



**LUNDS UNIVERSITET**  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE  
Höstterminen 2011  
Läroarbilden i musik  
Magnus Rippe

# **Harmoniska förlopp i melodiska sololinjer i jazz- improvisation**

**- Analys av sju solon på jazzgitarr**

Handledare: Stefan Östersjö



# Abstract

Title: Harmonic development in melodic solo lines in jazz improvisation - Analyses of seven solos on jazz guitar

Author: Magnus Rippe

This paper seek answers to the question: How can you get a clear sense of harmony and a clear harmonic course in melodic solo lines? The study is based on quantitative and qualitative analysis of transcriptions of seven jazz solos played by the guitarists John Scofield, Pat Metheny, Kurt Rosenwinkel and Jesse Van Ruller.

In the theoretical background, I make a summary of jazz-harmony, jazz-theory and different approaches and concepts of jazz improvisation. The theoretical background defines the terminology that I use in my analysis of the solos and in my discussion of the results and what conclusions I draw from them.

The results show how the guitarists in this study use different concepts to highlight key chord- or color-tones, either in the underlying harmony played by the comp-section, or in a superimposed harmony that the soloist are "thinking" over the chord progression played by the comp-section.

Finale I describe what conclusions I draw from the results of my analysis and discuss how these results relate to the theory and previous research I reported on in the theory chapter. I also present some pedagogical implications of the results.

**Keywords:** instrumental teaching, improvisation, jazz, harmony, melody, Metheny, Scofield, Rosenwinkel, Van Ruller

# Sammanfattning

Denna uppsats söker svar på frågan: Hur kan man få fram en tydlig harmonik och ett tydligt harmoniskt förlopp i melodiska sololinjer? Studien grundar sig på kvantitativa och kvalitativa analyser på transkriptioner av sju jazzsolon spelade av gitarristerna John Scofield, Pat Metheny, Kurt Rosenwinkel och Jesse Van Ruller.

Uppsatsen omfattar en sammanfattning av jazzharmonilära, jazzteori och olika synsätt och koncept för jazzimprovisation. Denna teoretiska bakgrund definierar den terminologi som jag använder mig av i mina analyser av solona och mina resonemang i resultatdiskussionen.

Resultaten visar hur gitarristerna i denna studie använder sig av olika koncept för att lyfta fram viktiga ackords- eller färg-toner, antingen i den underliggande harmoniken som kompet spelar, eller i en överlagrad harmonik som solisten ”tänker” över den ackordföljd som kompgruppen spelar.

I resultatdiskussionen redogör jag för vilka slutsatser jag drar av resultaten av mina analyser och diskuterar hur dessa resultat förhåller sig till den teori och tidigare forskning jag redogjort för i teorikapitlet. I resultatdiskussionen resonerar jag också kring hur man kan förmedla denna kunskap som pedagog.

**Sökord:** jazz, improvisation, harmonik, melodik, Metheny, Scofield, Rosenwinkel, Van Ruller

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Syfte</b> .....	<b>2</b>
<b>3. Tidigare forskning</b> .....	<b>3</b>
<b>4. Teoretisk bakgrund</b> .....	<b>5</b>
<b>4.1. Introduktion</b> .....	<b>5</b>
<b>4.2 Intervall</b> .....	<b>5</b>
<b>4.3 Diatoniska ackord och ackordskalor i dur</b> .....	<b>5</b>
<b>4.4 Diatoniska ackord och ackordskalor i Melodisk moll</b> .....	<b>7</b>
<b>4.5 Diatoniska ackord och ackordskalor i Harmonisk moll</b> .....	<b>7</b>
<b>4.6 Andra vanligt förekommande skalor</b> .....	<b>8</b>
4.6.1 Spanskfrygisk skala .....	8
4.6.2 Heltonsskalan .....	8
4.6.3 Pentaskalan .....	8
4.6.4 Dimskalan. ....	8
<b>4.7 Funktionsanalys</b> .....	<b>8</b>
4.7.1 Funktionsanalys i dur.....	9
4.7.2 Sekundära dominanter. ....	9
4.7.3 Substitutdominanter .....	9
4.7.4 Relaterade IIm7 ackord.....	10
4.7.5 Dim7ackordet.....	10
4.7.6 Funktionsanalys i moll.....	10
4.7.7 Speciellt fungerande icke diatoniska ackord och modala inlånings ackord till dur. .....	11
4.7.8 Tonartsbyte. ....	11
4.7.9Blues. ....	11
4.7.10 Kromatiskt närmande ackord.....	12
<b>4.8 Melodisk analys</b> .....	<b>12</b>
4.8.1 Ackordstoner.....	12
4.8.2 Spänningstoner.....	12
4.8.3 Övriga toner .....	12
4.8.4 Ackordfrämmande toner på svaga taktdelar. ....	13
4.8.5 Ackordsfrämmande toner på starka taktdelar .....	13
<b>4.9 Improvisationsteori</b> .....	<b>13</b>
4.9.1 Vilken skala ska man välja .....	14
4.9.2 Vikten av att sikta på nya möjliga toner vid ackordbyten .....	15
4.9.3 Ledtonsstämmor.....	15
4.9.4 Arpeggion .....	15
4.9.5 Kromatik .....	15
4.9.6 Bebopskalor .....	16
4.9.7 Överlagrade ackordföljder .....	16
4.9.8 Överlagrade tre- och fyrklanger.....	16
4.9.9 Pentatonik som ett sätt att plocka ut specifika toner.....	16
<b>5. Metod och material</b> .....	<b>17</b>

5.1	Transkription av jazzgitarrsolon .....	17
5.2	Kvantitativ studie .....	18
5.3	Kvalitativ studie .....	18
5.4	Bakgrund till urvalet av gitarrister .....	19
<b>6.</b>	<b>Resultat .....</b>	<b>20</b>
6.1	Resultat av den kvantitativa undersökningen .....	20
6.2	Musikalisk analys .....	22
6.2.1	Analys av två solon av John Scofield .....	22
6.2.2	Analys av två solon av Pat Metheny .....	26
6.2.3	Analys av två solon av Jesse Van Ruller .....	29
6.2.4	Analys av ett solo av Kurt Rosenwinkel .....	32
<b>7.</b>	<b>Resultatdiskussion och slutsatser .....</b>	<b>35</b>
7.1	Resultatdiskussion .....	35
7.1.2	Kromatik .....	35
7.1.3	Arpeggion .....	35
7.1.4	Bebop-liknande skalor .....	36
7.1.5	Ledtonstämmor .....	36
7.1.6	Nya möjliga toner .....	36
7.1.7	Val av skalor .....	37
7.1.8	Olika strukturer för att plocka ut specifika ackords och färg toner .....	37
7.2	Vilka slutsatser kan man som pedagog dra av studiens resultat .....	37
7.2.1	Fokus på arpeggion/ackords toner .....	38
7.2.2	Jazzharmonilära viktig kunskap att förmedla .....	38
7.2.3	Förslag på lämpligt material .....	38
7.3	Förslag på fortsatt forskning .....	39
<b>8.</b>	<b>Referenser .....</b>	<b>40</b>
	<b>Bilagor .....</b>	<b>41</b>
	<b>Bilaga 1</b>	
	Exempel på en transkription av ett solo	
	Pat Metheny: All the things you are .....	41
	<b>Bilaga 2</b>	
	Exempel på grafer över använda meloditoner	
	Pat Metheny: All the things you are .....	45
	<b>Bilaga 3</b>	
	Samtliga grafer över använda meloditoner..... se separat bilaga	

# 1. Inledning

För ett par år sedan i samband med att jag skulle skriva min B-uppsats videofilmade jag en konsert där jag medverkade, för att se om jag kunna hitta något att ha som avstamp till arbetet. När jag sedan tittade på inspelningen, tyckte jag att mina improviserade solon var lite otydliga och osammanhängande. Jag spelade många toner, höll sällan fast vid någon melodisk idé och var ibland osäker både tonalt och rytmiskt. Jag kände genast att det som jag ville fokusera min utveckling kring var att försöka bli tydligare i mitt spel och särskilt i mina soloimprovisationer.

Jag hade främst tre lärare i huvudinstrument och improvisation under perioden varav en av dem också var min handledare för arbetet med B-uppsatsen. I loggboken som jag förde under arbetsprocessen, framkom det att dessa tre lärare hade olika metodiska idéer för hur jag skulle kunna nå mitt mål att uppnå större tydlighet i mitt spel. Det framkom också att jag under arbets gång kände mig tvungen att, på grund av tidspressen, fokusera på den infallsvinkel som min handledare gett mig. Den inriktningen var transkription och imitation av solon med tyngdpunkt på att komma åt tydlighet i frasering och timing.

De två andra lärarna pratade mer om hur jag skulle kunna få fram harmoniken tydligare på olika sätt. Det handlade alltså mer om vilka toner man väljer att spela för att få fram harmoniken: en viktig aspekt av hur man kan spela ”tydligt” som alltså fick stå tillbaka i arbetet med min B-uppsats. Därmed inte sagt att det var bortkastad tid att arbeta med timing och frasering utifrån de transkriptioner jag gjorde. Att transkribera, analysera och spela solon av musiker man ser upp till är en flitigt använd metod bland musiker som vill lära sig jazzens tonspråk och utvecklas som musiker. Berliner (1994) ger många exempel på detta från intervjustudier med kända etablerade jazzmusiker. Däremot har jag mer och mer tänkt att detta andra spår som inte blev ordentligt genomlyst skulle kunna utgöra en viktig utgångspunkt för ett nästa steg i samma önskan att uppnå en större tydlighet i mitt eget spel. Men arbetet med denna uppsats handlar inte i slutänden om att enbart utveckla mitt eget spel. Genom att klargöra olika aspekter av harmonikens betydelse i melodiskt solospel tror jag också att jag blir en bättre pedagog, genom att jag utifrån denna kunskap kan utforma en tydligare metod för hur eleverna kan få fram harmonik och en harmonisk riktning i sitt spel.

## 2. Syfte

Uppsatsen syftar till att undersöka hur harmoniska förlopp i jazzimprovisation på gitarr kan framhävas i melodiska sololinjer och hur jazzpedagoger kan använda denna kunskap.

Mina forskningsfrågor är därför:

Hur lyfter fyra etablerade jazzgitarrister fram harmoniska förlopp i sina solon?

Hur kan jazzpedagoger arbeta med harmoniska förlopp i elevernas improvisationer?



### 3. Tidigare forskning

Paul Berliner har intervjuat ett stort antal jazzmusiker om deras musiker- och konstnärskap, hur de övat och utvecklats som musiker. I hans bok *Thinking in jazz – the infinite art of improvisation* (1994) framkommer bl.a. att transkribering och analys av solon varit en viktig skola för jazzmusiker under hela jazzhistorien. Trumpetaren Art Farmer beskriver en sådan lärprocess baserad på transkription i en av intervjuerna:

I decided the best I could do would be to write the solos down, note for note, and line them up with the harmony of the song, analyzing the notes according to the chords that were being played. Then I would learn - Well, you can do this at this time. You can do that at that time - it was like getting your vocabulary straight. (Berliner 1994, s 95)

De arbetssätt som Art Farmer beskriver att han använt sig av liknar till stor del den metod som jag använder i min studie till denna uppsats. Min uppfattning är att Berliner (1994) pekar på att jazzmusiker genom historien bedrivit denna typ av ”forskning” för att utvecklas. Dessvärre verkar det som de i det flesta fall bevarat ”forskningsresultaten” för sig själva.

Om man inte vill eller kan transkribera solon själv så finns det böcker att köpa med redan transkriberade solon. En del av dessa böcker innehåller även analyser av solona. Min uppfattning är dock att dessa analyser oftast tittar på helheten av ett solos uppbyggnad där de olika beståndsdelarna inte analyseras på djupet.

Wolf Marshall (2000) har transkriberat och delvis analyserat ett drygt tjugotal jazzgitarr solon. Ett av solona Marshall har transkriberat och analyserat har även jag transkriberat och analyserat för detta arbete. Solot är Pat Methenys solo på *All the things you are*. Så här ser Marshalls analys av solot ut:

Metheny mixes sequential melodious phrases with two - or three-measure eight-note flurries and longer streams of eight-notes in his solo. Sequences based on melodic fragments are found in measures 37-49, 55-59,102-104, 109-116, and 173-177. These are contrasted by eight note strings in measures 85-91, 96-100, 132-136, 140-151, 169-172, and 177-181. Many of these lines incorporate chromaticism freely. The phrase first heard in measures 51-52 is recalled as a variant in measures 88, 100, 123-124,142, and 158-159. Fourth intervals occur in measures 66-67. Atonality is heard in measures 133-135, 143-145, and 170-173. Though Metheny’s “outside” melodies may owe more stylistically to Ornette Colman and Eric Dolphy than Charlie Parker or Dizzy Gillespy, his eight-note phrasing still alludes to the pioneering horn based concepts of Charlie Christian and his disciples. He even inserts a fragmentary Christian motif in measure 101, as to reinforce the connection, as far-fetched as it may seem in this context. (Marshall 2000, s. 63)

Marshall pekar på olika skeenden i solot som relevant fångar många kvalitéer som man slås av vid ett första lyssnande, som att det är uppbyggt runt melodin och att dessa material ställs i kontrast till längre fraser uppbyggda av åttondels flöden med mycket kromatik. Många frågor förblir samtidigt obesvarade: exakt hur bygger han fraserna runt melodilinjen, hur förhåller sig de ställen som Marshall benämner som ”atonala” till harmoniken? Det är inte minst frågor av det senare slaget som jag hoppas kunna besvara med studierna i mitt arbete.

Det finns en hel del skrivet om improvisation bl.a. om man tittar på tidigare examensarbeten men de flesta är intervjustudier. Jag har dock hittat några som liknar mitt arbete i metod och syfte. Driton Bejtullahus uppsats ”*Wes Montgomery och hans förhållande till greppbrädan*” från 2008 är besläktad på flera sätt. Han har från videoinspelningar transkriberat konsertframträdanden av jazzgitarristen Wes Montgomery. Bejtullahus avsikt var att ta reda på hur Montgomerys spel rörde sig på gitarrens greppbräda dvs. på vilka strängar och band han valde att spela sina fraser. Men även om arbetssättet är snarlikt, med analys av transkriberade solon, så söker Bejtullahu svar på frågor som rör sig mer kring idiomatik och virtuositet. Den uppsats jag hittat som ligger närmast mitt område är Yuusaku Ichios examensarbete ”*Bach and improvisation*” (2011). Ichio analyserar en enstämig komposition för violin skriven av Johan Sebastian Bach för ta reda på hur denne fick fram harmoniken i melodiska linjer. Han identifierar olika melodiska mönster i Bachs fraser och använder sig sedan av dessa mönster för att skriva en egen enstämighet över jazzkompositionen ”All the things you are”.

Ichio (2011) använder sig delvis av samma metod som jag, för att analysera relationen mellan harmoniken och melodiken. Exempelvis analyserar han och skriver ut varje tons förhållande till grundtonen i ackordet den spelas över. Hans arbete skiljer sig dock från mitt i det att han vill komma ifrån jazzens tonspråk och hitta en annan väg att på ett tydligt sätt få fram harmoniken i melodiska linjer. Utgångspunkten är ju inte att förstå hur harmoniken påverkar solospelet i en existerande praktik inom jazzen utan att tillämpa ett exempel från Bach i ett sökande efter alternativa förhållningssätt.

## 4. Teoretisk bakgrund

### 4.1. Introduktion

Jag kommer i detta avsnitt diskutera några olika ansatser till musikteoretisk analys av harmonik och skalor inom jazzen. En avsikt med detta är att definiera en terminologi för mina analyser av solon av ett antal olika gitarrister men jag vill också tydliggöra en del olika ståndpunkter i analytiska synsätt som har bäring på de frågor om harmonisk tydlighet i solospel som mitt arbete behandlar.

### 4.2 Intervall

Med intervall menar man avståndet mellan två tonhöjder. I boken *Jazzharmonik* (1994) av Ola Bengtsson, redogörs för två vanliga sätt att benämna intervall. Det ena är det mer traditionella, klassiska där man talar om rena, stora, små-, förminskade- och överstigande intervall.

Men Bengtsson (1994) beskriver även ett annat sätt att tala om intervall som han beskriver så här:

En annan benämning på intervaller är att kalla alla durskalans stora och rena intervall för 1,2,3,4,5,6,7, och 8. En liten ters kallas då ”sänkt trea” och skrives b3.

En överstigande kvart kallas ”höjd fyra” och skrives #4.

En förminskad sept kallas ”dubbelsänkt sjua” och skrives bb7. (Bengtsson 1994, s.6)

I jazzsammanhang har detta blivit en allmänt accepterad terminologi och det är också så jag har valt att benämna intervallen mellan sololinjernas toner och grundtonen i de ackord de spelas över i mina analyser.

### 4.3 Diatoniska ackord och ackordskalor i dur

Den vanligaste formen av ackord får man fram genom att stapla terser ur en skala. Bengtsson (1994) går igenom alla ackord och ackordskalor var för sig. Han skiljer på spänningston (skalaton som kan färga ackordet utan att ändra dess funktion i harmoniken.), genomgångston (skalaton som inte går att färga ackordet med eller stanna upp på utan att ändra ackordets funktion) och villkorlig genomgångston (genomgångston som ibland går att använda som spänningstoner för en mer modal karaktär).

För ackorden och ackordskalorna man får fram ur *durskalen*, de så kallade kyrkotonarterna, ger Bengtsson följande schematisering:

**IImaj7-ackordet** har en Jonisk ackordskala med intervallen, 1,2,3,4,5,6,7 och 8 (samma som durskalen). Ackordet kan färgas med spänningstonerna 9 (2) och 13(6). Däremot krockar 11(4) med tersen. Bengtsson pekar även på att 11 (tonen F på ett Cmaj7 ackord) ändrar funktionen på ackordet så att den går från tonisk till något diffust mellan tonisk, subdominantisk- och dominantisk-funktion. Skalans 4e ton (11.an) ses då som en genomgångston.

**IIm7-ackordet** har Dorisk skala med intervallerna, 1, 2, b3, 4, 5, 6 och b7 som sin ackordskala. Ackordet kan färgas med 9, 11 och 13. Bengtsson påpekar dock att användning av intervall-

let 13 ändrar funktionen på ackordet till dominantisk eftersom 13 på IIm7 är samma ton som tersen i ett V7. Dessutom är IIm7 ackordets ters samma ton som 7:an i V7 ackordet. 6:e skal-tonen (13) i den doriska skalan ses därför som en villkorlig genomgångston.

**IIIIm7-ackordet** kopplas till en Frygisk skala med tonerna 1, b2, b3, 4, 5, b6 och b7. Ackordet går att färga med spänningstonen 11 (4).

Tonerna b2 (b9) och b6 (b13) ger ackordet dominantisk funktion, respektive ändrar upplevelsen av ackordet till ett Imaj9/3. Bengtsson menar därför att b2 (b9) och 6 (13) ska ses som genomgångstoner.

**IVmaj7** åtföljs av en Lydisk skala med tonerna 1,2,3,#4,5,6 och 7. Bengtsson anser att ackordet kan färgas med 9 och 6 (13) utan problem. Däremot menar Bengtsson att #11 kan innebära problem efter som den är samma ton som tersen i V7 ackordet och att V7 ackordets 7:a redan finns med i IVmaj7 ackordet i form av ackordets grundton. Bengtsson ser därför #11 som en villkorlig genomgångston.

**V7-ackordet** åtföljs av en Mixolydisk skala med tonerna 1, 2, 3, 4, 5, 6 och b7. 11:an är den ton som inte fungerar som färgton här. 11:an (4) ligger endast ett halvt tonsteg över tersen och skär sig därför mot denna. Om man däremot gör om ackordet till ett V7sus4, som ett G7sus4 eller G11 i tonarten C-dur blir tersen (3) en genomgångston och 4/11 ackords eller färgton.

**VIIIm7-ackordet** kopplas till en Eolisk skala, som består av tonerna 1, 2, b3, 4, 5, b6 och b7, som sin ackordskala. 11 (4) och 9 (2) ses som spänningstoner/färgtoner medan b6 skär sig mot kvinten eftersom b6 ligger ett halvt tonsteg över kvinten. Dessutom ger skaltonsintervallet b6, ackordet en subdominantisk funktion. Bengtsson ser därför b6 som en genomgångston.

**VIIIm7b5-ackordet** kopplas till en Lokrisk skala, som består av intervallerna 1, b2, b3, 4, b5, b6 och b7 som sin ackordskala. Bengtsson menar att 11 ses som spänningston medan b9 (b2) blir genomgångston och b6 en villkorlig genomgångston.

I Mark Levines klassiska *Jazz Theory Book* (1995) återfinns också en genomgång av durskalans alla ackord och ackordskalor men hans synsätt skiljer sig en del från Bengtssons (1994) vad det beträffar spännings- och genomgångstoner. Levine tar t.ex. inte hänsyn till de toner som Bengtsson menar ändrar funktionen på ackorden och han har till vissa ackordskalor andra ackord än Bengtsson. Förklaringen till detta är att han inte enbart beskriver ackorden och ackordskalorna utifrån diatonisk funktionsharmonik utan snarare ser kyrkotonarterna på ett modalt sätt. Ett exempel på det är Levines genomgång av den frygiska skalan, där han pekar på att det egentliga frygiska ackordet borde vara ett susb9 ackord, eftersom det ackordet bättre gestaltar skalans karaktär, men att man även spelar den frygiska skalan över IIIIm7 ackord i diatoniska ackordföljder, som IIIIm7-VIm7-IIm7-V7. Levine (1995) ser alltså i större utsträckning varje kyrkotonart som en egen modal klangvärld bortkopplad från funktionsharmoniskt tänkande.

Levine går också igenom vilka toner som man bör undvika vid frasslut, dessa toner kallar Levine för "avoid notes". Han förtydligar detta begrepp med att det egentligen borde hetat "handle with care note" eftersom man spelar tonen men bara som en genomgångston.

Så här ser Levine (1995) på kyrkotonarternas skalor, ackord och genomgångstoner (eller "avoid notes") i Cdur:

Cmaj7 (Imaj7), Jonisk skala (1,2,3,4,5,6,7) 4 är avoid note.  
 Dm7 (IIIm7), Dorisk skala (1,2,b3,4,5,6,b7) ingen avoid note.  
 Esusb9 (IIIsub9) Frygisk skala (1,b2,b3,4,5,b6,b7) ingen avoid note.  
 Fmaj7#11 (IVmaj7#11) Lydisk skala (1,2,3,#4,5,6,7) ingen avoid note.  
 G7 (V7) Mixolydisk skala (1,2,3,4,5,6,b7) 4 är avoid note.  
 G7sus (V7sus) Mixolydisk skala (1,2,3,4,5,6,b7) ingen avoid note.  
 Amb6 (VIImb6) Eolisk skala (1,2,b3,4,5,b6,b7) ingen avoid note.  
 Bm7b5 (VIIIm7b5) Lokrisk skala (1,b2,b3,4,b5,b6,b7) b2 är avoid note.

## 4.4 Diatoniska ackord och ackordskalor i Melodisk moll

Den melodiska mollskalan består av tonerna; 1,2,b3,4,5,6 och7. Den skiljer sig således från durskalan endast på en ton, tersen som är b3 i stället för 3 som i dur. Om vi bygger ackord och skalor från varje ton i den melodiska mollskalan på samma sätt som vi gjorde med durskalan får vi fram dess diatoniska ackord och ackordskalor (Bengtsson, 1994):

Immaj7( 1,b3,5,7), Melodisk mollskala (1,2,b3,4,5,6,7)  
 IIm7(1,b3,5,b7), Dorisk b2 (1,b2,b3,4,5,6,b7)  
 bIIIImaj7 (1,3,5,7) Lydisk#5 (1,2,3,#4,#5,6,7)  
 IV7 (1,3,5,b7) Lydiskb7/dominant lydisk (1,2,3,#4,5,6,b7)  
 V7(1,3,5,b7) Mixolydisk b6 (1,2,3,4,5,b6,b7)  
 VIm7b5(1,b3,b5,b7) Lokrisk återställd 9 (1,2,b3,4,b5,b6,b7)  
 VIIIm7b5 (1,b3,b5,b7) superlokrisk eller altererad-skala (1,b2b3,b4,b5,b6,b7) Här brukar man dock nästan alltid göra om ackordet till ett VII7alt. (1,3,b5 eller#5,b7). Detta ackord blir alltså i praktiken ett V7 ackord med alla möjliga altereringar (b9,#9,b5/#11,#5/b13) (Bengtsson, 1994).

## 4.5 Diatoniska ackord och ackordskalor i Harmonisk moll

Om vi gör på samma sätt med den harmoniska mollskalan får vi fram ackorden och ackordskalorna:

Immaj7(1,b3,5,7), Harmonisk moll (1,2,b3,4,5,b6,b7)  
 IIm7b5(1,b3,b5,b7) Lokrisk återställd 6 (1,b2,b3,4,b5,6,b7)  
 bIIIImaj7#5( 1,3,#5,7) Jonisk#5 (1,2,3,4,#5,6,7)  
 IVm7(1,b3,5,b7) Dorisk#4 (1,2,b3,#4,5,6,b7)  
 V7(1,3,5,b7) Mixolydiskb2b6 (1,b2,3,4,5,b6,b7)  
 bVIImaj7(1,3,5,7) Lydisk#2 (1,#2,3,#4,5,6,7)  
 VIIIdim7<sup>1</sup> (1,b3,b5,6/bb7)

---

<sup>1</sup> Bengtsson 1994 säger så här beträffande hur man ska benämna denna skala: "Svårt att hitta ett bra namn. Skaltonerna blir (1,b2,b3,b4,b5,b6,6). Vanligast är att kalla skalan mixol.b2,b6 ner en stor ters från grundtonen. VII<sup>o</sup>7 kan oftast ses som V7 (b9) i tersläge (V7(b9)/3)" (Bengtsson, 1994 s.46).

## 4.6 Andra vanligt förekommande skalor

### 4.6.1 Spanskfrygisk skala

Mixolydisk  $b2, b6$  är den skala ur harmonisk moll som man använder mest. Den spelas ofta över  $V7$ ackord som leder till  $Im7$  eller  $IIIIm7$  ackord. För att undvika de orientaliska sound som uppstår när man har ett tonsprång i skalan som är en liten ters (mellan  $b2$  och  $3$  i skalan) kan man lägga till  $b3/\#9$  mellan dessa toner. Man får då en skala som består av åtta toner ( $1, b2, b3, 3, 4, 5, b6, b7$ ). Detta är den Spanskfrygiska skalan (Bengtsson, 1994).

### 4.6.2 Heltonsskalan

Används ofta på  $V7\#5$  ackord. Tonerna är  $1, 2, 3, \#4, \#5$  och  $b7$ .

Heltonsskalan består genomgående av hela tonsteg vilket innebär att det bara finns två olika heltonsskalor och medför att ett mönster man kan spela på ett ställe i skalan också kan spelas ett helt tonsteg upp (Levine, 1995).

### 4.6.3 Pentaskalan

Penta är grekiska och betyder fem. En pentaskala är alltså en femtonsskala. Ofta när man talar om "pentaskalan" åsyftas den mollpentatoniska skalan ( $1, b3, 4, 5, b7$ ), men även andra varianter finns som t.ex. durpentan som är parallell till mollpentan, dvs. A-moll pentatonisk skala innehåller samma toner som C durpentatonisk skala. En annan vanlig pentatonisk skala är moll6-penta, de är en mollpentatonisk skala med en stor sext ( $6$ ) istället för en liten sju ( $b7$ ) ( $1, b3, 4, 5, 6$ ) (Bergonzi, 1993).

### 4.6.4 Dimskalan.

Dimskalan består av åtta toner och är uppbyggd av växelvis hela och halva tonsteg. Detta innebär att dimskalan är en symmetrisk skala, den följer samma mönster genom hela skalan och det innebär också att det bara finns tre olika dimskalor med olika tonförråd.

Man skiljer sedan på om man startar dimskalan med ett helt tonsteg eller med ett halvt genom att kalla dem, dim halv-hel ( $1/2-1$ ) eller dim hel- halv ( $1-1/2$ ). Staplar man terser från varje del i en dim skala som startar med ett helt tonsteg så får man fram fyra dimackord som är varandras omvändningar (de innehåller samma toner men tonerna ligger på olika ställen i ackorden). Om man istället staplar terser från varje del i en dimskala som börjar med ett halvt tonsteg får man fram fyra 7-ackord.

## 4.7 Funktionsanalys

För att förstå och få en bättre överblick över det harmoniska förloppet i ett musikstycke kan man använda sig av funktionsanalys. Inom jazzen använder man sig då ofta av en form av funktionsanalys som kallas för steganalys. Här följer en komprimerad genomgång av detta analysätt.

#### 4.7.1 Funktionsanalys i dur.

Ackorden som man får fram när man staplar terser i en durskala analyseras i jazz med romerska siffror I,II,III,IV,V,VI,VII, samt vilken typ av ackord det är t.ex. maj7, m7,7 osv.

Om vi bygger fyrklanger genom att stapla terser från varje ton i C-dur skala får vi fram ackorden Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7, Bm7b5. Dessa ackord utgör de diatoniska ackorden i tonarten C-dur och analysen för ackorden blir då så här:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{Imaj7} & \text{IIm7} & \text{IIIIm7} & \text{IVmaj7} & \text{V7} & \text{VIm7} & \text{VIIIm7b5} & \\ | & | & | & | & | & | & | & \\ \text{Cmaj7} & | & \text{Dm7} & | & \text{Em7} & | & \text{Fmaj7} & | & \text{G7} & | & \text{Am7} & | & \text{Bm7b5} & | \end{array}$$

Man brukar dela in ackorden i tre grupper, toniska ackord, subdominantiska ackord och dominantiska ackord.

De dominantiska ackorden innehåller durskalans 4e och 7e ton, dessa toner vill upplösas till skalans 3e och 8e ton eftersom de befinner sig på ett halvtonsteg ifrån dem. Detta gör att de dominantiska ackorden känns ostadiga och söker upplösning, dvs. vill vidare till ackord som inne håller skalans 3e och 8e ton (Bengtsson1994, Berkman 2007). De subdominantiska ackorden innehåller durskalans 4e ton, detta gör att de inte känns lika ostabila som de dominantiska ackorden men inte heller lika stabila som de toniska ackorden (Bengtsson, 1994) (Berkman, 2007). De övriga ackorden kallas för toniska och känns stabila att stanna upp på, d.v.s. de strävar inte efter upplösning. Så här blir då indelningen för ackorden ur en dur skala:

- Imaj7, IIIIm7 och VIm7 har tonikafunktion.
- IVmaj7 och IIm7 har subdominantisk funktion.
- V7 och VIIIm7b5 har dominantisk funktion.

#### 4.7.2 Sekundära dominanter.

V7 är det diatoniska dominant ackordet i en tonart och kallas för primär dominant. Primär dominanten (V7) förväntas leda till någon form av I ackord som t.ex. Imaj7 eller I6.

De övriga diatoniska ackorden i tonarten som har en ren kvint (dvs. inte m7b5 )

kan också föregås av ett dominantsju ackord (V7). Dessa V7 ackord går lite utanför tonarten och kallas för sekundära dominanter. I funktionsanalysen kallas sekundära dominanter för V7 till de ackord det förväntas gå till, t.ex. V7 till III eller V7 till V och skrivs V7/III respektive V7/V (Bengtsson, 1994).

#### 4.7.3 Substitutdominanter

Ett V7 ackord kan bytas ut mot ett annat V7 ackord som ligger på ett tritonus intervalls avstånd. Det nya V7 ackordet man får fram kallas för tritonus substitut eller substitut dominant.

Om vi tittar på V7 ackordet i C-dur så är det ett G7-ackord. Terser och sjuan i G7 är tonerna B respektive F. Om vi sedan tittar på substitut dominanten till G7 dvs. Db7 så ser vi att terser och sjuan i Db7 blir F respektive Cess som är samma ton som B. Terser och sjuan i G7 blir alltså sjuan och tersen i Db7.

Substitutdominanter förväntas leda till samma ackord som det ursprungliga V7 ackordet förväntats leda till. I C- dur förväntas alltså substitutdominanten Db7 leda till Cmaj7.

I funktionsanalys benämns substitutdominanter som sub.V7 till de förväntade mål ackordet, t.ex sub.V7/I eller V7/II .Värt att notera är alltså att man även kan använda subV7 substitut till sekundärdominanter (Bengtsson, 1994).

#### 4.7.4 Relaterade IIm7 ackord.

Alla dominant ackord kan föregås av ett m7 ackord som rör sig upp en kvart eller ner en kvint till ett dominant ackordet. Dessa ackord kallas relaterade IIm7 ackord.( Bengtsson, 1994)

#### 4.7.5 Dim7ackordet.

Dim7ackorden kommer ur dimskalan som är en symmetriska skala uppbyggd av växelvis hela och halva tonsteg. Alla terser i skalan blir därför små (b3) och ackordet får man alltså fram genom att stapla små terser. Intervallerna i ackordet blir då; 1,b3,b5 och bb7 (samma ton som en stor sex från grundtonen). Ibland kallas dim7ackordet lite slarvigt bara för dimackord men ett dimackord är egentligen en dim treklang (1,b3,b5). Dim7ackordet har en ostabil karaktär och vill därmed upplösas (Bengtsson, 1994).

I funktionsanalysen delar man in dim7ackorden i tre olika grupper nämligen stillastående-, uppåtgående- och nedåtgående dimackord.

De uppåtgående dimackorden har ofta en dominantisk funktion. Om man t.ex. spelar ackordföljden Cmaj7, C#dim7, Dm7, kan man se C#dim7 ackordet som ett A7b9 ackord utan grundton och med tersen i basen. C# dim7 ackordet får alltså en dominantisk upplösning till Dm7 ackordet. I funktions analys skulle man analyserat C#dim7 ackordet som ett #Idim7, detta utläses ”höjt ett-dimsju”. Andra vanliga uppåtgående dim ackord är #IIdim7, #IVdim7 och #Vdimsju. (Bengtsson, 1994)

De nedåtgående och stillastående dim7ackorden leder oftast kromatiskt till nästkommande ackord. Tonerna i dim7ackordet leder alltså kromatiskt till de flesta tonerna i nästa ackord (Bengtson, 1994).

#### 4.7.6 Funktionsanalys i moll

Om en låt går i en molltonart d.vs. har ett tonalt center som är första tonen i en mollskala, så kan man analysera låten utifrån den mollskalan. Det finns flera olika mollskalor men den vanligaste är den Eoliska mollskalan som även kallas ren moll. A-moll eolisk skala innehåller samma toner som C dur skalan. Tonarterna C dur och A moll brukar därför kallas för parallelltonarter.

Tonarterna innehåller samma ackord men ackorden analyseras olika i funktionsanalysen eftersom man i C dur har Cmaj7 som tonika( I ackordet) och i A moll har Am7 som tonika (I ackordet) (Bengtsson, 1994).



Ackorden i A moll eoliskskala blir alltså samma som i C dur dvs. Am7, Bm7b5, Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7 och G7 men analyseras Im7, IIm7b5, bIIImaj7, IVm7, Vm7, bVIIm7 och bVII7. Skalorna blir samma för varje ackord som i dur, bIIImaj7 dvs. Cmaj7 tar fortfarande C jonisk som skala.

Andra vanliga mollskalor är melodisk och harmonisk-moll samt dorisk och frygisk skala. Den doriska och den frygiska mollskalan är ju hämtade ur durskalan, analysen av ackorden görs på samma sätt som med den eoliska skalan. Man gör alltså det doriska respektive frygiska ackordet till nytt Im7 ackord och analyserar de övriga ackorden utifrån detta.

Harmonisk och melodisk-moll är som vi sett tidigare, under genomgången av ackordskalorna, inte hämtade ur durskalan, utan har sina egna ackord, ackordsfunktioner och ackordskalor.

#### **4.7.7 Speciellt fungerande icke diatoniska ackord och modala inlånings ackord till dur.**

Om ett av ackorden i ett musikstycke i C dur (C jonisk) kommer från en annan skala med C som grundton, som t.ex. C-eolisk skala, kan man kalla detta ackord för ett modalt inlåningsackord. En speciell kategori bland dessa kallas för subdominant-moll-ackord. Det är de inlåningsackord som inne håller tonen b6 i förhållande till grundtonarten. Om ackordföljden går i C dur blir det alla inlånings ackord som innehåller tonen Ab. Subdominantmoll ackorden har fått sitt namn tack vare att om man ändrar tersen på ett F dur (subdominanten i C-dur) från tonen A till Ab så får vi Fm istället dvs. C-durs mollsubdominant (Bengtsson, 1994).

De allra vanligaste subdominantmoll-ackorden är enligt Bengtsson bIIImaj7, IIm7b5, IVm7/IVm6, bVIImaj7 och bVII7. Han menar dock att vissa av de inlånande ackorden är onödiga att se som modala inlåningsackord efter som de ofta förekommer som en del av en ackordföljd. Dessa ackord kallar han istället för speciellt fungerande icke diatoniska ackord. De vanligaste bland dem är dessa; #IVm7b5, bVIIImaj7 och IIIIm7b5 (1994).

#### **4.7.8 Tonartsbyte.**

Ofta kan musikstycken gå igenom flera tonarter. Detta kan man ofta höra och se genom att melodin påbörjar en ny fras eller upprepar en föregående fras i en ny tonart samt på harmoniken. När ett musikstycke har etablerat en ny tonart gör man funktionsanalysen utifrån det nya tonala centret. Tonartsbyte markeras i analysen med hjälp av en pil uppåt eller nedåt samt de intervall det är till tonika (I ackordet) i den nya tonarten (Bengtsson, 1994).

#### **4.7.9 Blues.**

Enligt Berkman (2007) är den traditionella bluesen primärt två olika saker. Först av allt är det en 12-takters form utan några maj7 ackord utan med en harmonik som är en blandning mellan dur och moll. Men bluesen är också ett tonspråk, en skala som man kan spela över hela formen. Skalan Berkman (2007) åsyftar är bluesskalan (1,b3,4,#4,5,b7).

Ackorden i blues är i dess enklaste form I7,IV7 och V7 men även andra variationer har utvecklats som t.ex. jazz-blues där man lägger till sekundärdominanter och relaterade IIm7 ackord (Bengtsson, 1994).

#### 4.7.10 Kromatiskt närmande ackord.

Kromatiskt närmande ackord är ett ackord som ofta infaller på obetonad taktindel och som rör sig kromatiskt upp eller ner till målackordet. Ackordet kan vara av samma typ som det ackord det leder till (t.ex. maj7 till maj7), eller en annan typ av ackord än mål ackordet som t.ex. 7 ackord till m7 ackord (Levine, 1995).

### 4.8 Melodisk analys

Här följer en genomgång av begrepp och metoder som används vid melodisk analys. Jag redogör för olika ståndpunkter och synsätt som jag senare tar avstamp ifrån i metodkapitlet då jag redogör för hur min melodiska analys av de transkriberade solona är genomförd.

#### 4.8.1 Ackordstoner

Grundton, ters, kvint och septim är ackordstoner men även sexten kan ses som en ackordston om den spelas som sext i tex. Ett C6 eller Dm6 ackord.

Finns däremot även septiman med i ackordet ses sexten som en färg eller spänningston och heter då istället 13 som tex. C13 (Gulz 2001)

#### 4.8.2 Spänningstoner

Alla varianter av 9,11,13 som finns med i ackordets ackordskala och *inte kräver upplösning*, är spänningstoner och kan även kallas färgtoner. Varianter av 9,11,13 kan vara #9,b9,#11 och b13 (Gulz 2001). Det går alltså inte att använda alla spänningstoner (9,11,13) på alla ackord.

Detta är enligt Berkman (2007) de möjliga färgtonerna på följande ackordtyper:

- maj7 ackord: 9, #11, 13
- m7 ackord: 9, 11, 13
- m7b5 ackord: 9, 11, b13
- 7sus4 ackord: 9,13 och 3 eller b9, b13 och b3
- 7 ackord: b9, 9, #9, #11, b13 och 13

#### 4.8.3 Övriga toner

Utöver ackordstoner och de ovan diskuterade spänningstonerna finns en grupp som benämns på olika sätt. Gulz (1995) kallar de övriga tonerna för närmandetoner. Närmandetonerna tillhör oftast gruppen ackords främmande toner och vilar inte utan vill vidare till något annat ackord, en spänningston eller en annan närmande-ton. Han menar dock att även ackord och spänningstoner kan ses som närmandetoner, en ton kan således både ses som t.ex. spänningston och närmandeton.

Bengtsson (1994) kallar de övriga tonerna för ackordfrämmande toner och delar in dem i två grupper: genomgångston, som ligger ett halvtonsteg över en ackordston och därmed krockar med den, och villkorlig genomgångston som ligger ett helt tonsteg över en ackordston. Den villkorliga genomgångstonen krockar inte med ackordstonen men kan ändra ackordets funktion eller karaktär.

Bengtsson väljer att dela in de ackordsfrämmande tonerna under dessa namn för att genomgångstonerna alltid används just som genomgångston (dvs. korta oftast obetonade toner som

leder stegvis till ackord eller spänningston) och villkorlig genomgångston för att den oftast används som genomgångs ton men ibland även kan användas som spänningston. Gulz (1995) delar in de ackordsfrämmande tonerna i flera undergrupper. Nedan följer en översikt över dessa.

#### **4.8.4 Ackordfrämmande toner på svaga taktdelar.**

*Genomgångston(g).*

En ton som bildar en stegvis rörelse mellan två ackords toner i en fras som fortsätter i samma riktning (Gulz1995).

*Återgångston(å).*

Kallas även för växelton och är när en ton rör sig stegvist en hel eller halvton från en ackordston för att direkt återvända till ackordstonen (Gulz,1995).

*Språngton(spr).*

Ton som förs vidare eller införs genom ett språng till en ackordston (Gulz,1995).

*Föruttagning(ft).*

Ton som över ett ackord föregår en betonad ton på efterföljande ackord (Gulz,1995).

#### **4.8.5 Ackordsfrämmande toner på starka taktdelar**

*Förhållning(fh).*

Ton som hålls kvar från föregående ackord och oftast upplöses nedåt till en ackordston (Gulz,1995).

*Förslag (fsl).*

Ackordsfrämmande ton på betonad taktadel som direkt efterföljs av en ackordston (Gulz,1995).

*Betonad genomgångston(g).*

En genomgångs ton som spelas på betonad taktadel (Gulz,1995).

Bengtsson (1994) menar ju, som jag varit inne på tidigare, att genomgångstoner, förslag och växeltoner även kan leda till en spänningston.

Gulz (1995) delar själv in de ackordsfrämmande tonerna under gruppen närmandetoner vilka han menar kan leda till både ackordton, spänningston eller annan närmandeton.

## **4.9 Improvisationsteori**

I detta avsnitt går jag igenom olika synsätt och metoder på hur man kan välja olika skalor och toner i sina improvisationer, samt olika metoder för hur man kan få fram harmoniken i melodiska linjer.

#### 4.9.1 Vilken skala ska man välja

Bengtsson (1994) beskriver som jag visat tidigare att de diatoniska ackorden har varsin ackordskala kopplad till sig. Exempelvis har Imaj7 jonisk skala (dur skalan) och IVmaj7 lydisk skala som sina ackordskalor.

För ackord som avviker en aning från tonarten som t.ex. sekundära dominanter, moll subdominanter och dimackord menar Bengtsson (1994) att man tar de toner som är med i ackordet och sedan fyller i mellanrummen med toner ur tonartens skala.

Ackordstonerna i substitut dominanter och relaterade IIm7 till dessa, avviker oftast till stor del från grundtonarten. För att få fram skalorna till dessa ackord utgår man också från ackordstonerna men i stället för att fylla i mellanrummen med tonartens toner, fyller man i med de färgtoner som dissonerar minst med ackordet dvs. de toner som ligger ett helt tonsteg över ackordstonerna. Detta innebär att man alltid får fram lydisk b7 för subV7 ackordet och dorisk skala för dess relaterade IIm7 ackord (Bengtsson, 1994).

Om man gör som Bengtsson (1994) säger får man fram de skalor som låter naturligtast att spela eftersom de finns i tonarten eller alternativt avviker minst ifrån den. Som improvisatör kan man dock tycka att det är intressant att skapa mer spänning (dissonans) i musiken och inte alltid spela de toner som man som lyssnare mest förväntar sig. Bengtsson skriver själv så här om saken:

När jag nämner en skala som lämplig att använda över ett ackord, menar jag ett tonförråd på (oftast) 7 toner som är en logisk följd av situationen. Med logisk följd menas att man tar hänsyn till tonarten, ackordet, melodin och stilen.

Jag tar alltså inte med fantasi, kreativitet, övning, kunskap, variation, kromatik och personlig stil vid val av tonförråd till ett ackord. (Bengtsson, 1994 s.32)

Han fortsätter sedan med att säga att: ”de flesta människor (inkl. musiker) kommer dock att uppfatta det som ’rätt’. Att spela ’rätt’ kan vara tråkigt och förutsägbart men också vackert, intressant och varierat” (Bengtsson, 1994 s.32).

Berkman (2007) skriver om val av skalor över olika ackord. Han pekar på att man har flera olika val av ackordskalor till ackordtyper som t.ex. Maj7, m7, m7b5 och dominant7 ackord. De hela handlar om hur mycket spänning eller vilken färg man vill uppnå över ackordet.

Berkman (2007) gör en uppställning på hur spänningstonerna eller färgen ökar genom olika ackordskalor har på olika typer av ackord.



Ackord				
Maj7:	Jonisk	Lydisk	Lydisk#5	
M7:	Dorisk	Eolisk	Frygisk	
Dom.7	Mixolydisk	Lydisk b7	½-1 dimskala	Superlokrisk(Alt)
M7b5	Lokrisk	Lokrisk återställd 9		

#### 4.9.2 Vikten av att sikta på nya möjliga toner vid ackordbyten

Berkman (2007) menar att ett av de viktigaste sätten för att få fram harmoniken i sololinjer är att röra sig från en möjlig ton (ackord- eller färgton) på ett ackord till en annan möjlig ackord- eller färgton på nästa ackord, som inte var en möjlig ton på det föregående ackordet. Han ger följande exempel;

[...] if I play the 3rd on the first four bars of the blues (in Bb a "D") and then flat that note in the 5th bar ("Db" on the Eb7-a b7), I am playing something that is a new available note-the Db which is consonant on the IV chord was dissonant on the I chord (albeit an acceptable blues scale note). (Berkman, 2007 s. 25)

Det viktiga är alltså att vid ackordbyten försöka gå från en ton som är konsonant på ett ackord, till en annan ton som är konsonant på nästa ackord, men som inte var det på det föregående. Det viktiga är alltså att hitta ackordens konsonanta toner och identifiera de som skiljer sig mellan ackorden och sikta på dessa toner i ackordbyten (Berkman,2007).

#### 4.9.3 Ledtonsstämmor

Ledtonsstämmor används ofta som stämföring mellan ackordstoner i ackordföljder. De innebär att man ser varje ackordston (förutom basen) som en enskild stämma som ska röra sig så lite som möjligt mellan ackordstonerna i de ena ackordet till de andra. Stämman får antingen rör sig stegvis upp eller ner, ligger kvar på samma ton eller röra sig med mindre språng som ters eller kvart. När ackorden rör sig i kvint fall är det viktigt att tersen går till sjuan och sjuan till tersen (Ingelf, 1982).

Berkman (2007) menar att man kan använda sig av ledtonsstämmor i sina solofraser för att få fram harmoniken. Han beskriver dem som melodiska linjer uppbyggda av längre toner, ofta hel- och halvnoter, som mejslar ut den underliggande harmoniken. Berkman (2007) menar att den vanligaste ledtonstämman är den där sjuan på ett IIm7 ackord går till tersen på ett V7 ackord men han utvecklar även begreppet. Han menar att man kan använda ackordens alla ackordtoner och färgtoner för att bygga ledtonsstämmor och pekar även på vikten av att försöka bygga ledtonsstämman av de ackords eller färgtoner som är nya möjliga toner på det nya ackordet. I improvisation kan man använda en ledtonsstämman som ett skelett som man hänger upp de andra skal-, arpeggio- eller kromatiska toner runt (Berkman, 2007).

#### 4.9.4 Arpeggion

Arpeggio betyder brutet ackord. Berkman (2007) tar upp fyra olika typer av ackord; diatoniska tre- och fyr-klanger samt deras omvändningar, "big chord" som är när man spelar en skalas alla toner i terser (1,3,5,7,9,11,13), *upper structure triads* dvs. överlagrade treklanger (jag tar upp dessa nedan) och arpeggion som bygger på intervall större än terser som t.ex. kvarter.

#### 4.9.5 Kromatik

Berkman (2007) tar upp kromatiska närmandetoner och menar att de ger improvisatören en möjlighet att använda alla tolv toner på alla ackord.

Han beskriver kromatiska närmandetoner som korta besök utanför ackordskalan som sedan leder tillbaka till den. Han menar också att de kromatiska närmandetonerna bildar en hierarki mellan tonerna där vissa toner i sololinjerna blir viktigare än andra.

#### **4.9.6 Bebopskalor**

Traditionellt sett underdelar många jazzmusiker triolunderdelade åttondelar. Detta medför att solon ofta innehåller långa linjer med åttondelar. Om man då spelar en skala och startar den på t.ex. en ackordston på betonad taktadel kommer man efter att ha spelat skalans sju toner att få starttonen att landa på en obetonad taktadel. Detta medför att frasen kan låta som om den hänger i luften harmoniskt, som om man inte beskriver ackordet. För att undvika detta kan man spela så kallade bebopskalor, det innebär att man lägger till en ton i skalan så att den blir en åttatonig skala. Det vanligaste sättet att få fram en bebopskala är att lägga till #5 i ackordskalor till ackord med stor sju (maj7 och mmaj7) och 7 (storsjua) i ackordskalor till ackord med b7 (Berkman, 2007).

#### **4.9.7 Överlagrade ackordföljder**

Som solist har man möjlighet att överlagra andra ackordföljder i sitt solospel än de ackord som kompet spelar. Ofta tänker man en re-harmonisering i huvudet som leder fram till ett mål-ackord i den harmonik som kompet spelar (Gulz, 1995).

#### **4.9.8 Överlagrade tre- och fyrklanger**

Ett sätt att organisera spänningstonerna till ett ackord är att spela överlagrade treklanger. Efter som ackordstoner och även spänningstoner tas fram genom att stapla terser kan man helt enkelt plocka ut de treklanger som bildas överst i en sådan tersstapling. IIm7 i C dur är Dm7 som består av tonerna D, F, A, C. Om vi fortsätter att stapla terser får vi fram färgtonerna 9,11 och 13 (E,G och B). Vi kan alltså välja att spela t.ex. en Am treklang (A,C,E) eller Em treklang (E,G och B) för plocka ut färgtoner. På samma sätt kan man även överlagra fyrklanger. Ett vanligt exempel på detta är att spela ett maj7 arpeggio en stor ters över ett m7 ackord. Tonerna blir då b3,5,7,9 i förhållande till m7 ackordet (Fewell, 2005).

#### **4.9.9 Pentatonik som ett sätt att plocka ut specifika toner.**

Man kan även använda pentatoniska skalor för att speciella färgtoner eller sound ur ackordskalor. Ett vanligt exempel är att spela B moll pentatonisk skala över ett Cmaj7 ackord för att få fram ett lydiskt sound, tonerna man får ut då ur C-lydisk skala är 7,9,3,#11 och 13 (Bergonzi, 1994).

## 5. Metod och material

Här redogör jag för de material och metoder jag använt mig av för att söka svar på min forskningsfråga.

### 5.1 Transkription av jazzgitarrsolon

Metoden jag använt mig av är analys av utdrag på ca 64-70 takter ur sju stycken jazzgitarrsolon där jag själv upplever att harmonik och harmoniska förlopp kommer fram tydligt i de melodiska linjerna. Urvalet är alltså subjektivt grundat på min egen upplevelse som lyssnare men de gitarrister vars solon jag studerar har alla en given position inom genren. Solona är improvisationer över standardlåtar spelade av gitarristerna Pat Metheny, John Scofield, Kurt Rosenwinkel och Jesse Van Ruller, som jag transkriberat från ljudfiler. Solona jag valt att transkribera med de olika gitarristerna är:

- John Scofields solo på standardlåten, *Everything i love*;<sup>2</sup>
- John Scofields solo på standardlåten *All the things you are*, från skivan, *Flat out*.
- Pat Methenys solon på standard låtarna *All the things you are* och *Solar*, från skivan, *Questions & answers*.
- Kurt Rosenwinkels solo på *All the things you are*<sup>3</sup>
- Jesse van Rullers solon på Standardlåtarna *Everything i love* från skivan *Here and there* och *This could be the start of something big* från skivan *European quintet*.

Ljudfilerna på solona har jag lagt in i dataprogrammet *Amazing slow downer*<sup>4</sup>, ett program där man har möjlighet att ändra hastigheten på musiken så att det blir lättare att urskilja enskilda toner i snabba melodilinjer.

De transkriberade solona har jag fortlöpande noterat både i noter och tabulatur i notskrivningsprogrammet *Sibelius*. För transkriptionen av harmoniken har jag i det flesta fall utgått från redan befintliga noter av kompositionerna som solona spelas över och sedan lyssnat efter avvikelser från notationen.

Efter transkriberingen gjorde jag först funktionsharmoniska analyser av harmoniken på det transkriberade materialet för att förstå kompositionernas harmoniska uppbyggnad. Mitt nästa steg blev att skriva ut intervallen (tonhöjdsavstånden) mellan alla solo-toner och grundtonen i det ackord de spelats över, för att tydliggöra tonernas melodiska funktion.

Analysen av solona har jag sedan genomfört både genom en kvantitativ- och en kvalitativstudie.

---

<sup>2</sup> Hämtad från [http://www.youtube.com/watch?v=putkxI-S\\_1A](http://www.youtube.com/watch?v=putkxI-S_1A)

<sup>3</sup> Hämtad från [http://www.youtube.com/watch?v=gzk-ej-Gl\\_U](http://www.youtube.com/watch?v=gzk-ej-Gl_U)

<sup>4</sup> Hämtat från <http://www.ronimusic.com>

## 5.2 Kvantitativ studie

I kvantitativ forskning söker man främst efter ett fenomenets frekvens eller förekomst. Man försöker alltså fastställa kvantiteten eller mängden av ett fenomen, hur ofta det förekommer och vilka samband som kan finnas (Widerberg, 2002).

I den kvantitativa studien i min undersökning skrev jag, för varje solo-transkription, upp alla olika typer av ackordsfunktioner som jag fått fram genom min harmoniska analys samt alla de tolv möjliga meloditonernas intervall. Efter det räknade jag samman hur många gånger de olika intervallen spelades över de olika ackordsfunktionerna.

Jag hade då ett resultat i mitt kollegieblock som såg ut ungefär så här (Intervallen på tonerna är den övre linjen och den undre visar antalet gånger de spelas över ackord-typen.):

Imaj7

1	3	5	7	9	11	13	b9	b3	#5/b13	b7	#11
18	19	19	18	18	3	6	3	4	1	0	0

För att ytterligare tydliggöra förhållandet mellan olika gitarristers solon bestämde jag mig för att räkna om dessa resultat i procent. Dessa procentsatser överfördes sedan i stapeldiagram, för att göra resultatet mer överskådligt.<sup>5</sup>

När jag väl fått mina stapeldiagram klara var tanken att jag skulle jämföra och analysera vilka toner som förekom mest frekvent över de olika ackordsfunktionerna, samt vilka likheter och skillnader som fanns mellan de olika gitarristerna. Eftersom producerandet av det stora antalet grafer drog ut på tiden och på grund av den stora omfattningen av materialet, han jag tyvärr inte djupdyka i analysen på de sätt som från början var tanken. Jag anser dock att jag fått ut en del intressanta resultat av de analyser jag hunnit göra och dessa presenteras i resultatdelen av denna uppsats.

## 5.3 Kvalitativ studie

I nästa fas har jag arbetat utifrån mer musikvetenskapliga principer i en musikalisk analys av samma solon som låg till grund för den kvantitativa undersökningen. Man skulle kunna förstå detta arbete som en form av kvalitativ forskning. I kvalitativ forskning söker man karaktären eller egenskaperna hos det man undersöker. Forskaren försöker främst finna innebörden eller meningen av fenomenet som undersöks (Widerberg, 2002).

I den kvalitativa analysen i detta arbete, har jag analyserat hur de olika gitarristerna använder sig av tonmaterialet för att få fram harmoniken och harmoniska förlopp i sina sololinjer. Detta har jag gjort med utgångspunkt från den tidigare forskning som teorikapitlet behandlar.

I den kvalitativa analysen av solona lyfter jag inte enbart fram de fraser som lyfter fram den underliggande harmoniken, utan tittar även på andra melodiska val som tydligt lyfter fram en

---

<sup>5</sup> Jag började sätta mig in i *Excel* och lyckades göra några diagram men insåg snart att det var en omöjlig uppgift med tanke på den knappa tid jag hade till mitt förfogande. Som tur var fick jag kontakt med en lärare vid institutionen för statistik vid Lunds universitet, som kunde hjälpa mig att mata in empirin i ett mycket effektivare och lämpligare statistikprogram.



alternativ eller överlagrad harmonik. Detta gör jag för att visa på olika orsaker till att en del oväntade ton val sticker ut i vissa delar av de kvantitativa resultaten. De möjliga anledningarna till dessa melodiska val, är en av de saker jag diskuterar senare i resultatdiskussionen.

## **5.4 Bakgrund till urvalet av gitarrister**

De gitarrister vars solon jag transkriberat är alla stora namn inom jazzgitarr. Pat Metheny föddes 1954 och har sedan 1970-talet varit bland de största och mest inflytelserika musikerna på sitt instrument. Redan som tonåring undervisade han på Berkley college of music i Boston och blev medlem i Garry Burtons band.([www.patmetheny.com](http://www.patmetheny.com), 2001) John Scofield har en liknande bakgrund, efter studier på Berkley college of music i Boston blev han efter några år medlem i Garry Burtons band. I början av 1980-talet spelade Scofield i Miles Davis band ett par år och har efter det lett sina egna grupper.([www.johnscofield.com](http://www.johnscofield.com), 2011) Kurt Rosenwinkel är född 1970 och har även han gått på Berkley college of music i Boston och varit medlem i Garry Burtons band. I mitten på 1990-talet började han spela i Electric Bebop Band lett av trummisen Paul Motions, efter det har han lett sina egna grupper. ([www.allaboutjazz.com](http://www.allaboutjazz.com), 2011a) Jesse Van Ruller är född 1972 och har en annan bakgrund än de andra då han kommer från Holland där han studerat på Hilversum Conservatory för gitarristen Wim Overgaauw. Van Ruller har dock fått erkännande från Metheny och Scofield då han vann en gitarrtävling i USA 1995, där de båda äldre gitarristerna satt med i juryn som ansåg att van Ruller var en av sin tids största talanger. ([www.allaboutjazz.com](http://www.allaboutjazz.com), 2011b)

## 6. Resultat

I detta kapitel redovisas resultatet av mina undersökningar. Vi börjar med att titta på resultatet av den kvantitativa undersökningen och fortsätter sedan med resultatet av den kvalitativa eller musikvetenskapliga analys jag gjort på samma material. Hela den kvantitativa undersökningen utgörs av en genomgång av samtliga möjliga ackord i en given tonart.

### 6.1 Resultat av den kvantitativa undersökningen

#### *Imaj7*

Alla gitarristerna spelar övervägande ackordstonerna (1,3,5,7) samt färg-tonerna 9 och 13. En del resultat sticker ut så som att Scofield spelar lika mycket b7 som 7 över ackordet på *All the things you are* och att Metheny har över samma låt, 4an/11an som den tredje mest frekventa tonen tillsammans med 9.

Anledningar till avvikelser som dessa kan man endast förstå om man gör en musikvetenskaplig analys av hur tonmaterialet används. Min kvalitativa analys av solona antyder att en anledning till att Scofield spelar så många b7or beror på att han i många fall under sitt solo på *All the things you are* väljer att göra om Imaj7 ackordet till ett V7/IV ackord.

#### *IIm7*

Här är ackordstonerna (1,b3,5,b7) tillsammans med färgtonen 9 de mest frekventa tonerna hos alla gitarrister. Färgtonerna 11 och 13 förekommer också frekvent hos vissa av dem.

#### *IIIm7*

Även här är de mest frekventa tonerna de som teorin förespråkar, d.v.s. ackordstonerna samt färgtonerna 9 och 11. Något som sticker ut är dock att Van Ruller använder b13 mest. En förklaring till detta, som jag kan se det när jag tittar på hur tonerna används i solot, är att ackordet inte spelas så mycket och länge i kompositionen så att han väljer att spela på harmoniken som finns runt ackordet.

#### *IVmaj7*

Generellt sett spelar gitarristerna ackordstoner samt färgtonerna 9 och 13 frekvent.

Det som förvånar mig är att #11 inte förekommer i större omfattning. Metheny sticker ut med att ha förhållandevis mycket b3 och 11 i sitt solo på *Solar*. Förklaringen till detta ser vi i den kvalitativa resultatdelen där jag visar på hur Metheny re-harmoniserar IVmaj7 till ett IVm7.

#### *V7*

Här före kommer generellt sett flera olika toner än på övriga ackord. Alla gitarristerna har alltså andra toner än de som är i ackordskalan mixolydisk med i sina solon. Resultaten tyder snarare att de väljer sina toner ur fler olika ackordskalor som är möjliga över dominant7 ackord på det sätt som Berkman (2007) redogör för. Metheny och Scofield verkar ändå ha större delen av sina tonval ur den mixolydiska skalan medan Van Ruller och Rosenvinkel har fler av de färgtoner som hör hemma i andra dominantskalor i sina solon.

#### *VIIm7*

VIIm7 förekommer endast i *All the things you are* vilket innebär att Van Ruller inte spelar på detta ackord i de solon jag transkriberat. Scofield, Metheny och Rosenvinkel håller sig generellt till största delen till de ackords- och färgtoner som teorikapitlet menar är de "rätta" för ett

VIm7 ackord som förekommer i en funktionsharmoniskt uppbyggd komposition, d.v.s. 1,b3,5,b7,9 och 11.

#### VIIIm7b5

Det förekommer inget VIIIm7b5 ackord i min harmoniska analys av kompositionerna.

#### V7/II

Av de kompositioner jag analyserat så förekommer V7/II endast i kompositionerna *Everything I love* och *This could be the start of something big*. Van Ruller spelar på båda kompositionerna och Scofield endast på *Everything I love*. Tonunderlaget på ackordet från solona över *Everything I love* är litet medan tonunderlaget från Van Rullers solo på *This could be the start of something big* är större.

Den ”rätta” skalan, som Bengtson (1994) skulle kalla det, över detta ackord skulle vara mixolydisk b6. Båda gitarristerna använder tonen b6 (#5/b13) i sina solon och inte alls tonen 13 (6). Något som sticker ut är att Van Ruller använder b9 ganska frekvent i sitt solo på *This could be the start of something big*. Om man gör en musikalisk analys på hur Van Ruller använder tonerna över ackordet blir det tydligt att han spelar skalan mixolydisk b2b6 över det, allt i enlighet med Bengtsson.

#### V7/IV

Av de kompositioner jag transkriberat solona från så förekommer V7/IV likt V7/II endast i kompositionerna *Everything I love* och *This could be the start of something big*. Van Ruller spelar som sagt på båda kompositionerna och Scofield endast på *Everything I love*. Precis som på V7/II är ton underlaget på ackordet från solona över *Everything I love* litet medan tonunderlaget från Van Rullers solo på *This could be the start of something big* är större.

”Rätt” skala över detta ackord skulle vara mixolydisk-skala, ton materialet från båda gitarristernas solon över *Everything I love* stämmer överens med detta medan Van Ruller solo på *This could be the start of something big* även innehåller tonerna b9,#9 och #5. En musikalisk analys av dessa avvikelser visar på att de i de flesta fall beror på kromatiska närmandetoner men även ibland på andra skal val.

Även om det finns många likheter i resultatet mellan de olika gitarristerna så går det även att urskilja skillnader. Här följer nu några exempel på detta.

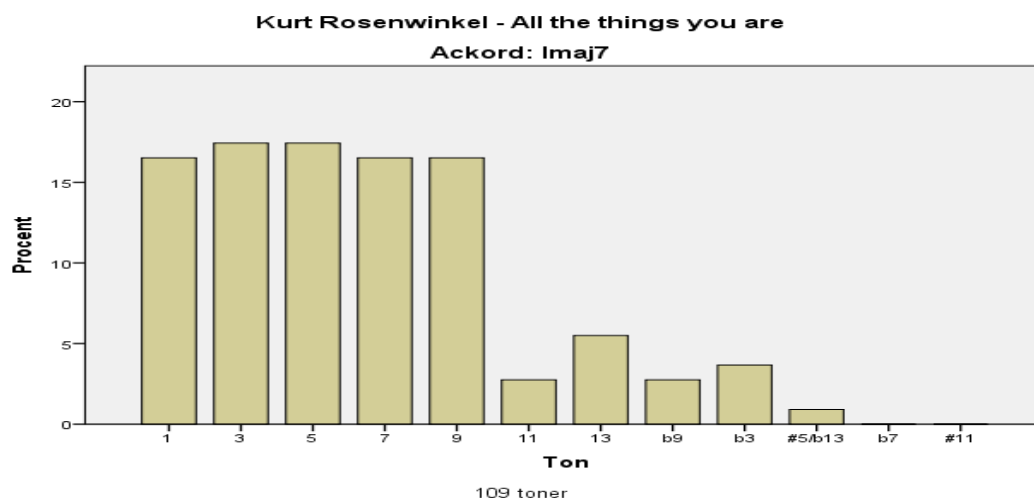


Fig 1a

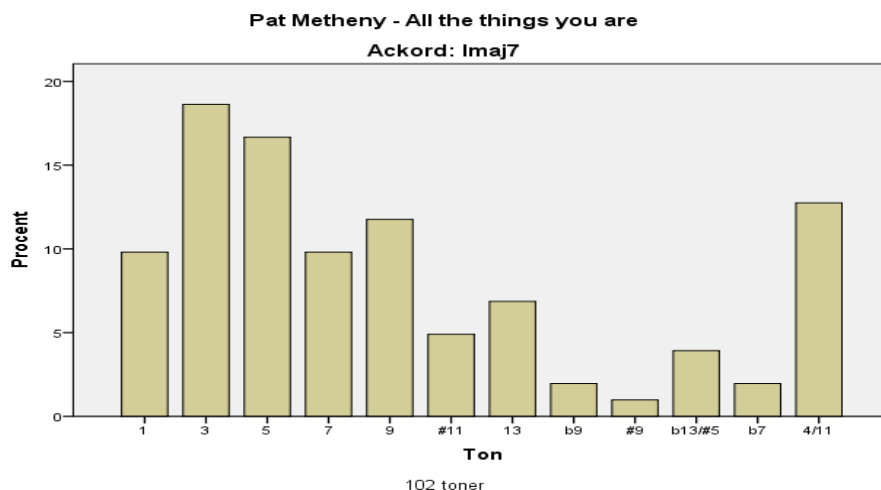


Fig 1b

I diagrammen i Fig. 1 a och b ser vi de toner som förekommer på Imaj7 ackordet i Kurt Rosenwinkel och Pat Methenys solon över *All the things you are*. Likheten mellan de båda är som sagt att de använder sig mest av ackordstonerna men tydliga skillnader är att Metheny använder sig av alla 12 toner och spelar, som jag varit inne på tidigare, mycket av 4an/11an i sitt solo medan Rosenwinkel spelar färre toner över ackordet och spelar ackordstonerna och färgtonen 9 nästan identiskt mycket.

Dessa resultat skulle kunna tyda på att Metheny i större utsträckning än Rosenwinkel, använder sig av närmandetonerna över ackordet och då särskilt ackordskalans genomgångston 4an/11an. Diagrammen ovan skulle också kunna tyda på att Rosenwinkel använder sig mer av arpeggiobaserade fraser.

## 6.2 Musikalisk analys

I den kvantitativa analysen av solonas tonmaterial har vi kunnat se att samtliga gitarrister generellt sett, övervägande spelar ackords- och färgtoner men att även andra toner förekommer i olika omfattning. I denna del av resultatpresentationen tittar vi närmare på hur tonmaterialet gestaltas konstnärligt av de olika gitarristerna. Exempelen som ges visar både på hur den underliggande harmoniken tydligt framträder genom olika konstnärliga val och samtidigt ser vi hur en del av de oväntade utslagen i den kvantitativa undersökningen bottnar i profilerade stilistiska idéer.

### 6.2.1 Analys av två solon av John Scofield

I den kvantitativa analysen av John Scofields solon har vi kunnat se att Scofield använder sig av flera olika strukturer som pentatonik, arpeggion, kromatik och närmandetonerna för att få fram harmoniken i sitt solospel. De som är gemensamt för de olika strukturer han använder sig av är att de framhäver ackords- och färgtonerna i harmoniken. Här följer nu ett flertal exempel på detta.

### Lydisk melodik

Exemplet nedan är från John Scofields solo på *All the things you are* och visar hur Scofield använder en B-moll pentatonisk skala över ett Cmaj7 ackord. Tonerna ur den B-moll pentatoniska skalan blir intervallerna 7,9,3,#11 och 13 i förhållande till tonen C som är grundtonen i Cmaj7 ackordet, vilket resulterar i en lydisk melodik. Scofield väljer alltså att framhäva ett lydiskt tonspråk över Cmaj7 ackordet trots att ackordet har funktionen av ett Imaj7 i kompositionen och alltså borde kopplas till en jonisk skala. Med detta val ton val ökar Scofield den harmoniska spänningen genom att på ett tydligt sätt spela ut den lydiska harmoniken. Detta återkopplar till Berkmans (2007) och Bengtssons (1994) resonemang om konstnärligt och personligt uttryck när det kommer till tonval.

Cmaj7 Cmaj7

Ex 1. Exempel på lydisk melodik över Imaj7

### Närmandetoner och pentatonik

Ex. 2 är Scofields öppningsfras på hans solo över låten *Everything I Love*. Frasen delar sig i tre delar och består både av pentatonik och närmandetonsfraser. Jag diskuterar nedan varje del för sig så som är markerade i notexemplet.

Ebmaj7 1. A7 2. Abmaj7 3.

Ex. 2. Närmandetoner och pentatonik

1. Här spelar Scofield en G-mollpentatonisk fras över Ebmaj7 ackordet; ett Imaj7 ackord i detta sammanhang. G- mollpentans toner ringar in alla de "rätta" ackords och färg tonerna i Ebmaj7 ackordet (förutom grundtonen). Märk också hur Scofield väntar ett pulsslag med upplösningen av Ebmaj7 ackordet och hur detta ger de oväntade spänningstonerna b13 och b9 över subV7 ackordet A7.
2. Här använder Scofield subV7 ackordet A7s Färgton #11 som växelton mellan 3 och #9 i frasen. #9 är tonen C som är tersen över Abmaj7 ackordet. #9an på A7 ackordet kan ses som en föruttagnings av tersen i Abmaj7 ackordet men C finns även med i grund tonarten Eb-dur. Detta kan också tyda på att Scofield väljer att hålla kvar så mycket toner som möjligt från grundtonarten och bara ändra de toner som avviker från

A7 ackordets toner. Om det är på detta vis skiljer sig detta från vad, Bengtsson (1994) säger, om att man alltid spelar lydsk dominant-skala på just subV7 ackord, eftersom han menar att dessa oftast avviker för drastiskt från tonarten.

3. Måltonen i denna fras är 7an i Abmaj7 ackordet och hela figuren är en kromatisk närmandetonsfras som börjar och slutar på denna ton.

### Pentatonik

Ex3 är från Scofield's solo på *All the things you are* och är ytterligare ett exempel på hur Scofield använder sig av pentatonik för att lyfta fram harmoniken. Här väljer Scofield att tänka Gmaj7 över en II-V-I progression i G-dur, och spelar en E-moll-I/G-dur-pentatonisk skala för att framhäva Gmaj7 ackordets harmonik över hela ackordföljden. Detta bidrar naturligtvis till att vissa oväntade toner framträder över de övriga ackorden. Tonen b3 som spelas mellan exemplets andra och tredje takt kan ses som blues tonen (b5) i G blues skalan (Gm penta med tillagd b5a).

Ex. 3 Pentatonik i *All the things you are*

### Arpeggiospel

I Scofield's solo på *Everything I Love* kan vi se hur han använder sig av arpeggion för att klargöra harmoniken. I takt 1 finns även ett bra exempel på en ledtonstämman, det är när sjuan b7 på Gm7 ackordet leder till tersen 3an på C7 ackordet. Nedanför exemplet följer också en redogörelse för de markerade delarna av frasen.

Ex. 4 Arpeggion i *Everything I Love*

1. Arpeggiot börjar på molltersen i ackordet och fortsätter uppåt mot septiman, alltså: b3,5 och b7 över Gm7 ackordet.

- Här spelar Scofield en C-durtreklang över C7 ackordet och kvinten leder kromatiskt till b3 på Fm7 ackordet. Kvinten i det föregående ackordet blir då ledtonstämman till det första ackordet i nästa takt.

I Scofields solo på *All the things you are* spelar han återigen arpeggion för att tydliggöra harmoniken, men han väljer att lägga in stora språng mellan ackordstonerna. I fraserna kan man märka att han utgår från vanliga ackordläggningar som grundmönster som han sedan hoppar runt i. Närmare analys av frasen följer nedan.

Ex. 5 Arpeggion i *All the things you are*

- Här startar Scofield Cm7 arpeggiot redan över Cmaj7 ackordet med ett kvint språng (1 till 5) följt av en liten sext (5 till b3) sedan fortsätter arpeggiot från b3 till 5 och från 5 till b7. Från b7 startar sedan en närmandetons-fras som landar på tonen Ab som är en #5a på Cm7 men som fungerar som en b3a på det efterföljande Fm7 ackordet. Scofield företar alltså Fm 7 ackordet med en åttondel på det sätt som Gulz (2001) ger exempel på.
- Här följer alltså tersen och grundtonen ur ett Fm-arpeggio.
- Här företar Scofield Bb7 genom att spela tersen redan på sista slaget av Fm7 ackordet, sedan följer ett arpeggio som gestaltar ett B7#9 ackord.
- Slutligen leder Scofield frasen kromatiskt från B7 ackordets kvint till tersen på Ebmaj7 ackordet.

#### Altererade ackord

Imaj7 ackorden som leder till IVmaj7 gör Scofield ofta om till V7 ackord under sitt solo på *All the things you are*. Ex6 är ett exempel på detta.

Ex. 6 Altererade ackord i *All the things you are*

### 6.2.2 Analys av två solon av Pat Metheny

Metheny bygger sitt spel kring ackordstoner. Ackordstonerna paketerar han ofta in med mycket kromatik och en del skalfragment, men han spelar även ut ackordstonerna som arpeggion.

#### *Kromatiska mönster*

Även om Metheny refererar mycket mer till ackordtoner så utgör kromatik en essentiell beståndsdel i hans solon. En återkommande modell i Methenys spel är kromatiska närmandefraser som leder kromatiskt nedåt från ackord eller färgton, två halva tonsteg så att han hamnar  $\frac{1}{2}$  tonsteg över tonen han siktar på, tar sedan skaltonen under måltonen som sedan går till måltonen. I Ex1. nedan spelas frasen på två ställen.

Ex. 1 Kromatiska mönster.

1. Först kommer frasen här och landar på tersen, på 3e pulsslaget i takt1.
2. Efter det fortsätter sololinjen med en nästan likadan fras, som landar på kvinten på första åttondelen i takt 2.
3. Här följer en nedåtgående G-dur-treklang,
4. G-dur-treklangens grundtonen på andra pulsslaget i takt 2 blir startton när frasen kommer igen.

Ex2. Vi finner ytterligare ett exempel på Methenys kromatiska spel i hans solo över *All the things you are*. Detta är en fras som Metheny ofta använder när ett dominant7-ackord leder dominantiskt till ett m7 och han använder liknande fraser mycket flitigt under solot över *Solar*.



Ex. 2 En karaktäristisk kromatisk fras

1. Här omringar Metheny måltonen (9an på Fm7), med närmandetonerna ½ tonsteg över och 1 tonsteg under.
2. Här spelar Metheny närmandetonen (N) som leder kromatiskt ner till ackords eller färgton.

Meloditoner

Ex3 är även det hämtat ur *All the things you are*-solot. Metheny baserar här sitt spel på kompositionens melodi som består av ackordens terser. Här ser vi flera exempel på hur Metheny väver in måltonerna (dvs. terserna) med kromatik och fragment ur skalor. Nedan följer först ett utdrag ur den melodi som frasen är byggd runt, sedan följer själva solot i exempel 3b.

Ex 3a Melodi ur *All the things you are*

Ex 3b

1. Dubbel kromatiskt närmande ner till molltersen
2. Skaltonsbaserad fras upp till molltersen
3. OBS att frasen som beskrivs i Ex1 spelas igen här.

4. Spelar en Eb-dur treklang med kvarten som genomgångston mellan tersen och kvinten (3,4,5,1).
5. Spelar treklangsfrasen 3,4,5,1 igen fast denna gång är det Ab som är treklangen.

I starten på Methenys solo på *Solar* återkommer några av Methenys vanligaste kromatiska fraser som vi tittat på tidigare men vi ser också hur han använder ett Cm arpeggio eller en Cm pentatonisk fras för att tydliggöra Cm7 ackordet.

Example 4 shows a guitar solo with the following chord changes and fretboard diagrams:

- Chord 1: D♭maj7 (Fretboard: 6-5-4-5)
- Chord 2: Dm7♭5 (Fretboard: 3-4-3)
- Chord 3: G7 (Fretboard: 6-5-4-3)
- Chord 4: Cm7 (Fretboard: 6-3-7-5-5-7)
- Chord 5: Cm7 (Fretboard: 5-4)
- Chord 6: Gm7 (Fretboard: 5-6-5-6-4)

#### Ex 4

1. Här återkommer den kromatiska fras som jag beskrev i Ex1.
2. Här ser vi en liknande fras som i Ex2.
3. Cm treklang eller Cm pentatonisk fras.

#### Ex5

Metheny spelar ibland andra ackordföljder än vad kompet gör. Eftersom gruppen endast består av gitarr, trummor och bas har han större möjlighet till detta än om det hade varit med ett annat ackordinstrument som t.ex. piano. Detta kan ses som en av anledningarna till att vissa oväntade toner framhävs i den kvantitativa analysen av solona.

Ex5. Är från hans solo på *Solar* och visar på detta. Här gör han om Fmaj7 ackordet som kommer i kompositionens 4e och 5e takt, till ett Fm7 ackord.

*Solar* är på många sätt lik en Cm-blues bl.a. genom att den har 12-takter och går i Cm. I en Cm-blues hade ackordet i 4e till 6e takten varit just ett Fm7.

Example 5 shows a guitar solo with the following chord changes and fretboard diagrams:

- Chord 1: Fmaj7 (Fretboard: b3 | 1 9 7 1 9)
- Chord 2: Fmaj7 (Fretboard: b3 5)
- Chord 3: Fm7 (Fretboard: 11 3)
- Chord 4: Fm7 (Fretboard: b3 1 9 7 | 1 9 b3 5)
- Chord 5: B♭7 (Fretboard: 11 9 3 1)

1. Fm fras som bygger på olika närmandefraser till ackords- och färg-toner
2. Här spelar Metheny en Cm fras över B♭7 ackordet. Detta förstärker Cm-blues känslan. Över ett Cm7 blir tonerna 9,1,b3,b7.

### 6.2.3 Analys av två solon av Jesse Van Ruller

Jesse Van Ruller lyfter fram harmoniken i sitt spel genom att använda sig av arpeggion, skalor och pentatonik, med närmandetoner och kromatik emellan, för att lyfta fram viktiga ackords- och färg-toner. Här följer exempel med analyser av Van Rullers spel.

#### Skalor med infälld kromatik

I ett solo över *This could be the start of something big* ser vi hur Jesse Van Ruller använder skalbaserat spel uppblandat med kromatik för att få fram harmoniken i sitt solospel.

Nedan följer en redogörelse för olika delar av exemplet.

The image shows six numbered phrases of a guitar solo. Each phrase is accompanied by a chord symbol and a fretboard diagram. The fretboard diagrams are organized into three systems: the first system contains phrases 1, 2, and 3; the second system contains phrases 4 and 5; and the third system contains phrase 6. The diagrams show fingerings for the Treble (T), Alto (A), and Bass (B) staves.

Ex 1

1. Här spelar Van Ruller en fras med kromatiska närmandetoner som leder fram till tonen C.
2. Här kommer ytterligare en närmandetonsfras, denna fras leder fram till molltersen (b3) på Cm7 ackordet. Fras 1 och 2 tyder på att Van Ruller tänker Cm7 över hela första takten med F7.
3. Frasen Van Ruller spelar här är uppbyggd kring C moll dorisk eller eolisk skala.
4. Här spelar Van Ruller en F mixolydiskskala med tillagda kromatiska genomgångstoner för att viktiga ackord och färgtoner ska hamna på betonade taktodelar.
5. Här spelar Van Ruller först en skalsekvens 5,b3,2,1 för att sedan spela en närmandefras fram till b13 på Bb7 ackordet.
6. På Bb7 ackordet spelar Van Ruller en fras som bygger på Bb dim halv hel skalan. Dimfrasens sista ton b9 leder sedan kromatiskt ner till kvinten på Ebmaj7 ackordet i efterföljande takt.

#### Arpeggion och överlagrade treklanger

I Van Rullers solo på *Everything I Love* ser vi hur han använder sig av arpeggion och överlagrade treklanger i sitt spel. Mer detaljerade kommentarer till detta följer nedan under Ex. 2.

Dbm7 Gb7 Fm7 1. Bb7 2. Abm7 3.

5 5 b9 9 11 b3 b7 5 b3 b9 13 3 b9#5 3 b9 7 9 b7 b9 9 5 11

T 11 9 7 8 7 8 11 9 8 9 7 7 7 9 7 8 11 10 11 9

A 7 9 7 8 10 9 7 9 7 8 11 10 11 9

B 13 11 11

Ex 2

1. Här spelar Van Ruller en fras som bygger på ett Fm7 arpeggio. I början av frasen spelar han närmandetoner fram till ackordstonerna.
2. Över Bb7 ackordet spelar Van Ruller två överlagrade treklanger, först en G-durtreklang och sedan en B molltreklang.
3. Över Abm7 ackordet spelar Van Ruller en fras som bygger på en överlagrad Gb-durtreklang med närmandetoner.

I solot på *This could be the start of something big* ser vi ytterligare en arpeggiobaserad fras, en analys följer under notexemplet.

Bbmaj7 1. G7 2. Cm7 3. F7

3 5 7 9 7 1 3 5 3 b7 b9 1 b7 13 b3 5 7 9 1 5 11 b3 9 5 13 1 7 13 b7 9 4

T 5 7 6 9 8 10 9 8 7 10 10 8 10 8 7 10 6 10 8

A 5 8 7 7 8 7 6 9 10 8 10 9 8 7 10 10 8 10 6 10 8

B 11 11

Ex 3

1. Här spelar Van Ruller först ett Dm7 arpeggio vilket och sedan ett Bbmaj7 arpeggio som startar på maj7an.
2. Van Ruller bryter här en G7b9 ackordläggning som ett arpeggio för att sedan leda frasen vidare kromatiskt från b7 till tersen på Cm7 ackordet i nästa takt.
3. Här spelar Van Ruller ett Cmaj7 arpeggio som sedan går över till ett skalfragment från C-mollpentatonisk skala.

### *Flera signifikanta drag i en och samma fras*

I denna längre fras återfinns vi ett antal signifikanta drag från Van Rullers spel. Från pentatoniken i öppningen finner vi kromatiska närmandetoner och ett anslående exempel på harmonisk överlagring i den långa figurationen kring ett Eb#5 över det A7 som kompet spelar. Exemplet är hämtat från ett solo på låten *Everything I love*.

1.  $\text{Db}^7$  1.  $\text{Gb}^{\text{maj}7}$  2.  $\text{Fm}^7$   $\text{Bb}^7$  3.  $\text{Eb}^{\text{maj}7}$

1 5 11 3 9 5 13 9 5 3 1 7 3 9 5  $\text{b}7$  6 #11 1  $\text{b}7$ #11  $\text{b}9$  5

9 9-7-6 8-6-8 6-6-8 9-8-8 7 6 5-8-7 9-8-6 7-7 6

Ex 4a

4.  $\text{A}^7$  5.  $\text{Ab}^{\text{maj}7}$

#11  $\text{b}7$  9 #11  $\text{b}7$  9 11 5 3 3 9 3

7 4-8 7-10 11-8-8 11-8

7 5 4 6

Ex4b ur *Everything I love*

1. Eb-mollpentatoniskfras
2. Fm treklang
3. Fras som bygger på Bb dim  $\frac{1}{2}$  -1 skala. Här går Van Ruller till Bb7-ackordet ett pulsslag tidigare än kompet, hans ackordväxling hörs tydligt då frasen startar på Bb7 ackordet s ters som föregås av Fm7 ackordets b7a. Det blir alltså en tydlig ledtonsstämma mellan Fm7 och Bb7.
4. Här spelar Van Ruller en Eb#5 treklang över A7 ackordet vilket ger ackordstonen b7 samt färgtonerna 9 och#11.
5. Den här frasen startar med en kromatisk närmandeton underifrån och upp till Abmaj7 ackordets kvint för att sedan med toner ur Ab-durskala.

## 6.2.4 Analys av ett solo av Kurt Rosenwinkel

Kurt Rosenwinkels spel baseras mycket på ackordstoner på tunga slag men bland andra särdrag finner vi återkommande pentatoniska fraser samt högst karaktäristiska frasslut och inledningar med kvintsprång. När han använder kromatik är det oftast som genomgångstoner.

### Pentatonik

Rosenwinkels solo på *All the things you are*, som ligger till grund för hela denna analys, rymmer bland annat en hel del pentatonik. Här ett exempel på detta med en Ab-dur-pentatonisk fras som plockar fram ackords- och färgtoner som hör till ackordet.

Abmaj7 1. Abmaj7 2.

1 5 6 1 9 3 5 6 7 9 1

T A B

Ex 1. Pentatonik i *All the things you are*.

1. Ab dur-pentatonisk fras
2. Närmandetons fras, 1/2 under 1 över

### Arpeggion

Rosenwinkel använder arpeggion flitigt i sitt spel. Ofta är det långa sammansatta arpeggion som fortsätter genom ackordföljderna. Ex2 nedan visar en sådan fras. Fler kommentarer till exemplet följer under notbilden.

F#m7 1. B7 2. 3. Emaj7 4.

1 1 9 5 b7 1 3 5 1 3 5 b7 9 1 1 3 5 7 9 5

T A B

Ex 2. Arpeggion i *All the things you are*.

1. F#m7 arpeggio där molltersen är utbytt mot sekunden
2. B-dur treklang.
3. Spelar ett Ebm7b5 arpeggio över B7 ackordet. Ebm7b5 arpeggiot blir som ett B9 arpeggio utan grundton.
4. Emaj9 arpeggio.

### Kvintsprång

Rosenwinkel använder gärna kvinter i sina fraser, gärna som en start eller som ett avslut. Vi kan se detta i Ex 1 ovan, men här följer ytterligare varianter på detta för honom så karaktäristiska drag.

D<sup>7</sup> 1. 2. 3. Gmaj<sup>7</sup> 4.

11 #11 #5 b7 b<sup>9</sup> 1 13 11 9 3 1 5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

T 3 5 4 3 4 5 2 4 5 5 5

A 5 6 3 5 4 4 5 2 4 5 5 5

B 5 6 3 5 4 4 5 2 4 5 5 5

I första takten väljer alltså Rosenwinkel att spela en solofras som antyder harmoniken Abmaj<sup>7</sup> till Gmaj<sup>7</sup>, medan kompet spelar D<sup>7</sup>.

1. ”Tänker” och spelar Abmaj<sup>7</sup> 1,2,3,5 fras som startas med kromatiskt närmande från maj<sup>7</sup>an.
2. ”Tänker” Gmaj<sup>7</sup> och spelar ett Em<sup>7</sup> arpeggio, vilket ger tonerna 5,3,1,6 över Gmaj<sup>7</sup>.
3. Kvintintervall från sexten till tersen om man ser frasen som en Gmaj<sup>7</sup> fras.
4. Kvintintervall igen denna gång grundton till kvint.

### Skalfragment 1,2,3,5 och 1b345

Grundton, sekund, ters, kvint (1,2,3,5) är ett skalmönster som Rosenwinkel använder flitigt. Här nedan följer ett exempel på en fras som börjar med detta skalmönster för att sedan fortsätta med sammansatta arpeggion.

Abmaj<sup>7</sup> 1. 2. Dbmaj<sup>7</sup> 3. Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> 4. Cmaj<sup>7</sup> 5.

1 2 3 5 5 7 13 7 5 1 3 5 b7 5 3 b9 b7 5 5 3 1 6 #5

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

T 3 5 4 8 8 6 8 9 6 9 8 9 7 9 6 7 8 5 5 7 6

A 6 3 5 4 8 8 6 8 9 6 9 8 9 7 9 6 7 8 5 5 7 6

B 6 3 5 4 8 8 6 8 9 6 9 8 9 7 9 6 7 8 5 5 7 6

1. Här är skalfragmentet 1,2,3,5.
2. Överlagring av en Eb-dur treklang, vilket ger tonerna 5,7 och 9 över ett Abmaj<sup>7</sup> ackord.
3. Fras som är uppbyggd av tonerna från ett Dbmaj<sup>7</sup> arpeggio.
4. G<sup>7</sup>b<sup>9</sup> arpeggio
5. Am<sup>7</sup> arpeggio över ett Cmaj<sup>7</sup> ackord ger tonerna 5,3,1, och 6.

## Kromatik

När det kommer till kromatiska närmandefraser använder Rosenwinkel ofta kromatiska genomgångstoner som i exemplet nedan, men även andra varianter förekommer som vi sett i tidigare exempel. Lägg märke till att även denna fras innehåller skalfragmentet 1,2,3,5 fast denna gång i moll och spelat bakifrån 5,b3,2,1.

The image shows musical notation for a chromatic approach phrase. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). It contains two phrases: '1.' and '2.'. The first phrase is labeled 'Bbm7' and the second 'Eb7'. The second staff shows guitar fretboard diagrams for the same phrases. The first diagram is for the Bbm7 chord, with notes 5, b3, 9, 1, 11, 3, and b7. The second diagram is for the Eb7 chord, with notes 6, 6, 5, 8, 7, and 6. The fretboard diagrams are labeled T, A, and B.

1. 1,2,3,5 fras i moll
2. Kromatisk genomgångston



## 7. Resultatdiskussion och slutsatser

I detta kapitel diskuterar jag olika slutsatser som jag dra av resultaten av mina undersökningar samt hur resultaten förhåller sig till den teori och tidigare forskning som jag presenterat i arbetets teoridel. Jag diskuterar även hur man på bästa sätt kan förmedla denna kunskap som pedagog och ger förslag på lämpligt undervisningsmaterial för olika målgrupper.

### 7.1 Resultatdiskussion

Jag anser att mina studier visar på att gitarristerna i denna studie använder sig av olika koncept för att få fram harmonik och harmoniska förlopp. Det som de har gemensamt är att de på olika sätt framhäver ackords- eller färgtoner, antingen i den underliggande harmoniken som kompet spelar, eller i en överlagrad harmonik som solisten ”tänker” över den ackordföljd som kompguppen spelar.

Den överlagrade harmoniken som vi sett i resultatkapitlet består ofta av att ackord plockas bort ur de underliggande ackordföljderna. Man kan säga att solisten verkar ”tänka” färre ackord som sedan tydligt leder tillbaka in i den underliggande harmoniken. Gulz (2001) tar, som jag redogjort för i teorikapitlet, upp detta sätt att behandla harmoniken men visar också på hur man kan välja att överlagra ackordföljder som innehåller fler ackord än grundharmoniken.

Jag anser att Berkman (2007) sammanfattar mycket av det som är viktigt för hur man kan få fram harmonik i melodiska linjer. Här går jag igenom hur jag anser att de gitarrister vars solon jag analyserat förhåller sig till de punkter som jag finner centrala i Berkmans teori.

#### 7.1.2 Kromatik

Gitarristerna i studien använder sig i olika utsträckning av kromatik för att ringa in och lyfta fram ackords- eller färgtoner i sina improvisationer. Kromatiken består bl.a. av kromatiska närmandetoner över eller under en mål-ton men kan också vara sammansatta i olika längre mönster av närmandetoner. Pat Metheny använder detta i mycket hög grad i de solon jag transkriberat. För mig är det tydligt att han förlitar sig på olika mönster av närmandetoner som han sedan använder flitigt för att spela fram till mål-tonerna. Mer än någon annan av gitarristerna i denna studie är Metheny den som tydligast bygger sitt spel på denna form av kromatik.

#### 7.1.3 Arpeggion

Berkman (2007) framhåller vikten av arpeggiospel för att tydliggöra harmoniken i melodiska linjer. Jag anser att mina resultat stöder detta synsätt. Samtliga gitarrister i studien mejslar ut harmoniken med återkommande arpeggion. (Det bör naturligtvis också sägas att arpeggiospel hör till gitarrens idiomatiska tekniker.) Arpeggiona spelas på olika sätt, ibland spelas de bara ut steg för steg i ackorden, men ibland förekommer också mer intrikata språng mellan toner i ackordläggningar eller arpeggiomönster. Jag tycker mig också kunna se att arpeggion ofta används som ett skelett kring vilket andra kromatiska och skalbaserade fraser hängs upp.

### 7.1.4 Bebop-liknande skalor

Resultaten visar även på att gitarristerna använder kromatiska genomgångstoner i sina skalbaserade fraser för att få ackords eller färgtonerna att hamna på betonade taktdelar. Detta resulterar i vad som man (2007) kallar för *Bebop-like scales*,<sup>6</sup> något som han menar har används flitigt av jazzmusiker sedan 1950-talet och framåt och som ger en riktning i skalbaserade fraser. Att tonerna får en riktning tolkar jag alltså som att ackords- och färgtonerna hamnar på starka taktdelar tack vare att man fyller på med kromatiska-genomgångstoner mellan skaltonerna.

### 7.1.5 Ledtonstämmor

Ledtonstämmor för fram harmoniken och det harmoniska förloppet på många ställen i det transkriberade materialet. Detta kan se ut på olika sätt som t.ex. att b7 på m7 ackord leder till tersen i V7 ackord i II-V-I progressioner, men de kan också ske genom att andra ackords eller färgtoner i ett ackord leder exempelvis kromatiskt eller stegvis till en ackords- eller färg-ton i nästa ackord. Pat Metheny använder även ibland, som vi sett i resultatdelen stycke 6.2.2, melodin på *All the things you are* som en form av ledtonstämma som han bygger sin improvisation omkring.

### 7.1.6 Nya möjliga toner

Som jag beskrivit i teori kapitlet talar Berkman (2007) om vikten av att spela ”nya möjliga toner”. Med detta menar han att harmoniken kan beskrivas tydligare genom att man vid ackordbyten siktar på en ton som är en ackords- eller färgton på det nya ackordet som var en dissonant ton på det föregående.

Frasen nedan, Ex 1 i min kvalitativa analys av Jesse Van Rullers solo på *Everything I love*, anser jag är ett exempel på detta:

The musical notation shows a melodic line in treble clef with three measures. The first measure is Fm7, the second is Bb7, and the third is Ebmaj7. The melody consists of eighth notes. Below the staff are guitar fretboard diagrams for the Treble (T), Middle (A), and Bass (B) strings, with fingerings indicated by numbers 1-5.

Ex 1, *Everything I Love*

Första tonen i andra takten är ett Gb vilket är en b9a på Fm7 men ett b13 eller #5 intervall på Bb7 ackordet, en enligt Berkman (2007) möjlig färgton på Bb7 ackordet.

<sup>6</sup> Se teorikapitlet, stycke 4.9.6 om bebopskalor.

Jag håller med Berkman (2007) om att detta är ett mycket effektivt sätt att tydliggöra det harmoniska förloppet. Man kan jämföra frasen ovan med om man byter ut första tonen i andra takten mot tonen G som är en möjlig färgton på båda ackorden (9a på Fm7 och 13 på Bb7). Jag anser då att det harmoniska förloppet förskjuts till andra taktens andra pulsslag och blir tydligare.

Jag tycker även att effekten av ”ny möjlig ton” kan uppnås inom en och samma diatoniska skala genom att man håller inne på vissa toner över det ackord man spelar över för att de är viktigare på nästa. Jag anser att Bengtsson (1994) ger mig stöd i denna iakttagelse i sina resonemang om att vissa toner som inte dissonerar mot själva ackordet de spelas på ändå kan ses som villkorliga genomgångstoner för att de föruttar det harmoniska förloppet. Jag tänker exempelvis på hur Bengtsson (1994) resonerar kring 6an/13 tonen på IIm7 ackord där han menar att denna ton föruttar V7 ackordet eftersom samma ton är tersen över V7 ackordet och V7 ackordets sjuva redan är samma ton som tersen i IIm7 ackordet .

### **7.1.7 Val av skalor**

I teoridelen har vi tittat på vad Bengtsson (1994) kallar ”rätt” skala på olika ackord. Med detta menar Bengtsson de skalor som avviker minst från den omkringliggande harmoniken eller tonarten. Berkman (2007) lyfter som jag tagit upp i teorikapitlet, istället fram att olika ackord typer som exempelvis maj7-, m7- och dominant7-ackord, har flera möjliga ackordskalor man kan välja från. Det hela handlar om vilken färg eller grad av spänning man vill uppnå.

Min åsikt är att exemplet ovan från Van Rullers solo visar att val av en skala som innehåller fler toner som skiljer sig från den kringliggande tonarten kan vara effektivare när det gäller att få fram det harmoniska förloppet, särskilt på dominant7 ackord. Jag tycker mig också finna stöd för detta tankesätt från Berkmans (2007) resonemang om vikten av att spela ”nya möjliga toner” över ett ackord som inte varit möjliga ackords eller färgtoner på föregående ackord.

### **7.1.8 Olika strukturer för att plocka ut specifika ackords och färg toner**

Den kvalitativa analysen av mitt transkriberade material anser jag visar på att de olika gitarristerna använder sig av olika strukturer så som treklanger och pentatoniska skalor för att plocka ut specifika ackords och färg toner. Detta är vanliga koncept att använda sig av i improvisationer och teorikapitlet i detta arbete tar upp litteratur som behandlar dessa koncept.

I min kvalitativa analys finns flera exempel på hur gitarristerna använder sig av dessa koncept. John Scofield använder särskilt mycket pentatonik i sina fraser ofta för att ganska radikalt färga den underliggande harmoniken.

## **7.2 Vilka slutsatser kan man som pedagog dra av studiens resultat**

Här reflekterar jag över vilka pedagogiska slutsatser man kan dra av de resultat jag anser mig fått fram i denna studie. Jag ger även förslag på hur man som pedagog skulle kunna arbeta i samma riktning i sin undervisning.

### **7.2.1 Fokus på arpeggion/ackords toner**

Jag anser att man som jazzpedagog redan på ett tidigt stadium bör lägga ett stort fokus på att eleven lär sig hitta arpeggio-/ackordtons-mönster så att eleven bygger upp en medvetenhet om ackords- och färgtonerna på olika ackord och lär sig sikta på dessa i sina improvisationer. Allt för ofta tycker jag att den litteratur som används och pedagoger har för stort fokus på skalor till skillnad från vilka toner som är de viktiga ackord- och färgtonerna att spela för att få fram harmoniken. Skalor är ett viktigt verktyg att utgå från när man improviserar men som vi sett är det viktigt att man vet vilka skaltoner som är de viktiga och att man ser till att få dem på starka taktdelar för att få fram en harmonik och en harmonisk riktning i sina fraser.

Som pedagog kan man kanske uppnå detta genom att begränsa materialet man jobbar med. Exempelvis skulle eleven kunna börja med att spela en modal låt som går på ett eller två ackord. Och undervisningen skulle kunna vara upplagd så att man börja med att improvisera på ett begränsat område på greppbrädan där eleven får lära sig ackordets viktiga ackords- och färgtoner-toner samt ackordsskalor. Nästa steg som pedagog skulle kunna vara att introducera kromatik och olika mönster för närmandetonen, eftersom detta är en viktig del i jazzens tonspråk och i att kunna få ackords- och färgtonerna att komma fram i solospelet.

### **7.2.2 Jazzharmonilära viktig kunskap att förmedla**

I resultatet av min studie tycker jag att man tydligt kan se att gitarristerna har en tydlig riktning i sina solo linjer och en stor medvetenhet om harmonik och harmonilära. Studier i och kunskap om jazzharmonilära är således en viktig del att ha med sig som pedagog för att kunna förmedla denna kunskap till sina elever.

Många folkhögskolor och andra förberedande utbildningar samt musikhögskolor har detta ämne i undervisningen, dock ingår det inte som ett ämne i IE-jazz utbildningen i Malmö. Detta tycker jag är mycket allvarligt med tanke på att utbildningen profilerar sig just till att utbilda jazz-pedagoger. Visserligen läser man mycket musikteori under sin utbildning på IE-programmet i Malmö men inte detta specifika ämne vilket jag menar är en stor svaghet. Själv har jag i utbildningen kommit i kontakt med jazzteori via vissa av mina instrumentalpedagoger, i övrigt har jag fått min kunskap via förutbildningar och självstudier.

### **7.2.3 Förslag på lämpligt material**

Här presenterar jag litteratur som jag anser innehåller material som är användbart för den som vill lära ut eller själv lära sig hur man kan få fram harmonik och harmoniska förlopp i sina melodiska sololinjer. Förutom KG Johanssons pedagogiska material så har jag redan refererat flitigt till de flesta redan i teorikapitlet men jag vill här lyfta fram dem som lämpligt pedagogiskt material.

David Berkman's bok *The jazz musician's guide to creative practicing – Notes from the difficult, humorous, endless path of becoming a better improvising musician* (2007) som jag refererat mycket till i denna uppsats, ser jag som en av de bästa böcker som jag stött på när det gäller att lära sig jazzimprovisation. Jag anser att boken har konkreta övningar och metoder för det mesta man behöver öva på för att bli en bra jazz musiker. Berkman (2007) har ett kapitel som heter "Spelling chord changes", som handlar om hur man kan få fram harmonik och harmoniska förlopp i sina melodiska solo linjer. Jag anser att resultatet av min undersökning ger stöd åt de övningar och metoder för att få fram harmonik och harmoniska förlopp i melodiska solo linjer som Berkman (2007) tar upp.

Garrison Fewells bok *Jazz improvisation for guitar – A melodic approach* tycker jag också behandlar ämnet från en intressant vinkel. Fewell (2005) bygger sin metodik för harmoniskt tydliga melodilinjer på att man plockar ut ackordstoner och färgtoner med hjälp av överlagrade treklanger och går igenom hur man kan koppla samman fraserna med hjälp av ledtonstämmor. Jag gillar även att Fewell ger tydliga exempel nedskrivna både i noter och tabulatur med fingersättningar och lägespositioner. Till boken medföljer också en CD med ljud exempel och kompbakgrunder att öva till.

K.G. Johansson som är gitarrlärare på Musikhögskolan i Piteå har gjort böckerna *Improvisera jazz, blues & rock* (1994) och *Real guitar book - praktisk handbok för alla gitarrister* (2010). Den förstnämnda är främst inriktad på improvisation medan den andra tar upp flera olika stilar, tekniker och delar av gitarrspelande. Det som jag ser som positivt med upplägget i dessa böcker är att de i utformningen av övningar i improvisation utgår från ackordstoner för att sedan bygga på med skaltoner och kromatik. *Real guitar book* har i sin improvisationsdel färre exempel än boken *Improvisera jazz, blues & rock*, men i gengäld är den tydligare genom att exemplen även är skrivna i tabulatur och innehåller transkriptioner av ett antal kända jazz gitarristers solon.

För jazzteoristudier rekommenderar jag böckerna *Jazz harmoni för komposition, analys och improvisation* (1994) av Ola Bengtsson och *The jazz theory book* (1995) av Mark Levine, som jag refererat till flitigt i denna uppsats. Upplägget och innehållet i böckerna skiljer sig från varandra. Bengtsson (1994) är en tunn bok, 64 sidor, och behandlar i detalj funktionsanalys och logiska val av skalor, men saknar musikaliska exempel på hur teorin används i praktiken. Levine (1995) är å andra sidan på över 500 sidor och fylld med notexempel från transkriptioner av kända jazzmusiker som verifierar de teorier som boken behandlar. Boken går dock inte in på funktionsanalys lika detaljerat som Bengtsson (1994).

Med detta sagt vill jag understryka vikten av att själv tillförskansa sig kunskap och undervisnings material genom transkription av musiker som man ser upp till.

### **7.3 Förslag på fortsatt forskning**

Redan i det material jag själv samlat in skulle en djupare analys av den kvantitativa empirin kanske även tillsammans med ett större material, vara motiverad. Material av detta slag är närmast oändligt rikt och det fanns naturligtvis ingen möjlighet att gå närmare in i detalj i denna uppsats. Jag skulle också själv också tycka att det var intressant med en kvantitativ studie som mäter vilka ackords- och färgtoner olika musiker väljer att göra till starka toner i sina melodiska fraser. Detta kan i sin tur antyda att fler studier på mer omfattande material, men som går in i såväl kvantitativa som kvalitativa analyser skulle kunna vara av stor betydelse för utvecklandet av en mer djuplodande teoribildning inom jazzen.

## 8. Referenser

### Böcker

Bejtullahu, D (2008). *Wes Montgomery och hans förhållande till gitarrens greppbräda*. Malmö: Lunds universitet examensarbete Musikhögskolan i Malmö lärutbildningen i musik.

Bengtsson, O. (1994). *Jazz harmoni – För komposition, analys och improvisation*. Bromma: Benola cop.

Bergonzi, J. (1994). *Inside improvisation vol.2 – Pentatonics*. Rottenburg: Advance Music.

Berkman, D. (2007). *The jazz musician's guide to creative practicing – Notes from the difficult, humorous, endless path of becoming a better improvising musician*. Petaluma, CA: SHER MUSIK CO.

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz – the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago.

Fewell, G. (2005). *Jazz improvisation for guitar – A melodic approach*. Boston, MA: Berklee Press

Gulz, T. (2001). *Jazzarrangering*. Stockholm: KMH Förlaget.

Ichio, Y. *Bach and improvisation – A research on how useful Bach is for improvisation*. Göteborg: (Examens arbete inom konstnärliga kandidatprogrammet i improvisation) Göteborgs Universitet Högskolan för scen och musik.

Ingelf, S. (1982). *Jazz- & popharmonik*. Stockholm: Reuter & Reuter Förlags AB.

Johansson K.G. (1994). *Improvisera jazz, blues & rock*. Warner/ Chappell Musik Scandinavia AB

Johansson, K.G. (2010). *Real guitar book- praktisk handbok för alla gitarrister*. Notfabriken Music Publishing AB

Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma, CA: SHER MUSIK CO.

Marshall, W. (2000). *Best of jazz guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation

Widerberg, K. (2002). *Kvalitativforskning i praktiken*. Lund: Studentlitteratur AB.

## **Internet**

John Scofield (2011) biografi hämtad från  
<http://www.johnscofield.com/bio.html> december 2011

Pat Metheny (2011) biografi hämtad från  
<http://www.patmetheny.com/biography.cfm?artistid=1> december 2011

Allaboutjazz (2011a) Kurt Rosenwinkel biografi hämtad från  
<http://www.allaboutjazz.com/php/musician.php?id=3921> december 2011

Allaboutjazz (2011b) Jesse Van Ruller biografi hämtad från  
<http://www.allaboutjazz.com/php/musician.php?id=1335> december 2011

## **Bilagor**

### **Bilaga 1. Exempel på en transkription av ett solo**

#### **Pat Metheny: All the things you are**

# All the things you are Pat Metheny

Solo av Pat metheny

Abmaj7 Gm7b5 C7 Fm7 Bbm7 Eb7

11-10-9-8-12 9-10-11-11-10-9-10 8-7-6-7-8 7-5-6-6-8 8-7-6-8-5-6

6 Abmaj7 Dbmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

7-5-7-6-7-8 6-8-9-7-8 7-6-7-5-6 8

11 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

6-5-4-5-6-6-4-4-3-4-6-4 3-4-6-4

16 Am7b5 D7 Gmaj7 Gmaj7 Am7 D7

7-5-4-5-6-7-6-5-4-5-4-5-7-4-5-4-3-5-2 4-4-5-2 4-5-3-5

21 Gmaj7 Gmaj7 F#m7b5 B7 Emaj7 C7

6-7-7-4 7-7 8-9-9-6 9-9 11-12-8 7-8-9-7

Copyright © Magnus Rippe



2

27 Fm7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

32 Dbm7 Cm7 Bdim Bbm7 Eb7

37 Abmaj7 Gm7 C7 Fm7 Bbm7 Eb7

42 Abmaj7 Dbmaj7 Dm7 G7 Cmaj7 Cmaj7

47 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Abmaj7

52 Am7b5 D7 Gmaj7 Gmaj7 Am7

56 D<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup> F<sup>#m7</sup><sub>b5</sub> B<sup>7</sup>

T  
A  
B

61 Emaj<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup>

T  
A  
B

65 Eb<sup>7</sup> Abmaj<sup>7</sup> Dbmaj<sup>7</sup> Dbm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup>

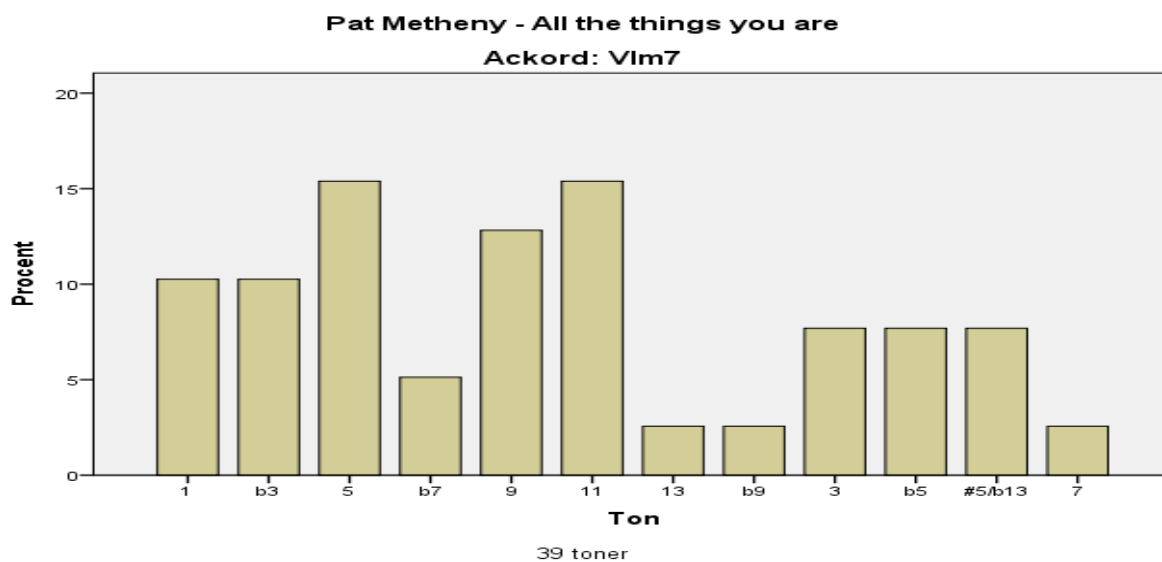
T  
A  
B

70 Bdim Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Abmaj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup><sub>b5</sub> C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>

T  
A  
B

## Bilaga 2. Exempel på grafer över använda meloditoner

### Pat Metheny: All the things you are



### Pat Metheny - All the things you are

#### Ackord: IVmaj7

