



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Högskolan för scen och musik

Nya perspektiv på Olivier Messiaens begränsat transponerbara modus

Henrik Magnusson

LEV300

Handledare: Harald Stenström

Examinator: Tilman Skowroneck

Rapportnummer:



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Abstrakt

Titel: Nya perspektiv på Olivier Messiaens begränsat transponerbara modus

Författare: Henrik Magnusson

Termin och år: HT- 2012

Kursansvarig institution: Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet

Handledare: Harald Stenström

Examinator: Tilman Skowroneck

Rapportnummer:

Nyckelord: Messiaen, modus, skalor, komposition, improvisation

Detta är en konstnärlig uppsats som är fokuserad på utveckling av mitt musikaliska språk. Mitt syfte är att undersöka användningsområden för de begränsat transponerbara modus som tecknades ner av den franska kompositören Olivier Messiaen. Detta är mina frågeställningar:

Hur kan jag hitta metoder för att utforska Messiaens begränsat transponerbara modus?

Hur kan jag applicera resultaten av utforskandet i mina improvisationer och i mitt komponerande?

Jag har utifrån mitt eget undersökande av Messiaens modus arbetat fram ackordsserier som jag sedan utvecklat till modeller att använda i komposition och improvisation. Jag har även undersökt hur Messiaens modus, och därmed också de ackordsserier jag tagit fram, relaterar till mer ordinära tonaliteter.

Resultatet är bland annat kompositioner som jag på ett eller annat sätt grundar på Messiaens modus. Från den gestaltande delen av detta arbete, som var en konsert, finns inspelningar av de kompositioner jag presenterar i denna uppsats. I denna konsert använder jag mig även av Messiaens modus i de improvisationer jag gör i mina kompositioner.

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
2. Syfte	2
2.1. Frågeställningar	2
3. Begrepp, bakgrund och teoretiska verktyg	3
3.1. Modus, skalor och andra musikteoretiska begrepp	3
3.2. Olivier Messiaen	4
3.3. Symmetri	5
3.4. Messiaens begränsat transponerbara modus	6
3.4.1. Modus ett	6
3.4.2. Modus två	6
3.4.3. Modus tre	6
3.4.4. Modus fyra, fem sex och sju	7
3.5. Fler modus?	8
4. Tidigare forskning	9
4.1. Forskning som jag har hittat men inte kollat på	10
5. Metodval	11
6. Resultatredovisning	12
6.1. Treklanger i M2 och M3	12
6.2. Treklanger från M2 och M3 med tillagda toner	13
6.3. Klanger med utgångspunkt i M3:s sus-treklanger	14
6.4. Klanger med utgångspunkt i den augmenterade skalan	15
6.5. M4, M5, M7 och dess kvartstaplingsmöjligheter	17
6.6. M5 i kombination med M2	18
6.7. Komposition med Messiaens modus som utgångspunkt eller hjälpmedel	19
6.7.1. Brus	20
6.7.2. Moment 22	20
6.7.3. Mossen	21
6.8. Improvisation med M3 över "vanliga" ackord	22
6.9. Improvisation med M4, M5 och M7 över "vanliga" ackord	23
7. Sammanfattning och diskussion	25
8. Avslutning	27
9. Referenser	28
9.1. Internet	28

1. Inledning

Ända sedan jag började spela piano när jag var 11 år har jag älskat harmonik. Denna kärlek har varit en drivkraft i mitt utforskande av musiken. I mina tidiga år var jag fascinerad av hur ackorden verkade hänga ihop och jag hade en dröm och vision om att jag en dag skulle förstå allt. Idag har jag lärt mig tillräckligt för att förstå att man omöjligt kan lära sig allt, men min kärlek till harmonik består. Likaså min fascination inför hur ackord hänger samman i den tonala musik som ligger till grund för det mesta man hör runt omkring sig.

Min nyfikenhet inför harmoniska samband har fört mitt intresse mot tonalitetens utkanter och mer specifikt mot 1900-talets tonsättares försök att sudda ut tonalitet och skapa nya system för komposition. Bland dessa försök hittar vi bland annat Schönbergs tolvtonsteknik¹, Debussys modala tillvägagångssätt² och de begränsat transponerbara modus som tecknades ner av Olivier Messiaen³. Det senare exemplet är av särskilt intresse för mig. Jag har lyssnat mycket på Messiaens musik och har på egen hand försökt utforska hans modus. Detta utforskande ligger till grund för detta arbete.

Den inneboende symmetrin i Messiaens modus är för mig en fascinerande egenskap och tillika musikalisk idé. Den medför på något sätt en känsla av struktur och nästan mekaniskhet, men innehåller samtidigt något mänskligt och vackert. Messiaen hade en vilja att bryta upp tonalitet genom att använda sig av dessa begränsat transponerbara modus. Jag vill hitta nya sätt att använda mig av dessa modus, både i mina kompositioner och i mina improvisationer.

¹ En kompositionsteknik som grundar sig i en seriell användning av alla tolv toner. Detta medför i sin strikta form att musiken helt saknar tonala centra

² Debussy använde sig ofta av heltonsskalan eller pentatoniska skalor för att skapa passager där harmonikens funktionella betydelse upplöses och klangen som sådan blir det viktiga.

³ Messiaens begränsat transponerbara modus, som kommer förklaras mer utförligt i kapitel 3 i denna uppsats, är sju till antalet och är uppbyggda genom att oktaven delas in i identiska delar som fylls ut symmetriskt med toner. Detta medför att dessa modus endast kan transponeras ett begränsat antal gånger innan man kommer tillbaka till samma skala igen. Detta ger känslan av multipla tonala centra.

2. Syfte

Mitt grundläggande syfte med detta arbete är att utforska Messiaens modus för att kunna hitta egna musikaliska tillämpningar av dem. Min intention är att använda strukturerade sätt att undersöka en skala på och applicera det på Messiaens modus.

Arbetet kommer mynna ut dels i metoder för att använda Messiaens modus i komponering av musikstycken, och dels i metoder för att använda samma modus i improvisation.

Förutom denna uppsats kommer en del i detta arbete vara ett gestaltande moment där jag i konsertform framför musik som jag har komponerat med Messiaens modus som utgångspunkt eller inspirationskälla.

2.1 Frågeställningar

De frågeställningar jag har utgått ifrån i mitt arbete har varit följande:

Hur kan jag hitta metoder för att utforska Messiaens begränsat transponerbara modus?

Hur kan jag applicera resultaten av utforskandet i mina improvisationer och i mitt komponerande?

3. Begrepp, bakgrund och teoretiska verktyg

3.1 Modus, skalor och andra musikteoretiska begrepp.

Begreppen *skala* och *modus* kommer användas mycket i denna uppsats. Historiskt sett har de haft olika betydelser. Med en skala har avsetts ett tonmaterial som innehåller fem eller flera toner. Ett modus har länge avsett en förskjutning av grundtonen i en skala⁴. Exempelvis att ta en C-durskalas tonmaterial men att istället använda tonen D som grundton. Då får man skalan D-dorisk. Idag har begreppen skala och modus mer diffusa definitioner. Exempelvis kallade Messiaen sina begränsat transponerbara tonförråd för modus, fastän det kanske hade varit mer logiskt att kalla dem för skalor. Och inom jazztraditionen har man länge kallat durskalornas modus för skalor. För att undvika begreppsförvirring kommer jag i denna uppsats använda begreppen skala och modus synonymt. Det kommer alltså inte finnas någon skillnad i betydelse mellan dessa ord.

När jag pratar om melodisk moll så menar jag den skala som uppkommer när man höjer sjätte och sjunde steget i en ren mollskala. Detta är alltså inte exakt samma definition som används inom klassisk musikteori då man beskriver melodisk moll som en mollskala där sjätte och sjunde tonerna är höjda på vägen upp, och sänkta på vägen ner. Anledningen till att jag i denna uppsats väljer att ha en annan definition är att jag vill kunna prata om den uppåtgående sidan av melodisk moll som en enskild skala. Min definition är också den vanligaste använda i den gängse jazzdiskursen, där jag i första hand känner mig hemma.

En grupp begrepp som jag kommer använda mig av för att beskriva skalors uppbyggnad är triakord, tetrakord, samt pentakord. Detta är tongrupperingar av tre, fyra respektive fem stegvis ordnade toner. Dessa kan vara antingen disjunkta eller konjunkta gentemot varandra. Två triakord är disjunkta om det andra börjar på tonen som kommer *efter* den sista i det första triakordet. Om det däremot börjar *på* den sista tonen så är de båda triakorden konjunkta.

Jag kommer även att använda mig av begreppen pivotton, samt pivotklang. Detta är musikaliska element som finns i mer än ett modus eller en skala samtidigt. De är därför tacksamma att använda som modulationsredskap eller sammanlänkning mellan tonaliteter. Exempelvis finns C-durtreklängen i både tonarten C-dur och i den melodiska F-mollskalan och fungerar då som en möjlig pivotklang i de två tonaliteterna.

⁴ Även kallat kyrkotonararter, en term som jag kommer hålla mig till när jag vill beskriva detta i denna uppsats.

3.2 Olivier Messiaen

För att få en bakgrund till Messiaens modus och för att få med deras historiska kontext följer här en kort presentation av Olivier Messiaens liv och musikaliska gärning.

Olivier Messiaen föddes 1908 i Avignon i Frankrike. Hans föräldrar var båda kulturellt engagerade, dock främst inom litteratur och poesi (Johnson 1975, kap 1). I unga år intresserade han sig för musik och började tidigt komponera. Hans professionella utbildning inom musik tog fart tidigt då han började studera vid Paris Conservatoire vid endast 11 års ålder. Där studerade han fram till 1930 och började därefter arbeta som organist i en kyrka i Paris. Under denna tid skrev han även flera verk för orgel.

Musiklivet i mellankrigstidens Frankrike präglades av ett avståndstagande till impressionismen och man hämtade inspiration från en mängd olika håll. Detta medförde en högst eklektisk stil⁵ som på många sätt saknade ett tydligt syfte. Det tyckte åtminstone Messiaen som år 1936 tillsammans med kompositörerna Jolivet, Baudrier och Daniel-Lésur bildade en grupp som ville komma bort från den rådande stämningen i musiklivet. De ansåg att musiken som skrevs var opersonlig och mekanisk, och de ville föra in mer andlighet och mänsklighet i sin musik.

När andra världskriget bröt ut tog Messiaen värnning som skötare på ett sjukhus, men togs till fånga av tyskarna 1940. Inne i fängelselägret Stalag VIII skrev han verket *Quatuor pour la Fin du Temps*⁶. Ett verk som hade sitt uruppförande inne i lägret 1941, vilket beskrivs i efterhand av Messiaen som en väldigt känslös konsert (Johnson 1975, s. 61). Han frigavs året efter och återvände till Paris där han tilldelades befattningen som professor i harmonik, och senare i komposition, vid Paris Conservatoire. Han arbetade vid konservatoriet fram till 1978 och dog 1992.

Messiaens kompositoriska stil är mycket mångfacetterad och han blandar gärna tonala och atonala element. Detta är exempelvis tydligt i hans symfoniska verk *Tourangalila* (komponerad 1946-48). Rytmskt hämtar han inspiration från indisk och grekisk musik. (Messiaen 1956 s. 14-30) Tonalt har han flera idéer som han återkommer till. En är fågelsång, som han nedtecknade och använde i sin musik. Särskilt i verken *Oiseaux exotiques* (komponerad 1955-56) och *Catalogue d'Oiseaux* (komponerad 1956-58).

⁵ Eklekticism: En något nedsättande benämning av ogenomtänkt stilblandning.

⁶ På svenska: Kvartett för tidens ände

En annan av hans återkommande tonala idéer är den som denna uppsats kommer att kretsa kring, nämligen hans begränsat transponerbara modus. De är sju till antalet och i *The technique of my musical Language* (Messiaen 1956) skriver Messiaen själv om dessa: "...their impossibility of transposition makes their strange charm. They are at once in the atmosphere of several tonalities, *without polytonality*, the composer being free to give predominance to one of the tonalities or to leave the tonal impression unsettled." (Messiaen 1956 s.58). Det är just i deras begränsade transponerbarhet som Messiaen finner modusens charm. Och i deras känsla av att innehålla flera tonaliteter utan att gå över i polytonalitet. Det är i dessa egenskaper som också jag ser stor potential. Genom de begränsat transponerbara modusens symmetri kan man utvidga det tonala utan att helt gå ifrån det.

3.3 Symmetri

För att förstå hela idén bakom Messiaens modus måste man först definiera vad symmetri betyder i musikaliska sammanhang. Det finns flera olika betydelser beroende på vilka element man pratar om. De definitioner jag kommer att använda mig av i detta arbete är:

Symmetri i betydelsen upprepade mönster

Symmetri i betydelsen likhet på båda sidor av en tänkt mittpunkt

När jag pratar om Messiaens modus så är det den första definitionen som beskriver deras symmetriska egenskap. De bygger på ett mönster som återkommer inom en och samma oktav. Detta medför också att de är begränsat transponerbara. Det vill säga, efter att ha transponerat ett modus ett visst antal steg, max sex, så kommer man tillbaka till exakt samma tonförråd. En "naturlig" skala är däremot transponerbar i tolv steg, utan att dess tonförråd blir identiskt med någon av dess transpositioner. Detta eftersom en sådan skala saknar ett upprepat mönster inom en oktav. Därför finns det tolv dur- respektive molltonarter.

Jag kommer även att använda mig av den andra definitionen av symmetri, då jag pratar om spegelackord. Dessa har en tänkt mittpunkt varifrån ackordet breder ut sig med samma intervallföljd på båda sidor. En av de enklaste formerna av spegelackord är den överstigande treklängen i grundläge, där de två ytterstämmorna båda ligger en stor ters från den mittersta tonen.

3.4 Messiaens begränsat transponerbara modus

Som sagt tecknade Olivier Messiaen ner sju modus som alla har det gemensamt att det finns färre än tolv möjliga transponeringar av dem. Eftersom vårt tonsystem bygger på tolv toner finns det bara ett begränsat antal sätt man kan dela in en oktav i lika delar på, närmare bestämt fyra sätt. Två, tre, fyra eller sex delar per oktav. Detta eftersom talet tolv endast kan delas jämt av dessa tal. För varje indelningssätt finns flera möjliga modus. De sju som Messiaen tecknade ner är bara en del av dessa. Jag presenterar nedan dessa sju modus.

3.4.1 Modus ett

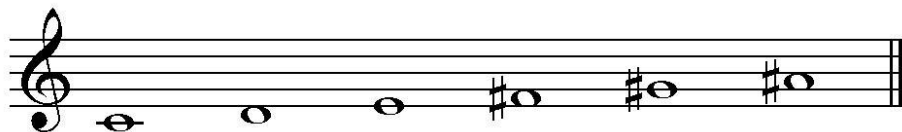


fig.1

Det första moduset kallas vanligtvis heltonsskala och heter så för att den enbart består av hela tonsteg. Den är en skala som använts mycket av impressionister, såsom Debussy, och även inom jazz. Den har bara två möjliga transponeringar; efter den andra transponeringen är man tillbaka till det ursprungliga tonförrådet. Det är den enda möjliga skala som har denna egenskap.

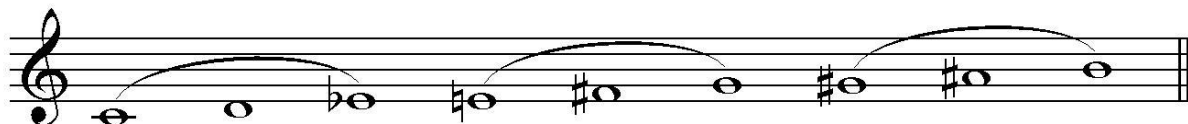
3.4.2 Modus två



fig.2

Det andra moduset kallas vanligen inom jazz för dimskalan och är även det ganska vanligt i både konstmusik- och jazztraditionen. Moduset har tre möjliga transponeringar eftersom tonförrådets mönster upprepas efter tre halvtonstransponeringar. Det består av fyra identiska konjukta triador, så som det visas i figur 2. Detta är det som Messiaen själv använder mest i sin musik. Framför allt hämtar han mycket melodiskt material härifrån. (Johnson 1975, s. 16).

3.4.3 Modus tre



Messiaens tredje modus har inget vedertaget namn. Det består av tre identiska disjunkta triakord. Det har fyra möjliga transponeringar eftersom tonförrådet upprepas efter fyra halvtonstranponeringar. Det finns några andra skalor som har fyra möjliga transponeringar. En av dem skapas genom att ta bort tonerna D, F# och A# i figur 3 och kallas ibland för den augmenterade skalan. Det är en vedertagen skala som har använts i flera sammanhang under 1900-talet. Men den augmenterade skalan är inte ett av Messiaens modus.

3.4.4 Modus fyra, fem sex och sju



fig.4



fig.5

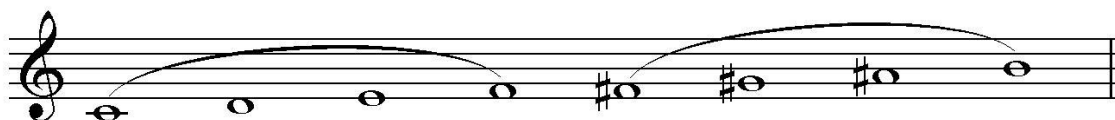


fig.6

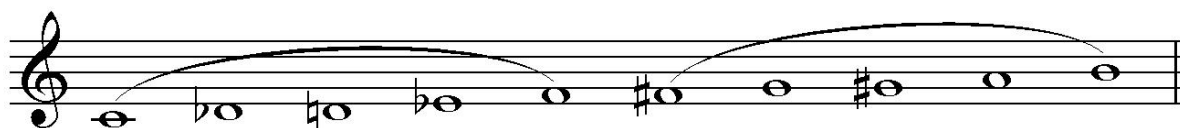


fig.7

Det fjärde modusets tonförråd (figur 4) upprepas efter sex halvtonstranponeringar. Det samma gäller för det femte, sjätte och sjunde moduset (figur 5-7). Modus fyra till sju förstås lättast som två indentiska ihopsatta delar (trikord, tetrakord respektive pentakord) varav det andra börjar en tritonus ifrån det första. Detta gör att de får en liknande karaktär. De tre modus av dessa som har starkast släktskap är modus fyra (figur 4), fem (figur 5) och sju (figur 7). Om man lägger till en ton ett halvtonssteg över den näst lägsta i båda triakorden i modus fem, så får man modus fyra. Och om man lägger till en ton ett halvtonssteg över den tredje lägsta i båda tetrakorden i modus fyra, så får man modus sju. Det som alla dessa modus (fyra, fem, sex och sju) delar, är känslan av att ha två likvärdiga tonala centra. Detta blir särskilt tydligt i modus sex (figur 6) där de båda tetrakorden vardera utgör de fyra första tonerna i en durskala.

3.5 Fler modus?

Dessa är de enda begränsat transponerbara modus som Messiaen nämner. Han skriver: "Their series are closed. It is mathematically impossible to find others of them..." (Messiaen 1956 s.58) Vilket på flera sätt är lite märkligt då man, som jag redan har visat, kan finna nya modus i de ovanstående genom att ta bort toner ur dem. Man skulle också kunna hävda att det i Messiaens modus bara finns två "ursprungsmodus" som de andra kan härledas ur. Dessa är modus tre och sju. Alla andra symmetriska, och därigenom begränsat transponerbara modus kan hittas i dem. Modus ett kan hittas både i nummer tre och sju, och de övriga (nummer två, fyra, fem, sex) kan hittas i nummer sju.

En annan indelning av Messiaens modus är den jag har försökt göra ovan, nämligen att dela in dem efter antal möjliga transponeringar. Då finner man att det finns fyra "ursprungsmodus". Nummer ett (två transponeringar), två (tre transponeringar), tre (fyra transponeringar) och sju (sex transponeringar).

Ett modus som inte är ett av Messiaens, men som jag kommer återvända mycket till är det som jag har nämnt som den augmenterade skalan (se avsnitt 3.4.3).

4. Tidigare forskning

Även om Messiaens modus har använts mycket under 1900-talet och det finns flera analyser av hans egen användning av dessa (Framförallt hans egen analys i *The technique of my musical Language*), är det relativt svårt att hitta arbeten som handlar om eget vidare utforskande av hans modus. En metod för att få mer information om andra människors användning av Messiaens modus har varit att leta efter analyser av andra kompositörers musik.

En kompositör som tillämpade begränsat transponerbara modus (Innan Messiaen ens var född) var Alexander Skriabin (levde åren 1872-1915). Jay Reise beskriver i *19th century music* (1983) hur man kan tolka ett av Skriabins mer berömda ackord, *the mystic chord*⁷, som hämtat både från heltonsskalan (Modus ett) och dimskalan (Modus två, i citatet nedanför används namnet octatonic scale).

"At this point, we have the evidence to draw several conclusions regarding Skriabin's methods of pitch organization. [...] Skriabin employs a subtle but traditionally treated principle of 'chromaticism' within whole-tone and octatonic contexts. [...] The mystic Chord is a vertical intervallic referent, [...] but it is also directly related to both the whole-tone and octatonic scales. The mystic chord is a whole-tone chord except for the note A, and it is octatonic except for the note D..." (Reise 1983, s.226)

Jag upplever det som befogat att anta att Reise tolkar *the mystic chord* som en pivotklang mellan två begränsat transponerbara modus, även om han själv inte använder dessa begrepp. Detta är en intressant egenskap hos ett ackord som möjliggör ett varierat användande i flera tonala sammanhang.

I *Twentieth-Century Harmony* skriver Vincent Persichetti om 1900-talets musik och dess harmoniska utveckling. I ett kort avsnitt om syntetiska skalor⁸, där han i en lista över de vanligaste skalorna (Persichetti 1961 s.44) nämner Messiaens modus två (som han kort och gott kallar för *Symmetrical*), beskriver han en metod för att visa på användningsområden för mer ovanliga skalor. Han menar att man systematiskt ska leta upp de ackord som går att hitta i respektive skala. "The harmonic usefulness of new scales is determined by surveying their indigenous chordal materials. Each synthetic scale contains

⁷ Grundformen av *the Mystic chord* består nedifrån och upp av grundton, överstigande kvart, liten septim, stor ters stor sext och stor nona. Med C som grundton blir de övriga tonerna F#, Bb, E, A, och D. *Mystic chord* kallas ibland även för *Prometheus chord*.

⁸ Persichetti definierar syntetiska skalor som alla skalor som inte är modus (kyrkotonarter) av durskalan (Persichetti 1961 s.43)

a set of chords within its own intervallic make-up.” (a a s.45) Det är framförallt treklanger han menar att man ska leta efter, eftersom de antyder tonalitet. Han menar dock att en skalas särart bäst visas i melodi och att användande av treklanger kan störa känslan av att man befinner sig i en viss skala (a a s.46). Man kan tolka detta som att Persichetti är rädd för att tonmaterialet ska kunna tolkas på flera sätt av den som lyssnar. Detta är dock en rädsla som inte delas av Messiaen angående hans egna modus. Tvärtom är detta något som han verkar gilla när han skriver: ”They are at once in the atmosphere of several tonalities, *without polytonality*, the composer being free to give predominance to one of the tonalities or to leave the tonal impression unsettled.” (Messiaen 1956 s.58). Persichettis idé om att söka efter vanliga klanger i nya skalor känns därför befogat.

4.1 Forskning som jag har hittat men inte kollat på

Mathias Mayrbäurl (2008) har skrivit ett magisterarbete med namnet *Messiaens Modi und deren Verwendung in der improvisierten Musik* (Messiaens modus och deras användning i den improviserade musiken). Döma av arbetets rubriker applicerar han Messiaens modus på jazzmusikens typiska ackordsprogressioner. Dock har jag inte kunnat hitta arbetet i sin fulla form, samt att den bit jag har hittat har varit skriven på ett språk jag inte behärskar. Detta har gjort att jag inte har kunnat läsa det. Men vetskapen om att en annan person har insett potentialen i Messiaens modus och gjort nästan samma sak som jag ämnar göra i denna uppsats, kan sägas ge legitimitet åt mitt eget utforskande, även om jag inte vet vilka resultat Mayrbäurl kommit fram till.

5. Metodval

Ser man metod ur ett samhällsvetenskapligt perspektiv har jag använt mig av observation där jag själv varit både som fullständig observatör och fullständig deltagare. (Esaiasson 2007 s.345) Jag har fungerat både som subjekt och objekt i mitt arbete, då det är mina egna val och synvinklar på det område jag har valt, som jag undersöker.

Detta är en konstnärlig uppsats där utgångspunkten är min egen uppfattning av det ämne jag valt att undersöka. Konstnärlig forskning skiljer sig från vetenskaplig på flera punkter. Forskning *om* konst kan ske genom forskning *i* konst. Det hävdar i alla fall Henk Borgdorff i boken *The Conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Han skriver: "Research *in* the arts is of equal value to research *on* the arts, and should therefore be treated equally at the institutional level." (Borgdorff 2012 s.17) Min roll som forskare likställs med min roll som utövande konstnär, i mitt fall musiker. En annan skillnad från vetenskaplig forskning är att det arbete jag gör först och främst får konsekvenser för min egen utveckling. Det jag gör, det gör jag i huvudsak för att vidga mina egna vyer. Men då konstnärlig aktivitet oundvikligen innebär möten med andra människor, både publik och i mitt fall medmusiker, får den konstnärliga forskningen konsekvenser som rör sig utanför mig själv. Genom att medvetet undersöka en till synes mikroskopisk del av det konstnärliga fältet kan man likt ringar på vattnet påverka större ytor än vad man tror.

Min metod bygger som sagt på eget utforskande av det tonmaterial jag tänker undersöka. Eftersom piano är mitt instrument är det vid det som jag genomfört utforskandet. Mitt tillvägagångssätt har varit att helt enkelt sitta ner och spela på respektive modus och försöka på ett så metodiskt och logiskt sätt som möjligt söka efter strukturer och mönster som jag har gillat. Nästa steg har varit att hitta tillämpningar för dessa strukturer och mönster, mestadels i form av ackord och serier av ackord, som jag sedan har försökt foga in i min tidigare musikaliska förståelse.

Det är i huvudsak två synsätt jag använt mig av när jag har undersökt de klangliga möjligheter som finns i Messiaens modus. För det första är jag intresserad av att hitta de strukturer som jag tycker är karaktäristiska för skalornas sound. Detta för att verkligen lära känna skalorna och hitta specifika egenskaper hos dem. För det andra vill jag hitta strukturer i dem som kan återfinnas i mer vanliga och kända skalor, såsom durskalan med dess kyrkotonararter, samt melodisk moll med dess motsvarande dito. Jag ser detta som två angreppssätt för att nå fram till samma sak, nämligen för att i slutändan verkligen kunna använda mig av Messiaens modus i mitt musikaskapande.

För att lättare strukturera upp mitt utforskande har jag under arbetets gång byggt upp en begreppsbank för de olika ackordsstrukturer som jag vill förklara.

6. Resultatredovisning

För att underlätta för läsaren kommer jag fortsättningsvis att kalla Messiaens modus för M1, M2, M3, M4, M5, M6 respektive M7 (Detta står för modus 1, modus 2, etc.). Ett annat klagörande som måste göras är att i de figurer där jag presenterar ackord gäller de tillfälliga förtecknen endast för den ton de står framför, alltså inte till nästa taktstreck som är det gängse. Detta för att jag tyckte vissa samband rent grafiskt blev tydligare om man tar bort taktstrecken i vissa fall. Det låter kanske komplicerat, men jag hoppas och tror att läsaren förstår syftet med detta när notexemplen kommer. I de exempel på kompositioner jag har med i avsnitt 5.8 gäller dock normala notationsregler.

Jag kommer inte i någon större utsträckning prata om M1. Huvudanledningarna är att jag inte är särskilt intresserad av detta modus, samt att jag tycker att det är såpass grundligt utforskat och att jag inte tycker mig kunna bidra med nya perspektiv på detta modus. Även Messiaen har denna åsikt och refererar bland annat till Claude Debussys användning av skalan som Messiaen menar är så fullständig att inget behöver tilläggas (Messiaen 1956 s.59). Jag kommer inte heller beröra M6. Men detta beror mest på tidsbrist.

I början av min undersökning kommer jag att skriva ner alla treklanger (dur-, moll-, överstigande, förminskade och sus-treklanger⁹) som går att hitta i modus M2 och M3. Detta i enlighet med Persichettis idé (Se avsnitt 5) och eftersom jag upplever treklängen som en av de mest fundamentala musikaliska byggstenarna, både harmoniskt och melodiskt. Treklanger bildar dessutom naturliga pivotklanger som kan länka Messiaens modus till andra skalor.

6.1 Treklanger i M2 och M3

I M2 finns fyra durtreklanger, lika många molltreklanger, samt åtta förminskade treklanger. Inga överstigande treklanger eller sus-treklanger förekommer. Dessa visas i figur 8.



fig.8

I M3 finns sex durtreklanger, lika många molltreklanger, tre förminskade treklanger, nio överstigande treklanger, samt tre sus-treklanger. Dessa visas i figur 9.

⁹ sus-treklång: Från eng. *suspended* (sv. upphängd). Innebär att tersen i treklängen ersätts med kvarten.

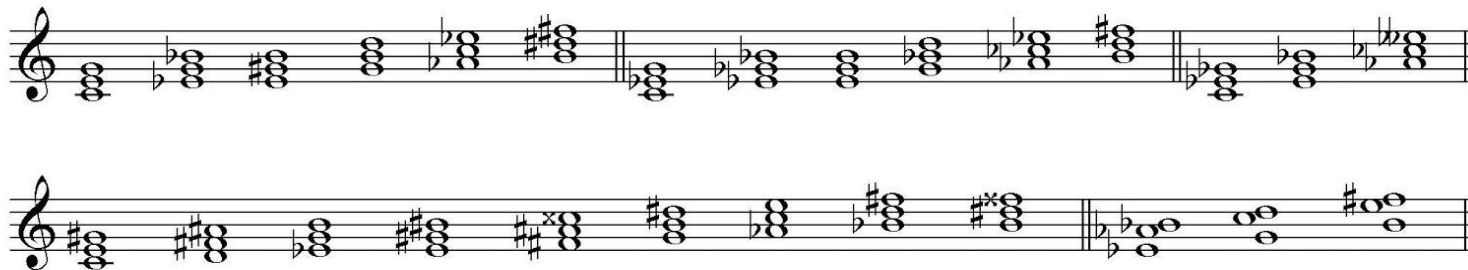


fig.9

Förutom att fungera som pivotklanger till en mängd andra tonaliteter kan man kombinera två eller flera av dessa treklanger för att skapa mer komplexa klanger. En intressant kombination presenteras i avsnitt 5.3.

6.2 Treklanger från M2 och M3 med tillagda toner

Utöver treklanger finns naturligtvis mängder av andra ackord att hitta. Min avsikt är inte att ge en komplett översikt över dessa. Det skulle ta allt för stor plats och är för mig mindre intressant än att istället koncentrera mig på vissa klanger som jag finner användbara. Tre något mer komplexa klanger intresserar mig eftersom att de förekommer både i M2 och M3. Ett av dem är en durtreklang med en tillagd mollters. Det andra består av en durtreklang med tillagd överstigande kvart. Det tredje är en durtreklang med tillagd liten nona. I figuren nedan ses dessa ackord med C-dur som grundtreklang:

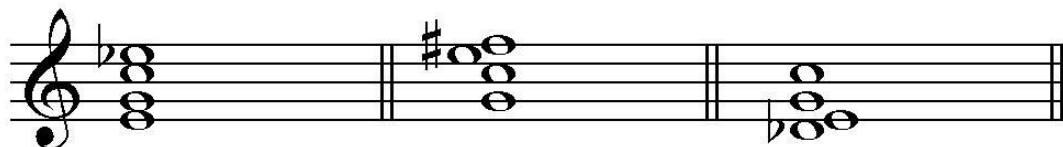


fig.10

Dessa klanger kan alltså precis som Skriabins *Mystic chord* (Se avsnitt 5), användas som pivotklanger mellan två modus, i detta fallet M2 och M3 då man kan finna dem i båda modusen. De kan även användas för att förflytta sig till andra skalor. Det första exemplet (C-dur med tillagd mollters) kan hittas i harmonisk E-moll, det andra (C-dur med tillagd överstigande kvart) i G-dur eller melodisk G-moll, och det tredje (C-dur med tillagd liten nona) i harmonisk F-moll. Jag kommer på flera ställen i fortsättningen referera till dessa ackord.

Alla de ackord jag har med i denna uppsats kan med fördel även användas melodiskt, så även dessa utökade treklanger. Genom att lokalisera en av dem i en vanlig skala kan man hitta lämpliga M2 och M3 att använda improvisatoriskt över ackordsprogressioner där man vanligtvis hade brukat mer ordinära skalor. Mer om detta i avsnitt 5.8 och 5.9.

6.3 Klanger med utgångspunkt i M3:s sus-treklanger

Som jag har visat ovan kan man i M3 finna tre sus-treklanger. Läger man ihop tonerna i dessa får man hela M3:s tonförråd. Läger man ihop två valfria av de tre sus-treklangerna får man en hexatonisk skala som har stora likheter med en durskala. Det som skiljer en durskala från denna hexatoniska skala är enbart att den 2:a tonen i durskalan saknas (se figur 11). Detta faktum fångade mitt intresse. Det finns tre sätt att para ihop två olika sus-treklanger hämtade från en och samma M3. Tonerna i varje möjligt par skapar varsin hexatonisk skala, och därigenom bildas starka kopplingar mellan det M3 som sus-ackordparen kommer ifrån och tre olika durskalor (se figur 12).



fig.11

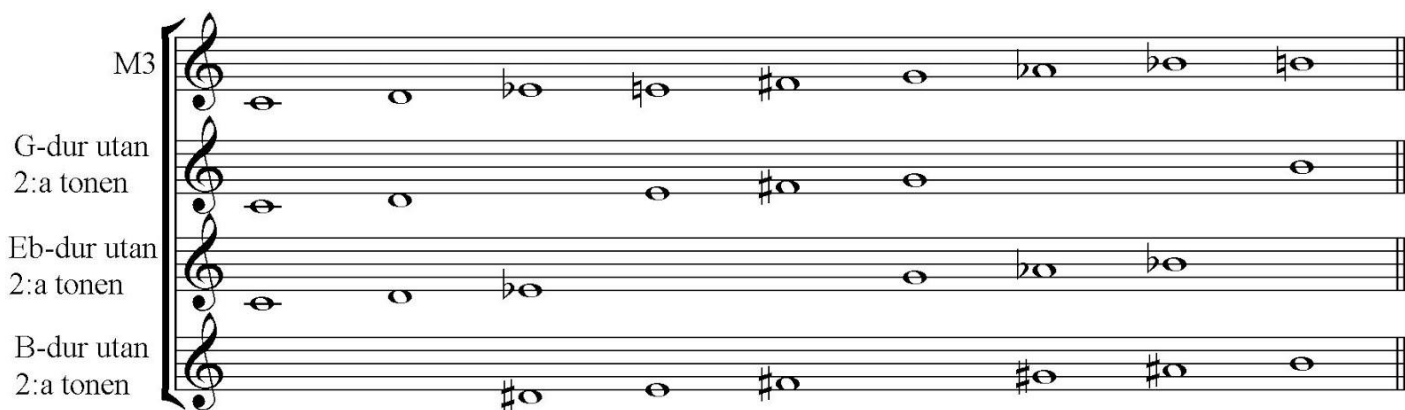


fig.12

Givetvis bildas även starka kopplingar till dessa tre skalors kyrkotonarter, exempelvis C-lydisk, Bb-mixolydisk, D#-frygisk etc.

Genom att kombinera två av M3:s sus-treklanger kan man också skapa många ackord. Man kan exempelvis behålla sus-treklangernas inbördes ordning av toner. Man kan även omorganisera sus-treklangerna till kvartstaplingar eller kvintstaplingar (se figur 13).

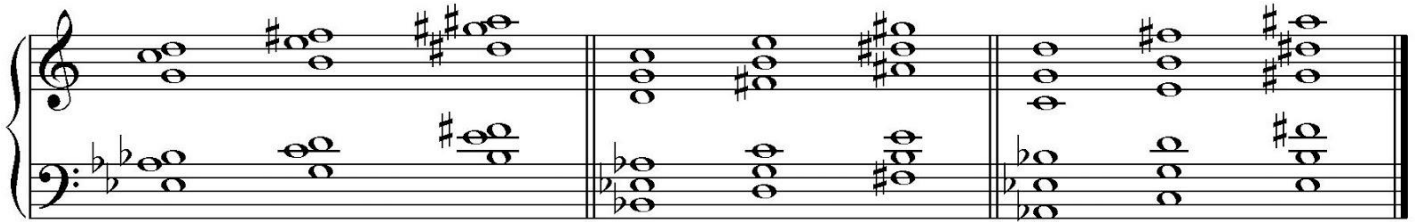


fig.13

Det kvintstaplade ackordet, som för övrigt är ett spegelackord, har en tydlig lydsk karaktär. Även det första exemplet i figur 13 får en närmast lydsk karaktär fastän grundtonen i detta fall inte befinner sig längst ner i ackordet. Det kvartstaplade ackordet, också det ett spegelackord, får en vag mixolydisk karaktär. Genom att kombinera samtliga susackordstaplingar och kvintstaplingar i M3 kan man få en serie av ackord som låter som en slags blockharmonisering av M3 (se figur 14). En intressant sak med denna ackordsserie är att bastonerna bildar en augmenterad skala och topptonerna bildar den överstigande treklang som saknas för att den augmenterade skalan ska bli ett M3.

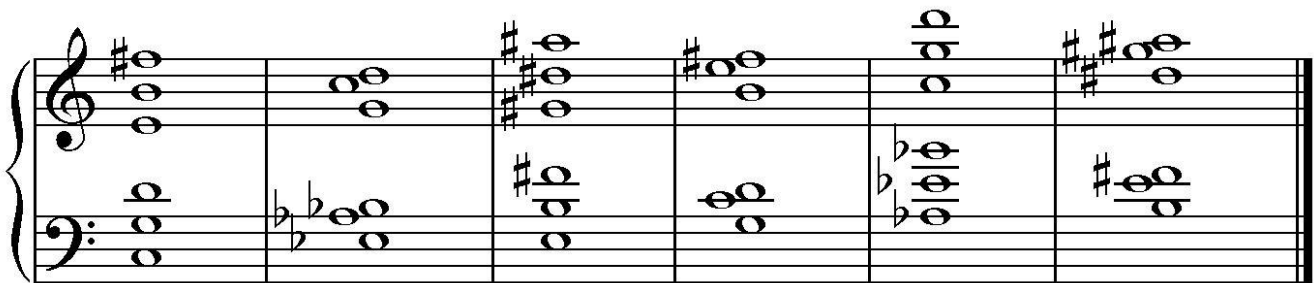


fig.14

Jag kallar ovanstående ackorduppställning (figur 14) för *kvint/sus-block*. Det som gör den till en användbar ackordsuppställning är dels för att den visar en effektiv harmoniseringsmetod av M3, dels för dess pivotkvaliteter i form av tonala kontaktytor mot tre olika durskalor och dess kyrkotonararter (särskilt de lydiska skalorna, tack vare *kvint/sus-blockens* lydiska karaktär).

6.4 Klanger med utgångspunkt i den augmenterade skalan

Jag ser den augmenterade skalan lite som M3:s skelett; den karakteristiska symmetrin finns kvar, men M3:s känsla av tre tonaliteter i en går delvis förlorad. Jag vill därför ta fram klanger som utnyttjar dessa kvaliteter. Ett av resultaten är följande ackord (figur 15):

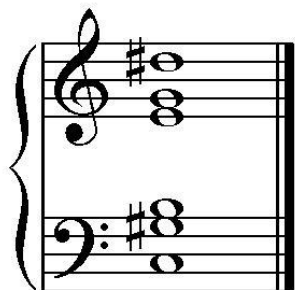


fig.15

Jag kallar detta ackord kort och gott för *aug-ackordet*. I detta ackord finns samtliga toner i den augmenterade skalan med. Eftersom denna skala i likhet med M3 har fyra möjliga transponeringar, så kan man skapa tre stycken av dessa ackord i varje unik augmenterad skala. I det M3 som denna augmenterade skala ingår i, kan man finna ytterligare tre *aug-ackord*. Alltså totalt sex stycken (se figur 16). *Aug-ackordet* har också egenskapen av att vara ett spegelackord (se avsnitt 3.3).

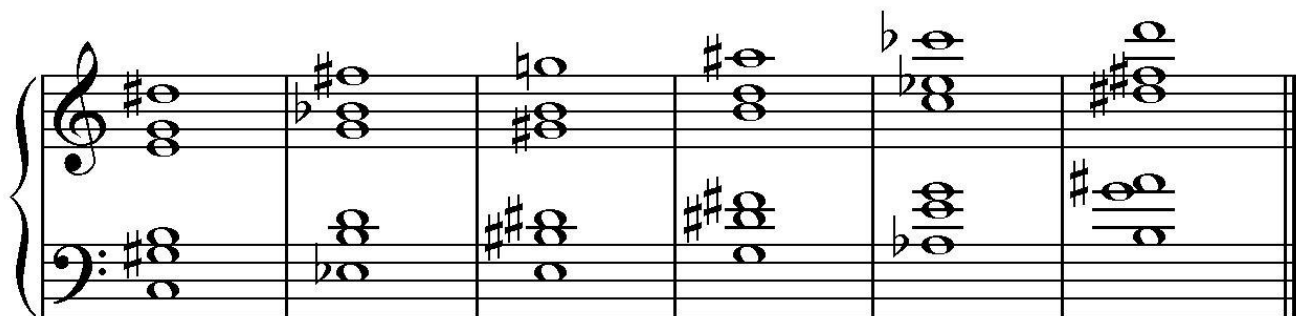


fig.16

Denna ackordsserie har en mer distinkt karaktär av M3, då den saknar nämnvärda likheter med någon "naturlig" skala. Man kan även kombinera aug-ackorden med kvint/sus-block på olika sätt. På så vis kan man ändå uppnå pivotmöjligheter via kvint/sus-blockens nämnda släktskap med durskalan. I figur 17 visar jag ett exempel på en sådan serie ackord. Givetvis kan man hitta mängder med andra kombinationsmöjligheter.

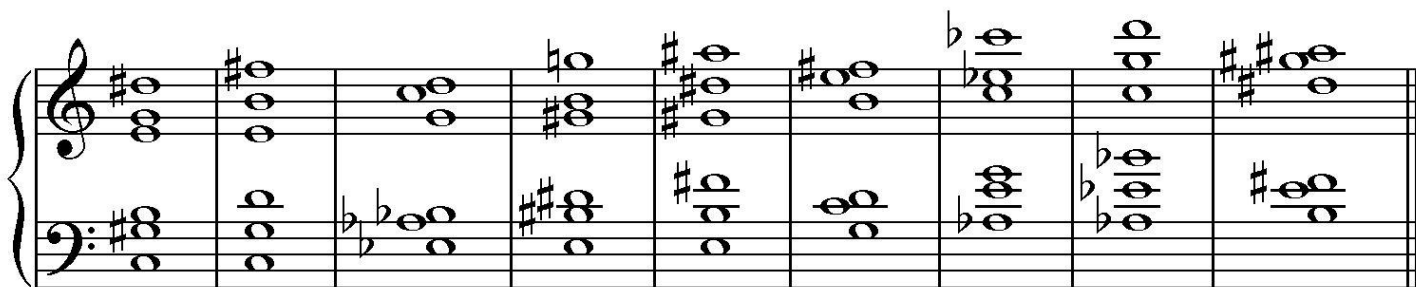


fig.17

6.5 M4, M5, M7 och dess kvartstaplingsmöjligheter

Som jag nämner i avsnitt 3.4.4 är M4, M5 och M7 nära besläktade. De bygger alla på att oktaven delas in i två lika delar, och genom att lägga till toner på det sätt jag beskriver i det nämnda avsnittet kan man lätt se hur de hänger samman. Dessa skalors uppbyggnad lämpar sig utmärkt för kvartstaplingar. Precis som med den vanliga durskalan kan man stapla samtliga toner i M4, M5 respektive M7 i kvarter utan att någon skalton utesluts. Det som gör kvartstaplingar av M4, M5 och M7 speciella är att det bildas ett upprepat mönster; varannan kvart är överstigande respektive ren. Detta framgår i figur 18.

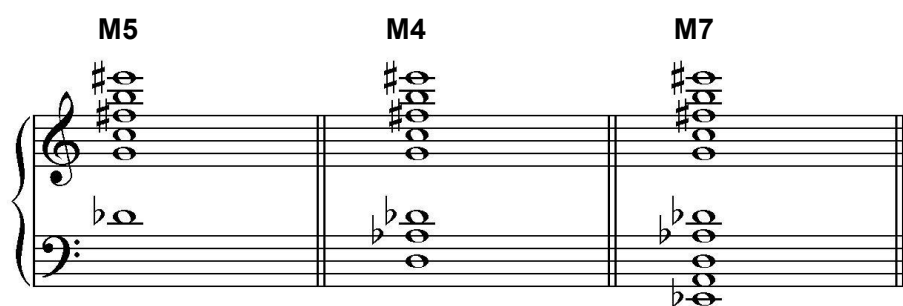


fig. 18

Genom att lägga till två toner nedanför ackorden med samma mönster får man fram de tre nämnda modusen. De tre ackord som presenteras i figur 18 har jag bara med för att visa dessa modusens kvartstaplade egenskaper. Jag finner dock ackorden inte särskilt användbara i sig. Men idén med kvarstapling är däremot mer fruktsam. Och det finns många fler möjliga kvartstaplingar i dessa modus då inte alla toner finns med.

Att skapa klanger som bygger på kvarter är vanligt inom jazztraditionen och därför är det lätt att hitta lämpliga pivotklanger som går att koppla till etablerade skalor. Två exempel har jag skrivit ner i figur 19.

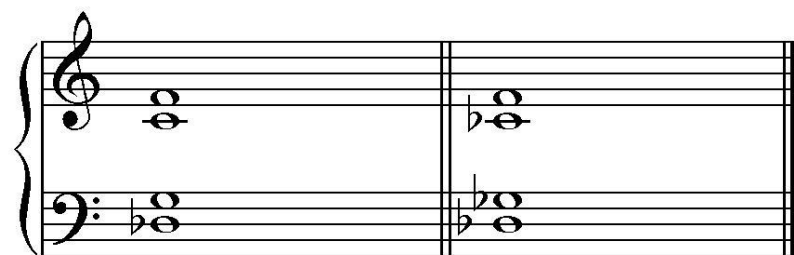


fig.19

Båda dessa ackord går att finna i både M4, M5 och M7. Det första har en lydsk karaktär och möjliggör därigenom improvisation med M5, M5 och M7 över just lydiska ackord. Det andra har en mixolydisk karaktär och ger samma möjligheter fast på mixolydiska ackord. Jag kommer utveckla detta resonemang i avsnitt 5.8.

6.6 M5 i kombination med M2

En intressant egenskap med M5 är att de toner som inte ingår i moduset tillsammans bildar ett annat M5. Detta är en egenskap som delas med M1 (heltonsskalan). Denna egenskap kan utnyttjas för att skapa ackordsserier där man växlar mellan det ursprungliga M5 och det M5 som innehåller de resterande sex tonerna. Exempelvis kan man använda sig av det andra ackordet i figur 19 och förflytta det mellan de två modusen. Eftersom det finns två av varje ackord man kan skapa i ett M5 (på grund av att moduset kommer tillbaka till ursprungstonerna efter det transponerats upp sex halva tonsteg) får man då en serie av fyra ackord. Detta visas i figur 20.

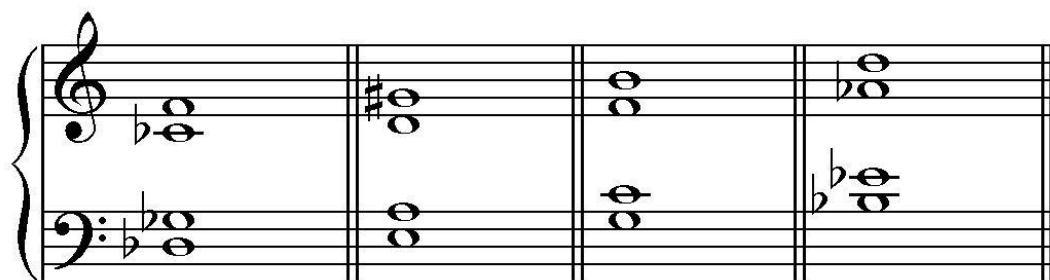


fig.20

Eftersom ackordserien i figur 20 rör sig i små terser ligger det nära till hands att se släktskap med M2 (dimskalan). Dock kan man inte hitta specifikt dessa klanger i M2. Men man kan ganska lätt hitta sätt att kombinera ackordserien i figur 20 med klanger från M2. I figur 21 visar jag ett exempel på detta, då jag blandar M5-serien med en omläggning av det första ackordet från figur 10.

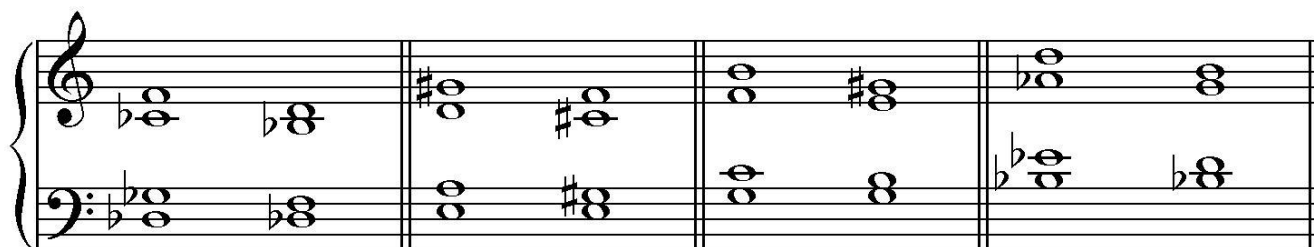


fig.21

De par av ackord som jag visar i figur 21 har pivotkvaliteter då de även kan tolkas på ett funktionsanalytiskt vis som subdominantparallell och dominant, eller stegteoretiskt 2-5 (Se

figur 22, där är förövrigt inte den tänkta tonikan Eb med). Detta skapar många möjligheter till användning i konventionella harmoniska kontexter. Utifrån denna idé kan man experimentera med att byta ut det ackord som ursprungligen kom från M5 mot ett annat ackord från samma modus för att skapa nya kombinationer att använda över samma harmoniska förlopp. I figur 23 visar jag ett exempel på en 2-5-1 där jag använder klanger hämtade från både M5, M2 och M3. M5-ackordet i figur 23 är en kombination av alla modusets toner (staplade som två majackord utan kvint på en tritonus avstånd från varandra). M2-ackordet är en relativt vanlig klang i jazzsammanhang (som också är ett spegelackord) och M5-ackordet är en kombination av två sus-ackord av det slaget som jag nämner i avsnitt 5.3.

Figure 22 shows two chords in a piano-style arrangement. The first chord is Fm¹³, consisting of a stack of notes in the right hand (F, Ab, Bb, C, Eb, F, G) and a single note (F) in the left hand. The second chord is Bbb⁹ (G/Bb), consisting of a stack of notes in the right hand (Bbb, C, D, Eb, F, G) and a single note (Bbb) in the left hand.

fig.22

Figure 23 shows three chords in a piano-style arrangement. The first chord is (Fm7) M5, consisting of a stack of notes in the right hand (F, Ab, Bb, C, Eb, F, G) and a single note (F) in the left hand. The second chord is (Bb7) M2, consisting of a stack of notes in the right hand (Bb, C, D, Eb, F, G) and a single note (Bb) in the left hand. The third chord is (Ebmaj) M3, consisting of a stack of notes in the right hand (Eb, F, G, Ab, Bb, C) and a single note (Eb) in the left hand.

fig.23

Exemplet i figur 23 visar på hur skruvat man kan göra det om man vill. Det låter ganska långt ifrån en typisk 2-5-1 och är kanske inte något jag själv skulle använda om jag var i en ordinär jamsituation. Det är i andra sammanhang som detta sätt att tänka verkligen kan komma till användning. Framför allt i omharmoniseringar av låtar och eget komponerande.

6.7 Komposition med Messiaens modus som utgångspunkt eller hjälpmedel

Mitt mål är som nämnts att kunna använda mig praktiskt av de harmoniska strukturer jag tagit fram. En del av denna praktik är komposition. Utmaningen för mig har varit att på ett naturligt sätt kunna integrera de specifika ackordserier jag tagit fram in i andra tonaliteter. Jag har haft flera olika strategier för detta. En har varit att utgå från Messiaens modus och föra in element av "naturliga" skalor. Som jag har visat behöver steget från exempelvis M3 till en durskala inte alltid kännas så långt. En annan strategi har varit att starta i en mer vanlig tonalitet och använda ackordsstrukturerna från Messiaens modus mer som färg eller som modulationsredskap. Detta är emellertid en mer delikat uppgift då Messiaens modus sticker ut väldigt lätt. Ibland är det just den effekten jag vill åt, men risken finns att det ibland kan kännas ganska krystat.

6.7.1 Brus

M2 (treklanger#4) M3 (Abmaj#5#9) M3 (kombinerat aug/sus-block) M3 (Amaj#5) (aug-ackord)

The musical score for 'Brus' consists of five measures. The first measure is in 7/8 time and contains two triads. The second measure is in 3/4 time and features a triad. The third measure is in 5/4 time and contains a complex chord structure. The fourth measure is in 5/8 time and features a complex chord structure. The fifth measure is in 7/8 time and contains a triad. The score is written for piano with a treble and bass clef.

fig.24

Notbilden ovanför (figur 24) är ett utdrag ur en av mina kompositioner (*Brus*), där jag har använt mig av några av de ackordsserier jag har beskrivit. Den första takten består av två treklanger på en liten ters avstånd som båda har den överstigande kvarten med (Omvändningar av det andra ackordet i figur 10). Detta förlopp kan ses som hämtat från M2. De tre nästa takterna bygger på tre olika ackordsstrukturer hämtade från olika M3, bestående av olika varianter av aug-ackord och kvint/sus-block. I den sista takten i exemplet har jag i bassystemet använt mig av kvintstapling som en kompfigur. Detta är ett återkommande tema i denna komposition. Jag har inte renodlat använt mig av de ackordsstrukturer som jag har beskrivit. Jag har mer haft dem som utgångspunkt och sedan modifierat dem för att passa det melodiska förloppet och få det som jag vill ha det. Notera även att den tredje och fjärde taktens melodi är uppbyggda av durtreklanger med tillagda mollterser (Omvändningar av det första ackordet i figur 10).

(Denna komposition utgör lyssningsexempel 1.)

6.7.2 Moment 22

Nedanför (figur 25) finns ett utdrag ur en annan komposition jag har gjort (*Moment 22*). I den andra takten finns ett exempel på hur man kan använda kvint/sus-block för att harmonisera en melodi. På sus-ackorden har jag dubblat vissa toner för att få det att passa melodin. B med C i basen (treklang med tillagd liten nona) kan som jag har nämnt i avsnitt 5.2, ses som taget från både M2 och M3. Det sista ackordet i exemplet (F över Gb) kan ses som en klang hämtad från M3, men det kan även ses som en pivotklang då det kan hittas i den harmoniska Bb-mollskalan.

M3 (Abmaj#5)	M2/M3 (B/C) (Inte symmetriskt)	M3 (F över Gb)
(kvint/sus-block)		

fig.25

(Denna komposition utgör lyssningsexempel 2.)

6.7.3 Mossen

I mitt sista kompositionsexempel (*Mossen*) har jag försökt kombinera flera av Messiaens modus samtidigt. I det utdrag jag visar är basfiguren uppbyggd av kvartstaplingar från M5. Melodin i takt 1, samt takterna 9 till 12 är hämtade från M2. Och den sista raden består av klanger hämtade från M3:s kvint/sus-block. Ett utdrag ur denna komposition visas i figur 26.

Denna komposition skiljer sig från de övriga två jag har presenterat då själva grundidén är att använda mig av Messiaens modus. I de övriga två har jag utgått från andra melodiska idéer och sedan arrangerat in modusen i kompositionen. Tillvägagångssättet jag har haft i *Mossen* upplever jag som mer lättgenomfört. Det är lättare att få till ett mer enhetligt sound. Det faktum att jag har blandat flera av modusen förändrar inte enligt mig den enhetligheten. Skalornas symmetri är den egenskap som håller ihop den tonala karaktären.

fig.26

(Denna komposition utgör lyssningsexempel 3.)

6.8 Improvisation med M3 över “vanliga” ackord

Ibland vill jag som improvisatör spela utanför den rådande tonaliteten. Detta för att skapa effekten av spänning och upplösning (eng. tension and release) i musiken. För att uppnå detta kan man ta hjälp av Messiaens modus. Ett sätt som jag har utforskat är att använda M3 just i detta syfte.

För att hitta vilken transponering av M3 som passar över ett givet ackord har jag först skalat ned M3 till den augmented skalan, så som jag förklarar i avsnitt 3.4. När jag har försökt para ihop ett M3 med ett ackord har jag till en börja med utgått från en ren mollskala, och sedan försökt hitta ett M3 som täcker in så många av mollskalans

karaktärstoner som möjligt. I figur 27 visar jag vilket M3 som jag tycker passar bäst över en A-mollskala.

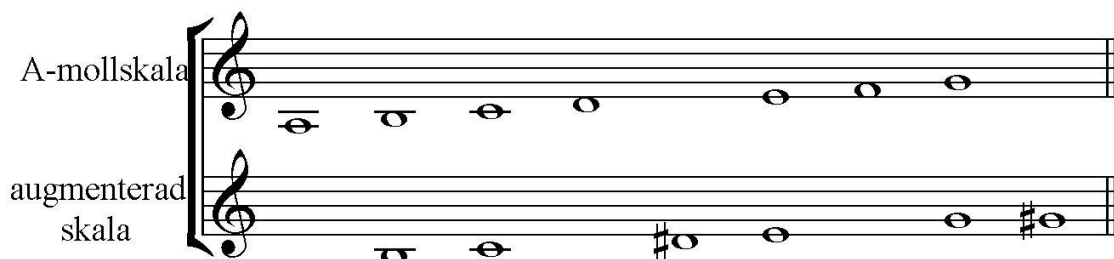


fig.27

Det är fyra toner som är gemensamma mellan de två skalorna, och som därmed fungerar som pivottoner. Dessa utgörs av tersen, kvinten, septimen och nonan i A-mollskalan. De två övriga tonerna i den augmenterade skalan (Diss och Giss) kan ses som inledningstoner till kvinten respektive grundtonen i A-mollskalan.

Samma augmenterade skala går att använda på A-molls parallelltonart, C-dur. Då bildar den augmenterade skalans pivottoner grundtonen, tersen, kvinten och septimen i C-dur. Dessutom bildas inledningstoner till tersen och kvinten. Detta tydliggörs i figur 28.

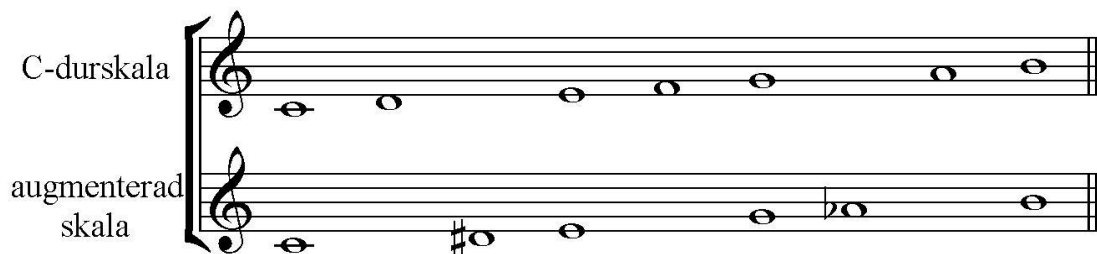


fig.28

När man väl har hittat rätt augmenterad skala för den tonalitet man befinner sig i kan man lägga till de toner som saknas i för att det ska bli ett helt M3. Då är man fri att använda alla de ackordsserier jag har presenterat, både harmoniskt, och melodiskt genom arpeggion av de samma.

6.9 Improvisation med M4, M5 och M7 över "vanliga" ackord

Som jag redan har visat i avsnitt 5.5 och 5.6 kan M4, M5 och M7 genom pivotklanger knyts till den lydiska respektive mixolydiska skalan. Särskilt effektivt är det att använda dem över den familj av ackord som den mixolydiska skalan är en del av, nämligen ackord med en dominantisk funktion. Detta tack vare att M4, M5 och M7 kan transponeras en tritonus och fortfarande bestå av samma toner. Inom funktionsharmonisk musik och i synerhet jazz

är ett vanligt omharmoniseringsknep att tritonussubstituera dominantackord. Det vill säga byta ut det mot ett ackord som ligger en tritonus bort från det första. Detta fungerar eftersom de två viktigaste ledtonerna i ackordet (tersen och septimen), utgör en tritonus och förblir således oförändrade. Tritonusens centrala roll i dominantackord gör att det känns tämligen naturligt att använda M4, M5 respektive M7 över denna typ av ackord. I figur 29 visar jag hur ett M4 fungerar över ett G7-ackord och vilka färgningar gentemot grundtonen som M4:s toner utgör. Just detta M4 kan alltså också användas på ett Db7 tack vare M4:s begränsade transponerbarhet.

Liten Septim	Stor Septim	Grundton	Liten nona	Stor ters	Ren kvart	Överstigande kvart	Ren kvint
-----------------	----------------	----------	------------	-----------	-----------	-----------------------	-----------

fig.29

Som det framgår i figur 29 kan man alltså genom att stapla små sekunder från septimen respektive tersen för att hitta ett lämpligt M4 att använda i improvisation över dominantackord. M4, M5 och M7 har alla en inneboende ickevilande känsla som de delar med dominantackord, vilket gör dem tacksamma att använda.

7. Sammanfattning och diskussion

Jag har i denna uppsats, genom ett för mig grundligt utforskande, kommit fram till flera metoder att föra in Messiaens modus i mitt eget musikskapande. Att detta utforskande har gett resultat kan konfirmeras eftersom jag själv numera använder mig av dessa modus dagligen. Min teoretiska ingång har således gett praktiska konsekvenser. Och detta är en av grundbultarna i konstnärlig forskning. Borgdorff uttrycker det så här: “[...]artistic research should consist primarily of applied research, and that any results of theory development should serve artistic practices and products.” (Borgdorff 2012 s.17-21)

Det faktum att det på denna förhållandevis höga teoretiska nivå går att hitta verktyg som för mig har visat sig vara både praktiska och intuitiva har varit en viktig insikt. Att börja på idéstadiet för att sedan gå mot det praktiska har för mig varit rätt väg att gå.

Det mest fruktbara i denna uppsats har för mig varit utforskandet av M3 och den augmenterade skalan som är en delmängd av detta modus. Både *kvint/sus-block* och *aug-ackordet* har för mig varit mycket användbara både i komposition och improvisation. Varje ackord kan ju också användas melodiskt genom att göra om det till arpeggion, vilket utökar användningsområdet dramatiskt. Att använda arpeggion som utgångspunkt för melodiska förlopp är ett vanligt grepp och mycket effektivt, särskilt när det rör sig om skalor som sticker ut från det vanliga. Då ger användandet av arpeggion i improvisationen en känsla av att man vet hur det man spelar förhåller sig till harmoniken, även om man som jag visar i avsnitt 5.8 och 5.9, rör sig något utanför den ordinarie ackordsanalysen på en låt.

De kopplingar jag visar mellan “vanliga” tonaliteter och Messiaens modus i avsnitt 5.8 och 5.9 kan även användas för att hitta möjliga harmoniseringar med hjälp av de ackordsserier jag har presenterat. M3:s pivotklanger i form av stapling av sus-treklanger så som jag beskriver i avsnitt 5.3 har också visat sig mycket användbar för mig. Det är en klang som enskilt med fördel kan användas på ett lydiskt ackord, men det ger också möjlighet för att plocka in andra klanger från det M3 som den härstammar ifrån för att hitta mer spännande färger.

Vad gäller min komposition känner jag verkligen att det gett mig mycket att ha undersökt Messiaens modus. Det sträva men samtidigt flexibla som präglar dessa modus har utökat min kompositoriska palett och gett mig uttrycksmedel som jag tidigare saknat. Förutom att ha gett mig en större variationsrikedom i mitt sätt att harmonisera, har det också gett mig en utökning av min musikaliska idébank. Jag finner det oftast lättast att skriva musik om man börjar med en konkret idé att bygga vidare på. Det kan vara tillexempel en text eller en känsla, men för mig är det ofta en rent tonal idé jag börjar med. Och där känner jag att mitt utforskande av Messiaens modus har hjälpt mig att hitta nya ingångar till musikskrivande.

Denna uppsats är bara början på ett utforskande. Det finns många samband och möjligheter i Messiaens modus som fortfarande är oupptäckta. Särskilt i modus fyra till sju, och i synnerhet modus sex. Jag kommer säkert komma tillbaka till dessa modus i framtida utforskanden. Jag vill också uppmana andra att fortsätta undersöka dessa modus. Påståendet att allt inom ramen av det tonala redan är gjort tror jag är gravt överdrivet. Det är heller inte relevant; det som spelar roll är själva utforskandet. Även om man hämtar inspiration från andras idéer så tror jag att det är de egna insikterna man kan få från dessa idéer som har potential att ge störst verkan på sin egen konstnärlighet.

8. Avslutning

Så vad finns det då för mening med att göra det jag har gjort? Detta är en fråga jag ställt till mig själv många gånger under arbetets gång. Messiaens modus är givetvis inget som intresserar särskilt många, inte ens om man rör sig i musikkretsar. Vad som dock är mer allmängiltigt är själva utforskandet av ett givet tonmaterial. För mig är utforskande på många sätt synonymt med konstnärlig utveckling, och det spelar egentligen inte så stor roll vad det är man utforskar. Alla musiker har sina egna specialområden som man är intresserad av, det behöver självklart inte röra sig om harmonik eller ens melodik, men jag tror det är viktigt att man verkligen tar sig tid att gräva ner sig ordentligt inom något. Då är det bra att ha metoder för ett sådant utforskande. Jag hoppas att jag genom denna uppsats har lyckats föra fram idéer om hur ett specifikt utforskande kan se ut, i detta fall det av tonmaterial. Är man intresserad av att hitta ett eget sätt att förhålla sig till skalor så rekommenderar jag verkligen att sätta sig ner och göra samma sak som jag har gjort; leta efter strukturer och hitta kopplingar till andra tonaliteter. Man behöver oftast inte ha någon exotisk skala för att komma till egna insikter. Har man exempelvis aldrig improviserat och vill lära sig detta kan man ta en mer etablerad skala och göra samma sak. En viktig grundinställning att ha tycker jag är att ingenting kan bli färdigutforskat. Det finns alltid andra sätt att se på saker och nya infallsvinklar och att hitta. Denna inställning kommer jag även ha med mig in i läraryrket. Musik är intressant ur så många synvinklar, och ju fler man kan hitta för att kunna entusiasmera sina elever desto bättre. Jag tror visserligen att eleverna måste ha kommit en bit för att kunna ta till sig detta intellektuella förhållningssätt, men när man kommit över den tröskeln ger det helt nya möjligheter att diskutera musik på. Både på ett teoretiskt och praktiskt plan.

Att utforska nya tonaliteter handlar inte i första hand att komma ifrån det man redan vet, utan att bygga vidare och utvidga sin musikaliska värld. Sökandet efter nya horisonter i gammalt material har för mig varit mycket givande. Det har gett mig en konkret ram och begränsningar som har tvingat mig till kreativt tänkande. De subtila matematiska egenskaper som finns inbyggda i Messiaens modus tror jag kommer fortsätta fascinera musiker precis som dessa egenskaper fascinerade Messiaen själv.

“We shall not reject the old rules of harmony and of form; let us remember them constantly, whether to observe them, or to augment them, or to add to them some others still older [...] or more recent [...]. One point will attract our attention at the outset: the *charm of impossibilities*. [...] This charm, at once voluptuous and contemplative, resides particularly in certain mathematical impossibilities of the modal [...] domains.” (Messiaen 1956 s.13)

9. Referenser

Borgdorff, Henk (2012). *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden: Leiden University Press

Esaiasson, Peter (2007). *Metodpraktikan: konsten att studera samhälle, individ och marknad*. 3., [rev.] uppl. Stockholm: Norstedts juridik

Johnson, Robert Sherlaw (1975). *Messiaen*. London: J. M. Dent & Sons Ltd

Messiaen, Olivier (1947-1956). *Technique de mon langage musical: The technique of my musical language*. Paris: Leduc

Persichetti, Vincent. (1961). *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*. (Repr.) New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Reise, Jay (1983) *19th-Century Music*, Vol. 6, No. 3 (Spring, 1983), pp. 220-231. University of California Press

9.1 Internet

Reise, Jay (1983) som internetreferens:

<http://www.jstor.org/stable/10.2307/746587>

(Hämtad 22/1-2013)

Mathias Mayrbäurl's uppsats (2008):

http://books.google.se/books?id=6r7nJzJeHNSC&printsec=frontcover&dq=Mathias+Mayrbäurl&hl=sv&sa=X&ei=Lr7-UL7PN-WI4ASPIYDIDQ&redir_esc=y

(Hämtad 22/1-2013)