert, og har et G-eolisk preg, da det i melodien blir spilt tonene Bb og Eb, som gjør at skalaen blir eolisk. I eksempel 17 kan vi se hele melodien i motiv B, som fortsetter videre med små sprang, men får et enda større ambitus, fra enstrøken C til tostrøken Bb.

Eks. 16

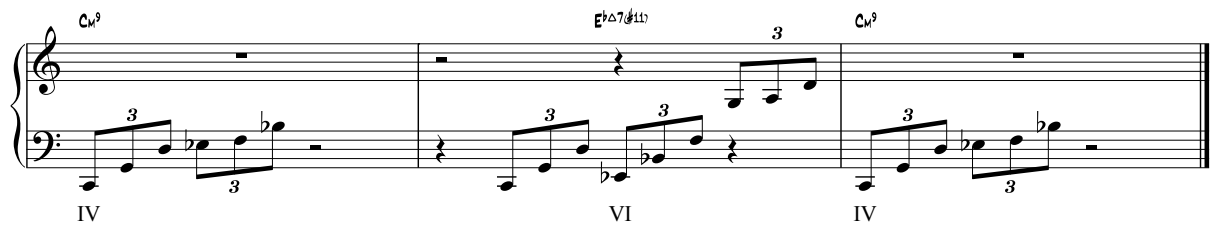


Eks. 17



Harmonikken består av akkordprogresjonen IV – VI – IV i G-moll, som da blir akkordene Cm9 og Ebmaj7(#11) (se i eksempel 18). Disse akkordene blir spilt i brutte akkorder på et akustisk piano. Som vi kan se i eksempel 19, blir det også spilt en rytmefigur i bakgrunnen på akkorden Bb5, som da blir septimen og 11`ren i en C-moll akkord, mens tonene blir kvinten og nonen i en Eb-dur akkord.

Eks. 18



Eks. 19



Modaliteten på denne delen er G-eolisk (se eksempel 20). Motivet har da blitt modulert et stort sekund ned og til moll i forhold til forrige motiv, som var motiv A´.

Eks. 20



Rytmask er motivet fortsatt notert i 4/4, og pulsen er fortsatt på 162 bpm. Motiv B kan også sies å være triolbasert, da den musikalske forgrunnen og bakgrunnen er bygd opp av triolrytmer.

Instrumentasjonen på denne delen, består av elektrisk gitar på melodistemmen, mens akustisk piano spiller brutte akkorder i bakgrunnen. Disse akkordene blir doblet av kontrabassen. Den akustiske stålstrengsgitaren holder også her Bb5 rytmefiguren i bakgrunnen, mens trommene holder timen.

Motiv C

Delen jeg har navngitt som motiv C i ”The Opening”, kan høres etter ett minutt og femtisju sekunder, og består av åtte takter, hvor Cuong Vu, på trompet, og Gregoire Maret, på munnspill, spiller melodien med en oktavs avstand. Som en kan se i eksempel 21, er melodien bygd opp av et lite sprang, så et større sprang gjennom disse åtte taktene, f.eks fra G til A (lite sprang), så fra A til D (større sprang). Ut ifra melodien og harmonikken kan det fastslås at melodien er komponert ut ifra modiet G-jonisk.

Eks. 21

The musical notation for Example 21 consists of two staves. The first staff shows a melody starting on G4, moving to A4 (labeled '1 A'), then to a triplet of notes (G4, A4, B4) labeled '9 AF'. The melody continues with a triplet of notes (B4, C5, D5) labeled 'Em9', and then a triplet of notes (D5, E5, F5) labeled 'b7 A' with an upward arrow and the word 'Antesipasjon' below it. The second staff starts at measure 4 with a chord 'Em/G' and a triplet of notes (G4, A4, B4) labeled '9 AF'. The melody then moves to a triplet of notes (B4, C5, D5) labeled 'b3 A'. The final part of the staff shows a sequence of chords: GΔ7/H (labeled '1 13 A AF'), BbΔ7/D (labeled '#11 AF'), CΔ7/E (labeled '3 9 A AF'), BbΔ7/F (labeled '3 A'), and CΔ7/G (labeled '9 AF').

Harmonikken i takt 80 til 85 består av to elementer. Som en kan se i eksempel 22 er det første elementet akkordprogresjonen I – VI – VI – I i G-dur, spilt i arpeggioer av akustisk piano, synth og elektrisk gitar. Steve Rodby, på bass, er med på doble den dype pianostemmen. Det andre elementet (se i eksempel 23) er en figur med kvintakkorder som spilles i bakgrunnen, og gir farge til akkordene og melodien. Den første kvintakkorden som spilles fra takt 80 til 81, er en G5 akkord, hvor tonene blir grunntonen og kvinten i Gmaj7/H akkorden. Fra takt 82 til 85 spilles en D5 akkord som gir septimen og 11`ren i Em9 og Em/G akkordene, mens den blir kvinten og 9`eren i Gmaj7/H akkorden.

Eks. 22

Musical score for Example 22, consisting of two systems of piano and guitar accompaniment. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The guitar part is marked with chords $G^{\Delta 7}/H$ and E_m^9 . The piano part features numerous triplet figures. The second system continues the accompaniment, with chords E_m/G and $G^{\Delta 7}/H$ indicated. Roman numerals I and VI are placed below the piano part in both systems.

Eks. 23

Musical score for Example 23, consisting of a single staff with a continuous sequence of triplets. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The triplets are marked with a '3' above each group of notes.

I motiv C er modaliteten G-jonisk (se eksempel 24), og da har dette motivet kun modulert til dur, ved hjelp av dreiepunktsmodulasjon i taktene før, i forhold til motiv B.

Eks. 24

Musical score for Example 24, consisting of a single staff with a melodic line. The key signature changes from one sharp (F#) to natural (C major). The notes are marked with Roman numerals: 1, 9, 3, 11, 5, 13, maj7, 1.

Rytmikken er triolbasert i både melodien og akkompagnementet. Mens melodien spilles med lengre noteverdier og ofte på offbeat slagene, så spilles akkompagnementet med kun åttendedels trioler. Akkompagnementet har overlappende rytmer, slik at det i hele sekvensen spilles en åttendedelstriolrytme (se eksempel 25).

Eks. 25

The musical score for Example 25 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The melody features eighth notes and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over groups of three notes. The accompaniment in the grand staff consists of eighth-note triplets in both hands, creating a steady, overlapping rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

Instrumentasjonen består av trompet og munnspill på melodistemmen, og akustisk gitar, elektrisk gitar, akustisk piano, synth, bass og trommer som spiller akkompagnementet.

I eksempel 26 vises akkompagnementet i de to siste taktene av motiv C. Det som er verdt å merke seg i dette eksemplet, er de rytmiske forandringene Pat Metheny og Lyle Mays gjør på akkordene. Akkordprogresjonen er Bbmaj9/D – Cmaj9/E – Bbmaj9/F – Cmaj9/G, noe som gir basstemmen en trinnsvis bevegelse. I den første takten kommer betoningen av akkordene på slag to og fire, mens i den andre takten kommer betoningen av akkordene på den siste åttendedelen i triolen på slag to og fire. Dette bidrar til å skape kontraster og spenning frem til neste motiv i ”The Opening”.

Eks. 26

The musical score for Example 26 shows a four-measure chord progression. The top staff is a treble clef staff with chords: Bbmaj9/D, Cmaj9/E, Bbmaj9/F, and Cmaj9/G. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) showing the accompaniment. The bass line features eighth-note triplets in both hands. The first two measures have accents on the second and fourth eighth notes of the triplet. The last two measures have accents on the eighth and sixteenth notes of the triplet. The key signature has one sharp (F#).

Motiv D

Det femte motivet i ”The Opening”, motiv D, kommer først etter to minutter og ni sekunder. De 15 første taktene i melodien består av lange noteverdier, for øvrig resten av motivet også, og har en ambitus på en ren kvint, fra enstrøken G til enstrøken D (eksempel 27). I sammenheng med harmonikken, som vil bli diskutert i neste avsnitt, kan en fastslå at selve melodien er komponert med utgangspunkt i C-eolisk skala. Melodien spilles av Pat Metheny på en 12-strengers elektrisk gitar, med effektene vring, klang og delay. Det blir også brukt slide og e-bow for få ekstra sustain på melodien. Deretter blir melodien doblet av en ekstra elektrisk gitar med slide, for å få det svevende soundet.

Eks. 27

9

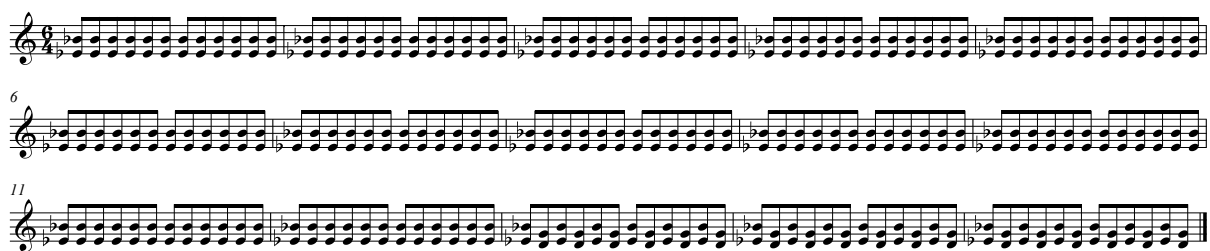
Det harmoniske underlaget til motiv D i takt 88 til 102, består også av to elementer. Første element (se eksempel 28) er akkordprogresjonen VI – V – I i C-moll, som i besifring vil hete Abmaj7 – G7(#5#9) – Cm7. Denne akkordprogresjonen blir spilt av synth, akustisk gitar og akustisk piano. Disse instrumentene utgjør en kompfigur med brutte akkorder, hvor det på enkelte steder, som i takt 97-98, oppstår komplementære rytmer.

Eks. 28

The musical score for Example 28 is presented in three systems. The first system (measures 5-6) features a marimba part with a melodic line and a piano accompaniment. The second system (measures 7-11) continues the marimba melody and piano accompaniment. The third system (measures 12-15) includes a marimba part and a piano accompaniment with a more active bass line. Chord symbols such as #b7, VI, G7(b9), and Cm7 are placed above the piano staves to indicate the harmonic structure.

Det neste elementet i det harmoniske underlaget er kvintakkorden Eb5 som spilles i bakgrunnen på marimba. Som det vises i eksempel 29, spilles denne akkorden gjennom hele delen, unntatt i takt 100-102 hvor det spilles Eb5 og G5 annenhver gang. Eb5 består av tonene Eb og Bb, som i Abmaj7 akkorden blir kvinten og nonen, mens i G7(#5#9) blir tonene Eb og Bb enharmoniske med D# og A#, som er #5 og #9 tonene i akkorden. Eb og Bb i Eb5 blir tersen og septimen i Cm7, mens G og D i G5 er kvinten og nonen.

Eks. 29



Modaliteten i denne delen er C-eolisk, grunnet melodikken og det harmoniske (se eksempel 30). Gjennom direkte modulasjon, modulerer dette motivet en kvart opp i forhold til det forrige, altså motiv C, som hadde modaliteten G-jonisk.

Eks. 30



Forskjellen mellom dette og de tidligere eksemplene, er at den noterte taktarten har forandret seg fra 4/4 til 6/4, og at pulsen har blitt 243 bpm, men siden melodien inneholder så lange noteverdier, og akkompagnementet betoner første og fjerde slag i takten, gir dette motivet likevel en følelse av 6/8. Dermed fortsetter Pat Metheny Group å eksperimentere med det rytmiske.

Instrumentasjonen i denne delen er følgende; to elektriske gitarer med slide og trompet på melodien, akkompagnert av akustisk piano, akustisk stålstringgitar, synth, marimba, bass og trommer.

Motiv E

Etter at motiv D er slutt, spilles en variasjon av motiv A og A', og etter fire minutter og tjueto sekunder blir den første av albumets fire deler, "The Opening", avsluttet med motiv E.

Melodien i de 15 første taktene er spilt på en akustisk gitar med nylonstrenger og bygd opp av små intervaller (se eksempel 31). Ofte er melodien trinnvis, men det forekommer også intervaller som ters og kvart. Ambituset i melodien er på en oktav, fra enstrøken G til tostrøken G. Skalaene melodien er basert på, er A-eolisk i de fire første taktene, F-eolisk de tre neste og deretter Eb-jonisk i tre takter. Grunnet noen av de melodiske og harmoniske

vendingene melodien får, vil jeg nevne at gitaren kan være stemt annerledes enn den mest brukte stemmingen, altså EADGHE.

Eks. 31

Musical notation for Example 31, showing a melody in 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and a key signature change to two flats (Bb and Eb) in the second system.

Harmoniene i denne delen blir spilt av akustisk piano, som spiller akkordene Am7 i fire takter, Fm9 i tre takter og Ebmaj7 i tre takter (se eksempel 32). Bassisten understreker disse akkordene, ved å spille grunntonen i hver akkord. En akustisk gitar spiller tonen G markert på hver åttendedel (se eksempel 33), som er topptonen i de tre akkordenes voicing. G er septimen i Am7, nonen i Fm9 og tersen i Ebmaj7 i 2. om vending.

Eks. 32

Musical notation for Example 32, showing chord progressions for Am7, Fm9, and EbΔ7 in 4/4 time. The notation includes chord symbols above the staff and bass lines below.

Eks. 33

Musical notation for Example 33, showing a melody in 4/4 time with chord changes Am7, Fm9, and EbΔ7. The notation includes chord symbols above the staff and bass lines below.

I disse ti første taktene av motiv E, modulerer Pat Metheny Group hver gang melodien skifter akkord. De åpner i A-eolisk over Am7akkorden, modulerer så en liten sekst opp til F-eolisk over Fm9 akkorden, og deretter ned en stor sekund til Eb-jonisk over Ebmaj7 akkorden. Modulasjonsteknikken som blir brukt på dette motivet, er direkte modulasjon.

Eks. 34

The image displays three musical staves, each representing a different scale. Each staff is written in treble clef and contains eight notes. Below each note is a fret number or chord symbol. The first staff is labeled 'A-eolisk' and has fret numbers: 1, 9, b3, 11, 5, b13, b7, 1. The second staff is labeled 'F-eolisk' and has fret numbers: 1, 9, b3, 11, 5, b13, b7, 1. The third staff is labeled 'Eb-jonisk' and has fret numbers: 1, 9, 3, 11, 5, 13, maj7, 1.

Rytmikken i denne delen er roligere enn i de tidligere nevnte eksemplene. Takten er nok engang notert i 4/4, med unntak av takt 183 hvor takten er i 2/4, og pulsen er 122 bpm. Triolfølelsen er blitt byttet ut med vanlige åttendedeler og sekstendeler, og setter stemningen for neste del av *The Way Up*, "Part One".

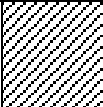
Instrumentasjonen i motiv E, består av en akustisk gitar på melodien, akkompagnert av akustisk gitar, akustisk piano, kontrabass og perkusjon. Perkusjonisten spiller på cymbalene og en "rainstick" som ligger i bakgrunnen og blander seg inn i det harmoniske.

3.2.2 "Part One"

Den andre låten i *The Way Up*, "Part One", varer i tjueseks minutter og tjuesyv sekunder. Mens "The Opening" kunne sees på som ouverturen til verket *The Way Up*, er "Part One" denne første hoveddelen. I denne låten blir en rekke melodier, motiver, ideer og solistiske innslag representert i forskjellige tempoer, taktarter, tonearter og instrumentsammensetninger.

Hvis "Part One" sin funksjon i *The Way Up* skal sammenliknes med den vestlige kunstmusikktradisjonen, kan det trekkes en sammenligning til sonatesatsformens eksposisjon, hvor komponisten presenterer det tematiske stoffet.

Tabellen under viser hvor de forskjellige delene i låten kommer i forhold til hverandre.

| | | | | | | | | | | | | |
|----------------|----|----|---------------|-----|-----------|---------------|---------------|---------------|--------------|----|---------------|---|
| Motiv: | A | A' | Solo Gitar | A'' | A Var. | Solo Gitar | A''' | A'''' | A''''' | B | C |  |
| Motiv | C' | D | E | F | G | H | Solo Gitar | Solo Piano | Solo Trp. | F' | Solo Gitar | Outro |
| Forts.: | | | | | | | | | | | | |

Som i "The Opening" er det interessant å se at "Part One" ikke er komponert ut ifra de vanlige jazzformene, men mer tilnærmet formidealet i den vestlige kunstmusikken. Som tabellen over viser, kommer motivene i en rekkefølge, som i formen likner mest på en rondo.

| Form | Melodikk | Harmonikk | Tonalitet/ modalitet | Modulasjon | Rytmiikk | Instrumentasjon |
|---|--|---|--|------------|--|--|
| t. 406 – 411. Del av motiv B. | <p>Intervallene i melodien består av kvarter, terser og sekunder.</p> <p>Ofte opp et intervall så ned et mindre intervall for så opp et større intervall igjen.</p> <p>Ambitus = oktav.</p> <p>Melodien går i fra t. 406 – 407 A-jonisk, 408 – 409 i A-lydisk og t. 410 – 411 F#-eolisk.</p> | <p>Harmonikken følger melodien.</p> <p>Topptonene i harmonikken er de samme tonene som melodien.</p> <p>I t. 406 – 407 får en akkordprogresjon som gir en melodisk bassnedgang: A9/G# - Dmaj7/F# - Amaj7sus2/E – A(add9)/D – Hm(add11).</p> | A-jonisk skala til A-lydisk skala til F#-eolisk skala. | | <p>4/4 takt.</p> <p>Rubato tempo.</p> <p>Tempoet følger melodien.</p> | Akustisk stålstrengs gitarer, akustisk piano, bass og rasle perkusjon. |
| t. 535 – 538. Del av motiv E. (Bop) | <p>Melodien er bop preget.</p> <p>Ambitus = liten septim.</p> <p>Melodien er komponert ut ifra en H-alterert skala.</p> <p>Mye kromatiske vendinger og en blanding av store og små intervaller.</p> | <p>Altererte akkorder.</p> <p>I t. 535 – 538 får en akkordprogresjonen :</p> <p>H7(#9#11) – H7(#9)/C – H7(#9#11) – H7(#9)/C – H13(#11) – Cm(maj7)/F – Cm(maj7)/Eb.</p> | H-alterert skala | | <p>4/4 takt, unntatt i t. 537 hvor det er 2/4 takt.</p> <p>16-dels basert.</p> <p>Tempo = 161 bpm.</p> | Elektrisk gitar, akustisk piano, trompet, bass og trommesett. |

| | | | | | | |
|--|--|---|--|---|--|--|
| t. 572 – 576. Del av motiv F. (Latin) | Blanding av små og store intervaller. Ambitus = desim. Melodien går i C-frygisk. | I t. 572 – 575 flytter harmonikken seg i diatonisk i modiet C-frygisk, og en får progresjonen I – VI – II – I. Mens i t. 576 består harmonikken av femte trinnet i C-lokrisk. Bassen spiller en latinjazz-figur. | C-frygisk skala, med et kort innslag av C-lokrisk skala. | Modulert en liten sekund opp fra forrige motiv (motiv E). | 15/8 takt. Tempo = fjerdedel er 161 bpm. | Elektrisk gitar, munnspill, akustisk piano, akustisk stålstrengs gitar, kalimba, bass og trommesett. |
| t. 628 – 630. Del av motiv H. | Kromatikk og ters intervaller. Ambitus = stor ters. Melodien er bop preget. | Denne delen har ikke noe harmonisk underlag. | Antyder C7(#9) akkord, og da den går til Fmaj7 i neste del (solo), kan en antyde det er en C-alterert skala. | | 4/8 takt. Tempo = 165 bpm. 16-dels basert. | Elektrisk gitar, trompet og munnspill. |
| t. 944 – 947. Del av motiv F'. (Latin) | Blanding av små og store intervaller. Ambitus = desim. Melodien går i D-jonisk. | I t. 944 – 947 flytter harmonikken seg diatonisk i modiet D-jonisk, og en får progresjonen III – I – IV – III. Bassen spiller en latinjazz-figur. | D-jonisk skala. | Modulert opp en stor sekund. | 15/8 takt. Tempo = fjerdedel er 161 bpm. | Elektrisk gitar, munnspill, synth, akustisk piano, bass og trommesett. |

Motiv B

Seks minutter og tjueto sekunder ut i ”Part One”, presenteres det første motivet som blir gjennomgått i dette kapitlet fra denne låta. Dette motivet har jeg navngitt motiv B, da det har en annen karakter enn de første seks minuttene i låten. Takt 406 – 411 i melodien består hovedsaklig av sekund-, ters- og kvartintervaller (se eksempel 35) . Oppbygningmessig går melodien opp et intervall, gjerne en ters eller kvart, deretter går melodien ofte ned et mindre intervall, sekund eller ters, for så å gå opp et intervall igjen, gjerne ters eller kvart. De tre første taktene av melodien er et eksempel på dette, der melodien går fra enstrøken E opp til enstrøken A, som er en kvart, deretter fra enstrøken A ned til enstrøken G#, som er et lite sekund, og så fra G# og et lite sekund opp til enstrøken A, som er unntaket i melodien siden den går et lite intervall opp. Melodien går så fra A og en kvart opp til tostrøken D, deretter fra D og et lite sekund ned til tostrøken C#, og fra C# opp en liten ters til tostrøken E. Fra E og en liten sekund ned til tostrøken D#, og fra D# og et en stor ters ned til enstrøken H. Ambituset i takt 406 – 411 er en oktav, fra enstrøken E til tostrøken E. Melodien kan i disse taktene sies å gå i flere modier, da den i takt 406 – 407 går i A-jonisk, i takt 408 – 409 går melodien i A-lydisk, da den har med tonen D# som er den forstørrete fjerdedtrinnet i skalaen og i takt 410 – 411 går melodien i F#-eolisk som er parallell tonearten til A-dur.

Eks. 35



Harmonikken i motiv B følger rytmen i melodien, det vil si at det harmoniske underlaget forflytter seg samtidig med tonene i melodien. Det blir spilt utvidede akkorder, og topptonene i akkordene utgjør samtidig melodien, slik at den doubles. Et eksempel på dette er godt synlig i takt 406 – 407 hvor akkordprogresjonene er A9/G# - Dmaj7/F# - Amaj7sus2/E – A(add9)/D – Hm(add11) (se eksempel 36). Denne progresjonen gir også en melodisk bassnedgang.

Eks 36

Modaliteten i motiv B består, som tidligere nevnt, av tre modier. I takt 406 – 407 begynner modaliteten i A-jonisk, før den i takt 408 – 409 er innom A-lydisk og avslutter i takt 410 – 411 i F#-eolisk (se eksempel 37).

Eks. 37

Rytmikken i denne delen kan sies å være fjerdedelsbasert, taktarten er 4/4 og tempoet er rubato. Harmonikken og rytmikken følger tempoet til melodien.

Instrumentasjonen består av en akustisk stålstringgitar på melodien. mens harmonikken blir spilt av et akustisk piano og en kontrabass. I bakgrunnen ligger akustisk stålstringgitar og raslende perkusjonsinstrumenter.

Motiv E

Elleve minutter og fem sekunder ut i ”Part One” kommer delen jeg har kalt motiv E. Melodien inneholder i takt 535 – 538 et visst bop-preg, og består av flere kromatiske vendinger og en blanding av store og små intervaller (se eksempel 38). Ambituset er en liten

septim, fra enstrøken G# til tostrøken F#. Melodiens modie kan anses å være en alterert H skala.

Eks. 38

$H7(\#9\#11)$ $H7(\#9)/C$ $H7(\#9\#11)$ $H7(\#9)/C$ $H13(\#11)$ $Cm^{\Delta 7}/F$ $Cm^{\Delta 7}/E^b$

#11 #9 b7 #11 5 #9 #11 5 #11 #9 b7 5 #11 #9 b7 13 b7 1 b9 #9 3 11 #11 5 11 9 b5 11 9 5

I eksempelet nedenfor kan en se tonene i den H-altererte skalaen som er brukt på dette motivet.

1 b9 #9 3 11 #11 5 13 b7 1

Harmonikken i denne delen består av altererte akkorder. I takt 535 -538 er akkordprogresjonen $H7(\#9\#11) - H7(\#9)/C - H7(\#9\#11) - H7(\#9)/C - H13(\#11) - Cm(\text{maj}7)/F - Cm(\text{maj}7)/Eb$ (se eksempel 39).

Eks. 39

$H7(\#9\#11)$ $H7(\#9)/C$ $H7(\#9\#11)$ $H7(\#9)/C$ $H13(\#11)$ $Cm^{\Delta 7}/F$ $Cm^{\Delta 7}/E^b$

Modaliteten er som tidligere skrevet H-alterert. Pat Metheny og Lyle Mays bruker toner, som i lys av harmonikken kan ansees som #9, b9, 11 og #11.

I motiv E består instrumentasjonen av elektrisk gitar som blir doblet av trompet på melodien. Det harmoniske og rytmiske i bakgrunnen blir spilt av akustisk piano, kontrabass og trommesett.

Motiv F

Tolv minutter og tjuette sekunder ut i ”Part One” blir vi presentert for motiv F, som har et latinjazz-preg, og er oppbygd av en blanding av store og små intervaller. Melodien har i takt 572 – 576 et ambitus på en undesim; fra enstrøken Bb til tostrøken Eb (se eksempel 40). Det melodiske forløpet i motiv F, har blitt komponert ut ifra modiet C-frygisk.

Eks. 40

Cm7 AbΔ7 DbΔ7(#11) Cm7 GbΔ7(#11)

1 1 b7 3 3 5 3 #11 Δ7 b3 11 b7 #11

A A A A A A A A A A AF A A

Det harmoniske underlaget denne delen består av i takt 572 – 575, er en diatonisk forflyttelse av harmonikken i C-frygisk, og får akkordprogresjonen I – VI – II – I (se eksempel 41). Mens i takt 576 får vi femte trinnet i en C-lokrisk skala, Gbmaj7#11. Steve Rodby på bass spiller i tillegg en latinjazz-figur over akkordene.

Eks. 41

Cm7 AbΔ7 DbΔ7(#11)

4 Cm7 GbΔ7(#11)

Modaliteten her er C-frygisk, med et innslag av C-lokrisk i takt 576 (se eksempel 42). Motiv F har da modulert en liten sekund opp fra forrige motiv, altså motiv E.

Eks. 42

C-frygisk

C-lokrisk

Rytmikken i denne delen består av en 15/8 takt, mens tempoet er 161 bpm på fjerdedelen. Motiv F er åttendedels-basert, og antyder en annen taktart, som i lys av underdelingen kan sees på som en 5/4 takt.

Instrumentasjonen består av Pat Metheny på elektrisk gitar, doblet av Gregoire Maret på munnspill, i tillegg til de harmoniske og rytmiske instrumentene, som her er akustisk piano, akustisk stålstringgitar, kalimba, bass og Antonio Sanchez på trommer.

Motiv H

Etter fjorten minutter og tjueto sekunder kan motiv H i ”Part One” høres. Dette korte motivet på bare tre takter, kan anses som en overgang til neste motiv. Melodien er i takt 628 – 630 bygd opp av kromatikk og tersintervaller (se eksempel 43), og ambituset i denne korte delen er en stor ters; fra tostrøken C til tostrøken E.

Eks. 43

Denne delen består kun av en melodi som blir doblet, og har da ikke noe harmonisk underlag.

Modaliteten kan sees på som C-alterert skala. Melodien antyder en C7#9 akkord, og da akkorden i neste takt, altså takt 631, er en Fmaj7 akkord, kan vi antyde en C-alterert modalitet (se eksempel 44).

Eks. 44



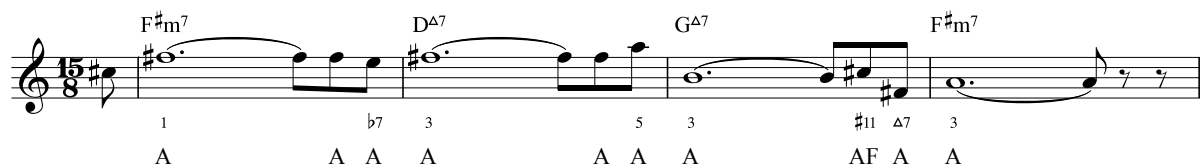
Motivet er skrevet i en 4/8 takt, tempoet ligger på 165 bpm per fjerdedel, og rytmikken kan defineres som sekstendelsbasert.

Instrumentasjonen i motiv H består av Pat Metheny på elektrisk gitar, doblet av Cuong Vu på trompet og Gregoire Maret på munnspeil.

Motiv F'

Tjue minutter og seks sekunder ut i "Part One" kommer et motiv med sterkt slektskap til motiv F, som befinner seg litt tidligere i "Part One", og har derfor fått navnet motiv F'. Motivet har et ambitus på en desim; fra enstrøken F# til tostrøken A. Melodien er i takt 944 – 947 oppbygd av en blanding mellom store og små intervaller (se eksempel 45), og dens modi kan sees på som D-jonisk.

Eks. 45



I takt 944 – 947 består harmonikken av diatonisk forflyttelse av akkorder i tonearten D-jonisk. Akkordprogresjonen er III – I – IV – III, som i besifringsspråket vil hete F#m7 – Dmaj7 – Gmaj7 – F#m7 (se i eksempel 46). Det harmoniske underlaget består også av latinamerikansk inspirert bassfigur, spilt av Steve Rodby på kontrabass.

Eks. 46

The musical score for Example 46 is written in 15/8 time. It consists of two staves. The top staff shows four measures of chords: F#m7, DΔ7, GΔ7, and F#m7. The bottom staff shows a melodic line with fingerings III, I, IV, and III indicated below it.

Modaliteten er i takt 944 – 947 D-jonisk, og en har da modulert opp en stor sekund fra forrige motiv (se eksempel 47). Soloen i mellomtiden har bidratt til denne modulasjonen.

Eks. 47

The musical score for Example 47 is written in 4/4 time. It consists of a single staff with a treble clef. The notes are 1, 9, 3, 11, 5, 13, maj7, 1.

Rytmikken i denne delen består av en 15/8 takt, tempoet er 161 bpm per fjerdedel, og motivet er åttendedelsbasert, med en antydning til en 5/4 taktart.

Instrumentasjonen er følgende; elektrisk gitar, munnspill og synth i forgrunnen, med akustisk piano, bass og trommer som spiller det harmoniske og rytmiske i bakgrunnen.

3.2.3 "Part Two"

"Part Two" er den tredje låten i *The Way Up*, dens varighet er på tjue minutter og tretti sekunder, og inneholder både nye og allerede presenterte deler og melodier, men store deler av "Part Two" består av solistiske innslag og improvisasjon.

Sammenliknet med tradisjonen i den vestlige kunstmusikken, har "Part Two" sin funksjon i *The Way Up* mange paralleller med sonatesatsformens gjennomføringsdel; ikke bare nye motiver blir presentert, men også allerede brukte motiver fra "Part One" blir spilt, bearbeidet og åpnet for flere innslag av improvisasjon.

Tabellen under gir en visuell oversikt over formen, og viser hvor de forskjellige delene i låten kommer i forhold til hverandre.

| | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|---|----|-----|------|---|-------|---------------|--|---|------------------------|---|---|---|
| Motiv: | A | A' | A'' | A''' | B | A'''' | Solo Piano | Solo Kollektiv: Gitar & Trompet | C | Solo Munn- spill | D | E | F |
|---------------|---|----|-----|------|---|-------|---------------|--|---|------------------------|---|---|---|

Som i "The Opening" og "Part One" er det interessant å se at "Part Two" heller ikke er komponert ut ifra de vanlige jazzformene, men komponert ut ifra formidealet i den vestlige kunstmusikken. Som det blir synliggjort i tabellen over, kommer det nye motiver etter hverandre, med flere innslag av soloer, og formen kan minne mest om en versjon av rondo.

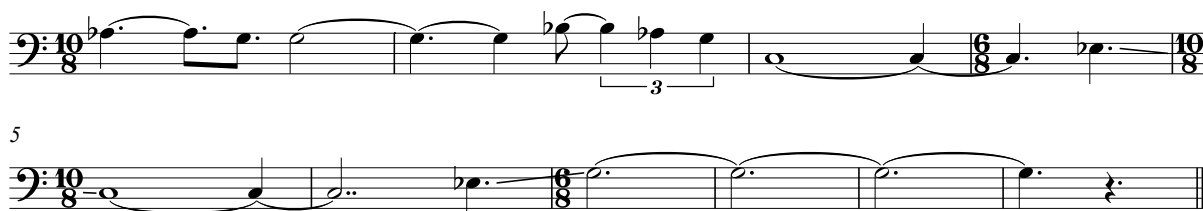
| Form | Melodikk | Harmonikk | Tonalitet/ modalitet | Modulasjon | Rytmiikk | Instrumentasjon |
|--|---|--|-------------------------|--|---|---|
| t. 1219 – 1228. Del av motiv A. | Små intervaller, ofte trinnvist. Ambitus = liten septim. Glissando. Melodien går i C-eolisk. | Polyharmonisk. I t. 1219 – 1228 får en akkord-progresjonen Eb/C+/E – Eb/Db/F – Eb/C+/E – Ebmaj7/Ab. | C-eolisk skala. | | 10/8 takt med innslag av 6/8 hver fjerde takt. Tempo = fjerdedelen er 141 bpm. 8-dels basert. | Elektrisk bass, akustisk gitar og akustisk piano. |
| t. 1285 – 1287. Del av motiv B. | Små intervaller, terser og sekunder. Ambitus = ren kvint. Melodien går i F-eolisk. | Det harmoniske underlaget får en VII – V – I progresjon, som blir Eb9sus4 – C7(#9b13) – Fm11. | F-eolisk skala. | Modulert en kvint ned fra forrige del (motiv A). | 6/4 takt. Tempo = 141 bpm. | Elektrisk gitar, munnspill, synth, akustisk gitar, akustisk piano, bass og trommesett. |
| t. 1489 – 1516. Del av kompet til solo av synth-gitar og trompet. | Kollektiv solo. | Harmonikken i disse taktene består av akkordene Hm11 og Fmaj7(#11) | | | 4/4 takt. Tempo = 162 bpm. Triolbasert. | Solister: Synthgitar og trompet. Kompet: Akustiske stålstrengs gitarer gjennom sequenser, marimba, akustisk piano, elektrisk piano, elektrisk bass, perkusjon og trommesett. |

| | | | | | | |
|---|--|--|---|--|--|---|
| <p>t. 1756 – 1764.</p> <p>Del av motiv E.</p> | <p>Små intervaller, ofte terser og sekunder.</p> <p>Melodien kan sees på som en del av kompet.</p> | <p>Det harmoniske underlaget består av akkordprogresjonen Dm9 – Hm9 – Abm9 – Fm9.</p> <p>Bass-nedgangen en får av akkordprogresjonen blir en Fdim akkord (D – H – Ab – F).</p> | <p>D-dorisk skala, H-dorisk skala, Ab-dorisk skala og F-dorisk skala.</p> | <p>Modulerer for hver akkord, ved hjelp av direkte modulasjon.</p> | <p>6/8 og 9/8 takt.</p> <p>Tempo = fjerdedel 116 bpm.</p> <p>8-dels basert.</p> <p>Mye markering av uvante slag i taktene.</p> | <p>Munnspill, akustiske stålstrengs gitarer, akustisk piano, marimba, bass og trommesett.</p> |
|---|--|--|---|--|--|---|

Motiv A

Første motivet i ”Part Two” kommer allerede etter femten sekunder, og da det er den første melodiske hendelsen i låten, får det navnet motiv A. I takt 1219 – 1228 befinner det seg en melodi som er bygd opp av små intervaller og er ofte trinnvis (se eksempel 48). Ambituset på melodien er en liten septim, fra lille C til lille Bb. Melodien, som er spilt med glissando, er komponert ut ifra modiet C-eolisk.

Eks. 48



Når det gjelder det harmoniske i takt 1219 – 1228 kan det anses som polyharmonisk, grunnet bruken av flere akkorder over hverandre. Eksempel 49 viser akkordprogresjonen Eb/C+/E (Eb-dur akkord samtidig med en C+ akkord med E i bass) – Eb/Db/F (Eb-dur akkord samtidig med en Db-dur akkord med F i bass) – Eb/C+/E – Ebmaj7/Ab (Ebmaj7 med Ab i bass). Denne progresjonen er spilt i brutte akkorder.

Eks. 49

The musical score for Example 49 consists of three systems of piano and electric bass parts. The first system (measures 1-4) is in 10/8 time, with a key signature of one flat. The piano part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the electric bass provides a rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated above the staff: E♭/C+/E at the beginning and E♭/D♭/F at measure 3. The second system (measures 5-8) continues in 10/8 time, with the piano part showing a similar melodic pattern. The third system (measures 9-12) changes to 6/8 time, with the piano part playing a more active eighth-note melody. The chord change to E♭Δ7/A♭ is indicated at the start of this system.

Modaliteten i motiv A er, som nevnt tidligere i avsnittet, C-eolisk, da motivet innehar tonene Eb og Ab, som er skalaegne for modiet (se eksempel 50).

Eks. 50

The musical notation for Example 50 shows a single melodic line in 4/4 time. The notes are: C4 (quarter), G4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), and C4 (quarter). Below the notes are their corresponding scale degrees: 1, 9, b3, 11, 5, b13, b7, 1.

Rytmask er motiv A åttendedelsbasert, taktarten er 10/8 med innslag av 6/8 hver fjerde takt, og tempoet ligger på 141 bpm per fjerdedel.

Instrumentasjonen i det første motivet i "Part Two" består av Steve Rodby med sin elektriske bass på melodien, og Pat Metheny på akustisk stålstrengsgitar sammen med Lyle Mays på akustisk piano som spiller det harmoniske underlaget.

Motiv B

Etter to minutter og seksten sekunder kommer motiv B i ”Part Two”, og er i takt 1285 – 1287 bygd opp av små intervaller (se eksempel 51). Eksemplet under synliggjør at melodien kun inneholder sekund- og tersintervaller. Ambituset er en kvint, fra tostrøken C til tostrøken G, og modiet i melodien kan defineres som F-eolisk. Dette kan vi fastslå i lys av harmonikken, som vil bli diskutert i avsnittet under.

Eks. 51

13 1
AF A

4 1
A A

↑ Antesipasjon #9
A

9 b7
A A

Harmonikken på motiv B består av en Eb9sus4 – C7#9b13 – Fm11 akkordprogresjon, noe som kan sees på som en VII – V – I progresjon i F-eolisk (se eksempel 52).

Eks. 52

Eb9sus4 C7(#9b13) Fm11

VII V I

Modaliteten i takt 1285 – 1287 er F-eolisk, altså musikken har modulert en kvint ned fra forrige motiv, motiv A, som var i C-eolisk (se eksempel 53).

Eks. 53

1 9 b3 11 5 b13 b7 1

Rent rytmisk sett, er motiv B notert i 6/4 takt, med et tempo på 141 bpm, og kan anses å være åttendedelsbasert.

Instrumentasjonen består av elektrisk gitar, munnspill og synth på melodien, og akustisk stålstrengsgitar, akustisk piano, bass og trommer som danner det harmoniske og det rytmiske underlaget.

Solokomp

Seks minutter og førti sekunder ut i ”Part Two”, presenteres en kollektiv solo, spilt av trompet og synthgitar. Først etter sju minutter og førtito sekunder kommer kompet (se eksempel 54), som harmonisk består av tre elementer. Første element er akkorden Hm11 som blir spilt i takt 1489 – 1492 og takt 1497 – 1500 før den modulerer til Fmaj7(#11) i takt 1505 – 1508 og tilbake til Hm11 i takt 1509 – 1512. Andre element er en bass som spiller et kort riff i de taktene hvor akkordene ikke blir spilt. Tredje element er en rytmisk figur med kvintgrep gjennom en sequenser. Figuren er triolbasert og tonene utgjør septimen og 11`ren i Hm11, mens den i Fmaj7(#11) utgjør tersen og septimen.

Eks. 54

Му11

Measures 1-4: Treble clef contains continuous eighth-note triplets. Bass clef contains sustained chords with slurs. A second bass clef line is empty.

5

Measures 5-8: Treble clef contains continuous eighth-note triplets. Bass clef contains sustained chords with slurs. A second bass clef line has a triplet of eighth notes.

9

Му11

Measures 9-12: Treble clef contains continuous eighth-note triplets. Bass clef contains sustained chords with slurs. A second bass clef line is empty.

13

Measures 13-16: Treble clef contains continuous eighth-note triplets. Bass clef contains sustained chords with slurs. A second bass clef line has a triplet of eighth notes.

17

pa7#1b

Measures 17-20: Treble clef contains continuous eighth-note triplets. Bass clef contains sustained chords with slurs. A second bass clef line is empty.

The image shows a musical score for Motif E, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 21 to 24, and the second system covers measures 25 to 28. The music is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of triplets in the treble clef. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Rytmisk er akkompagnementet notert i 4/4 med et tempo på 162 bpm, og i lys av kompet og rytmikken i soloen kan eksemplet defineres som triolbasert.

Instrumentasjonen består av solistene Cuong Vu på trompet sammen med Pat Metheny på synthgitar, i mellomgrunnen ligger akustiske stålstringsgitar gjennom sequenser doblet av marimba, og i bakgrunnen ligger elektrisk bass, akustisk og elektrisk piano, perkusjon og trommer.

Motiv E

Motiv E kommer først etter nitten minutter og førtitre sekunder, og melodien er bygd opp av små intervaller, ofte terser og sekunder (se eksempel 55), i tillegg til at den er en del av akkompagnementet..

Eks. 55

The musical score for Example 55 is divided into two systems. The first system contains three measures, each with a different mode and chord: D-dorisk (Dm9), H-dorisk (Hm9), and Ab-dorisk (Abm9). The second system contains two measures: the first is F-dorisk (Fm9) and the second is F-dorisk (Fm9). Each measure includes a guitar staff with a treble clef and a 9/8 time signature, and a corresponding line of fret numbers and chord diagrams (A, AF, AF A, etc.).

System 1:

- Measure 1 (D-dorisk):** Chord Dm9. Fret numbers: 5, 11, 5, 9, 11, 5, 11, 5, 9, 11, 5, 11. Diagrams: A A AFA, A AF, A A A AFA, A AFA AF.
- Measure 2 (H-dorisk):** Chord Hm9. Fret numbers: b7, 13, b7, 5, 13, b7, 13. Diagrams: A A AFA, A AFA AF.
- Measure 3 (Ab-dorisk):** Chord Abm9. Fret numbers: 9, 1, 9, b7, 1. Diagrams: A A A A, A A.

System 2:

- Measure 4 (F-dorisk):** Chord Fm9. Fret numbers: 9, 1, 9, b7, 9, 1, 11. Diagrams: A A A A A, A A A, AF AF AF AF, AF AF AF AF AF A.
- Measure 5 (F-dorisk):** Chord Fm9. Fret numbers: 9, 11, 9, 11, 9, 11, 9, #11. Diagrams: AF AF AF AFA, AFA, AFA, AF.

Det harmoniske underlaget i denne delen består av akkordprogresjonen Dm9 – Hm9 – Abm9 – Fm9 (se eksempel 56). Tonene i bassnedgangen danner akkorden F-dim, da tonen H er enharmonisk med tonen Cb (se eksempel 57). Ut ifra dette kan det påvises at akkordprogresjonen faller i små terser.

Eks. 56

1 *D⁹* *H⁹*

4 *A⁹*

6 *F⁹*

Eks. 57

Modaliteten i motivet er D-dorisk i takt 1756 – 1757, H-dorisk i takt 1758 , Ab-dorisk i takt 1759 – 1760 og F-dorisk i takt 1761 – 1763 (se eksempel 58). Modulasjonen til de forskjellige modiene skjer ved bruk av modulasjonsteknikken direkte modulasjon.

Eks. 58

Motivet er notert i 6/8 og 9/8 takter, tempoet ligger på 116 bpm per fjerdedel, og sekstendelsunderdeling antyder 5/4 takt.

Instrumentasjonen i denne delen består av munnspill, akustiske stålstrengsgitarer, marimba, bass og trommesett.

3.2.4 "Part Three"

Albumet *The Way Up* avsluttes med "Part Three", med en varighet på femten minutter og femtifire sekunder. Denne låten består av noen få nye melodier, motiver og solistiske innslag, men er hovedsakelig den fjerde og siste delen av et album hvor en repeterer foregående motiver i nye omgivelser.

Også her kan det trekkes paralleller til tradisjoner i den vestlige kunstmusikken, for "Part Three" sin funksjon i *The Way Up*, kan sammenliknes med sonatesatsformens reprise, hvor det er en repetisjon av eksposisjonen med visse forandringer.

Tabellen under viser hvor de forskjellige delene i låten befinner seg i forhold til hverandre, og gir et godt visuelt overblikk.

| | | | | | | | | | | | | | |
|---------------|---|---|---|---|---------------|---------------|-------------------------|---|---|----|-----|---|---|
| Motiv: | A | B | C | D | Solo Gitar | Solo Piano | Solo Synth- gitar | E | F | F' | F'' | G | H |
|---------------|---|---|---|---|---------------|---------------|-------------------------|---|---|----|-----|---|---|

Slik som i de tre foregående låtene, er det interessant å se at "Part Three" heller ikke her følger de vanlige komposisjonsformene i jazz, men er komponert ut ifra formidealet i den vestlige kunstmusikken. Som tabellen over viser, er det nye motiver på rad og rekke, med innslag av soloer, og formen minner mest om en fortolkning av rondo.

| Form | Melodikk | Harmonikk | Tonalitet/ modalitet | Modulasjon | Rytmikk | Instrumentasjon |
|---|---|---|-------------------------|--|---|---|
| t. 1829 – 1831. Del av motiv B. Tilbakeblikk til motiv A i ”The Opening”. | Små intervaller, ofte trinnvist. Ambitus = undesim. Melodien går i G-jonisk. | Det harmoniske underlaget får en II – V – I progresjon, som i besifningspill blir Am9 – Dm9sus4 (moll ters tonen kan også sees som en #9 og blir da en alterert dominant akkord) – Gmaj9. | G-jonisk skala. | | 4/4 takt. Tempo = 160 bpm. 8-dels basert. | Elektrisk gitar, trompet, munnsspill, akustisk piano, bass og trommesett. |
| t. 2024 – 2029. Del av motiv F. Tilbakeblikk til motiv B i ”Part Two”. | Små intervaller, terser og sekunder. Ambitus = liten ters. Melodien går i F-eolisk. | Det harmoniske underlaget består av progresjonen Db/Eb – C7(#9b13) – Fm9. | F-eolisk skala. | Modulert en stor sekund ned og til moll i forhold til forrige motiv. | 3/4 takt. Tempo = 160 bpm. 8-dels basert. | Vokal, munnsspill, synth, akustisk gitarer, akustisk piano, bass og trommesett. |
| t. 2151 – 2158. Del av motiv G. Tilbakeblikk til ”Part One”. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = liten sekst. Melodien går i A-jonisk. | E-dur akkord i brutte akkorder i bakgrunnen. Basslinje som forflytter seg diatonisk i A-jonisk. | A-jonisk skala. | Modulert en stor ters opp i forhold til forrige motiv. | 4/4 takt. Tempo = 160 bpm. Bryter opp rytmen fra 1. og 3. slag. | Kalimba, akustisk gitar, bass og cymbaler. |

Motiv B

Førtiåtte sekunder ut i låten ”Part Three” introduseres motiv B, som har slektskap med motiv A fra ”The Opening”, og kan sees på som et tilbakeblikk til ”The Opening”. Eksempel 59 viser takt 1829 – 1831 i motiv B, som er bygd opp av små intervaller og er ofte trinnvist. Motivet som er komponert ut ifra modiet G-jonisk, har et ambitus på en undesim, fra lille G til tostrøken C, og inneholder i likhet med motivene i begynnelsen av ”The Opening” innslag av teknikken ”call & response”.

Eks. 59

Am⁹ Dm⁹sus⁴ G^{Δ9}

3 9 b7 9 b7 5 9 1 Δ7 5 11 3 1
A A A A A A A A AF A A

3 9 b7 b3/#9 9 b7 9 b7 5 9
A A A A A A A A

Harmonikken i takt 1829 – 1831 består av to elementer. Første elementet er et bassostinat som har blitt spilt siden ”Part Two” startet (se eksempel 60). Det andre elementet er akkordprogresjonen Am⁹ – Dm⁹sus⁴ – Gmaj⁹, som kan sees på som en II – V – I kadens, da molltersen i Dm⁹sus⁴ kan anses å være en #9 metningstone, og da blir det en alterert dominantakkord (se eksempel 61).

Eks. 60

Eks. 61

Am⁹ Dm⁹sus⁴ G^{Δ9}

Modaliteten er som tidligere nevnt i avsnittet G-jonisk (se eksempel 62).

Eks. 62



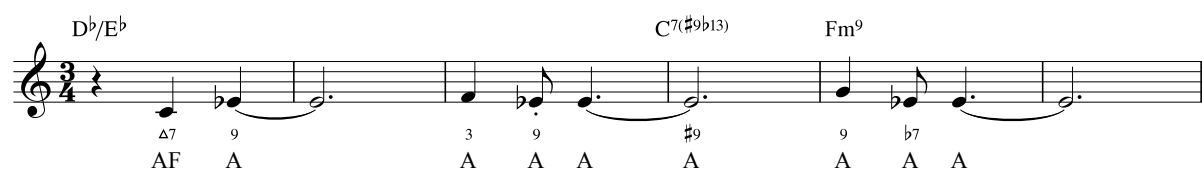
Motiv B er notert i 4/4 takt og har et tempo på 160 bpm. Rytmsk sett er motivet åttendedelsbasert, da melodien hovedsakelig er komponert ut ifra en underdeling på åttendedelen.

Instrumentasjonen består av elektrisk gitar, trompet, munnspill og akustisk piano i forgrunnen, med akustisk piano, bass og trommer som tar seg av det harmoniske og det rytmiske i bakgrunnen.

Motiv F

Fem minutter går, og motiv F er det neste. Takt 2024 – 2029 er oppbygd av små intervaller, sekunder og terser. Ambituset er en kvint, fra enstrøken C til enstrøken G, og melodien er komponert ut ifra modiet F-eolisk (se eksempel 63). Motiv F kan også anses å være et tilbakeblikk på motiv B i ”Part Two”, da det har lik melodi, men en oktav lavere.

Eks. 63



I takt 2024 – 2029 består det harmoniske underlaget av akkordprogresjonen Db/Eb – C7#9b13 – Fm9. Denne akkordprogresjonen kan sees på som en VII – V – I kadens i F-eolisk (se eksempel 64).

Eks. 64

The musical score for Example 64 is written in 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef, containing a piano accompaniment with chords and moving lines. Above this staff are three chord symbols: D^{\flat}/E^{\flat} , $C7(\flat 9 \flat 13)$, and Fm^{\flat} . The middle staff is a bass clef staff with a piano accompaniment consisting of a steady eighth-note pattern. The bottom staff is a bass clef staff with a melodic line, featuring a mix of eighth and quarter notes, some with ties, and a final half-note chord.

Modaliteten er som nevnt over F-eolisk, og musikken har nå modulert en stor sekund ned fra motiv B (se eksempel 65).

Eks. 65

The musical score for Example 65 is a single melodic line on a treble clef staff in 3/4 time. The notes are: G4, A4, Bb4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4. Below the staff are interval labels: 1, 9, b3, 11, 5, b13, b7, 1.

Motiv F er notert i 3/4 takt, med et tempoet på 160 bpm, og med hensyn til melodien og kompet, kan det anses å være åttendedelsbasert.

Instrumentasjonen består i dette tilfellet av vokal, munnspill og synth på melodien, med akustiske stålstrengs gitarer, akustisk piano, bass og trommer som spiller det harmoniske og rytmiske underlaget.

Motiv G

Sju minutter og førtisju sekunder ut i ”Part Three” kommer motivet jeg har valgt å navngi motiv G. Dette motivet er et tilbakeblikk til motiv A i ”Part One”, og vil bli analysert i kapittel 4. Som i ”Part One” er dette motivet også oppbygd av små intervaller, og beveger seg ofte trinnvist. Ambituset på melodien er en liten sekst, fra enstrøken G# til tostrøken E, og motivet er komponert ut ifra en A-jonisk skala (se eksempel 66).

Eks. 66

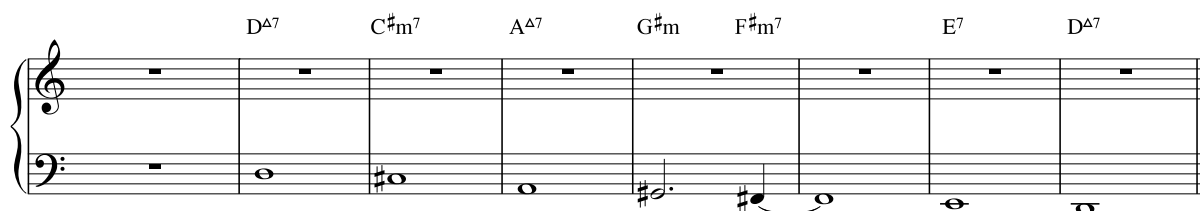


Harmonikken i takt 2151 – 2158 består av to elementer. Det første er akustisk stålstringgitar som spiller E-dur i 2. omvendning som brutt akkord (se eksempel 67). Det andre elementet er en nedadgående melodisk linje spilt på basstonene til pianoet. Basslinjen forflytter seg diatonisk i A-jonisk, og hinner til akkordprogresjonen Dmaj7 – C#m7 – Amaj7 – G#m – F#m7 – E7 – Dmaj7. Hele harmonikken i takt 2151 – 2158 forflytter seg da diatonisk i tonearten A-jonisk (se eksempel 68).

Eks. 67



Eks. 68



Som nevnt over er modaliteten A-jonisk (se eksempel 69), og det har da oppstått en modulasjon på en stor ters opp fra motiv F, hvor modaliteten var F-eolisk.

Eks. 69



Motivet er notert i 4/4 takt og tempoet blir her liggende på 160 bpm. Rytmikken kan sies å være åttendedelsbasert, da melodien som oftest består av åttendedeler, og underdelingen ligger så å si på åttendedelene. Melodien bryter også opp rytmen fra 1. og 3. slag, som skal skape mer spenning i det melodiske forløpet.

Instrumentasjonen i dette motivet, består av kalimba på melodien, med akustisk stålstrengsgitar, bass og cymbaler som tar seg av det harmoniske og rytmiske underlaget.

3.3 Kompositoriske virkemidler

Gjennom musikalsk analyse har jeg nå sett på de samtlige fire låtene i Pat Metheny Groups plateutgivelse *The Way Up*. Det finnes både flere fellestegn og ulikheter i de forskjellige motivekseemplene hentet fra de forskjellige låtene. Et av fellestrekkene ved motivekseemplene er, som nevnt, at det meste av det melodiske stoffet i *The Way Up* er bygd opp av små intervaller, gjerne sekunder, terser og kvarter. Og da blir naturligvis ikke ambituset på melodien så stort. De stedene denne konklusjonen ikke passer, har de melodiske forløpene ofte blitt bygd opp av et stort intervall, for så et mindre intervall, som i for eksempel motiv F i ”Part One”.

Pat Metheny og Lyle Mays har som oftest komponert melodiene slik at de går i akkordene, det vil si at melodiene ofte består av akkordtoner, selv om akkordfremmede toner forekommer. Melodienes oppbygning er ofte treklangbasert, noe som samsvarer med forrige argument. Pat Metheny og Lyle Mays komponerer også små forandringer i melodiene. Melodienes karakter forandres ikke, men de små forandringene bidrar til at interessen for motivet ikke minker, og kan derfor holdes lengre i gang og brukes på flere steder i albumet. Melodiene er komponert over har vist seg ofte å være basert på kirketoneartene, hvor lydsk, jonisk, eolisk og dorisk viser sterk dominans, men det forekommer også andre typer modier, som er basert på alterasjon.

Harmonikken i *The Way Up* har i de fleste av motivekseemplene beveget seg diatonisk i de forskjellige toneartene. De stedene denne beskrivelsen ikke passer, har harmonikken vært mer vag og hatt flere forskjellige uvante akkordforbindelser. Pat Metheny ligger i grenseland mellom jazz- og popharmonikk. Som gitarister flest har han i *The Way Up* vært glad i å bruke såkalte powerchords, som ofte har gitt det harmoniske underlaget nye metningstoner og skapt fremdrift i de forskjellige delene. Det har også vist seg at 7(#11) akkorden har blitt flittig brukt i de forskjellige låtene.

Harmonikken var ofte ikke basert på funksjonsharmonikk, og derfor ble det en utfordring å bestemme tonalitet eller modalitet, men ved å se melodien og harmonikken helhetlig, dannet det seg et inntrykk av hva det kunne være. *The Way Up* har, som nevnt gjentatte ganger, blitt komponert ut ifra forskjellige modier, hvor kirketoneartene har vært sterkt representert.

Et av de viktigste punktene i hvilke kompositoriske virkemidler Pat Metheny bruker på *The Way Up*, var modulasjon. Majoriteten av motiveksempelene som har blitt analysert, hadde ulik tonalitet, hvor det har gått fra E-lydisk i motiv A i ”The Opening” til A-jonisk i motiv F i ”Part Three”. Direkte modulasjon har som oftest blitt brukt, men det forekom noen eksempler med dreiepunktmodulasjon.

Rytmikken i *The Way Up* har også vært et sentralt punkt i de kompositoriske virkemidlene. Her blir det gjort rytmiske forandringer både i komp og melodi, hvor det forekommer ofte taktartskifter, der både pulsen består og blir ny. Pat Metheny og Lyle Mays bruker også i *The Way Up* polyrytmikk som komposisjonsteknikk, hvor de forskjellige delenes karakter forandres.

Instrumentasjonen er kanskje et av de mest avgjørende punktene når det gjelder de kompositoriske virkemidlene. Det er ofte de samme instrumentene som spiller de forskjellige motiveksempelene, men har ulike funksjoner fra motiv til motiv. Det forekommer også ofte forandringer i instrumentasjonen, hvor Pat Metheny benytter seg av orkestrale teknikker.

Dynamikk er et viktig element i de kompositoriske virkemidlene, for dette bidrar til forskjellige karakterer i samme motiveksempel, og i eksemplene seg imellom.

I *The Way Up* er det nokså interessant å studere formen, for samtlige av låtene er ikke komponert etter de mest vanlige jazzformene, men etter de tradisjonelle formene i den vestlige kunstmusikken. Selve albumet kan sees på som en sonatesatsform, hvor ”The Opening” er introduksjonsdelen, ”Part One” eksposisjonen, ”Part Two” gjennomføringsdelen og ”Part Three” er reprisen. Formene på de enkelte låtene kan mest minne en rondoform.

Pat Metheny sin musikk rommer strekk som kan være komplekse både harmonisk, rytmisk, melodisk og på andre måter. En grad av vaghet er ofte tilstede, slik at musikken til tider kan være polytonalsk, polyharmonisk og polyrytmisk. Disse elementene kan bidra til å problematisere fastsettelsen av tonalitet, modalitet, harmonikk og rytmikk.

Til slutt i dette kapitlet vil jeg oppsummere hvilke kompositoriske virkemidler jeg mener Pat Metheny bruker i stor grad i albumet *The Way Up*. Gjennom denne analysen med fokus på *form, melodikk, harmonikk, tonalitet/modalitet, modulasjon, rytmikk* og *instrumentasjon* framstår disse elementene som spesielt viktige:

- Små intervaller
- Små forandringer i melodien
- Diatoniske akkordforbindelser
- Kirketonearter
- Modulasjoner
- Rytmiske forandringer i kompet
- Instrumentasjon – doblinger og roller

Kapittel 4: Motivutvikling og bearbeidelse

4.1 Introduksjon

I dette kapittelet vil jeg se på hvordan Pat Metheny utvikler og bearbeider et kort motiv i en større sammenheng. Jeg velger å gå inn i bestemte deler av verket i ”Part One”, og deretter se på låtens motiver, utvikling og bearbeidelse. Problemstillingen jeg vil svare på i dette kapittelet blir da følgende:

Kan en finne ut på hvilken måte Pat Metheny utvikler og bearbeider et kort motiv i en større sammenheng?

I denne analysen har jeg valgt ut ett motiv som blir presentert flere ganger i løpet av den tjueseks minutters lange låten ”Part One”. Jeg vil ta for meg motivet de sju gangene det kommer opp og analysere musikk- og notebildet. Her bruker jeg en tabell for å gi en visuell oversikt over hva som skjer i musikken, og som vil bli etterfulgt av mine kommentarer. For å få svar på hvordan Pat Metheny utvikler og bearbeider motivene i verket, har jeg valgt sju parametere i analyseprosessen; *form, melodikk, harmonikk, tonalitet/modalitet, modulasjon, rytmikk og instrumentasjon*. Disse er valgt fordi jeg mener at de gir best innblikk i hvordan motivene er bygd opp.

Låten ”Part One” er godt egnet for denne analysen, fordi store deler av låten består av få motiver, såkalte byggesteiner. Det er interessant å undersøke hva som gjør at de er forskjellige, og på hvilken måte de fungerer i en større sammenheng. Pat Methenys særegne spillestil og komponering, med tanke på form, melodikk, harmonikk, tonalitet, modulasjon, rytmikk og instrumentasjon, er også en grunn til at ”Part One” er egnet for denne analysen.

4.2 Analysen

| Form | Melodikk | Harmonikk | Tonalitet/ modalitet | Modulasjon | Rytmik | Instrumentasjon |
|--|--|---|---|--|--|--|
| t. 205 – 212. Del av motiv A. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = liten sekst. Melodien går i F-jonisk. Enkelt motiv, men forflytter harmonikken diatonisk. | Forflytter seg diatonisk. Forandrer klangfargen. | F-jonisk skala. | | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-dels basert. Bryter opp rytmten fra 1. og 3. slag ved å sette vekt på andre toner enn de på 1. og 3. slag. Samtidig forandrer harmonikken. | Kalimba, elektrisk piano, akustisk piano og bass. |
| t. 221 – 224. Del av motiv A. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = kvart. Melodien går i Eb-lydisk. | Består av akkord- progresjonen Ebmaj7 – F – G – Bb/D – F/A – G/H – Eb/G – Dm7. Forandrer klangfargen. Akustiske gitarer i bakgrunnen som spiller korte melodifraser som utfyller melodien og harmonikken. | Eb-lydisk skala. | Modulert en stor sekund ned. Et nokså uvanlig intervall. Direkte modulasjon. | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-delsbasert. | Elektrisk gitar, munnsspill, trompet, akustiske stålstrengers gitarer, akustisk piano, bass og trommesett. |
| t. 229 – 231. Del av motiv A'. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = kvint. | Denne delen består av progresjonen Ebmaj7/G – G9sus4 – Cmaj9. | Fra Eb-jonisk skala til C-jonisk skala. | Modulert en liten ters ned. Direkte modulasjon. | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-delsbasert. | Elektrisk gitar, akustisk piano, bass og trommesett. |

| | | | | | | |
|---|--|--|------------------|---|---|--|
| | Melodien går i C-jonisk. | | | | Bryter opp rytmen fra 1. og 3. slag ved sette vekt på andre toner enn de som er på 1. og 3. slag. | |
| t. 253 – 256. Del av motiv A''. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = kvint. Melodien går i F-lydisk. | Motivet består av en VI – VII – I progresjon. Gir trinnvisbass til grunnakkorden. | F-lydisk skala. | Har da modulert en kvart opp i forhold til forrige motiv, motiv A'. | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-delsbasert. Bryter opp rytmen fra 1. og 3. slag ved sette vekt på andre toner enn de som er på 1. og 3. slag. | Elektrisk gitar, munns spill, trompet, akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommesett. |
| t. 262 – 267. Del av motiv A variasjon. Tilbakeblikk til motiv A. (en oktav høyere). | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = oktav. Melodien går i F-jonisk. | Forandret harmonikken fra første gang Forflytter seg diatonisk. Forandrer klangfargen. | F-jonisk skala. | Har modulert til jonisk skala, men ikke forandret grunntone. | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-delsbasert. Bryter opp rytmen fra 1. og 3. slag ved sette vekt på andre toner enn de som er på 1. og 3. slag. | Elektrisk gitar, munns spill, trompet, akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommesett. |
| t. 368 – 371. Del av motiv A'''. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = undesim. Melodien går i Ab-jonisk. | Trinnvis bass. Forflytter seg diatonisk. Forandrer klangfargen. | Ab-jonisk skala. | Modulert en stor sekst ned fra forrige motiv, motiv A variasjon. | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-delsbasert. Bryter opp rytmen fra 1. og 3. slag ved sette vekt på andre toner enn de som er på 1. og 3. slag. | Elektrisk gitar, munns spill, akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommesett. |
| t. 379 – 381. Del av motiv A''''. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = kvart. Melodien går i | Akkordprogresjonen D#(no 3)/G – G#m7 – Amaj7/H – Emaj9. | E-lydisk skala. | Modulerer en liten sekst opp fra motiv A'''. Direkte modulasjon. | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-delsbasert. Bryter opp rytmen fra 1. og 3. slag ved | Elektrisk gitar, munns spill, akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommesett. |

| | | | | | | |
|--|--|--|------------------|---|--|--|
| | E-lydisk. | | | | sette vekt på andre toner enn de som er på 1. og 3. slag. | |
| t. 394 – 405. Del av motiv A''''''. | Små intervaller. Ofte trinnvist. Ambitus = oktav. Melodien går i Db-jonisk. | Harmonikken forflytter seg diatonisk ved unntak av et tonalt utsving med akkorden H13(#11). I takt 398 – 399 får en kadensen II – V – I med akkordene Ebm9 – Ab9 – Dbmaj13. | Db-jonisk skala. | Modulert en forstørret sekund ned fra forrige motiv, motiv A''''''. | 4/4 takt. Tempo = 122 bpm. 8-delsbasert. Bryter opp rytmen fra 1. og 3. slag ved sette vekt på andre toner enn de som er på 1. og 3. slag. Samtidig forandrer harmonikken. | Synthgitar, trompet, munnsspill, akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommesett. |

Motiv A

Allerede fra begynnelsen av ”Part One”, blir vi introdusert for det første motivet i låten; motiv A, som er komponert ut av et fåtall toner. Motivet har et ambitus på en liten sekst, fra enstrøken E til tostrøken C, og er bygd opp av små intervaller og det beveger seg som oftest trinnvis. Melodien er tonalt komponert ut ifra en F-jonisk skala (se eksempel 1).

Eks. 1

Am7 F Δ 9 B \flat Δ 7 Am7 F Δ 9

1 \flat 7 1 \flat 7 5 1 3 9 3 9 Δ 7 13 \sharp 11 1 \flat 7 5 1 \flat 7 5 3

A A A A A A A A A A A A A A AF AF A A A A A A A A

↑ Antesipasjon ↑ Antesipasjon ↑ Antesipasjon

5 Am7 B \flat Δ 7 Em7

9 3 9 1 5 \flat 7 3 1 \flat 7 Δ 7 \sharp 11 13 Δ 7 \sharp 11 13 11 1 3 11 1 3 11

A A A A A A A A A A AF AF A AF AF AF A A AF AF A A AF

↑ Antesipasjon ↑ Antesipasjon ↑ Antesipasjon

Det harmoniske består av en rekke akkorder i F-dur som forflytter seg diatonisk og forandrer klangfargene (se eksempel 2). Akkordprogresjonen i takt 209 – 212 (de fire siste taktene av eksempel 2), er et ypperlig eksempel på hvordan Pat Metheny og Lyle Mays forflytter akkorder på andre betoningar enn 1 og 3.

Eks. 2

Am7 F Δ 9 B \flat Δ 7 Am7 F Δ 9 Am7 B \flat Δ 7 Em7

III I IV III I III IV VII

Med et utgangspunkt i sangen ”Lisa Gikk Til Skolen”, kan det lages et eksempel på hvordan akkordene i en toneart kan forflyttes diatonisk. Melodien er skrevet i C-dur, men ved å bytte den normale akkordprogresjonen med Dm7 – Em7 – Fmaj7 – Em7 – Dm7 Cmaj7 – Em7 – Dm7, forandres låtens klangstemning. Og eksemplets modie kan defineres som D-dorisk (se eksempel 3).

Eks. 3

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature, showing a melody of eighth and quarter notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) showing a piano accompaniment. Above the piano staff, the following chords are indicated: Dm7, Em7, FΔ7, Em7, Dm7, CΔ7, Em7, and Dm7. The piano part features a steady bass line of quarter notes and chords in the right hand.

Modaliteten i det første motivet er som nevnt F-jonisk (se eksempel 4). Dette på bakgrunn av eksempel 1, hvor melodien sentrerer seg rundt tonen A, som er den tredje tonen og tersen i F-jonisk skala.

Eks. 4

The musical score for Example 4 shows a single treble clef staff with a 4/4 time signature. The melody consists of eight notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note with a flat, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Below the staff, fret numbers are written: 1, 9, 3, 11, 5, 13, maj7, 1. The notes correspond to the fret numbers: 1 (A), 9 (A), 3 (B), 11 (Bb), 5 (C), 13 (C), maj7 (D), 1 (A).

Motiv A er notert i 4/4 takt, og tempoet blir da 122 bpm. Rytmikken kan sies å være åttendedelsbasert, med en melodi oftest bestående av åttendedeler, og en groove som antyder en åttendedelsunderdeling.

Instrumentasjonen, i disse åtte taktene, består av en kalimba som spiller selve melodien, og et elektrisk og et akustisk piano som spiller akkordene sammen med en kontrabass. Det er som oftest en akkord pr takt, og rytmen på akkordskiftene blir forsterket av Steve Rodbys bass, ved at han spiller grunntonene i akkordene, med et unntak som ligger i takt 208 (fjerde takt i eksempel 2), hvor bassen spiller en gjennomgangstone fra Am7 til Fmaj9. Denne gjennomgangstonen spilles over Am7 akkorden og blir da septimen i akkorden. En av grunnene til at motiv A går i F-dur og har denne akkordprogresjonen, kan være at melodien spilles på kalimba, som inneholder kun et visst antall toner. Dette er grunnen til at melodien aldri dreier innom tonen F, da denne ikke finnes på instrumentet. Kalimbaen er stemt diatonisk i tonearten G, og har da tonen F# istedenfor F.

I takt 221 tar motiv A en ny vending og avslutter dette motivet. Denne delen av motivet er også bygd opp av små intervaller. Ambituset er en kvart, fra enstrøken A til tostrøken D. Melodien, i lys av harmonikken, kan sies å være komponert med et utgangspunkt i Eb-lydisk skala (se eksempel 5).

Eks. 8



Rytmisk er det likt som i det tidligere nevnte eksempelet; melodien er åttendedelsbasert og motivet er fortsatt notert i 4/4 takt.

Instrumentasjonen består av elektrisk gitar, munnspill og trompet som dobler melodien. Et akustisk piano sammen med bassen tar seg av akkordene, og to akustiske stålstrengsgitarer ligger i mellomgrunnen og utfyller rommet mellom forgrunnen og bakgrunnen.

Motiv A'

Etter førtito sekunder i "Part One" introduseres den første variasjonen av motiv A. Denne variasjonen har samme karakter som motiv A, men er kortere og starter ikke på eneren i takten men på tre-og. Motiv A' er også oppbygd av små intervaller, ofte trinnvis, eller av terser og kvarter (se eksempel 9). Dermed blir ambituset kun en kvint, fra enstrøken C til enstrøken G. Det kan formodes at melodien, som blir spilt av Metheny på elektrisk gitar, er komponert ut ifra C-jonisk skala.

Eks. 9

Chords: Dm7, EbΔ7, G9sus4, CΔ9

Fingering: b7 1 3 3 9 3 9 Δ7 3 1 b7 5

Notes: A A A A A AF A AF A A A A A

↑
Antesipasjon

Harmonikken i denne variasjonen, består av et akustisk piano og en bass som spiller akkordprogresjonen Ebmaj7/G – G9sus4 – Cmaj9 (se eksempel 10).

Eks. 10

The musical score for Example 10 consists of two staves, treble and bass clef. The first measure is in Eb major, with a chord of Eb7. The second measure is in C major, with a chord of G9sus4. The third measure is in C major, with a chord of C9. The bass line shows a descending line of notes: Eb, G, Bb, C. The treble line shows a descending line of notes: Eb, G, Bb, C. The key signature changes from two flats to no flats between the first and second measures.

Modaliteten i disse tre taktene går fra Eb-jonisk til C-jonisk, hvor da Ebmaj7/G er trinn én i Eb-jonisk, Gadd9sus4 er trinn fem i C-jonisk og Cmaj9 er trinn én i C-jonisk (se eksempel 11). Det blir da modulert en liten ters ned, noe som også er en uvanlig modulasjon, og som Pat Metheny og Lyle Mays utfører via direkte modulasjon.

Eks. 11

The musical score for Example 11 is a single melodic line in treble clef. The notes are: C4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The rhythmic values are: 1, 9, 3, 11, 5, 13, maj7, 1.

Rytmsk er det mye likt som tidligere i "Part One", men det kan være verdt å merke seg det at melodien bryter opp rytmen fra første og tredje slag, og betoner toner på andre steder, slik at det skapes spenning og muligheter for lek med polyrytmikk.

I motiv A' spiller elektrisk gitar melodien, mens akustisk piano, bass og trommer tar seg av bakgrunnen.

Motiv A''

Etter ett minutt og trettifire sekunder blir vi nok engang presentert for et motiv som er likt motiv A. Denne gangen har det modulert, og derfor fått navnet motiv A''. Motivet har et ambitus på en kvint, fra enstrøken A til tostrøken E, og er bygd opp av små intervaller, med ofte en trinnvis bevegelse. Melodien er komponert ut ifra en F-lydisk skala (se eksempel 12).

Eks. 12

Em⁷ Dm⁹ Em⁷ F^{Δ9}

11 5 b7 9 1 9 1 13 1 1 b7 1 b7 Δ7 13 #11

AF A A A A A A AF A A A A A A A AF AF

↑ Antesipasjon ↑ Antesipasjon

Harmonisk består denne korte delen av motiv A'', akustisk piano, akustisk gitar og bass som spiller akkordprogresjonen VI – VII – I i F-lydisk. I besifningspill vil progresjonen hete Dm9 – Em7 – Fmaj9. Denne akkordprogresjonen gir en trinnvis bassoppgang mot tonika i F-lydisk. Eksempel 13 viser at akkordene skiftes på åttendedelen før eneren i taktene.

Eks. 13

Dm⁹ Em⁷ F^{Δ9}

VI VII I

Modaliteten er som sagt F-lydisk, da den har et forstørret fjerdedetrinn i skalaen (se eksempel 14).

Eks. 14

1 9 3 #11 5 13 maj7 1

Rytmask er det mye likt som tidligere i "Part One". Motivet er notert i 4/4 og det er åttendedelsbasert. Det kan være verdt å merke seg at melodien bryter opp rytmen fra første og tredje slag, og betoner toner på andre steder.

Instrumentasjonen består av elektrisk gitar, munnspill og trompet i forgrunnen, mens akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommer tar seg av bakgrunnen.

Motiv A variasjon

I det ett minutt og femtiende sekund kan motiv A høres igjen, denne gangen en oktav høyere og med annen harmonikk, derfor har jeg valgt å navngi denne delen som motiv A variasjon. Motivet har et ambitus på en oktav, fra enstrøken A til tostrøken A, og er bygd opp av små intervaller og er som oftest trinnvist. Melodien er komponert ut ifra en F-jonisk skala (eksempel 15).

Eks. 15

B^b7
 Δ7 13 Δ7 13 #11 Δ7 1 Am⁹ Em⁷/G F[#]7
 A A AF A AF AF A A A A AF A A A A AF A
 ↑ Antesipasjon ↑ Antesipasjon
 4 A⁹sus⁴ A⁹ Dm¹¹ Em⁷
 1 b7 5 1 b7 5 5 11 5 11 11 3 1 b7 b13 11
 A A A A A A A A A A AF A A A AF AF
 ↑ Antesipasjon ↑ Antesipasjon

Harmonikken i denne delen er litt annerledes enn i den første presentasjonen av motiv A; her forflyttes det harmoniske seg diatonisk innen F-jonisk, unntatt i takt 265, hvor vi har et tonalt utsving med akkordene A⁹sus⁴ og A⁹, som er dominanten til sjette trinnet i F-dur, Dm⁷, som også er neste akkord i progresjonen (se eksempel 16).

Eks. 16

B^b7 Am⁹ Em⁷/G F[#]7 A⁹sus⁴ A⁹ Dm¹¹ Em⁷
 [F]: IV III VII I [d]: Vsus4 V VI I VII

Motiv A variasjon er notert i 4/4 takt og tempoet blir da 122 bpm. Rytmikken kan sies å være åttendedelsbasert, siden melodien som oftest består av åttendedeler. Pat Metheny og

Lyle Mays bryter også opp rytmen i melodien fra første og tredje slag, og betoner tonene på andre steder i takten, samtidig som de skifter harmonikken.

Instrumentasjonen i dette motivet består av i forgrunnen, elektrisk gitar, munnspill og trompet som dobler melodien, mens i bakgrunnen tar akustisk piano, akustisk gitar og bass seg av det harmoniske. Antonio Sanchez på trommer tar seg av den rytmiske grooven.

Motiv A'''

Etter den kollektive soloen med elektrisk gitar og trompet i takt 298 til 367 blir vi i takt 368, altså fem minutter og sju sekunder ut i låten, presentert for det jeg har valgt å navngi motiv A'''. Melodien er oppbygd av små intervaller og er ofte trinnvis. Noe som er unikt for dette motivet i forhold til de øvrige A motivene, er at melodien mot slutten av motivet går opp en oktav, for å skape variasjon. Dette hoppet gjør at melodien får et ambitus på en undesim, fra enstrøken G til trestrøken C (se eksempel 17).

Eks. 17

Example 17 shows a melodic line in 4/4 time. The chords are D^bΔ⁷, Cm⁷, Gm/B^b, and A^bΔ⁹. The melody consists of eighth and quarter notes. Fingering is indicated below the notes: Δ⁷ A, A, AF, A, AF, AF, A, A, A, AF, A, A, A, A, A. Two 'Antesipasjon' (anticipation) arrows point to the 7th and 11th notes. The melody ends with a trill on the 14th note.

Harmonikken i motiv A''' består av et akustisk piano, en akustisk gitar og en bass som spiller progresjonen Dbmaj7 – Cm7 – Gm/Bb – Abmaj9. Denne kadensen gir en trinnvis bassgang til tonika, og fra mitt ståsted anser jeg at harmonikken forflytter seg diatonisk (se eksempel 18).

Eks. 18

Example 18 shows a harmonic progression in piano. The chords are D^bΔ⁷, Cm⁷, Gm/B^b, and A^bΔ⁹. The progression is shown in a grand staff with piano accompaniment. Roman numerals IV, III, VII, and I are indicated below the bass line.

Modaliteten i motiv A''' er Ab-jonisk, og da har motivet modulert en stor sekst ned fra forrige motiv, som var motiv A variasjon (se eksempel 19).

Eks. 19



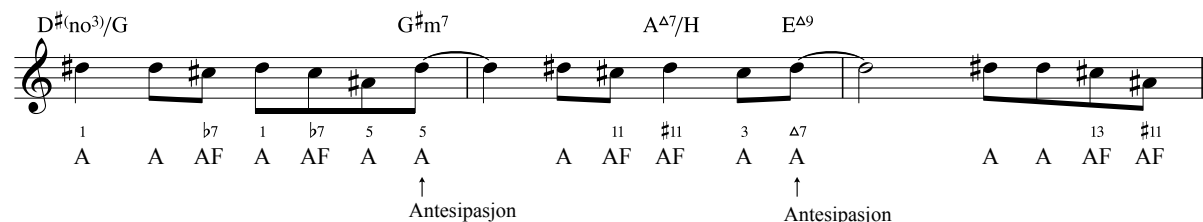
Rytmsk er mye likt som tidligere i ”Part One”, men det kan være verdt å merke seg at også her bryter melodien opp rytmen fra første og tredje slag, og betoner toner på andre steder.

Instrumentasjonen i motiv A''', består av Pat Methenys elektriske gitar og Gregoire Maret på munnsspill i melodien, mens akustisk gitar, akustisk piano, bass og trommer tar seg av det rytmiske og harmoniske.

Motiv A''''

Etter fem minutter og tjuetru sekunder ut i ”Part One”, presenteres motiv A''''. Motivet kommer rett etter motiv A''', og det kan høres flere likhetstrekk med de foregående motivene. Melodien er bygd opp av små intervaller, ofte trinnvis, og har et ambitus på en kvart; fra enstrøken A# til tostrøken D#. Melodien kan også sies å være komponert ut ifra E-lydisk skala (se eksempel 20).

Eks. 20



Harmonikken består av progresjonen D#(no 3)/G – G#m7 – Amaj7/H – Emaj9, og får da en slags V – I kadens i slutten av motivet (se eksempel 21).

Eks. 21

The musical score for Example 21 is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece is divided into four measures. Above the first measure is the chord symbol $D^{\#}(no^2)/G$. Above the second measure is $G^{\#}v7$. Above the third measure is $A^{\Delta}7/H$. Above the fourth measure is $E^{\Delta}9$. Below the second measure is the Roman numeral III. Below the third measure is V. Below the fourth measure is I. The notes are: Measure 1: Treble clef has a half note D#4 and a half note G4. Bass clef has a half note G2 and a half note D3. Measure 2: Treble clef has a half note G#4, a half note B4, and a half note D5. Bass clef has a half note G#2, a half note B2, and a half note D3. Measure 3: Treble clef has a half note A#4, a half note C#5, and a half note E5. Bass clef has a half note A#2, a half note C#3, and a half note E3. Measure 4: Treble clef has a half note E#4, a half note G#4, and a half note B4. Bass clef has a half note E#2, a half note G#2, and a half note B2.

Modaliteten i motiv A'''' er E-lydisk (se eksempel 22). Pat Metheny og Lyle Mays har droppet den forstørrede kvarten i harmonikken på Amaj7/H akkorden, slik at en får en slags V – I kadens. Motivet har modulert en liten sekst opp fra forrige motiv, motiv A''', ved hjelp av modulerings teknikken direkte modulasjon, og skaper da en lettere overgang til neste del.

Eks. 22

The musical score for Example 22 is a single melodic line on a treble clef staff. It consists of eight notes: D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C#5, and D5. Below the notes are the following fingerings: 1, 9, 3, #11, 5, 13, maj7, 1.

Rytmikken i motiv A'''' skiller seg ikke noe ut fra de foregående motiv A eksemplene, og er da åttendedelsbasert og har et tempo på 122 bpm.

Instrumentasjonen i motiv A'''' består av elektrisk gitar som dobles av munnspill i forgrunnen, mens akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommene akkompagnerer.

Motiv A''''''

Etter fem minutter og femtifem sekunder i ”Part One”, introduseres det siste A motivet i ”Part One”. Dette motivet kan en navngi som motiv A''''', og går i Db-jonisk. Også dette motivet består av små intervaller, gjerne trinnvis, og har ambitus på en oktav, fra enstrøken F til tostrøken F (se eksempel 23).

Eks. 23

3 9 3 9 Δ7 11 3 #11 11 5 11 9 9 1 13 13 5 3 5
 A A AF A AF A AF AF A A AF AF A A AF AF A A A
 ↑ ↑ ↑
 Antesipasjon Antesipasjon Antesipasjon

5 Cm7 Fm7 D♭/H
 9 11 3 1 b7 5 11 3 3
 A A AF A A A A AF A A
 ↑ ↑
 Antesipasjon Antesipasjon

Det harmoniske underlaget i motiv A''''', forflyttes diatonisk i tonearten Db-jonisk, unntatt med et lite tonalt utsving med akkorden H13(#11), som kan sees på som en gjennomgangsakkord mellom Cm7(no 5) og Bbm7. I takt 398 til 399 kommer kadensen II – V – I, som er en autentisk kadens og kan anses å være stilistisk riktig i jazzsjangeren (se eksempel 24).

Eks. 24

E♭m9 A♭9 D♭Δ13
 II V I

Modaliteten i motiv A'''''' er Db-jonisk, og da har motivet modulert en forstørret sekund ned fra forrige motiv, som var motiv A'''' (se eksempel 25).

Eks. 25

1 9 3 11 5 13 maj7 1

Rytmikken på motiv A'''''' skiller heller seg ikke noe ut fra de foregående motiv A eksempelne, med åttendedelsbasing og et tempo liggende på 122 bpm.

Instrumentasjonen består av synthgitar, trompet og munnspill som dobler melodien i forgrunnen, mens akustisk piano, akustisk gitar, bass og trommene tar seg av det harmoniske og rytmiske i bakgrunnen.

4.3 Motivisk bearbeiding

Ved musikalsk analyse har jeg nå sett på låten "Part One" fra albumet *The Way Up*. Fellestrekkene ved motiveksemlene er, som nevnt, at melodiene er bygd opp av små intervaller, gjerne sekunder, terser og kvarter. Da blir naturligvis ikke melodien ambitus så stor. Harmonikken er ikke funksjonsharmonikk, og derfor ble det en utfordring å bestemme tonalitet, men ved å se melodien og harmonikken helhetlig kan en få et inntrykk av hva det kan være. Pat Metheny og Lyle Mays har som oftest komponert melodien slik at den går i akkordene, det vil si at melodien ofte består av akkordtoner, selv om akkordfremmede toner forekommer.

Et avgjørende spørsmål i forbindelse med et så stort verk som *The Way Up*, er hvordan Metheny utvikler og bearbeider et kort motiv i en større sammenheng? Et av de viktigste virkemidlene i motivutviklingen var modulasjon. Samtlige av eksemplene som har blitt analysert, hadde ulik modalitet. I første eksempel var modaliteten F-jonisk, den neste Eb-lydisk, tredje eksempel var C-jonisk og det siste eksempelet Db-jonisk. Dermed blir modulasjon et av de viktigste virkemidlene til Pat Metheny for utvikling og bearbeiding av et kort motiv.

Pat Metheny gjør i tillegg små forandringer i melodien. Melodiens karakter forandres ikke, men de små forandringene bidrar til at en ikke blir lei motivet, og dermed kan det brukes flere ganger i låten, noe som er et meget sentralt punkt i dette kapittelet.

Dynamikken er også et viktig element for utvikling og bearbeidelse av motivet, da dette blir avgjørende for stemningen i de enkelte versjonene av motivet. Harmonikken er et annet viktig punkt. Akkordprogresjonene er ulike i de forskjellige eksemplene, så harmonikken får en ny betydning i de ulike versjonene av motivet.

Det blir også gjort rytmiske forandringer i kompet. Som oftest er det trommene og bassen som står for det rytmiske bakteppet, mens keyboardet spiller det harmoniske. Det forekommer også at en akustisk gitar spiller en harmonisk figur som blir med i det rytmiske.

Instrumentasjonen er kanskje et av de mest sentrale punktene i utviklingen av motivet. Det er ofte de samme instrumentene som spiller på alle motivversjonene, men de har ulike funksjoner fra versjon til versjon.

Noen av problemene jeg har møtt på ved dette kapittelet, har vært å skille mellom instrumentene på platen, da lydene til de forskjellige instrumentene har vært nesten likelydende. Det å fastsette tonalitet eller modalitet har også vært problematisk, da Pat Methenys musikk rommer strekk, som kan være komplekse både harmonisk, og på flere felt. En grad av vaghet er ofte tilstede, slik at musikken ofte kan være polytonalsk og polyharmonisk.

Til slutt vil jeg i dette kapittelet oppsummere de elementene jeg mener Pat Metheny bruker til å utvikle og bearbeide et kort motiv i en større sammenheng. Gjennom denne analysen med fokus på *form, melodikk, harmonikk, tonalitet/modalitet, modulasjon, rytmikk* og *instrumentasjon* framstår disse elementene som særlig viktige:

- Modulasjoner
- Små forandringer i melodien
- Instrumentasjon – doblinger og roller
- Ulike akkordprogresjoner – nye harmoniske betydninger
- Rytmiske forandringer i kompet

Kapittel 5: Hva er det spesifikke med Pat Methenys spillestil og klangideal?

Hvis vi nå hever blikket og forsøker å gi en mer helhetlig beskrivelse av de musikalske virkemidlene, vil jeg nå diskutere dynamikk, sound, innslag av improvisasjon og forholdet mellom komposisjon og improvisasjon. Jeg velger å gå inn i bestemte deler av verket *The Way Up*, og deretter se på hva som er det spesifikke med Pat Methenys spillestil og klangideal. Problemstillingen i dette kapittelet blir da følgende:

Hva er det spesifikke ved Pat Methenys spillestil og klangideal?

I denne analysen vil jeg først ta for meg Pat Methenys sound, og drøfte de ulike aspektene og elementene ved Methenys sound, som etter min mening er mest sentrale, og knytte disse elementene opp mot albumet *The Way Up*. Deretter vil jeg diskutere dynamikk, hvordan Pat Metheny og Lyle Mays bevisst har brukt den som et kompositorisk virkemiddel i *The Way Up*. Det tredje punktet i denne analysen vil være innslag av improvisasjon, hvor enkelte av improvisasjonene i albumet blir drøftet. Deretter vil jeg se på forholdet mellom improvisasjon og komposisjon, da dette er et viktig fenomen i *The Way Up*, og avslutte med å oppsummere konklusjonene og svarene jeg fikk gjennom analysen.

Albumutgivelsen *The Way Up* er egnet for denne analysen, fordi dette er et større verk som inneholder alle overnevnte elementene. Det er interessant å undersøke hva som er det spesifikke i Pat Methenys spillestil og klangideal, og se på forholdene mellom improvisasjon og komposisjon. Pat Methenys særegne spillestil og komponering, med tanke på sound, dynamikk og improvisasjon er også en grunn til at *The Way Up* er godt egnet for analyse.

5.1 Sound

Soundet er veldig viktig for Pat Metheny Group og Pat Metheny. I sine første utgivelser, startet Pat Metheny med å bruke den elektriske gitarmodellen Gibson ES-175. Han har som oftest brukt elektriske gitarer fra merket Ibanez i nyere tid, og da helst modellene PM35, PM100 og PM120, som er Pat Methenys signaturmodeller fra gitarprodusenten, og utviklet etter Methenys ønske. Disse gitarene har en meget mørk tone og klang. Dette er fordi gitaren har blitt konstruert slik at den har et meget høyt output som gir en massiv tone. Deretter bruker Metheny ofte en sofistikert effektsløyfe med klang, delay og chorus for å få en klokkeren og svevende tone, som han også bruker i *The Way Up*.

En annen ting som er spesiell for soundet til Pat Metheny og Pat Metheny Group, er bruken av synthgitar. Synthgitar vil si at gitaren har en spesiell mikrofon, som gjør det mulig å sende gitarlyden igjennom en gitarsynthesizermodul. Slik blir gitarens spillemåte ivarett innenfor nyskapende teknologiske rammer, og kan skape en rekke forskjellige lyder. Methenys typiske synthlyd på gitar kan minne mest om en trompet, og det kan derfor være krevende å skille mellom synthgitar og Cuong Vu's trompet i albumet.

Metheny kan sies å være en av de få som behersker både elektrisk og akustisk gitar like godt, og greier å få frem sin spesielle sound på begge typer gitar. Ett eksempel på dette er albumutgivelsen *One Quiet Night*. I dette albumet bruker Metheny en akustisk barytongitar med stålstrenger, stemt A D G C E A, fra dypeste til lyseste streng. Denne stemmepraksisen er relativt lik den vanlige måten en gitar blir stemt på, med tanke på intervallene mellom strengene, da den er stemt en kvint under den vanlige stemmemåten. Men som i en ”nashville” tuning, er 3. og 4. streng stemt en oktav høyere, slik at det blir spennende voicinger på harmonikken og melodikken. I *The Way Up* bruker ikke Metheny barytongitar, men en rekke andre akustiske gitarer. De fleste akustiske gitarene har blitt bygd av den canadiskfødte Linda Manzer. Linda Manzer er mest kjent for å ha laget Methenys 42-strengers picasso gitar, bestående av fire halser og kan mest minne om en harpe. Manzer har også laget andre stålstrengs- og nylonstrengsgitarer, deriblant sitar-gitar og tolvstrengersgitar. I *The Way Up* blir vi presentert for både stålstrengs- og nylonstrengsgitarer med forskjellige tuninger. Disse gitarene ivaretar Methenys ideal om sound i albumet.

I *The Way Up* bruker Metheny også slide og e-bow som fargelegger soundet. Som oftest i albumet blir disse effektene brukt sammen med en elektrisk tolvstrengersgitar, for å skape flere toner i overtonespekteret og lage en mer massiv tone.

Plekterteknikken til Pat Metheny er også avgjørende for gitaroundet, da han i stedet for tuppen (som er den mest vanlige praksisen) bruker breidsiden av plekteret, som også bidrar i å danne det svevende soundet. De ulike soundaspektene som Metheny rår over er blitt beskrevet på følgende måte:

When one thinks of Pat Metheny, a kind of signature sonic imprint immediately comes to mind. One of the more amazing aspects of that signature is how it can so easily migrate from such a wide array of actual guitar sounds. From the most simple acoustic touch to the most ferocious aural assault there is the essential Metheny quality at work. *THE WAY UP* offers a sonic smorgasbord of guitar sounds that are unmistakably Metheny while at the same time introducing some intriguing expansions to his timbral palette. (<http://www.patmetheny.com>)

I *The Way up* er den helhetlige sounden meget mektig. Det er mange instrumenter som skal frem i lydbildet, og de instrumentene som spilles til enhver tid, har blitt valgt med omhu, som mål å utfylle hverandre. Om bruk av munnspill på platen har for eksempel Metheny påpekt følgende:

As we were writing the piece, I kept feeling there was a voice in the story that was missing. It was a breath sound, but not Cuong, not singing. Right around that time I heard Gregoire playing on a recording and then shortly after that live with Cassandra Wilson. I was impressed and it occurred to me that he could be the solution that we were looking for. I got my hands on all of the records I could find with him on there. We wound up getting together with Lyle and Steve and it was an instant perfect fit. I have to admit that I wouldn't have thought of hiring a harmonica player until hearing Gregoire, He is one of those rare musicians whose talent transcends his instrument and you hear the sound of his spirit when he plays. We are thrilled to have him joining us for this project and tour.

– Pat Metheny¹⁹

Et viktig poeng er at Pat Metheny og Lyle Mays har spilt med hverandre siden 1977. Et slikt samarbeid har enorm innvirkning på soundet, da musikerne kjenner hverandre ut og inn musikalsk, og har på den måten lang erfaring i å bygge musikalske relasjoner til et mektig, men samtidig luftig og ekstremt klart lydbilde. Forholdet mellom Metheny og Mays i musikksammenheng, har av kritikere og jazzentusiaster blitt sammenlignet med Lennon/McCartney og Ellington/Strayhorn²⁰. Dette samarbeidet har påvirket hvordan de forholder seg til hverandre, da de har erfart mye improvisasjon sammen.

¹⁹ <http://www.patmetheny.com>

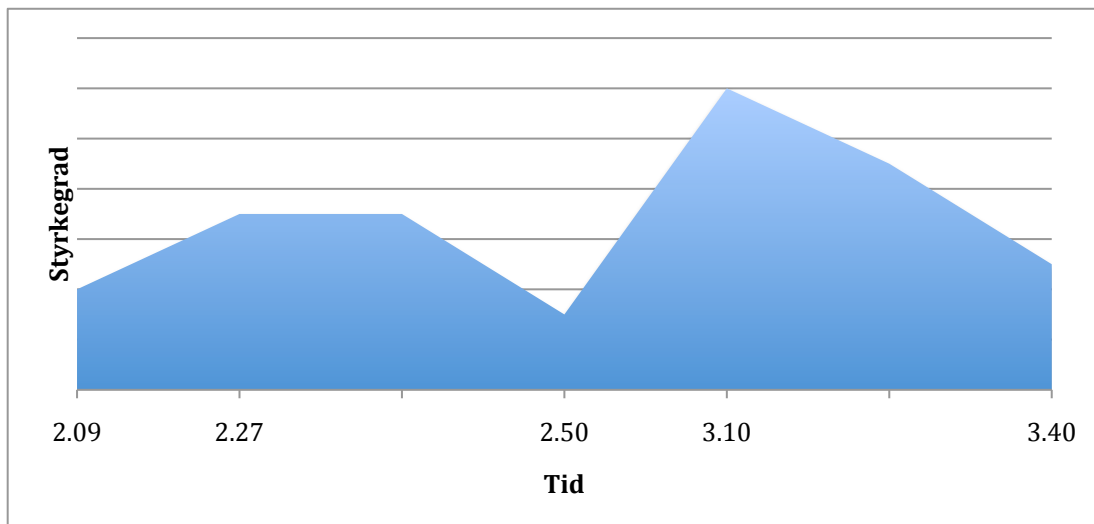
²⁰ *ibid.*

5.2 Dynamikk

Dynamikken er fremtredende i dette albumet, og i andre verker av Pat Metheny Group. En kan si at de musikalske relasjonene mellom bandmedlemmene gir rikelig med dynamiske nyanser og detaljer. Pat Methenys gitarspill er meget oppbyggende, og det kan klart og tydelig høres når et nytt motiv kommer, eller når soloen skal begynne, eller er ferdig, da dette tydelig blir fremhevet i det melodiske forløpet, harmonikken eller de rytmiske instrumentene.

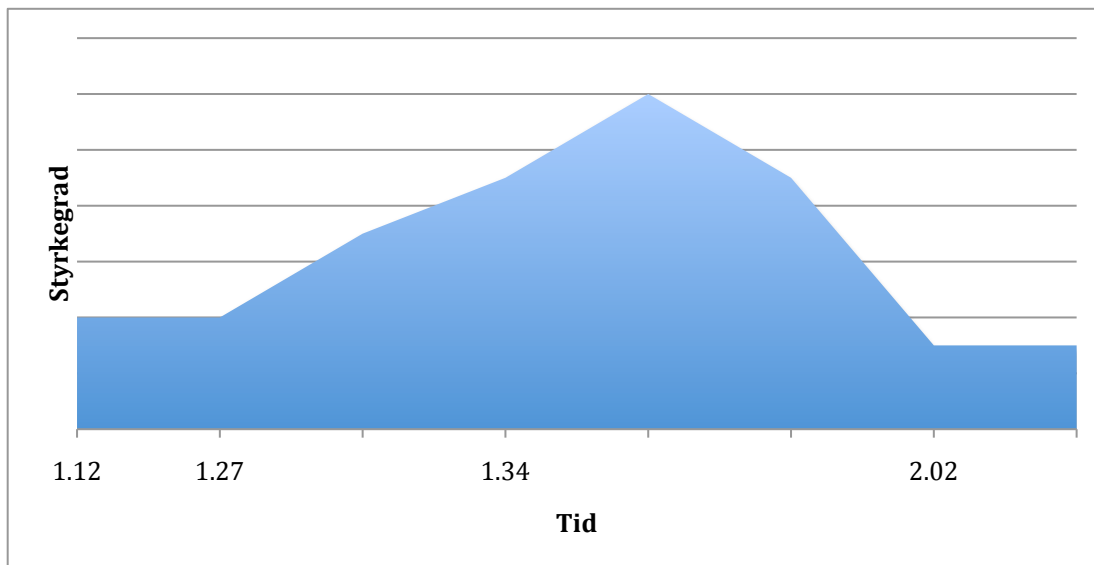
Det blir også brukt rikelig med dynamiske kontraster i *The Way Up*, et eksempel på dette i ”The Opening” er motiv D (se eksempel 1). Hvor motivet som begynner i takt 88 (spor 1: 2.09) går rolig dynamisk, og bygger den seg opp ved hjelp av styrkegrader og instrumentasjon mot takt 100 (spor 1: 2.27). Deretter går dynamikken ned i takt 116 (spor 1: 2.50), før den når en dynamisk topp i takt 126 (spor 1: 3.10) og bygger dynamikken gradvis ned mot takt 148 (spor 1: 3.40).

Eks. 1



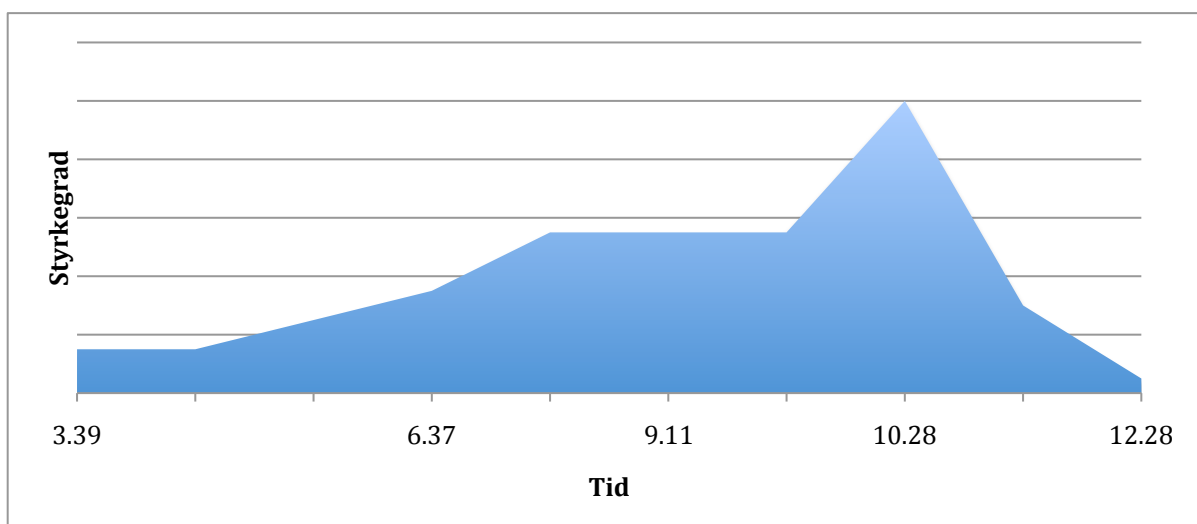
Et annet eksempel på dynamiske kontraster fra ”Part One” i albumet er overgangen fra solo til variasjonen av motiv A i takt 253 – 261 (se eksempel 2). Da soloen i takt 242 – 249 (spor 2: 1.12-1.27) går rolig dynamisk, og bygger seg dynamisk opp i takt 250 – 253 (spor 2: 1.27-1.34) mot motivet, for deretter å ta dynamikken ned igjen i takt 268 (spor 2: 2.02) og skape en dynamisk kontrast.

Eks. 2



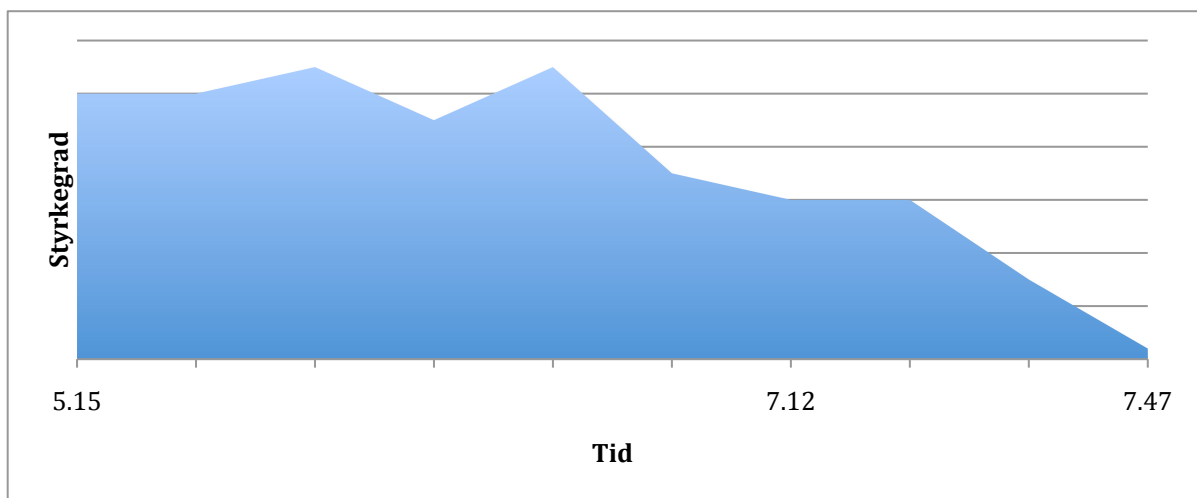
I "Part Two" finnes det også et eksempel på dynamiske kontraster (se eksempel 3). I takt 1324 (spor 3: 3.39) starter Lyle Mays pianosolo rolig dynamisk. Det er få instrumenter i kompet og tempoet er forholdsvis rolig. I takt 1437 (spor 3: 6.37) overtar Cuong Vus trompet og Pat Methenys gitar solistoppgavene, og framfører en kollektiv solo. Den kollektive soloen åpner dynamisk rolig, men med litt høyere tempo og større instrumentasjon enn Mays pianosolo, og bygger seg gradvis opp dynamisk mot takt 1549 (spor 3: 9.11), deretter holder det dynamiske seg oppe før klimaks i takt 1601 (spor 3: 10.28), plutselig går dynamikken brått ned i takt 1665 (spor 3: 12.02) hvor tempoet er lavt og instrumentasjonen har blitt mindre.

Eks. 3



Det siste eksempelet på dynamiske kontraster i *The Way Up* jeg vil nevne i dette avsnittet, er overgangen fra motiv F til motiv G i ”Part Three” (se eksempel 4). Motiv F åpner i takt 2024 (spor 4: 5.14) relativt sterk dynamisk, med stor instrumentasjon, høyt tempo og sterk intensivitet. Denne sterke dynamikken holder seg frem til takt 2123 (spor 4: 7.12) ved hjelp av forskjellige instrumentasjonskombinasjoner, men i takt 2123 går dynamikken ned før den i takt 2151 (spor 4: 7.47), motiv G, er helt rolig og skaper en dynamisk kontrast.

Eks. 4



5.3 Innslag av improvisasjon

Selv om *The Way Up* for det meste er komponert og arrangert til den minste detalj, forekommer det også en del improvisasjoner. For eksempel i takt 298-367 (spor 2: 2.53-5.07) spiller Pat Metheny en solo hvor han får vist sitt melodiske spekter. Et annet eksempel på improvisatoriske innslag, er i takt 631 – 822 (spor 2: 14.25-16.58), der Metheny spiller nok en solo på elektrisk gitar, denne gang med clean lyd. Under denne improvisasjonen viser Metheny sitt rytmiske spekter og hans inspirasjoner fra bebop-perioden. De hundre neste taktene består av improvisatoriske innslag av Lyle Mays på piano og Cuong Vu på trompet.

Et eksempel på innslag av improvisasjon i ”Part Two” er i takt 1324-14.36 (spor 3: 3.39-6.36), hvor Lyle Mays spiller en rolig og avbalansert solo. Her viser Mays sitt spekter innfor det å skape plataår og landskap innenfor musikken, noe som Pat Metheny Group er kjent for. Når Mays er ferdig med sin improvisasjon, starter en kollektiv solo med Cuong Vu og Pat Metheny i takt 1437 – 1664 (spor 3: 6.37-12.02). Denne soloen kan sees på som en

henvisning til frijazz, hvor Metheny ikke er ukjent etter å ha spilt sammen med sitt idol, Ornette Coleman, på blant annet albumutgivelsen *Song X*.

Det siste eksempelet på innslag av improvisasjon i dette avsnittet befinner seg i ”Part Three”, hvor Pat Metheny etter en elektrisk gitar- og pianosolo, framfører en synthgitar solo i taktene 1962 – 1993 (spor 4: 3.58-4.34). Solistiske innslag på synthgitar fra Metheny, har ofte en tendens til å minne om trompet, med gitarteknikker som ikke er teknisk mulige på trompet, og dermed gjøre improvisasjonen mer interessant. Blant de triksene Metheny benytter seg av, er strengbending og glissando. Soloen går i et lyst register, og kommer som en fin kontrast til de to foregående soloene og neste del i låten.

I Pat Metheny Group, og i jazztradisjonen generelt, har innslag av improvisasjon alltid vært viktig, og denne tradisjonen tar de med seg videre, selv om Pat Metheny og Lyle Mays har komponert et verk som sjangermessig er en blanding av jazz, orkestralt, latino og klassisk musikk. Å kunne oppnå den riktige balansen mellom komponert og improvisert materiale synes å være tilstede, slik det kommer til uttrykk i følgende sitat:

One might think that with such an emphasis on the written material that the improvisational elements that have been such a focus of Metheny's music may find themselves in a somewhat secondary position. Not so, says Metheny "One major area of intrigue to me throughout the entire groups history has been to set up environments for ourselves to function in as improvisers that go beyond the traditional. This piece offers lots of room for very detailed kinds of improvising that are always derived from some element of the form itself. In some cases it might be the harmonic content of a particular passage that gets spun off and expanded in ways that draw from but go beyond the typical song form type improvisations that make up the bulk of what happens in jazz. In other cases, it may just be the sounds themselves that become the launching pad, as is especially true with the recent addition of trumpet player Cuong Vu, a master colorist, who adds so much to the band on a textural level".
(<http://www.patmetheny.com>)

Pat Methenys stiltrekk i hans improvisasjoner brer over et stort spekter. Bare i *The Way Up* blir det presentert flere forskjellige typer solistiske innslag i forhold til stilistiske trekk, inspirasjon og atmosfære. Eksempler på dette er Methenys solo i ”Part One” fra takt 298 til 367, hvor det blir bygd landskaper, og som nesten kan minne om filmmusikk med tanke på oppbygning og stemning. Et annet eksempel på stilistiske trekk i improvisasjonene er fra takt 631 til 822, hvor det er klare beboptrekk i de melodiske forløpene av soloen, og rytmisk meget likt fra stilperioden. Det siste eksempelet er den kollektive soloen i takt 1437 – 1664, hvor det er klare frijazztrekk.

Et element som står sentralt i Pat Metheny Groups musikk, og i stor grad i albumutgivelsen *The Way Up*, er at musikerne i albumet må forene sine improvisatoriske innslag med programmerte rytmer og arrangementer. Dette blir en utfordring og et spennende resultat, da de må spille over matematisk presise og mekaniske konturer (Berliner 1994: 445).

Et annet element som er interessant når en ser på de improvisatoriske innslagene i *The Way Up*, er akkordskjemaene på soloene i forhold til akkordskjemaene under de analyserte motivene i kapittel 3 og 4. Det har en tendens til å være enklere akkordskjemaer under soloene enn i melodiene. Akkordprogresjonene er blitt forenklet og akkordskiftene er roligere og mer behersket. Denne komposisjonsteknikken forekommer hvis akkordskjemaene er for avanserte under improvisasjonene. Selve musikken vil da bli for konstruert. Deretter vil det gå utover kreativiteten, som ofte var en tendens i fusion, hvor musikken hadde en tilbøyelighet til å bli for avansert.

Soloene i *The Way Up* blir ofte oppbygd mot et høydepunkt, og det er verdt å merke seg at akkordskiftene skjer i stor grad oftere mot klimaks. De stadig hyppigere akkordskiftene bidrar til et større lytterfokus, og en hører klart og tydelig høydepunktene.

En kan si at Pat Metheny Group har tatt jazztradisjonen et skritt videre ved å komponere et sekstiåtte minutters langt verk, som inneholder så mange stilistiske elementer, samtidig som innslagene av improvisasjon er integrert i forløpet. Balansen mellom nedskrevet materiale og spontanitet er ivaretatt, noe som gjør verket til en genuin jazzmusikalsk lytteropplevelse.

5.4 Forhold mellom komposisjon og improvisasjon

Som nevnt i avsnittet ovenfor, er balansen mellom nedskrevet materiale og spontanitet ivaretatt gjennom klare improvisatoriske elementer, samt klare komponerte melodiske, harmoniske og rytmiske elementer, noe som bidrar til at verket blir en genuin jazzmusikalsk lytteropplevelse.

The Way Up kan ved første øyekast virke som et konstruert verk, men etter analyse av de fire låtene i albumet, kan en påpeke en samstemmighet mellom komposisjon og improvisasjon.

Et eksempel på forholdet mellom komposisjon og improvisasjon er åpningsminuttene i ”Part One”, hvor en først blir presentert for motiv A og motiv A’, som definitivt er komponert til den minste detalj. Deretter overtar en åtte takter lang gitarsolo, for å så videreføres til motiv A’’. Det at det kommer noe åpent og improvisert imellom to ”strenge” og komponerte deler, bidrar i stor grad til variasjon og en enklere lytteropplevelse.

Et annet eksempel på forholdet mellom komposisjon og improvisasjon ligger i klimakset i den kollektive soloen i ”Part Two”, hvor det i tillegg til improvisasjon og komp

kommer et melodisk motiv, som det akustiske pianoet og synthen tar seg av. Dette melodiske motivet bidrar til at improvisasjonen til Pat Metheny og Cuong Vu får strengere rammer å holde seg innenfor, og må integrere soloen med både akkordprogresjoner, groove og nå dette melodiske motivet (se eksempel 5).

Eks. 5

I ”Part Three” finner vi også et eksempel hvor Pat Metheny etter motiv D spiller en solo på elektrisk gitar i Wes Montgomery stil. Som underlag til denne soloen blir det spilt motiv B fra ”Part Two”. Dette melodiske underlaget bidrar også her til at improvisasjonen får flere rammer å forholde seg til, og må integrere soloen med både akkordprogresjoner, groove og det melodiske underlaget (se eksempel 6).

Eks. 6

Cuong Vu og Gregoire Maret er viktige elementer i forholdet mellom komposisjon og improvisasjon. Disse bandmedlemmene, på henholdsvis trompet og munnsspill, bidrar til likevekt mellom komposisjon og improvisasjon. Dette i både komponerte og arrangerte motiver og solistiske innslag, da disse instrumentene framfører fills og bearbeidelse med lyd under de forskjellige partiene. Spesielt Cuong Vu bearbeider og utvikler forskjellige lyder og

stemninger i stor grad i *The Way Up*, hvor han bruker blant annet studioeffekter som klang, delay og wah-wah som hjelpemidler.

En av grunnene til at det er rom for improvisasjon i verket *The Way Up*, som i stor grad er komponert, er rammeverket i komposisjonen. Det at det er godt arrangert, ryddig og åpent, noe som er et av kjennetegnene ved komposisjonene til Pat Metheny Group, bidrar i sterk grad til rom for improvisasjon og solistiske innslag. Musikerne i albumet kan sine roller etter å ha fått et klart rammeverk å følge, men på grunn av det meget detaljerte rammeverket, gir det muligheter for variasjon og improvisasjon.

5.5 Hva gjør at det er Pat Metheny?

På bakgrunn av poengene om sound ovenfor, vil jeg hevde at et sentralt kjennetegn ved Pat Metheny og Pat Metheny Group er soundet. Enhver musikkinteressert som har kjennskap til Pat Metheny, vil kunne gjenkjenne Pat Methenys spillestil i *The Way Up*. En av grunnene til det gjenkjennelige soundet er utstyret Pat Metheny og Pat Metheny Group bruker. Pat Metheny og Lyle Mays har brukt flere tiår på skape et beryktet klangideal, gjennom kontinuerlig samspill. Det at soundet er mektig, luftig preget, svevende og klart bidrar til gjenkjennelse av artist og komponist.

Synthgitar, effekter og annen nyskapende teknologi er noen av faktorene som gjør Methenys sound så lett gjenkjennbar. Også plekterteknikken, som er med på å skape det svevende soundet, vil være en av grunnene til gjenkjennelse.

Pat Metheny Group bruker dynamikk som et kompositorisk virkemiddel, også i stor grad i albumutgivelsen *The Way Up*. Det blir skapt flere dynamiske nyanser som lager detaljer i verket. De musikalske relasjonene er på plass, noe som er viktig med tanke på dynamikk. En blir presentert for flere dynamiske kontraster i dette albumet.

Med tanke på poengene i avsnittene ovenfor, er det viktig å få frem at det finnes innslag av improvisasjon i *The Way Up*, som skaper en jazzopplevelse av verket. Improvisasjonene rår over flere aspekter, da improvisasjonene blir framført i flere stilarter og soundsammenhenger. Det er også et sentralt poeng at det er balanse mellom det nedskrevne materialet og innslagene av improvisasjon, noe som i stor grad gjør verket til en jazzmusikalsk lytteropplevelse.

En av de mest gjenkjennelige tingene ved Pat Methenys melodier, er at de ofte er bygd opp av små intervaller, gjerne trinnvis, terser eller kvarter. Det blir brukt mye arpeggioer, og

da vanligvis treklanger. Methenys treklangbaserte melodier kommer også igjen i improvisasjonene.

Pat Metheny improviserer ofte i akkordene, selv om det kan forekomme alterasjoner. Et av hans varemerker er at han ofte starter en frase i en toneart, og når neste akkord kommer modulerer han og avslutter frasen i den nye tonearten. Musikken er veldig lyrisk og melodisk. Det kan virke som Metheny vil fortelle en historie ved enhver frase. Ofte kan en sammenligne musikken til Pat Metheny med filmmusikk, da den i stor grad er beskrivende og tegner et landskap.

Et annet kjennetegn med Pat Metheny er kirketoneartene. Disse blir i stor grad brukt i melodiske motiver og i improvisasjon. Ofte er modiet lydskt sterkest representert i låtene, også i *The Way Up*. Det blir også brukt flere gitarvennlige skalaer som dur og moll pentaton.

Rytmikk er et annet viktig punkt ved beskrivelse av Pat Methenys musikk. Metheny har hentet inspirasjon til sine komposisjoner fra hele jordkloden, men det er i hovedsak Brasil som får størst fokus. Metheny benytter seg av flere rytmiske effekter i låtene sine, og i stor grad blir det brukt forskjellige sambarytmer.

Musikkteknologi kan sees på som et sentralt element i denne analysen, da det kan virke som Pat Metheny og Pat Metheny Group ligger langt foran andre jazzkomponister og jazzband, med tanke på å bruke studioet som et kompositorisk virkemiddel. I *The Way Up* blir studioeffekter, som blant annet å la programmerte melodiske sekvenser gå igjennom sequenser, programmerte trommer, effekter og autotuner, også brukt.

Pat Metheny Group innehar flere forskjellige soundaspekter, men det som framstår som det viktigste poenget for Pat Methenys sound- og klangideal, vil være samspillet mellom ham og hans kompanjong Lyle Mays.

Gjennom denne analysen med fokus på hva som er det spesifikke med Pat Methenys spillestil og klangideal, framstår disse elementene som særlig viktige:

- Sound
- Instrumentutstyr
- Dynamiske kontraster
- Treklanger og kirketonearter
- Forskjellige improvisasjoner – i ulike stilarter
- Musikkteknologi
- Samspill – Pat Metheny & Lyle Mays

Kapittel 6: Avslutning

I dette kapittelet vil jeg ta utgangspunkt i problemstillingen for denne masteroppgaven, og oppsummere og svare på den ut fra funnene i de tre analysekapitlene.

Via musikalsk analyse har jeg nå sett på Pat Metheny Groups albumutgivelse *The Way Up*. Det finnes flere fellestrekk og ulikheter ved de forskjellige eksemplene fra albumutgivelsen. Et av fellestrekkene for de fire låtene i albumet, er at de ikke er komponert ut fra jazzens vanlige formprinsipper, som for eksempel AABA eller ABAC. En kan isteden sammenligne formene med klassisk musikkform fra den vestlige kunstmusikktradisjonen. Selve albumet kan sees på som en sonatesatsform, hvor "The Opening" er introduksjonsdelen, "Part One" eksposisjonen, "Part Two" gjennomføringsdelen og "Part Three" er reprisen. Mens formene på de enkelte låtene oftest kan minne om versjoner av rondoformprinsippet.

Et annet fellestrekk som går igjen i *The Way Up*, er at det meste av det melodiske stoffet er bygd opp av små intervaller, gjerne sekunder, terser og kvarter. Da blir naturligvis melodienes ambitus ikke så stort. Det melodiske stoffet er for det meste treklangbasert. Pat Metheny og Lyle Mays har hovedsaklig komponert melodiene slik at de går i akkordene, som vil si at melodiene i stor grad består av akkordtoner, selv om det på enkelte steder også forekommer akkordfremmede toner. Små forandringer i melodiene finner sted i *The Way Up*. Dette bidrar til at motivet kan holdes lengre i gang, og kan brukes flere steder i albumet. Melodiens karakter forandres ikke, men de små melodiske forandringene bidrar til at en ikke blir lei motivene. En tendens på dette albumet er bruk av klangstemninger fra kirketoneartene, og da i stor grad lydsk, jonisk, eolisk og dorisk, selv om det forekommer også andre modier.

Angående harmonikken i *The Way Up*, kunne en i flere av motiveksemplene vise til diatoniske akkordprogresjoner i de forskjellige klangstemningene. Selv om den største tendensen i albumet er diatoniske akkordprogresjoner, finner en i flere av motiveksemplene harmonikk som beveger seg utenfor de diatoniske akkordforbindelsene. En kan si at Pat Metheny ligger i grenseland mellom jazz- og popharmonikk.

Et annet fellestrekk ved harmonikken i *The Way Up* er bruken av powerchords. Powerchordsene har i hovedtrekk blitt brukt i to funksjoner; å gi det harmoniske underlaget nye metningstoner, og skape framdrift i de ulike delene. Metheny utvider fenomenet powerchords, i forhold til ordinær oppfatning av dette begrepet, ved å være nyskapende og opparbeide en ny klangverden gjennom kreativ bruk av denne type akkord.

Som nevnt tidligere i oppgaven var harmonikken som regel ikke funksjonsharmonisk, og dermed ble det en utfordring å bestemme tonaliteten og/eller modaliteten, men hvis en ser melodien og harmonikken helhetlig får en ofte et inntrykk av hva det kan menes å være.

Et av de viktigste kompositoriske virkemidlene i *The Way Up*, med tanke på både komposisjon og motivutvikling, var modulasjon. Pat Metheny og Lyle Mays modulerer i stor grad fra det ene motivet til det andre. Et eksempel på dette er i ”Part One”, hvor den første modaliteten er F-jonisk, deretter en modulasjon til Eb-lydisk og så en modulasjon til C-jonisk, og slik fortsetter det. Direkte modulasjon var mest representert, men det forekom også andre modulasjonsteknikker som for eksempel dreiepunktsmodulasjon. Dermed blir modulasjon et av de viktigste virkemidlene til Pat Metheny for utvikling og bearbeiding av et kort motiv, og som et kompositorisk virkemiddel.

Rytmikken i *The Way Up* har også i stor grad vært et viktig punkt i de kompositoriske virkemidlene. Det er ofte gjort rytmiske forandringer både i komp og melodi. Det forekommer i stor grad taktartskifter, hvor både pulsen består, eller blir ny. Pat Metheny og Lyle Mays brukes også polyrytmikk som et kompositorisk verktøy.

I *The Way Up* er instrumentasjonen et av de mest sentrale punktene av de kompositoriske virkemidlene. I stor grad er det ofte de samme instrumentene som spiller over hele platen, men har ulike funksjoner og roller fra motiv til motiv. Det blir også gjort instrumentasjonsforandringer der Metheny i stor grad benytter orkestrale teknikker.

Et av de mest avgjørende kjennetegnene ved Pat Metheny og Pat Metheny Group er soundet. Akkurat som at enhver musikkinteressert, som har tidligere kjennskap til Pat Metheny, vil kunne gjenkjenne en rund tone med mye klang og et snev av chorus som kjennetegner Pat Methenys sound. Grunnene til dette er Pat Methenys og Pat Metheny Groups valg av equipment, samt samspillet mellom Metheny og Mays med sitt klangideal.

Et annet kompositorisk virkemiddel i *The Way Up*, er dynamikken og bruk av dynamiske kontraster. Disse nyansene i det dynamiske, bidrar til å skape detaljer i verket, som igjen bidrar til å gjenkjenne Pat Metheny Group. Dynamikken gir inntrykk av å være særdeles gjennomtenkt og i stor del varierende, som skiller seg ut til forskjell fra for eksempel bop-perioden.

Som tidligere nevnt er det viktig å få frem at det oppstår innslag av improvisasjon i albumutgivelsen. Dette bidrar til en balanse mellom det nedskrevne materialet og improvisasjon, som igjen bidrar til at albumet blir en jazzmusikalsk lytteropplevelse. En tendens i *The Way Up* er at hvis akkordskjemaene på melodiene har vært avanserte, blir disse

forenklet igjen under soloen. Dette blir gjort, da for avanserte akkordskjemaer under soloene vil bidra til at improvisasjonene blir for konstruerte, og går utover kreativiteten.

Andre kjennetegn for Pat Metheny og Pat Metheny Group er musikkteknologi. En av grunnene til at Metheny når så brede publikumsmasser, er nettopp bruken av musikkteknologi og studioet som et instrument. En annen grunn er hans egenskap til å dra elementer fra pop, rock, country, worldmusic og latinamerikansk musikk i sine komposisjoner.

Proessen som jeg har vært igjennom i sammenheng med masteroppgaven har vært meget lærerik. Det å ta et innblikk i Pat Methenys musikalske verden, og kritisk vurdere de kompositoriske virkemidlene i *The Way Up*, har hjulpet meg med å bli mer bevisst på Pat Metheny som gitarist, arrangør og komponist. Personlig har jeg fått i stor grad nytte av Pat Methenys ideer om melodisk bearbeidelse, harmonikk og klangideal. Pat Metheny og Pat Metheny Groups ideer om motivisk utvikling og bearbeidelse er et eksempel på hva arrangører, komponister, gitarister og musikere burde se nærmere på.

På grunnlag av poengene ovenfor, vil jeg avslutningsvis oppsummere hvilke kompositoriske virkemidler jeg mener Pat Metheny bruker i albumet *The Way Up*. Med tanke på poengene i de tidligere kapitlene i denne oppgaven framstår disse elementene som særlig viktige:

- Små intervaller
- Små forandringer i melodien
- Treklangbaserte melodiske linjer
- Lydisk-, jonisk-, eolisk- og dorisk skala
- Diatonikk
- Powerchord
- Modulasjoner
- Rytmske forandringer
- Instrumentasjon – doblinger og roller
- Sound
- Equipment
- Samspillet mellom Pat Metheny og Lyle Mays
- Dynamiske kontraster
- Innslag av improvisasjon
- Musikkteknologi

Kildehenvisning

Litteraturkilder

- Benestad, Finn 2004. *Musikk lære*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Berendt, Joachim Ernst 1992. *The Jazz Book: from ragtime to fusion and beyond* (6. utgave), New York: Lawrence Hill Books.
- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking In Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Carr, Ian, Digby Fairweather og Brian Priestley 1995. *Jazz. The Rough Guide*, London: Penguin Books.
- Dean, Roger T. 1992. *New structures in jazz and improvised music since 1960*, Philadelphia: Open University Press.
- Dybo, Tor 2002. "Ethnomusicological Reflections on Challenges in Norwegian Jazz research", i Bjørn Alterhaug, Tor Dybo og Kjell Oversand (red.), *Challenges in Norwegian Jazz Research*, Trondheim: Institutt for musikk, NTNU.
- Eriksen, Asbjørn Ø. 2004. "Diverse matriale" i *MUS1101 Ex. fac. 1 Elementær musikkteori* [blandingskompendium], Oslo: Institutt for musikk og teater, UiO.
- Gioia, Ted 1997. *The History of Jazz*, Oxford og New York: Oxford University Press.
- Gridley, Mark C. 2008. *Jazz styles. History and Analysis*, New Jersey: Prentice Hall.
- Gushee, Lawrence 1981. "Lester Young's 'Shoeshine Boy'" i Daniel Hertz and Bonnie Wade (red.), *Report of the twelfth Congress Berkeley*, Philadelphia: Kassel & c.
- Johnson, Bruce 2002. "The jazz diaspora", i Mervyn Cooke og David Horn (red.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jost, Ekkehard 1974. *Free Jazz*, Graz: Universal Edition.
- Kernfeld, Barry 1995. *What to Listen For in Jazz*, London: Yale University Press.
- Knauer, Wolfram 1990. *Zwischen Bebop und Free Jazz – Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet* (tilsammen 2 bind), Mainz: Schott Musikwissenschaft.
- Kruse, Bjørn 1980. *Jazzteori. Grunnleggende prinsipper*, Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.
- Levine, Mark 1995. *The Jazz Theory Book*, Petaluma: Sher Music Company.
- Molde, Audun og Geir Salvesen 2000. *Ekko 2*, Oslo: Gyldendal.
- Monson, Ingrid 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago og

- London: The University of Chicago Press.
- Monson, Ingrid 2002. "Jazz improvisation", i Mervyn Cooke og David Horn (red.),
The Cambridge Companion to Jazz, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholson, Stuart 2002. "Fusions and crossovers", i Mervyn Cooke og David Horn (red.),
The Cambridge Companion to Jazz, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nicholson, Stuart 2005. *Is Jazz Dead? (or has it moved to a new address)*, New
York: Routledge.
- Owens, Thomas 1974. "Charlie Parker. Techniques of Improvisation" Ph.D. avhandling,
Los Angeles: University of California.
- Shipton, Alyn 2001. *A New History of Jazz*, London og New York: Continuum.
- Tveit, Sigvald 1994. "Funksjonsharmoniske trekk i det 20. århundres musikk", i *Studia
Musologica*, nr. 20, s. 71-224.

Musikk-kilder

- Miles Davis 1969. *In a silent way*, Columbia Records.
- Miles Davis 1970. *Bitches' brew*, Columbia Records.
- Lyle Mays 1998. *Street dreams*, Warner Bros. Records.
- Pat Metheny 1976. *Bright size life*, ECM Records.
- Pat Metheny & Ornette Coleman 1986. *Song X*, Geffen Records.
- Pat Metheny 2003. *One Quiet Night*, Warner Bros. Records.
- Pat Metheny Group 2005. *The Way Up*, Nonesuch Records.

Internettkilder

- <http://www.ecmrecords.com> [Lesedato 02.10.2008]
- <http://www.patmetheny.com> [Lesedato 05.11.2008]
- <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=Analysis>
[Lesedato 07.01.2009]
- <http://www.garyburton.com/bio.html> [Lesedato 17.01.2009]
- <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J298800?q=Pat+>

Metheny&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1 [Lesedato 24.03.2009]

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/18019?q=Lyle+Mays&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [Lesedato 24.03.2009]

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41279?q=Gary+Burton&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Lesedato 27.03.2009]

<http://www.nonesuch.com> [Lesedato 07.04.2009]

Andre kilder

Dybo, Tor 2006. *Jazzanalyse*, [Forelesning] Universitetet i Oslo, IMV. 30.01.06.

Eriksen, Espen 2006. *Jazzanalyse*, [Forelesning] Universitetet i Oslo, IMV. 23.01.06.

Rodby, Steve (red.) 2005. *Pat Metheny Group The Way Up The Complete Score*. Hal Leonard.

Rodby, Steve (regi) 2006. *Pat Metheny Group The Way Up – Live* [dvd], Eagle Vision.

Vedlegg

Vedlegg 1: CD

(er kun vedlagt til oppgavene som er levert til sensur, grunnet opphavsrettigheter)

Spor 1: "The Opening"

Spor 2: "Part One"

Spor 3: "Part Two"

Spor 4: "Part Three"