



MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ
Lunds Universitet

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2008
Läroarutbildningen i musik
Janne Heiskanen

Målarens musik – Harmoniska metoder för modal musik

Handledare: Håkan Lundström

Abstract

Title: Strokes of music – Harmonic methods for modal music

The aim of this paper is to develop harmonic methods for music based on different modes or scales. It begins with an exploration of the music of Claude Debussy and then goes on with other methods and scales and also includes an analytic chapter and results at the end.

With "strokes of music" I mean a musical technique, which has some parallels to how a painter can choose colors and palettes to express what he is looking for – the freedom to choose between colors and palettes, or in music tones and scales – to move between them by sudden or leading modulations, from the diatonic scales with alternative formations, to the symmetric spheres, to the melodic pentatonic scales and other alternative new formations, using plateauic solutions or chords in diatonic, functional and non-functional progressions. A scale can be used as tonality or subordinated and the harmonic rhythm can be both with no movement and fast paced.

Keywords: modal music, harmony, musictheory, scales

Titel: Målarens musik – Harmoniska metoder för modal musik

Syftet med detta dokument är att utveckla harmoniska metoder för musik som bygger på olika modus eller skalor. Det börjar med en explorativ del i musiken av Claude Debussy och går sedan vidare med andra metoder och skalor och innehåller även ett analytiskt kapitel och slutsatser.

Med "Målarens musik" menar jag en musikalisk teknik, som har vissa paralleller till hur en målare kan välja färger och paletter för att uttrycka det han söker – friheten att välja mellan färger och paletter eller inom musik toner och tonförråd – växla mellan dem genom plötsliga eller ledande moduleringar från de diatoniska skalorna med alternativa formationer, till symmetriska sfärer, till de melodiska pentatoniska skalorna och andra alternativa nya formationer och använda dem plåtåiskt eller mer ackordiskt med diatoniska, funktionella och icke-funktionella medel. En skala kan användas som tonalitet eller bara förbipasserande och den harmoniska rytmen kan vara både stillastående och fartfylld.

Sökord: modal musik, harmonik, musikteori, skalor

”Jag tror inte längre på det allena saliggörande i er evinnerliga diatoniska skala. Man bör inte utesluta den men väl ge den sällskap med andra...”. Claude Debussy, år 1887 (Rootzén, 1948).

Innehållsförteckning

Inledning	4		
Bakgrund	4		
Syfte	5		
Material och metod	6		
Förklaring av begrepp	8		
Teori: Musikteoretisk bakgrund	12		
De diatoniska skalorna	12		
Tonlandskap			
Diatonisk harmonik			
Modulation			
Modal interchange			
Mediantik			
Tritonussprång			
Sekundföljder			
Icke-funktionell harmonik			
Atonal harmonik			
Symmetriska följder			
Chord connection			
Tonmaterial	23		
Pentatoniska skalor			
Heltonskalan			
Oktatoniska skalan			
Övertonskalan			
Spanska skalan			
Ungerska durskalan			
Harmonik i storform	29		
		Resultat: Harmoniska metoder för alternativa tonförråd	30
		Tonmaterial	30
		Som konstant tonikavariant (en modell)	
		Som plåtåer	
		Som diatoniska följder	
		De alternativa skalorna	32
		Melodiska moll modi	
		Harmoniska moll modi	
		Melodiska moll #4 modi	
		Harmoniska moll #4 modi	
		Översikt	
		Symmetriska skalor	40
		Teoretisk slutsats	41
		Analys: Fördjupning och analys av tonmaterial	42
		Intervall	42
		Intervallrelationer i klanger	
		Formationer	
		Förenkling	
		Diskussion och slutsatser	46
		Diskussion	46
		Slutsatser	48
		Referenser	49

Inledning

Från början hade jag svårt att precisera frågan för uppsatsen men ville att den skulle behandla modal musik ur ett teoretiskt perspektiv. Till slut kom jag fram till hur jag ville begränsa sökandet och det blev till att försöka hitta olika harmoniska metoder för just modal musik, eller modala tonförråd. Begreppet modal är svårt att använda i sammanhanget eftersom det oftast står för en icke harmonisk musik. Istället skulle man kunna säga harmoniska metoder för utvidgade eller alternativa tonförråd. Jag bör också tillägga att jag håller mig inom den liksvävande tempererade stämningen som den västerländska musiken är baserad på och inte andra stämningar som andra musik kulturer använder.

Jag vill tacka Håkan Lundström för handledningen och även Daniel Hjort som har visat både entusiasm och vägledande kunskap under arbetets gång.

Bakgrund

Jag har under en längre tid varit intresserad av att fördjupa mig i detta ämne. Och nu har jag fått en chans och anledning till det när jag ska skriva mitt examensarbete på musikhögskolan i Malmö.

Med ”Målarens musik” menar jag en musikalisk teknik som har vissa paralleller till hur en målare kan välja färger och paletter som ska uttrycka det han/hon är ute efter – friheten att välja mellan färger och paletter, eller som i musiken toner och tonförråd.

En stor anledning till varför jag valt att skriva om detta är att jag har saknat material som på det stora hela kan ge någorlunda ledning för användande av andra tonförråd i harmoniska sammanhang. Kanske har det vissa likheter med den franska impressionistiska musiken som började växa fram vid sekelskiftet 1900 och som verkligen innebar ett intresse för andra tonmaterial. När man lyssnar till Claude Debussys musik som ger uttryck för både harmonisk och modal musik från den ena till den andra takten kan man ju tänka sig att det finns en grund att stå på där eftersom musiken känns som kommen ur en naturlig källa.

Grunden till mitt intresse för denna teknik kommer från att jag ofta fångats av musik som på olika sätt haft anknytning till olika tonmaterial. Själva friheten att kunna hantera melodier och klanger helt efter ens egen kreativitet utan att känna sig fast i några ramar känns tilltalande.

Syfte

Man kan ibland höra talas om modal och harmonisk musik som två motpoler. Sven Ahlbäck till exempel definierar i sin bok (1995, s.10) modal och harmonisk musik enligt följande:

Den modala definitionen:

Tonföljden i melodin blir meningsfull genom de enskilda tonernas olika relation till en (eller flera) referenston(er). Den för melodirörelsen centrala referenstonen kallas tonalt centrum, eller grundton.

Den harmoniska definitionen:

Tonföljden i melodin blir meningsfull också genom de enskilda tonernas olika relation till en ackordsföljd, som i sin tur bildar en meningsfull händelseutveckling. Förutom den centrala referenstonen upplevs också varje ackord ha en referenston, grundton.

I ordlistan på svenskt visarkivs hemsida (www.visarkiv.se) finns följande definition på modalitet:

Modus/modalitet används över huvud taget för att beskriva musik som inte bygger på harmonisk grund (dur/moll systemet). Bland de vanligaste kännetecken för modal musik kan nämnas ett visst tonförråd (med rangordning mellan tonerna i fråga om betydelse och förekomst), centralton och karakteristiska fraser.

I boken *Persikoträdgårdarnas musik* (Lundberg, 1994 s.86) som handlar om turkisk modal improvisation fann jag följande:

I modal musik brukar man tala om centraltoner, tonala centra, karaktärstoner, stabila och instabila tonplatser etc. I den turkiska konstmusiken används termer som "güçlü" (motstående, jfr dominant), "giris" (ingång), "karar" (finalis), "yeden" (stark ton, ledton), "muvakkat kalislar" (tillfälliga stopp).

Dessa definitioner leder till en följdfråga som jag har valt som ämne för denna uppsats. *Kan man tala om en modal musik som är harmonisk?* Kan man förena dessa två motpoler till ett språk? Kan man finna metoder eller ett system som förenar harmoniskt och modalt tänkande? Och kan man då förena dessa två världar och hitta en greppbar teknik som är enkel att ta till sig?

Min frågeställning är: *Hur använder man alternativa tonförråd i harmoniska sammanhang?*

Meningen är också att den teoretiska bakgrunden och resultaten tillsammans ska ge en helhet för harmoniska metoder och analysen en fördjupning i tonförråden i sig. Texten är avsedd att vara både teoretiskt klar och förhoppningsfullt inspirerande, med intentionen att bevara en enkelhet både i text och form (för praktisk tillämpning).

Material och metod

Min metod som jag har valt är att redan tidigt börja läsa och leta efter olika böcker, uppsatser, skrifter med mera för att ta reda på vad som finns skrivet om harmonik i modala sammanhang. För att få svar på min frågeställning behöver jag delvis komma fram till en lämplig samling av alternativa tonförråd som jag vill använda som basmaterial, och vidare finna de harmoniska metoder som kan användas till dessa tonförråd, och även se ifall jag själv kan komma fram till metoder eller tekniker som jag inte funnit några teoretiska förklaringar på.

Det finns en hel del redan skrivet kring modal musik inom olika musikstilar, men de flesta av böckerna analyserar en viss musik och ger inte en riktigt bra helhetsbild av en teknik i sig. Den bok som jag stött på som närmast tar fram gripbara metoder är *Twentieth century harmony* av Vincent Persichetti (1961) som jag även valt att citera från i uppsatsen. Men jag känner att där saknas vissa delar som samtidigt är inriktade på klassisk musik. Andra uppsatser och böcker som jag särskilt använt mig av är *Harmonik och satsteknik hos Claude Debussy* av Rolf Martinsson (1999), som tar upp just Debussys tekniker på ett väldigt bra sätt, *Tonspråket i svensk folkmusik* av Sven Ahlbäck (1995) med många bra förklaringar av begrepp och ingående analys av det svenska tonspråket, *Epokenas harmonik* av Diether de la Motte (1976) som tar upp vissa intressanta saker kring Debussy och även historiska förklaringar kring uppkomsten av tonsystem, *Modal Composition and Arranging Vol.1* av Ron Miller (1996) som skriver väldigt omfattande kring modala tendenser inom jazz och samtidigt utvecklar själva synen på användandet av nya tonmaterial, *Debussy* av Roger Nichols (1972) som ger väldigt bra och ingående analyser kring Debussys musik, *The craft of musical composition* av Paul Hindemith (1937) som ger en intressant bild om uppfattning av intervallerna med mera. Utöver detta har jag använt flera andra böcker och internetsidor till att bredda min syn och fylla i luckor som uppstått.

För att verkligen förstå och överblicka modal musik skulle man behöva göra en studie i samtliga stilar och musik områden i alla delar av världen. Man skulle behöva inkludera allt från indisk musik, arabisk musik, ursprungsfolks musik till västerländsk klassisk musik och nordisk folkmusik med mera. Jag har begränsat mig till att hålla mig inom en musik som utgår från en tempererad stämning annars skulle denna uppsats bli för omfattande och samtidigt är inte harmonik särskilt framträdande i andra tonsystem. Men det finns starka tendenser i olika områden att till exempel både kombinera harmoniska tonsystem med rena stämningar och även att utveckla klanger som innehåller mikrointervall. Vissa av våra moderna datoriserade instrument gör det möjligt att genom en knapptryckning modulera hela tonsystem.

Eftersom Claude Debussy är en frontfigur och nästan en fadersgestalt i den musikform som jag mest inspirerats av väljer jag att använda honom som genomgående exempel i den musikteoretiska bakgrunden i ett försök att någorlunda skildra hans musikaliska teknik inom harmonik och tonmaterial, fast huvudsakligen i denna del ge en övergripande bakgrundsbild av de harmoniska tendenser som visat sig användbara. Bakgrunden begränsar sig mest till de diatoniska skalorna (tar även fram skalor som Debussy särskilt använt sig av) eftersom resultatdelen sedan går vidare med att behandla de alternativa skalor som bildas av förändring eller alterering av de diatoniska skalorna. Resultaten ger alltså en bild av ytterligare tonmaterial som kommer till användning hos efterföljare av denna teknik i ett försök att samla de tonmaterial som man ofta kan stöta på och de harmoniska metoderna som kan användas till dessa. Där finns

efteråt även en analys eller en fördjupning i konstruktionen av tonmaterial, särskilt till den som vill söka efter ytterligare skalformationer. Och som jag nämnde i syftet tidigare så vill jag med samtliga delar ge en helhet av ett sätt att skapa musik på.

Jag försöker konsekvent använda tonen C som grundton i både tonmaterialen och klangföljderna, och när det rör sig om flera modi så utgår jag från mollskalan som grundformation för att få en konsekvent grund för jämförelse och förståelse. I vissa ackordillustrationer eller notbilder använder jag olika nyanser som ett medel för att plocka fram betydande klanger eller skalor.

Förklaring av begrepp

För att förstå och för att kunna teoretisera kring modal musik behöver vi reda ut några begrepp. Många av begreppen är svårhanterliga eftersom de ofta används i olika genrer av musik och betydelsen kan då variera något.

Modal musik avser ibland kyrkotonarterna som användes i den gregorianska sången eller modal jazz som började komma fram i slutet av 1950-talet som en alternativ improvisationsform med nya tonförråd, både inspirerad av den impressionistiska klassiska musiken och folkmusik världen över. Just inom folkmusik har det blivit allt vanligare att använda begreppet på senare tid. Ursprungligen kommer begreppet från det latinska modus.

Modus (pl. modi, eng. mode) är ett latinskt låneord som ursprungligen betyder sätt eller regel. På svenska visarkivets hemsida (www.visarkiv.se) finns följande förklaring:

Som musikbegrepp avser det grovt sett ett regelverk som organiserar toners förhållande till varandra, därmed hur tonerna följer på varandra. Längre var den dominerande musikanvändningen av ordet knuten till kyrkotonarterna som omtalades som modi. Numera utnyttjas modus även för att beteckna liknande regelverk utanför den västerländska konstmusiken - till exempel arabiska maqam eller indiska raga.

Modus används även som begrepp när man bildar fler ”del” skalor från en originalskala (delformationer från en ursprunglig formation):

Modus 1 (original)	1	2	3	4	5	6	7	8	
Modus 2		1	2	3	4	5	6	7	8
Modus 3			1	2	3	4	5	6	7 8
Modus 4				1	2	3	4	5	6 7 8
Modus 5					1	2	3	4	5 6 7 8
Modus 6						1	2	3	4 5 6 7 8
Modus 7							1	2	3 4 5 6 7 8

Begreppet formation är användbart i detta sammanhang eftersom det uttrycker att flera olika tonformationer kan komma från en och samma ursprungsformation. Det kan även förekomma skillnader inom oktaverna i vissa tonförråd, som ofta kan bero på instrumenttekniska begränsningar som omfång eller möjligheten att spela vissa toner. Om man vill framhäva detta i noteringen kan man använda siffror under notsystemet. Följande är Kolocks modus hämtat från Ahlbäck (1995), bokstäverna visar olika intonationer:



Skala kan vara ett svårhanterligt begrepp eftersom det inte säger något mer om hur tonerna kan användas än bara vilka som används. Följande exempel ger en förklaring:

Exempel på notering av de toner som används i den traditionella molltonaliteten:



Skalan används dock aldrig på det sättet utan istället ser man denna skala som tre olika skalor: Den rena mollskalan, den melodiska mollskalan och den harmoniska mollskalan. Den traditionella mollskalan har variabler på de sjätte och sjunde tonplatserna. Det är alltså ofta frågan om tillfälliga ledtoner och skillnader i uppåt- och nedåtgående melodier. Detta stöter man på även i andra skalor från till exempel arabisk musik.

En skala kan bestå av olika antal toner och det kan vara bra att kategorisera dem efter antalet toner. Då heter de okta(8)- ,hepta(7)- hexa(6)- ,penta(5)- ,tetra(4)- ,tri(3)- och di(2)toniska skalor.

Tonförråd är ett begrepp som anger ett förråd av toner som man kan välja att använda.

Tonmaterial ger en materiell känsla av tonförråd som när en målare väljer vilka material som behövs för en målning.

Tonplatser är skalans byggstenar som även ibland benämns skalsteg. I den tempererade stämningen finns tolv kromatiska toner men vanligtvis ser man det som endast sju tonplatser. En ters kan vara både stor och liten men befinner sig ändå på samma tonplats. Man kan jämföra med solmisationsstavelserna som namnger tonplatserna med do, re, mi, fa etc.

Diatonik. Här följer en förklaring från wikipedia (wikipedia, 2008) till hur diatonik kom först till användning:

Pythagoras (och hans elever) studerade proportioner genom att använda sig av s.k *monokord*, ett ensträngat instrument med ett flyttbart stall vilket innebar att man kunde prova olika stränglängder och deras inbördes förhållande.

Den skala som användes i Grekland under antiken var *tetrakordet*, vilket betyder "fyra strängar". Den första och fjärde tonen i denna skala stämdes alltid med ett kvartintervall (diatessaron) medan de andra två tonerna kunde vara olika stämde beroende på vilket modus musiken hade.

Man kunde också konstatera att en oktav på detta sätt kunde indelas i två tetrakord som ligger en helton från varandra ($3/2 / 4/3 = 9/8$) (jämför C-F + G-C). Två tetrakord som ligger på en heltons avstånd kom därmed att kallas *diatoniska tetrakord*. Denna delning av en oktav i två tetrakord blev därmed basen för det som idag kallas en *diatonisk skala*, till exempel C-D-E-F-G-A-H-C.

Det är flera formationer av skalor som egentligen kan kallas för diatoniska, men det är oftast durskalan eller kyrkotonarterna (som är modus ur durskalan) som kallas för diatoniska. Och de har all rätt att särskiljas från andra skalor på detta vis eftersom ”kyrkotonarterna” är de mest harmoniska skalorna (kyrkotonarterna har flest rena treklanger). Man kan även förklara det genom att stapla sju kvinter ovanpå varandra som sedan sammanförde under en oktav bildar just denna formation. Samma sak gäller den så kallade diatoniska pentatoniska skalan som kan bildas genom fem staplade kvinter.

Diatonik används idag även som begrepp när musiken (eller en del av musiken) består av endast skalans toner, och inte toner utanför det material man har. I den betydelsen används begreppet mer omfattande för även andra skalor.

Tonalitet är ett begrepp som står för att det finns en centralton eller en tonika i musiken.

De La Motte (1976) skriver om tonikan under Bachs tid när den liksvävande stämningen började användas:

Dur-molltonaliteten hade etablerats, man kunde modulera obegränsat och använda alla treklanger, men allt rörde sig från denna epok och fram till 1800-talets slut kring en tonika (Rameau: ”tonique”). (s.32)

Oftast menar man idag just traditionell dur eller moll när det är frågan om tonalitet.

Modalitet brukar användas i modala sammanhang som motsvarighet för tonalitet.

Man särskiljer även ibland mellan ”modal tonalitet” och ”harmonisk tonalitet”. Modal tonalitet uppstår ifrån tonernas relationer till varann inom skalan medan harmonisk tonalitet motsvarar ackordiska relationer.

Tonsystem står för det bakomliggande systemet för vilka toner man använder i en musikart. Det finns tonsystem med olika antal toner inom en oktav. Den kromatiska skalan summerar vårt tonsystem som samtidigt använder liksvävande tempererad stämning, vilket skiljer det från många andra tonsystem världen över.

Ren stämning och Pythagoras komma. Naturtonserien eller deltonserien för varje ton ger upphov till det som kallas för rena intervall. Tonsystem och stämning har länge varit ett svårlöst ämne som framgår med följande citat från De La Mottes (1976) bok:

Med tolv kvinter byggda på C uppnår man tonen *hiss*, som ligger något högre ("pythagoreiska kommat") än sjunde oktaven över *c*. En komplett cirkel av rena kvinter är alltså omöjlig. (s. 13)

En helt ren stämning blir alltså en omöjlighet och därför har man på olika sätt provat hitta ett hållbart system (De La Motte, 1976):

I den medeltida musikteorin gavs den rena kvinten företräde (pythagoreisk stämning), och därför försökte man under 1500-talet fram till 1700-talet att åstadkomma en kompromiss mellan så rena kvinter och så rena terser som möjligt (medeltonstämning). Man fick därigenom nästan rena treklanger inom närbesläktade tonarter på bekostnad av uppenbara orenheter i mera avlägsna treklanger, som därför blev oanvändbara. (s. 13)

Liksvävande tempererad stämning. Hur man än har försökt att bevara renhet i intervall har andra problem uppstått. Därför har en annan lösning kommit till ytan där alla intervall förutom oktaven är något orena (De La Motte, 1976).

Först under Bachs tid slog den liksvävande temperaturen igenom, som delar oktaven i tolv lika delar. Sedan dess finns inget rent intervall utom oktaven, men inte heller något obrukbart intervall. (s. 13)

Den liksvävande temperatur som Bachtidens kadenser räknade med, utgångspunkten för alla harmoniläror, prisad som given av naturen och därför både nödvändig och naturlig, är alltså långtifrån naturlig, utan snarare ett steg bort från naturen till förmån för ett utvidgat tonmaterial som öppnar ett obegränsat rum för modulationer inom musiktänkandet. (s. 14)

Denna lösning ger alltså obegränsade möjligheter för modulering och användande av alla tolv tonarter på lika sätt. Detta är något som vi kanske tar för givet idag utan att alltid veta om det. Utövande musiker använder idag dock justeringar av intervall beroende på samklanger i musiken där man kan plocka fram rena intervall.

Mikrointervall är intervall som är mindre än små sekunder. Kvartsintervall delar upp oktaven i 24 exakta delar. I musik som använder mikrointervall kan storleken variera och lärs ofta ut gehörmässigt (inom folkmusik har lärandet länge varit gehörmässigt). Sven Ahlbäck (1995) använder pilar för att markera ifall tonen ska vara något högre eller lägre än en kvartston. Centsystemet (wikipedia, 2008) är ett internationellt standardsystem för intervall där en *cent* är 1/100 av en tempererad halvton och (1/1200) av en oktav. Ett kvartsintervall är alltså 50 cent, eller hälften av en halvton.

Teori: Musikteoretisk bakgrund

I denna bakgrund kommer jag främst att utgå från de diatoniska skalorna och deras harmoniska möjligheter. Jag kommer ibland knyta an till den franska tonsättaren Claude Debussy (1862 – 1918), eftersom han var en av de första som visade vägen för en helt egenartad musik med inslag av tonmaterial som får en att drömma sig bort till andra världar. Det blir ingen övergripande analys av just hans musik eftersom jag vill få fram och tydliggöra metoder som han kan ha använt med exempel även från annan musik. Han öppnade upp vägen för många efterföljare i en ny spännande harmonisk resa och vi startar från början.

De diatoniska skalorna

De diatoniska skalorna, även kallade kyrkotonarterna, kommer ursprungligen från den medeltida kyrkosången. De franska impressionisterna med Debussy i spetsen såg nya möjligheter i användandet av dessa efter att de hade stått vid sidan om den rådande dur- och moll-harmoniken i ca 250-300 år.

Nedan visas hur vi idag ser på kyrkotonarterna genom att man får fram en skala från varje delton. Detta sätt har vissa skillnader jämfört med det ursprungliga indelandet i autentiska och plagala skalor, men de gamla namnen används fortfarande idag:

The image displays seven diatonic scales on a single treble clef staff. Each scale is represented by a sequence of eight notes, with the final note being an octave higher than the first. The scales are labeled as follows:

- 1. AEOLISK: C, D, E, F, G, A, B, C
- 2. LOKRISK: C, B, A, G, F, E, D, C
- 3. IONISK: C, D, E, F, G, A, B, C
- 4. DORISK: C, D, E, F, G, A, B, C
- 5. FRYGISK: C, D, E, F, G, A, B, C
- 6. LYDISK: C, D, E, F, G, A, B, C
- 7. MIXOLYDISK: C, D, E, F, G, A, B, C

De diatoniska skalorna är alltså tre mollskalor och tre durskalor som är olika till karaktären. Den lokriska skalan brukar behandlas separat eftersom den har en sänkt kvint, och som därför inte används lika ofta (men som kan vara användbar dock).

Tonlandskap

Tonlandskap eller platå (eng. plateau, Miller, 1996) är ord som används ibland för att beskriva en form av modal musik där harmoniken står still. Musiken utgår från en skala eller ett modus som materialbas (till exempel en diatonisk skala).

Fig. 1 illustrerar att harmoniken eller den tonala rörelsen är stillastående:

Frågan om centralton eller tonart är intressant i denna icke harmoniska musik, eftersom det både förefaller som en grundton kan vara helt obetydlig och samtidigt i andra fall vara mycket betydande, eller något däremellan:

- Antydning på grundton(er) genom att en ton eller flera toner betonas med mer tyngd
- Tydlig grundton (ibland med pedalton [bordun] eller en ostinatofigur)
- Utan grundton (uppstår ofta med symmetriska skalor som helton eller hel och halvton etc)

I denna form av musik utan funktionella klangföljder får skalans toner ofta betydande roller (modal tonalitet) som man kan se i många former av folkmusik (Lundberg, 1994) eller i den gamla kyrkosången:

- Centralton, eller grundton (ibland saknas det som jag beskrev innan)
- Final ton, eller avslutningston som kan skilja sig från grundtonen (finalis)
- Karaktärstoner (toner som framhävs), stabila och instabila tonplatser, ledton
- Tonhöjds- och/eller intonationsvariationer vid upp- och nedgående melodier
- Karakteristiska fraser och melodier
- Påverkan av instrumenttekniska egenskaper eller lösningar (kan påverka en hel musikstil)

Dessa punkter är inte några måsten för en platå men de kan ge större djup eller variation. Om man vill utöka tonförrådet eller ta in andra toner finns det olika sätt att gå tillväga:

- Kromatisk genomgångston, återgångston (växelton) eller ledton
- *Polymodal kromatik* som utvecklats av Bela Bartok som ett alternativ för den strikta tolvtonstekniken eller den seriella musiken och som innebär att man växlar mellan olika tonförråd för att få tillgång till oktavens tolv toner (wikipedia, 2008). Som exempel brukar ges kombinationen av den lydiska och den frygiska skalan som ihop täcker samtliga tolv toner (lydian-frygian polymode).
- Att man behandlar varje ton eller intervall (i förhållandet till grundtonen eller ton för ton) med lika värde. Med denna metod går man utanför den tonala betydelsen.

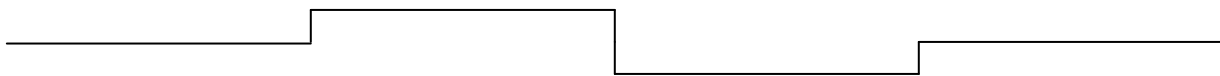
Ett annat sätt att närma sig andra tonförråd är genom modulation och ett sätt är att man behåller samma grundton, att man håller sig på samma plan medan moduset ändrar sig:

Fig. 2 illustrerar att musiken modulerar till flera modus:



Att röra sig mellan flera platåer innebär att den tonala rytmen sätts (modulation till andra tonarter) i rörelse och bildligt kan man tänka sig att man rör sig mellan olika tonlandskap:

Fig. 3 illustrerar att det sker modulationer till flera tonarter (kan vara samma modus):



Samma modus eller tonförråd kan modulera till olika plan som visas i exemplen nedan, i andra fall rör man sig ofta till andra tonförråd också.

Den tidigare modala jazzen hade ett fåtal platåer som i *So What* (dorisk med en modulation) skriven av Miles Davis från skivan *Kind of blue*:

Dm (16 takter), Ebm (8 takter), Dm (8 takter)

Maiden Voyage av Herbie Hancock är ett annat bra exempel som består av flera 9sus4 klanger (kan även skrivas som Am7/D) som i sig kan ses som mixolydiska platåer (A och B del):

D9sus4 (4 takter) – F9sus4 (4 takter)

Eb9sus4 (4 takter) – Db9sus4 (4 takter) – D9sus4 (4 takter) – F9sus4 (4 takter)

Diatonisk harmonik

Diatonisk harmonik (eller funktionell harmonik) är användbart för att ge uttryck för ett tonförråd i sig. Från varje delton kan man bilda klanger som blir unika för just den skalan. De så kallade diatoniska skalorna eller kyrkotonarterna har bara en förminskad treklang, som därför blir den ”renaste” formationen för harmoniska klangföljder, medan andra formationer (alternativa skalor som behandlas i resultatdelen) har fler altererade treklanger.

Nedan följer efter Persichetti (1961) de primära och sekundära treklangerna till kyrkotonarterna. Till de primära klangerna räknas tonikan och de klanger som har tonartens karaktärton. Karaktärstonen är den ton som särskiljer den från andra (står inom parentes):

	I	II	III	IV	V	VI	VII
JONISK (4)	C	Dm	Em	F	G	Am	Bm-5
DORISK (6)	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Am-5	Bb
FRYGISK (b2)	Cm	Db	Eb	Fm	Gm-5	Ab	Bbm
LYDISK (#4)	C	D	Em	F#m-5	G	Am	Bm
MIXOLYDISK (b7)	C	Dm	Em-5	F	Gm	Am	Bb
AEOLISK (b6)	Cm	Dm-5	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
LOCKRISK (b5)	Cm-5	Db	Ebm	Fm	Gb	Ab	Bbm

Den lokrisk klangen kan vara bra att undvika eftersom den innehåller en tritonus och är väldigt ostabil (visas med svagare nyans), förutom då man är ute efter den lokrisk klangen eller tonaliteten. Det kan förklara varför den inte har används särskilt mycket. Att undvika traditionella rörelser som leder till den ioniska tonikan kan också vara en bra tumregel, eftersom våra öron är vana vid de traditionella klangrörelserna.

Övning (övningarna i uppsatsen ger jag som förslag på hur man praktiskt kan tillämpa och förstå teorin): Prova att spela några olika ackordsföljder i varje kyrkotonart för att känna in karaktärerna. Prova även att använda en pedalton på tonen C och spela ackorden över den.

Jag vill här ge några exempel från 1900-talets populärmusik som går i doriska respektive mixolydiska tonaliteter:

Norwegian wood (mixolydisk vers med dorisk refräng) av The Beatles:

D, Dm – G – Dm – A (dominant till D)

Scarborough Fair (dorisk) är en traditionell ballad som sjungits sen den sena medeltiden och som på senare tid har spelats in av både Simon & Garfunkel och Sarah Brightman. Hos dem kan ackordsföljden vara följande:

Dm – C – Dm, F – Dm – F – G – Dm, Dm – F – (F – C/E – Dm) – C, Dm – C – Dm

Mad World (dorisk) av Tears for Fears, senare även känd i en inspelning av Gary Jules.

Am – C – G – D, Am – D

Impressionisterna sägs ha undvikit 7 (dur7) ackordet i D – T rörelser för att komma ifrån den traditionella harmoniken. Den traditionella molltonaliteten får särskilt en annan karaktär vid undvikandet av den ledande dominanten. Dominantmodulationer är ovanligt hos Debussy, men det betyder inte att ledande dominantklanger (dur7) inte är användbara här. Mellandominanter används till samtliga klanger i traditionell harmonik, vilket kan lätt överföras till de andra tonarterna (dominanter som leder till de sekundära funktionerna i traditionell harmonik kan också användas som gällande dominanter för respektive tonalitet). Men vikten av att ett ledande V ackord behöver vara just ett 7 ackord kan ifrågasättas.

Persichetti (1961) skriver om tonalitet:

Usually three basic chords are needed to produce a feeling of tonality: one built upon a scale step above the tonic, one below the tonic, and the tonic itself. Harmony with tritone gravitation is helpful in establishing the center. (s. 248)

Detta citat uttrycker det tydligt att 7 ackordet kan vara hjälpsamt men inte nödvändigt, eftersom V – I rörelsen är ledande i sig själv (längre fram förklaras att kvintrörelser i sig är tonarts etablerande).

Martinsson (1999, s.17) skriver:

Debussy utnyttjar de ackordsfrämmande tonerna men det är inte alltid så självklart att definiera dem, eftersom han mindre ofta utnyttjar traditionella ackordkombinationer...

Martinsson förklarar vidare genom exempel att genomgångstoner, återgångstoner (växeltoner), förhållningstoner, föruttagningar och förslag är vanligt förekommande hos Debussy.

Jag kommer att utveckla användandet av funktionalitet i resultatdelen där jag går igenom ett antal ”exotiska” eller alternativa skalor.

Modulation

Vid denna tidpunkt (sekelskiftet 1900) var de senromantiska kompositörerna som Rickard Wagner med flera på väg att upplösa den tonala musiken genom ett flitigt användande av kromatiska passager och konstanta modulationer. Detta kan man även höra i mycket av Debussys musik, särskilt genom plötsliga modulationer (direkt modulation) och till synes osammanhängande klangrörelser.

Detta innebär helt enkelt att man kombinerar diatoniska följder med modulation till olika tonarter:

- Direkt modulation
- Modulation via kadens, eller V – I rörelse
- Pivotklangsmodulation (gemensam klang mellan två tonarter)

V – I eller IV – V – I rörelsen behöver inte ha ett ledande 7 ackord eftersom V – I rörelsen är ledande i sig själv. Men ledande 7 ackord kommer även till användning i dessa sammanhang, vilket jag tar upp senare i resultat delen.

Övning: Ett annat sätt att öva sig på att använda nya tonaliteter är att välja en tonalitet som man sedan modulerar till olika tonarter med. Prova även detta med andra tonaliteter som kommer senare i uppsatsen.

Exempel på frygiska (I – bVII-) följder med direktmodulationer (i tonarterna C, A, F#):

Cm – Bbm, – Am – Gm, – F#m – Em

Ledtonsmodulationer kan även ske genom en eller flera kromatiska förändringar i ett ackord som bildar ett nytt ackord. Till exempel blir, när man höjer kvinten och sänker tersen, ett A dur ackord till ett F dur ackord (A - F).

Modal interchange

Modal interchange (Vincent, 1951) innebär att man antingen lånar klanger eller går mellan olika tonarter som är grundade på samma grundton. Tanken är att man för in känslan av en annan tonart i den befintliga tonarten. Exempel:

Eleanor Rigby (dorisk) av The Beatles. Det är en dorisk melodi under Em ackordet som sedan lånar C ackordet från den aeoliska tonarten:

Em (dorisk) – C (från E aeolisk)

Övning: Prova att utgå från en tonart i tabellen på förförre sidan och sedan låna klanger eller klangföljder ur de andra tonarterna. Prova även att använda pedaltön i botten som förstärkning.

Mediantik

Mediantik är tersrelaterade klanger till tonarten som ofta visar sig som rena treklanger fast andra färgningar även är förekommande. Mediantiska klanger är vanliga i senromantisk musik och Debussy visar att de även går att använda i modala sammanhang. Här nedan följer de olika möjligheterna (Martinsson, 1999 s. 10):

	E	Eb		E	Eb	
Em			Ebm	Em		Ebm
	C			Cm		
Ab		A		Ab		A
	Abm	Am		Abm	Am	

Exempel på dorisk ackordsgång med ett utomstående mediantiskt ackord (Em). Här bryter man alltså mot det diatoniska: tre diatoniska ackord och sen ett utomstående ackord:

Cm – F – Cm – Em

Dessa tersbesläktade treklanger kan även delas in i tre olika grupper efter hur många toner de har gemensamt med den föregående treklungen (Martinsson, 1999). Detta visar på ett bra sätt skillnaderna mellan de olika medianterna. De kan alltså ha 2 toner, 1 ton eller 0 toner gemensamt.

Tritonusprång

Tritonusprång är även förekommande hos Debussy precis som hos den tidens andra kompositörer (använder samma modell för tritonusprång och sekundföljder som för medianterna).

	F#	F#m		F#	F#m	
	C			Cm		

Sekundföljder

Klangföljder i sekunder kan också användas. Debussy använde ofta dominantklanger som länge varit knutna till V – I rörelsen i nya oväntade följder som sekunder och terser.

	B	Db		B	Db	
Bm			Dbm	Bm		Dbm
	C			Cm		
Bbm		Dm		Bbm		Dm
	Bb	D		Bb	D	

Icke-funktionell harmonik

Så länge man har en tonika eller känslan av en tonika finns någon slags funktionalitet (en känsla av att befinna sig ”hemma eller hemifrån”, musiken kommer hem i tonikan) med i bilden. Känslan av tonikan kan dock vara olika stark och ibland försvinna helt. Och detta leder till en intressant fråga som lyder: kan en klang följas av vilken annan klang som helst?

Vincent Persichetti (1961, s. 13) har ett svar på det i öppningen till sin bok:

Any tone can succeed any other tone, any tone can sound simultaneously with any other tone or tones, and any group of tones can be followed by any other group of tones, just as any degree of tension or nuance can occur in any medium under any kind of stress or duration. Successful projection will depend upon the contextual and formal conditions that prevail, and upon the skill and the soul of the composer.

Denna summering av en total öppenhet för ton och klangrörelser ger en bra utgångspunkt för ens harmoniska synsätt. Musik tillhör aldrig någon av ytterkanterna tonalt eller atonalt. Den är i konstant rörelse och pendlar mellan dessa två. Ju närmare man är den tonala sidan desto längre har man till den atonala, eller desto mer brytande blir kontrasten med avlägsna klanger.

At one extreme of the concept of key is tonality, the other extreme is atonality, and the point at which one ends and the other begins is indefinite. (Persichetti, 1961 s. 251)

Man kan dock utgå ifrån att en ton kan följa vilken annan ton som helst och likaså en klang en annan klang, men den tonala dragningskraftens påverkan finns där hela tiden i olika grad.

Atonal harmonik

Jag ser användningen av atonal harmonik som en vidareutveckling av mediantik, tritonussprång och sekundföljder för att ta det lite längre in i den ”atonala” sfären.

Persichetti (1961) fortsätter i sin bok med följande mening:

An understanding of the harmonic process may begin with an understanding of the melodic and harmonic intervals of sound. (s. 13)

Fortsättningsvis en förklaring av honom om grundtonsrörelser i klangföljder:

Progressions based upon the interval of the perfect fifth between roots have strength; those based upon the third, softness; upon the second, blandness; and upon the triton, ambiguity (notice that these intervals together subsume all twelve tones). (s. 184)

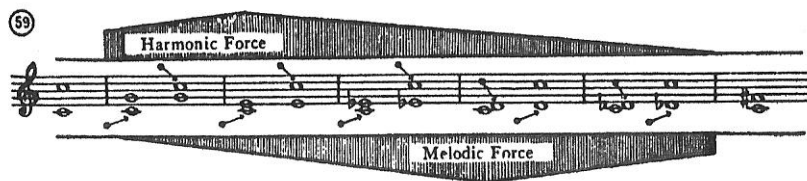
Intervallstorleken har stor betydelse i grundtonsrörelsen mellan klanger. Kvinten inger styrka och stabilitet medan tersen är mjuk och vidareledande. Det kan även nämnas att Persichetti här menar grundtonen och inte nödvändigtvis bastonen.

Debussy använder ofta ters- och sekundrelaterade klangrörelser i sin musik, vilket ger honom en öppenhet i harmoniken och en svagare tonalitetskänsla. Och när tonalitetskänslan är mindre känns det inte lika abrupt att ta till utomstående klanger. En kommentar på det från samma bok:

The root movement of a perfect fifth has strong tendency to establish a definite modality and tonality, and therefore is seldom used in a chromatically free triadic context. Root movements of major and minor seconds and major and minor thirds occur more often because they are less likely to define any one scale, the root of one triad moving up or down to the root of another triad more often in intervals of seconds and thirds than in fifths or the triton. (Persichetti, 1961 s. 71)

Och varför inte slumpmässiga klanger - det finns ett exempel i Debussys musik där han i varje fjärdedel går mellan olika rena durtreklanger i en oförklarlig ordning eller i alla fall en till synes slumpmässig.

Paul Hindemith delar in intervallerna efter deras respektive harmoniska och melodiska egenskaper och då får han fram följande figur som överensstämmer bra med Persichettis uttalanden (bild från Hindemith, 1937, s.87):



Bilden illustrerar vilka intervall som har mer eller mindre harmonisk eller melodisk kraft. I analys-delen behandlar jag intervallen mer djupgående.

Symmetriska följder

Symmetri är ett annat sätt att få känslan av samhörighet utanför en tonalitet och där finns flera olika möjligheter. Jag använder även här durtreklangen som exempel men det gäller i hög grad även andra klanger. Prova bara ändra exemplen till mollackord:

I stora terser:

C – E – Ab – C

I små terser:

C – Eb – Gb – A – C

I stora sekunder:

C – D – E – F# – G# – A# – C

I små sekunder

C – Db – D – Eb – E – F – Gb – G – Ab – A – Bb – B – C

I kvarter/kvinter:

C – F – Bb – Eb – Ab – Db – Gb – B – E – A – D – G – C

Efter ett visst mönster (-- --- --):

C – Db – Eb – E – F# – G – A – Bb – C

Kiastiska mönster (fram- och baklänges):

C – Ab – Bb – Eb – Bb – Ab – C

Det finns tre möjligheter för olika klanger i dessa följder och de är: samma klang som förflyttas, ett visst klangmönster att tillgå som varannan dur och moll eller olika klanger i varje steg.

Det mänskliga örat känner igen klangföljder och därför kan man även på olika sätt variera en följd. Klangföljder kan återgå till sin ursprungsklang eller föregående klang, även efter flera modulationer, eftersom minnet känner igen klangen. Man kan också i en återkommande progression välja att ta bort en klang eller kasta om följderna. Inversion innebär att man använder klangföljden baklänges. Som en tankeställare citerar jag hur Martinsson jämför dessa symmetriska förhållanden med det skrivna ordet (Martinsson, 1999, s.13):

Ord eller meningar som genom bokstavsomkastning kan bilda andra ord eller meningar kallas anagram och den speciella form där ordet eller meningen baklänges blir detsamma eller skapar en ny mening eller ett nytt ord, kallas palindrom (till exempel NaturrutaN)...

Chord connection

I Ron Millers bok om modal jazz komposition (Miller, 1996) kan man läsa om ”chord connection”, vilket innebär att man använder gemensamma ackordstoner för att få relevans mellan klangerna. Det kan ske genom:

- Gemensam toppton

Övning: se hur många olika klanger du kan knyta an till en och samma topp ton.

- Gemensam bottenton (längre passager bildar en pedaltöns känsla)

Pedaltönen i Debussys musik kan binda ihop icke-tillhörande klanger och förenar skalor och/eller klanger och samtidigt ger fristående eller avlägsna klanger samhörighet.

Exempel från ”Fetes” transponerat till C (och förenklat)

Cm – F/C – Cm – D/C, Ebm/C – Ab/C – Ebm/C – F/C, Am/C – D/C – Am/C – B/C

- Gemensam mellanton

Där kan även finnas en melodisk rörelse eller melodisk riktning som knyter ihop klanger, exempelvis en kromatisk topplinje som är ganska vanligt förekommande eller att man parallellför en klang efter en melodi (real parallellföring), som är ett vanligt element hos Debussy.

Tonmaterial

Som sagt använde Debussy många slags tonmaterial i sin musik och här följer de mest förekommande:

Pentatoniska skalor

Diether De La Motte (1976) skriver om Debussys möte med en annan musikkultur:

Debussy hörde en gamelan-orkester vid världsutställningen i Paris 1889 och de starka intrycken av denna musik återspeglas i de följande årens skapande. Gamelan-passager tycks återgivna i både tonmaterial och struktur i pianostycket "Pagodes" (1903) eller i orkesterverket "La Mer" (Havet, 1905). (s. 241)

Om den javanska musiken:

Den högt utvecklade musikkulturen på Java och Bali använder två tonsystem med olika indelning av oktaven: pelog och slendro. (s. 240)

Om pelog:

Pelog omfattar sju tonhöjder, av vilka två dock sällan används. Intervallen skiftar: Halvton, helton, stor ters. Pelogstycken påminner för våra öron om frygisk kyrkoton. (s. 240)

Om slendro:

Slendro delar däremot oktaven i fem nästan, dock inte exakt, lika delar, varvid två intervall är något större än de övriga tre. De olika orkestrarna placerar märkligt nog de större intervallen på skiftande lägen, men de följer dock aldrig direkt på varandra. Våra öron tillrättalägger intervallen som stora sekunder och små terser, och slendro blir en form av pentatonik. (s. 240)

När man återgår till den västerländska stämningen får man fram de pentatoniska skalor som Debussy använde sig av, även kallade för de diatoniska pentatoniska skalorna, antagligen för att man får fram dem genom att stapla fem kvinter ovanpå varandra, vilka man sedan för ihop under en oktav. Med sina fem toner finns i dessa skalor även fem modus:

The image shows five musical staves, each representing a different pentatonic mode. The first two staves are labeled '1:A MODUS (MOLL PENTATONISK)' and '2:A MODUS (DUR PENTATONISK)'. The next two are '3:E MODUS' and '4:E MODUS'. The fifth is '5:E MODUS'. Each staff shows a sequence of five notes on a treble clef staff, with the final note of each mode circled. The notes are: 1: A, C, D, E, G; 2: A, B, C, D, E; 3: A, C, D, E, F; 4: A, B, C, D, F; 5: A, C, D, E, F.

Denna pentatoniska ”urformation” kan man finna världen över: till exempel hos samerna i norra Sverige, i de afrikanska länderna, hos indianerna i Amerika och i stora delar av den asiatiska världen. Det som särskiljer musiken i dessa olika områden är hur den används. Som exempel vill jag visa hur de nordiska samerna använder olika vokala ornament i sina melodier, som ger karaktären i deras musik (Grove music online, citat med medföljande notexempel, 2008):

The peculiar Samish vocal timbre is marked by frequent use of glottal stops (the strained sound which is caused by rapidly and strongly flexing, and firmly closing, the vocal cords) and, above all, by ornamenting the melody with appoggiaturas, terminal notes and double glides (ex.2).

Ex.2 Vocal ornaments

The image shows three musical staves illustrating vocal ornaments. (a) 'double glide' shows a melodic line with a double-headed arrow indicating a glide between two notes. (b) 'appoggiaturas' shows a note with a grace note (appoggiatura) leading into it. (c) 'terminal notes' shows a melodic line ending with a note that has a double bar line and a fermata-like symbol, indicating a terminal note.

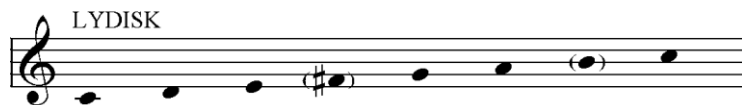
Flertalet japanska instrument är skapade efter den pentatoniska skalan, som shakuhachi (en fot åtta) flöjten, koton (*guzheng i kina*) med mera. Flöjten är stämd efter en pentatonisk skala samtidigt som koton (stränginstrument) har många strängar som ger möjligheten att spela i flera oktaver.

Kyrkotonarternas tre mollskalor (aeolisk, dorisk, frygisk) har alla den pentatoniska mollskalan som en gemensam grund, och det gäller även de tre durskalorna (ionisk, lydisk, mixolydisk), som har den pentatoniska durskalan som gemensam grund eller fundament. Jag upptäckte denna teori själv under arbetets gång, men pentatonisk melodik över heptatoniskt ackompanjement finns tydligt representerat hos Debussy och andra tonsättare:

Mollpentatonisk skala som fundament:



Durpentatonisk skala som fundament:



I det ena skiktet av musiken kan man skriva en pentatonisk melodisk linje som i det andra skiktet kan ackompanjeras av tre olika utbytbara kyrkotonarter. De diatoniska pentatoniska skalorna finns tydligt representerade hos Debussy i både melodiken och klangerna. Ofta hör man två lager av tonmaterial, där melodin består av en pentatonisk linje och samtidigt ackompanjeras av heptatoniskt baserad harmonik. Den pentatoniska formationen kan även finnas mellan andra toner i den heptatoniska skalan och det är inte helt ovanligt att undvika den heptatoniska grundtonen.

I Japan och även andra länder kan man finna andra pentatoniska formationer. Den diatoniska varianten är dock den enda möjliga femtonskombinationen, som inte kommer att innehålla tritonusintervallet (samtidigt inte heller några små sekunder). Därför kommer inte andra varianter att låta lika konsonant:



Övning: Ta en stund och känn in hur dessa kan låta. Både melodiskt och klangligt.

För att utveckla den pentatoniska melodiken kan ett sätt vara att man som hos Debussy inför mer modulation och kromatik. Detta kan man göra för att till exempel utveckla enkla pentatoniska melodier som man ofta finner i folkmusik.

Heltonskalan

De La Motte skriver vidare i sin bok (1967) om Debussys utvecklande av tonmaterial:

En annan möjlighet att överföra den javanska musikens charm till europeiskt tonsystem är heltonskalan. Visserligen ligger slendro pentatoniken närmare, eftersom den delar oktaven i fem delar, men heltonskalan tar upp ett annat intryck från slendro genom att dela oktaven i alldeles lika delar. Genom avsaknaden av grundton kommer också heltonskalan i närheten av hörintrycket av slendrokompositioner. (s. 241)

Heltonskalan ger alltså en känsla av att det saknas en centralton eftersom intervallen är exakt lika till storlek. Detta kan ge en svävande eller drömsk känsla:



Exempel (materialanalys) på hur Debussy använder heltonskalan som plåtå och raskt modulerar upp en halvton i stycket "Fêtes":

Ab (helton i 4 takter) – A (helton i 4 takter)

I ett pianopreludium av Debussy som heter "Voiles" (Slöjor) baserar han hälften av formen på en heltonskala utan att modulera (!), därefter går han vidare till pentatonik och sedan tillbaka till helton:

Helton – Pentatonik – Helton

Oktatoniska skalan

Den oktagoniska skalan finns i två varianter: hel- och halvtonskalan respektive halv- och heltonskalan (även kallade för dimskalor). Dessa tonmaterial används ofta funktionellt i D – T rörelser, men användes numera i längre perioder och i mer klanglig än funktionell bemärkelse (som en plåtå).



Denna symmetriska skala har särskilt används av ett flertal ryska tonsättare, som funnit dess lite mystiska mörka karaktär användbar och i skalan finns även intressanta klangliga diatoniska möjligheter.

Övertonskalan

En annan "urformation" som man kan stöta på är den som spelas av en sälgflöjt från Norge. Sälgflöjten har inga hål utan använder endast den rena naturtonserien som tonmaterial. Det går dock att skifta mellan två naturtonserier på en oktavs avstånd genom att utnyttja övertoner enligt de två naturtonsserier som skapas då man antingen täcker eller inte täcker änden på flöjten. Ett annat instrument som använder liknande tonspråk är mungigan, som även den är förknippad med norsk musik.

Den heptatoniska varianten av övertonsskalan är vanligt förekommande i Debussys musik, som även är en delformation i melodisk moll som jag kommer att ta upp senare.



Denna skala kan kännas dominantisk till karaktären med sin sänkta sjua. I Debussys musik förekommer den ofta i plåtåiska sammanhang eller atonala harmoniska följder.

Spanska skalan

Hos Debussy förekommer ibland även andra ”exotiska” tonförråd och som exempel ska här nämnas en spansk skala. I Spanien har man länge spelat flamencomusik och den är ofta baserad på en skala som liknar den frygiska fast med en höjd ters. Tonarten kan sägas vara frygisk medan denna skala ersätter tonikaklangen, och används just till tonikan:



Man kan även lägga ihop denna spanska variant med den frygiska skalan så får man en spansk åttatonskala, vilket vissa anger som förklaringen till den spanska musiken, men jag ser min analys som mer korrekt. Jag kommer att utveckla tanken i resultatdelen, där jag tar upp även andra alternativa skalor.

Flamencomusik brukar oftast tänkas i tonarterna A eller E eftersom den är baserad på gitarr. Och med hjälp av capotasto (barréklämma) på gitarrhalsen kan man transponera upp till fler tonarter. Jag väljer att skriva i C för att vara konsekvent. De ackord som används i flamencomusik kommer oftast från den frygiska tonarten och tonikan är oftast ett durackord som bryter mot den frygiska diatoniken. Klanger som ofta används är följande (ofta med fler färgningar):

FRYGISK	Cm	Db	Eb	Fm	Gmb5	Ab	Bbm
SPANSK	C	Db		Fm	Gmb5		Bbm
DOMINANTER	C7		Eb7	F7	G7	(Ab7)	Bb7 (Db7)

Denna modell som jag kommer att utveckla i resultatdelen visar de diatoniska treklanger till den frygiska skalan och den spanska skalan, och även dominanterna som leder till varje klang som tillsammans bildar en tonalitet.

Ungerska durskalan

Debussy sökte ofta efter nya tonmaterial i sin musik vilket jag kommer att utveckla i resultatdelen. Den ungerska durskalan används i stycket ”The little shepherd”.



Man kan se denna som ett alternativ till den mixolydiska skalan.

Harmonik i storform

De tonmaterial och metoder jag visat hittills summerar Debussys musik ganska bra och jag vill visa hur dessa kan användas i en harmonisk storform. Den harmoniska grunden är något som hela tiden är i konstant rörelse, och kan skifta väldigt mycket.

Debussy använder tonmaterial som kyrkoton (diatoniska skalorna), pentatonik, symmetriska skalor som helton och dim, alternativa ”exotiska” skalor med mera, i platåiska, diatoniska, funktionella, atonala miljöer med utomstående klanger *i olika delar av musiken*. Man kan alltså liksom Debussy kombinera olika tonmaterial och metoder (tekniker) i en harmonisk storform.

Martinsson (1999, s.9) tillägger om Debussys harmoniska formtänkande:

Ackordrytmen i wienklassisk och romantisk musik kan beskrivas som elastisk genom att antalet ackord generellt sett ofta ökar på väg mot olika höjdpunkter och minskar vid nedtrappningar. Detta är mycket generellt konstaterat och det förekommer givetvis undantag. Hos Debussy finns också denna tendens men minst lika förekommande är motsatsen med plötsliga täta och snabba ackordväxlingar som varvas med ett liggande ackord i en eller flera takter.

Resultat: Harmoniska metoder för alternativa tonförråd

I denna resultatdel kommer jag att ta upp alternativa skalor till de diatoniska skalorna i ett försök att visa hur de kan användas harmoniskt.

Tonmaterial

Andra heptatoniska skalor än kyrkotonarterna (diatoniska) kallas ibland för syntetiska (Persichetti, 1961), altererade (Miller, 1996) eller artificiella (DeVoto, 1987). Beskrivning följer på några olika sätt att använda dessa ”exotiska” eller alternativa skalor i harmoniska sammanhang. Jag väljer att kalla dem för alternativa eftersom de kan användas och ses som alternativa till de diatoniska skalorna.

Som konstant tonikavariant (en modell)

Detta är en modell som jag tagit fram och som kan användas för många olika alternativa tonarter och kan ses som en fortsättning på delen om funktionell harmonik. Syftet med modellen är att ge den alternativa tonarten fler användbara klanger, eftersom de alternativa skalorna till skillnad från de diatoniska skalorna har fler altererade och svårhanterliga klanger. Modellen kan även beskrivas som en kombination av de diatoniska skalorna och de alternativa skalorna (den diatoniska tonaliteten löper parallellt med den alternativa). Denna teori har jag hört användas i musik förut fast jag har inte sett någon teoretisk beskrivning av den någonstans.

Den valda alternativa tonarten används som konstant tonikavariant för en lämplig diatonisk tonart (kyrkotonart), den mest närrelaterade. Den altererade tonen/tonerna kan användas i fler delklanger än bara tonikan fast i den här modellen tar jag bara upp de rena treklanger som en harmonisk grund. Som exempel kan man ta den spanska flamencomusiken som ersätter den frygiska molltonikan med en durvariant som jag visat tidigare. Förslag på modell för tonal överblick:

DIATONISK	Den lämpligaste diatoniska skalan med treklanger förutom tonikan
ALTERNATIV	Den alternativa skalan som tonika, och eventuella rena treklanger
DOMINANTER	Dominant (dur7) och substitutdominant till tonikan, mellandominanter

Modellen som jag använder visar de diatoniska treklanger, den alternativa skalans tonika och eventuellt rena treklanger (alla steg finns inte representerade för den alternativa tonaliteten eftersom det inte finns rena treklanger för samtliga steg), och även de dominanter som kan tänkas användas i tonaliteten (substitutdominanten endast för dominanten i femte steget).

Vidare kan man utöver modellen använda kadenser eller steg från andra tonarter för vidareutveckling och intergration av tonaliteterna. Modellen i sig ger en lämplig bas för tonaliteten.

I exemplen längre fram är jag konsekvent med att ersätta fjärde steget med fjärde etc, men det kan även tänkas som exempel att ioniska tonikan ersätts med lydisk #5 som tillhör ett annat steg.

Som plataër

Plataër är en annan mycket vanlig tillämpning av alternativa skalor särskilt inom jazzen. Man rör sig helt enkelt mellan plataër av olika skalor. Här kan man ta fasta på metoder som grundtonsrörelse, symmetriska rörelser och chord connection.

Exempel med dorisk #4 som plataë:

Cm (dorisk #4) – Ebm (dorisk #4) – Fm (dorisk #4) – Gm (dorisk #4)

Exempel med olika skalor:

C (frygisk) – Ab (lydisk #5) – F (altererad) – D (frygisk #3)

Exempel med olika skalor med samma grundton (pedalton):

C (ionisk) – C (mixolydisk) – C (frygisk) – C (spansk) – C (arabisk) – C (ionisk)

Som diatoniska följder

Man kan använda tonförråden i diatoniska klangföljder (diatonisk harmonik) precis som tidigare i teoridelen med kyrkotonarterna. Att bilda enkla klanger i dessa formationer kan dock vara lite svårare eftersom fler av treklanger blir överstigande eller förminskade. Därför kan det vara en lösning att leta efter klanger som fungerar just för tillfället och det kan till exempel vara att undvika kvinter i just sådana treklanger och kanske hitta andra toner som passar bättre. En riktlinje kan vara att bygga klanger efter vilka intervallrelationer man själv önskar använda. I översikten längre fram kommer jag att ta upp samtliga tonarter som jag valt här i ett försök att visa de olika diatoniska stegen hos dem.

Dessa tre metoder (konstant tonikavariant, plataër och diatoniska följder) kan även kombineras på olika sätt, också i en harmonisk storform.

De alternativa skalorna

Man kan summera nästan alla mer eller mindre kända heptatoniska skalor i fem originalformationer, som i sin tur har delformationer och i dessa använder jag den mest uppenbara mollformationen som referenspunkt (aeolisk eller ren moll). Dessa fem blir då: *ren moll modi* (de diatoniska kyrkotonarterna som beskrevs i teoridelen), *melodisk moll modi*, *harmonisk moll modi*, *melodisk moll #4 modi* och *harmonisk moll #4 modi*. Jag har uteslutit ren moll #4, melodisk moll #5 (ungersk dur) och melodisk moll #4#5 eftersom jag inte finner dem särskilt relevanta för funktionell eller diatonisk tillämpning. Det finns fler formationer att tillgå, men de kanske passar mer som enstaka plåtåer och inte som diatoniska följder.

Ren moll modi (diatoniska eller kyrkotonarterna) har jag redan tagit upp så här följer de andra. Vissa av delformationerna är mer vanliga och mer ”användbara” och dem har jag valt att visa. Mitt förslag är att de jag plockat fram kan användas oftare och gärna som tonaliteter medan de andra kan hoppas över. Jag har valt skalorna efter kriterie att de inte har dubbelt höjda eller sänkta tonplatser, alltså innehåller en representerande ton för varje tonplats enligt följande skalkriteriemodell (annars känns skalan ihålig, eller inkomplett). De andra har jag plockat bort (med ett undantag för den *altererade skalan* som används ofta):

Skalkriteriemodell (alla sju tonplatserna ska ha en representerande ton):

1	b2 – 2 – #2	b3 – 3	4 – #4	b5 – 5 – #5	b6 – 6	b7 – 7
1	2	3	4	5	6	7

De harmoniska skalorna ser jag i detta fall som varianter på den aeoliska skalan och de melodiska mer som varianter av den doriska skalan, som då hamnar på det fjärde skalsteget. Detta är ingen absolut regel utan kan ses på flera olika sätt, men den ger en bra överblick på de olika skalformationerna och då kan jag använda samma ursprungliga namn konsekvent för varje steg.

Melodiska moll modi

1. AEOLISK ♯3 (MIXOLYDISK b6) 2. LOKRISK ♯2

3. ALTERERAD (SUPERLOKRISK) 4. DORISK ♯7 (MELODISK MOLL)

5. FRYGISK ♯6 6. LYDISK #5

7. MIXOLYDISK #4 (OVERTONSKALAN)

Melodisk mollformationen används särskilt inom den moderna jazzen. Bland företrädare för modern modal jazz kan man hitta Kenny Wheeler, Richie Beirach, John Taylor och Wayne Shorter. Samtliga skalor i denna formation är högst användbara, och inte bara i jazz. Den altererade skalan används ofta under V klangen i V – I följer.

Exempel på melodisk moll som tonika, ersätter tonikan till dorisk:

DORISK	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Amb5	Bb
MEL. MOLL	Cm	Dm		F	G	Amb5	
DOMINANTER	C7	D7	Eb7	F7	G7	A7	Bb7
					(Db7)		

Exempel på mixolydisk b6 som tonika, ersätter tonikan till aeolisk:

AEOLISK	Cm	Dmb5	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
MIXO. b6	C	Dmb5		Fm	Gm		Bb
DOMINANTER	C7	D7	Eb7	F7	G7		Bb7
					(Db7)		

Harmoniska moll modi

1. AEOLISK ♯7 (HARMONISK MOLL) 2. LOKRISK ♯6

3. IONISK #5 4. DORISK #4

5. FRYGISK ♯3 (SPANSK) 6. LYDISK #2

Exempel på harmonisk moll som tonika, ersätter tonikan till aeolisk:

AEOLISK	Cm	Dmb5	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
HARM. MOLL	Cm	Dmb5		Fm	G	Ab	
DOMINANTER	C7	D7	Eb7	F7	G7		Bb7
					(Db7)		

Exempel på dorisk #4 som tonika, ersätter tonikan till dorisk:

DORISK	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Amb5	Bb
DORISK #4	Cm	D	Eb		Gm	Amb5	
DOMINANTER	C7	D7		F7	G7	Bb7	
					(Db7)		

För ännu ett exempel kan man gå tillbaka till den spanska skalan som jag visat förut. I den använde jag samma modell.

Erik Satie börjar sin "Gnossienne Nr.1" med en dorisk #4 som ersätter den aeoliska tonikan, eftersom både subdominanten och dominanten är mollackord. Han går även vidare med att ersätta tonikan med melodisk moll #4 och harmonisk moll #4 som variationer (Satie använder alltså även andra steg som varianter, vilket också går bra). Ett annat bra exempel är "Bolero" av Maurice Ravel som är en tio minuters pedaltton där han skiftar mellan flera olika tonika varianter (ionisk, mixolydisk, frygisk med flera).

Melodiska moll #4 modi

1. AEOLISK $\natural 3 \flat 7$ (IONISK $b6$, HARMONISK DUR) 2. LOKRISK $\natural 2 \flat 6$ (DORISK $b5$)

4. DORISK $\#4 \flat 7$ (MELODISK MOLL #4) 5. FRYGISK $\natural 3 \flat 6$ (MIXOLYDISK $b9$)

6. LYDISK $\#2 \#5$

Exempel på melodisk moll #4 som tonika, ersätter tonikan till dorisk:

DORISK	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Amb5	Bb
MEL. MOLL #4	Cm	D			G	Amb5	Bm
DOMINANTER	C7	D7		F7	G7	A7	Bb7 (Db7)

Exempel på harmonisk durskala som tonika, ersätter tonikan till aeolisk:

AEOLISK	Cm	Dmb5	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
HARM. DUR	C	Dmb5		Fm	G		
DOMINANTER	C7	D7	E7	F7	G7	A7	(Db7)

Nästa exempel är ett utdrag från låten Ambleside och är skriven av John Taylor. Här används Mixolydisk $b9$ och Ionisk $b6$ som båda kommer från samma formation. Man kan se hur klangerna används i en modulerande V – I rörelse tre gånger i följd (analysen grundar sig på färgningarna):

Emaj7 – Bmaj9/D# – Dm11 – G9sus4 – Cmaj7#11 – E13sus4 – Amaj7 – Eb13b9sus4 – Abmaj7#5 – G13b9sus4 – Cmaj7#5 – B13b9sus4 – Emaj7#5 – Eb9sus

Harmoniska moll #4 modi (dubbel harmonisk)

1. AEOLISK #4:7 (HARMONISK MOLL #4, UNGERSK MOLL) 2. LOKRISK ♯3:6

3. IONISK #2#5 5. FRYGISK ♯3:7 (ARABISK)

Här finns den ungerska moll skalan och den arabiska skalan representerade. I arabisk musik finns dock många olika varianter på skalor och inte sällan också med kvartsintervall, den som benämns här är en vanligt förekommande formation, som på arabiska heter ”Magam Hijaz Kar”. Den ioniska #2#5 kan också vara särskilt användbar.

Exempel på harmonisk moll #4 som tonika, ersätter tonikan till aeolisk:

AEOLISK	Cm	Dmb5	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb
HARM. MOLL #4	Cm				G	Ab	Bm
DOMINANTER	C7	D7	Eb7	F7	G7 (Db7)		Bb7

Nästa exempel är på den arabiska skalan som man kan höra i bland annat filmmusiken till ”Lawrence of Arabia”. Skalan ersätter det frygiska femte steget i ren moll precis som i flamenco-musiken, och i filmmusiken kan man höra tillfälliga ledande dominanter och även substitut-dominanten.

Exempel på arabisk skala som tonika, ersätter tonikan till frygisk:

FRYGISK	Cm	Db	Eb	Fm	Gmb5	Ab	Bbm
ARABISK	C	Db	Em	Fm			
DOMINANTER	C7		Eb7	F7	G7 (Db7)	Ab7	Bb7

Översikt

Denna översikt ger en samlad bild på de alternativa skalor eller tonaliteter som fungerar som varianter på de diatoniska skalorna.

DIATONISKA							
AEOL	LOK	ION	DOR	FRY	LYD	MIXO	
MEL. MOLL							
AEOL ♯3	LOK ♯2	ALT	DOR ♯7 (MEL. MOLL)	FRY ♯6	LYD #5	MIXO #4 (ÖVERTON)	
HAR. MOLL							
AEOL ♯7 (HAR. MOLL)	LOK ♯6	ION #5	DOR #4	FRY ♯3 (SPANSK)	LYD #2	-----	
MEL. MOLL #4							
AEOL ♯3♯7 (HAR. DUR)	LOK ♯2♯6	-----	DOR #4♯7 (MEL. MOLL #4)	FRY ♯3♯6	LYD #2#5	-----	
HAR. MOLL #4							
AEOL #4♯7 (UNG. MOLL)	LOK ♯3♯6	ION #2#5	-----	FRY ♯3♯7 (ARABISK)	-----	-----	

Alla dessa tonaliteter är utbytbara med varann med varierande resultat beroende på sammanhanget, antal gemensamma toner och konstnärlig kreativitet. I denna översikt kan man se hur formationerna skiljer sig och hör ihop. Läger man ihop melodisk moll med harmonisk moll blir de nästan melodisk moll #4.

Övning: lär dig orientera inom dessa fem originalformationer och även modulera mellan dem. Prova att stanna till i varje tonalitet.

På nästkommande två sidor följer en mer djupgående översikt av varje tonalitet för sig med dess steg. Tonalitetens V steg kan vara särskilt betydelsefullt och såklart I och IV. Längst till vänster i varje rad är själva tonikan och jag använder romerska siffror som stegbeteckningar (efter steganalys modellen: I, II, III, IV, V, VI, VII, där – betyder moll).

DIATONISKA

AEOL	LOK	ION	DOR	FRY	LYD	MIXO
I-	II-b5	bIII	IV-	V-	bVI	bVII

LOK	ION	DOR	FRY	LYD	MIXO	AEOL
I-b5	bII	bIII-	IV-	bV	bVI	bVII-

ION	DOR	FRY	LYD	MIXO	AEOL	LOK
I	II-	III-	IV	V	VI-	VII-b5

DOR	FRY	LYD	MIXO	AEOL	LOK	ION
I-	II-	bIII	IV	V-	VI-b5	bVII

FRY	LYD	MIXO	AEOL	LOK	ION	DOR
I-	bII	bIII	IV-	V-b5	bVI	bVII-

LYD	MIXO	AEOL	LOK	ION	DOR	FRY
I	II	III-	#IV-b5	V	VI-	VII-

MIXO	AEOL	LOK	ION	DOR	FRY	LYD
I	II-	III-b5	IV	V-	VI-	bVII

MEL. MOLL

AEOL ♯3	LOK ♯2	ALT	DOR ♯7	FRY ♯6	LYD #5	MIXO #4
I	II-b5	IIIb5	IV-	V-	bVI#5	bVII

LOK ♯2	ALT	DOR ♯7	FRY ♯6	LYD #5	MIXO #4	AEOL ♯3
I-b5	IIb5	bIII-	IV-	bV#5	bVI	bVII

ALT	DOR ♯7	FRY ♯6	LYD #5	MIXO #4	AEOL ♯3	LOK ♯2
Ib5	bII-	bIII-	bIV#5	bV	bVI	bVII-b5

DOR ♯7	FRY ♯6	LYD #5	MIXO #4	AEOL ♯3	LOK ♯2	ALT
I-	II-	bIII#5	IV	V	VI-b5	VIIb5

FRY ♯6	LYD #5	MIXO #4	AEOL ♯3	LOK ♯2	ALT	DOR ♯7
I-	bII#5	bIII	IV	V-b5	VIb5	bVII-

LYD #5	MIXO #4	AEOL ♯3	LOK ♯2	ALT	DOR ♯7	FRY ♯6
I#5	II	III	#IV-b5	#Vb5	VI-	VII-

MIXO #4	AEOL ♯3	LOK ♯2	ALT	DOR ♯7	FRY ♯6	LYD #5
I	II	III-b5	#IVb5	V-	VI-	bVII#5

HAR. MOLL

AEOL 47	LOK 6	ION #5	DOR #4	FRY 3	LYD #2			
I-	II-b5	bIII#5	IV-	V	bVI			(VII-b5)

LOK 6	ION #5	DOR #4	FRY 3	LYD #2			AEOL 47
I-b5	bII#5	bIII-	IV	bV			(VI-b5) bVII-

ION #5	DOR #4	FRY 3	LYD #2			AEOL 47	LOK 6
I#5	II-	III	IV			(#V-b5) VI-	VII-b5

DOR #4	FRY 3	LYD #2		AEOL 47	LOK 6	ION #5	
I-	II	bIII		(#IV-b5) V-	VI-b5	bVII#5	

FRY 3	LYD #2		AEOL 47	LOK 6	ION #5	DOR #4	
I	bII		(III-b5) IV-	V-b5	bVI#5	bVII-	

LYD #2		AEOL 47	LOK 6	ION #5	DOR #4	FRY 3	
I		(#II-b5) III-	#IV-b5	V#5	VI-	VII	

MEL. MOLL #4

AEOL 3:7	LOK 2:6		DOR #4:7	FRY 3:6	LYD #2#5		
I	II-b5	(III-)	IV-	V	bVI#5		(VII-b5)

LOK 2:6		DOR #4:7	FRY 3:6	LYD #2#5		AEOL 3:7	
I-b5	(II-)	bIII-	IV	bV#5		(VI-b5) bVII	

DOR #4:7	FRY 3:6	LYD #2#5		AEOL 3:7	LOK 2:6		
I-	II	bIII#5		(#IV-b5) V	VI-b5		(VII-)

FRY 3:6	LYD #2#5		AEOL 3:7	LOK 2:6		DOR #4:7	
I	bII#5		(III-b5) IV	V-b5		(VI-) bVII-	

LYD #2#5		AEOL 3:7	LOK 2:6		DOR #4:7	FRY 3:6	
I#5		(#II-b5) III	#IV-b5	(#V-)	VI-	VII	

HAR. MOLL #4

AEOL #4:7	LOK 3:6	ION #2#5		FRY 3:7			
I-	IIb5	bIII#5		(#IVbb3b5) V	(bVI)		(VII-)

LOK 3:6	ION #2#5		FRY 3:7			AEOL #4:7	
Ib5	bII#5		(IIIbb3b5) IV	(bV)		(VI-) bVII-	

ION #2#5		FRY 3:7			AEOL #4:7	LOK 3:6	
I#5		(#IIIbb3b5) III	(IV)		(#V-) VI-	VIIb5	

FRY 3:7		AEOL #4:7	LOK 3:6	ION #2#5			
I	(bII)	(III-)	IV-	Vb5	bVI#5		(VIIbb3b5)

Här finns alltså 29 tonaliteter som jag valt efter min skalkriteriemodell, representerade med samtliga funktionella steg. Det är ganska mycket att ta in men ger man det tid så börjar man upptäcka fina möjligheter. Översikten är gjord med avsikt att man ska kunna återkomma till den vid behov och den ska inte vara något man behöver lära sig utantill. Många av dessa tonaliteter är väldigt fina - tycker jag - medan andra av dem är lite svårare att ta in. Att tänka i olika harmoniska mönster eller kadenser kan vara ett sätt att närma sig som:

V – I, II – V – I, IV – V – I, IV – I, IV – V, bVII – I etc.

Genom plötsliga eller ledande modulationer tar man sig vidare till nästa tonalitet.

Symmetriska skalor

Symmetriska skalor är sista gruppen av skalor som jag tar upp här. Dessa har symmetrisk utformning med antingen ett uppreparande mönster eller likartade intervall:

The image displays three rows of musical notation for symmetric scales. Each row contains three scales, with their interval patterns and names written above them. The first row shows scales with patterns (1-1), (1-1-1), and (1-1-1-1). The second row shows scales with patterns (1-1-1-1-1-1) (Helton), (2-2-2), and (2-2-2). The third row shows scales with patterns (2-2-2-2) (Hel- och halvton) and (2-2-2-2) (Halv- och helton).

Här finns heltonskalan (1-1-1-1-1-1) och oktatoniska skalan (2-2-2-2) som jag redan har tagit upp och några andra som kan vara användbara. (2-2-2) blir som två durtreklanger bredvid varann eller ger en slags känsla av överstigande durtreklangsskalor. De tre översta (1-1)(1-1-1)(1-1-1-1) har ganska få toner men kan tänkas vara användbara som grundfundament i vissa fall, till exempel i en basstämma. Dessa skalor är användbara i plåtåiska sammanhang och några av dem även i diatoniska följder. En annan slags symmetri kan även uppstå från skalans mittpunkt (tritonus, tonen behöver dock inte själv närvara utan är en utgångspunkt) som i denna pentatoniska skala:

The image shows a single line of musical notation for a pentatonic scale, consisting of five notes on a staff.

Den doriska skalan är också symmetrisk på samma sätt och det finns fler varianter.

Teoretisk slutsats

Jag vill avsluta resultatdelen med att summera det jag har gått igenom genom att försöka ge en bild av hur allt kan hänga samman, och hur metoderna och tonmaterialen fungerar ihop.

Sammanställningen ger den kreativa möjligheten att kunna välja mellan ett flertal tonaliteter och atmosfärer som alla har sin egen karaktär och däri röra sig mellan dessa olika genom plötsliga eller ledande modulationer – från de diatoniska skalorna med alternativa formationer, till de symmetriska sfärerna, till melodiska pentatoniska skalor och andra alternativa nya formationer. Funktionella diatoniska rörelser står i kontrast till mediantik och andra atonala symmetriska rörelser som leder en vidare till oväntade ljusa eller mörka platser med en önskan att se vad som väntar runt hörnet.


Nästa del handlar om förståelsen av tonmaterial och hur man kan bilda nya.

Analys: Fördjupning och analys av tonmaterial

Ett intervall i musiken är precis som färger är för målaren, dess mest primära byggstenar. Och de kan alla relateras till musikens ”urkälla”, naturtonserien (övertonserien) eftersom alla relationer toner emellan är beroende på förhållandet till hur de samklings med deltonerna i naturtonserien. Utifrån intervallernas karaktärer kan man förstå och analysera melodisk och harmonisk rörelse och att verkligen förstå innebörden av intervall kan vara en primär kunskap för att förstå musik.

Intervall

Vincent Persichetti grupperar i sin bok (1961) om 1900-talets harmonik intervallen i den ordning de visar sig i naturtonserien: oktaven kommer först och därefter kvintan osv.



Konsonanta (öppna) Konsonant eller Dissonant Konsonanta (mjuka) Dissonanta (mjuka) Dissonanta (hårda) Rastlös eller neutral

Oktaven och *kvintan* upplevs som en öppen konsonans.

Han menar att *kvarten* kan uppfattas både som konsonant och dissonant beroende på sammanhanget. Mjuk dissonans blir det om kvarten uppträder som ensamt intervall eller när den omges av andra konsonanta intervall, men den uppfattas som konsonant när det finns ett dissonant intervall med i klangen.

Terser och *sexter* sätter färg på musiken och upplevs som mjuka konsonanser.

Sekunder upplevs både som mjuka eller hårda dissonanser beroende på om de är stora eller små.

Tritonus kan uppfattas både som rastlös eller neutral. Rastlös i sig själv eller i klanger, men neutral i kromatiska passager.

Paul Hindemith (1937, s.22) summerar synen på intervallerna och skriver om durtreklagen:

..is to the trained and the naive listener alike one of the most impressive phenomena of nature, simple and elemental as rain, snow and wind. Music, as long as it exists, will always take its departure from the major triad and return to it. The musician cannot escape it more than the painter his primary colors, or the architect his three dimensions.

Intervallrelationer i klanger

I modal musik har man stora klangliga möjligheter, eftersom den kan vara mindre funktionell och bygga mer på färgtänkande. Färgningarna kan vara både funktionella (ledande) och/eller bara klangliga. Det beror på sammanhanget ifall ackord bara ligger eller är på väg nånstans (av intentionen). Ett bra sätt att förstå klanger är att man ser vilka intervallrelationer en klang innehåller. Det finns fler intervallrelationer i en klang än man vid första anblicken kan tro.

Klang med **2** toner: **1** intervall relation.

Klang med **3** toner: **3** intervall relationer.

Klang med **4** toner: **6** intervall relationer.

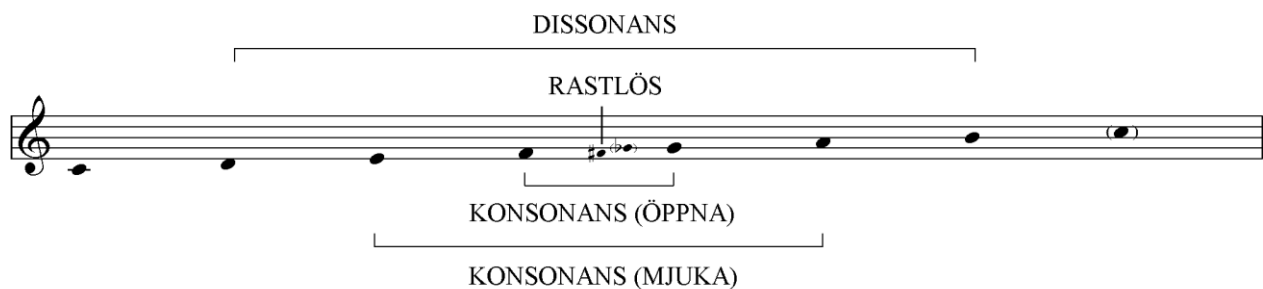
Klang med **5** toner: **10** intervall relationer.

Klang med **6** toner: **15** intervall relationer.

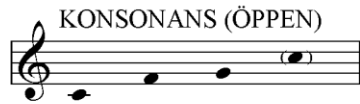
Treklängen och andra klanger som bygger på naturtonseriens grundintervall är en bra utgångspunkt för att förstå klanger och utveckla klanger ifrån. De olika intervallernas karaktärer kan vara en frigivande källa för kreativ klangbildning, eftersom man väljer intervallerna i klangen efter vilka karaktärer man själv önskar ska ingå i klangen. Till exempel ger öppna konsonanser (kvart, kvint) i klangen en öppen karaktär.

Formationer

Utifrån intervallernas karaktärer kan man få fram olika tonförråd. Som jag nämnt tidigare i definitionen av modal musik så kommer tonernas karaktärer fram i förhållande till en centralton, grundtonen. Med det i åtanke kan man få fram följande bild. Jag använder mig av Persichettis definitioner av intervallerna (min egen illustration):



Tonförråd kan vara konstruerade kring några viktiga primära färger eller några enkla symmetriska mönster som ger en viss stabilitet. Kvinten kallas ibland för ”the anchor”, och är en slags stabilisator. Nedan följer samtliga möjliga kombinationer inom grupperna (mina egna illustrationer):



Exempel på formationer där jag har valt toner efter deras olika karaktärer för att få fram önskvärda resultat.

De två första har inga mjuka konsonanser:



Följande två innehåller kombinationer från flera grupper:



Övning: prova spela dessa skalor vid ett piano eller annat instrument och se efter själv ifall analysen håller eller inte. Prova även här med pedaltton.

Här nedan följer analyser av tre vanliga heptatoniska skalor.

Exempel på analys av aeolisk skala:



2 mjuka dissonanser, 2 mjuka konsonanser och 2 öppna konsonanser.

Exempel på analys av ”arabisk” skala:



2 hårda dissonanser, 2 mjuka konsonanser och 2 öppna konsonanser.

Exempel på analys av lydisk skala:



1 mjuk och 1 hård dissonans, 2 mjuka konsonanser, 1 rastlös och 1 öppen konsonans.

Förenkling

Ett annat sätt att göra nya formationer på är att man plockar bort ett par toner ur en redan existerande skala. Samtidigt synliggör man de andra tonerna mer, kontrasterna och övergångarna blir skarpare och en tydlighet och enkelhet kommer fram.

Om man vill ha en pentatonisk skala med frygisk karaktär kan man förslagsvis plocka bort 4:e och 7:e tonplatserna från den frygiska skalan:



Diskussion och slutsatser

Diskussion

Först några citat för att stärka och klargöra samhörigheten i teorin och resultaten. Det första är ur Rolf Martinssons uppsats (1999) om Debussys musik som summerar kännetecknen på dennes musik:

Den harmoniska miljön hos Debussy har inslag av funktionell harmonik även om den icke-funktionella harmoniken är klart dominerande. Harmoniska miljöer varvas med kontrasterande delar bestående av modi som helton, pentatonik och olika kyrkotonarter. (s.22-23)

Två förtydligande citat om harmoniken hos Debussy från samma uppsats (1999, s.23,24):

Mediantik är ofta förekommande och skapar kanske den skarpaste harmoniska kontrasten. Ackordsymmetri efter kiastiska mönster förekommer och representerar en ovanligare form av ackordisk progression.

Förekomsten av exotiskt tonmaterial, genom att Debussy använder skalor och modi från andra kulturer, bildar en ny harmonisk värld.

Dessa citat väver ihop de olika delarna till en enhet av metoder och tonmaterial, och ger samtidigt en helhetsinblick. Alternativa skalor finns till en viss grad representerade hos Debussy både diatoniskt, platåiskt och funktionellt, även om de diatoniska och platåiska är dominerande, men det är hos Debussys efterföljare som fler alternativa skalor finns representerade. Resultatdelen tar fram de olika skalor som jag anser vara en viktig del av ett ”modalt harmoniskt system”.

Modellen (som konstant tonikavariant) för de alternativa skalorna är framtagen för att få fram enkla fungerande klanger för varje steg i skalan, eftersom enbart diatonisk tillämpning av de alternativa skalorna inte riktigt ger en stabil grund för tonaliteten, med tillräckligt antal funktionella steg. Den diatoniska skalan löper parallellt och kompletterar hålen med enklare klanger.

De La Motte (1976) skriver om en upplöst känsla av centralton som ibland finns hos Debussy och som man kan relatera tillbaka till den javanska musiken:

I en klassisk melodi får meloditonen sin karakteristiska färg genom sitt läge i förhållande till ackordgrundtonen, och detta ger tonen ett bestämt, mätbart höjd- eller lägesvärde.

Debussys högre stämmor ligger emellertid inte så i förhållande till en grundton utan de ligger någonstans.

Här beskrivs förhållandet hos Debussy till den ursprungliga modala definitionen som är icke harmonisk. Plataisk tillämpning av olika skalor kan samtidigt användas bredvid harmoniska tillämpningar vilket ger tillgång till olika metoder eller en stilistisk blandning som beskrivs i nästa citat, där Martinsson (1999, s.6) skriver om Debussys förnyande musikaliska utveckling:

En annan sak som också är intressant, är att den harmoniska förnyelsen inte domineras av en ännu större komplexitet än föregående stil, romantiken. Förnyelsen innebär snarare förenkling, upprepning, harmonisk monoton och stilistisk blandning och påminner därigenom mera om wienklassicismens alternativa väg gentemot barocken.

Medan många tonsättare efter ”Wagner-kromatiken” gick vidare till atonal musik från den traditionella dur- och moll-tonaliteten, visar Debussy en parallell väg, där tonaliteter utvecklas istället för att upplösas. Frågan som uppstår då är: Finns det någon mening i att skapa nya tonaliteter när den atonala tillämpningen av intervaller redan ger ändlös tillgång till alla möjliga kombinationer av toner? Ett svar kan vara att en tonalitet till skillnad från atonalitet ger en tillhörande känsla, eller känsla av enhet bland toner, men var gränsen går kan vara svårt att tyda.

Nedan följer två påståenden som motsäger mina resultat och jag vill med dem visa att det förekommer olika uppfattning i olika källor. Samtidigt vill jag säga att dessa kan vara betydande för genren i sig, så som uppfattningen var när dessa kommentarer skrevs.

Påstående ett är från boken *Jazz Harmoni II* (Bengtsson, 1997, s. 10):

Ett modalt stycke använder bara ackord ur den modalitet (skala) som gäller för tillfället. t. ex F dorisk låt (eller del), använder endast ackord som är diatoniska till F dorisk skala eller enbart ett F doriskt ackord.

Detta påstående är väldigt vilseledande, eftersom det givetvis är mycket användbart att använda andra ackord än just diatoniska i en modal tonart och samtidigt behålla känslan av tonaliteten. Till exempel mediantik i C dorisk: Cm – F – Cm – Em.

Påstående två är från samma bok (Bengtsson, 1997, s.10):

Kadenser, som subdominant och/eller dominant till tonika, finns inte i modal musik. Där finns bara tonika (I) och ”de som inte är tonika” (=övriga sex ackord utom I).

Detta är ett helt obegripligt påstående. Det är upp till var och en att använda eller inte använda ledande dominanter i modal musik. Det finns och det går. Man kan bygga kadenser på ”de övriga sex ackorden” och tonikan. Vidare kan man tillföra mer ledande kraft genom tritonusspänning och upplösning i dur7-klanger.

Slutsatser

Kan man då finna några harmoniska metoder eller ett harmoniskt system i denna musik som tillåter tonkonstnären all frihet man kan önska sig? Ja det tycker jag. Man har friheten att skapa paletter i stunden efter sina kreativa behov, använda dem plåtåiskt eller mer ackordiskt med diatoniska, funktionella och icke-funktionella medel. En skala kan användas som tonalitet eller bara förbipasserande och den harmoniska rytmen kan vara både stillastående och fartfylld.

Det största utmaningen är att lära sig dessa tonmaterial och kunna överblicka dem så att man kan plocka fram dem efter behov och då tänker jag särskilt på situationen vid improvisation som jag själv sysslar mycket med. Vid komposition har man all tid i världen att prova och utforska men vid improvisation behöver man tillgång till allt i stunden – man har inte tid att tänka efter.

Kan man kalla dessa metoder eller tekniker för modal harmonik? Nja. Eller kanske harmonisk modal musik istället? Lite bättre faktiskt! Definitionen av begreppet modal som icke harmonisk begränsas hos Ahlbäck (1995) till att gälla endast vissa metoder som plåtå och modulation. Man kanske ska dela in metoderna efter om de är modala och harmoniska för att antyda skillnader i begreppen, eller kanske helt utesluta det modala begreppet. Ska man då också utesluta ordet modus, som ofta används just här också? Harmonik används som begrepp för dur- och mollbaserad musik, så vad ska man kalla musik som använder andra tonaliteter i en harmonisk miljö och samtidigt undvika begreppet modal som inte riktigt passar in. Man kanske rent av ska utvidga det harmoniska begreppet så att det får inkludera alla slags tonförråd och kalla det för harmonisk musik, medan dur- och moll-harmonik får bli en delkategori av harmonisk musik i sig.

Fortsatt forskning kan göras på flera olika områden: Ett ännu mer utvecklat system av tonaliteter och funktionella lösningar kan tas fram genom att på något sätt kanske förenkla helheten och göra den mer lättillgänglig. Med målarens musik som titel söker jag efter en enkel och tydliga teknik som helst skulle kunna ge plats åt en fri kreativitet. Det finns andra aspekter man kan ta till i musiken som mikrotonalitet och polytonalitet med mera. Jag har en god vän som är uppvuxen i Kosovo med folkmusiken därifrån. Han säger att de gärna använder sus (från engelskans suspended) klanger när det är kvartstoner i melodin, eftersom det oftast är tersen i melodin i förhållande till vissa ackord som har varierad intonation ”*steg 2 och 6 i skalan som brukar vara kvartstoner hamnar i subdominaten (steg IV) och steg VII där man undviker tersen men inte på tonikan*”. Med sus4 eller sus2 undviker man tersen i klangerna som annars hade krockat med melodin som använder en annan stämningen.

Referenser

Böcker

- Ahlbäck, Sven (1995). *Tonspråket i Äldre Svensk Folkmusik*. Stockholm: Not & bok.
- Bengtsson, Ola (1997). *Jazz Harmoni II*. Bromma: Benola Musik.
- De la Motte, Diether (1976). *Epokenas Harmonik*. Bromma: Edition Reimers.
- Hindemith, Paul (1937). *The Craft of Musical Composition*. NY: Associated Music Publishers.
- Lundberg, Dan (1994). *Persikoträdgårdarnas Musik*. Stockholm: Stockholms Univ.
- Martinsson, Rolf (1999). *Harmonik och Satsteknik hos Claude Debussy*. Lund: Lunds Univ.
- Miller, Ron (1996). *Modal Composition and Arranging Vol.1*. Tyskland: Advance Music.
- Nichols, Roger (1972). *Debussy (Oxford studies of composers)*. USA: Oxford University Press.
- Palmer, Christopher (1973). *Impressionism in Music*. London: Hutchinson Univ Library.
- Persichetti, Vincent (1961). *Twentieth-Century Harmony*. New York: W. W. Norton.
- Piston, Walter. Mark DeVoto (1941,1987). *Harmony* (fifth edition). New York: W. W. Norton.
- Rootzén, Kajsa (1948). *Claude Debussy*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Vincent, John (1951). *The Diatonic Modes in Modern Music*. New York: Mills Music, inc.

Internet

- Maqam World <http://www.maqamworld.com/> (2008)
- Modus/modalitet http://www.visarkiv.se/ordlista/M/modus_modalitet.htm (2008)
- Naxos <http://www.naxos.com/> (2008)
- Oxford Music Online <http://www.Oxfordmusiconline.com> (2008)
- Wikipedia <http://www.wikipedia.org/> (2008)