

Kan jag klättra till rymden?

Med nya ackordföljder

Daniel Schwartz
2014

Konstnärlig kandidatexamen
Musik

Luleå tekniska universitet
Institutionen för konst, Kommunikation och Lärande

Examensarbete

Kan jag klättra till rymden?

- Med nya ackordföljder.

Daniel Schwartz

Konstnärlig Kandidatexamen

Musik

Luleå tekniska universitet

Institutionen för konst, kommunikation och lärande

Abstrakt

I det här arbetet har jag skapat harmoniseringsverktyg till improvisation och nyskapande ackordföljder. Det handlar om att göra något kreativt för att se om det finns något outforskat område inom musikteorin.

Jag applicerade de nya ackordföljderna på traditionella jazzlåtar och reharmoniserar om dem även för improvisation. I mitt klingande resultat spelade jag in bakgrunder och melodier samt solon på gitarr där jag applicerade harmoniseringsverktygen. Sedan analyserade jag de aspekter och konsekvenser jag upplevde i processen och diskuterade framför allt min musikaliska utveckling.

Förord

Jag vill tacka min handledare Mathias Lundqvist för allt stöd och hjälp med att utforma presentationen av arbetet. Han har även haft ett entusiastiskt och hoppfullt förtroende till mitt arbete vilket lett mig till att vilja göra detta nyskapande arbete.

Jag vill även tacka alla mina andra lärare som generellt stöttat mig, och andras musikers kreativitet och deras egna röster på LTU. Det är viktigare än vad man tror för att gynna den framtida konsten och det kommande artisterna.

Framförallt har Arne ”Basse” Hagström, universitetslektor och inriktningsansvarig för Jazzkandidat-utbildningen, alltid haft ett starkt förtroende för sina elever och i mitt fall stöttat min karriär som jazzmusiker.

- Tack.

Innehållsförteckning

1. Bakgrund	5
2. Syfte	8
3. Metod	9
4. Stage Equation	10
5. Chromatic Sus Chords	19
6. Fifth Fight	24
7. Applicering & Resultat	27
8. Diskussioner	39
8.1 Min syn på att skapa.....	39
8.2 Att välja ters.....	40
8.3 Utforska 7 + b7 eller dubbla terser.....	40
8.4 Improvisation.....	41
Källor	43

1. Bakgrund

Jag har gitarr som huvudinstrument och har intresserat mig för jazz sedan jag var omkring 16 år. Som hobby spelade jag musik och improviserade med andra vänner. Jag har lyssnat till jazz och andra olika afro-relaterade musikgenrer sedan tonåren och innan många andra genrer men jag har ingen erfarenhet av klassisk musik. När jag gick ut gymnasiet så började jag studera jazz på folkhögskola och började lära mig den allmänna musikteorin. Genom alla dessa år av musicerande har jag varit intresserad av harmonier, klanger som bildas när toner kombineras. Jag har ofta på gehör experimenterat och lekt med slumpmässiga kombinationer för att hitta olika harmonier och försöka förstå vad som händer.

Jag har alltid haft en enorm nyfikenhet på ljud och olika gestaltningar av tonernas samklang. Därför har jag valt att forska kring ”reharmonisering” som är ett vanligt begrepp i komposition och arrangering. Det betyder att man byter ut de befintliga ackorden i till exempel en låt till närbesläktade substitut eller tonartsändrande funktioner.

Det amerikanske jazzsaxofonisten John Coltrane skapade en ackordföljd som i dag kallas ”Coltrane Changes”. Han skapade den genom att dela en oktav i tre delar, med lika långt avstånd mellan tonerna.

Om man i C dur delar upp en oktav i stora terser så får man C E Ab. Man får lika långt avstånd mellan tonerna och han använde dem som bastoner. Han skapade progressioner¹ med dessa bastoner och lade sedan till ledande ackord emellan ackorden, bland annat i sin kända låt ”Giant Steps” där B^{Δ7}, G^{Δ7} och E^{bΔ7} är de tre tonarterna med stora tersers avstånd.

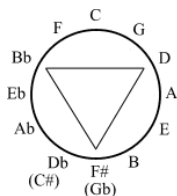


Han släppte en skiva 1960 vid namn ”Giant Steps” där det sägs att progressionerna är rätt så nya och att pianisten Tommy Flanagan hade svårt att spela solo över ackorden. Han hade fått veta någon vecka innan vad det var för ackord men hade tänkt själv att det kanske skulle vara en ballad eller långsam låt. Coltrane hade inte sagt något om stilen och Flanagan lade inte så mycket vikt vid att öva i ett snabbt tempo som Coltrane hade i åtanke. (Porter, 1999, s. 155).

¹ Progressioner är ett annat ord för ackordföljder som förekommer i ackordanalyser.

En teori om bakgrunden till den här ackordföljden var att Coltrane blandade in religion och andlighet där det symboliserade "the magic triangle"² eller Fadern, Sonen och den helige Anden, som på engelska heter "Holy Trinity" (den heliga Treenigheten). (Wikipedia, 2014)

Om man utgår ifrån en kvintcirkel ser man antydning till den symbolen "the magic triangle".



Det var dock inte John Coltrane som hade kommit på just konceptet att skapa harmonierna med olika tonarter. Det fanns klassiska kompositörer och musikalkompositörer som använt sig av tonartsbyten med en stor ters avstånd. Ett exempel är Cole Porters låt "Night and day" från 1932 som börjar i Bmaj7 och sedan landar i Ebmaj7.

Coltrane was the first jazz musician to create tunes based entirely on major 3rd key motion. Some of the more sophisticated songwriters of the 1920s, 1930s and 1940s wrote tunes with an occasional key center moving a major 3rd - Levine, 1995 s. 364.

Jag inspireras oerhört av Coltranes musik men också av mystiken i att han blandar in andliga aspekter och abstrakta ting. Jag tror att själva romantiken i att försöka gestalta saker som människan bara satt ord på eller att tonsätta naturliga eller onaturliga fenomen är något som inspirerar mig. Även när någon annan musiker försöker göra det inspireras jag till samma utmaning. Därför har det lett in mig till att göra ett sådant här examensarbete.

² "The Magic Triangle" är kopplad till en symbol ifrån en indisk gud, Durga.

Exempel på musik som fascinerar mig med banbrytande ackord eller överraskningar med oväntade tonartsbyten är till exempel en låt med Kurt Rosenwinkel som heter "Use of light". Där ligger melodin och introt i Bbmaj7#11 en stund och verkligen etablerar sig men går sedan vidare till ett Dmaj7 vilket hoppar en bra bit ifrån tonarten.

Kurt Rosenwinkel (2005). "Use of Light" 0:28 i ljudexemplet

(Ljudexempel .01)

En pianist som jag tycker använder ackordens toninnehåll och gör det väldigt intressant är Keith Jarrett när han spelar Duke Ellingtons låt "Prelude to a kiss". Han spelar rörliga stämmor utifrån ackorden som svarar melodin på ett dynamiskt sätt. Jag tycker att det är mer spännande att lyssna till hans harmoniseringar än själva melodin på grund av hans dynamik och uttryck.

Keith Jarrett (1999). "Prelude to a kiss".

(Ljudexempel .02)

Exempel på spännande ackordföljder som jag tycker skapar en intressant atmosfär är:

Allan Holdsworth (1992). "Zarabeth".

(Ljudexempel .03)

Christian Scott (2007). "Anthem, (Antediluvian Adaptation)".

(Ljudexempel .04)

De kompositionerna fångar mig totalt och utmanar mitt gehör med de komplexa ackordföljderna vilket jag finner underhållande.

2. SYFTE

Jag ska skapa harmoniseringsverktyg till improvisation och nyskapande ackordföljder.

Jag har velat göra det här arbetet för att det kommer vägleda mig till kunskap och olika teorier kring harmonisering. Jag ville skapa något eget och som är nytt för mig, men även för andra. Jag hade en teori om att jobba på ett eget påhittat sätt för att undvika några redan existerande harmoniseringar.

Med det här arbetet vill jag utöka och förbättra mitt gehör och få en bredare uppfattning av ”tension och release” med oväntade harmonier.

”Tension och release” är ett begrepp som är vanligt i komposition i olika former inom musik, film och drama. Det kan innebära en dramaturgisk föreställning som når sin uppgörelse, alltså att ”Tension” är uppbyggnaden och ”Release” är uppgörelsen eller en reaktion i sammanhanget.

Det handlar om att hitta svar på sådant som jag grubblar på när det gäller alternativ i vissa spelsituationer, att bli snabbare på att se vad som gör skillnad, vilken betydelse olika harmoniska funktioner har, och vilka funktioner som är närbesläktade. Framför allt har jag personligen alltid varit nyfiken på att göra ett arbete om musikteori och harmonier.

3.METOD

Jag kommer utgå ifrån en ”I-VI-II-V progression³”, som är en vanlig ackordföljd i jazzsammanhang. I C dur skulle det alltså vara: C Am Dm G7. Jag kommer att använda den ackordföljden som utgångspunkt och jämföra med de nya ackorden jag harmoniserar fram. Det handlar om att skapa påhittiga system som genererar oförutsägbara ackord och sedan analysera dem. För att kunna hitta något som jag själv skulle kunna uppleva som ett utforskat område, måste jag kunna motivera de val jag gör och arbeta med en observant inställning där jag är medveten om när jag gör ett slumpmässigt val. Annars tror jag att det kan vara svårt att få mina analyser att stärka det som redan finns inom teorin.

Jag vill se hur långt man kan gå innan man kommer tillbaka till där man började. Jag bestämmer mig för att göra tre harmoniseringsverktyg, Stage Equation, Chromatic Sus Chords och Fifth Fight.

Jag kommer att försöka bygga metoder stegvis och följa en logik utifrån grunden där jag bygger strukturer efter varann, i ett mönster där jag försöker bygga på dem med en viss alternativ lösning.

Jag vill även testa att bara låta fantasin ta beslut och låta den naiva kreativiteten bestämma, som inte nödvändigtvis behöver följa någon logik. Att bara sitta vid ett instrument och fingra mig fram till exempel. Sedan kommer jag att skriva olika versioner för att sedan provspela dem eller spela in för att lyssna. Det slutresultatet ljudande exemplen kommer jag spela in med gitarrkomp som jag lägger solon på. Då tror jag att man får ett resultat där man kan avgöra olika aspekter och starta en diskussion om vilka funktioner de olika resultaten uppfyller.

För att det inte ska fastna i en undersökning kommer jag göra ganska rationella ställningstaganden för att komma åt de resultat jag själv tycker bäst om. Om jag märker att någon progression inte har speciellt mycket potential kommer jag inte låta den gå igenom samma applikation. Istället för att reharmonisera låtar med ”dåliga” progressioner så börjar jag med de som intresserar mig och lägger vikten på resultatet. (Som om man till exempel skulle själv försöka blanda en målarfärg till huset; då är det kanske bättre att prova med att blanda olika nyanser först och måla på en plankan istället för att måla om hela huset för se varje nyans man skapat.)

För mig handlar metod om att ta ställning. När jag ska utveckla något som inte redan finns blir skapandet själva metoden. Hur jag än pusslar och bygger, hoppas jag på att min konstnärliga beslutsamhet och kreativitet ska föra produktionen framåt.

³ I-VI-II-V är en ackordföljd beskrivet i romerska siffror där varje steg representerar ackorden efter en skala. Som till exempel I-VI-II-V i C dur är C Am Dm G7 och kan uttalas 1 6 2 5.

4. STAGE EQUATION

STAGE 1

Mitt första system har jag valt att kalla Stage Equation

Jag börjar med att fundera på hur jag kommer snabbast ut ur tonarten på fyra ackord. Jag är intresserad av att få en ”out” effekt där jag kommer utanför originaltonarten istället för till paralleller. Alltså istället för att ersätta C med Am eller C med Em vill jag hamna utanför tonarten.

När jag börjar tänka på ord som system och strukturer kan jag inte undvika matte. Jag har tänkt på matematikens under när det kommer till att generera resultat, där formler skapar förklaringar till fysiska fenomen eller ger oss verktyg till att mäta eller bygga konstruktioner. Jag har alltid imponerats av matematik men har aldrig studerat ämnet mer än A- och B kurs på gymnasienivå.

Jag tänker mig att om man ska beskriva något mattetal som utvecklar sig använder man sig av ekvationer. Jag ser en ackordföljd som något som utvecklar sig. För varje takt tänker jag mig att ackorden driver musiken framåt, vilket också är vanligt i jazz upplever jag. Därför blir jag intresserad av att försöka blanda ekvationer och ackordföljder som stegrar, givetvis baserat på min kunskap, där jag leker med min uppfattning av matematik. Därför har jag gett detta system namnet Stage Equation.

Vad är då en ekvation för mig?

För mig är det ett verktyg för att omvandla något stegvis till någonting nytt efter varje variabel.

Jag bestämmer mig för att ta det första som jag kommer på och börjar bygga en basgång, bestämmer vilka bastoner det ska vara i ackorden.

Tritonus känns som en lagom dissonant utgångspunkt för att bygga en ekvation. Det representerar den ”out”- effekt jag söker. Utan att sitta vid gitarren eller pianot börjar jag laborera matematiskt med penna och papper.

Se avsnitt 8.1, ”Min syn på att skapa”.

C > Tritonus(F#) = F#



I nästa ackord adderar jag ett halvtonsteg på ackordets tritonus.

Am > Tritonus(Eb) + 1 halvt tonsteg = E



I de följande ackorden adderar jag 2 respektive 3 halva tonsteg.

Dm > Tritonus(Ab) + 2 halva tonsteg = Bb



G > Tritonus(Db) + 3 halva tonsteg = E



C t + 0 halva steg = F# A t + 1 halva steg = E D t + 2 halva steg = Bb G t + 3 halva steg = E



Jag märker redan att jag åker iväg från den ursprungliga basrörelsen i ackordföljden med F# E Bb E och bestämmer mig för att ha med en grundrelaterande faktor till ursprungstonarten och att försöka göra det mycket simpelt.

Jag vill ha en så tonartsenlig koppling i progressionen som möjligt när det gäller en sådan kort period. För att lyssnaren ska hinna uppfatta fraser och utövaren ska kunna skapa fraser bör grunden vara stabil. Annars är det lätt att man bara får ett teoretiskt spelande med passande färgtoner.

Se avsnitt 8.4, ”Improvisation”.

Nu kan man ju välja fritt efter behov men för att börja lugnt väljer jag att göra en lättanalyserad variant först:

F#m7b5 Em9 Bb7#11 E7b9

(Ljudexempel 05.04)

Med den här varianten börjar jag i G dur med F#m7b5 och Em7. Em7 har nästan samma toninnehåll som Am7, så om basen skulle spela A blir ackordet en ganska direkt parallell till Am7, men jag färgar om det med en 9:a för att stärka funktionen som VI i G dur.

Bb7#11 är en dominant som kan upplösas ett helt tonsteg upp till tonikan om vi är i C dur. En förekommande harmonisering som finns i till exempel ”Stella by starlight” och ”Misty”.

V7alt chords can resolve anywhere but their strongest resolutions are: Down a 5th, Up a halfstep or down a major 3rd - Levine (1995 s. 299).

Alltså kan E7b9 förknippas med en vanlig lösning ifrån E7alt där man landar en stor ters neråt.

Om jag ska ta ställning till den här kombinationen med val av terser så skulle jag använda den till att skriva större arrangemang där man kanske vill ha en mer sammanhållen stämföring. Till improvisation kan den här även vara en mer vanlig ackordföljd. Möjligtvis tror jag att den kan vara mer bekant för den äldre generationens improvisation kring hardbop och bebop jazz.

Vilken ackordföljd skulle jag tycka vara mer spännande till en mindre konventionell improvisation?

F#m7b5 E9 Bb7#11 E7b9

(Ljudexempel 05.05)

Först ser jag det i G dur på F#m7b5 och sedan kommer jag till G durs VI7 (E9); de svarar varandra bra tycker jag. Jag väljer att färga E7 till E9 för att stärka ackordets funktion.

Bb7#11 är en bra kontrast för att den, som tidigare, är en dominant som upplöses till C. Men man kan också tolka den som att den kommer ifrån subdominantmoll alltså taget i från F mollmelodisk skala.

Sedan landar vi på E7b9 som också leder bra till C, precis som förra progressionen.

Tanken slår mig att man skulle se vad som händer om man går vidare i ekvationen där man stannade.

STAGE 2

Det slutade med G > tritonus + 3 = E, därför kan vi börja om och utgå från C > tritonus +4.
Man skulle därför kunna kalla första ackordföljden för Stage 1 och nästa för Stage 2.

C > Tritonus(F#) + 4 halva tonsteg = Bb



Am > Tritonus(Eb) + 5 halva tonsteg = Ab



Dm > Tritonus(Ab) + 6 halva tonsteg = D



G > Tritonus(Db) + 7 halva tonsteg = Ab



C t + 4 halva steg = Bb A t + 5 halva steg = Ab D t + 6 halva steg = D G t + 7 halva steg = Ab



Sedan lägger jag till även här C dur skalas toner från C för att skapa färgtoner:

B^b+c⁽⁹⁾ A^b+d^(#11) D+e⁽⁹⁾ A^b+f⁽⁶⁾



Jag testar åter de möjligheter jag har med moll, dur och dominantackord:

$B^b m^9$ $A^b m^{7b5}$ Dm^9 $A^b m^6$ -Moll

$B^b \Delta^9$ $A^b \Delta^7 \#11$ $D\Delta^9$ $A^b \Delta^{13}$ -Dur

$B^b 9$ $A^b 7 \#11$ D^9 $A^b 13$ -Dominant

(Ljudexempel 06.01)

(Ljudexempel 06.02)

(Ljudexempel 06.03)

För att föra en mer lättanalyserad progression först kommer jag fram till:

$B^b 9$ $A^b \Delta^7 \#11$ Dm^9 $A^b m^6$

(Ljudexempel 06.04)

$B^b 9$ fungerar som subdominantmoll⁴ precis som i *Stage 1* till C, det gör även $Abm^7 \#11$, hämtat ifrån F mollmelodisk.

Dm^9 som tredje ackord blir den samma som 1-6-2-5 progressionen i C dur där det är Dm^7 .

Abm^6 kan man koppla till Db^7 som är ett tritonus-substitut till G^7 som leder till C. Det kanske inte är det mest fungerande ackordet till melodier i C dur men det har en teoretiskt ledande funktion.

Den här kombinationen upplever jag som mest spännande:

$B^b \Delta^9$ $A^b 7 \#11$ D^9 $A^b 13$

(Ljudexempel 06.05)

$B^b \Delta^9$ uppfattar jag som subdominantens subdominant till C dur vilket är ganska vanligt att man går till inom jazz.

$Ab^7 \#11$ är ett typiskt tritonussubstitut för dominantens dominant. En dominant som ska leda till G^7 fast man åter går till tonikan oftast. Finns i äldre traditionell jazz.

D^9 som tredje ackord tänker jag mig leder till G lika väl som Dm^9 skulle göra men den har en annan karaktär som till exempel $D^7 \#11$ i Duke Ellingtons "Take the "A" train" som löses upp till Dm^7 men fungerar lika bra kvar som D^9 .

Ab^13 relaterar jag till G^7 som leder vidare till C dur vilket är klart användbart om man ska vidare till C. Detsamma gäller Abm^6 men det blir en liten twist att ha Ab^13 istället. Det blir ett slags substitut för dominanten G^7 . Men det kan även ha samma funktion som $Ab^7 \#11$.

4 Subdominantmoll är ett ackord hämtat i från tonikans moll, till exempel Fm i stället för F i C-dur.

STAGE 3

Jag går vidare till det tredje steget, tritonus + 8, + 9, + 10 och + 11 halva tonsteg.

C > Tritonus(F#) + 8 halva tonsteg = D



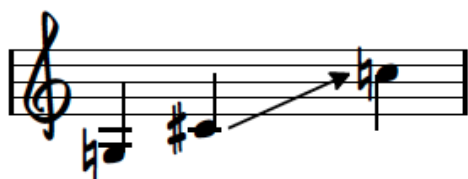
Am > Tritonus(Eb) + 9 halva tonsteg = C



Dm > Tritonus(Ab) + 10 halva tonsteg = Gb



G > Tritonus(Db) + 11 halva tonsteg = C



C t + 8 halva steg = D A t + 9 halva steg = C D t + 10 halva steg = Gb G t + 11 halva steg = C

Jag adderar de första tonerna i C-dur skala som bildar färger som tidigare:

D+c⁽⁷⁾ C+d⁽⁹⁾ G^b+e^(b7) C+f⁽¹¹⁾



Jag testar de möjligheter jag har med moll, dur och dominant ackord:

Dm⁷ Cm⁹ G^bm⁷ Cm¹¹ -Moll

D⁷ C^Δ⁹ G^b⁷ F⁶/C -Dur

D⁷ C⁹ G^b⁷ C⁷sus⁴ -Dominant

(Ljudexempel 07.01)

(Ljudexempel 07.02)

(Ljudexempel 07.03)

Här ser jag att det inte alls finns så mycket koppling till någon 1-6-2-5 progression.

Jag pusslar ihop en progression först:

Dm⁷ C^Δ⁹ G^b⁷ F⁶/C

(Ljudexempel 07.04)

Dm⁷ kommer ifrån C dur men hamnar som första ackord istället för tredje som i originalprogressionen.

Cmaj⁹ får lite samma situation som Dm⁷. Det kommer ifrån C dur men får en annan placering i progressionen.

G^b⁷ kan man se som ett tritonussubstitut till F, alltså att det ersätter ett C⁷ som ska till F i nästa takt.

F/C är bara subdominanten med kvinten i basen.

Om jag skulle försöka göra en progression som ger mera flöde för improvisation men framförallt mer spänning och attraktion skulle jag välja:

D⁷ C⁹ G^b⁷ Cm¹¹

(Ljudexempel 07.05)

Tillsammans kan D⁷ och C⁹ bilda C dominantlydisk skala och man kan därför improvisera likadant i 2 takter vilket jag upplever enklare.

G^b⁷ tycker jag låter bra eftersom jag ser G^b⁷ som en ny tonart när man redan improviserat i ett annat 7 ackord. Det är som om man skulle spelat i till exempel Cmaj⁷ och sedan Gbmaj⁷: man får samma effekt av tonartsbyte när ackorden har samma färgningar.

Cm11 var det enda C ackordet som jag tyckte leder någorlunda till C dur.

Om vi skulle fortsätta på + 12 (Stage 4) där vi utgår ifrån C tritonus + 12 halva tonsteg har vi passerat en oktav och då får jag samma resultat som i Stage 1.

Här följer en sammanfattning av mina progressioner som ersätter I-VIm7-IIIm7-V7 i C dur.

Stage 1

Enklare analyserad:

F#m^{7b5} Em⁹ B^{b7#11} E^{7b9}

Min favorit:

F#m^{7b5} E⁹ B^{b7#11} E^{7b9}

Stage 2

Enklare analyserad:

B^{b9} A^{bΔ7#11} Dm⁹ A^bm⁶

Min favorit:

B^{b9} A^{b7#11} D⁹ A^b13

Stage 3

Enklare analyserad:

Dm⁷ C^{Δ9} G^{b7} F⁶/C

Min favorit:

D⁷ C⁹ G^{b7} Cm¹¹

5. CHROMATIC SUS CHORDS

I och med att förra progressionen resulterade i ackord som hoppade oförutsägbart åt olika håll så letar jag nu efter en ackordföljd som rör sig någorlunda symmetriskt. Det jag menar med det är ackord som har samma avstånd efter varandra eller låter någorlunda lika. Jag tänker mig något som skulle kunna bestå av sus-ackord som nästan bildar ett konsekvent eller symmetriskt flöde. Som när ”powerackord⁵” ökar i hela tonsteg eller i dur som den klassiska schlagersignaturen med Ab dur Bb dur till C dur. Prova gärna själv så hör du. I låten ”Främling” med Carola Häggkvist hör vi detta.

(Ljudexempel 08.00)

Carola Häggkvist (1983). ”Främling”.

Jag testar att ta C D G Bb(BILD), vilket jag vill kalla för C7sus9 för att inte blanda ihop det med C9 som har E som durters. Sedan tar jag strukturen kromatiskt åt var sitt håll där basen går neråt mot B, Bb och A osv medan ackordstrukturen går kromatiskt uppåt.

C7sus9



Kromatiskt uppåtgående C7sus9 som resulterade i ackord:

C7sus9

B^Δ9

B^bΔ9^{#11}

A^Δ7^{#11}aug



(Ljudexempel 08.01)

⁵ Powerackord är ett ackord bestående av två toner på kvintavstånd som är mycket vanligt förekommande för gitarr i rocksammanhang.

Jag provar att göra två varianter med olika sus-ackord, det ena med tonen D som i första exemplet och sedan det andra med F. Jag anser att båda har ett sus-sound och funktion och jag kallar strukturen med F för C7sus4.

C7sus4 (med F)

C7sus4 Badd9 B^b69 A^Δ7



The image shows a musical staff with two systems of staves (treble and bass clef). Above the staff, four chord symbols are written: C7sus4, Badd9, B^b69, and A^Δ7. The notes for each chord are written on the staff. The first chord, C7sus4, has a bass note of F and a treble staff with notes G, Bb, and Eb. The second chord, Badd9, has a bass note of D and a treble staff with notes C#, E, G, and A. The third chord, B^b69, has a bass note of Bb and a treble staff with notes D, F, and Ab. The fourth chord, A^Δ7, has a bass note of A and a treble staff with notes C, Eb, and G.

(Ljudexempel 08.02)

Jag tycker att både D och F har en sus funktion i ackorden så jag provar med båda tonerna och kallar strukturen för C11add9 som rör sig uppåt och bildar nya ackord.

C11add9 (D och F)

C¹¹add9 B^Δ9 B^b69#11 A^Δ7#11aug

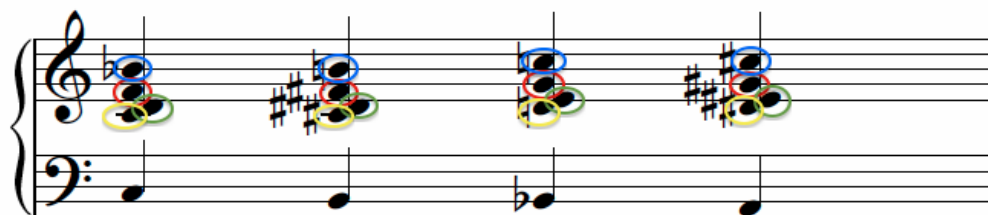


The image shows a musical staff with two systems of staves (treble and bass clef). Above the staff, four chord symbols are written: C¹¹add9, B^Δ9, B^b69#11, and A^Δ7#11aug. The notes for each chord are written on the staff. The first chord, C¹¹add9, has a bass note of F and a treble staff with notes G, Bb, and Eb. The second chord, B^Δ9, has a bass note of D and a treble staff with notes C#, E, G, and A. The third chord, B^b69#11, has a bass note of Bb and a treble staff with notes D, F, and Ab. The fourth chord, A^Δ7#11aug, has a bass note of A and a treble staff with notes C, Eb, and G.

(Ljudexempel 08.03)

Med F och D kunde jag inte ha med G för det var svårt att skapa en voicing som fungerade för gitarr.

Om jag ska analysera tonerna i förhållande till bastonen som går kromatiskt så får jag dessa ackord. Jag beskriver tonerna i strukturen och vad de blir i nästa ackord i förhållande till bastonen.



b7 = b7	1	9	3
sus4 = 11	5	6	7
sus9 = 9	3	#11	#5
1:an = 1:an	9	3	#11

Bastoner: C B Bb A

Med D i strukturen : C⁷add⁹ B^{Δ9} B^{bΔ9#11} A^{Δ7#11}aug

Med F i strukturen : C⁷sus⁴ Bsus⁹ B^{b69} A^{Δ7}

Med F och D i strukturen : C¹¹add⁹ Badd⁹ B^{b69#11} A^{Δ7#11}aug

Sista progressionen tycker jag blev mest intressant för den hade mest färgtoner:

C¹¹add⁹ Badd⁹ B^{b69#11} A^{Δ7#11}aug
(Ljudexempel 08.04)

Sista ackordet blev alltså Amaj7#11 aug vilket härstammar ifrån F# melodisk moll vilket jag tycker har en stark karaktär och väl användbar till improvisationsuttryck eller ett dominerande sound.

Jag tappar snabbt karaktären ifrån sus-tänket jag startade med men det är mycket väl värt att undersöka den här kromatiska progressionen. Problemet blir då hur ska jag koppla det till I-VI-II-V, för nu rör sig basen efter ett eget mönster där jag bara utgår ifrån första steget och sedan klättrar kromatiskt ner.

Jag sätter mig och funderar ett tag och kommer sen på hur viktigt det är att kunna koppla det till ursprungspunkten för att få ett system. Först var jag nöjd med det jag kom på, mest för att det var nog så krångligt att komma dit.

Då slår det mig, vad händer om jag börjar om C11add9 strukturens stegrande mönster för varje ackord? Alltså en idé där jag tar C11add9 som första ackord och sen tar Badd9 som andra men börjar om strukturen ifrån VI och gör likadant med Bb69#11 då jag utgår ifrån II och med Amaj7#11aug utgår ifrån V.

Om jag skulle numrera ackorden i den kromatiska strukturen som jag analyserade till C11add9 kan man kalla dem för:

1 2 3 4

Min ide är att när jag ska skapa andra ackordet tar jag ackord nummer 2 men låter ackordprogressionen starta från A (VI). Jag ringar in steget som blir ackordet jag vill ha med i den nya progressionen.

Ifrån A

1 2 3 4

Då har jag alltså C7sus som första ackord och Abmaj9 som andra. 2:a strukturen i tonarten A blir alltså Abmaj9 precis som tidigare där 2:a strukturen i C blev Bmaj9. A representerar då 6 steget i C dur så det spelar ingen roll om det är A eller Am som är utgångspunkten utan det är själva steget jag utgår ifrån. Jag gör helt enkelt likadant för de andra ackorden. Jag tar tredje strukturen ifrån D och fjärde strukturen ifrån G.

Ifrån D

1 2 3 4

Ifrån G

1

2

3

4



Jag sammanställer ackorden för att få den nya progressionen.

Ifrån

C

A

D

G

Struktur

1

2

3

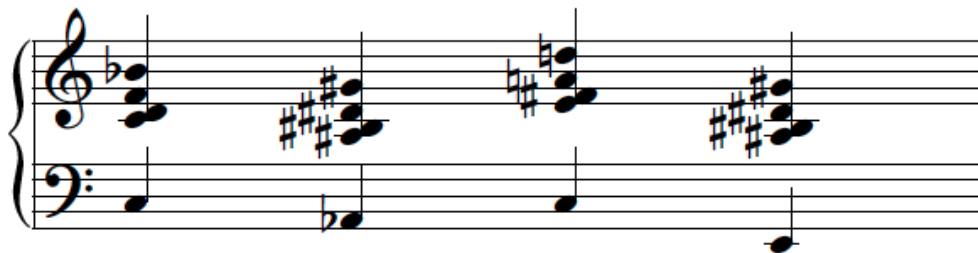
4

C¹¹(add⁹)

A^b(add⁹)

C^{6/9}(#¹¹)

E^{maj7}(#¹¹/₅)



(Ljudexempel 08.05)

C¹¹(add⁹) A^bmaj⁹ C^{6/9}#¹¹ E^{maj7}#¹¹aug får jag då, men sus-strukturen är inte lika tydlig. Där emot får jag en liknande funktion som John Coltrane skapade med tre olika tonarter med stora tersers avstånd. En spännande slump!

Jag tappar det dominanta sound som jag var ute efter men den kromatiska tonartsbytande progressionen är väl värd att applicera.

Summering:

C¹¹add⁹ strukturens analys:

C¹¹add⁹ B^{add9} B^{b6/9}#¹¹ A^{Δ7}#¹¹aug

Steg-transponerade progressionen:

C¹¹add⁹ A^badd⁹ C^{6/9}#¹¹ E^{Δ7}#¹¹aug

6. FIFTH FIGHT

Efter att ha suttit vid pianot och flyttat på kvintackord, fick jag en ny idé, som jag kallar *Fifth Fight*. Om jag tar kvintackord i små terser upp och bas fallande kvintsteg ner får jag C5, Eb5/F, Gb5/Bb och A5/Eb.

Jag väljer att analysera i moll och får följande till:

A musical score in 4/4 time showing a sequence of four chords: Cm, Fm11, Gb/Bb, and Eb7alt. The notation is written in a grand staff with treble and bass clefs. Arrows indicate the movement of notes between chords: the bass line descends by a fifth (C2 to F1, F1 to Bb1, Bb1 to Eb1), while the treble line moves in smaller steps (C4 to Eb4, Eb4 to Gb4, Gb4 to A4).

(Ljudexempel 09.01)

För att utveckla detta provar jag att istället gå uppåt i kvintsteg med basen.

A musical score in 4/4 time showing a sequence of four chords: Cm, Eb/G, Dmaj7, and Am. The notation is written in a grand staff with treble and bass clefs. Arrows indicate the movement of notes between chords: the bass line ascends by a fifth (C2 to G2, G2 to D3, D3 to A3), while the treble line moves in smaller steps (C4 to Eb4, Eb4 to F#4, F#4 to A4).

(Ljudexempel 09.02)

Eftersom jag valde Cm när det bara blev C5 väljer jag att göra likadant med A5. Alltså blir A5, Am och ackordföljden blir då:

Cm Eb/G D^Δ7 Am

Min nyfikenhet gör att jag undrar om man kan byta riktning på kvintackorden och bastonerna.

(Ljudexempel 09.03)

Här låter jag då kvinterna i det högre registret falla neråt i små terssteg och basen faller i kvintsteg neråt och får den analyserade ackordföljden.

Som om det vore något som skulle kunna stå på en "lunchmeny" ska jag även prova att laga en ny rätt: fallande kvintackord i små terssteg, med uppåtgående bastoner i kvintsteg.

(Ljudexempel 09.04)

Summering av de progressioner som jag har fått:

Cm Fm¹¹ G^b/B^b E^b7Alt

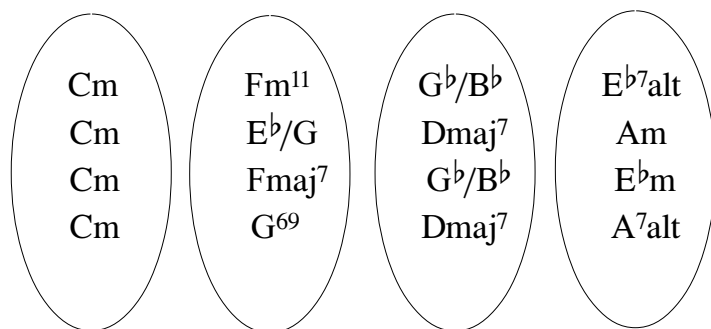
Cm E^b/G D^Δ7 Am

Cm F^Δ7 G^b/B^b E^bm

Cm G^{6/9} D^Δ7 A⁷lt

De progressioner jag fick låter ganska lika varandra och jag undrar om jag kan utveckla dem.

En tanke slår mig om vad som skulle hända om jag slår ihop ackorden jag fick från Fifth Fight och ser vad de har för gemensamma toner. Jag slår ihop dem horisontellt från summeringen.



Om jag slår ihop den första raden blir Cm + alla andra Cm bara Cm.

Fm + Eb/G + Fmaj7 + G69 blir bara ett kromatiskt kaos oavsett vilken baston man tar. Därför tar jag bara första ackordet, Fm.

Gb/Bb + Dmaj7 kan bli ett Dmaj7#5.

Eb7alt + Am + Ebm + A7alt kan inte riktigt ses som ett ackord. Men man kan spela dimhalvhelskala⁶ ifrån Eb och få med de flesta tonerna i Eb7alt och A7alt. Eb dimhalvhel blir samma skala ifrån A så jag väljer att kalla ackordet för Ebdim.

Om jag vill få ihop en progression som jag tycker skulle kunna fungera bra får jag:

Cm Fm Dmaj⁷#5 E^bdim

Med denna Fifth Fight progression får jag ett ypperligt tillfälle att harmonisera i moll. Jag tror att de andra progressionerna också skulle fungera att applicera i moll men jag väljer att låta den här representera Fifth Fight. En typisk progression i moll som är lik 1-6-2-5 är 1-b3-2-5. I C moll skulle det vara Cm Ebmaj7 Dm7b5 G7 vilket är en vanlig progression för jazzstandards i moll.

En annan ide man skulle kunna använda det här kvintkonceptet till är att fokusera på slutackordet i de nya progressionerna. Om man vill landa i till exempel Eb7alt kan man använda Eb7alt som finns i den första rörelsen jag skapade. Kan man då alltså applicera det i en 2-5-1 progression med Fm7b5 Eb7alt Dbm? Till exempel brukar man kunna lägga till ett Bbm7 till Eb7 om man bara har ett Eb7 i en notbild. Då får man en liten progression som man skulle kunna harmonisera om med Fifth Fight-progressionen. Står det Eb7alt för en hel takt kan man lägga till Cm11 Fm11 Gb/Bb och sedan Eb7alt med ett ackord per taktslag om låten går i 4/4.

En annan möjlighet är progressionen med fallande kvintackord i små terssteg med uppåtgående bastoner i kvintsteg där det blev A7alt. Vad händer om man applicerar den på Em7b5 A7alt Dm7?

⁶ Dimhalvhelskala består av ett halvt tonsteg och sedan ett helt och är en symmetrisk skala som även kan börja ifrån ett helt tonsteg och sedan ett halvt. Mönstret pågår i en oktav och skalan består av 8 toner.

Man kan alltid spinna vidare med de progressioner som jag skapar men jag väljer att redogöra för själva koncepten i appliceringarna för att inte halka in på sidospår men det är absolut nödvändigt att nämna nya möjligheter som upptäcks.

7. APPLICERING & RESULTAT

När jag ska applicera de här progressionerna har jag försökt hitta en enkel låt som innehåller 1-6-2-5 och har en melodi som ligger i tonarten.

Jag väljer ”Long ago and far away” av Jerome Kern och Ira Gershwin, en klassisk jazzstandard som ursprungligen kommer från filmen ”Cover Girl” från 1944.

LONG AGO AND FAR AWAY - KERN / GERSHWIN

The image shows a handwritten musical score for the song "Long Ago and Far Away" by Jerome Kern and Ira Gershwin. It consists of four staves of music. Above each staff, handwritten chords are written. The first staff has chords: F6, D-7, G-7, C7, Fmaj7, G-7, C7. The second staff has: F6, G-7, C7, A-7, D7, G-7, C7. The third staff has: 1. Ab6, Bb-7, Eb7, Abmaj7, G7. The fourth staff has: Cmaj7, Bb/G, G-7, C7. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature.

Här intresserar jag mig för de första 8 takterna i A-delen⁷ för de består av I-VIm7-IIIm7-V7 progressioner men har varierats lite genom att man har tagit bort 6:ackordet 2 gånger och ersatt F6 i näst sista takten med Am7.

Am7 skulle kunna vara en parallell till F6 om man ser det som F6/A men jag tycker det ackordet har en I funktion.

Hur som helst tycker jag den är en bra låt att applicera de nya progressionerna på för den är rätt så enkel, anser jag. Jag väljer att transponera låten till C för att göra det tydligare vilka progressioner det är jag applicerar och för att man ska kunna känna igen dem ifrån lyssningsexemplet.

⁷ A-del är oftast de första 16 takterna i en jazzstandard.

Long ago and far away

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the following chords: C⁶, A^m7, D^m7, G⁷, C^m7, D^m7, and G⁷. The second staff contains the following chords: C, D^m7, G⁷, E^m7, A⁷, D^m7, and G⁷. A bracket above the second staff indicates a reharmonization section starting from the E^m7 chord and ending at the final G⁷ chord.

Jag har markerat ett område där jag tycker att en reharmonisering skulle passa bäst och där man skulle få ut mest av att reharmonisera.

Generellt har jag i slutet av antingen 8 takter eller 16 takter en tendens att förvänta mig något nytt eller en intressant ackordföljd som ger svar på melodin. Här fortsätter melodin i de sista takterna men jag uppskattar en variation i slutet eftersom I-VIm7-IIIm7-V7 verkligen etablerar sig ifrån början.

Ju större förväntningar, desto mer får progressionen uppmärksamhet tror jag. Dessutom är det en större chans att de nya ackorden kommer som en överraskning när de inte varit med i början. Möjligtvis kan man tolka det som att jag vill ge melodin mer plats i början med enklare ackord och sedan höja spänningen med nya ackord och se om de får en mer betydande roll än att bara förstärka melodin.

Jag tycker att de får en harmonisk rörelse som kan uppfattas som ett svar på melodin eller något som skapar "tension and release". Att de sista ackorden skapar en "tension" och det som händer sedan blir en slags "release".

Stage 1

Jag väljer att reharmonisera låtens originalackord till konsekventa I-VIm7-IIIm7-V7 kadenser. Sen applicerar jag Stage 1 och väljer sedan att spela en vända med melodin och sedan 3 vändor med improvisation, och gör en version med den enklare analys-progressionen och en med favorit-progressionen.

Som i summeringen kallar jag de olika progressionerna för ”Enklare analyserad” och ”Min favorit” skriver jag nu ”Enklare” och ”Favorit” i notbilden.

The image shows two musical staves in treble clef. The top staff has a melody with seven chords above it: C⁶, A^{m7}, D^{m7}, G⁷, C^{maj7}, D^{m7}, and G⁷. The bottom staff has the same melody but with two different chord progressions indicated by brackets. The 'ENKLARE' progression consists of F^{#m7(b5)}, E^{m9}, B^{b7(#11)}, and E^{7(b9)}. The 'FAVORIT' progression consists of F^{#m7(b5)}, E⁹, B^{b7(#11)}, and E^{7(b9)}. The bottom staff starts with a C chord and ends with a double bar line.

(Ljudexempel 10.01)

(Ljudexempel 10.02)

Stage 1 Enklare progression

Första gången jag hörde ackorden tillsammans med melodin blev jag oerhört överraskad även om jag kunde ha en någorlunda bild på hur det skulle kunna låta. Att det fungerade bra med melodin men även förstärkte melodin med ackordrörelsen tycker jag var oerhört häftigt och jag kan lyssna om och om igen på den. Jag tror att det, eftersom melodin inte krockar med ackorden, fungerar ganska naturligt. Just att jag lade ackorden i slutet byggde upp mer förväntningar och det resultat som jag fick blev tydligare än jag trodde. Jag upplever det verkligen som uppfriskande och inspirerande även om ackorden smälter in bra. Kanske progressionen smälter in väldigt enkelt för gehöret och för en lyssnare som inte har samma uppmärksamhet och bakgrund till processen med ackordföljden, men för mig uppfyller den mitt mål.

Jag tycker att progressionen var enkel att improvisera på. F^{#m7b5} och E^{m9}, som sitter ihop med samma toninnehåll, hinner man etablera något tycker jag. Just att jag hinner spela något som sitter ihop i två takter först gör det enklare att sedan spela två olika ackord. Det blir inte för många olika intryck i början av progressionen. I och med att det kommer nya ackord efter 1-6-2-5 ackorden så flyter det på bra för att jag hinner uppfatta den nya tonarten. Jag behövde inte öva speciellt mycket för att få upp ett flöde.

Stage 1 Favoritprogressionen

Märkligt nog blev ”Favorit” inte min favoritprogression. Jag fastnade för den ”Enklare” versionen för den var enklare att spela på men gav minst lika mycket variation som favoritprogressionen. Effekten av E⁹ till E^{7b9} blev inte så stark eller intressant, iallafall inte när jag improviserade. Möjligtvis kan det ha att göra med min bristande vana vid att spela på ”favoritprogressionen” men jag tror inte att jag skulle tycka den var mer intressant även om jag behärskade den bättre.

Stage 2

Stage 2 Enklare progressionen

Original progression: C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Dm⁷ G⁷

ENKLARE: C Dm⁷ G⁷ Bb⁹ Abmaj⁷(#11) Dm⁹ Abm⁶

(Ljudexempel 10.03)

Här ändrade jag melodin för att den skulle fungera. Jag tycker att den här progressionen blir mindre avancerad och stilfull när man måste ändra i melodin. Det blir en annan harmonisering när melodin måste ändras. Jag tycker inte att resultatet blir lika spännande som när melodin är likadan som originalet men den får en annan nyans av de nya ackorden.

Nu blir det mest en alternativ del i sluttakterna som sticker ut på grund av att melodin ändras. För improvisation tyckte jag Dm⁹ mest stannade upp flödet för det är samma ackord som originalet och därför tappade jag lite inspiration. Mitt mål var att göra något spännande med de nya ackordföljderna men när det dyker upp ett ursprungligt ackord blev jag lite ställd för att jag inte kunde spela någonting som på de andra ackorden som direkt gav något nytt.

Stage 2 Favoritprogressionen

Original progression: C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Dm⁷ G⁷

FAVORIT: C Dm⁷ G⁷ Bb⁹ Ab⁷(#11) D⁹ Ab⁷(ADD13)

(Ljudexempel 10.04)

Jag tycker definitivt att den här ackordföljden blev bättre och har en specifik karaktär som jag gillar. C# tonen i originalmelodin hade blivit en vanlig 11 i Ab⁷#11 ackordet men den tonen har en kromatisk funktion ifrån originalet och jag upplever den likadant här och kunde därför bevara melodin tycker jag. Jag spelar nästan bara ackordtoner i den här progressionen för att få fram ackorden och det ger direkt ett schysst sound som jag tycker om, och det låter även intressant på melodin. Jag upplever det som ett udda "bondstick"⁸.

⁸ "Bondstick" kallar man ibland progressionen III⁷ VI⁷ II⁷ V⁷, när denna utgör B-delen i en AABA form.

Det krävde lite övning för att få ut progressionens potential men att bara spela ackordtonerna lät ganska bra anser jag. Jag hade lite svårt till en början att spela som jag ville men till slut kunde jag börja spela på min vanliga nivå. Jag tycker att den här progressionen uppfyller förväntningarna och ger låten en smakfull harmonisering.

Stage 3

The image shows two musical staves. The first staff is in treble clef and contains a sequence of seven chords: C⁶, A^{m7}, D^{m7}, G⁷, C^{MAJ7}, D^{m7}, and G⁷. The notes are: C4, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5. The second staff is also in treble clef and contains a sequence of chords: C, D^{m7}, G⁷, and then a bracketed section with two options. The 'ENKLARE' option is D⁷, C^{MAJ9}, G^{b7}, F^{6/C}. The 'FAVORIT' option is D⁷, C⁹, G^{b7}, C^{m11}. The notes for the first three chords are: C4, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5. The notes for the 'FAVORIT' option are: C4, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5, E4, G4, Bb4, C5.

(Ljudexempel 10.05)

(Ljudexempel 10.06)

Stage 3 Analysprogressionen

Märklig men behaglig. Det är inte så många ackordtoner som sträcker sig utanför tonarten men just ackordföljden fungerar bra. Jag upplever inte att någonting stannar upp improvisationsflödet.

G^{b7} är kanske den avgörande faktorn för att den blev intressant. Men just att det bara är ett ackord som sticker ut kanske gör det enklare att hinna uppfatta det alternativa i progressionen.

Stage 3 Favoritprogressionen

Även detta blev en väldigt lustig ackordföljd. Den passar bra till melodin men för improvisation låter den lite märklig, mest för att D⁷ och C⁹ inte leder till någonting speciellt, tycker jag. Jag upplever att de får flödet att stanna upp, framförallt till melodin. Det ger en liten bluesig passage med C⁹. Inte för att jag väljer att spela specifikt bluesigt men om man lyssnar till ackorden kan man tro att det ska vidare till F⁷.

Stage 3 fungerar generellt bra men jag hänger den inte lika högt i julgranen som Stage 1 och Stage 2.

CHROMATIC SUS CHORDS

Jag ger samma förutsättningar som för Stage Equation och applicerar på samma sätt för att kunna se vilka skillnader och detaljer de har.

Sus kromatiska progressionen

The image displays two lines of musical notation in treble clef. The first line shows a chromatic progression of chords: C, Am7, Dm7, G7, C, Am7, Dm7, G7. The notes are: C (C4), Am7 (A3, C4, E3, G3), Dm7 (D3, F3, A3, C4), G7 (G3, B3, D4, F#4), C (C4), Am7 (A3, C4, E3, G3), Dm7 (D3, F3, A3, C4), G7 (G3, B3, D4, F#4). The second line shows the same progression with a suspension: C, Am7, Dm7, G7, SUS: C11(ADD9), B(ADD9), Bb9(#11), Amaj7(#11). The notes are: C (C4), Am7 (A3, C4, E3, G3), Dm7 (D3, F3, A3, C4), G7 (G3, B3, D4, F#4), SUS: C11(ADD9) (C4, E4, G4, B4, C5), B(ADD9) (B3, D4, F#4, G4, B4), Bb9(#11) (Bb3, D4, F#4, G4, Bb4), Amaj7(#11) (A3, C4, E4, G4, A4, C5, E5).

(Ljudexempel 10.07)

Här har jag ändrat i melodin för att den ska fungera tillsammans med Badd9 ackordet. I sista ackordet har jag däremot sparat melodin som den är för att det inte skulle bli för stor skillnad. Det låter inte så speciellt fel tycker jag. Hade det varit ett vanligt Amaj7#11 och inte #5 ackord hade D varit kvinten till A och fungerat som meloditon i ett lydiskt ackord. Det fungerar likadant om det hade varit ett Amaj7b13 ackord med en ren kvint, för då kan man se det som ett maj7b16 ackord ifrån harmonisk moll med D som kvint och meloditon. Det är inte teoretiskt korrekt att ha ren kvint i ett Amaj7#11#5 men det fungerar för melodin om man inte spelar båda färgerna samtidigt och jag tycker det sen passar med lydisk augmented skala till improvisation.

Det här var en ganska svår och komplex progression men absolut intressant. Jag tycker egentligen att när man måste börja ändra på melodin, för att det ska låta bra, börjar man också öppna upp för andra parametrar för vad som är relevant till en ny harmonisering, alltså att man kanske tappar den garanti som harmoniseringssystemet ska generera.

Mitt mål är att melodin ska fungera. Man kan gärna gå utanför tonarten men om melodin också börjar göra det tycker jag det kan bli lite för extremt harmoniserat och till och med ganska svårt att improvisera.

Jag kan inte annat än säga att det blev en rätt modern progression för alla ackord är rätt så tonarts separata och har egna modus⁹. Men den fungerar bättre i långsammare tempon. Om det skulle gå snabbare skulle jag inte hinna spela nog tydligt för att redogöra för ackordet eller hinna uppfatta ackorden lika tydligt. Då anser jag att jag delvis tappar syftet förutom den kromatiska effekt som bastonerna i progressionen ger.

⁹ Modus är ett toninnehåll ifrån en skala som man improviserar och harmoniserar med. Typisk låt som analyseras med doriskt modus är "So What" av Miles Davis.

Transponerade sus-progressionen

The image displays two staves of musical notation. The first staff shows a sequence of chords: C, Am7, Dm7, G7, C, Am7, Dm7, G7. The second staff shows the same sequence transposed: C, Am7, Dm7, G7, TRANSPO: C11(ADD9), Ab(ADD9), C6/9(#11), Emaj7(#11/#5). The transposed version includes a bracket over the last four chords, indicating they are part of a single transposed unit.

(Ljudexempel 10.08)

Här kunde jag behålla melodin orörd. C och C# ligger i Ab dur skala.

I sista ackordet Emaj7#11#5 har jag D i melodin vilket blir b7 och borde krocka. Men det låter som att ackordet skulle kunna vara G#maj7#11#5 med E i basen och då skulle D bli #11 i G# och det här tycker jag konstigt nog inte låter inte så dissonant som det teoretiskt borde göra. Kanske är det min tolerans som vidgats efter så många versioner av "Long ago and far away".

Den blev nästan lika svår att improvisera på som den andra sus progressionen men den saknar den kromatiska sus-funktionen, som gjorde det lite lättare att knyta ihop fraserna.

Jag anser att basgången skulle bli ganska tråkig utan ackorden för att den har så stora avstånd mellan tonerna. Därför får ackorden en viktigare roll om de ska uppfattas. Jag lägger generellt ackorden på 1 och 3 slaget i takterna när jag spelat in komp på alla progressioner men jag tror att det blir viktigare på den här för att man ska hinna uppfatta något och framför allt få den ackordreferens som svarar till melodierna man improviserar.

FIFTH FIGHT

Jag har här valt att applicera *Fight Fight* på en moll-låt. När jag analyserade *Fifth Fight* fick jag en moll progression och därför har jag valt två olika standards som går i moll. Jag har tagit A-delen i "Segment" och "Softly as in a morning sunrise" för de har i stort sett samma I-VI-II-V progressioner i moll.

330. HAMERSTEIN -
ROMBERG

SOFTLY AS A MORNING SUNRISE

Chords: Cmi7, Dø7, G7, Cmi7, Fmi7, Cmi7, Dø7, G7(b9), Cmi7, 1. Dø7, G7

97

Segment

By Charlie Parker VERVE 8009

♩ = 260

Chords: Bb-, C-, F7, Bb-, C-, F7, Bb-, F7b9, Bb-, F7+9/b9

Segment går i Bbm som original men jag transponerade den till Cm och tog även bort melodin i sista takten för att göra låten till en blues och mer lik "Softly" för att appliceringarna ska bli snarlika varandra.

Här lägger jag fokus på improvisationen och gör inte någon applicering av melodin. För att analysera ackordföljdens toninnehåll tycker jag man får större fokus på de nya harmonierna om jag applicerar dem i slutet precis som de andra appliceringarna med Stage Equation och Chromatic Sus Chords.

Segment

CHARLIE PARKER

Musical notation for "Segment" by Charlie Parker. The first line shows a melodic line in C minor with chords Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Dm7(b5), and G7. The second line continues the melody with Cm7, Dm7(b5), G7, and then a "FIFTH FIGHT" section with Cm7, Fm7, Dmaj7(#5), and Eb0.

(Ljudexempel 10.09)

Softly as in a morning sunrise

Musical notation for "Softly as in a morning sunrise". The first line shows a melodic line in C minor with chords Cm7, Dm7(b5), G7, Cm7, Dm7(b5), and G7. The second line continues the melody with Cm7, Dm7(b5), G7, and then a "FIFTH FIGHT" section with Cm7, Fm7, Dmaj7(#5), and Eb0.

(Ljudexempel 10.10)

Jag tycker det här gav en nyans på den typiska mollbluesprogressionen. Att reharmoniseringen kommer på slutet gör att det inte blir så speciellt stor skillnad i låtens harmonier i sig, men därför kan man se det som ett svar på melodin och ett effektivt sätt att antingen gå vidare i låten eller bygga upp för solo. Jag förnyar helt enkelt bluesen men en extra krydda på slutet där det är Dmaj7#5 som är det mest alternativa.

I "Softly" spelar jag mollterser efter första temat och det visar att ackordföljden är en slags dimpassage och alla Fifth Fight-varianter med just kvintackord som rör sig i mollterser tror jag skulle passa. Jag kan tänka mig att detta koncept skulle vara intressant i storbandsarrangering där man kan med blås lägga molltersrörelser tillsammans med ackord som passar och får en annan funktion än dimskala med bastonerna.

Med tillgång till alla dessa olika harmoniska system kan man applicera dem i helt olika områden, antingen till harmonisering av melodier eller till improvisationsmaterial på låtar eller också till arrangemang av bakgrunder i större sättningar som storband eller orkestrar. Just genom att leka med resultaten tror jag man kan hitta olika lösningar för just det tillfället man använder dem men så att man får en ganska stabil förutsättning. Jag tror att när man arrangerar under tidspress kan det vara

svårt att leverera nya harmonier och spännande händelser i komp och bakgrunder. Därför kan man med mina system applicera dem och komma snabbt fram till nytt material som man kan utveckla eller redigera för just de partier där man behöver förnya passager eller kliva ut ur sina egna mönster.

Jag tror att många, liksom jag själv ibland komponerar på samma sätt och ovetande har samma harmonier eller liknande ackordföljder därför att man lagt mer energi på spännande melodier. Framför allt kan man ha olika egenskaper, som att vara duktigare på att skriva melodier än att komma på ackordföljder.

I vissa fall kan man också vara bättre på att komma på ackordföljder först innan man skriver själva melodin. Det är kanske vanligare inom den modernare jazzen och fusionen. Men då om man jobbar mer med ackordföljd kanske man vill vidga sina möjligheter och även där behöver utmana sin skaparprocess.

Vad händer om jag skulle applicera flera system på samma låt?

För att se i praktiken hur det fungerar bestämmer jag mig för att applicera alla system och progressioner på en hel låt för att i stort sett se hur mycket man kan reharmonisera en låt och även för att summera dem och få en överblick.

Jag väljer en enkel låt som består av så många I-VI7M7-IIIM7-V7 progressioner som möjligt. "Penthouse Serenade" är en gammal jazzstandard ifrån 1931 skriven av Val Burton och Will Janson.

PENTHOUSE SERENADE 273

Copyright © 1931 by Famous Music Corporation
Copyright Renewed; extended term of Copyright deriving from Val Burton and Will Janson
assigned and effective July 13, 1987 to Range Road Music Inc. and Quartet Music Inc.
All Rights Administered in the U.S. by Range Road Music Inc. Words and Music by WILL JASON
and VAL BURTON

Moderately

Picture a pent-house way up in the sky, with hinges on chimneys for stars to go by, a
sweet slice of heaven for just you and I when we're alone. From
all of society we'll stay a-loof, and live in propriety there on the roof, two
heavenly hermits we will be in truth when we're alone. We'll see life's mad
pattern as we view old Manhattan, then we can thank our
lucky stars that we're living as we are. In our little pent-house, we'll
always contrive to keep love and romance for ever alive, in view of the Hudson just
over the Drive, when we're alone. Just lone.

Jag väljer att klämma in Stage 1,2 och 3 och båda Chromatic Sus Chords progressionerna och även Fifth Fight för att se vad som händer.

Penthouse Serenade

The musical score for "Penthouse Serenade" is presented in a single system with multiple staves. It features the following sections and chord progressions:

- Stage 1:** C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ F#m⁷(b9) E^m9 Bb⁷(b11) E⁷(b9)
- Stage 2:** Bb⁹ Ab⁷(b9) D⁹ Ab⁷(b9)
- Stage 3:** D⁷ C⁷ Gb⁷ Cm¹¹
- Stage 1:** C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ F#m⁷(b9) E^m9 Bb⁷(b11) E⁷(b9)
- Stage 2:** Bb⁹ Ab⁷(b9) D⁹ Ab⁷(b9)
- CHROMATIC SUS:** Cm¹¹ B^(add9) Bbmaj⁷(b11) Amaj⁷(b9)
- Stage 1:** E^m7(b9) A⁷ Dm⁷ E^m7(b9) A⁷ Dm⁷
- FIFTH FIGHT:** E^m7(b9) A⁷ Dm⁷ Gm⁷ Emaj⁷(b9) F^o Dm⁷ G⁷
- Stage 1:** C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ F#m⁷(b9) E^m9 Bb⁷(b11) E⁷(b9)
- Stage 2:** Bb⁹ Ab⁷(b9) D⁹ Ab⁷(b9)
- CHROMATIC SUS TRANSPOSED:** Cm¹¹ Ab^(add9) Cmaj⁷(b11) Emaj⁷(b9)

REARRANGED BY DANIEL SCHMETZ

(Ljudexempel 10.11)

Jag harmoniserar om B-delen som börjar i takt 17 för att kunna göra en Fifth Fight. I stället för den vanliga ackordföljden analyserar jag det partiet till Dm som en slags molltonika där jag sen får en Fifth Fight-progression som börjar i takt 22. Sen lägger jag den helt enkelt där den passar bäst med melodin.

En oerhört spännande upptäckt är att alla progressioner fungerade bra på låten. Det blir en betydligt mer komplex låt än originalet.

Jag ändrar bara någon färgton här och där på vissa ackord med det gjorde ingen avgörande skillnad för grundidéerna. Meningen är också att när man väl applicerar progressionerna i en verklig situation måste man också ta hänsyn till vad som ger det bästa resultatet. Teorin ska inte avgöra vad som är bra, utan man ska låta örat avgöra och musiken tala för sig själv.

8. DISKUSSIONER

8.1 Min syn på att skapa

Att skapa nytt utan att reflektera över vad som finns eller att ha någon speciell tanke på resultaten, kan både vara det svåraste och det lättaste inom konsten generellt anser jag.

När jag sitter och skapar kan jag ibland försöka bygga från så små intryck som möjligt eller små slumpmässiga händelser omkring mig. Ibland kan jag sitta i ett tyst övningsrum och försöka lyssna efter de ljud jag hör omkring mig och börja ton sätta det med slumpmässiga toner. Det kan vara en fläkt som ger en ton och jag kan börja harmonisera ackord till den vilket ger mig en tonart som jag kan börja bygga något från. Jag försöker vara så öppen som möjligt för att träna upp intrycksnivån. Vad jag menar med det är att träna upp ett tillstånd där jag snabbt kan lämna alla tankar och vara i nuet bara med hjälp av tystnad eller försöka summera en komposition av de ljud jag hör. Men jag kan beskriva den processen som att jag utgår ifrån min omgivning.

Även om jag sitter och spelar gitarr kan till och med ett misstag leda till en komposition. En gång lekte jag med en voicing runt på gitarren i kombination med öppna strängar och hörde ett nytt ackord som var intressant och sedan började jag bygga tension och release på det. Då utgår jag ifrån mitt muskelminne och kombinerar kunskap när jag komponerar eller skapar.

Jag brukar alltså låta små händelser omkring mig eller omgivning spela roll för vad jag skapar. Lika väl som en återkommande tanke eller känsla kan jag försöka gestalta med toner. Där jag då har förutfattade känslor relaterade till exempelvis ackord, och försöker kombinera dem för att beskriva något jag känner eller grubblar på. Ett exempel: om jag tycker att du uttrycker ordet glad och lydisk kanske uttrycker glädje men med en sentimental nyans. Då kan jag börja skapa nya känslorelaterade ord för omvändningar av ackorden osv. Jag utgår alltså från vad jag tidigare har skapat mig för uppfattningar om känslor och från tonspråk och försöker utveckla dem tillsammans, alltså att utmana de uppfattningar jag har om harmonierna kopplat till känslor. Jag har till exempel försökt göra en sorgsen låt i du som heter "Close Ones" och så kan en låt idé skapas, men jag har oftast mer bakgrundsfaktorer. Man kan se det som att jag provocerar fram fantasier som sedan blir sanna för mig själv i musiken.

Min syn på att skapa handlar om att låta min inre reflektion återge min omgivning. När jag skapar vill jag uttrycka och återge min syn eller tanke. Jag låter processen vara abstrakt och fantasifull tills jag kan börjar konkret gestalta musik med toner. Jag tror och har märkt att jag uppfinner som mest variation när jag jobbar på det sättet. Variationen är för mig en ganska viktig drivkraft och därför är det viktigt för mig personligen att alltid prova nya sätt.

Jag tycker också man ska prova att skapa något där man tänker igenom resultatet, med detaljer och helhet, innan man ens börjar. Det låter kanske omöjligt men om jag till exempel försöker använda låtens syfte som utgångspunkt, brukar jag veta hur jag vill att det ska låta mer än vad jag tror, framför allt om det kommer ifrån något jag hört tidigare som jag skulle vilja kombinera något med. Att tvinga sig till att göra något som finns, till exempel en "cover", bara för övningens skull, men sedan ytterligare göra något nytt av det resultatet. Man får själv skapa sig en uppfattning om vad som ligger nära ett originalmaterial och sedan utveckla det. Då skulle man jobba ganska ytligt och låta andras musik och kontext inspirera en. Jag har inte testat det här men jag har en tanke om att det skulle fungera i och med att jag alltid brukar försöka skapa allt själv ifrån grunden. Jag har uppnått en slags självinsikt med det här arbetet att det finns alternativ till mitt tillvägagångssätt.

Min syn på att skapa är också att man omedvetet har olika tillvägagångssätt och min nyfikenhet drar mig till att försöka ta reda på vilka de är och sedan utveckla dem åt olika håll och även prova att kombinera dem med varandra.

Att skapa tillsammans med andra blir tror jag innebär att utnyttja sin potential i högsta grad, för då kastar man idéer mellan varandra, alla de individuella impulserna kontrar varandra och reagerar oftast emot varandra. När man spånar tillsammans kan man kombinera varandras fantasier och därför blir det konkret något nytt. Om jag tänker på en häst och min kompis eller arbetskamrat tänker på en fågel som jag aldrig hört talas om, skulle vi då kombinera deras läten så uppstår något nytt ljud som ingen av oss skulle kommit på innan. För det finns så oändligt många djurläten att kombinera så just det ljudet skulle bli unikt och nytt för oss båda.

Ett annat exempel på samarbetsresultat, är rit-leken ”vik-gubbe” där man ritat varsin del av kroppen utan att den andra får se varandras del förutom när man är klar. Det är verkligen ett bevis på vad som händer om man skapar tillsammans och till vilken nivå man kan ta sin egen fantasi. Jag anser att man kan jobba likadant inom musik, men framför allt visar leken på skillnaden mellan att skapa själv och att skapa med andra. Därför har det varit spännande att samarbeta med dessa harmoniska system jag har skapat i mitt arbete. Jag är oerhört nyfiken på vad andra kompositörer skulle kunna göra med dem.

8.2 Att välja ters

Att välja ters i ackord är inte alltid något man måste göra men jag väljer att ta upp det jag upplevde med arbetet. Jag stöter på den processen bara när jag ska skapa en ackordföljd innan jag gör melodierna och jag har märkt att det oftast händer när jag gör en modern komposition på gitarr. I det här arbetet utgick jag från alla möjligheter och fick därför ta ställning till ackordens funktioner och vad jag ville ha.

Jag har också tänkt att kan det skulle kunna vara en metod att behålla en atonal låt och modernare komposition om man tillåter sig att bestämma ters fritt och välja en som man tycker passar bra till ackordet.

8.3 Utforska 7 + b7 eller dubbla terser

När man gör ett sånt här arbete där man jobbar till största delen teoretiskt, stöter man så klart på saker som är oväsentliga eller sådant som man redan vet inte låter bra, som till exempel att man genererar ett ackord med stor 7:a och sänkt 7:a, alltså maj7b7. Men jag tycker det är viktigt att man studerar och noterar alla resultat eller iallafall noterar alla resultat, i varje fall för att upptäcka något nytt. Jag har gjort stora generaliseringar när jag skapat progressionerna och skulle absolut behövt applicera alla möjliga varianter men för att presentera koncepten tydligt tycker jag det inte det behövs mer än det som krävs för att man ska förstå. Därför uppmanar jag läsaren att alltid prova själv, detta för att stimulera nyfikenheten.

8.4 Improvisation

Jag upplever att jag fått en enorm kunskap efter att ha varit tvungen att spela alla ackordprogressioner och improvisera inom väldigt smala teoretiska ramar. När jag varit tvungen att spela så tydligt och försökt redogöra för ackorden i ett pedagogiskt syfte utan att spela bestämda solon har det gett mig en tydlig ide om vad jazzimprovisation är för mig.

Jag tycker verkligen att det är skillnad på jazzimprovisation och vanlig improvisation. Vanlig improvisation för mig är när man uppnår ett slags omedvetet stadium där impulserna spelar störst roll för att det inte ska ligga någon teoretisk värdering bakom utövandet, som bestämmer intrycken eller uttrycken eller en förutfattad bekräftelse. Jag tror dock att det ibland kan vara en myt att det finns ett omedvetet stadium inom en skaparprocess men ibland vet jag inte om jag ändå har upplevt det, eftersom det har hänt att jag har spelat något som jag inte kunde innan eller har någon aning om varifrån det kom från.

Ett exempel på vad jag menar med förutfattad bekräftelse är att ifall jag skulle försöka citera något i mina solon som jag vet väcker en positiv respons från publiken och därför skulle enbart försöka improvisera för att få en viss målgrupp att bekräfta gemenskapen de upplever då jag spelar det. Citatet skulle kunna vara ett "lick¹⁰" många känner till eller en bit melodi ifrån en känd låt. Jag förs nästan likna det vid att ge någon en komplimang och sedan kalla det för improvisation. Det är något som jag inte vill kalla vanlig improvisation men jazzimprovisation kan ibland ha den funktionen och jag värderar dem olika svåra. Men kan man söka bekräftelse när man utövar vanlig improvisation?

Men jag har börjat upptäcka att "vanlig improvisation" också kan ge liknande signaler men där kan man, i stället för att citera, omedvetet använda kroppsspråk eller dynamiker i sitt spel med dolt budskap där man vill egentligen säga något men hävdar att man improviserar helt fritt fast man kan vara hämmad i ett och samma uttryck i samma situationer. Som till exempel att man utgår ifrån att fri improvisation måste vara högljudd och att man måste rynka på näsan. Då säger man att man spelar fritt men man har en bestämd mening med sitt spelande. Det kan till och med vara så att man imiterar någon utan att man vet det. Det kan vara någon som man har sett improvisera och man kopplar det till vad man sett tidigare när man går in för att improvisera. Fast man kallar det improvisation, kan det vara omedvetet en imitation.

Det här är mest outredda tankar jag har kring det svåraste ämnet för mig, improvisation. Jag har en drivkraft till att leta reda på så äkta improvisation som möjligt. Därför kopplar jag det här arbetet till mitt försök att med harmoniseringsverktygen skapa en egen grund till improvisationen.

För varje kunskap och insikt jag har fått av all lärdom under alla år, har jag även avslöjat olika upplevelser som betytt oerhört mycket för mig. Ett exempel: när jag var yngre fick jag lära mig att man spelade vissa skalor på domanter eller att man överhuvudtaget spelade på en dominant i slutet av sin improvisation eller på ett visst ställe för att skapa något ledande. Innan jag visste det, var jag så fascinerad av hur man kunde skapa något så magiskt och passande, och hur vissa människor kunde slumpmässigt tajma det med ett komp. Jag tyckte det visade på en enorm sammanhållning och att de hade medfödda övernaturliga förmågor. Sen fick man reda på att det var något man kunde skapa utan att ens lyssna på varandra bara man spelade det som stod i noterna samtidigt.

¹⁰ Lick är en fras i solon som består av ett melodicitat eller en kort inövad fras.

Jag har fått någon slags drivkraft och nyfikenhet att ta reda på vissa fenomen som jag hör och inte förstår. I och med det har jag även ett val om jag vill "avslöja" musikfenomen. Jag har kommit till insikt om att jag höjer min tröskel för vad som är magiskt och spännande med musik för varje år och därför blivit lite sentimental och kluven, och har börjat undra om jag blir så mycket gladare och nyfiken av att alltid analysera det som fascinerar mig. Å andra sidan kanske det är en generell mänsklig överlevnadsförmåga för alla.

När jag pluggade jazz vid Framnäs folkhögskola blev jag stressad av att det gick så fort när man började öva och lära sig saker och att det faktiskt var möjligt att ta reda på hur andra musiker gör. Någonstans i min utveckling trodde jag att om jag studerar en massa saker blir det inte lika spännande längre. Istället för att få självförtroende av kunskap tänkte jag att man får större press på att leverera något som är svårare än vad man kan. Att man ska försöka spela det man inte vet eller förstår för att verkligen improvisera, annars spelar man bara något som man kan och då har man planerat, inte improviserat. Ett märkligt resonemang men jag trodde att jag annars skulle bli avslöjad av någon annan som förstod vad man gjorde och därför kunde hänvisa till något liknande och därmed säga att det man gör inte är improvisation.

Det resonemanget och förhållandet till improvisation som jag länge har haft, har jag på senare tid börjat ifrågasätta och i stället börjat prova att göra tvärtom: att försöka spela det man förstår och kan när man improviserar istället och lita på kunskap som en orientering.

När jag improviserar i de här jazzsammanhangen med bestämda ackordföljder tycker jag att det kan låta dåligt om man spelar fel, alltså toner som inte ingår i ackorden. Om man skulle försöka försvara de toner man spelat utanför de teoretiska parametrarna måste man enligt mig ha spelat dem med en sådan stark pondus att man lyckas få ackorden att låta osäkra. Jag tror att det kan höras ifall man spelar något annat än det man tänkt. Oftast tycker jag mig då höra att jag "kicksar"¹¹ när jag träffar fel ton än den jag tänkte på gitarrhalsen, alltså försöker spela något som inte sitter i fingrarna.

Jag tycker det ger mig självinsikt att själv att begå misstag inom jazzimprovisation och jag sätter värde på att prova att öva de impulser jag fått genom det jag tidigare spelat, som till exempel om man hör en fras man gjort, inte nödvändigtvis spela om den utan i stället bena ut vad man tänkt och senare öva på liknande fraser och genomtänkta fraser bara för övningens skull.

Detta är ett väldigt svårt område att diskutera, för vad ska bestämma om vad som låter bra eller inte? Teorin, som människan skapat, eller människans omedvetenhet när hon/han spelar? Omedvetenhet i musikaliska fall tror jag kan bestå av muskelminne eller tidigare impulser man fått i liknande dynamik eller kontext, som man placerar i ett annat sammanhang. Därför tycker jag man ska blanda medvetenhet med ovisshet, för att ge sig ut på improvisationens djupa vatten.

När man tränar hjärnan att improvisera inom musik tror jag även att det återspeglas i vardagen. Det kan vara effektivt med improvisation för problemlösning men i de flesta fall kan kunskap och logik vara övervägande.

Men att diskutera improvisation för mig är att diskutera människan och då närmar vi oss beteendevetenskap. Att ifrågasätta improvisation är att ifrågasätta människans intuition¹², anser jag.

11 Kicksa betyder när en ett blåsinstrument tappar tonen med att spela fel på instrumentet.

12 Intuition kommer från latinets *intueri*, som betyder åskåda, se på eller betrakta. Intuition är förmågan att bilda en omedelbar uppfattning eller göra en omedelbar bedömning utan att (medvetet) ha tillgång till alla fakta, och ställs ofta i motsats till att resonera och förstå logiskt - Wikipedia

Källor

Böcker

Aebersold, Jamey (1974) *Charlie Parker Omnibook*. US: Atlantic Music Corp

Leonard, Hal (1998) *Hal Leonard Real Jazz Book*. US: Hal Leonard Corp

Leonard, Hal (1980) *The Real Book II All New*. New York, US: Hal Leonard Corp

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

Porter, Lewis (1999) *John Coltrane, His Life and Music*. Ann Arbor Michigan US: University of Michigan press

Internet

http://en.wikipedia.org/wiki/Coltrane_changes 29 maj 2014

<http://sv.wikipedia.org/wiki/Intuition> 29 maj 2014

Musik

Coltrane, John (1959) [ATLANTIC RECORDS] *Giant Steps* [cd] US

Ellington, Duke (1938). "Prelude to a kiss". Keith Jarrett [ECM] *Whisper Not* [cd] Live Palais Des
Congres, Paris, France (1999)

Holdsworth, Allan (1992) "Zarabeth" [FRONT PAGE RECORDERS] *Wadrenclyffe Tower* [cd]
Restless Records(1992) CA, US

Häggkvist, Carola (1983). "Främling" [MARIANN GRAMOFON] [singel] Sverige

Rosenwinkel, Kurt (2005). "Use of Light" [VERVE RECORDS] *Deep Song* [cd] NYC, US

Scott, Christian (2007) "Anthem, (Antediluvian Adaptation)" [FANTASY STUDIOS] *Anthem* [cd]
Concord Music Group(2007) US