

# Tonevalg og intonasjon i bluesmusikk

*En studie av elektrisk blues*

Eivind Molden Norseng



Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2012

Copyright: Forfatter

2012

*Tonevalg og intonasjon i bluesmusikk*

*- En studie av elektrisk blues*

Eivind Molden Norseng

<http://www.duo.uio.no>

# Innhold

<b>1 Innledning</b> .....	<b>6</b>
<b>2 Teoretiske perspektiver</b> .....	<b>9</b>
<b>Tonalitetsforskning og bluesmelodikk</b> .....	<b>10</b>
Huldt-Nystrøm - telling og statistikk.....	10
Ahlbäck og modus som tonal forståelse.....	11
Westman – skiftende sentraltoner .....	12
Mark Levine - skalabasert improvisasjon .....	13
Weisethaunet - finnes blåtonene?.....	14
Titon – pitch complexes .....	17
Burns og Ward – kategorisering av musikalske intervaller .....	18
Tellef Kvifte – skrittvis og sammenhengende variabler .....	19
<b>Sammenfatning og relevans</b> .....	<b>20</b>
Telling av toner .....	20
Modal forståelse .....	20
Tonehøyde-komplekser .....	21
Skalaforståelse .....	22
<b>Begrepsavklaring</b> .....	<b>23</b>
Grunntone/sentraltone .....	23
Skala.....	24
Intonasjon .....	24
Tonalitet.....	25
<b>3 Metode</b> .....	<b>27</b>
<b>Valg av analysemateriale</b> .....	<b>27</b>
<b>Nedskrivningen</b> .....	<b>28</b>
<b>Statistikken</b> .....	<b>31</b>
<b>Om låtenes toneart</b> .....	<b>33</b>
<b>Om intervallbetegnelser</b> .....	<b>34</b>
<b>Om lav og høy intonering</b> .....	<b>34</b>
<b>Problemstilling og underordnede problemstillinger</b> .....	<b>36</b>
<b>4 Analyse av låtmaterialet</b> .....	<b>38</b>
<b>Artistene</b> .....	<b>38</b>
B.B.King .....	38
Albert King.....	39
<b>Analyse <i>Crosscut Saw</i></b> .....	<b>39</b>
Låtens instrumentering, gang og oppbygning.....	40
Tonevalg og intonasjon <i>Crosscut Saw</i> .....	40
Diskusjon <i>Crosscut Saw</i> .....	45
Oppsummering av funn <i>Crosscut Saw</i> .....	51
<b>Analyse <i>Born Under a Bad Sign</i></b> .....	<b>52</b>
Låtens instrumentering, gang og oppbygging .....	52
Tonevalg og intonasjon <i>Born Under a Bad Sign</i> .....	53
Diskusjon <i>Born Under a Bad Sign</i> .....	56
Oppsummering funn <i>Born Under a Bad Sign</i> .....	60
<b>Analyse <i>Paying the Cost to Be the Boss</i></b> .....	<b>60</b>
Låtens instrumentering, gang og oppbygging .....	60
Tonevalg og intonasjon <i>Paying the Cost to Be the Boss</i> .....	62

Diskusjon Paying the Cost to Be the Boss.....	70
Oppsummering funn Paying the Cost to Be the Boss .....	74
<b>5 Sammenlikning av funn og konklusjon .....</b>	<b>75</b>
<b>Toneforråd og skalakategorisering.....</b>	<b>76</b>
<b>Intonasjonsvariasjon.....</b>	<b>79</b>
<b>Skalatrinn og intonasjon .....</b>	<b>81</b>
<b>Bluesmodus .....</b>	<b>82</b>
<b>Avslutning .....</b>	<b>83</b>
<b>Litteratur.....</b>	<b>86</b>
<b>Vedlegg.....</b>	<b>88</b>
<b>Vedlegg 1 Crosscut Saw transponert til C .....</b>	<b>89</b>
<b>Vedlegg 2 Born Under A Bad Sign transponert til C .....</b>	<b>92</b>
<b>Vedlegg 3 Paying The Cost To Be The Boss transponert til C.....</b>	<b>94</b>
<b>Vedlegg 4 Crosscut Saw i orginaltoneart .....</b>	<b>100</b>
<b>Vedlegg 5 Born Under A Bad Sign i orginaltoneart .....</b>	<b>103</b>
<b>Vedlegg 6 Paying The Cost To Be The Boss i orginaltoneart.....</b>	<b>105</b>
<b>Vedlegg 7 Crosscut Saw oversikt statistikk .....</b>	<b>111</b>
<b>Vedlegg 8 Born Under A Bad Sign oversikt statistikk .....</b>	<b>112</b>
<b>Vedlegg 9 Paying The Cost To Be The Boss oversikt statistikk .....</b>	<b>113</b>
<b>Vedlegg 10 Crosscut Saw regneark gitar .....</b>	<b>114</b>
<b>Vedlegg 11 Crosscut Saw regneark vokal .....</b>	<b>116</b>
<b>Vedlegg 12 Born Under A Bad Sign regneark gitar .....</b>	<b>118</b>
<b>Vedlegg 13 Born Under A Bad Sign regneark vokal .....</b>	<b>119</b>
<b>Vedlegg 14 Paying The Cost To Be The Boss regneark gitar .....</b>	<b>120</b>
<b>Vedlegg 15 Paying The Cost To Be The Boss regneark vokal.....</b>	<b>123</b>

## **Forord**

Jeg vil gjerne takke min veileder Tellef Kvifte for konstruktiv veiledning, og for å ha vært tilgjengelig og svært behjelpelig i denne prosessen. Jeg vil også takke venner og familie for gode diskusjoner og støtte underveis.

Oslo 31.10.2012

Eivind

# 1 Innledning

*«(...) I can't explain it: It's a feeling that's deep down inside, it's so deep that I can't possibly get to the bottom of it. The blues is just – the blues, that's all I know.»*

Robert Curtis Smith (Oliver 1997:19)

Blues er en myteomspunnet sjanger, og ordet gir mange assosiasjoner, likevel kan det være vanskelig å få tak i hva blues egentlig er. Det som gjerne går igjen, er at utøverne beskriver bluesen som en *følelse* heller enn en spesifikk sjanger eller musikalsk form. Kanskje er det nettopp det at blues dreier seg om en følelse eller stemning som gjør at så mange utøvere utenfor selve bluessjangeren også lar seg inspirere av bluesen. Bluesen blir ofte også forbundet med å føle seg nedfor, *feelin' blue*.

*«Born on a bad sign, been down since I begin to crawl. If it wasn't for bad luck, you know I wouldn't have no luck at all. Hard luck and trouble, been my only friend. I been on my own, ever since I was ten. Born on a bad sign (...) I can't read, I didn't know how to write. My whole life has been, one big fight. Born on a bad sign (...)»*

Albert King: *Born Under a Bad Sign* (1967)

Denne stemningen uttrykkes ikke bare tekstlig, melodiene og solospillet blir også gjerne karakterisert som klagende, og bluesmelodikken er kanskje for mange det som kjennetegner bluesen aller mest. Det virker for meg som det er noe ved tonespråket i bluesen som griper tak i mennesker langt utenfor sjangerens grenser.

Mye av forskningen som er gjort på blues går i historisk og musikk sosiologisk retning. Man har sporet bluesens opphav tilbake til Afrika og sett på hvordan musiken er en unik blanding av amerikansk og afrikansk kultur (Van der Merwe 1989). Bluesen blir gjerne æret som opphavet til både rock og jazz, og afroamerikansk musikk generelt. Bluessjangeren blir ofte

satt i sammenheng med samfunnsforholdene utøverene og lytterne befant seg i. Bluesen har her blitt sett på som et uttrykk for afro-amerikansk kultur og frigjøringskamp. Paul Oliver skriver i *Conversation with the blues* om blues som uttrykksform:

«As a folk-song form still, the blues tells much of the society that has produced it, and for good or ill is an aesthetic expression of the society. Both as music and song, in sounds and words, the blues reveals much of the patterns of behaviour and thought of an underprivileged minority group in a modern state.» (Oliver 1997:1)

Han hevder altså at bluesen kan fortelle oss mye om samfunnsstrukturer. Alan Lomax (1968) skriver om folkemusikkstiler generelt, og uttrykker dette enda sterkere i *Folk song style and culture*. Her argumenterer han for at sangstilen til en gruppe eller et folk ikke bare henger sammen med andre strukturer i samfunnet, som for eksempel produktivitet, grad av likestilling mellom kjønn og klasseskille, men faktisk er en indikator for sosiale strukturer i et samfunn. «(...)the statistical confirmation is so strong as to indicate that expressive behavior may be one of the most sensitive and reliable indicators of culture pattern and social structure.»(Lomax 1968:4)

Bluesmusikken har utviklet seg som en muntlig overlevert tradisjon, og kan ikke sies å være en teoriorientert musikktradisjon.

« I been playin' the git-tar now 'bout forty-nine years, and then I started out by myself, just heard it and learned it. Ear music. And nobody didn't learn me nothin'. Just pick it up myself; I didn't know any notes, just played by ear.(...) music just come from him (papa) to me, that's why I learned it from him. Papa where playing for dances out, for white folks and coloured. He played *Missouri Waltz*, *Casey Jones*, just anything you name he played it like I'm playin'. He was just a self player until I was big enough to play behind him, the we two played together.»

Mance Lipscomb (Oliver 1997:24)

Bluesen har altså stort sett blitt lært på øret, og ønsket om å teoretisere musikken har nok ikke vært særlig sterkt fra utøverenes side. Mange av de aspektene som blir fremhevet ved bluesen, som eksempelvis det å føle seg «blue», eller bruken av blåtoner, lar seg ikke så lett nedskrive på noter. Disse aspektene er vanskelige å forklare ut fra tradisjonell vestlig musikkteori. Selv

om det kan virke vanskelig å teoretisere bluesen, er det åpenbart at dette ikke har hindret utøvere i å reprodusere, kopiere og videreføre bluesen ved å lytte og lære av hverandre.

Som gitarist har det blitt tydelig for meg at blues- og bluesinspirerte fraser også er en viktig del av det generelle gitarrepertoaret. Gitarspillet i klassisk rock og mye populærmusikk er tydelig inspirert av og basert på blues. Særlig gitarister bruker denne typen fraser i nær sagt all slags musikk, og får det til å passe i sammenhengen. Utøverene bruker gjerne «bends» og andre måter å dra i tonene på for å skape blues-følelsen. Det kan synes som typiske bluesgitar-fraser er svært gitaristiske, og at instrumentet utnytter sitt potensiale til det fulle i denne typen fraser.. For meg virker det også som bluesreferansen slike fraser signaliserer rettferdiggjør dissonanser som ellers ville blitt oppfattet som upassende.

Disse kvalitetene ved bluesen har fascinert meg, og har lenge vært viktige for meg som gitarist. Slik er min interesse for blues todelt, da jeg både har satt pris på bluesen som musikk sjanger og også som et viktig fundament for mitt gitarspill i andre sjangere. Jeg blir ofte i spillesammenheng bedt om å «spille noe blues-aktig», på et parti i en låt eller en solo, og opplever at denne referansen er mye brukt blant musikere. Samtidig har det blitt stadig tydeligere for meg at blues-melodikken kanskje er mer kompleks enn det man ofte gir uttrykk for, og dette har motivert meg til å se nærmere på denne sjangren. For meg virker det som om tonevalg og intonasjonspraksisen er en sentral del av bluesens vesen, og det virker derfor interessant å gå dypere inn i dette.

Hensikten med denne masteroppgaven er derfor å forsøke å systematisere tonevalg i bluesmusikk. Jeg har valgt å undersøke låter av B. B. King og Albert King, som står som sentrale artister i etterkrigstidens moderne elektriske blues (Cohn 1993). Dette er først og fremst fordi jeg selv har et aller nærest forhold til den elektriske bluesen, og for meg er lyden av elektrisk bluesgitar og spillestillen elektrifiseringen av dette instrumentet muligst, kanskje det jeg i størst grad forbinder og beundrer med bluesen.



## 2 Teoretiske perspektiver

For å finne og systematisere tonevalg i melodier og solospill i bluesmusikk vil jeg undersøke hvilke tonerelasjoner som opptrer mest hyppig i denne musikken. Jeg vil også se om det kan være fornuftig å forsøke å redusere toneforrådet i bluesmusikk til en eller flere skalaer, som eksempelvis den mye omtalte «bluesskalaen», eller om skalabegrepet i det hele tatt er egnet. Tilsvarende ønsker jeg å ta tak i de såkalte «blåtonene», og se om det er mulig å beskrive når og hvordan disse tonene, som ikke kan spilles på piano, opptrer.

Ordet «blues» fremkaller forskjellige konnotasjoner, men for mange er selve tonespråket kjernen i bluesen. Måten en bluesutøver drar i tonene på og skaper en «blå» stemning er en av signaturene i denne sjangeren, og særlig blant gitarister snakker man gjerne om bluesskalaen som hjørnesteinen i dette tonespråket. Her er en vanlig oppfatning at denne skalaen danner grunnlaget for bluesmelodikken, og at man i tillegg mellom utvalgte toner i denne skalaen finner de såkalte blåtonene. Er det i det hele tatt fornuftig å forsøke å redusere toneforrådet i bluesmusikk til en eller flere skalaer? Er for eksempel en modal tilnærming egnet for å forstå bluesmelodikken, og hvordan er i så tilfelle forholdet mellom det horisontale og vertikale i bluesen? Opptrer det en skala konsekvent gjennom et akkordforløp, eller endres toneutvalget som følge av akkordprogresjonene? Og med hensyn til de omtalte blåtonene: rundt hvilke tonetrinn opptrer de, og er forekomsten og intoneringen av dem konstant? Hvis de ikke er konstante, er det i tilfelle et resultat av den underliggende harmonikken? Disse spørsmålene leder meg frem til følgende overordnede spørsmål:

*Kan man systematisere tonevalg og intonasjonsvariasjoner i bluesmusikk, og i tilfelle på hvilken måte?*

I dette kapitlet vil jeg først presentere relevant teori og gjøre rede for hva man har vært opptatt

av innenfor tonalitätsforskningen og forskningen på bluesmelodikk. Jeg vil også definere hva jeg legger i en del sentrale begreper i oppgaven. Så vil jeg se på hva de teoretiske perspektivene kan bety for min problemstilling og materialet jeg skal undersøke.

## **Tonalitätsforskning og bluesmelodikk**

Det er gjort mange arbeider på tonalitet innen skandinavisk folkemusikk, og mange av disse har direkte relevans for mitt arbeide. Teoretiske innfallsvinkler til å systematisere tonalitet vil alltid i noen grad være overførbare, også til andre genre enn de som er beskrevet i arbeidet. Jeg vil i denne seksjonen gå igjennom relevante teorier rundt tonalitet.

### *Huldt-Nystrøm - telling og statistikk*

Per Åsmund Omholt (2008) oppsummer i sin artikkel *På jakt etter folkemusikkskalaen* ulike teorier innenfor tonalitätsforskning på folkemusikk. Han viser blant andre til Hampus Huldt-Nystrøm (1966) som i sin doktorgradsavhandling *Det Nasjonale Tonefall* har gått gjennom store mengder materiale for å kunne presentere en statistisk forankret undersøkelse. Huldt-Nystrøm ønsket blant annet å gjøre rede for særtrekk ved den norske folkemusikken, samt å peke på forskjellene på den norske og svenske folkemusikken (Omholt 2008:40). Gjennom blant annet å systematisk telle alle enkelttoner i samlinger av nedskreven folkemusikk, og dernest intervallrekker, takslagmotiv og mønstre i hele takter, skulle han kunne beskrive grunnleggende særtrekk i musikken.

Huldt-Nystrøm undersøker hvilke kombinasjoner av toner som blir brukt, og kommer blant annet frem til at om lag 90 % av intervallene i materialet er prim, sekund eller ters (Omholt 2008:41). Videre ser han grundig på takslagmotiv, som altså er intervallene som opptrer innenfor, eller i løpet av et slag i en takt. Han ser særlig på tretonige figurer kalt daktyler og får konstatert hvilke figurer som er særlig hyppige, og han ser også på sammenhengen mellom disse. Med dette menes videreføringen fra en figur til den neste, altså intervallforholdet mellom siste tone i et takslag til den første i det neste (Omholt 2008:40-41). Omholt mener Huldt-Nystrøm lykkes i å identifisere og beskrive en del figurer som virker mye brukt i norsk og svensk folkemusikk, men mener at resultatet av hans forsøk på å skille det norske fra det svenske ikke er like entydig da det kan virke som om forskjellene innad i de respektive landene er minst like store (Omholt 2008:42-43).

Omholt påpeker at Huldt-Nystrøm har gjort omfattende bearbeidelse av materialet og grove forenklinger i denne prosessen, der han blant annet har delt inndelt toneforrådet i syvtoneskalaer uten å ta hensyn til lav eller høy intonering. Rytmask er det også lite nyansert hevder Omholt, og han skriver videre at Huldt-Nystrøm dessuten nok er for lite kritisk til materialet han baserer seg på (Omholt 2008:40-41). Det svenske materialet er hentet fra en stor samling bestående av 4626 polskar, mens det norske er hentet fra flere samlinger utgitt over en periode på over hundre år med 968 slåtter (Omholt 2008:41). Huldt-Nystrøm ser bort fra detaljer for nettopp å unngå at unøyaktigheter i nedtegnelsene får for stor betydning for resultatene. Omholt skriver at det er et paradoks at han da forholder seg så ukritisk til notesamlingene, når man ikke vet på hvilken måte, eller med hvilke unøyaktigheter de allerede er nedtegnet (Omholt 2008:41). Det kan her virke som om Omholt blant annet kunne ønsket seg at Huldt-Nystrøm sjekket notesamlingene med opptak av klingende musikk, selv om det åpenbart ville være umulig å gjøre dette med et så stort materiale.

### *Ahlbäck og modus som tonal forståelse*

En annen innfallsvinkel blir presentert av Sven Ahlbäck i *Jernberglåtar* (1986) som skiller mellom harmonisk og modal musikk, og han hevder at eldre svensk folkemusikk bør forstås som primært modal. Han skriver at de forskjellige tonene i en melodi i modal musikk får sin mening gjennom sin plass i toneforrådet. Plasseringen tonene har i forhold til grunntonen bestemmer funksjonen de innehar. Videre skriver han at «meningen i modal musikk kan realiseras i melodilinen, vilket gör att harmoniskt ackompanjemang, typ ackord gitarr, inte behövs för at göra melodin meningsfull» (Ahlbäck m.fl 1986:54). I harmonisk, jeg tolker dette som funksjonsharmonisk, musikk derimot får melodien eller tonene sin mening gjennom sin relasjon til akkordene under.

Ahlbäck beskriver et modus som et funksjonelt toneforråd som forholder seg til et tonalt sentrum forstått som grunntonen (Ahlbäck m.fl 1986:54). Dette toneforrådet består av de tonene som forekommer i en melodi: da blir grunntonen første trinn og den tonen i melodien som er nærmest denne blir andre trinn. Hvis man spiller tonene som forekommer i trinnvis rekkefølge vil moduset kunne settes opp som en skala. Videre beskriver han toneplassene i et slikt modus som enten faste eller variable med hensyn til intonering. Med dette mener han at en toneplass kan intoneres forskjellig i løpet av samme melodi. Han har en rekke eksempler på

modus som er basert på innsamlet materiale. I et av eksemplene (Ahlbäck m.fl 1986:55) finner vi et modus med både en litt høyt intonert liten ters, en midt mellom stor og liten ters, samt en lavt intonert stor ters, hvor alle disse sees på som intoneringsvariasjoner av tredje trinn i moduset. Han skiller altså kun på intonasjon, og inkluderer ikke både liten og stor ters som selvstendige deler av moduset. I hans system har et modus et bestemt omfang og de samme toneplassene i forskjellige oktaver kan ha forskjellig funksjon. Dermed er eksempelvis septimene over og under grunntonen forskjellige toneplasser og kan dermed ha forskjellig intonering. For å beskrive ulike grader av høy eller lav intonasjon velger han å forholde seg til lav/høy/høyere intonasjon kun i avstand til grunntonen i moduset, i kategoriene a-e, der e er lengst fra grunntonen (Ahlbäck m.fl. 1986:54-56). Det vil si at en ren stor septim under grunntonen vil få betegnelsen -2a, mens en ren liten septim vil få betegnelsen -2e, og en ren liten ters over grunntonen vil være 3a. Ahlbäck ser etter de mest brukte sammensetningene av intervaller i melodiene, altså små motiver eller formler. Han påpeker også at intonasjonen av de variable toneplassene påvirkes av melodibevegelsen (Omholt 2008:48).

Omholt mener at Ahlbäck's metode for å stadfeste om en melodi er å regne som modal eller hamonisk er for tynn, men han er ikke uenig i at det kan være naturlig å oppfatte mesteparten av Ahlbäck's materiale som modalt, og at det kan være en nyttig vinkling (Omholt 2008:46-47) Det som fremstår som noe underlig for meg er at Ahlbäck beskriver tonaliteten i sitt materiale basert på en tradisjonell diatonisk forståelse av modus, men legger inn variable toneplasser for å kunne favne mikrotonaliteten. Det virker på et vis lite intuitivt å se bort fra intervaller som allerede finnes i den kromatiske skalaen når man skal beskrive en tonalitet. For meg fremstår det som lite opplagt å se på hele tredje trinn som én toneplass med 5 forskjellige intoneringer fremfor å tenke at både liten og stor ters kan opptre i samme modus, også med forskjellige intonasjoner, rett og slett fordi det med min bakgrunn er lettere å forstå. I slik detalj som Ahlbäck ønsker å beskrive toneforrådet, kunne man til og med spurt seg om man med et mer finmasket raster enn et diatonisk system som utgangspunkt lettere kunne beskrevet materialet han forholder seg til.

### *Westman – skiftende sentraltoner*

Johan Westman (1998) kommer frem til noe liknende i sin hovedoppgave *Melodi Klang - Intonation* der han delvis bygger på Ahlbäck. Westman argumenterer for at intonasjonen av forskjellige toneplasser må sees i sammenheng med konteksten og det musikalske forløpet, at

intonasjonspraksisen henger sammen med de forskjellige melodiformlene. Han er noe kritisk til Ahlbäck's modusbegrep, fordi det i likhet med skalabegrepet impliserer at det finnes en bakenforliggende struktur, eller «(...) tonale representasjoner som er løsrevet fra selve musikken.» (Westman 1998 i Omholt 2008:52). I denne sammenheng kan det kommenteres at dersom en skala er utledet fra det den faktisk spilte musikken, og brukes som et verktøy for beskrive tonaliteten, behøver ikke dette å være problematisk. Dette forutsatt at man ikke motsatt trekker den slutning at denne skalaen er selve utgangspunktet for å lage musikken. Westman viser også til Ling som sier at selv om en skala er synlig på instrumentet (nøkkelharpe) behøver ikke det bety at utøveren tenker en skala når vedkommende spiller (Ling 1967:119-120 i Westman 1998:73). Selv om alle tonene i en bestemt skala er tilgjengelig på et instrument, er det ikke sikkert at utøverne har et bevisst forhold til, eller har fingersettinger inne til å i det hele tatt spille denne.

Westman ser det slik at det kan finnes flere skiftende sentraltoner eller referansetoner i en låt, og at melodiformlene og følgelig intoneringen forholder seg til disse, fremfor bare én grunntone (Westman 1998 i Omholt 2008:52). Både Ahlbäck og Westman peker likevel i retning av noe av det samme, nemlig en formelbasert tonalitet der intonasjonen henger sammen med melodiformlene, og disse er et «(...) repertoar av formler som er uløselig knyttet til den praktiske utøvelsen.» (Omholt 2008:53). Her kan man spørre seg om Westmans teori kan peke i retning av en mer funksjonsharmonisk fortolkning av modalt materiale. Dersom en ny sentraltone for eksempel er femte trinn i forhold grunntonen, og eksempelvis den lille septimen i forhold til den nye sentraltonen er høyt intonert, kan det fortolkes som om intonasjonen i noen grad forholder seg harmonisk/renstemt til den nye sentraltonen. Mens dette ikke i seg selv behøver å ha noe med funksjonsharmonikk å gjøre, er det likevel mulig å overføre dette til en mer funksjonsharmonisk tankegang. Så vidt jeg vet er ikke dette noe Westman har diskutert, men det kan vise seg å være en mulig innfallsvinkel til å forklare intonasjonen i elektrisk blues, siden den trolig har både modale og funksjonsharmoniske elementer.

### *Mark Levine - skalabasert improvisasjon*

Mark Levine (1995) går i *The jazz theory book* gjennom kjente skalaer i jazztradisjonen, slik som kirketoneartene med jonisk, dorisk og miksolydisk skala blant andre, bebopskalaen, syntetiske skalaer og melodisk moll. I kapitlet om blues skriver han at «All of the scales that

you've learned so far – scales from major, melodic minor, diminished, and whole-tone harmony can be played on the blues» (Levine 1995:230), men han poengterer at den eldste og mest grunnleggende skalaen i blues er bluesskalaen. Bluesskalaen er ifølge Levine en mollpentatonskala med forstørret kvart/forminsket kvint i tillegg (Levine 1995:219, 230). Levine bruker begrepet bluesskala uten å kritisere eller problematisere det. Han skriver at «Two main elements make up the blues: the blues scale and the chord changes.» (Levine 1995:220) Videre skriver Levine at den samme bluesskalaen eller mollpentatonskalaen kan brukes over alle tre akkordene i en typisk blues, selv om en del av tonene i denne skalaen vil dissonere med akkordtonene i de forskjellige akkordene (Levine 1995:233). Han påpeker også at konvensjonell musikkteori ikke egner seg så godt til å beskrive blues (Levine 1995:219). Han skriver at bluesen gjerne blir forbundet med tolv-takter-skjemaet, men at formen kan variere: Alle blueslåter er ikke tolvtaktene, og ikke alle låter som er tolv-taktere nødvendigvis er blues. (Levine 1995:220) Levine er ikke alene om å mene dette, Van Der Merwe skriver i *Origins of the popular style* at forestillingen tolv-takter-bluesen som en standard i all hovet sak er en misforståelse (Van Der Merwe 1989: 129). Levine skriver at blues er mer enn en musikalisk form. «(..) It's a sound, a feeling, and an attitude.» (Levine 1995:220)

*The jazz theory book* er ment som et læreverk og i kapitlet hans om blues fokuserer han mest på hvordan man som jazzutøver kan bruke og anvende blues i sitt eget spill. Han er en anerkjent forfatter innenfor jazzteori, og denne måten å betrakte blues og jazz på virker svært utbredt. Han går imidlertid mye lenger enn blues i sine teorier rundt improvisasjon, og ser ut til å være veldig vertikalt orientert. Samtidig kan man kanskje hevde at han, og andre med ham som bruker skalaer til utgangspunkt for å teoretisere jazzimprovisasjon, bidrar til å oppfylle sine egne teorier gjennom at utøvere bruker deres teorier til å lære seg jazzimprovisasjon. Med andre ord brukes teoriene som i utgangspunktet har blitt laget for å *beskrive* musikken til å *lage* musikken og det blir således kanskje et selvoppfyllende profeti, at teorien går fra å være deskriptiv til å være normativ.

### *Weisethaunet -finnes blåtonene?*

Et fenomen som stadig dukker opp i forskningen på blues er bruken av såkalte «blåtoner». Blåtoner beskrives gjerne som de toner man finner mellom et halvtonetrinn i et temperert tonesystem, eksempelvis mellom forstørret kvart og kvint. Enkelte toner som ikke hører hjemme i en gitt toneart blir også tidvis klassifisert som blåtoner, typiske eksempler her er

fortsørret kvart/forminsket kvint, eller liten ters i en durtoneart. I analysesammenheng er vel bruken av blåtoner et av de elementene som skiller seg aller mest ut i fra den vestlige kunstmusikktradisjonen, og mange har søkt etter magien og essensen av bluesen her. Forøvrig finner man lignende fenomener i mye annen musikk, som for eksempel folkemusikk, så dette er ikke enestående for bluesen. Hans Weisethaunet (2001) skriver i sin artikkel «Is there such a thing as the 'blue note'?» om problematikken rundt blåtone-begrepet og lanserer begrepet «blue harmony». Blue harmony-konseptet åpner for et mer sammensatt og komplekst syn på fenomenet, og setter disse blåtonene i sammenheng med alle lagene i musikken. I stedet for en isolering av melodien/solo-spillingen på toppen satt opp mot akkordene under, mener han man må se på hvordan alle riffene spilt av alle instrumentene i en låt til sammen skaper en «texture».

I sin artikkelen beskriver Weisethaunet hvordan man kan se på blues som en prosess, heller enn å se blues, eller musikk generelt, som en samling objekter satt sammen. Her støtter han seg til Charles Keil som har kalt bluesen en prosess, der både utøver og publikum er involvert. Keil har brukt «participatory discrepancies» som uttrykk for blåtoner og andre «avvik» som en del av denne prosessen (Weisethaunet 2001:102). «Avvik» er et noe ladet begrep da det impliserer at det finnes noe som er «riktig». Her virker det viktig å poengtere at det dreier seg om avvik fra normene i det systemet vi har valgt å bruke for å beskrive musikken, ikke avvik fra det som er «riktig». Ingmar Bengtson (1987) beskriver dette godt i *Notation, motion and perception: Some aspects of musical rhythm*. Han skriver om rytme og metrum, der de samme problemstillingene dukker opp:

«In fact, we should avoid calling it 'deviations' when dealing with rhythm without stating clearly that we just mean deviations from a mechanical norm that we use as a sort of temporal ruler. We have no other ruler, mainly because we know far too little about such micro-structures.» (Bengtsson 1987:9)

Weisethaunet argumenterer for at utøvere innenfor sjangeren ikke selv bruker begrepet blåtoner (Weisethaunet 2001:101). Utøverne har heller ikke det samme forholdet til hvilke toner som er dissonerende eller ikke. Eksempelvis er det ikke unaturlig for en bluesutøver å spille en liten septim uten å løse den opp (Weisethaunet 2001:110). En blueslåt går ofte i dur, og tonika er gjerne en dominant7-akkord. Det vil si at førstetrinnsakkorden tonika, har en dominant7-struktur, med liten septim. I sin kanskje mest typiske form finner man gjerne

akkordene tonika, subdominant og dominant, alle som dominant-7-akkorder. Her finner man ofte at utøvere spiller liten ters over tonika, selv om tonika er en durakkord. I teorien høres dette veldig dissonerende ut, men i praksis oppfattes det ikke slik. Det skyldes kanskje at den lille tersen i større grad kan brukes gjennom hele skjemaet, den fungerer som liten septim på subdominanten og liten sekst på dominanten. Dur-tersten fungerer fint på dominanten der den får funksjon som stor sekst. Derimot vil den låte fremmed over subdominanten, der den vil fungere som stor septim. Ettersom subdominanten har liten septim blir dette en konflikt. Weisethaunet skriver at molltersen i så måte kan sees som mindre dissonant enn stor ters, også over dur-tonika, fordi molltersen i større grad passer med tonaliteten i akkordprogresjonen. Han poengterer også at den diatoniske skalaen som passer best over et standard bluesskjema, er en dorisk skala, selv om denne skalaens mollters bryter med durtersen i tonika-akkorden. Weisethaunet skriver at denne skalaen for en bluesutøver vil virke mindre dissonant enn en jonisk eller mixolydisk durskala (Weisethaunet 2001:104-105). Viktigste er kanskje uansett det faktum at den lille tersen gir en «bluesy» assosiasjon, fordi det passer med praksisen og tradisjonen. (Weisethaunet 2001:104-105).

Rob Van Der Blik (2007) er inne på noe av dette i artikkelen «The Hendrix chord: blues, flexible pitch relationships, and self-standing harmony», der han undersøker blues-rock-artisten Jimi Hendrix's bruk av dominant7#9-akkorden, blant mange gitarister kjent som Hendrix-akkorden. Her argumenterer Van Der Blik for at Hendrix's utstrakte bruk av denne akkorden fungerer som en slags signatur som er med på å forankre ham i bluestradisjonen (Van Der Blik 2007). Akkorden inneholder både stor ters og #9, enharmonisk med liten ters, og kan slik sett skape en lignende «texture» som Weisethaunet beskriver, der en solist spiller en mollters over en tonika med dominant7-struktur.

Weisethaunet hevder at alle tonene i en kromatisk skala kan opptre i en enkelt blueslåt, og også som blåtoner: «In fact every note of the twelve-tone chromatic scale may appear in a blues tune, possibly also as 'blue notes', because micro-tonality, attack, and timbre variation are such essential parts of blues expression.» (Weisethaunet 2001:101) Han støtter seg også til Jeff Todd Titon (1994) som i sin studie *Early downhome blues* ifølge Weisethaunet skriver at alle tolv toner i en vestlig kromatisk skala kan finnes i en bluesmelodi (Weisethaunet 2001:101). Weisethaunet skriver også at det området der i gitarspill i denne musikken hyppigst forekommer mikrotoner trolig er mellom kvart og kvint: «One of the most frequently heard 'blue notes' as regards pitch discrepancy in post-war electric guitar playing may be that



of the bent fourth: this is commonly bent to include different pitches between the fourth and the fifth (and higher pitches as well).» (Weisethaunet 2001:101)

### *Titon – pitch complexes*

Jeff Todd Titon har forkastet blåtone-begrepet og lanserer sitt eget konsept «pitch complexes», fritt oversatt til tonehøyde-komplekser. Ut i fra grunntonen C lager han grupper av toner mellom Eb og E, Gb og G, Bb og H som han kaller «E Complex», «G Complex» og «Bb Complex». Dette er de områdene der det ifølge Titon er mest hyppige forekomster av mikrotoner i tonearten C i materialet han har undersøkt, altså mellom liten og stor ters, mellom forstørret kvart og ren kvint og mellom liten og stor septim (Titon 1994:153-154). Titon ser altså ifølge Weisethaunet ut til å mene at alle tolv tonene i en kromatisk skala kan forekomme i en blueslåt, men at mesteparten av intonasjonsvariasjonene forekommer i de nevnte tonehøyde-kompleksene. Titon skriver følgende:

«Identifying the pitches used in downhome blues songs merely establishes the elements of the pitch lexicon. The scale (fig. 46) may be compared with scales used in other musics in the world. For example, the classical Hindustani (north Indian) scale consists of twenty-two pitches to each octave, but no melody uses them all. All the pitches in the Western twelve-tone scale may be used in a melody, in fact, Schoenberg's twelve-tone system was based on the principle that no pitch could be repeated until the other eleven had appeared. While a *scale* simply identifies the pitches in a group of songs, a *mode* indicates their potential uses.» (Titon 1994:154)

For meg virker det ikke opplagt at Titon her mener at alle tonene i den kromatiske skalaen kan forekomme i blues, eller i hans eget spesifikke materiale, men at han her kanskje er mer generell. Uansett ser det ut som han vil vise at en skala ikke sier noe om hvordan et toneforråd kan eller bør brukes, dette sier han også tidligere i det samme kapitlet der han skriver at en skala er å betrakte som en liste over hvilke toner som forekommer i et eller flere musikkforløp,«(...) without any indication of how they are used» (Titon 1994:152).

Titon har talt opp tonene i et større låtmateriale. Han har skrevet opp antall ganger forskjellige toner opptrer, og hovedsakelig basert på frekvensen de opptrer i har han laget seg en egen downhome blues scale (Titon 1994:153-154). Titon skriver at han anser lange toner for å være

mer betyngningsfulle enn korte toner, men ser det likevel ikke slik at en fjerdedelsnote er dobbelt så viktig som en åttendedelsnote (Titon 1994:153). Han omtaler sin downhome blues scale, og egentlig en hvilken som helst skala, som et pitch lexicon (Titon 1994:152). I teorien kan en hvilken som helst pitch bli brukt i musikk, men i praksis følger man de kodene som finnes i en musikalsk tradisjon (Titon 1994:152). De områdene i denne skalaen hvor det er mest intonasjonsvariasjoner er i de allerede nevnte tonehøyde-kompleksene. Han går også videre i forsøket på å beskrive melodisk bevegelse, og hvilke toner som følger hvilke toner. I likhet med Ahlbäck påpeker Titon også at det virker som at de forskjellige intonasjonene ikke brukes likt i alle oktaver derfor har hans downhome blueskala et spenn som er større enn en oktav (Titon 1994:154).

### *Burns og Ward – kategorisering av musikalske intervaller*

I artikkelen «Categorical perceptions- phenomenon or epiphenomenon: Evidence from experiments in the perception of melodic musical intervals» av Edward M. Burns og Dixon Ward (1978) skriver forfatterne om persepsjon og forskning rundt gjenkjennelse og oppfatning av musikalske intervaller. Dette settes i sammenheng med taleforskning eller talepersepsjon. De tester ut metoder hentet fra taleforskning og ser om dette kan anvendes på musikk. Mens et av målene med denne artikkelen er å undersøke hvorvidt disse metodene faktisk kan anvendes på musikk, peker forfatterne på noen poenger som angår min undersøkelse. For det første argumenterer de for at kategoriseringen av toner og intervaller synes å være et resultat av kultur og tradisjon, og at det ikke finnes noen «naturlig» eller universell kategorisering (Burns og Ward 1978:466). Dette kan peke i retning av at det ikke er sikkert bluesutøvere, og særlig de som tilhører tidligere generasjoner, opplever de samme kategoriene som jeg selv og andre med samme bagrunn og geografiske tilhørighet.

Et annet poeng er at det virker som om mennesker er flinke til å skille mellom kategorier, men har vanskeligere for å differensiere innenfor kategorier. Behovet for å kategorisere er grunnleggende for vår verdensforståelse, og nødvendig for å kunne fatte beslutninger. Dette skriver også Bob Snyder (2000) om i sin bok *Music and memory, an introduction*. Han viser til Stevan Harnad og formulerer det slik: «Categorization is essential for survival. This ability comes at a cost, however: whereas discrimination and memory *between* categories is very acute, discrimination and memory for distinctions *within* categories is usually very poor, although not completely nonexistent.» (Snyder 2000:81-82) Dette kan vitne om at vi altså

trolig kan identifisere hvorvidt noe er mellom to kategorier, som for eksempel to toner i tolvtonesystemet, men at vi ikke like godt evner å identifisere nøyaktig hvor en slik tone befinner seg. Disse kategoriene behøver imidlertid altså ikke være statiske, da de ikke er universelle, men kulturelt betinget. Det kan altså være tilfelle at bluesmelodikken for de tidlige utøverne var resultat av helt andre kategorier enn de jeg selv er tillært, men det behøver ikke være slik. Så dette kan være en av mange faktorer som preger intonasjonspraksisen i bluesmusikken, samtidig som det ikke nødvendigvis er noen slik sammenheng.

### *Tellef Kvifte – skrittvis og sammenhengende variabler*

Tellef Kvifte (1985) skriver i artikkelen «Hva forteller notene?» om det han kaller oppskrivertradisjonen i norsk folkemusikk. Han skriver at man i over 100 år har samlet folkemusikk og nedskrevet musikken på noter. Kvifte setter denne i sammenheng med motivasjonen for å nedtegne norsk folkemusikk, og han peker på faktorer som har bidratt til å forme denne tradisjonen. Kvifte hevder at denne oppskrivertradisjonen har vært preget av et ønske om å «redde» norsk folkemusikk, blant annet ved å gi den høyere status (Kvifte 1985:93). Man vitenskapliggjorde musikken og siktet på å vise at den hadde verdifulle trekk, på samme måte som den vestlige kunstmusikken. Man ville vise at folkemusikken også var kunst og dermed ville man fremheve denne slik som vestlig kunstmusikk. Samtidig var ønsket også at man gjennom nedskrivningen kunne bevare folkemusikken. I dette innsamlingsarbeidet ble en del variasjoner og detaljer man tolket som feil eller upresis fremføring utelukket. Kvifte problematiserer nedskrivningstradisjonen, og diskuterer hvordan man kan inkludere disse variasjonene som han mener er sentrale for folkemusikkuttrykket (Kvifte 1985:92-96). Dette favner uansett også bredere enn folkemusikken, problemene Kvifte tar opp gjelder all klingende musikk.

Han peker på hva som kan og ikke kan noteres i et notesystem, og hvilken betydning det har for resultatet. Han skiller mellom *skrittvis* og *sammenhengende* variabler, og påpeker at notesystemet ikke egentlig har noen mulighet for å fange opp sammenhengende variabler i musikken. Med dette sikter Kvifte til små variasjoner i intonasjon og rytmikk, og dessuten styrkegrader. I notesystemet presenteres alle disse variablene som en slags form for absolutter, som eksempelvis en halvnote eller en fjerdedel (Kvifte 1985:97). Kvifte mener

denne typen variabler er sentrale faktorer i folkemusikken, og musikk generelt, og at de dessuten er svært viktige for å skille mellom forskjellige stiler og variasjonsmåter.

Som en kommentar til dette kan det nevnes at man her også nærmer seg diskusjonen rundt hva som er personlig stil og hva som er sjanger. Dette er en problemstilling som er aktuell i forhold til hvilke variasjoner som kan tas til inntekt for det ene eller det andre, og dermed hvilket utvalg av variasjoner som faktisk blir nedtegnet. En utfordring er jo at man er nødt til å gjøre visse forenklinger hvis man skal kunne systematisere et musikalsk materiale innenfor en sjanger, ellers ender man i ytterste konsekvens med en sjanger per utøver man undersøker.

## **Sammenfatning og relevans**

### *Telling av toner*

Huldt-Nystrøm og Titon har begge basert sitt arbeid på store samlinger av musikk. De lager statistikk av nedtegnelsene, og sikter mot å kunne beskrive i grove trekk hva som er sentrale tonerelasjoner i materialet. Dog med noe forskjellig resultat. Titon bruker begrepet pitch-complexes om de områdene han i sitt arbeide finner at det er mest variasjon i intonasjon, mens Huldt-Nystrøm i det store hele ser bort fra intonasjonsforskjeller. Jeg tar sikte på å gjøre delvis det samme, men baserer meg ikke som Huldt-Nystrøm på en stor mengde empiri, men velger å gjøre mer kvalitative studier av noen få låter. I denne sammenheng bør det nevnes at statistiske undersøkelser ikke vanligvis betraktes som en kvalitativ tilnærming. Imidlertid gjør mengden materiale jeg har benyttet samt graden av nyansering at man kan si at jeg går kvalitativt til verks, men bruker statistikk som verktøy for å systematisere min kvalitative undersøkelse. I tillegg vil jeg selvsagt ikke se bort fra intonasjonsforskjeller siden dette er en sentral del av min problemstilling. Titons bruk av piler for å markere lav eller høy intonering ser også ut til å være temmelig lik min metode i forhold til nedtegning, men jeg tar ikke i utgangspunktet hensyn til hvilke oktaver de forskjellige tonene befinner seg i, slik Titon gjør.

### *Modal forståelse*

Ahlbäck og Westman ser sitt materiale som modalt, og systematiserer låtenes toneforråd i modus. De ser det slik at toneplassene i et slikt modus kan være både faste og variable. I Ahlbäcks modell relaterer alle toner i et slikt modus seg til grunntonen, og det er slik de får sin funksjon, men han opererer også med begrepet sentraltoner. Dette kan være en fruktbar

vinkling i forhold til mitt låtmateriale. I så fall kunne man tenke seg et slags blues-modus, kanskje bestående av tonene man finner i mollpentatonskala eller bluesskalaen. Hos Westman får sentraltonene større vekt, i det han mener at intoneringen ikke kun forholder seg til modus, men til de skiftende sentraltonene. Han velger å se skiftende sentraltoner som utgangspunkt for de forskjellige melodiformlene, og betrakter ikke én av disse som grunntone. En slik tankegang er på et vis en hybrid mellom en horisontal modus-tankegang og en mer vertikal infallsvinkel, som for eksempel funksjonsharmonikk. Mens Westman neppe hadde funksjonsharmonikk i tankene, ser jeg at jeg kan anvende sentraltonebegrepet for å se om tonevalgene og intonasjonspraksisen i mitt materiale lettest kan knyttes til flere forskjellige sentraltoner eller kun en tone, som for eksempel grunntonen.

Hvis man anvender Ahlbäcks tankegang på blues kan man tenke seg at man i en blueslåt er i et blues-modus med *én* grunntone gjennom hele låten. «Grunntonen kan defineres ut fra visse kriterier som at tonen har en viss lengde og betoning, at en stadig kommer tilbake til den og at det ofte er sluttonen. I tillegg vil det finnes ulike «sentraltoner» som bygger en «rammehandling» som melodien kretser rundt. Ahlbäck definerer og kategoriserer ulike formler som etablerer sentral- og grunntonefølelse.» (Ahlbäck m.fl 1986 i Omholt 2008:49) Et viktig skille mellom Westman og Ahlbäck her er slik jeg oppfatter det at Westman går vekk fra grunntonebegrepet og i stedet snakker om flere likestilte sentraltoner som melodiformlene forholder seg til (Westman 1998:81).

### *Tonehøyde-komplekser*

Jeg ser Titons (1994) begrep pitch-complex, fritt oversatt til tonehøydekompleks, som formålstjenlig og vil benytte meg av det i det videre arbeidet. Ettersom Titon relaterer disse tonehøydekompleksene til grunntonen, peker hans tankegang mest i retning av *én* sentraltone, i alle fall når det kommer til pitchvariasjonene. Uansett virker tonehøydekompleks-begrepet som et fornuftig alternativ til blåtonebegrepet og er verdt å undersøke. Jeg vil også se om disse kompleksene potensielt bør organiseres i forhold til flere sentraltoner som eksempelvis grunntonen til hver akkord. For å beskrive disse kompleksene på en toneartsnøytral måte vil jeg kalle E-komplekset «ters-komplekset», G-komplekset for «kvint-komplekset», og Bb-komplekset for «septim-komplekset».

## *Skalaforståelse*

Levine setter bluesen inn i et jazzteoretisk perspektiv, og bruker en skalatankegang hentet fra jazzteorien for å forklare bluesen. Han beskriver mange muligheter for hvordan skalaene kan brukes, som for eksempel å spille samme bluesskala eller mollpentatonskala over en hel låt eller spille forskjellige skalaer på hver akkord eller en blanding av disse. Imidlertid gjør han det klart at dette ikke kan beskrive bluestonaliteten fullt ut, og hans bok er først og fremst ment som et læreverk og et verktøy for å hjelpe utøvere å beherske jazzimprovisasjon der bluesmelodikk er ett av flere verktøy. Jeg vil i min undersøkelse se om skalaene Levine presenterer passer overens med det jeg finner i låtene.

Weisethaunet argumenterer også for en slags modus-forståelse, men bruker i likhet med Levine også skalaer til å beskrive toneforrådet. Han lanserer også begrepet blue harmony, og argumenterer for at vår forståelse av blåtone-tematikken, og selve blåtone-begrepet, er for sneversynt. Weisethaunet skriver også at man må huske på at bluesutøvere nok har et annet forhold til dissonans/konsonans enn man har innen den tradisjonelle vestlige kunstmusikken. Han hevder at den diatoniske skalaen som kan beskrive toneforrådet i bluesmusikk best, er en dorisk skala, og at tonene i denne skalaen vil kunne brukes over alle akkordene i en typisk blueslåt. Han hevder også at alle tolv tonene i den kromatiske skalaen, og forskjellige intonerings av disse, kan forekomme i bluesmusikk. Mens mitt materiale er for lite til å kunne bekrefte eller avkrefte dette, mener jeg likevel det er interessant å se om toneforrådet som brukes faktisk er så stort som Weisethaunet åpner for.

Jeg vil se om skalaer av typen Levine (1995) nevner, kan passe for å beskrive mitt materiale. Dette er skalaer med faste tonehøyder, som for eksempel kirketoneartene, melodisk moll, syntetiske skalaer og blueskalaen/pentatonskalaene. Jeg vil imidlertid først og fremst se etter mollpentatonskalaen og blueskalaen, ettersom disse er mye nevnt i forbindelse med blues av både Levine og andre. Levines beskrivelser av mollpentatonskalaen og blueskalaen er etter min mening svært treffende: Mollpentatonskalaen er, som navnet impliserer, en femtoneskala, og den består av grunntone, liten ters, kvart, kvint og liten septim. Blueskalaen er ifølge Levine en modifisert utgave av mollpentatonskalaen med en forstørret kvart/forminsket kvint lagt til mellom kvart og kvint. Dette er nok det de aller fleste forbinder med blueskalaen.

Perspektivene til Kvifte, van der Bliet, Burns og Ward, og også Weisethaunet, representerer ikke klare metoder jeg kan anvende på mitt materiale, men jeg mener disse perspektivene er viktige å ha med seg videre i analysen. Mens jeg ikke egentlig former min metode ut i fra disse, danner likevel disse teoriene nødvendige motsatser til den øvrige teorien. Dette kan særlig bli nyttig i den avsluttende drøftingen i analysen.

## **Begrepsavklaring**

### *Grunntone/sentraltone*

Ahlbäck skiller mellom grunntone og sentraltone og beskriver en grunntone som en referansetone og et tonalt sentrum, mens en sentraltone er en tone som er fremtredende og sentral i et melodisk forløp (Westman 1998:81). En grunntone er da alltid også en sentraltone, men ikke nødvendigvis omvendt (Ahlbäck 1989 i Westman 1998:54). Sentraltonene er ifølge Ahlbäck de viktigste tonene i en melodi og utgjør selve rammeverket for melodien (Ahlbäck 1989 i Westman 1998:54). Westman spør om man ikke heller bør snakke om kun en eller flere sentraltoner og utelukke grunntonebegrepet helt (Westman 1998:81). Han påpeker at det kan være vanskelig å definere hvilken tone som er grunntonen, og at det i mange låter er lange partier hvor den tonen som man ut i fra Ahlbäcks system vil definere som grunntonen, ikke berøres (Westman 1998:57).

Jeg vil i utgangspunktet bruke grunntonebegrepet i tradisjonell forstand da jeg opplever dette som naturlig i forhold til sjangeren jeg undersøker. Sentraltone-konseptet virker fornuftig å undersøke i forbindelse med frasestrukturer og intonasjon. Mens sentraltone-begrepet ikke i utgangspunktet impliserer funksjonsharmonikk, kan det være en nyttig vinkling hvis det viser seg at tonevalgene og intonasjonsvariasjonene ikke kun relaterer seg til en grunntone. I denne sammenheng vil jeg bruke begrepet sentraltone om en tone som ser ut til å være den tonen de andre tonene i en frase eller en tidsperiode kretser rundt, mens jeg vil bruke begrepet grunntone om tonen hele forløpet av musikk kretser rundt. Ettersom jeg ser på akkordskjemaer og liknende vil jeg også bruke grunntone om de forskjellige akkordenes grunntoner, men jeg vil tydeliggjøre dette der det er nødvendig.

## *Skala*

En skala defineres ofte som en serie toner etter hverandre. I det nettbaserte oppslagsverket *Grove Music Online* beskrives en skala som: «A sequence of notes in ascending or descending order of pitch» (Grove Music URL 2012). Videre beskrives skala her som en sekvens lang nok til til å definere et modus, en tonalitet eller «(...) some special linear construction (...)» (Grove Music URL 2012). Finn Benestad skriver om skala at ordet opprinnelig betyr trapp eller stige, og at «Noen vil definere en skala som 'det tonale forrådet av toner som finnes i et bestemt system.» (Benestad 2004:35). Han skriver også at «skalaer handler om tonetrinn og avstand mellom toner» (Benestad 2004:35).

Skalaer og grunntoner kan kalles «Tonala representasjoner» mener Westman, og disse representerer visse tonale relasjoner (Westman 1998:73). Disse tonale representasjonene behøver ikke bare være skalaer, de kan være en hvilken som helst struktur, være mentale strukturer, fingersettinger eller visuelle strukturer (synlige på et instrument) (Westman 1998:73). En skala kan altså betraktes som et system av tonale relasjoner, men Westman har nok den videste oppfattelsen av de teoretikerne jeg har trukket frem. Hvis man går ut fra at en skala består av et antall skalatrinn må man også definere hvorvidt et skalatrinn er en fastsatt størrelse eller om skalatrinn kan være variable. En utfordring blir å definere hvor skalatrinn slutter og intonasjonsvariasjonene overtar. Er det formålstjenlig for eksempel å kategorisere tonene med fire intonasjonsvariasjoner på et trinn, eller er det mer hensiktsmessig å dele opp i flere trinn, med færre mulige variasjoner per trinn?

## *Intonasjon*

*The Oxford Dictionary of Music* definerer intonasjon som «The act of singing or playing in tune. Thus we speak of a singer or instrumentalist's 'intonation' as being good or bad.» (Oxford Music URL). Intonasjon blir altså i vestlig kunstmusikktradisjon gjerne knyttet til det å synge eller spille «rent» og man skiller mellom god eller dårlig intonasjon. I forskningen på ikke-klassisk musikk har man imidlertid vært opptatt av å nansere dette bildet, ettersom det blir vanskelig å forklare eksempelvis folkemusikk uten å gå nærmere inn på dette. Mye av diskusjonen ser også ut til å dreie seg om forholdet mellom skala og intonasjon, om hva som er intonasjon og hva som er skala.



Westman går i sin avhandling «Melodi – Klang –Intonasjon» dypere inn i materien og problematiserer intonasjonsbegrepet, eller betydningen man gir intonasjonsfenomenet. Han er opptatt av forholdet mellom intonasjon, klang og melodi og studerer forholdet mellom disse. Han viser til Ahlbäcks observasjoner av intonasjonsmønstre, og slår fast at intonasjonen er viktig for folkemusikken. Ellers kunne man jo forvente at det ikke fantes noe system i det hele tatt i intonasjonspraksisen (Ahlbäck 1993 kap 2.5 i Westman 1998 og Westman 1998:129).

Spørsmålet som melder seg er jo selvsagt igjen hvor finmasket man egentlig skal gå til verks. Dersom man for eksempel forutsetter kvarttoner, gir det et helt annet resultat enn systemet jeg velger å legge til grunn. Jeg vil, på tross av at jeg ser at både variable trinn og evt kvarttoner kunne vært en fornuftig innfallsvinkel, som utgangspunkt for denne oppgaven forholde meg til den kromatiske skalaen som det minste rasteret for en eventuell skalaoppbygning, og se på tonale variasjoner utover dette som intonasjonsforskjeller.

Som et alternativ til blåtone-begrepet vil jeg bruke Titons tonehøyde-komplekser for å forsøke å nærme meg spørsmålet rundt intonsjonsvariasjon i låtmaterialet, dette fordi jeg mener dette begrepet i større grad åpner for at disse tonene er en dynamisk forståelse av intonasjon. Jeg mener altså det er fruktbart å se etter områder med mye intonsjonsvariasjon, men vil ikke begrense meg til å kun se etter dette i de orådene Titon har beskrevet i sitt materiale.

### *Tonalitet*

I tradisjonell vestlig kunstmusikktradisjon ser man på tonalitet som hvilken tonalitet verket «går» i. Er det for eksempel C-dur, eller er det F-moll? Benestad skriver «Ved *tonalitet* forstås en bl.a. at en tone eller en akkord blir sterkere framhevet enn de andre og altså danner et tonalt sentrum» (Benestad 2004:53). Benestad ser også kadensene som den fremste representant for tonaliteten, ved at de funksjonsharmonisk trekker sterkest i retning av tonalitetens sentrum. Imidlertid er denne definisjonen mer egnet for funksjonsharmonisk musikk, og følgelig har tonalitetsforskerne prøvd å finne litt videre begreper for å definere tonalitet. Westman mener at «Tonalitet är ett mönster eller system av signifikante tonhöjdsrelationer som kan läras, reproduceras, uppfattas (i första hand höras) och användas ill att konstruera musikaliska förlopp (...)» (Westman 1998:11). Westman henter også følgende sitat fra Ahlbäck «...tonality in its most general sense, meaning any perceived network, complex or hierarchy of relations between the musical tones in a piece of music.»

(Ahlbäck 1993 i Westman 1998:1). Tonalitet kan derfor sees på som et system av tonerelasjoner i et musikalsk forløp eller et stykke musikk. Westman beskriver altså tonalitet som et mønster som kan læres og reproduseres, og dermed brukes til å konstruere musikalske forløp, og begrepet får dermed stor betydning. Dersom en et slikt mønster kan læres, vil det å forstå og lære seg blues-tonaliten være avgjørende for å kunne forstå bluesen.

«Tonalitet» slik jeg bruker det videre i oppgaven, brukes om låtens hovedtonalitet. En hovedtonalitet slik jeg oppfatter det, kan for eksempel være modal eller funksjonsharmonisk. I denne sammenhengen er jeg først og fremst opptatt av å finne ut hva som karakteriserer bluestonaliteten.

## 3 Metode

I dette kapitlet vil jeg si litt om min metodiske tilnærming til stoffet. Jeg vil beskrive prosessen rundt nedskrivningen av materialet, hvordan jeg har samlet informasjon til statistikken og utvalget av låter.

### Valg av analysemateriale

Innspillingene jeg har brukt som materiale for mine analyser er fremført av to nøkkelfigurer innen elektrisk blues, nemlig B. B. King og Albert King. Begge artistene er velrenomerte bluesartister og er to av de tre «Kongene» sammen med Freddie King. De har vært aktive i en mannsalder og har vært med på å definere det som vi i dag kjenner som elektrisk blues.

Av Albert King's låter har jeg valgt ut *Crosscut Saw* og *Born Under a Bad Sign*, og av B. B. King har jeg brukt et liveopptak av *Paying the Cost to Be the Boss*. Jeg har valgt disse artistene og låtene fordi jeg ville bruke kjent musikk som materiale, og på grunn av mitt eget forhold til disse låtene.

Ethvert utvalg av låter vil kunne kritiseres for ikke å være fullt ut formålstjenlige eller representative. Mens jeg ikke kan påstå at mine resultater blir allmengyldige på noe vis, mener jeg likevel at det styrker relevansgraden at jeg har valgt musikk som mange kjenner til og som har hatt betydning for sjangeren. Hadde jeg tatt for meg andre låter med andre artister, ville jeg trolig fått andre resultater, men ettersom disse artistene er av de mest spilte og kopierte i sjangeren, blir det vanskelig å benekte deres sentrale rolle i bluesmusikken. Et poeng her er også at disse artistenes musikk har blitt lydfestet helt fra starten av deres karrierer, og som sentrale figurer innen elektrisk blues har de dermed kunnet nå et bredt publikum og nye generasjoner av artister som har kunnet kopiere dem. Dette står i kontrast til

en del eldre musikkjangre, som folkemusikk og tidlig blues der overleveringen kun var muntlig, og de enkelte artistene var kjente og tilgjengelige i et mindre geografisk område og over en begrenset tidsperiode. Dette gjør ikke valget av de spesifikke artistene jeg har tatt for meg mer opplagt, men det øker for meg relevansen av å se på et såpass lite antall artister ettersom jeg mener de har hatt stor påvirkning på sjangeren og både samtidige og senere artister. Jeg tar altså for meg et lite knippe låter som jeg baserer mine analyser på. Det blir i så måte en kvalitativ tilnærming, der jeg forsøker å gå i dybden på et relativt lite materiale. Jeg baserer meg først og fremst på egne observasjoner og lytteopplevelser, og dermed havner jeg innenfor en subjektivt fortolkende humanistisk analysetradisjon. Problemstillingene har tatt form som resultat av den klingende musikken jeg har tatt for meg, og teorien er hentet inn for å belyse disse. Min egen bakgrunn og mine erfaringer vil nødvendigvis være med på å prege opplevelsen av låtene og måten jeg fortolker disse på, men jeg vil forsøke å være så objektiv som mulig. Som gitarist kan jeg gjenkjenne, og gjøre en del kvalifiserte gjetninger på gitarspesifikke teknikker som eksempelvis fingersettinger. Dette kan være både negativt og positivt, ettersom jeg risikerer å være mer forutinntatt med bakgrunn i min egen spillemåte, men dette også kan gjøre det noe enklere for meg for eksempel å identifisere enkelte fraseringer.

Rytmikk en særlig sentral faktor i blues og all afroamerikansk musikk for øvrig, og uten en forståelse for rytmekodene i blues kan ingen forvente å kunne reprodusere blues-soundet. Aspekter som sound og klang er også avgjørende for stilen, og har mye å si for hvor vidt man oppfatter en låt som blues eller ikke. Jeg har imidlertid valgt å konsentrere meg om tonevalg i bluesmusikken. Dette betyr at mange viktige parametre i musikken ikke blir undersøkt, og en del av helheten forsvinner.

## **Nedskrivningen**

Jeg har valgt å nedskrive låtmaterialet på noter som et rammeverk for analysen. Likevel har det vært viktig for meg å analysere den klingende musikken, og ikke notene. Jeg har systematisert notematerialet og laget statistikker på hvilke toner som opptrer sammen med hvilke akkorder og hvor hyppig de forekommer. En utfordring her har vært å ikke la notene tegne bildet alene, men det har likevel virket fornuftig å lage slike statistikker for å få en håndfast faktabase å diskutere ut i fra. En del av vurderingene i forhold til hvordan en tone

skal tolkes har jeg vært nødt til å ta i forbindelse med selve transkriberingsprosessen, men der jeg mener det har vært tvil har jeg merket meg det, slik at det er mulig å diskutere det i etterkant.

Jeg har skrevet ned akkordskjemaene og de melodibærende instrumentene i låtene, det vil si vokal og leadgitar. På denne måten mener jeg å ha gode muligheter til å undersøke melodiføringen i musikken, og også måten denne forholder seg til akkordene på.

Transkriberingen har vært gjort ved hjelp av øre og gitar, men jeg har også tatt i bruk noen tekniske hjelpemidler. Jeg har sittet mye med gitar mens jeg har transkribert, for å gi meg referansetoner og kunne teste om jeg hører «riktig». Jeg har i lyttet på låtene både i hodetelefoner og høyttalere, og også brukt forskjellige EQ-innstillinger for å lettest mulig kunne identifisere melodiene og tonehøyde i musikken. Dette sammen med forskjellige mono/stereo-konfigurasjoner har gjort det lettere å for eksempel høre en gitarsolo i det øvre registeret, eller en vokalstrofe i dypt leie. I tillegg har jeg benyttet meg av programvare for å kunne senke tempoet digitalt på låtene. På den måten har jeg altså kunnet lytte til materialet i sakte tempo uten at pitch endres, så hvis en låt går i G kan man altså fortsatt høre den i G selv om tempoet er endret.

Et viktig tema å ha med her er forholdet mellom opplevelsen av sakte tempo og originaltempo. På tross av at jeg mener det ikke forekommer store faktiske endringer som resultat av eventuelle unøyaktigheter i algoritmene som sakket låtene ned i tempo, viste det seg at opplevelsen av tonehøyde, og også rytmikk, kan forandre seg avhengig av tempoet man hører låten i. Mens det på den ene siden er opplagt at man kan oppfatte flere detaljer i sakte tempo, og i så måte få en mer presis oppfatning av bevegelsene i musikken, er det samtidig viktig å være klar over hva det er man undersøker. I de fleste tilfellene har det å lytte i et sakte tempo bekreftet en antagelse, eller gitt meg en mer detaljert innsikt i det som spilles, og når jeg så har lyttet i vanlig tempo har det hele falt på plass. En del ganger har derimot opplevelsen i sakte og vanlig tempo vært motstridende, og vanskelige å kombinere til ett resultat. I disse tilfellene der en slik konflikt har funnet sted, har jeg tatt mest hensyn til lytteopplevelsen i vanlig tempo, da jeg mener at det mest interessante bør være hvordan musikken oppleves i «virkeligheten», slik som den er spilt av utøverne. Dette kunne særlig dreie seg om opplevd pitch i forbindelse med toner som var i bevegelse, som for eksempel bends. Når en tone forandres i pitch i løpet av varighetsperioden, kan man likevel oppfatte at den har en bestemt pitch hvis den er mer eller mindre stabil i en periode av forløpet. Hører

man da på det hele i sakte tempo vil man muligens kunne oppleve det annerledes fordi tidsopplevelsen forandres. Slike tilfeller var det en del av, og her nærmer man seg også spørsmålet om ikke bevegelsen er selve poenget i en del tilfeller, og at den nøyaktige pitchen kanskje ikke er så interessant, foruten å være svært vanskelig å bestemme. Ettersom målet har vært å analysere låtene slik de klinger har jeg latt opplevelsen av de nevnte parametere i originaltempo veie tyngst i arbeidet med nedtegnelsene.

I forbindelse med selve nedtegningen av materialet på noter støtte jeg naturlig nok på noen utfordringer, ettersom notesystemet ikke er designet for å skrive ned musikk med denne typen variasjoner i intonasjon. Kvifte påpeker som tidligere nevnt at notesystemet egentlig ikke har noen mulighet til å skille mellom trinnvise og sammenhengende variabler, eksempelvis må man velge mellom å notere en tone som C eller H selv om den i virkeligheten er et sted i mellom. Det samme gjelder rytmikk og flere andre aspekter ved musikken som notasjonen skal forsøke å beskrive, men for mitt vedkommende er altså tonehøyde hovedfokuset og dermed også hovedutfordringen. En passende analogi her er forholdet mellom det analoge og digitale domenet, der det i den digitale verdenen kun finnes trinnvise variabler. Man bruker altså trinnvise variabler for å representere den analoge verdenens sammenhengende variabler, som for eksempelvis en sirkel i et bilde, eller en sinusbølge. Hvis oppløsningen blir stor nok, blir det vanskelig å skille representasjonen fra originalen, selv om det fortsatt er en teoretisk forskjell. Det har vært gjort en del forsøk på dette når det kommer til noteskrift, men det fører med seg en del problemer. Er det fornuftig å bruke sekstifjerdedels-trioler for å nedtegne rytmikken til en sanger for å få det presist hvis låten har åttendedels-underdeling og ingen av frasene ser ut til å følge en raskere underdeling? Jeg synes ikke det. Når det kommer til intonasjon finnes det ikke egentlig noen måte å nedtegne dette på i det hele tatt med tradisjonell notasjon, jeg har i likhet med Titon valgt å bruke et pilsystem som gir en grov pekepinn i forhold til disse nyansene. Toner som faller mellom to toner i notesystemet er notert med en pil som peker opp eller ned. Står det eksempelvis en C med oppoverpekende pil over, betyr det at tonen er litt høyere i pitch enn C, men nærmere C enn Db. Står det derimot en C med nedoverpekende pil over, betyr det da at tonen ligger litt under C, men er nærmere C enn H.

## Statistikken

Etter å ha transkribert låtene har jeg lagt inn informasjonen i et regneark for å få ut statistikk fra låtene. Jeg lagde flere skjemaer for hver låt, et med vokal, et med gitar og et der jeg samlet informasjonen fra begge stemmene. Ved å holde disse adskilt fikk jeg også muligheten til å se om det var forskjeller i tonevalg mellom vokal og gitar. Jeg satte opp alle taktene i låten vertikalt i skjemaet, og kolonner horisontalt for de spilte tonene. I tillegg skrev jeg inn akkordene for hver takt slik at jeg også kunne se hvor hyppig hvilke toner opptrådte i løpet av låten, og også hvilke toner som ble brukt over hvilke akkorder. Dermed kunne jeg lage oversikter over hvor ofte hvilke toner opptrer over de forskjellige akkordene i låtene, både i gitar og vokal hver for seg og samlet. Regnearkene er vedlagt i sin helhet slik at leser om ønskelig kan finne igjen tonene som er registrert i hver takt på alle låtene. Disse er kun skrevet i tonearten C.

I tabellene jeg har laget for å fremstille statistikken har jeg av plasshensyn brukt følgende forkortelser for intervallbetegnelse:

- 1 – grunntone
- L2 - liten sekund
- S2 – stor sekund
- L3 – liten ters
- S3 – stor ters
- R4 – ren kvart
- FS4/FM5 – forstørret kvart/forminsket kvint
- R5 – ren kvint
- L6 – liten sekst
- S6 – stor sekst
- L7 – liten septim
- S7 – stor septim

I statistikken har jeg i utgangspunktet ikke vektet lange og korte toner forskjellig. Mens det virker legitimt å tenke seg at lange toner i slutten av fraser og liknende på et vis har større tyngde enn korte toner midt i en frase, er det vanskelig å bestemme hvor mye mer vekt de i såfall skulle fått. Titon har i sitt arbeid gjort en vekting, men som han selv påpeker medfører det enkelte utfordringer. Er en fjerdedel «verdt» dobbelt så mye som en åttendedel og fire

ganger så mye som en sekstendedel? Slik jeg forstår Titon har han telt antall notehalser, og laget et system for vektfordeling mellom lange og korte noteverdier. Slik jeg oppfatter det har han bundet sammen åttendedelsnoter med bindebuer i stedet for å eksepelvis notere to åttendedelsnoter som en fjerdedelsnote der en fjerdedel eller lengre noteverdi ville ha strukket seg over og skjult et taktslag. På denne måten ender han med en vekting der fjerdedelsnoter gir større uttelling enn åttendedeler, men ikke dobbelt så stor vekt. (Titon 1994:153) Imidlertid står det ikke klart for meg nøyaktig hvordan denne vektingen er begrunnet, han skriver selv at han føler seg sikker på denne metoden fordi åttendedeler og fjerdedeler er de noteverdiene som brukes mest i hans undersøkingsmateriale. I mitt tilfelle har jeg å gjøre med et mye større spekter av noteverdier, alt fra helnoter til sekstendedelstrioler. For meg virker det svært komplisert å definere hvordan jeg skulle ha vektet disse i forhold til hverandre, og jeg har heller valgt å behandle de likt i statistikken. På tross av at jeg ikke har gjort en vekting av tonene basert på rytmikk og lengde, har jeg utelukket ghostnotes og kortvarige starttoner i bends og liknende. Dette er i motsetning til fjerdedel versus åttendedel-diskusjonen over, fordi jeg her mener at varigheten her opplagt spiller en rolle. Vi snakker her om toner som opptrer svært hurtig i forkant eller etterkant av en annen, men her er varigheten og tidsintervallet mellom de to så kort at man ikke opplever dem som to separate toner, men mer som effekt eller fargelegging av «hovedtonen». Jeg innser likevel selvsagt at avgrensingen av hvor kort en tone skal være for at den skal bli ekskludert fra statistikken, er egnet for diskusjon. Imidlertid mener jeg at konteksten disse har opptrådt i, tilsier at de ikke bør vurderes på lik linje med tonene for øvrig. Dette punktet kommer jeg derfor ikke til å diskutere i analysen av låtene.

I statistikken har jeg som nevnt også systematisert hvilke toner som opptrer sammen med hvilke akkorder. I noen tilfeller er ikke dette opplagt, men jeg har hatt som hovedregel at toner som spilles på siste åttendedel eller sekstendedel i en takt og som varer ut i neste takt betraktes som forslag eller tidlig ener, også kjent som antesipasjon. Dette er praksis også i vestlig kunstmusikk, og svært utbredt innenfor de fleste populærmusikk-sjangrene. I noen tilfeller kan kanskje også flere toner som opptrer enda tidligere i takten betraktes som antesipasjon, men da dette er egnet for diskusjon, vil jeg komme tilbake til dette der det er formålstjenlig. I noen av låtene er enkelte takter markert med N. C. i transkripsjonene, dette er takter der det ikke ligger noen akkord under melodien. Tonene i disse taktene er talt med i statistikken for låten, men er opplagt ikke med i tabellene som viser fordelingen av toner per akkord.



Det bør også nevnes at statistikken har visse svakheter. Antallet låter og det relativt lave antallet registrerte toner totalt gjør at små variasjoner kan få stor betydning. Dette gjør at forskjellig fortolkning av bare noen få hendelser kan få stor betydning for resultatet, og dette vil jeg være bevisst gjennom analysearbeidet. Statistikken vil være grunnlaget for min analyse, og da må man være klar over at en del viktig informasjon ikke kommer med i beregningen. For eksempel kan min statistikk si noe om hvor ofte enkelte toner opptrer over visse akkorder og hvilke skalaer som eventuelt kan beskrive toneforrådet, men ikke hvilke toner som opptrer sammen i en frase. Jeg vil bruke noteeksempler en del steder for både å støtte opp under og problematisere de slutningene jeg trekker i analysen. Noteeksemplene vil likevel ikke utgjøre grunnlaget for analysen, men fungere som et nyttig supplement.

## **Om låtenes toneart**

Jeg har valgt å transponere alle låtene til C for å gjøre analysearbeidet enklere ved sammelikningen av låtene. Låtene er imidlertid først transkribert i sine respektive tonearter, og så transponert i etterkant. Jeg har lagt ved transkripsjonene i begge toneartene. Her er det et par forhold som bør belyses. Ved å transponere alle låtene til C går potensielt noe informasjon tapt. For eksempel blir registeret som brukes forskjøvet, så det å si noe om i hvilken grad de dypeste eller lyseste tilgjengelige tonene på et instrument brukes blir vanskeligere. Et beslektet tema når det gjelder gitar, er bruk av åpne strenger. Bruk av åpne strenger fører gjerne til en del samklanger som er vanskelig å få til på annet vis, og kan også prege tonevalgene ved at disse åpne strengene blir brukt som borduntoner og opptrer oftere enn de ville gjort i en annen toneart. Stevie Ray Vaughan er et eksempel på en artist som bruker dette mye, som i eksempelvis hans «Pride and Joy». I de låtene jeg har undersøkt, er det ingen indisier på åpne strenger blir brukt i særlig grad. Det spilles i leadgitaren svært sjelden mer enn en tone om gangen, og det forekommer sjelden at en tone klinger etter at en annen er påbegynt. Rent lydmessig har også åpne strenger en litt annen klanglig kvalitet enn de som krever en fingersetting, dette er ikke lett å beskrive objektivt. Man kan forsøksvis faktisk betegne dette som en mer «åpen klang», dette har jeg heller ikke kunnet identifisere i disse låtene. Dermed vil ikke transponeringen til C påvirke disse låtene, og dermed heller ikke analysen, i særlig grad.

Et annet poeng er at det er vanskelig å være sikker på hvilken toneart låten er spilt i, da innspillingene har gått gjennom flere analoge medier. Bånd-tempoet kan være manipulert med vilje for å øke eller senke tempoet etter innspillingene, og da forandres også tonehøyden. Dessuten kan denne typen endringer i tonehøyde og tempo ha skjedd som følge av mekaniske unøyaktigheter i og mellom ulike maskiner, eller som følge av for eksempel ulik spenning i strømforsyninger til maskiner ved inn- og avspilling. Dette kan i teorien synliggjøres ved at man finner unaturlig dype eller høye toner på et instrument, men det er gjerne snakk om små endringer. Imidlertid er ikke dette viktig for min analyse ettersom spillingen ikke reflekterer en bestemt toneart, men virker relativt uaffisert av denne. I de få tilfellene i resten av oppgaven der jeg nevner hvilken toneart låtene går i originalt vil jeg for enkelhets skyld bruke uttrykket originaltoneart uten å diskutere dette ytterligere, da jeg mener jeg her har gjort rede for hvilke utfordringer begrepet medfører.

## **Om intervallbetegnelser**

Jeg har valgt å transponere alle låtene til C av sammenlikningshensyn, men likevel vil jeg bruke intervallbetegnelser som utgangspunkt i analysen. Dette fordi jeg mener det er mest hensiktsmessig å bruke toneartsnøytrale begreper i beskrivelsen av låtene, da det ikke er tonearten med sine tonetrinn som er det interessante i undersøkelsen, men hvordan de forskjellige tonene forholder seg til eksempelvis grunntonen eller forskjellige akkorder. Jeg vil konsekvent bruke begrepene liten ters, stor ters, liten septim, stor septim osv, med mindre det er et poeng å fremheve funksjonen, som at den store tersen er en durters i sammenhengen. Med mindre noe annet er spesifisert refererer alle intervallbetegnelser til tonikas grunntone, som altså er C i alle låtene. I en del tilfeller har jeg også satt tonenavn i parentes for å unngå forvirring, dette er ofte i beskrivelser av tonevalg over de forskjellige akkordene. Akkordene blir i all hovedsak også beskrevet med tonenøytrale termer.

## **Om lav og høy intonering**

Intonasjonspraksisen i bluesmusikken ser ut til å ha stor betydning, og det virker opplagt å undersøke mellom hvilke toner man oftest finner mikrotoner eller intonasjonsvariasjoner. Når det kommer til intonasjonsvariasjonen i mitt låtmateriale, er det viktig å være klar over metodens begrensninger. Alle forsøk på å kategorisere slike detaljer innebærer dypest sett at

man observerer sammenhengende variabler og gjør dem om til stegvise variabler. Jeg har tidligere vist til Tellef Kvifte (1985), som skriver om emnet og bruker disse begrepene. Samme hvor stor oppløsning man bruker, vil noen av nyansene forsvinne. I mitt tilfelle har jeg brukt en lav oppløsning, da jeg opererer med kun tre kategorier i forhold til intonering. Disse er: «lav» intonering av en tone, «ren» intonering og «høy» intonering. Det betyr eksempelvis at det i ters-komplekset mellom liten ters og stor ters i en låt i mine tabeller kan finnes høyt intonerte små terser, og lavt intonerte store terser. Virkeligheten er opplagt en annen, men selv med en så grov inndeling har jeg ikke kunnet være bombastisk i forhold til egne beslutninger. Følgelig tjener tallene i mine tabeller hovedsakelig til å fortelle noe om hvilke områder intonasjonsvariasjonene forekommer i, og ikke til å definere nøyaktig hvordan en tone er intonert.

I mange av tilfellene synes det for meg som om det viktigste kanskje uansett er at det *er* slike variasjoner, og ikke helt nøyaktig å bestemme tonehøyden i cent og liknende. I alle låtene jeg har undersøkt er det mange glissandoer i vokal, og mye bends i gitarspillingen. Her er tonehøyden i ofte i konstant bevegelse, og det virker som det noen ganger er hovedpoenget.

Jeg vil gjerne presisere at det jeg altså ønsker å undersøke i forhold til intonasjon i denne oppgaven er i hvilke områder, altså rundt eller mellom hvilke toner, det er mest intonasjonsvariasjoner, og ikke å bestemme nøyaktig hvor høyt eller lavt disse tonene intonerer i cent og liknende. I tillegg vil jeg forsøke å se om disse områdene ser ut til å forflytte seg som eksempelvis en funksjon av akkordunderlaget, eller om intonasjonsvariasjonen i hovedsak finner sted i de samme områdene gjennom hele akkordskjemaet. Det bør også sies at ren intonering også er en intonering, men det jeg er ute etter i forbindelse med intonasjon er altså å forsøke å kartlegge forekomsten av toner som *ikke* er rent intonert, og å identifisere de områdene med mest variert intonering.

De tre kategoriene av intonasjon jeg opererer med i denne oppgaven er altså «lav intonering», «ren intonering» og «høy intonering». I en del sammenhenger vil jeg bruke «lav» om lav intonering, «ren» om ren intonering og «høy» om høy intonering av språklige årsaker. Det er da viktig å presisere at dette ikke må blandes med «liten» og «stor», som brukes om noen av de forskjellige intervallene. Eksempelvis vil setningen «en høy liten ters» bety at vi snakker om en liten ters, eller mollters, som er høyt intonert. Der hvor det ikke er presisert noe angående intonering er det «ren» intonering, dette begrepet er hovedsakelig brukt der hvor

det er nødvendig for å skille forskjellige intoneringer fra hverandre. Det er også viktig å presisere at begrepet «ren» kan virke ladet, at det impliserer «riktig» i motsetning til de lave eller høye intoneringene. Jeg bruker begrepet, i mangel av et bedre alternativ, for å beskrive de tonene som er intonert i samsvar med det jeg oppfatter som rent, det vil trolig si en mellomting mellom det vestlige tempererte systemet og renstemt intonering. Mens øret mitt opplagt er vant til den vestlige tempereringen, heller jeg nok særlig i forhold til intervaller som stor ters litt mer mot en renstemt intonering i tråd med naturtonerekken. Siden øret har vært den viktigste referansen her, er det likevel umulig å anslå noe helt sikkert med hensyn til hva som er min mal.

Som tidligere nevnt er selve kategoriseringen i forhold til tonetrinn et diskusjonstema. Tilhører en lavt intonert stor ters samme tonetrinn som en høy eller ren stor ters, eller er dette selvstendige toneplasser? Dette er det neppe særlig lett å svare på, men det er viktig å være klar over problemstillingen. I løpet av analysen vil jeg blant annet telle antall toner på de forskjellige toneplassene, og da kan dette være utslagsgivende. Jeg har valgt å bruke uttrykket «tone-område» der jeg ønsker å favne om lav, ren og høy intonering. Så eksempelvis omfatter kvint-området både lavt, rent og høyt intonerte kvinter. Dette må ikke forveksles med kvint-komplekset, som altså er Titons begrep. Der det er utslagsgivende for analyseresultatene hvorvidt man inkluderer alle intoneringer av en tone eller ikke, er dette beskrevet. Ved å holde rent og lavt eller høyt intonerte toner separert blir det mulig å etterprøve dette, selv om jeg i utgangspunktet kun opererer med tolv toneplasser og betrakter nyanser utover dette som intonasjonsvariasjoner. Selve diskusjonen om intonering og toneplasser kommer jeg tilbake til i sammenlikningsdelen mot slutten av oppgaven.

## **Problemstilling og underordnede problemstillinger**

Som beskrevet i starten av teorikapitlet, er min hovedproblemstilling:

*Kan man systematisere tonevalg og intonasjonsvariasjoner i bluesmusikk, og i tilfelle på hvilken måte?*

For å kunne svare på dette, og på bakgrunn av statistikken ønsker jeg å belyse og diskutere følgende underproblemstillinger:

- Kan det registrerte toneforrådet samles til en eller flere skalaer, som eksempelvis bluesskalaen eller mollpentatonskalaen?
- Ser tonevalgene ut til å være nær knyttet til akkordene under, eller brukes det samme tonematerialet gjennom hele akkordskjemaet?
- Ser områdene der det er mest variasjon i intonasjon ut til å være konstante gjennom låten eller forflytter de seg med akkordene?

For å kunne diskutere og belyse dette, synes det nødvendig å gå systematisk gjennom det statistiske materialet. Dette for å få en oversikt over det registrerte toneforrådet, hvordan dette fordeler seg per akkord, og hvor intonasjonsvariasjonene opptrer. Derfor mener jeg at følgende mer detaljerte spørsmål først må besvares:

- 1: Hvilke toner brukes mest totalt sett?
- 2: Hvilke toner brukes mest per akkord?
- 3: Hvilke toner forekommer over alle akkorder i skjemaet?
- 4: Er det noen av tonene som kun forekommer over visse akkorder, eller som *ikke* forekommer i det hele tatt over visse akkorder?
- 5: I hvilke områder/ rundt hvilke toner er det mest intonasjonsvariasjon?
- 6: Er det noen av områdene med stor intonasjonsvariasjon der det er mer aktivitet over enkelte akkorder, eller fravær av denne over visse akkorder?

I det påfølgende analysekapitlet vil jeg først ta for meg de seks sistnevnte spørsmålene, for så å diskutere de tre nevnte underordnede problemstillingene.

## 4 Analyse av låtmaterialet

Den følgende analysen baserer seg på mine transkripsjoner av låtene *Crosscut Saw*, *Born Under a Bad Sign* og *Paying the Cost to Be the Boss*. Transkripsjonene er vedlagt i de respektive låtenes origanaltoneart, og også transponert til C som altså er tonearten jeg har valgt å bruke i analysen. Låtene er også vedlagt på CD som audio. Jeg anbefaler at leser både hører på låtene og ser i transkripsjonene underveis, da musikken tross alt er grunnlaget for analysen og ikke omvendt.

Jeg vil ta for meg hver låt for seg og redegjøre for spørsmålene i del 1 og 2 før jeg sammenlikner funnene, og tar sikte på å svare på den overordnede problemstillingen, i kapitittel 5. Først følger en kort presentasjon av artistene.

### Artistene

#### *B.B.King*

B. B. King (1925 - ), født Riley B. King, er kanskje den mest kjente bluesgitaristen gjennom tidene, og er en sentral figur i blueshistorien (Wikipedia B.B King URL 2012). Mens artister som for eksempel Buddy Guy kanskje tøyde det elektriske soundet lengre, står nok likevel B. B. King – Blues Boy King som den største bautaen innenfor den elektriske bluesen (Oliver 1969:160-161). Kings vibrato har blitt en slags standard for bluesgitarister, en del av repertoaret man «skal» ha i bagasjen og sees på som en av hans signaturer. Dette er bare en av mange ting det er verdt å merke seg med denne sentrale artisten. Oliver skriver i 1969 at King inspirerte yngre utøvere med «(...) long and whining notes with rapid runs falling in a cascade of clear sounds; making explosions and flurries, scintillating embellishments and repeated riffs with the vibrato amplified in pulsating sounds and the volume turned to maximum.» (Oliver 1969:161) Denne beskrivelsen viser at Kings spillestil må ha gjort et stort

inntrykk på datidens publikum. B. B. King ga ut sin første singel i 1949 og gir fortsatt ut live- og studioalbum i tillegg til å spille konserter. Han har dermed over 60 år i bransjen som aktiv artist, hvilket må kunne kalles en bragd i seg selv (Wikipedia B.B King URL 2012).

### *Albert King*

Albert King (1923 - 1992), født Albert Nelson, vokste opp på en bomullsplantasje i Indianola i Mississippi. Han er sammen med B. B. King og Freddy King omtalt som en av de tre «Kongene» av blues. Særlig på 1960-tallet hadde han flere hiter på The Billboard Chart, og hans samarbeid med Booker T and the MG's på plateselskapet Stax resulterte blant andre i hans aller største hit *Born Under a bad Sign* (Wikipedia Albert King URL 2012). Bluesen fikk et oppsving i løpet av sekstitallet, og Kings liveopptak av *Blues Power!* ble et slags manifest for bluesbevegelsen. Som Cohn skriver, «"Blues Power!" became the believer's cry after its proclamation by Albert King on his influential live album from the the Fillmore West in 1968.» (Cohn 1993:372) King var venstrehendt, og løste dette ved å snu gitaren uten å strenge om. Dermed havnet toppstrengene på gitaren øvers, i motsetning til det som er vanlig. Han var også kjent for bruken av sin Gibson Flying V, en gitar med et temmelig markant utseende (Wikipedia Albert King URL 2012).

### **Analyse *Crosscut Saw***

Låten *Crosscut Saw* er hentet fra Albert Kings album *Born Under a Bad Sign* utgitt i 1967. Den ble også utgitt som singel og nådde opp til 34. plass på The Billboard R&B Chart (Wikipedia Crosscut saw URL 2012). Låten er ganske sikkert skrevet av R.G. Ford, som står oppført som komponist og forfatter på Kings plate, og også på Claptons *Money and cigarettes* (1983). Når låten ble skrevet er mer usikkert, men den første dokumenterbare utgivelsen som finnes er antakelig Tommy McClennans fra 1941. Tony Hollins hadde angivelig spilt den inn tre måneder før McClennan (en innspilling som dukket opp i 1992), og det antas dermed at det var Hollins *innspilling* som var først, men at McClennan *ga den ut* først. John Lee Hooker skal imidlertid være sitert på at det var McClennan som var først (*The voice of blues: Classic interviews from living blues magazine, 2002* i Wikipedia Crosscut Saw URL 2012). Siden har låten blitt spilt inn av utallige artister og blitt en del av bluesens standardrepertoar.

## *Låtens instrumentering, gang og oppbygning*

Innspillingen fra 1967 er instrumentert med trommer, bass og piano i grunnkompet, samt blåserekke. Gitaren fungerer som leadinstrument sammen med vokalen. Låten har en rett sekstendedelsunderdeling, men åttendedelene er mest fremtredende. Trommegrooven fremhever også dette, med åttendedeler hele veien, ispedd sekstendedeler som opptakt til toeren i hver takt. Dette er likevel nok til at man opplever at grooven har en rett sekstendedelsunderdeling. Verdt å merke seg er også at det ikke er hihat å høre i det hele tatt, åttendedelene blir i stedet holdt gående av en blanding av vanlige skarpslag, kantslag og tamslag. Bass og piano utgjør et stødig og relativt forutsigbart fundament sammen med trommene, og spiller repeterende riff og tema gjennom låten. Låten er basert på en variant av et velbrukt tolvtakters bluesskjema, og er som tidligere diskutert transponert til C fra Ab i analysen.

Akkordskjemaet ser slik ut:

||: I | % | % | % | IV | % | I | % | V | IV | I | % :||

Denne runden repeteres seks ganger gjennom låten, og avsluttes med et vamp på førstetrinnsakkorden som til slutt fades ut.

Mer presist kan de forskjellige rundene beskrives slik:

- Intro (gitarsolo)
- Vers 1
- Vers 2
- Gitarsolo
- Gitarsolo forts.
- Vers 3
- Outro-vamp

## *Tonevalg og intonasjon Crosscut Saw*

*1: Hvilke toner brukes mest totalt sett?*



### Oversikt sum antall toner totalt Crosscut Saw gitar

	1 ↓ C ↑	L2 ↓ Db ↑	S2 ↓ D ↑	L3 ↓ Eb ↑	S3 ↓ E ↑	R4 ↓ F ↑	FS4/FM5 ↓ Gb ↑	R5 ↓ G ↑	L6 ↓ Ab ↑	S6 ↓ A ↑	L7 ↓ Bb ↑	S7 ↓ H ↑				
Sum	67			30	6	11	2	31	2	1	59		25			

### Oversikt sum antall toner totalt Crosscut Saw vokal

	1 ↓ C ↑	L2 ↓ Db ↑	S2 ↓ D ↑	L3 ↓ Eb ↑	S3 ↓ E ↑	R4 ↓ F ↑	FS4/FM5 ↓ Gb ↑	R5 ↓ G ↑	L6 ↓ Ab ↑	S6 ↓ A ↑	L7 ↓ Bb ↑	S7 ↓ H ↑				
Sum	58			25	2	1	7	29		3	25		5		4	1

### Oversikt sum antall toner totalt Crosscut Saw gitar og vokal samlet

	1 ↓ C ↑	L2 ↓ Db ↑	S2 ↓ D ↑	L3 ↓ Eb ↑	S3 ↓ E ↑	R4 ↓ F ↑	FS4/FM5 ↓ Gb ↑	R5 ↓ G ↑	L6 ↓ Ab ↑	S6 ↓ A ↑	L7 ↓ Bb ↑	S7 ↓ H ↑				
Sum	125			55	8	12	9	60	2	3	84	1	29	1		

Tabellene viser hvilke toner som forekommer, og hvor ofte, for gitar, vokal og samlet. Vokal og gitar samlet har et klart tyngdepunkt på grunntonen, dernest beveger begge stemmene seg mye rundt kvint, liten ters og kvart. Den lille septimen forekommer også temmelig ofte, og det er også registrert en del både lavt og rent intonerte store terser.

Gitar og vokal skiller seg fra hverandre på noen punkter. Kvinten er mer fremtredende i gitar enn i vokal, det samme gjelder liten septim. Verdt å merke seg er også at vi finner to toner i vokalstemmen som vi ikke finner i gitar, nemlig forstørret kvart/forminsket kvint og stor sekst.

### 2: Hvilke toner brukes mest per akkord?

#### Oversikt sum antall toner over hver akkord Crosscut Saw gitar

	1 ↓ C ↑	L2 ↓ Db ↑	S2 ↓ D ↑	L3 ↓ Eb ↑	S3 ↓ E ↑	R4 ↓ F ↑	FS4/FM5 ↓ Gb ↑	R5 ↓ G ↑	L6 ↓ Ab ↑	S6 ↓ A ↑	L7 ↓ Bb ↑	S7 ↓ H ↑
Sum	46			14	6	2		21		46		18
I	17			15	8	2		5		4		3
IV	2			1	1			5	2			8
V												4

#### Oversikt sum antall toner over hver akkord Crosscut Saw vokal

	1 ↓ C ↑	L2 ↓ Db ↑	S2 ↓ D ↑	L3 ↓ Eb ↑	S3 ↓ E ↑	R4 ↓ F ↑	FS4/FM5 ↓ Gb ↑	R5 ↓ G ↑	L6 ↓ Ab ↑	S6 ↓ A ↑	L7 ↓ Bb ↑	S7 ↓ H ↑				
Sum	51			6	2	1	7	5		1	11		5		4	
I	6			17				18			6					
IV	1			2				6			2				8	
V																1

## Oversikt sum antall toner over hver akkord Crosscut Saw gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
Sum	↓ C	↑	↓ Db	↑	↓ D	↑	↓ Eb	↑	↓ E	↑	↓ F	↑	↓ Gb	↑	↓ G	↑	↓ Ab	↑	↓ A	↑	↓ Bb	↑	↓ H	↑
I	97						20	8	3	7	26		1		57				5			22		
IV	23						32		8	2	23				1	10						3		
V	3						3		1		11	2	2		16							4	1	

Ser vi på gitar og vokal samlet, ser vi at det på førstetrinnsakkorden er grunntonen som er definitivt mest dominerende, dernest følger kvinten. Noe sjeldnere forekommer liten ters, kvart og liten septim. Gitar og vokal skiller seg noe fra hverandre her. Mens grunntone og kvint opptrer like ofte i gitarstemmen, er det i vokalen grunntonen som er klart dominerende av disse to. Alle de store tersene som forekommer i vokalen finner sted over tonika.

På fjerde-trinnsakkorden er det sammenlagt liten ters (Eb) som er mest brukt. Deretter kommer grunntone (C) og kvart (F). Det forekommer også en del kvinter (G) og en del registreringer i stor ters-området (E), primært i form av lavt intonerte store terser. Vokalen og gitarstemmen skiller seg fra hverandre blant annet ved at det er kvarten som er mest brukt sammen med liten ters i vokalen, mens det i gitaren er grunntone og liten ters som opptrer aller oftest.

På femte-trinnsakkorden er kvinten (G) mest brukt, etterfulgt av kvarten (F). Det kan nevnes at fordelingen av toner er litt forskjellig i gitar og vokal. Kvinten er mest fremtredende i begge stemmene, men i gitaren er også liten septim i noen grad til stede. Det er relativt få toner totalt sett som blir spilt over denne akkorden, så det er ikke snakk om veldig mange registreringer av noen av disse tonene. Dette kan henge sammen med at denne akkorden er den som finnes i færrest antall takter i låten.

### 3: Hvilke toner forekommer over alle akkorder i skjemaet?

Samler vi informasjonen fra både gitar og vokal finner vi at grunntone (C), liten ters (Eb), kvart (F), kvint (G) og liten septim (Bb) er representert over alle akkordene i låten. Inkluderer vi både høy og lav intonering finner vi at stor ters (E) også er representert over alle akkordene i låten, flesteparten av disse er lavt intonerte. Sistnevnte observasjon gjelder kun gitaren, og liten septim er heller ikke å finne over alle akkordene i vokalen.

*4: Er det noen av tonene som kun forekommer over visse akkorder, eller som ikke forekommer i det hele tatt over visse akkorder?*

Alle tonene som er mye brukt finnes over hele skjemaet, men visse toner brukes oftere over noen akkorder. I vokalen forekommer de store tersene kun over tonika, og de relativt få store sekstene og små septimene som er registrert i vokalen opptrer kun over tonika. Det er også verdt å merke seg at man i området rundt stor ters (E) samlet sett finner stor variasjon i intonasjon med omtrent lik fordeling mellom rene og lave store terser (E). De fleste rene store tersene finner vi over tonika, mens de fleste store tersene (E) er lavt intonert over subdominanten.

*5: I hvilke områder/ rundt hvilke toner er det mest intonasjonsvariasjon?*

Når jeg i det følgende bruker begrepene E-område og E-kompleks beskriver dette som tidligere nevnt i kapittel 3 to forskjellige ting: Med *E-området* mener jeg kun de tonene som er notert som E, inkludert høye og lave E-er. Med *E-komplekset* refererer jeg til Jeff Todd Titons begrep. Etersom jeg i likhet med Titon har transponert låtene til C, kan hans begreper overføres direkte til mitt materiale uten ytterligere komplikasjoner. E-komplekset omfatter alle tonene mellom Eb og E, som med mine intonasjonskategorier utgjør rent intonert Eb, høy Eb, lav E og ren E. For en toneartsnøytral beskrivelse kan dette kalles ters-komplekset, ettersom det er området fra liten til stor ters det beskriver.

Ser man vokalen og gitaren under ett er det tydelig at det er mellom liten og stor ters det er mest intonasjonsvariasjon, dette gjelder også for gitar og vokal hver for seg. Dermed mener jeg det finnes grunnlag for å snakke om et ters-kompleks her. I tillegg er det registrert én lav kvint, én høy liten septim og to høyt intonerte kvarter. Det ser ut til å være aller mest aktivitet i intonasjonsvariasjonen over tonika, men nesten like mye over subdominanten. På dominanten er det ikke registrert særlig mye intonasjonsvariasjon, det er kun registrert en lav stor ters, en høy liten septim og to høye kvarter.

Den lave kvinten og den høyt intonerte lille septimen gir nok ikke grunnlag for å snakke om en tendens eller et mønster i låten grunnet den lave forekomsten av disse, det var kun én av hver. De to høye kvartene likedan. Likevel bør sammenhengen de opptrer i nevnes. Den lave kvinten (G) i gitaren spilles over subdominanten, hvilket gjør at den fungerer som en lavt intonert none/sekund over denne akkorden. Den høye lille septimen (Bb) i vokalen synges

over dominantakkorden, og denne strekker seg dermed i retning denne akkordens durters. De to høye kvartene (F) finner vi i gitaren over dominanten, hvilket gjør at de fungerer som høyt intonerte dominant-septimer over denne akkorden. Hører man på låten blir det imidlertid tydelig at de er en del av en serie kvarter som repeteres og som intoneres stadig høyere, og dermed er verken antallet høye kvarter eller nøyaktig intonasjon her nødvendigvis helt presist. Det viktigste med disse tonene er kanskje bevegelsen i den stigende intonasjonen, og ikke den nøyaktige plasseringen.

*6: Er det noen av områdene med stor intonasjonsvariasjon der det er mer aktivitet over enkelte akkorder, eller fravær av denne over visse akkorder?*

Jeg har tidligere skrevet at de fleste rent intonerte store tersene forekommer over tonika, det er kun to tilfeller av dette over subdominant og ingen over dominanten. De rent intonerte små tersene er det flest av over subdominant, men det er også mange av disse over tonika. Over dominanten er det kun noen få tilfeller av dette, i det hele tatt er det lite aktivitet i ters-komplekset i forbindelse med dominanten. Når det kommer til tonene mellom stor og liten ters er det altså omtrent like mange av disse over tonika og subdominant, litt flere over tonika. Alle de høye små tersene finner vi over tonika, og de fleste lave store tersene over subdominant. Imidlertid bør nok ikke forskjellen på en høy liten ters og en lav stor ters overvurderes, og jeg tror det er klokt å ikke tillegge sistnevnte observasjon for stor vekt. Det er verdt å poengtere her at det er vokalen som står for de fleste store tersene, og dette kun over tonika. Over de øvrige akkordene unngås området rundt stor ters (E) fullstendig i vokalmelodien. Gitaren spiller svært få rent intonerte store terser, men flere lave store terser.

Totalt sett er hovedtyngden av toner i ters-komplekset små terser, eller nærmest lite ters. Det er litt flere toner som peker i retning av stor ters over tonika enn det er ellers, men også her er det mollters-delen av ters-komplekset som er mest fremtredende. Dermed kan man kanskje si at det er tegn til en forskyving av tyngdepunktet innad i terskomplekset, at durters-delen av ters-komplekset er tydeligere tilstede over tonika enn ellers. Her må man ta med i betraktningen at det finnes flere tolkningsmuligheter. Ser man på gitaren alene ser man at det faktisk er flere toner som peker i retning av stor ters over subdominant enn over tonika, selv om de fleste av disse er lavt intonerte store terser. I så måte peker gitaren i motsatt retning av vokalen, og også resultatene sammenslått.

## *Diskusjon Crosscut Saw*

*Kan det registrerte toneforrådet samles til en eller flere skalaer, som eksempelvis bluesskalaen eller mollpentatonskalaen?*

Som jeg tidligere har nevnt støtter jeg meg til Levines beskrivelse av mollpentatonskalaen og bluesskalaen. Mollpentatonskalaen består av grunntone, liten ters, kvart, kvint og liten septim. Bluesskalaen er en modifisert utgave av mollpentatonskalaen med en forstørret kvart/forminsket kvint lagt til mellom kvart og kvint. Det er disse skalaene jeg først vil se om egner seg til å beskrive toneforrådet i denne låten.

I gitaren finner man i denne låten alle tonene i mollpentatonskalaen. Totaloversikten viser at tonene fra denne skalaen er de mest brukte i gitaren i låten. Derimot er den forstørrede kvarten/forminskede kvinten (F#/Gb) totalt fraværende i gitarstemmen, og derfor er det vanskelig å argumentere for at bluesskalaen ligger i bunnen i dette tilfellet. Riktignok er det et par tilfeller av høy kvart og lav kvint som peker i retning av forstørret kvart/forminsket kvint, men i forhold til det store antallet rent intonerte kvarter og kvinter virker ikke dette som kraftfulle indisier i retning av bluesskala. De mest brukte tonene i gitaren er altså alle i mollpentatonskalaen, og alle tonene i denne skalaen er godt representert. Disse forekommer også over alle låtens akkorder. I tillegg til disse fem tonene er det kun en annen tone som brukes, nemlig stor ters. Denne brukes desidert minst av alle tonene i gitaren, også inkludert lavt intonerte store terser som det er mest av. Av dette kan man slutte at mollpentatonskalaen potensielt er kjernen i de fleste gitarfrasene, men samtidig ikke er tilstrekkelig til å beskrive det som foregår.

Ser man på fordelingen av toner fra disse skalaene over hver akkord ser vi i gitaren at det over tonika er svært få toner som ikke kan tilhøre mollpentatonskalaen, og alle tonene i denne skalaen er meget godt representert. Det er noen veldig få lavt intonerte store terser, og en håndfull høyt intonerte små terser i tillegg. Over subdominanten peker det ikke like tydelig i retning av mollpentatonskalaen. Mens grunntonen (C) og liten ters (Eb) er godt representert, opptrer både kvart (F), kvint (G) og liten septim (Bb) mindre hyppig enn stor ters inkludert lav intonering. På dominanten er det få registrerte toner, men alle tonene hører hjemme i mollpentatonskalaen, med unntak av én lavt intonert stor ters (E) som ikke hører hjemme i mollpentatonskalaen her. Dermed ser vi at mens toneforrådet i gitaren kan være hovedsakelig

basert på en mollpentatonskala, er det mer usikkert om denne skalaen ligger i bunnen gjennom alle akkordene i låten.

Gjennom arbeidet med transkripsjonen hørte jeg gjennom låten et utall ganger. Jeg ble litt overasket da jeg etter å ha tallfestet de spilte tonene i forhold til hver akkord fant at det i gitaren var flere lavt intonerte eller rene store terser (E) spilt over subdominanten enn over tonika. Mens verken mine antagelser eller musikkteoretisk transsyn bør vies særlig plass i denne analysen, synes jeg dette tilfellet var interessant. I løpet av alle gjennomlyttingene av låten fikk jeg aldri følelsen av at den store tersen (E), som altså er tonikas durters og fungerer som stor septim over subdominanten, var særlig fremtredende over subdominanten. Alle de registrerte rene og lavt intonerte store tersene (E) som er registrert på subdominanten stammer fra variasjoner av en frase som dukker opp flere ganger i låten. Felles for alle disse frasene er at de ender på tonika, og det er i slutten av denne frasen at det dukker opp to lavt intonerte store terser eller i noen tilfeller rent intonerte store terser. Disse faller i alle tilfellene på henholdsvis siste sekstendedel eller siste åttendedelstriol før det fjerde slaget i takten, og på siste åttendedel eller andre sekstendedel i slag fire i takten. De faller med andre ord rett før det fjerde slaget i takten og rett før det første slaget i neste takt. Eksemplene under viser noen av disse frasene, og man ser de omtalte store tersene i henholdsvis takt 6, 42 og 54.

6

F7 C7

41

(Slowly release bend)

F7 C7

53

F7 C7

Disse tonene har ikke oppfylt de kriteriene jeg har satt for å falle inn i kategorien « tidlig ener» , men som lytter har jeg opplevd at de hører til den påfølgende takten, som altså er

tonika. Dette er kun en betraktning og observasjon, og kan vanskelig forfølges mer objektivt. Mens det er vanskelig å avgjøre hvorvidt dette skyldes mine inlærte lyttemønstre og forventninger eller ikke, er det uansett verdt å nevne fordi det viser at resultatet altså blir fullstendig annerledes om man fortolker det som egentlig bare er én gjentakende frase på en litt annen måte. Hadde jeg på bakgrunn av dette betraktet disse tonene som tilhørende tonika, ville altså dette hatt stor invirkning på statistikken i dette tilfellet. Tonika ville i så fall fått flere toner som peker i retning stor ters, mens subdominanten ville sitte igjen med utelukkende toner fra mollpentatonskalaen. Ettersom jeg selv opplever at disse tonene “hører” til førstetrinnakkorden vil jeg ta dette med i betraktningen videre.

Også i vokalen finnes de mest brukte i blueskalaen og mollpentatonskalaen, men her er septimen relativt dårlig representert, mens stor ters er noe tydeligere tilstede. I omtrent samme grad som liten septim er stor sekst sekst, og i noe mindre grad den forstørrede kvarten/forminskede kvinten også representert. Det er altså slik at de fire mest brukte tonene i vokalen alle hører hjemme i mollpentatonskalaen og blueskalaen, og de resterende tonene i begge skalaene er også representert. Imidlertid opptrer ikke disse, altså den lille septimen og den forstørrede kvarten/forminskede kvinten, hyppigere enn stor ters og sekst. Dermed er flesteparten av tonene i vokalen potensielt knyttet til både blueskalaen og mollpentatonskalaen, men de andre tonene man finner gjør at man må holde flere muligheter åpne.

Sammeslått viser resultatene fra gitar og vokal at det absolutt er mulig å se for seg at mollpentatonskalaen er basen for store deler av frasene i låten. Mens alle tonene i blueskalaen er representert, er det de fem tonene i mollpentatonskalaen som er mest brukt. Faktisk er det bare 29 av 394 registrerte toner totalt i gitar og vokal som ikke hører hjemme i mollpentatonskalaen, inkludert høy og lav intonering. Det er da viktig å huske på at disse tallene ikke sier noe om hvordan tonene i de enkelte frasene er sammensatt, så selv om disse målingene gir oss mye informasjon er det ikke sikkert man får det samme inntrykket når man ser på enkeltfrasene. Eksempelene under viser typiske gitarfraser der alle tonene som opptrer finnes i mollpentatonskalaen. Frasen i takt 2-3 har ingen kvint, mens frasen fra takt 19-20 inneholder alle tonene i mollpentatonskalaen.

Andre fraser synes å være basert på tonene man finner i denne skalaen, men den lille tersen intoneres høyt eller erstattes med stor ters:

Andre partier ser ikke ut til ha særlig mye med mollpentatonskalaen å gjøre i det hele tatt. Her kretser melodien hovedsakelig rundt grunntonen og liten septim, men blant de få andre tonene som opptrer i takt 25 til 27 finner vi stor ters og stor sekst.:



*Ser tonevalgene ut til å være nært knyttet til akkordene under, eller brukes det samme tonematerialet gjennom hele akkordskjemaet?*

Som beskrevet ovenfor er det særlig i gitaren slik at de fleste tonene som spilles finnes i mollpentatonskalaen, og alle tonene i denne skalaen er godt representert. I tillegg spilles det en del store terser, hva betyr det? Åpenbart kan ikke mollpentatonskalaen beskrive fullt ut det som foregår her, men kan det likevel være denne skalaen som ligger i bunnen gjennom låten? En mulighet her er å se for seg at det er er mollpentatonskalaen som er utgangspunktet gjennom alle akkordene, men at den tilpasses i noen grad til akkordene. For eksempel kan man tenke seg at tersen i skalaen er et variabelt tonetrinn, som intones mellom stor og liten ters etter ønske. Man kan også undersøke om det er snakk om flere skalaer, for eksempel en for hver akkord, eller om eksempelvis akkordtonene i hver akkord blir særlig hyppig brukt. Dette virker ikke særlig relevant for denne låten, siden det i bunn og grunn er de samme tonene som går igjen over alle akkordene. Her er vi inne på motsetningene mellom en horisontal og vertikal tilnærming. Er det et slags blues-modus som ligger i bunn gjennom hele låten, eller er akkordskiftene drivkraften bak tonevalgene?

I gitaren er det slik jeg ser det ikke mye som tyder på at akkordskiftene vies mye oppmerksomhet. Vektingen mellom de tonene som går igjen er riktignok litt forskjellig fra akkord til akkord. Over tonika er det flest grunntoner og kvinter. Derimot spilles det få grunntoner (C) er over dominanten, her er det flest kvinter (G) og dernest kvarter (F). Med andre ord blir grunntonen/prim, som er dominantens kvart, nedprioritert over denne akkorden, mens dominantens grunntone (G) og septimen (F) blir mest brukt. Dette kan peke i retning av en bevissthet i forhold til akkordskiftene likevel, men dette kan ikke betraktes som tydelige indisier.

I vokalen finner vi noe av det samme, det er grunntone og kvint som brukes mest over tonika, mens det over dominanten er dominantens grunntone (G) og septim (F) som er mest i bruk. Her er det i tillegg ett tilfelle av en høyt intonert liten septim (Bb) over dominanten, dette er altså dominantens mollters som intones i retning dominantens durters. Det er kun over tonika vi finner stor ters (E) i vokalen, mens de andre akkordene preges av mollpentatonskalaens første fire toner grunntone (C), liten ters (Eb), kvart (F) og kvint (G). Også i vokalen er det vanskelig å argumentere for at akkordskiftene påvirker tonevalgene i særlig grad, men de variasjonene som finnes passer godt med akkordskiftene. Mens

akkordskiftene ikke tydeliggjøres i stor grad, unngås stor ters (E) over subdominanten. I tillegg er det i vokalen langt flere kvarter (F) og små terser (Eb) over subdominanten enn ellers, disse fungerer som henholdsvis subdominantens grunntone og septim. Dermed virker det som om låtens toneart og grunntone (C) er toneangivende gjennom hele låten, og man kan kanskje snakke om et blues-modus som hjørnesten i låten. Mens akkordene blir tatt hensyn til endrer de ikke tonevalgene i stor nok grad til å se for seg flere sentraltoner, men verken bluesskalaen eller mollpentatonskalaen forklarer låtens «modus» fullt ut.

Som tidligere diskutert mener jeg altså at de registrerte «rene» og lavt intonerte durstersene (E) over subdominanten i gitaren kan tolkes på forskjellige måter. Hvis man betrakter dem som tilknyttet tonika, ser man at det faktisk blir noen lunde samme resultat i gitaren som i vokalen på dette punktet. I så fall blir E-området nesten utelukkende forbeholdt tonika (i motsetning til E-komplekset), og de andre akkordene sitter da kun igjen med tonene fra mollpentatonskalaen. Da blir det, på samme måte som i vokalen, slik at tonene fra mollpentatonskalaen er dominerende totalt sett, men tonika får i tillegg en del store terser (E).

*Ser områdene der det er mest variasjon i intonasjon ut til å være konstante gjennom låten eller forflytter de seg med akkordene?*

I denne låten er så godt som all variasjon i intonasjon i ters-komplekset, og følgelig er det ingen ting som tyder på at dette området flytter seg i forhold til akkordene. Ser man derimot på variasjonene innad i ters-komplekset får man noe sprikende signaler. I gitaren er det som tidligere nevnt faktisk flere toner som peker i retning av stor ters (E) over subdominanten enn det er over tonika. Det er uansett flere kvarter (F) enn små terser (Eb) over alle akkordene i både gitar og vokal, men det er altså både flere lave og rene store terser (E) over subdominanten enn over tonika. Som tidligere nevnt er det registrert en del høye små terser over tonika, og disse er potensielt like nær stor ters som de lavt intonerte store tersene. Likevel blir resultatet fortsatt det samme i gitaren også om man tar disse med som indikatorer i retning stor ters (E), at den store tersen ser ut til å være sterkere tilstede over subdominanten enn over tonika. Dette er i musikkteoretisk forstand motsatt av forventet, ettersom stor ters (E) er subdominantens store septim og slik sett kommer i konflikt med subdominantens dominant7-struktur.

I vokalen derimot, er det motsatt. Mer presist er det slik at det over tonika er omtrent like mange toner som peker mot liten ters som stor ters, mens det over subdominanten verken

forekommer lave eller « rene» store terser (E). Antallet små terser (Eb) på subdominanten er omtrent det samme som antallet toner i ters-komplekset totalt over tonika. Man kan ta den ene høyt intonerte lille septimen (Bb) over dominanten til inntekt for en tilpassing til akkordgrunnlaget, da denne utgjør dominantens mollters som strekker seg mot den store tersen (H). Dette blir etter min mening for tynt, ettersom det kun dreier seg om ett tilfelle. Alt i alt er det verken i vokal eller gitar i denne låten noe som tydelig peker i retning av at områdene med intonasjonsvariasjon forflytter seg avhengig av akkordene i denne låten. Det er kun i ters-komplekset det er nevneverdig frekvens av forskjellige intonasjoner, og dette forholder seg stabilt gjennom hele akkordskjemaet selv om det ikke er like mye slik aktivitet over alle akkordene.

### *Oppsummering av funn Crosscut Saw*

Oppsummert er de mest brukte tonene i *Crosscut Saw* grunntone, kvint, liten ters, kvart og liten septim, i nevnte rekkefølge. Ser man kun på de rent intonerte tonene, finner man at kvarten er mer brukt enn liten ters, da en del av de små tersene er høyt intonert. Disse mest brukte tonene finner vi også igjen over alle akkordene i akkordskjemaet. Det er litt forskjellig vekting mellom gitar og vokal. I vokalen er eksempelvis ikke liten septim så mye brukt, og seksten opptrer her like hyppig som denne. Det er ikke veldig tydelige tegn på at akkordskjemaet påvirker tonevalgene i stor grad, men i vokalen ser man at den store tersen (E) er mye brukt over tonika og unngått over subdominant og dominant. I gitaren er det som jeg har vært inn på tidligere, litt avhengig av hvordan man ser det derimot motsatt, og de fleste « rene» og lavt intonerte durstersene (E) finner man over subdominanten. Mestparten av intonasjonsvariasjonen finner sted i ters-komplekset. Dette forskyver seg ikke i forhold til akkordene, men aktiviteten er aller størst over tonika hvis man slår sammen informasjonen fra gitar og vokal. I tillegg kan det virke som om tyngdepunktet i ters-komplekset forskyves noe i retning liten ters (Eb) over subdominanten. De fem mest brukte tonene totalt sett finnes alle i mollpentatonskalaen, og denne skalaen beskriver toneforrådet i låten relativt godt. Likevel ser man at særlig aktiviteten i ters-komplekset viser at denne alene ikke kan oppsummere tonevalgene, verken i gitar eller vokal.

## Analyse Born Under a Bad Sign

*Born Under a Bad Sign* (1967) er en slags «erkeblues» tekstmessig, åpningsfrasen som også kan kalles omkvedet er temmelig beskrivende: «Born under a bad sign, been down since I began to crawl. If it wasn't for bad luck, you know I wouldn't have no luck at all.» Både melodien og akkordskjemaet er trygt forankret i bluestradisjonen. Grooven er en sekstendedels-basert backbeat som er typisk for tiden. Albert King blir i likhet med B. B. King og andre karakterisert som bluesartister, men mange av låtene blir gjerne kategorisert som R&B. Man kan kanskje si at grooven gjør låten til en R&B-låt, mens gitarspillingen og vokalmelodiene er de viktigste stilmerkene for bluesen i denne sammenheng. R&B blir jo også brukt som et samlebegrep for svart populærmusikk på denne tiden, så låten kan nok defineres som begge deler (Wikipedia Born Under A Bad Sign URL 2012).

### *Låtens instrumentering, gang og oppbygging*

Låten går i Db, men er som tidligere gjort rede for transponert til C av sammelikningshensyn. Mens akkordskjemaet varierer litt gjennom låten kan det grovt oppsummeres slik:

Refreng

| I | % | % | % | V | IV | I | % |

Vers

| I | % | % | % |

Gangen i låten kan beskrives som følgende:

- Intro
- Refreng
- Vers
- Refreng
- Vers
- Refreng
- Refreng (gitar solo første halvdel, modifisert refreng andre halvdel )
- Vers
- Refreng
- Outro

## Tonevalg og intonasjon Born Under a Bad Sign

1: Hvilke toner brukes mest totalt sett?

Oversikt sum antall toner totalt Born Under gitar

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
Sum	58			17	1 3 6	17	1	1 25 1			7	

Oversikt sum antall toner totalt Born Under vokal

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
Sum	102		1	7	5 18	10	5	54		3	25 10	7 12

Oversikt sum antall toner totalt Born Under gitar og vokal samlet

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
Sum	160		1	24	1 8 24	27	6	1 79 1		3	32 10	7 12

Når vi ser på vokal og gitar samlet, viser tabellen at grunntonen brukes mest, og dernest kvinten. Man finner også en del små septimer, en del av disse er høyt intonerte. Kvarten, samt liten og stor ters er også en del brukt, og det opptrer også en del store septimer.

Gitar og vokal skiller seg fra hverandre blant annet ved at det i vokalen er liten septim som er mest brukt etter grunntone og kvint, mens det i gitaren er liten ters og kvart som er mest brukt etter grunntone og kvint. Stor septim finnes bare i vokalen, og det er også i vokalen de høyt intonerte septimene ligger. I gitaren finner man flere små enn store terser, i vokalen er det omvendt. Generelt virker toneforrådet i vokalen noe bredere enn i gitaren, og enkelte toner forekommer kun i vokal.

2: Hvilke toner brukes mest per akkord?

Oversikt sum antall toner over hver akkord Born Under gitar

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
Sum	53			17	1 3 6	17	1	1 24 1			7	
I	5							1				
IV												
V												

## Oversikt sum antall toner over hver akkord Born Under vokal

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
I	76						6		5	17	8		3		22						13	3	1	7
IV	25						1		1		2		2		8				3		8			1
V	1						1								24						4	7	6	4

## Oversikt sum antall toner over hver akkord Born Under gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
I	129						23	1	8	23	25		4		1	46	1				20	3	1	7
IV	30						1		1		2		2		9				3		8			1
V	1						1								24						4	7	6	4

På førstetrinnsakkorden er gitar og vokal samlet dominert av grunntonen, etterfulgt av kvinten. Kvart, stor ters, liten ters og liten septim er også godt representert. Når vi ser på gitar og vokal hver for seg, ser man at overvekten av grunntoner i forhold til de øvrige tonene er aller størst i vokalen. Derimot er kvartene dårligere representert i vokalen. Nesten alle små terser ligger i gitaren, mens de store tersene, inkludert noen lavt intonerte, for det meste ligger i vokalen. De store septimene som brukes, ligger som tidligere nevnt alle i vokalen.

Over fjerde-trinnsakkorden er det samlet sett også flest grunntoner (C), og også kvinten (G) og liten septim (Bb) er en del brukt. Kvinten (G) opptrer kun en gang i gitaren, og det finnes ingen små septimer i gitaren. Man bør her legge merke til at det i gitaren spilles svært få toner, så i praksis er det vokalen som preger resultatet over fjerde-trinnsakkorden. De svært få store sekstene (A) som opptrer i låtene finner vi i vokal over denne akkorden, disse fungerer som stor ters over denne akkorden

På femte-trinnsakkorden brukes kvinten (G) mest, denne fungerer som akkordens grunntone. Det er ingen aktivitet over femte-trinnsakkorden i gitaren. Vokalen har en del små septimer (Bb) og store septimer (H) med varierende intonasjon, disse fungerer som henholdsvis liten og stor ters over denne akkorden. Kun én grunntone (C) synges over femte-trinnsakkorden, og det står i sterk kontrast til dennes dominans i låten som helhet. I vokalen finner vi også den eneste nonen/store sekunden (D) i hele låten.

### 3: Hvilke toner forekommer over alle akkorder i skjemaet?

I vokalen finner vi at grunntonen (C) brukes over alle akkordene i låten, men oftest over første- og fjerde-trinnsakkorden. Kvint, liten septim og stor septim opptrer også over alle akkordene i vokalen. I gitar er det ingen toner som benyttes over alle akkordene, dette henger

opplagt sammen med det faktum at gitaren ikke spiller i det hele tatt over femtetrinnsakkorden. Likevel kan det nevnes at over de to akkordene gitaren faktisk spiller, finner vi grunntonen (C) og også kvinten (G).

*4: Er det noen av tonene som kun forekommer over visse akkorder, eller som ikke forekommer i det hele tatt over visse akkorder?*

Som tidligere nevnt er det ikke gitar i det hele tatt over dominanten, og ganske få toner blir spilt over subdominanten. Dermed er de fleste tonene gitaren spiller eksklusive for førstetrinnsakkorden, det er kun grunntonen (C) og kvinten (G) som i tillegg forekommer over subdominanten. Det at King aldri spiller gitar over dominanten kan henge sammen med at han synger en vokalfrase hver eneste gang den opptrer, og at akkorden dessuten bare strekker seg over én takt hver gang den forekommer.

I vokalen er det følgelig en annen statistikk. Blant tonene som brukes ofte finner vi stor ters (E), og her ser vi at denne opptrer relativt ofte over tonika, men kun en gang over subdominant og aldri over dominant. Denne er durtersen i tonikaakkorden, men fungerer som stor septim over subdominanten. Liten ters (Eb) brukes også primært over tonika, den opptrer én gang over subdominanten og er fraværende over dominanten. Denne er altså molltersen i tonikaakkorden, mens den fungerer som liten septim over subdominanten. Det er aktivitet i Bb-komplekset, altså septim-komplekset, over alle akkordene i låten, men det er verdt å legge merke til at det kun finnes én stor septim (H) over subdominanten. Liten ters, stor ters, kvart, forstørret kvart/forminsket kvint, stor sekst er alle toner som aldri opptrer over dominanten, men her kan man legge merke til at det er mer eller mindre den samme frasen som synges over denne akkorden hver gang. Stor sekst (A) dukker kun opp over subdominanten, og den fungerer som stor ters over subdominanten. Nonen/stor sekund (D) synges over dominanten og utgjør akkordens kvint, men dette skjer kun én gang.

*5: I hvilke områder/ rundt hvilke toner er det mest intonasjonsvariasjon?*

I gitaren er det mellom liten og stor ters det er mest variasjon i intonasjonen, mens det i vokalen er mellom liten og stor septim vi finner mest intonasjonsvariasjon. Samler vi igjen gitar og vokal finner vi dermed mest variasjon i intonasjon mellom liten og stor septim, og mellom liten og stor ters. Dette er altså henholdsvis ters-komplekset og septim-komplekset. Det er flest høyt intonerte små septimer mellom liten og stor septim, og hovedsakelig lavt intonerte store terser mellom stor og liten ters. I tillegg er det noe aktivitet rundt kvinten, det

er registrert en lav kvint og en høy kvint. Det tredje komplekset Titon beskriver er nettopp kvint-komplekset, som er mellom Gb og G, men ettersom det kun er en eneste lav kvint og hele 79 rent intonerte kvinter i låten virker det ikke særlig opplagt at det er et slikt kompleks vi her snakker om.

*6: Er det noen av områdene med stor intonasjonsvariasjon der det er mer aktivitet over enkelte akkorder, eller fravær av denne over visse akkorder?*

Variasjonen i intonasjon i ters-komplekset, er definitivt størst over førstetrinnsakkorden. Det synges også én liten ters (Eb) og én stor ters (E) over fjerde-trinnsakkorden. I Bb-komplekset, altså septim-komplekset, er det derimot størst aktivitet over femte-trinnsakkorden, men også en del over førstetrinnsakkorden. Over femte-trinnsakkorden utgjør toneartens lille septim (Bb) mollters og den store septimen (H) durters, og her er det omtrent like mange toner som strekker seg mot stor septim (H) som det er toner som peker mot liten septim (Bb). Det synges en del små septimer (Bb) over fjerde-trinnsakkorden også, men disse er mer statiske, det forekommer kun én stor septim over denne akkorden, og ingen toner mellom stor og liten septim.

### *Diskusjon Born Under a Bad Sign*

*Kan det registrerte toneforrådet samles til en eller flere skalaer, som eksempelvis bluesskalaen eller mollpentatonskalaen?*

Totalt sett er de mest brukte tonene i låten grunntone, liten ters, stor ters, kvart, kvint og septim. Det er også brukt en god del store septimer, noen forminskede kvinter, et par sekster og en none. Mens tonene i mollpentatonskalaen er blant de mest brukte, er det i gitar og vokal til sammen flere toner i stor ters-området enn i liten ters-området. Av 396 registrerte toner totalt er det 61 toner som ikke hører hjemme i mollpentatonskalaen, eller 55 toner som ikke kan tilskrives i bluesskalaen. Dette er inkludert høy/lav intonering. Betrakter man derimot kun de tonene som er rent intonert som mulige skalatoner, ser man at det er 74 toner som ikke finnes i mollpentatonskalaen, og 68 som ikke passer inn i bluesskalaen. Uavhengig av hvordan man ser det, er det altså klart at flesteparten av tonene som er sunget eller spilt finnes i mollpentatonskalaen.



Ser man nøyere etter finner man at de fleste små tersene er spilt i gitaren, mens det er vokalen som står for de fleste store tersene. I gitaren er de mest brukte tonene de fem tonene i mollpentatonskalaen, men brukt i samme grad som septimen er også stor ters. Gitaren spiller nesten utelukkende over tonika. Vokalen er derimot mer variert, og her er det ikke like stor overvekt av toner fra mollpentatonskalaen. Fortsatt er de fem tonene i mollpentatonskalaen tydelig til stede, men det er flere toner som slåss om oppmerksomheten. Den store tersen opptrer langt hyppigere enn liten ters, og det er også temmelig mange store septimer. Det er også registrert et par forminskede kvinter, men her er det tydelig at verken mollpentatonskalaen eller bluesskalaen beskriver det som synges særlig godt selv om de tre mest brukte tonene finnes i begge skalaene.

Eksempelene under er illustrerende for mange av frasene i låten, og viser taktene 5-6, og 9-10. Vokalfrasen i takt 5-6 inneholder en del toner fra bluesskalaen og mollpentatonskalaen, inkludert liten ters og forstørret/forminsket kvart, men lander på stor ters. Gitaren i takt 6 inneholder derimot kun toner fra mollpentatonskalaen, men det er ingen liten septim med her. Gitarfrasen i takt 9-10 består nesten bare av toner som finnes i mollpentatonskalaen, men på første slaget i takt 9 spilles den store tersen. Frasen inneholder altså både stor og liten ters.

5

*gliss.*

C<sup>7</sup>

3

Been down\_since I be-gin to cra\_wl

9

C<sup>7</sup>

all

*Ser tonevalgene ut til å være nært knyttet til akkordene under, eller er det det samme tonematerialet som brukes gjennom hele akkordskjemaet?*

Som jeg har gjort rede for er tonene fra bluesskalaen og mollpentatonskalaen mye brukt i denne låten, men det forekommer også en del toner som ikke finnes i disse skalaene. Er dette uttrykk for en mer vertikalt orientert praksis? Gitaren gir oss ikke så mye informasjon om dette, da den nesten bare spiller over tonika. I vokalen er det derimot litt mer å ta fatt i. Ser man på de tonene som synges, finner man mange akkordtoner over hver akkord. Over tonika

finner vi i løpet av låten grunntone, stor ters, kvint og lille septim. På subdominanten finner vi subdominantens grunntone (F), store ters (A), kvint (C) og lille septim (Eb). Sistnevnte er riktignok kun registrert én gang. Over dominanten er toneutvalget litt magrere, men man finner likevel her dominantens grunntone (G), store ters (H) og kvint (D). Den nevnte kvinten (D) er kun registrert én gang, men til gjengjeld er dette også eneste sted i låten den forekommer.

Samtidig ser man også at det er mye aktivitet i ters-komplekset over tonika. Det er flest store terser, men også en del små terser og toner i mellom. Denne aktiviteten er nærmest fraværende over subdominant, og fullstendig fraværende over dominanten. Derimot dukker det opp en del store sekster (A), som er subdominantens durters, over subdominanten. Disse store sektstene finner vi ikke over de øvrige akkordene. Altså virker det som den store aktiviteten i ters-komplekset over tonika forsvinner over subdominanten, men i noen grad flyttes til det som relativt sett er subdominantens ters-kompleks. Tilsvarende ser man over dominanten at den mest brukte tonen er kvint (G), som er dominantens grunntone, i motsetning til grunntonen (C) som er den dominerende tonen over de øvrige akkordene. Over dominanten er det også registrert en del store septimer (H), som altså er dominantens durters, og aktivitet i hele septim-komplekset forøvrig. Dette er ikke eksklusivt for dominanten, det er også en del aktivitet i septim-komplekset over tonika. Ser man på antallet toner i dette komplekset i forhold til antall toner totalt per akkord, finner man at det er en mye høyere prosent toner her over dominanten enn det er over tonika. Man kan si at hver enkelt akkords grunntone og ters-kompleks brukes aktivt i denne låten, særlig i forbindelse med første- og femtetrinnsakkorden. Eksemplene under viser to vokalfrasene i takt 7-9, og 41-43. Disse er varianter av samme frase. I begge frasene finner man forskjellige intoneringer i femtetrinnsakkordens terskompleks (Bb-H), og melodien lander på stor ters (E) over førstetrinnsakkorden.

7

G<sup>7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

If it wa-sn't for bad luck, You know I would-n't have... no luck at all

41

G7 *gliss.* F7 C7

If it was-n't for real...bad luck, I would-n't have no luck at all...

Her følger en beslektet frase, hentet fra takt 39-40. Her finner vi i tillegg fjerdetrinnsakkordens durters (A) over denne akkorden:

39

G7 F7

know if it was-n't for bad luck, I would-n't have no kind-a luck

Jeg mener disse faktorene vitner om en sammenheng mellom tonevalgene og akkordskjemaet. Samtidig er det viktig å minne om at det ikke bare er akkordtoner som synges, så det er ikke slik at melodien kan forklares som akkordbrytninger eller liknende. Mens dette ikke er entydig, mener jeg forekomsten av akkordtoner som dukker opp selektivt over de forskjellige akkordene gjør det vanskelig å avfeie en mulig sammenheng. Mollpentatonskalaens toner synes å være sentrale toner i denne låten, men det virker også som det er en slags tyngdepunktsforflytning fra akkord til akkord.

*Ser områdene der det er mest variasjon i intonasjon ut til å være konstante gjennom låten eller forflytter de seg med akkordene?*

Som allerede nevnt er det i ters-komplekset og i septim-komplekset man finner størsteparten av variasjonen i intonasjon i denne låten. Imidlertid er fordelingen litt forskjellig mellom gitar og vokal. I gitaren er det ingen tegn til forflytning av disse områdene, da det eneste området det er særlig mikrotone-aktivitet i er ters-komplekset. I vokalen er det derimot slik aktivitet både i ters-komplekset og i septim-komplekset over tonika, mens denne aktiviteten er fraværende over subdominanten. Over dominanten er det kun i septim-komplekset vi finner slike intonasjonsvariasjoner, men til gjengjeld er det registrert temmelig mange toner mellom liten septim (Bb) og stor septim (H) her. Dermed virker det som mikrotone-aktiviteten i vokalen er fordelt mellom ters-komplekset og septim-komplekset over tonika, den er fraværende over subdominanten, mens den over dominanten er sterk i septim-komplekset.

## *Oppsummering funn Born Under a Bad Sign*

Grunntonen er mest brukt i denne låten, deretter kvinten, septimen, kvarten, stor ters og liten ters. Det er et litt større toneforråd i bruk i vokalen enn i gitar, og når det kommer til ters-komplekset er vokalen mer orientert mot stor ters mens gitaren bruker den lille tersen oftest. De aller fleste tonene i gitaren finnes i mollpentatonskalaen, mens vokalens fokus på den store tersen gjør denne skalaen mindre egnet til å beskrive toneforrådet her. Hos vokalen finner man også en del forminskede kvinter, men selv om dette potensielt peker i retning av bluesskala er det av allerede nevnte grunner vanskelig å bruke denne som forklaringsmodell. Gitaren spiller i all hovedsak kun over tonika, så det er vokalen som gir mest informasjon i forhold til hvordan akkordskjemaet og tonevalgene henger sammen. Størst aktivitet i forhold til intonasjonsvariasjon finner man i denne låten i ters-komplekset og i septim-komplekset. I vokalen ser denne ut til i noen grad å følge akkordene: det er over tonika mest aktivitet i ters-komplekset, lite aktivitet over subdominant og over dominanten er det mest aktivitet i septim-komplekset. Dette bidrar til å styrke følelsen av at akkordene påvirker tonevalgene, sammen med det faktum at det i vokalen brukes mye akkordtoner. I en del tilfeller ser disse ut til å bli brukt selektivt over bestemte akkorder, som eksempelvis durtersen over tonika, og subdominantens durters (A) over subdominant.

## **Analyse *Paying the Cost to Be the Boss***

Låten *Paying the Cost to Be the Boss* med B. B. King ble utgitt som single i 1968 og nådde 10. plass på den amerikanske R&B listen (Wikipedia B. B King URL 2012). Den er ikke hans aller største hit, men er å finne på flere av hans «best of »-album. Jeg har transkribert en senere live-innspilling av låten, da dette opptaket slik jeg oppfatter det er relativt kjent særlig i gitarist-kretser i tillegg til at det er en versjon jeg selv har et forhold til.

### *Låtens instrumentering, gang og oppbygging*

King blir akkompagnert av fullt band med bestående av trommer, bass, piano, rytmegitar og blåserekke. Originalt går låten i Bb, men er transponert til C.

Låten baserer seg hovedsakelig på et 12-takters akkordskjema:

```
||: I | IV | I | % |  
| IV | % | I | % |  
| mII | V | I | V :||
```

En variant av dette brukes på to av versene, der perioden utvides til 16 takter, og verset starter med et vamp på førstetrinnsakkorden C7:

```
| I | % | % | % | % | % | % | % |  
| IV | % | I | % | mII | V | I | V |
```

I tillegg spiller bassisten på en av solorundene godt ut i låten en drone eller et orgelpunkt gjennom en hel 12-takters runde der bassisten ligger på førstetrinnsakkorden C mens akkordene endrer seg over. Teoretisk sett betyr det at akkordene også endres til C7, Dm7/C, F7/C og G7/C, men i analysesammenheng har jeg valgt å betrakte denne runden på samme måte som de øvrige da akkordskiftene er temmelig tydelige og ikke oppleves som forskjellige fra de øvrige rundene funksjonsmessig.

Det må også nevnes at det er en del variasjoner ut over dette, så mitt akkordskjema er en slags forenkling av det som faktisk spilles. I tillegg spiller blåserekkene ved et par anledninger støt som trekker i en litt annen retning enn det jeg har nedtegnet, men her har jeg valgt å la bass og de øvrige instrumentene i grunnkompet bestemme. Det kan faktisk høres ut som om blåserekkene i disse tilfellene spiller samme blåsearrangement som det som er brukt på Kings tidligere studioinnspilling, på tross av at enkelte akkorder er lagt til eller byttet ut i denne live-versjonen. Dette klinger likevel godt, men har altså gjort enkelte akkorder litt utydelige. Uansett opplever jeg at min nedtegnelse av akkordprogresjonen representerer essensen av det som foregår i låten, selv om alle utøverne i bandet varierer og improviserer en del i løpet av låten.

Låten starter med et par runder med gitarsolo, så følger første og andre vers. Etter en gitarsolo kommer det siste verset, og resten av låten er forbeholdt gitarsolospill. Dette siste partiet varer relativt lenge, og bygges opp og ned flere ganger før det til slutt ender med en energisk siterunde.

## Tonevalg og intonasjon *Paying the Cost to Be the Boss*

1: Hvilke toner brukes mest totalt sett?

Oversikt sum antall toner totalt *Paying The Cost* gitar

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	1	184	1	1	55	3	26	8	14	57	5	2	64	3	2	7	3	43	1	89	1	21	3	7

Oversikt sum antall toner totalt *Paying The Cost* vokal

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7		
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	
Sum	3	101			5		11	2	2	18		10	3		2	50	2			12		27	2	2	1

Oversikt sum antall toner totalt *Paying The Cost* gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7		
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	
Sum	4	285	1	1	60	3	37	10	16	75	5	2	74	6	2	7	5	93	3	101	1	48	2	5	1

Slår man sammen resultatene fra gitar og vokal ser vi at grunntonen (C) er overlegent mest brukt, og benyttes nesten tre ganger så ofte som noen annen tone. Av de totalt sett 847 tonene registrert i gitar og vokal til sammen, er det 285 grunntoner, hvilket utgjør omtrent 33%. Så følger området rundt stor sekst (A) og området rundt kvinten (G) som stiller omtrent likt, hvis man ekskluderer lave eller høy intonasjoner er det stor sekst (A) som er mest brukt av de to. Deretter finner man stor ters (E) og kvart (F) som også er mye brukt, og det er området rundt stor ters som har høyest bruksrate av disse inkludert høye og lave toner. Så følger stor sekund/none (D) som er noe mindre brukt, men fortsatt tydelig tilstede, deretter liten septim og så liten ters.

Der er et par viktige forskjeller mellom gitar og vokal på dette punktet. Grunntonen er mest brukt hos begge, men mens det i gitar er stor sekst som blir brukt mest etter grunntonen er det i vokalen kvinten som innehar denne posisjonen. Stor sekst er for øvrig relativt lite brukt i vokalen, mens denne tonen altså synes å være sentral i gitarspillet. Videre etter dette finner vi i gitaren at stor ters og kvart er mest brukt etter stor sekst igjen, mens det i vokalen er liten septim som er mest brukt etter grunntone og kvint. Nonen/stor sekund (D) er også en fremtredende tone i gitaren, men denne er lite brukt i vokalen. Det er verdt å nevne at vokalfraesene i starten av versene er tungt dominert av grunntonen, og det er nok disse fraesene

som bidrar sterkest til overvekten av grunntoner i vokalen totalt. Eksempelvis ser transkripsjonen av takt 80-85 slik ut:

80

C<sup>7</sup>

Now that you got me You act like you a-shamed You don't act like my ba-by You

83

just us - ing my name But I tell I'm gon-na have all the mon-ey And I don't want no back - talk You

Ser man på tabellen igjen, kan man også merke seg at det er et par tilfeller av forstørret kvart/forminsket kvint og lavt intonert forstørret kvart/forminsket kvint registrert i gitaren, men fravær av disse i vokalen. Her bør det også nevnes at gitarintroen står for noen av de tonene som brukes sjeldnest i låten.

Det er verdt å kommentere at resultatene blir litt forskjellige avhengig om man inkluderer eller ekskluderer forskjellige intonerings på toneplassene. I gitaren kommer den store tersen (E) og kvarten (F) kommer noen lunde likt ut etter stor sekst. Det er flere kvarter enn store terser som er rent intonert, og dette heller altså mot å si at kvarten er mest dominerende av de to. Ser vi på området rundt stor ters og kvart-området og inkluderer de lavt og høyt intonerte tonene også, finner vi derimot at det er flere toner i området rundt stor ters enn det er i kvart-området. Igjen må jeg poengtere at en del av disse lavt intonerte store tersene grenser mot høyt intonerte små terser og ikke kan betraktes som like sikre beviser, men uansett er det lite tvil om at disse bidrar til å styrke det opplevde nærværet av store terser i låten.

Vi finner et liknende tilfelle i vokalen hvis man ser på liten ters, kvart og stor sekst, som brukes omtrent like ofte i vokalen. Det er flest rent intonerte store sekster, men ser man nok en gang på hele området og inkluderer lav og høy intonasjon er det så vidt flest små terser og kvarter. Uansett er dette kun nyanseforskjeller, for alle praktiske formål virker det tilstrekkelig å si at liten ters, kvart og stor sekst er om lag like ofte brukt.

Før jeg går videre til neste punkt må jeg klargjøre litt mer detaljert rundt hvilke toner som er utelatt i statistikken for hvilke toner som opptrer per akkord. Låten åpner med at King spiller en kort intro på gitar alene, eksempelet under viser de første taktene:

Han åpner med å spille tre akkorder etter hverandre, de lager en kromatisk nedgang ned til dominantakkorden G7. Han spiller akkordene som dominant9-akkorder uten grunntone, en mye brukt voicing i blues. Den første akkorden, A9, inneholder fra høyeste tone til dypeste tone E, H, G og Db. Den neste er en Ab9 og består av Eb, Bb, Gb og C fra topp til bunn. Til slutt kommer G9 med tonene D, A, F og H. Det bør nevnes at grunnet manglende grunntone er disse voicingene dypest sett m7b5-akkorder, i stedet for A9 får vi da Dbm7b5, Ab9 blir til Cm7b5 og G9 blir til Hm7b5. Uansett velger jeg å se dem som dominant9-akkorder, da jeg mener dette er mest i tråd med tradisjonen og gir mest mening i sammenhengen.

Hovedpoenget her er at denne starten på låten gir oss, foruten en del toner som det er mye av i låten generelt, låtens eneste lille sekund (Db), to av låtens tre store septimer (H) og en av låtens relativt få forstørrede kvarter/forminskede kvinter (Gb). Låtens tredje og siste store septim kommer også i introen, i det King legger en G7-akkord rett før grooven starter. Resten av introen spilles i all hovedsak uten bruk av samklanger. Mens disse tonene er like gyldige som alle andre i låten, mener jeg det er grunn til å poengtere dette fordi det dermed i solospillet gjennom låten ikke forekommer flere små sekunder eller store septimer. Tonene i disse taktene er altså talt med i totaloversikten, men ikke i tabellene som viser fordelingen av toner per akkord. Dette fordi de ikke inngår i selve akkordskjemaet som låten for øvrig bygger på, og det er heller ikke så lett å stadfeste hvilken akkord de spilles over da det kun er King alene som spiller denne introen.



## 2: Hvilke toner brukes mest per akkord?

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Paying The Cost gitar

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7		
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	
I	1	85	1				21	2	9	4	9	38	4	2	30	2			1	15	1			36	1
mII		16					11	1	2		1	2			4									12	
IV		45					16		8	2	2	7	1	17	1	1	3			1	11			24	4
V		31					4		4	2	1	8		10		1	2			1	7			16	6

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Paying The Cost vokal

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7		
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	
I	3	91					2		5	1	1	15			3					2	30			10	15
mII															2						11	2			7
IV		10					3		6	1	1	1			6	3					3			1	1
V											2				1						6			1	4

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Paying The Cost gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7		
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	
I	4	176	1				23	2	14	5	10	53	4	2	33	2			1	3	45	1		46	1
mII		16					11	1	2		1	2			4						15	2		12	7
IV		55					19		14	3	3	8	1	23	4	1	3			1	14			25	5
V		31					4		4	2	1	10		11		1	2			1	13			17	10

I både gitar og vokal er grunntonen (C) desidert mest brukt over førstetrinnsakkorden, men fordelingen av de andre tonene er mer forskjellig mellom de to stemmene. I gitaren er det storters (E) og stor sekst (A), og deretter kvarten (F) som etter grunntonen er mest brukt over denne akkorden, mens det i vokal er kvinten (G), og deretter liten septim (Bb) og stor ters (E).

Andretrinnsakkorden er den akkorden som har minst spilletid i låten, og følgelig er det færre registrerte toner her enn over de øvrige akkordene. Også her er det i gitaren grunntonen (C) som brukes mest, og stor sekst (A) og stor sekund (D) følger like etter. I vokalen preges derimot denne akkorden av kvint (G), og deretter liten septim (Bb). Dette er de eneste tonene vi finner i vokalen her.

Fjerde-trinnsakkorden domineres av grunntonen (C), både i vokal og gitar. I gitaren er det stor sekst (A), som fungerer som denne akkordens durters, som brukes nest mest. Også tydelig tilstede er kvarten (F), og deretter stor sekund/none (D). I vokalen er det derimot kvarten (F) og liten ters (Eb) som brukes mest etter grunntonen (C).

På femtetrinnsakkorden er det relativt store forskjeller mellom gitar og vokal. I gitaren brukes grunntonen (C) mest, deretter stor sekst (A) etterfulgt av kvarten (F). Med noe lavere hyppighet finner vi stor ters (E), etterfulgt av kvint (G), liten septim (Bb) og liten ters (Eb). Derimot er det femtetrinnsakkordens grunntone (G) som er mest brukt i vokalen, etterfulgt av den lille septimen (Bb) som utgjør denne akkordens mollters. Stor ters (E), kvart (F) og stor sekst (A) er også representert, her bør man merke seg at det i vokalen er snakk om temmelig få toner totalt sett over denne akkorden.

En av de tydeligste forskjellene mellom gitar og vokal på dette punktet er at mens det er grunntonen (C) som brukes hyppigst over alle akkordene i gitar, er dette kun tilfelle over to av akkordgruppene i vokalen. I vokalen er det kvinten (G) som er mest brukt over både andretrinnsakkorden og subdominanten.

### *3: Hvilke toner forekommer over alle akkorder i skjemaet?*

Ser man på informasjonen fra gitar og vokal under ett ser vi at grunntone (C), stor sekund/none (D), liten ters (Eb), stor ters (E), kvart (F), kvint (G), stor sekst (A) og liten septim (Bb) alle er toner som opptrer over alle akkordene i skjemaet. De fleste av disse stammer fra gitaren, på vokalsiden er det kun kvint (G) og liten septim (Bb) som opptrer over alle akkordene i skjemaet. Mens det altså er langt færre toner som finnes over alle akkordene i vokal enn i gitar er det likevel en av disse som kun opptrer over alle akkordene i vokal, nemlig den lille septimen (Bb).

På bakgrunn av dette kan det være fristende å slutte at King er mer selektiv i forhold til hvilke toner han benytter seg av over hvilke akkorder når han synger enn når han spiller gitar. Samtidig er det viktig å ta med i beregningen at det er langt færre toner totalt sett i vokalen enn i gitar, det er større deler av låten som er fylt med leadgitar enn vokal. Mens dette ikke påvirker forholdstallene, bør det likevel tas hensyn til. For eksempel er det nesten aldri vokal på den siste dominanten i runden, fordi frasen avsluttes i slutten av takten før. Dermed er det i vokal relativt få fraser som synges over dominanten, og følgelig heller ikke så mange toner som spilles over denne akkorden. Gitaren spiller derimot gjerne gjennom dominanten før en ny runde begynner. En viktig forskjell her er at vokalen i lang større grad er bundet til visse fraser som dukker opp flere ganger på de samme stedene i skjemaet, riktignok i forskjellige variasjoner. Gitaren derimot, ser ut til å ha en friere rolle og i større grad være improvisert frem. Dermed kan dette henge like mye sammen med at vokalen har litt mindre spillerom i

forhold til tonevalg, da rammen for melodien kan virke mer satt på forhånd både med hensyn til tonevalg og plassering i tid.

*4: Er det noen av tonene som kun forekommer over visse akkorder, eller som ikke forekommer i det hele tatt over visse akkorder?*

I gitaren finner vi de mest brukte tonene totalt sett igjen over alle akkorder. Dette inkluderer blant andre grunntonen, stor sekst, kvart og stor sekst. Liten septim og forstørret kvart/forminsket kvint finnes over alle akkordene untatt andretrinnsakkorden, men sistnevnte har få registreringer totalt. Ser man derimot på tettheten av toner over de forskjellige akkordene, blir det litt mer nyansert. En del av de tonene som finnes over alle akkordene i låten, er særlig tungt representert over enkelte akkorder, eller bare så vidt til stede over enkelte akkorder. Et eksempel på dette er stor ters (E) som finnes over alle akkordene i låten, men er særlig fremtredende over tonika. Dette er for så vidt som forventet, ettersom det er tonikaakkorden som fyller flest takter i låten, men likevel er fordelingen her mer ugjevn enn når det kommer til for eksempel stor sekst (A).

I vokalen er det en del av de tonene som opptrer hyppig totalt sett som fordeler seg mer spesifikt over visse akkorder. Grunntonen, som er mest brukt i vokalen totalt sett, er fraværende på andretrinnsakkorden og dominanten. Som tidligere nevnt er det på andretrinnsakkorden bare to toneområder i bruk i vokalen, nemlig kvint (G) og liten septim(Bb). Stor ters (E) blir brukt temmelig ofte, men nesten utelukkende over tonika. Kvinten (G) er den totalt sett nest mest brukte tonen i vokalen, men hovedtyngden av disse finner vi over tonika, dernest over andretrinnsakkorden.

Gitar og vokal samlet gir inntrykk av at de fleste tonene som brukes i låten i det hele tatt, kan forekomme over hver akkord. Likevel virker det som om noen av tonene foretrekkes over visse akkorder, og andre velges sjeldnere. Eksempelvis er liten ters (Eb) brukt om lag like ofte over tonika og subdominant, mens stor ters (E) er mye brukt over tonika, men sjeldnere over subdominant.

*5: I hvilke områder/ rundt hvilke toner er det mest intonasjonsvariasjon?*

Mesteparten av variasjonen i intonasjon finner i denne låten sted mellom stor og liten ters. E-komplekset, altså ters-komplekset, er aller mest aktivt i gitaren, men også i vokalen er det en del intonasjonsdetaljer her. I gitaren er det også en del intonasjonsvariasjon mellom stor ters

og kvart, og mellom kvart og forstørret kvart/forminsket kvint. I tillegg er det registrert noen høyt intonerte noner/store sekunder og lave kvinter. Så mens ters-komplekset er det området med aller mest intonasjonsvariasjon, finner vi faktisk høye eller lave intonasjoner mellom alle tonene fra stor sekund (D) til kvint (G).

I vokalen er det noe mindre intonasjonsvariasjoner enn i gitaren. Også her er ters-komplekset fremtredende, men her er det like mye aktivitet mellom stor septim (H) og grunntonen (C). Her bør det påpekes at dette ikke er septim-komplekset slik Titon beskriver det, septim-komplekset er altså fra liten til stor septim. I vokalen finner vi også både høyt og lavt intonerte kvinter, noen høye kvarter, små terser og små septimer.

Ved å slå sammen gitar og vokal ser man at det er i ters-komplekset det er mest variasjoner i intonasjon, og her er det ganske mye aktivitet. Området mellom stor ters og kvart, og mellom kvart og forstørret kvart/forminsket kvint er også godt representert. Verdt å merke seg er at det både i gitar og vokal, og følgelig totalt sett også, er noe aktivitet rundt kvintene i form av både lave og høye kvinter.

*6: Er det noen av områdene med stor intonasjonsvariasjon der det er mer aktivitet over enkelte akkorder, eller fravær av denne over visse akkorder?*

I gitaren er det som tidligere nevnt mest intonasjonsvariasjon i ters-komplekset, og dette gjelder også for hver akkord isolert sett. Unntaket er for så vidt andretrinnsakkorden, her blir det mer korrekt å si at det er like lite aktivitet i ters-komplekset som det er rundt stor sekund (D).

I vokalen er det i ters-komplekset og mellom stor septim og grunntonen det er mest intonasjonsvariasjoner å finne. Variasjonene i ters-komplekset opptrer på tonika og subdominant, mens intonasjonsvariasjonene mellom stor septim (H) og grunntonen (C) kun forekommer over tonika. Dette gjør at det over tonika faktisk er mest variasjon i intonasjon mellom stor septim og grunntone. Bb-komplekset, altså septim-komplekset, er i vokalen like aktivt som ters-komplekset over tonika. Ser man et litt større område under ett viser det seg at det altså er mye aktivitet i hele området mellom liten septim og grunntone over tonika. I eksemplet under ser man dette i takt 41-42, og i takt 52-53.

39

G7 C7 F7 C7

You act like you don't wan-na lis - ten When I talk to you You think you out-ta do ba - by

51

G7 C7

I'll drink if I wan-na Play a lit-tle pok-er too I don't want you say-in' noth-ing As

Man kan kanskje i denne forbindelse snakke om et utvidet septim-kompleks. Dette motstrider ikke nødvendigvis Titons modell, men det kan kanskje være fornuftig å betrakte hele dette området som et kompleks Uansett er det viktig å huske på at det ikke er snakk om veldig mange registrerte toner høyt eller lavt intonerte toner i vokalen, så selv der det er mest aktivitet er tallene ganske lave.

Over andretrinnsakkorden er det rundt kvintan (G) man finner slike detaljer, men dette er kun i form av to høye kvinter.

På subdominanten er det tre høye kvarter (F) som står for den største tettheten av variert intonasjon, i tillegg er det registrert en høy liten ters (Eb) og en lav stor ters (E). Verdt å merke seg her er at dette er det samme som over tonikaakkorden, men hvis man ser på hele ters-komplekset blir bildet noe annerledes. Mens det er det samme antallet toner mellom liten ters (Eb) og stor ters (E) over begge disse akkordene, er det langt flere rent intonerte store terser over tonika. Selv om man tar tonikaens dominans i akkordskjemaet med i betraktningen virker det rimelig å påstå dette da det er 15 slike registrert over tonika, mot kun én på subdominanten. Derimot er det om lag like mange små terser (Eb) registrert på begge akkordene, én mer på subdominanten. Dermed virker det som det i vokalsammenheng er slik i denne låten at ters-komplekset «strekker» seg mest mot durtersen (E) over tonika, mens det heller mer mot liten ters (Eb) over subdominanten.

## *Diskusjon Paying the Cost to Be the Boss*

*Kan det registrerte toneforrådet samles til en eller flere skalaer, som eksempelvis bluesskalaen eller mollpentatonskalaen?*

Pentatonskalaens toner er også i denne låten tydelig til stede. Av de totalt 847 tonene i gitar og vokal finnes 570 av tonene inkludert høy og lav intonering i mollpentatonskalaen, hvilket utgjør litt over to tredjedeler av tonematerialet. Om man kun regner med de rent intonerte tonene finner man i låten 537 toner som hører hjemme i mollpentatonskalaen.

I gitaren peker ikke statistikken i særlig tydelig retning av verken mollpentatonskala eller bluesskala. Den mest brukte tonen er grunntonen, men det er seksten som brukes mest etter det. Avhengig av om man inkluderer lave og høye variasjoner eller ikke, kommer stor ters og kvart ut som henholdsvis tredje og fjerde mest brukte tone, eller motsatt. Nonen/stor sekund er mest brukt etter disse, deretter går de neste plasseringene til kvinten, den lille tersen og septimen. Det er også noen forstørrede kvarter/forminskede kvinter å finne, og disse kan peke i retning bluesskala. Som jeg nettopp har gjort rede for er altså tonene fra bluesskalaen og mollpentatonskalaen alle til stede i gitaren i låten, men de kan ikke sies å være dominerende. Tvert imot er flere av de mest brukte tonene i gitaren ikke å finne i disse skalaene.

Vokalen i låten peker i større grad i retning av mollpentatonskalaen, men heller ikke her er resultatene entydige. De fem tonene i mollpentatonskalaen er blant de seks mest brukte tonene, men det er registrert flere store terser enn små terser. Her er det ingen forminskede kvarter, og selv om det er en del høyt intonerte kvarter og lavt intonerte kvinter, virker ikke bluesskalaen særlig beskrivende.

Går vi tilbake til gitaren, ser man som beskrevet at mollpentatonskalaen vanskelig kan oppsummere tonespråket i denne låten. Ser man litt nøyere etter er det en annen pentatonskala som kanskje passer bedre. Durpentatonskalaen, som ofte kalles pentatonskalaen, kan man kalle mollpentatonskalaens parallell-skala. På samme måte som C-dur og A-moll er parallelltonearter, forholder C-durpentatonskalaen og A-mollpentatonskalaen til hverandre på samme vis. C-durpentatonskalaen og A-mollpentatonskalaen består altså av de samme tonene, men har forskjellig grunntone. Durpentatonskalaen består dermed av grunntone, none, stor ters, kvint og sekst. Blant de seks tonene som jeg tidligere har beskrevet som de mest brukte i

gitaren i denne låten, finnes alle de fem tonene i nettopp (C-)durpentatonskalaen. Mens denne skalaen heller ikke kan oppsummere toneforrådet i gitaren i denne låten, er den altså en langt bedre kandidat enn både bluesskalaen og mollpentatonskalaen.

*Ser tonevalgene ut til å være nært knyttet til akkordene under, eller er det det samme tonematerialet som brukes gjennom hele akkordskjemaet?*

Ser man igjen på akkordene hver for seg, finner man i gitaren en del indisier på at tonevalgene påvirkes av akkordskjemaet. Tonika domineres av grunntone, stor ters og stor sekst.

Andretrinnsakkorden preges av grunntonen (C), stor sekund (D) og stor sekst (A) som er henholdsvis andretrinnsakkordens septim, grunntone og kvint. Over subdominanten er de mest brukte tonene, i synkende rekkefølge, grunntonen (C), stor sekst (A), kvart (F), stor sekund (D) og kvint (G) som er henholdsvis subdominantens kvint, ters, grunntone, sekst og none. Her er det også en del aktivitet i ters-komplekset, som er subdominantens septim-kompleks. Tar man de fem mest brukte tonene over subdominanten i nærmere øyensyn ser man at alle disse hører hjemme i en annen skala enn de tidligere nevnte, nemlig F-durpentatonskalaen. Her kan det virke som om det er snakk om en parallellforskyvning av skalaen, at det er C-durpentatonskalaen som er dominerende over tonika mens det er F-durpentatonskalaen som fyller tilsvarende rolle over subdominanten. Samtidig er det ikke sikkert at enkeltfrasene i låten gjenspeiler dette selv om det stemmer på papiret. Eksemplet under viser et soloparti der frasene er relativt sparsomme, og alle tonene i disse skalaene forekommer ikke i samme frase. Derimot er det en tendens at kvarten (F) unngås over fjerde-trinnsakkorden, og den store tersen (E) unngås over fjerde-trinnsakkorden.

Det må her bemerkes at disse to skalaene har mange fellestoner, i alt fire. Det er kun durtersen (E) i C-durpentatonskalaen som må byttes med kvarten (F) for å gjøre den om til en F-durpentatonskala. I tillegg har vi sett at kvarten (F), som ikke hører hjemme i C-

durpentatonskalaen, er mye brukt over tonika. Flere av de mest brukte tonene går igjen over alle akkordene, så det kan jo dreie seg om tilpassing eller vektfordeling like mye som fullstendig forskyving av skalaer. Dermed er ikke disse funnene vanntette beviser for verken det ene eller andre, men jeg synes likevel det er verdt å ta med i betrakningen.

Gitarspillet over dominaten gir ingen tydelig pekepinn i den ene eller andre retningen. Mest brukt er grunntonen (C) som er dominantens kvart, og dernest stor sekst (A) som er dominantens none. Toner som også er relativt mye brukt er, i synkende rekkefølge, dominantens septim (F), dominantens sekst (E), dominantens grunntone (G) og dominantens mollters (Bb). Her er den for meg tydeligste observasjonen at så godt som alle tonene registrert her også finnes over tonika, og at fordelingen av disse også er temmelig lik den man ser over tonika. Skulle man beskrive toneforrådet over dominaten ved hjelp av en skala vil kanskje C-miksolydisk skala være mest treffende, eller minst misvisende avhengig av hvordan man ser det.

Undersøker man tonevalgene i vokalen på hver akkord, ser man at den desidert mest brukte tonen over tonika er grunntonen, og dernest de resterende akkordtonene kvint, stor ters og liten septim. Over andretrinnsakkorden finner vi kun kvinter (G) og små septimer (Bb), disse kan ikke uten videre beskrives som akkordtoner. Subdominanten preges i noen grad av de samme tonene som tonika, men med noen viktige forskjeller. Mens det over tonika er relativ høy tetthet av store terser, er disse nærmest fraværende over subdominanten. Den lille tersen (Eb) er det derimot like mange av over begge akkordene, og tar man det totale antallet toner spilt per akkord med i betrakningen vitner dette om en relativt mye høyere tetthet av denne tonen over subdominanten. Man kan slik sett argumentere for at tyngdepunktet i terskomplekset forskyver seg fra stor ters (E) over tonika til liten ters (Eb) over subdominant. Dette er med på å tydeliggjøre akkorden, men samtidig ser man at subdominantens durters (A) er så godt som fraværende over denne akkorden mens den opptrer relativt ofte over tonika. I tillegg er liten septim (Bb) så godt som fraværende over subdominant, dette er den akkorden med færrest små septimer (Bb) i vokalen. Dette er ikke uttrykk for en tydeliggjøring av subdominanten, men bidrar kanskje til å tydeliggjøre en forskjell fra tonikaakkorden. Ellers kan man merke seg at subdominantens grunntone (F) foregår hyppigere over denne akkorden enn over de øvrige. Dominantakkorden understrekes i vokalsammenheng i noen grad av at akkordens grunntone (G) er mest brukt, men den nest mest brukte tonen er denne akkordens mollters (Bb). Ellers er det registrert temmelig få toner



i vokalen her, men det kan nevnes at den ellers mye brukte grunntonen (C), som er dominantens kvart, glimrer med sitt fravær.

Oppsummert virker det som det i vokalen først og fremst skjer en endring på subdominanten, mens det svært begrensede toneforrådet over andretrinnsakkorden og dels dominanten ikke sier like mye. Det er altså i forholdet mellom tonika og subdominant det virker som de største forskjellene ligger, men også her er det temmelig subtilt. Tyngden i ters-komplekset ligger i tonika på stor ters, og flyttes til liten ters (Eb) på subdominanten. For så vidt er alle tonene i C-durpentatonskalaen tilstede over tonika, og alle tonene i F-durpentatonskalaen er tilstede over subdominanten. I gitaren var det imidlertid lettere å beskrive toneforrådet med disse skalaene, i vokalen gjør den relativt høye forekomsten av liten septim (Bb) over tonika og subdominantens septim (Eb) over subdominant det vanskeligere å forklare tonevalgene ut i fra disse skalaene.

*Ser områdene der det er mest variasjon i intonasjon ut til å være konstante gjennom låten eller forflytter de seg med akkordene?*

Som tidligere beskrevet foregår mesteparten av intonasjonsvariasjonen totalt sett i samme område gjennom hele låten. Det er litt forskjellige områder som har mest slik variasjon i gitar og vokal, men sammenslått blir altså resultatet at det er i ters-komplekset det er mest aktivitet. Ser man på vokalen alene er det som tidligere nevnt litt større forskjell fra akkord til akkord. Her er det mellom stor septim (H) og grunntonen (C) det er mest intonasjonsvariasjon over tonika, mens det over subdominanten er et par høyt intonerte kvarter (F), som er subdominantens grunntone. På subdominanten er det også noe aktivitet mellom liten ters (Eb) og stor ters (E), som er henholdsvis liten og stor septim sett i forhold til subdominanten. Mens det ikke er snakk om en veldig tydelig forflytning, er det kanskje bedre å si at det ikke er usansynlig at de områdene der det er mest intonasjonsvariasjon, påvirkes av akkordene under.

I gitaren er det vanskeligere å spore slike tendenser. I all hovedsak er de områdene med mye intonasjonsvariasjon konstante gjennom låten, det er altså særlig i ters-komplekset dette foregår. Likevel ser man at det er langt flere toner som peker i retning av stor ters (E) over tonika enn det er over subdominant. Over subdominanten er fordelingen av lave og rene store terser (E) omtrent lik fordelingen av høye og rene små terser (Eb). Dermed kan man si at tyngdepunktet i ters-komplekset flytter seg fra å være fokusert i retning av den store tersen

over tonika, mens det ligger midt mellom liten ters (Eb) og stor ters (E) over subdominant. Den lille tersen (Eb) og den store tersen (E) fungerer over subdominanten som henholdsvis liten og stor septim. I og med at subdominanten i likhet med tonika og dominant er en dominant7-akkord er den teoretisk sett minst dissonerende tonen i denne sammenheng nettopp liten ters (Eb), som er subdominantens lille septim. Stor ters (E) fungerer derimot som stor septim subdominanten, og slik sett forholder denne tonen seg til subdominanten på samme måte som den store septimen (H) forholder seg til tonika. Dette kan være en mulig årsak til at ters-komplekset ser ut til å endre tyngdepunkt fra tonika til subdominant.

### *Oppsummering funn Paying the Cost to Be the Boss*

I denne låten er grunntonen (C) den overlegent mest brukte tonen i både gitar og vokal. De fleste tonene som brukes finner vi igjen i begge stemmene, men det er likevel en del forskjeller. I gitaren er den store seksten (A) som er nest mest brukt, og sammen med de andre mye brukte tonene er det som diskutert durpentatonskalaen som er mest beskrivende. Den relativt høye forekomsten av kvarten (F) utfordrer imidlertid denne skalaens egnethet. Her kan det også virke som om det over subdominanten er F-durpentatonskalaen som best fanger opp de mest brukte tonene, og man kan se dette som en slags parallellforskyvning av durpentaton-skalaen. Som tidligere nevnt er denne betraktningmåten en mulighet, men på ingen måte en absolutt.

I vokalen er det noe mer utydelig, selv om man blant de seks mest brukte tonene finner alle tonene i mollpentatonskalaen. Den store tersen er i vokalen den fjerde mest brukte tonen, og mer brukt enn liten ters, og kan ikke ignoreres. Det mest aktive området hva intonasjonsvariasjon angår er ters-komplekset, men det er verdt å merke seg at det i større eller mindre grad er tilfeller av høy eller lav intonering mellom alle tonene fra nonen/sekunden (D) til kvinten (G). Dette finner man særlig hos gitaren. Like fullt er det i ters-komplekset det totalt sett er mest variasjon, og dette ser i all hovedsak ut til å være konstant gjennom alle akkordene i låten.

## 5 Sammenlikning av funn og konklusjon

I dette kapitlet vil jeg gjøre noen sammenlikninger av funn i låtene *Crosscut Saw*, *Born Under a Bad Sign* og *Paying the Cost to Be the Boss* og diskutere funnene. Under har jeg satt inn tabellene som viser hvor ofte hvilke toner forekommer totalt i hver låt for gitar og vokal sammenslått, slik at man ser alle låtene i sammenheng.

Crosscut Saw antall toner totalt gitar og vokal sammenslått

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	4	125					55	8	12	9	60	2		3	1	84			5		29	1		

Born Under a Bad Sign antall toner totalt gitar og vokal sammenslått

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	4	160			1		24	1	8	24	27		6		1	79	1		3		32	10	7	12

*Paying the Cost to Be the Boss* antall toner totalt gitar og vokal sammenslått

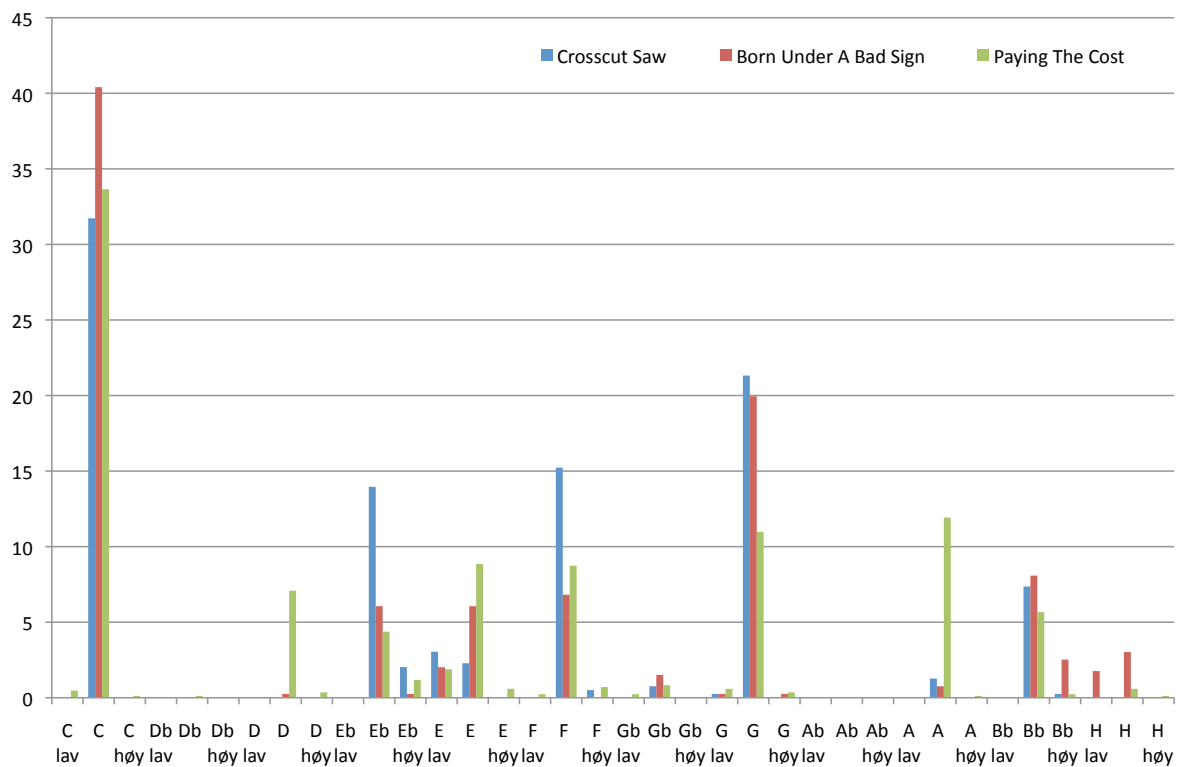
	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7		
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	
Sum	4	285	1		1		60	3	37	10	16	75	5	2	74	6	2	7		5	93	3		101	1

Diagrammet under viser informasjonen fra de tre tabellene ovenfor sammenslått.

Informasjonen fra hver låt er representert med forskjellige farger, og stolpene viser prosentvis hvilke toner som opptrer hvor hyppig i løpet av låtene totalt sett. Denne fremstillingen gjør gjennom sin visuelle karakter at man lettere får et bilde av fordelingen av toner i låtene, og gjør det lettere å sammenlikne dem. Valget av prosent i stedet for de faktiske tallene som står i tabellene er gjort av samme årsak. På denne måten blir man ikke villedet av forskjellene i det totale antallet telte toner i hver låt, den prosentvise fremstillingen gjør det mulig å sammenlikne låtene basert på samme premisser. Mens stolpediagrammet gir en tydelig visuell representasjon av tallene blir ikke verdiene uttrykt helt presist på denne måten, og de laveste

stolpene er vanskelige å se. Dette betrakter jeg ikke som noe problem ettersom formålet med denne fremstillingen er å vise de grove trekkene i materialet på en tydeligere måte enn tabellene gjør.

*Diagram prosentvis fordeling av toner i alle låtene*



## Toneforråd og skalakategorisering

Ser man på samlet på låtene jeg har undersøkt, er det kun liten sekst som aldri forekommer. Om man utelater den ene omdiskuterte liten sekund/nonen (Db) i *Paying the Cost to Be the Boss* fordi den egentlig ikke forekommer over selve akkordskjemaet i låten, er det i så fall kun to av de tolv tonene i den kromatiske skalaen som aldri opptrer. Ser man etter områder med

intonasjonsvariasjon, finner man at det i låtene til sammen kun er mellom liten sekst og stor sekst det ikke er registrert noen slik aktivitet, og mellom liten og stor sekund. I mange av tilfellene er det imidlertid svært få registreringer av lave eller høye intonerings, og dette gjelder også for de rent intonerte tonene. Likevel er det verdt å merke seg at det er en stor tonal palett i bruk, og i tillegg ser det i noen grad ut til å forekomme intonasjonsvariasjoner i områdene rundt nesten alle tonene som faktisk er mye brukt.

I alle låtene var den desidert mest brukte tonen grunntonen. I begge låtene av Albert King var det kvinten som var nest mest brukt, og den lille tersen, kvarten og septimen ble også mye brukt. I B. B. Kings låt *Paying the Cost to Be the Boss* er derimot den nest mest brukte tonen i gitar og vokal sammenslått stor sekst, og også stor ters står svært sterkt i denne låten. Allerede her kan man ane to forskjellige toneforråd i disse låtene. Ut i fra disse tabellene kan man også lese at antallet forskjellige toner som er brukt, er minst i *Crosscut Saw*, noe større i *Born Under a Bad Sign* og aller størst i *Paying the Cost to Be the Boss*. Det mer mangfoldige toneforrådet i *Paying the Cost to Be the Boss* åpner også for flere måter å forsøke å systematisere dette på. Mens det for alle låtene er vanskelig ut fra disse tallene å oppsummere toneforrådet ved hjelp av en eller flere skalaer, er det noen alternativer og tendenser som peker seg ut.

Begge låtene til Albert King er sterkt dominert av tonene man finner i mollpentatonskalaen, men i *Born Under a Bad Sign* var det i litt større grad mulig å spore forskjeller i tonevalgene over de forskjellige akkordene. Særlig i *Born Under a Bad Sign* står man imidlertid overfor et problem hvis man vil bruke mollpentatonskalaen som forklaringsmodell, nemlig de store tersene. Levine (1995) skriver at mollpentatonskalaen, og også bluesskalaen kan brukes over alle akkordene i en typisk blueslåt. Ut i fra materialet i disse to låtene ser det ut som det kan stemme. Levine skriver videre at dette fungerer av en musikkteoretisk ikke forklarbar årsak, at det låter ”riktig” til tross for at en del av tonene i en slik skala i utgangspunktet er sterkt dissonerende med enkelte av akkordene i et blues-skjema. En av disse tonene er nettopp molltersen, som ifølge konvensjonell musikkteori kommer i konflikt med tonikas durters. Rob van der Bliëk (2007) skriver om et beslektet emne i sin artikkel om Hendrix-akkorden. Her argumenterer han for at Jimi Hendrix sin utstrakte bruk av dominant7#9-akkorden bidrar til å forankre ham i bluestradisjonen fordi dissonansen mellom denne akkordens durters og mollters er en stilmarkør for bluesen. Ifølge van der Bliëk er altså samspillet mellom disse to tonene en sentral del av bluestradisjonen, og i overført betydning kan man ta det til inntekt for

det faktum at man altså finner molltersen spilt over en durakkord musikalsk. Weisethaunet (2001) argumenterer for at den skalaen som passer best over en typisk blueslåt er den doriske skalaen, og dette er jo i essens en mollpentatonskala med none og stor sekst i tillegg. Her skriver Weisethaunet at denne skalaen er mindre dissonerende enn durskalaen for en bluesutøver, selv om molltersen altså tradisjonelt ses på som dissonerende med tonikas durters.

*Paying the Cost to Be the Boss* skiller seg litt fra de øvrige låtene, da mollpentatonskalaen ikke virker like beskrivende. Jeg har i analysen av denne låten argumentert for at durpentatonskalaen er langt mer treffende, særlig i forbindelse med gitaren. Likevel gjør den relativt høye forekomsten av kvarter at heller ikke denne skalaen beskriver toneforrådet særlig presist. Jeg har derfor også sett på muligheten for at durpentatonskalaen parallellforskyves i forhold til akkordene, at det er C-durpentatonskalaen som brukes overførstetrinnsakkorden mens F-durpentatonskalaen brukes over subdominant. Imidlertid opptrer det for mange toner som avviker fra denne modellen til at dette er en tilstrekkelig forklaring. *Paying the Cost to Be the Boss* er den av de låtene jeg har undersøkt som har størst tonemangfold. Av tabellen ser man at det av de tolv tonene i den kromatiske skalaen strengt tatt bare er liten sekst (Ab) som aldri opptrer. Som tidligere diskutert holder jeg den ene lille sekunden (Db) som opptrer i introen til dels utenfor undersøkningsmaterialet. Dermed står vi faktisk igjen med alle tonene i en (C-)mixolydisk skala, og i tillegg liten ters og stor septim. Ser man bort fra liten ters, utgjør disse tonene det som Levine beskriver som bebop-skalaen. Mens dette for så vidt er riktig, virker det likevel ikke for meg som en god beskrivelse av toneforrådet i denne låten. Jeg vil for eksempel anta at hvis man ber en musiker som ikke er kjent med bluesmusikk, benytte seg av tonene i bebop-skalaen for å spille over akkordskjemaet til *Paying the Cost to Be the Boss*, vil ikke resultatet ha mye til felles med B. B. Kings fremførelse. Dette er selvfølgelig et temmelig platt argument da det er opplagt at det uansett er måten man bruker, og gjør utvalg innefor, et toneforråd på som er viktigst. I tillegg kommer rytmeaspektet som er om mulig enda viktigere. Likevel er poenget mitt her at man neppe finner noen frase i denne låten der alle de nevnte tonene forekommer, og det er derfor nødvendig å se nøyere på konteksten de forskjellige tonene opptrer i hvis man skal komme noe nærmere en god beskrivelse av tonevalgene.

Et interessant funn i forbindelse med tonevalg i materialet gjelder bruken av forstørret kvart/forminsket kvint, siden det er den ene tonen som skiller bluesskalaen fra

mollpentatonskalaen. Som jeg har vært inne på tidligere virker det som om nettopp denne tonen assosieres med blues, at det er den som står for ”bluesen” i bluesskalaen. Hvis dette virkelig er tilfelle, kunne man forvente at denne opptrer relativt hyppig. Ser man i diagrammet i begynnelsen av kapitlet ser man at det i alle låtenes tilfelle er slik at tonene i mollpentatonskalaen er mye brukt. Det er også andre toner som brukes mye, og særlig i *Paying the Cost to Be the Boss* er det tydelig at mollpentatonskalaen ikke kan oppsummere toneforrådet. I *Crosscut Saw* og *Born Under a Bad Sign* har jeg imidlertid argumentert for at mollpentatonskalaen i varierende grad kan beskrive tonematerialet, men selv om man her slik sett er relativt nærme bluesskalaen er ikke den forstørrede kvarten/forminskede kvinten særlig fremtredende. *Crosscut saw* er den låten der toneforrådet i aller størst grad lar seg beskrive av mollpentatonskalaen, og her ville en tydelig tilstedeværelse av forstørret kvart/forminsket kvint åpnet for at bluesskalaen kunne beskrevet toneforrådet. De fem overlegent mest brukte tonene i denne låten sammenlagt er tonene man finner i mollpentatonskalaen, men forekomsten av forstørret kvart/forminsket kvint er forsvinnende liten. Denne tonen blir faktisk utkonkurrert både av stor ters og stor sekst. Derfor virker det for meg som om bluesskalaen ikke egner seg for å beskrive toneforrådet i låtene jeg har undersøkt.

## **Intonasjonsvariasjon**

Låtene jeg har undersøkt har alle en del fellestrekk hva intonasjonsvariasjon angår. Alle låtene har mye slik variasjon mellom liten og stor ters, eller altså ters-komplekset for for å bruke Jeff Todd Titons begrep (Titon 1994). I både Albert Kings *Crosscut Saw* og B. B. Kings *Paying the Cost to Be the Boss* er det i terskomplekset det er definitivt mest slik intonasjonsvariasjon. Også i Albert Kings andre låt *Born Under a Bad Sign* finner man mye aktivitet i dette området, men her er det i septim-komplekset det er aller mest slik aktivitet. I *Paying the Cost to Be the Boss* er intonasjonsvariasjonen spredt over et litt større tonalt område, det er tegn til slik aktivitet mellom alle tonene fra stor sekund/none til kvint. Det betyr at i et område med en kvarts omfang er det i større eller mindre grad høye eller lave intonasjoner mellom hver tone. I tillegg er det i denne låten registrert noen høyt intonerte små septimer og en høyt intonert stor septim. De høyt intonerte små septimene faller inn i septimkomplekset, mens Titons begrep ikke omfatter den høye store septimen.

Titon beskriver i sin bok et tredje tonehøyde-kompleks, fritt oversatt til kvintkomplekset. Dette er det tredje området Titon i sine studier fant at det var særlig høye forekomster av mikrotoner i, og det dreier seg om tonene mellom forstørret kvart/forminsket kvint og ren kvint. I alle låtene jeg har undersøkt finnes det spor av intonasjonsvariasjon i dette området, men det er ikke registrert mye slik aktivitet her. I *Crosscut Saw* er det for eksempel mer aktivitet mellom kvart og forminsket kvint enn det er i kvint-komplekset, men her er tallene i begge disse områdene i tillegg så lave at de ikke er særlig pålitelige. Det er kun registrert én tone mellom forstørret kvint og ren kvint. I *Born Under a Bad Sign* er det også bare registrert én tone mellom disse tonene, og i tillegg er det også registrert en høyt intonert kvint. Det er jo viktig å ta med i betraktningen her at det i disse to låtene ikke er et særlig høyt antall toner registrert totalt sett. Dermed kan relativt lave antall registreringer av en bestemt tone ha stor betydning. I *Paying the Cost to Be the Boss* er det registrert flere tilfeller av intonasjonsvariasjon i kvint-komplekset, men sett i forhold til det relativt store antallet registrerte toner er det likevel lite aktivitet. Mens det i kvint-komplekset bare er registrert til sammen fem toner som faller mellom forminsket kvint og ren kvint, er det til sammenlikning registrert 26 toner mellom liten og stor ters i ters-komplekset. Det er i likhet med i *Crosscut Saw* registrert vel så mye aktivitet mellom kvart og forminsket kvint. Til sammen peker informasjonen fra låtene i mitt materiale i retning av at kvintkomplekset ikke er av de viktigste områdene når det kommer til intonasjonsvariasjon. Dette er på et vis stikk i strid med Weisethaunets påstand om at området mellom kvart og kvint er der man gjerne finner flest blåtoner. Dette henger nok sammen med den oppsiktsvekkende lave forekomsten av forstørrede kvarter/forminskede kvinter i låtene, og det er ikke overaskende at det ikke er så mye intonasjonsvariasjon i dette området når det heller ikke er særlig høye forekomster av rent intonerte forstørrede kvarter/forminskede kvinter. Det må også sies at resultatene potensielt hadde vært noe annerledes om jeg hadde talt med alle ghostnotes i statistikken. Uansett taler dette funnet, likhet med den lave forekomsten av rent intonerte forstørrede kvarter/forminskede kvinter, for at området rundt forstørret kvart/forminsket kvint kanskje ikke er så sentralt i bluestonaliteten som man ofte går ut i fra.



## Skalatrinn og intonasjon

Tidligere har jeg nevnt problematikken rundt forholdet mellom intonasjon og tonetrinn. Er det naturlig å betrakte forskjellige intonasjoner av en tone som tilhørende samme trinn, eller bør de sees som individuelle tonetrinn? Sistnevnte alternativ impliserer et potensielt uendelig antall tonetrinn mellom hver tone i en hvilken som helst skala, så da er kanskje Ahlbäcks modell med variable toneplasser en bedre vinkling. Eller har de lavt og høyt intonerte tonene ikke noe med disse skalaene å gjøre i det hele tatt? Dette er spørsmål av noe mer filosofisk art, men likevel går det an å diskutere.

Det som i alle fall er klart er at de fleste tonene i låtmaterialet jeg har undersøkt er registrert som rent intonerte. Tonene som er intonert mellom de rene tonene er i varierende grad temmelig nær ren intonering, eller intonert nærmere midt mellom to rene toner. Mine målinger er ikke presise nok til å si noe mer nøyaktig om dette. Det virker imidlertid rimelig å argumentere for at de tonene som er temmelig nær ren intonering bidrar til opplevelsen av nærværet av den rent intonerte tonen. Eksempelvis merket jeg meg at jeg i en del av låtene etter gjennomlytting satt med et inntrykk av at det var spilt flere store terser enn det som faktisk var tilfelle hvis man så bort fra de lave intoneringene. Dette peker i retning av at man kanskje bør betrakte forskjellige intoneringer av en tone som tilhørende samme tonetrinn. Samtidig virker det også som om mange av de tonene som er intonert nærmere midt mellom to rent intonerte toner skaper et litt annet inntrykk. Disse bidrar nok til følelsen av en blues-tonalitet, og kanskje disse bør betraktes som selvstendige trinn med variabel intonering. Man kan i så fall tenke seg at det finnes et område midt mellom de rent intonerte tonene som kan kalles et eget trinn, men dette trinnet blir umulig å bestemme i nøyaktig tonehøyde og opplevelsen av et slikt trinn er nok høyst subjektiv. Det kan være at det viktigste her er at disse tonene faller et sted midt mellom to rent intonerte toner, og ikke nøyaktig hvor høyt eller lavt de faktisk intoneres. Her spiller også trolig sammenhengen de opptrer i en stor rolle. Hvilken tone som spilles før og hvilke som følger etter påvirker nok opplevelsen av disse tonene, da intonasjon jo slik jeg ser det oppleves i forhold til konteksten. Ikke minst er nok starttoner i bends og liknende også avgjørende for hvorvidt man opplever en lavt eller høyt intonert tone som tilhørende den nærmeste rent intonerte tonen eller et selvstendig trinn.

## Bluesmodus

Modusbegrepet kan kanskje beskrive bluestonaliteten på en fruktbar måte, og man kan se for seg et bluesmodus som forklaringsmodell. Ahlbäck (1986) skriver at melodien i et modus relaterer seg til én grunntone, og at de øvrige toneplassene forholder seg til denne. Han skriver at de forskjellige toneplassene kan være faste eller variable. Ahlbäck mener også at eksempelvis den store septimen under og over grunntonen har forskjellig funksjon, og følgelig må betraktes som forskjellige toneplasser, men dette har ikke jeg undersøkt i denne oppgaven. Skal en modusforklaring være egnet innebærer det slik jeg ser det at tonene som brukes, med unntak av de som er lite brukt, må opptre over alle akkordene i skjemaet.

Som jeg har beskrevet er *Crosscut Saw* og *Born Under a Bad Sign* sterkt preget av tonene i mollpentatonskalaen, og man kan se for seg at denne skalaen kanskje danner rammeverket i et bluesmodus i disse låtene. Den forstørrede kvarten/forminskede kvinten er også representert i disse låtene, men ikke i et slikt omfang at bluesskalaen virker beskrivende. Imidlertid gjør forekomsten av store terser at dette moduset i såfall måtte inneholde både liten og stor ters. Etersom den store tersen ser ut til å unngås over fjerdetrinnsakkorden, virker det ikke som dette holder vann. Hvis man, som Ahlbäck, åpner for at tersen kan være en variabel toneplass som strekker seg fra liten ters til stor ters kan dette altså likevel være en mulig betraktningssmåte. I såfall består bluesmoduset av tonene i mollpentatonskalaen der tersen er variabel fra liten til stor. I *Born Under a Bad Sign* er det i tillegg er det en del aktivitet i septim-komplekset, så dette må i så fall også kalles en variabel toneplass. Variasjonen i septimkomplekset ser i likhet med i terskomplekset ut til å i noen grad være styrt av de underliggende akkordene. Dette moduset består i såfall av grunntone, variabel ters, kvart, kvint og variabel septim. Dette kan synes fornuftig, men det er viktig å presisere at akkordskjemaet dels styrer intonasjonen av de variable toneplassene. Dermed blir ikke dette moduset slik Ahlbäck beskriver det fordi det altså ikke kun er melodibevegelsen som styrer intonasjonen, men også akkordunderlaget. I såfall er dette bluesmoduset en slags hybrid mellom en horisontal, modal struktur, og en mer vertikal akkordavhengig melodiføring.

I *Born Under a Bad Sign* har jeg argumentert for at tonevalgene ser ut til å preges av akkordgrunnlaget, ettersom enkelte toner ser ut til å forekomme selektivt over spesifikke akkorder. Over hver av akkordene i skjemaet finner man akkordtoner, og enkelte av disse dukker hovedsakelig opp over de respektive akkordene. Tonikas durters er svært mye brukt

over tonika, men ikke ellers. Tilsvarende finner vi subdominantens ters eksklusivt over subdominant, og konsentrasjonen av toner i dominantens terskompleks er høy over dominanten. Det er med andre ord slik at aktiviteten i akkordenes egne ters-komplekser i noen grad er forbeholdt hver spesifikke akkord. Over tonika er det grunntone, ters og kvint som er mest brukt, og det er mye intonasjonsvariasjon i ters-komplekset. Hos dominanten finner man noe av det samme ettersom denne akkordens grunntone (G) er mest brukt, og dernest dominantens ters-kompleks hvor det er høye forekomster av både stor ters, liten ters og mikrotoner. I tillegg finner man låtens eneste none/stor sekund (D) over dominanten, som er denne akkordens kvint. Dermed er det over disse to akkordene det samme mønsteret som i noen grad går igjen, ut i fra hver akkords egen grunntone. Her går det kanskje an å argumentere for at grunntonen i de forskjellige akkordene fungerer som sentraltoner eller referansetoner, og at det delvis er disse de øvrige tonene forholder seg til og ikke bare låtens tonearts grunntone.

## **Avslutning**

Formålet med denne masteroppgaven har vært å undersøke om man kan systematisere tonevalg og intonasjonsvariasjoner i bluesmusikk. Jeg ønsket å prøve ut forskjellige vinklinger og se hvordan man best kunne systematisere og beskrive toneforrådet og intonasjonsvariasjoner i låtene. Gjennom analysene av låtene og sammelikningen av disse, mener jeg å ha gjort noen funn som belyser problemstillingen.

Slik jeg ser det er låtene jeg har undersøkt preget av både modale og funksjonsharmoniske elementer. Melodiene i gitar og vokal fremstår som hovedsaklig horisontale i karakter, men også som vertikalt, harmonisk orientert i den forstand at melodiene tilpasses akkordgrunnlaget i en del sammenhenger. Ettersom akkordskjemaene i musikken jeg har sett på er forholdsvis enkle og repetitive, er det naturlig nok slik at store deler av de tonene som spilles kan betraktes som uttrykk for både vertikal og horisontal tenkning, og uansett kan jeg ikke ta sikte på å finne ut hva utøverne har tenkt. Det virker for meg som om tonevalgene og intonasjonsvariasjonene dels er knyttet til akkordene, og dels som om modus er en mulig modell. En slags hybrid er en alternativ betraktningssmåte, der man tenker at de variable toneplassene i bluesmoduset dels intoneses som en følge av de underliggende akkordene.

Jeg har gjort rede for hvor det er høyest forekomster av lavt og høyt intonerte toner, og disse intonasjonsvariasjonene virker delvis å forflytte seg avhengig av hvor man befinner seg i akkordskjemaet. Titons beskrivelser av sitt begrep tonehøyde-komplekser har vist seg å være temmelig treffende, med unntak av kvint-komplekset som ikke har vist seg å være særlig aktivt i forhold til intonasjonsvariasjon i mitt låtmateriale. Jeg har beskrevet hvordan det kan virke som områdene med mye intonasjonsvariasjon dels forflytter seg parallellt med akkordene, og dels at tyngepunktet i særlig ters-komplekset forskyver seg avhengig av hvilke akkorder som ligger under. I tillegg har jeg sett at en del av intonasjonsvariasjonene kan finne sted i samme område gjennom flere av akkordene i en låt, og at akkordskjemaet ikke nødvendigvis er en styrende faktor i denne sammenheng.

Gjennom analysen har jeg sett at mollpentatonskalaen kan omfavne store deler av de tonene som brukes i to av låtene, men i *Paying the Cost to be the Boss* er både durpentatonskalaer og miksolydiske skalaer nærmere å beskrive toneforrådet. Bluesskalaen virker ikke særlig egnet for å beskrive noen av låtenes tonevalg, så denne skalaen synes ikke å være så sentral i bluesen som navnet antyder.

Jeg vil konkludere med at det er mulig å systematisere tonevalg og intonasjonspraksis i mitt materiale, men hverken forskjellige skalaer, en modusforståelse eller en mer harmonisk tilnærming ser ut til å forklare tonevalgene og intonasjonspraksisen fullt ut. Kanskje innledningssitatet peker på noe viktig, at blues også er en følelse som ikke kan beskrives.

I videre studier av bluessjangeren ville det vært interessant å gå inn i enkeltfraser og undersøke hvilke toner som følger etter hverandre. Tilsvarende kunne man se på hvilke toner som kommer før og etter høyt og lavt intonerte toner. Det er også et spørsmål hvilken betydning starttonene i bends kan ha for opplevelsen av intonasjon. En gjennomgang av flere blueslåter og flere artister ville videre kunne gi et svar på om de trekkene jeg har kartlagt i denne oppgaven, kan finnes igjen i andre låter og hos andre artister. I denne sammenheng ville det også vært spennende å dykke inn i hva som er stiltrekk for sjangeren og hva som er individuelle stiltrekk hos artistene.

Selv om bluesen oppleves som lett gjenkjennelig og tilgjengelig fra et lytterperspektiv, har jeg fått bekreftet gjennom arbeidet med masteroppgaven at denne musikken samtidig er

kompleks. Dette er inspirerende og motiverende for videre arbeid med denne musikkjangeren, både i forhold min teoretiske forståelse, og for meg som musiker.

# Litteratur

Ahlbäck, Sven og Jernberg, Anton (1986): *Jernbergslåtar*. Läns museet i Gävleborgs län, Gävle.

Benestad, Finn (2004): *Musikklære*. Oslo, Universitetsforlaget.

Bengtsson, Ingmar (1987): «Notation, motion and perception: Some aspects of musical rhythm». I: A. Gabrielsson (red.): *Action and Perception in Rhythm and Music*. Stockholm, Royal Swedish Academy of Music.

Burns, Edward M. og Ward, Dixon W. (1978): «Categorical perceptions- phenomenon or epiphenomenon: Evidence from experiments in the perception of melodic musical intervals». I: *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol 63 (2), s. 456-468.

Cohn, Lawrence (red.) (1993): *Nothing But the Blues – the music and the musicians*. New York, Abbeville Press.

Kvifte, Tellef (1985): «Hva forteller notene? Om noteoppskrifter av norskfolkemusikk». I: Alver, B. (red): *Arne Bjørndals Hundreårsminne*. Bergen, Forlaget Folkekultur.

Levine, Mark (1995): *The Jazz Theory Book*. USA, Sher Music Co.

Lomax, Alan (1968): *Folk song style and culture*. Washington D.C., Plimpton Press Division.

Oliver, Paul (1969) *The story of the blues*. London, The Cresset Press.

Oliver, Paul (1997) *Conversation with the Blues*. UK, Cambridge University Press

Omholt, Per Åsmund (2008): «På jakt etter folkemusikkskalaen – et overblikk», *Norsk folkemusikklag NFL 60 år!* Nasjonal avdeling av ICTM, skrift nr 22 (s.27-59) Oslo, Novus forlag.

Snyder, Bob (2000) *Music and Memory - an introduction*. London, The MIT Press.

Titon, Jeff Todd (1994): *Early Downhome Blues - A Musical & Cultural Analysis* (second Edition). USA, The university of North Carolina press.

Van Der Blik, Rob (2007): «The Hendrix chord: blues, flexible pitch relationships, and self-standing harmony». *Popular Music* 26 (s.343-364). UK, Cambridge University Press.

Van Der Merwe, Peter (1989): *Origins of the popular style: the antecedents of twentieth-century popular music*. Oxford, Clarendon Press.

Weisethaunet, Hans (2001): «Is there such a thing as the 'blue note'?» *Popular Music* vol. 20/1 (s.99-116). UK, Cambridge University Press.

Westman, Johan (1998) *Melodi – Klang – Intonation – en tonalitetsteoretisk studie med utgangspunkt i äldre skandinaviske låtar spelade på hardingfela och fiol*.

Hovedfagsoppgave i etnomusikologi, Griegakademiet institutt for musikk, Universitetet i Bergen.

URL:

Grove Music URL (2012): *Oxford Music Online Grove Music*. Tilgjengelig fra:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24691?q=scale&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24691?q=scale&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit) (Nedlastet 10.07.2012)

Oxford Music URL (2012): *Oxford Music Online*. Tilgjengelig fra:

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5195?q=intonation&hbutton\\_search.x=0&hbutton\\_search.y=0&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5195?q=intonation&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit) (Nedlastet 29.9.2012)

Wikipedia Albert King URL (2012) *Wikipedia Albert King* Tilgjengelig fra:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Albert\\_King](http://en.wikipedia.org/wiki/Albert_King) (Nedlastet 21.10.2012)

Wikipedia B.B King URL (2012) *Wikipedia B.B. King* Tilgjengelig fra:

[http://en.wikipedia.org/wiki/B.B.\\_King\\_discography](http://en.wikipedia.org/wiki/B.B._King_discography) (Nedlastet 21.10.2012)

Wikipedia Born Under A Bad Sign URL (2012) *Wikipedia Born Under A Bad Sign*

Tilgjengelig fra:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Born\\_Under\\_a\\_Bad\\_Sign\\_%28song%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Born_Under_a_Bad_Sign_%28song%29) (Nedlastet 21.10.2012)

Wikipedia Crosscut Saw URL (2012) *Wikipedia Crosscut Saw* Tilgjengelig fra:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Crosscut\\_Saw\\_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Crosscut_Saw_(song)) (Nedlastet 21.10.2012)

# Vedlegg



# Vedlegg 1 Crosscut Saw transponert til C

## Crosscut Saw

Vocal and lead guitar transcription

Albert King

Straight 16ths

♩ = 104

Intro

13 **Vers 1**

17

cross - cut saw, Ba-by just drag me\_ across\_ your log you know I'm a

21

wood so ea-3 y for you, You can't help. but say\_ Hot Dog Now, some

25 **Vers 2**

call me Wood chopp-ing Sam, Some call me Wood cutt-ing Jim\_ The last\_ girl I cut my wood for, you know, Shovants me back a gain I'm a

Copyright © Eivind M. Norseng 2012

29

F7 gliss. gliss. gliss. C7

cross - cut saw, Just drag me across your log I cut your

33

G7 gliss. F7 gliss. C7

wood so ea - sy for you You can't help but say Hot Dog

37

Solo C7

41

(Slowly release bend) F7 C7

45

G7 F7 C7

49

(Slowly release bend) C7

53

F7 C7

57

G7 F7 C7

61 **Vers 3**

got a dou-ble bla-ded axe That re-ally cuts good... Well I'm a cross - cut saw, Just Bu - ry me\_ in your wood I'm a

65 cross - cut saw\_ Ba-by just drag\_ me across your log\_ I cut your wood

69 so ea - sy for you\_ wo man You\_ can't help but say\_ Hot Dog

**Outro**

73 (Fade Out)

C7 F7

# Vedlegg 2 Born Under A Bad Sign transponert til C

## Born Under A Bad Sign

Vocal and lead guitar transcription

Eight beat, straight 16ths

♩ = 92

Albert King

C7 C7 *gliss.* *gliss.* *wavy*  
 Born\_ on a bad\_ sign  
 5 *gliss.* G7 *wavy* F7 *wavy*  
 Been down\_ since I be- gin to cra\_ wl If it wa- sn't for bad luck, You know I would- n't have. no luck at  
 9 C7 C7 *wavy*  
 all Hard\_ luck and trou- ble, Been my on- ly friend  
 13 *wavy* *gliss.* *gliss.*  
 I been on my own\_ ev- er since I was\_ ten Born\_ on a bad\_ sign\_  
 17 *gliss.* G7 *wavy* F7 *wavy*  
 Been down since I be- gin to cra\_ wl If it wa- sn't for bad luck, You know I would- n't have. no luck at  
 21 C7 C7 *gliss.*  
 all I can't re- ad, I did- n't know how to write  
 25 *wavy* *gliss.*  
 My whole life\_ has been, one\_ big fight Born\_ on a bad\_ sign\_

Copyright © Eivind M. Norseng 2012

29

gliss. G7 F7

Been down since I be-gin to cra\_wl If it wa-sn't for bad luck, I said I would-n't have no luck

33

C7 (That ain't no lie..) C7

at all

37 (8)

G7 F7

You know if it was - n't for bad\_luck, I would-n't have no kind-a luck

41

G7 gliss. F7 C7

If it was-n't for real\_bad luck, I would-n't have no luck at all

45

C7 gliss.

You know wine and wo-men is all I\_cra-ve A big legged wo-man gon-na car - ry me to my grave

49

gliss. gliss. gliss.

Born on a bad\_ sign I been down since I be-gan to cra\_wl

53

G7 F7 C7

If it was n't for bad\_love, I tell ya I would-n't have no luck at all. Yeah I'm a

57

C7 gliss. (Fade out)

bad luck boy, and I have-n't had luck all of my days... Yeah

# Vedlegg 3 Paying The Cost To Be The Boss transponert til C

## Paying The Cost To Be The Boss

Vocal and lead guitar transcription

B. B. King

Freely

♩ = 116 Swing 8ths

NC. G7 C7

5 F7 C7 F7

9 C7 Dm7

13 G7 C7 G7 C7

17 F7 C7 F7

21 C7 Dm7

25 G7 C7 G7 C7

Copyright © Eivind M. Norseng 2012

29   
 F7 C7 F7

33   
 C7 Dm7

37   
 G7 C7 G7 C7   
 You act like you don't wan-na lis - ten

41   
 F7 C7 F7 *gliss.*   
 When I talk to you You think you out-ta do ba - by An - y - thing you wan-na do \_\_\_\_\_ You

45   
 C7 Dm7 *gliss.*   
 got-ta be cra-zy ba-by Just got-ta be out-ta yo - ur mind Long. as I'm payin' the bills

49   
 G7 C7 G7 C7   
 I'm pay-in' the co - st (to)be<sup>3</sup>the boss I'll drink if I wan-na

53   
 C7 F7 *gliss.*   
 Play a lit-tle pok-er too I don't want you say-in' noth-ing As long as I'm tak-ing care of you As long as I'm work-ing ba - by And as

57   
 C7 F7 *gliss.*   
 long as I'm pay-ing the bills I don't want no mouth from you 'Bout the way I'm sup-posed to li - ve Got-

61  
 ta be cra - zy ba-by Just got - ta be out - ta yo - ur mind Long as I'm pay - in' the bills

65  
 I'm pay - in' the co - st to be the boss

69  
 Now that you got me You

73  
 act like you a - shamed You don't act like my - ba - by You just us - ing my name But I tell I'm gon - na have all the mon - ey And I

77  
 don't want no back - talk You don't like what I'm do - ing Pick up your things and walk Got

81  
 - ta be cra - zy ba - by Just got - ta be out - ta yo - ur mind Long as I'm pay - in' the bills

85  
 - ta be cra - zy ba - by Just got - ta be out - ta yo - ur mind Long as I'm pay - in' the bills

89  
 - ta be cra - zy ba - by Just got - ta be out - ta yo - ur mind Long as I'm pay - in' the bills

The musical score is written for guitar in a single system. It consists of a vocal line and a guitar accompaniment line. The vocal line contains lyrics and is marked with various musical notations such as slurs, accents, and breath marks. The guitar line features a variety of chords (C7, G7, F7, Dm7) and complex rhythmic patterns including triplets and glissandos. The score is divided into systems, with measure numbers 61, 65, 69, 73, 77, 81, 85, and 89 indicating the start of each system. The lyrics are placed below the vocal line, and the guitar accompaniment is placed below the guitar line.



93

G7 C7 G7 C7

gliss.

I'm pay-in' the co - st (to)be the boss

97

F7 C7 F7

101

C7 Dm7

105

G7 C7 G7 C7

109

F7 C7 F7

113

C7 Dm7

117

G7 C7 G7 C7

121

F7 C7 F7

Detailed description: This is a guitar score page for a piece in G major. It features a single melodic line on a six-string guitar. The score is divided into systems of two staves each, with the upper staff containing the melody and the lower staff containing chord diagrams. The lyrics are: "I'm pay-in' the co - st (to)be the boss". The piece includes various musical techniques such as triplets, glissandos, and vibrato. Chord changes are indicated by letters above the staff: G7, C7, F7, and Dm7. The page number 4 is in the top left, and the page number 97 is at the bottom center.

125

C<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

129

G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

133

F<sup>7</sup>/C C<sup>7</sup> F<sup>7</sup>/C

137

C<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>/C

141

G<sup>7</sup>/C C<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/C C<sup>7</sup>

145

F<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

149

C<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>

153

G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

157

F7 C7 F7

161

C7 Dm7

165

(Long bend)

G7 C7 G7 C7

169

F7 C7 F7

173

C7 Dm7

177

Band stops

rit.

(Tremolo picking)

G7 C7 C7

# Vedlegg 4 Crosscut Saw i orginaltoneart

## Crosscut Saw

Vocal and lead guitar transcription

Straight 16ths

♩ = 104

Albert King

**Intro**

5

9

**Vers 1**

13

17

21

**Vers 2**

25

I'm a  
cross - cut saw, Ba-by just drag me across your log you know I'm a  
cross - cut saw, Just drag me across your log I cut your  
wood so ea - sy for you, You can't help but say Hot Dog Now, some  
call me Wood.chopp-ing Sam, Some call me Wood.cutt-ing Jim The last girl I cut my wood for, you know, She wants me back a-gain I'm a

Ab<sup>7</sup>  
Db<sup>7</sup>  
Eb<sup>7</sup>  
Ab<sup>7</sup> ↑  
Db<sup>7</sup>  
Eb<sup>7</sup>  
Db<sup>7</sup>  
Ab<sup>7</sup>

gliss.  
gliss.  
gliss.  
gliss.  
gliss.  
gliss.

3  
3  
3  
3  
3  
3

Copyright © Eivind M. Norseng 2012

29

cross - cut saw, Just drag me across your log I cut your

33

wood so ea - sy for you You can't help but say Hot Dog

37 **Solo**

41

(Slowly release bend)

45

49

(Slowly release bend)

53

57

61 **Vers 3**

got a dou-ble bla-ded axe That re-ally cuts good\_ Well I'm a cross-cut saw, Just Bu - ry me\_ in yourwood I'm a

65 cross-cut saw\_ Ba-by just drag\_ me across your log\_ I cut your wood

69 so ea - sy for you\_ wo man You\_ can't help but say\_ Hot Dog (Fade Out)

73 **Outro**

Ab7 Db7

# Vedlegg 5 Born Under A Bad Sign i orginaltoneart

## Born Under A Bad Sign

Vocal and lead guitar transcription

Eight beat, straight 16ths

♩ = 92

Albert King

D<sup>b</sup>7  
 Born on a bad sign  
 5  
 gliss.  
 Been down since I be - gin to cra\_wl If it wa-sn't for bad luck, You know I would-n't have no luck at  
 9  
 D<sup>b</sup>7  
 all Hard luck and trou-ble, Been my on-ly friend  
 13  
 gliss.  
 I been on my own ev-er since I was ten Born on a bad sign  
 17  
 gliss.  
 Been down since I be-gin to cra\_wl If it wa-sn't for bad luck, You know I would-n't have no luck at  
 21  
 D<sup>b</sup>7  
 all I can't re-ad, I did-n't know how to write  
 25  
 gliss.  
 My whole life has been, one big fight Born on a bad sign

Copyright © Eivind M. Norseng 2012

29

*gliss.*  $Ab^7$   $G^b7$

Been down since I be-gin to cra-wl If it wa-sn't for bad luck, I said I would-n't have no luck

33

$Db^7$  (That ain't no lie..)  $Db^7$

37  $(8)$  at all

$Ab^7$   $G^b7$

You know if it was - n't for bad luck, I would-n't have no kind-a luck

41

$Ab^7$  *gliss.*  $G^b7$   $Db^7$

If it was-n't for real bad luck, I would-n't have no luck at all

45

$Db^7$  *gliss.*

You know wine and wo-men is all I cra-ve A big legged wo-man gon-na car-ry me to my grave

49

*gliss.* *gliss.* *gliss.*

Born on a bad sign I been down since I be-gan to cra-wl

53

$Ab^7$   $G^b7$   $Db^7$

If it was-n't for bad love, I tell ya I would-n't have no luck at all Yeah I'm a

57  $(8)$

$Db^7$  *gliss.* (Fade out)

bad luck boy, and I have-n't had luck all of my days... Yeah



# Vedlegg 6 Paying The Cost To Be The Boss i orginaltoneart

## Paying The Cost To Be The Boss

Vocal and lead guitar transcription

B. B. King

Freely ♩ = 116 Swing 8ths

N.C. F7 Bb7

5 Eb7 Bb7 Eb7

9 Bb7 Cm7

13 F7 Bb7 F7 Bb7

17 Eb7 Bb7 Eb7

21 Bb7 Cm7

25 F7 Bb7 F7 Bb7

Copyright © Eivind M. Norseng 2012

29

32

*Eb7* *Bb7* *Eb7*

33

36

*Bb7* *Cm7*

37

40

*F7* *Bb7* *F7* *Bb7*

You act like you don't wan-na lis - ten

41

44

*Eb7* *Bb7* *Eb7* *gliss.*

When I talk to you You think you out-ta do ba - by An - y - thing you wan-na do You

45

48

*Bb7* *Cm7* *gliss.*

got-ta be cra-zy ba-by Just got-ta be out-ta yo - ur mind Long as I'm payin' the bills

49

52

*F7* *Bb7* *F7* *Bb7*

I'm pay-in' the co - st (to)be the boss I'll drink if I wan-na

53

56

*gliss.*

Play a lit-tle pok-er too I don't want you say-in' noth-ing As long as I'm tak-ing care of you As long as I'm work-ing ba - by And as

57

60

*Eb7* *gliss.*

long as I'm pay-ing the bills I don't want no mouth from you 'Bout the way I'm sup-posed to li - ve Got-

61

ta be cra - zy ba-by Just got - ta be out - ta yo - ur mind Long as I'm pay - in' the bills

65

I'm pay-in' the co - st to be the boss

69

I'm pay-in' the co - st to be the boss

73

I'm pay-in' the co - st to be the boss

77

Now that you got me You

81

act like you a-shamed You don't act like my-ba-by You just us-ing my name But I tell I'm gon-na have all the mon-ey And I

85

don't want no back - talk You don't like what I'm do-ing Pick up your things and walk Got

89

- ta be cra - zy ba - by Just got - ta be out - ta yo - ur mind Long as I'm pay - in' the bills

93

F7 Bb7 F7 Bb7

*gliss.*

I'm pay-in' the co - st (to) be the boss

97

Eb7 Bb7 Eb7

101

Bb7 Cm7

105

F7 Bb7 F7 Bb7

109

Eb7 Bb7 Eb7

113

Bb7 Cm7

117

F7 Bb7 F7 Bb7

121

Eb7 Bb7 Eb7

125

Bb7 Cm7

129

F7 Bb7 F7 Bb7

133

Eb7/Bb Bb7 Eb7/Bb (Slow bend)

137

Bb7 Cm7/Bb

141

F7/Bb Bb7 F7/Bb Bb7

145

Eb7 Bb7 Eb7

149

Bb7 Cm7

153

F7 (Long bend) Bb7 F7 Bb7

157

Chords: Eb7, Bb7, Eb7

161

Chords: Bb7, Cm7

165

(Long bend)

Chords: F7, Bb7, F7, Bb7

169

Chords: Eb7, Bb7, Eb7

173

Chords: Bb7, Cm7

177

rit.

Band stops

(Tremolo picking)

Chords: F7, Bb7, Bb7

## Vedlegg 7 Crosscut Saw oversikt statistikk

### Oversikt sum antall toner totalt Crosscut Saw gitar

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7				
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑				
Sum	67			30	6	11	2	31	2	1	59		25			

### Oversikt sum antall toner totalt Crosscut Saw vokal

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7				
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑				
Sum	58			25	2	1	7	29		3	25		5		4	1

### Oversikt sum antall toner totalt Crosscut Saw gitar og vokal samlet

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7				
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑				
Sum	125			55	8	12	9	60	2	3	84		5		29	1

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Crosscut Saw gitar

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
Sum												
I	46			14	6	2		21		46		18
IV	17			15	8	2		5		1	4	3
V	2			1	1			5	2		8	4

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Crosscut Saw vokal

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
Sum												
I	51			6	2	1	7	5		1	11	
IV	6			17				18		6		4
V	1			2				6		2	8	1

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Crosscut Saw gitar og vokal samlet

	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
Sum												
I	97			20	8	3	7	26		1	57	
IV	23			32	8	2		23		1	10	3
V	3			3	1			11	2	2	16	4

## Vedlegg 8 Born Under A Bad Sign oversikt statistikk

### Oversikt sum antall toner totalt Born Under gitar

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	58						17	1	3	6	17		1	1	25	1					7			

### Oversikt sum antall toner totalt Born Under vokal

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	102				1		7		5	18	10		5		54				3		25	10	7	12

### Oversikt sum antall toner totalt Born Under gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	160				1		24	1	8	24	27		6	1	79	1			3		32	10	7	12

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Born Under gitar

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	53						17	1	3	6	17		1	1	24	1					7			
I																								
IV	5														1									
V																								

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Born Under vokal

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	76						6		5	17	8		3		22						13	3	1	7
I																								
IV	25						1		1		2		2		8				3		8		1	
V	1					1									24						4	7	6	4

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Born Under gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	129						23	1	8	23	25		4	1	46	1					20	3	1	7
I																								
IV	30						1		1		2		2		9				3		8		1	
V	1					1									24						4	7	6	4



## Vedlegg 9 Paying The Cost To Be The Boss oversikt statistikk

### Oversikt sum antall toner totalt Paying The Cost gitar

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7			
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	1	184	1	1	55	3	26	8	14	57	5	2	64	3	2	7	3	43	1	89	1	21	3	3	1	1

### Oversikt sum antall toner totalt Paying The Cost vokal

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7			
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	3	101			5		11	2	2	18		10	3		2	50	2		12		27	2	2	2	1	1

### Oversikt sum antall toner totalt Paying The Cost gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7			
	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
Sum	4	285	1	1	60	3	37	10	16	75	5	2	74	6	2	93	3		101	1	48	2	5	1	1	1

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Paying The Cost gitar

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7			
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
I	1	85	1		21	2	9	4	9	38	4	2	30	2	1	1	15	1	36	1	8					
mII	16				11	1	2		1	2		4				4			12		4					
IV	45				16		8	2	2	7	1	17	1	3	1	11			24		4					
V	31				4		4	2	1	8		10	1	2	1	7			16		6			1		

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Paying The Cost vokal

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7			
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
I	3	91			2		5	1	1	15		3			2	30			10		15	2	2	2	1	1
mII															11	2					7					
IV		10			3		6	1	1	1		6	3		3				1		1					
V										2		1			6				1		4					

### Oversikt sum antall toner over hver akkord Paying The Cost gitar og vokal samlet

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7			
Sum	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑
I	4	176	1		23	2	14	5	10	53	4	2	33	2	1	3	45	1	46	1	23	2	2	2	1	1
mII	16				11	1	2		1	2		4			15	2			12		7					
IV	55				19		14	3	3	8	1	23	4	1	3	1	14		25		5					
V	31				4		4	2	1	10		11	1	2	1	13			17		10			1		



70 IV														
71 I	3						2			2				
72 I	1					1				1				
73 I										1				
74 I	1				1									
75 I	1													
76 I														
77 IV										1				
	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7		
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑		
Sum	67			30	6 11 2	31	2	1 59			25			
Sum	1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7		
	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑		
I	46			14 6 2		21		46			18			
IV	17			15	8 2	5		1 4			3			
V	2			1	1	5 2		8			4			



70	IV	1				2			3			1							
71	I	1																	
72	I																		
73	I																		
74	I																		
75	I																		
76	I																		
77	IV																		
		1	L2	S2	L3	S3	R4	FS4/FM5	R5	L6	S6	L7	S7						
		↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑						
	Sum	58			25	2	1	7	29		3	25		5		4	1		
	Sum	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑						
	I	51			6	2	1	7	5		1	11		5		4			
	IV	6			17				18			6							
	V	1			2				6		2	8					1		



## Vedlegg 13 Born Under A Bad Sign regneark vokal

taktnr	akkord	1 ↓ C ↑	L2 ↓ Db ↑	S2 ↓ D ↑	L3 ↓ Eb ↑	S3 ↓ E ↑	R4 ↓ F ↑	FS4/FM5 ↓ Gb ↑	R5 ↓ G ↑	L6 ↓ Ab ↑	S6 ↓ A ↑	L7 ↓ Bb ↑	S7 ↓ H ↑			
	N.C.															
1	I															
2	I															
3	I	3				1						1				
4	I	1														
5	I	1			1	1		1	1			1				
6	I	2				1		1	1							
7	V								4			2	1			
8	IV	4						1	2			2				
9	I					1										
10	I															
11	I	3											1			
12	I	4										1				
13	I	4				2										
14	I	3										1	2			
15	I	4				1						1				
16	I															
17	I	3			1	1		1	1			1				
18	I					1		1	1							
19	V								4			2	1			
20	IV	4						1	2			2				
21	I					1										
22	I															
23	I	3				1										
24	I	3							1			2	1			
25	I	2						1	1				1			
26	I	2										1				
27	I	4				1						1				
28	I															
29	I	3			1	1		1	1			1				
30	I					1		1	1							
31	V								4			2	1			
32	IV	4							1			2				
33	I					1		1	1							
34	I															
35	I															
36	I															
37	I															
38	I								1							
39	V								5			1	1			
40	IV	4				1					3		2			
41	V			1					4			1	1			
42	IV	4						1	1			1				
43	I					1										
44	I															
45	I	2							2				1			
46	I	3				1			1				1			
47	I	4							4			2				
48	I	2											1			
49	I	4				1						1				
50	I															
51	I	3			2	1		1	2			1				
52	I					1										
53	V	1							3			2	1			
54	IV	5			1			1	2			1	1			
55	I					1										
56	I	3														
57	I	3														
58	I	4							2			1				
59	I	3			1	1		1	1							
60	I															
61	I															
Sum		102		1	7	5	18	10	5	54		3	25	10	7	12
Sum		1														
I		76			6	5	17	8	3	22			13	3	1	7
IV		25			1	1		2	2	8		3	8			1
V		1		1						24			4	7	6	4





	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ H ↑
70 I	2				1 2	1		1		1		
71 I											1	
72 IV	3			1		1	1			2		
73 IV	1			1	1	1		1		1		
74 I	2			1	3	1		1				
75 I	1		1	1	1	1		2		1	1	
76 mII	2		1	1								
77 V	2							1		1		
78 I	1				1					1		
79 V												
80 I												
81 I												
82 I												
83 I												
84 I												
85 I												
86 I												
87 I												
88 IV												
89 IV												
90 I												
91 I												
92 mII												
93 V												
94 I												
95 V												
96 I	2											
97 IV	1					1		1		1		
98 I	1					1						
99 I	2			1		3		1		2		
100 IV	2		2		1					1		
101 IV	2			1	1	1		1		1		
102 I	1							2				
103 I				1	6	5						
104 mII	2				1	2		2		1		
105 V	1			1			1	1		1		
106 I		1				1	2	1				
107 V												
108 I	1											
109 IV	1									1		
110 I	1				1					1		
111 I	2		1							1		
112 IV	2		1							1		
113 IV			1			1		1		1		
114 I	1				2							
115 I	1		1		1					1		
116 mII	2		2							1		
117 V								1		1	1	
118 I	1			1		2		1				
119 V					1							
120 I	1		1									
121 IV	1									1		
122 I	1											
123 I			1			1		1				
124 IV	2				1					1		
125 IV	2			1		1		1		1		
126 I					1 1							
127 I	2		2		1					2		
128 mII	1		1									
129 V	2				1	1		1			1	
130 I	3					1				1		
131 V	4			1	1					3		
132 I			1									
133 IV/I	1									1		
134 I										1		

	↓ C ↑	↓ Db ↑	↓ D ↑	↓ Eb ↑	↓ E ↑	↓ F ↑	↓ Gb ↑	↓ G ↑	↓ Ab ↑	↓ A ↑	↓ Bb ↑	↓ B ↑	↓ H ↑													
135 I	2		2		1					2																
136 IV/I							1																			
137 IV/I	1		2	1		2																				
138 I	1																									
139 I	1			1	1	2				1																
140 mII/I	1		1																							
141 V/I	2		1		1					1	1															
142 I	2		1		1																					
143 V/I	2		1		1					1																
144 I	1																									
145 IV	1			1		1	1			1																
146 I	3									2																
147 I	2				1					1																
148 IV	1																									
149 IV																										
150 I	1		1							1																
151 I	1		1		1																					
152 mII	1		2							1																
153 V	1			1		1		1		1																
154 I	3				1					1																
155 V	4									2																
156 I	1																									
157 IV																										
158 I																										
159 I	1		1	1						1																
160 IV	2		2																							
161 IV	2		1	1		1		1		1																
162 I	1		1		1					1																
163 I	2		1		1					1																
164 mII	1		1							2																
165 V	1				1	1																				
166 I	2				1					1																
167 V	1										1															
168 I	2																									
169 IV	2									1	1															
170 I	1				1					1																
171 I				1	1	1		1																		
172 IV	1									1																
173 IV	2				1		1	1		1																
174 I	1				1					1																
175 I	2				1	1	1			1																
176 mII	1		1							2																
177 V	2		1		1					1																
178 I	2				1	1		2		1	1															
179 N.C	1			1	1		1		2																	
180 N.C	2																									
181 I	1																									
	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7			
Sum	↓ C	↑	↓ Db	↑	↓ D	↑	↓ Eb	↑	↓ E	↑	↓ F	↑	↓ Gb	↑	↓ G	↑	↓ Ab	↑	↓ A	↑	↓ Bb	↑	↓ B	↑		
	1	184	1	1	55	3	26	8	14	57	5	2	64	3	2	7	3	43	1		89	1	21		3	

	1		L2		S2		L3		S3		R4		FS4/FM5		R5		L6		S6		L7		S7	
Sum	↓ C	↑	↓ Db	↑	↓ D	↑	↓ Eb	↑	↓ E	↑	↓ F	↑	↓ Gb	↑	↓ G	↑	↓ Ab	↑	↓ A	↑	↓ Bb	↑	↓ B	↑
I	1	85	1		21	2	9	4	9	38	4	2	30	2	1	15	1		36	1		8		
mII		16			11	1	2		1	2		4				4			12					
IV		45			16		8	2	2	7	1	17	1	1	3	1	11		24			4		
V		31			4		4	2	1	8		10		1	2	1	7		16			6		1



70	I																
71	I																
72	IV																
73	IV																
74	I																
75	I																
76	mII																
77	V																
78	I																
79	V																
80	I	2		1						2							
81	I	4							1		1						
82	I	6							1								
83	I	1 3							2				1				
84	I	9							2								
85	I	4				1			1								
86	I	3				2									1		
87	I								2				3				
88	IV				1 1												
89	IV	2		1 1			3										
90	I	3		1 1		2			2				1				
91	I	1				1							1				
92	mII								4 1				2				
93	V					1			2				1				
94	I	1		1 1					2 1								
95	V																
157																	
		<b>1</b>	<b>L2</b>	<b>S2</b>	<b>L3</b>	<b>S3</b>	<b>R4</b>	<b>FS4/FM5</b>	<b>R5</b>	<b>L6</b>	<b>S6</b>	<b>L7</b>	<b>S7</b>				
		<b>↓ C ↑</b>	<b>↓ Db ↑</b>	<b>↓ D ↑</b>	<b>↓ Eb ↑</b>	<b>↓ E ↑</b>	<b>↓ F ↑</b>	<b>↓ Gb ↑</b>	<b>↓ G ↑</b>	<b>↓ Ab ↑</b>	<b>↓ A ↑</b>	<b>↓ Bb ↑</b>	<b>↓ H ↑</b>				
	Sum	3 101		5	11 2	2 18	10 3		2 50 2		12	27 2	2 1				
	Sum	<b>1</b>	<b>L2</b>	<b>S2</b>	<b>L3</b>	<b>S3</b>	<b>R4</b>	<b>FS4/FM5</b>	<b>R5</b>	<b>L6</b>	<b>S6</b>	<b>L7</b>	<b>S7</b>				
	I	<b>↓ C ↑</b>	<b>↓ Db ↑</b>	<b>↓ D ↑</b>	<b>↓ Eb ↑</b>	<b>↓ E ↑</b>	<b>↓ F ↑</b>	<b>↓ Gb ↑</b>	<b>↓ G ↑</b>	<b>↓ Ab ↑</b>	<b>↓ A ↑</b>	<b>↓ Bb ↑</b>	<b>↓ H ↑</b>				
	mII	3 91		2	5 1 1 15		3		2 30		10	15 2	2 1				
	IV	10		3	6 1 1 1		6 3		3		1	1					
	V					2	1		6		1	4					