



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Harmonier för jazzgitarr
Strategier för utvecklandet av ackordspel på gitarr

Patrik Tammelin

Kurs: LEV300
Handledare: Harald Stenström
Examinator: Christina Ekström
Termin: HT-2012

Abstract

Titel: Harmonier för jazzgitarr

Författare: Patrik Tammelin

Termin och år: HT-2012

Kursansvarig institution: Högskolan för Scen och Musik

Handledare: Harald Stenström

Examinator: Christina Ekström

Nyckelord: Jazzgitarr, Harmonisering, Modus, Ackord, Musikteori.

Syftet med detta arbete är att undersöka vad det finns för möjliga strategier för att utveckla ackordspel på jazzgitarr och hur de praktiskt kan tillämpas. Den frågeställning jag har valt att arbeta utifrån är således:

Vad finns det för strategier att utveckla ackordspel för jazzgitarr och hur kan de tillämpas i praktiken?

Till min hjälp har jag tagit litteratur och material från jazzgitarrister som är välkända inom detta område, Ted Greene, Jimmy Wyble och Allan Holdsworth. Jag har också använt mig av litteratur som behandlar musikteori med jazzinriktning.

I linje med de förhållningssätt som finns inom konstnärlig forskning har jag utformat den metod jag har använt mig av efter följande tre steg:

1. Tillgodogöra mig den praktikbaserade redovisade forskningen i litteratur och annat material teoretiskt.
2. Omsätta den praktikbaserade redovisade forskningen i min egen praktik, dvs. gitarrspel.
3. Med hjälp av resultatet från punkt 1 och 2 försöker jag utveckla det jag har lärt mig till egna system.

Resultatet i detta arbete är två strategier för utvecklandet av ett varierat ackordspel för jazzgitarr. Den *första* strategin är att behandla ackord och skala som samma sak och att använda fragment av skalan istället för vanliga dur- eller mollackord. Detta har lett till att jag har konstruerat fyra system av ackord eller klanger som kan användas som representationer av ackord eller modus. Den *andra* strategin är att spela fragment av dessa klanger med metoder som kallas för delaying notes och double stops.

Resultatet av detta arbete har genererat stora mängder av material för gitarrundervisning. Det kan användas för att vidga gitarristers förståelse för ackord och förhållandet mellan ackord och skala.

Förord

Ämnet för detta arbete är något som fångade mitt intresse och min nyfikenhet för flera år sedan. Ända sedan jag i början av min musikaliska bana lärde mig principen för hur ackord byggs upp har jag sett på musikteori som en nyckel som leder till olika musikaliska skattkammare. Jag har alltid fascinerats av matematiska och musikaliska system och det har varit en fröjd att få gräva djupare i musikteoretiska principer och från dem forma praktiskt tillämpbara koncept för gitarrspel. Min önskan är att detta arbete ska få vara suggestivt och inspirera andra gitarrister att utveckla sitt eget musikaliska språk, liksom skrivandet av det har varit inspirerande för mig.

Det är många som genom åren har väglett mig och visat mig nya dörrar till musikaliska skattkammare och därigenom direkt eller indirekt hjälpt mig att skriva detta arbete. Jag vill tacka Erik Weissglas som var min gitarrlärare på Hvitfeldska gymnasiet i Göteborg och som var den som introducerade mig för jazzgitarr. Erik är fortfarande en stor förebild för mig när det gäller sitt sätt att ta sig an ackordspel och åstadkommer saker på sin gitarr jag inte trodde, och ibland fortfarande har svårt att tro, var möjligt. Jag vill också tacka Ulf Bandgren som har varit min gitarrlärare på Högskolan för Scen och Musik i Göteborg och som har hjälpt mig att börja förstå vikten av rätt toner eller ackord på rätt plats i rätt tid. Jag vill även tacka John Stowell från Portland, Oregon, som genom sina tips och sitt unika sätt att spela gitarr har vidgat mitt perspektiv på vad jazzgitarr är och hur den kan låta. Jag vill även tacka Sid Jacobs från Los Angeles, som har bistått med sällsynt och ovärderligt material och vars villighet att hjälpa mig på alla sätt han kan, trots att vi aldrig har träffats, har varit inspirerande.

Sist men inte minst vill jag tacka min handledare Harald Stenström för den outtröttliga vägledning han har gett mig och för att han många gånger bättre än jag själv har förstått vad det är jag vill skriva. Det har inte funnits ett enda handledningstillfälle utan ett gott skratt.

1. INLEDNING	1
1.1 Bakgrund	1
1.2 Syfte, frågeställning och avgränsningar	2
1.3 Teoretisk anknytning	3
1.3.1 Modus	3
1.3.2 Förteckning över modus	3
1.3.3 Användandet av modus i tonal jazz	6
1.3.4 Att konstruera ett modus från ett givet ackord	7
1.3.5 Diatoniska fyrklanger (harmonisering av durskalan) och steganalys	10
1.4 Tidigare forskning	11
1.4.1 Ted Greene	11
1.4.1.1 Harmonisering av skalor 1	11
1.4.1.2 Harmonisering av skalor 2	14
1.4.1.3 String transference	15
1.4.1.4 Utsmyckning av ackordskalor	17
1.4.2 Jimmy Wyble	20
1.4.2.1 Double stop	21
1.4.3 Holdsworths tankar	23
1.5 Metod och material	24
1.5.1 Val av metod och tillvägagångssätt	24
1.5.2 Förutsättningar	24
1.5.3 Svagheter och Begränsningar	25
1.5.4 Material	25
1.5.5 Workshop	25
2. RESULTATREDOVISNING	27
2.1 Undersökningen	27
2.1.1 Strategi I: Ackordskalesystem - tänk modus	27
2.1.1.1 Ackordskalesystem i dorisk moll	28
2.1.1.2 Ackordskalesystem i melodisk moll	32
2.1.1.3 Förslag på övningar för att lära sig ackordskalesystemen	35
2.1.1.4 Hur jag använder systemen av ackord	37
2.1.1.5 II-V-I i dur	37
2.1.1.6 II-V-I i moll	40
2.1.2 Strategi II: Delaying notes och moving lines - ett arrangemang	44
3. DISKUSSION	48
3.1 Sammanfattande slutdiskussion	48
3.2 Fortsatt forskning	49
3.3 Anknytning till läraryrket	49
REFERENSER	51
APPENDIX	52
Appendix 1: Jimmy Wybles Jazz Etude One	52
Appendix 2: Blue in Green	53
Appendix 3: Minnesanteckningar för workshopen 5/1-2013	54

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Som gitarrist är det vanligt att fastna i de vanliga greppen för jazzharmonier. Eftersom gitarren bara har sex strängar som är stämde i kvarter och en ters är gitarristen i jämförelse med pianisten vid första anblick mycket begränsad i sina möjligheter i ackordspel. Att exempelvis stapla tre eller fyra toner med sekundintervall är något av det lättaste som går att göra på ett piano. För en gitarrist är det i stort sett fysiskt omöjligt. På ett piano går det att kombinera i stort sett vilka toner som helst medan gitarren är begränsad till max sex toner åt gången där intervall som kvarter och terser är att föredra. Pianots konstruktion och att det är relativt lättöverskådligt (tolv svarta och vita tangenter vars mönster upprepas om och om igen) har gjort att pianister vanligtvis har ett mycket mer dynamiskt och varierat sätt att tänka och spela ackord än gitarrister. På grund av denna fysiska begränsning som gitarren har finns det grepp som inte går att ta men också grepp som är mycket lätta att ta, exempelvis kvartstaplingar. Detta har gjort att gitarrister många gånger har en tendens att hamna i ett fåtal specifika grepp och figurer för varje ackordfunktion. Dessa varierar inte särskilt ofta men är visserligen mycket lätta att transponera på gitarren.

Det händer ganska ofta att jag känner mig frustrerad över att jag bara spelar samma saker om och om igen. Jag har mina grepp för de altererade ackorden och har några ständigt återkommande figurer när jag spelar en II-V-I:a i dur¹. I de flesta fall är det något grepp eller en figur som jag har tyckt bra om som jag har plankat från en annan jazzgitarrist eller lärt mig av min gitarrlärare som jag har fastnat i. De flesta musiker jag har pratat med känner också att de har sina inlärdade mönster som de upprepar. Jag ska inte utesluta att vissa musiker faktiskt är nöjda och tillfredsställda med vad de kan och inte känner behov av att tillföra något mer. Men ibland kan det nog vara en blandning av lite lathet och okunskap som hindrar många musiker från att bryta sig ut från sina mönster. Jag tror att gitarren erbjuder fler möjligheter än vad många gitarrister utnyttjar och det är dessa möjligheter jag vill utforska i min examensuppsats.

Detta arbete är angeläget då det utforskar och tar fram olika strategier som vidgar sättet att tänka och spela ackord för jazzgitarr. Under de senaste åren har tankarna om sådana här strategier funnits med mig. Men det var inte förrän jag studerade den litteratur som jag har valt att använda i detta arbete som de formulerades och konkretiserades. Min förhoppning är att detta arbete ska hjälpa gitarrister att vidga sitt musikaliska uttryck och samtidigt ge dem ännu mer material, och därigenom möjligheter, till att kunna definiera ett personligt förhållningssätt till sitt musicerande. De resultat jag kommer att komma fram till i detta arbete kommer förhoppningsvis också att ge mycket material som jag kan föra vidare i mina gitarrelever. Bara genom att använda sig av en av dessa strategier kan jag som lärare ta fram en stor mängd av ackordprogressioner som kan räcka till timal av studier.

¹ II-V-I (två-fem-ett)-progressionen är en ackordprogression som är den vanligaste inom tonal jazz och innehåller de vanligaste ackordfunktioner som används i denna genre. Benämningen kommer från steganalysen som jag redogör för mer detaljerat under punkt 1.3.5 på sida 10. I C-dur blir ackordföljden Dm7-G7-Cmaj7.

1.2 Syfte, frågeställning och avgränsningar

Syftet med detta arbete är att undersöka vad det finns för möjliga strategier för att utveckla ackordspel på jazzgitarr och hur de praktiskt kan tillämpas. Den frågeställning jag har valt att arbeta utifrån är således:

Vad finns det för strategier att utveckla ackordspel för jazzgitarr och hur kan de tillämpas i praktiken?

Med strategier menar jag musikteoretiska principer som fungerar som grund för system av ackord och grepp på gitarren samt metoder för hur de kan spelas i ett musikaliskt sammanhang. Betoningen i detta arbete kommer ligga på de praktiska möjligheterna till varierat ackordspel inom de musikteoretiska principer jag kommer att redogöra för. I anslutning till detta arbete tillkommer därför en gestaltande redovisning i form av en workshop där jag kommer att dela med mig av de resultat jag har kommit fram till.

1.3 Teoretisk anknytning

I detta avsnitt kommer jag att redogöra för de teoretiska grunder som mitt arbete har som utgångspunkt. Mig veterligen finns det inga vetenskapliga teorier om strategier för varierat ackordspel på gitarr. Däremot finns det en hel del praktisk kunskap om detta och det är ett urval ur denna litteratur jag väljer att grunda mitt arbete på. Den litteratur jag har valt är Mark Levines *The Jazz Theory Book* (1995), Ola Bengtssons *Jazzharmoni 1+2* (2005) och Sten Ingelfs *Lär av mästarna* (2008). Dessa tre böcker redogör utförligt musikteoretiska koncept inom tonal jazz såväl som inom traditionell västerländsk konstmusiktradition. Avsnittet kommer behandla

- Modus
- Förteckning över modus
- Användandet av modus i tonal jazz
- Konstruera ett modus från ett givet ackord
- Diatoniska fyrklanger (harmonisering av skalor) och steganalys.

1.3.1 Modus

Begreppet modus kommer från latin och betyder mått, egenskap, sätt, och står i äldre musikteori för samma sak som tonart eller skala (Ingelf, 2008, s 158).

Mark Levine (1995) förklarar modus på detta sätt:

Think of modes this way: The C major scale has seven different notes, and you can play the scale starting on any one of its seven notes. This means that there are really seven different C major scales - one that starts on C, one on D, one on E, one on F, and so on through B.

(Levine, 1995, s 16)

Detta gäller för alla skalor. Jag kommer dock här att begränsa mig till att gå igenom de modus som härleds från durskalan och den melodiska mollskalan eftersom de är de vanligaste modusen som används i II-V-I:or. De strategier jag kommer att ta fram går även att applicera på de övriga skalor och deras modus, men med tanke på arbetets begränsade omfattning och enligt skälen ovan finner jag det nödvändigt att begränsa mig till dessa nämnda skalor.

1.3.2 Förteckning över modus

Durskalan

Durskalan ger alltså sju olika modus. Av dessa är tre i dur och fyra i moll. Dessa skalor eller modus är även kända som kyrkotonarterna.

De sju modus som kommer från durskalan är följande:

1. **Jonisk.** Det joniska moduset är det vi även kallar för dur-skalan. Det är uppbyggt på följande sätt:
1 - S2 - S3 - R4 - R5 - S6 - S7 - R8.
2. **Dorisk.** Det doriska moduset bildas genom att göra en skala från det andra tonsteget i en durskala, exempelvis från tonen D till D en oktav upp och använder C-durskalans

tonförråd. Den doriska skalan är en mollskala och skiljer sig från den rena mollskalan genom att den har en stort sjätte tonsteg:

1 - S2 - L3 - R4 - R5 - S6 - L7 - R8.

3. **Frygisk.** Det frygiska moduset bildas på samma sätt som det doriska fast ifrån det tredje tonsteget i en durskala. Det är också en mollskala men skiljer sig från den rena mollskalan genom att den har en liten sekund:
1 - L2 - L3 - R4 - R5 - L6 - L7 - R8.
4. **Lydisk.** Det lydiska moduset är i dur men till skillnad från det joniska har det lydiska moduset en höjd kvart. Det bildas på samma sätt som de andra men från fjärde tonsteget i en durskala.
1 - S2 - S3 - Ö4 - R5 - S6 - S7 - R8.
5. **Mixolydisk.** Det mixolydiska moduset är också en durskala. Det bildas från femte tonsteget i en durskala och karaktäriseras genom att det har en liten septima:
1 - S2 - S3 - R4 - R5 - S6 - L7 - R8.
6. **Eolisk.** Det eoliska moduset är även kallat för den rena mollskalan och skiljer sig från det joniska genom att ha liten ters, sext och septima. Det ser ut på följande sätt:
1 - S2 - L3 - R4 - R5 - L6 - L7 - R8.
7. **Lokrisk.** Det sista moduset som härleds ur durskalan är också det i moll men skiljer sig från de andra sex i kyrkotonarterna genom att ha en förminskad kvint. Detta modus har enligt Ingelf (2008) använts i mycket liten utsträckning då grundackordet (tonikan) i det bildar en förminskad treklang (s 160). Ingelf menar att det lokriska moduset ”får betraktas som en teoretisk konstruktion med en liten praktisk användning” (s 158). Förutom den förminskade kvinten skiljer det lokriska moduset sig från den rena mollskalan genom att också ha en förminskad sekund:
1 - L2 - L3 - R4 - F5 - L6 - L7 - R8.

(Ingelf, 2008, s 158, 160)

Sammanfattande tabell över durskalans modus med utgångspunkt från samma grundton, i detta fall tonen C:

Figur 1

Skalans namn	Toner	Tonsteg
C jonisk	C D E F G A B C	1 2 3 4 5 6 7 1
Cm dorisk	C D Eb F G A Bb C	1 2 b3 4 5 6 b7 1
Cm frygisk	C Db Eb F G Ab Bb C	1 b2 b3 4 5 b6 b7 1
C lydisk	C D E F# G A B C	1 2 3 #4 5 6 7 1
C mixolydisk	C D E F G A Bb C	1 2 3 4 5 6 b7 1
Cm eolisk	C D Eb F G Ab Bb C	1 2 b3 4 5 b6 b7 1
Cm lokrisk	C Db Eb F Gb Ab Bb	1 b2 b3 4 b5 b6 b7

Den melodiska mollskalan

Inom tonal jazz använder man även de modus som härleds från den melodiska mollskalan. I traditionell musikteori finns det två olika melodiska mollskalor; en uppåtgående som har stor sext och stor septima och en nedåtgående som är identisk med en eolisk mollskala. Eftersom

den nedåtgående är samma som den eoliska används bara den uppåtgående som melodisk mollskala inom jazzen (Levine, 1995, s 57). Den melodiska mollskalan genererar också sju modus varav tre i dur, tre i moll och ett som har både moll- och durters. Dessa modus benämns med samma namn som kyrkotonarterna men namnen består ofta av flera namn som kombineras, exempelvis dominant lydisk, eller med tillägg, exempelvis lokrisk #2 då den andra skaltonen är höjd.

De modus som härleds ur den mollmelodiska skalan är följande:

1. **Mollmelodisk.** Det mollmelodiska moduset är den melodiska mollskalan. Det kallas på engelska ibland för *minor-major* eftersom dess skala börjar som en mollskala och slutar som en durskala (Levine, 1995, s 56). Den är uppbyggd på följande sätt:
1 - S2 - L3 - R4 - R5 - S6 - S7 - R8.
2. **Dorisk ♭2.** Detta andra modus som härleds från den melodiska mollskalan är som durskalans doriska modus, det vill säga en mollskala med stor sext, men nu också med en liten sekund.
1 - L2 - L3 - R4 - R5 - S6 - L7 - R8
3. **Lydisk #5.** Det tredje moduset som kommer från den melodiska mollskalan är i dur och påminner mest om durskalans lydiska modus med den överstigande kvarten men har nu även en överstigande kvint. Detta gör att alla intervall förutom grundtonen är stora eller överstigande. Moduset kallas även för lydiskt augmented.
1 - S2 - S3 - Ö4 - Ö5 - S6 - S7 - R8.
4. **Dominant lydisk.** Detta fjärde modus som härleds från den melodiska mollskalan har både den överstigande kvarten från durskalans lydiska modus och samtidigt den lilla septiman från durskalans mixolydiska modus. Därför kallas det för dominant lydisk eller ibland för dominant lydisk. Det ser alltså ut på följande sätt:
1 - S2 - S3 - Ö4 - R5 - S6 - L7 - R8.
5. **Eolisk dur.** Detta femte modus ur den melodiska mollskalan har den lilla sexten och septiman som är karaktäristiskt för det eoliska moduset men har även en stor ters. Modusets skala börjar alltså som en durskala och slutar som en mollskala, tvärtom i förhållande till det mollmelodiska moduset:
1 - S2 - S3 - R4 - R5 - L6 - L7 - R8.
6. **Lokrisk #2 eller Eolisk ♭5.** Detta är det sjätte moduset från den melodiska mollskalan och det har den förminskade kvinten som är karaktäristiskt för det lokriskiska moduset men har även en stor sekund. Detta modus kan även kallas för eolisk ♭5 då det enda som skiljer det från det eoliska moduset är den förminskade kvinten.
1 - S2 - L3 - R4 - F5 - L6 - L7 - R8.
7. **Altererat, superlokriskt eller dim-helton.** Detta är det sjunde och sista moduset som härleds från den melodiska mollskalan. Det är raka motsatsen till det lydiska #5 moduset då alla intervall förutom grundtonen är små eller förminskade, därav namnet altererat. Detta modus är också mycket likt durskalans lokriskiska modus som bara har små eller förminskade intervall, förutom en ren kvart. När man nu också förminskar kvarten blir moduset superlokriskt. Moduset kallas ibland på engelska också för *diminished whole-tone* då dess skala börjar som en dimskala och slutar som en

heltonsskala. På grund av den lilla tersen och den förminskade kvarten har detta modus både en klingande mollters och en klingande durters.

1 - L2 - L3 - F4 - F5 - L6 - L7 - R8.

(Levine, 1995, s 56)

Sammanfattande tabell över den melodiska mollskalans modus med utgångspunkt från samma grundton, i detta fall tonen C:

Figur 2

Modusets namn	Toner	Tonsteg
Cm melodisk	C D Eb F G A B C	1 2 b3 4 5 6 7 1
Cm dorisk b2	C Db Eb F G A Bb C	1 b2 b3 4 5 6 b7 1
C lydisk #5	C D E F# G# A B C	1 2 3 #4 #5 6 7 1
C dominant lydisk	C D E F# G A Bb C	1 2 3 #4 5 6 b7 1
C eolisk dur	C D E F G Ab Bb C	1 2 3 4 5 b6 b7 1
C lokrisk #2	C D Eb F Gb Ab Bb	1 2 b3 4 b5 b6 b7 1
C altererad	C Db Eb Fb Gb Ab Bb C	1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 1

1.3.3 Användandet av modus i tonal jazz

Inom den tonala jazzen har modus allt mer smält samman med ackordfunktioner. Detta resulterar i ett bredare förhållningssätt till ackord än till bara ackordsymbolen. Levine (1995) skriver:

Remember this, because although everybody uses the expression 'play this scale on that chord' as if the scale and the chord are two different things, the scale and the chord are two forms of the same thing. Start thinking of chord symbols as scale symbols, or even better, as chord/scale symbols.

(Levine, 1995, s 33)

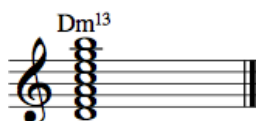
Ingelf (2005) stämmer in:

[Modus] och besläktade termer som "modal" och "modalitet" står dock numera för ett sätt att arbeta med skalor/tonaliteter som skiljer sig från funktions-harmoniken i dur- och moll.

(Ingelf, 2005, s 158)

Levine (1995) förklarar länken mellan ackord och skala på följande sätt. När ett Dm-ackord färgas med dess 7:e, 9:e, 11:e och 13:e skalsteg heter det Dm13 och består av dessa toner:

Figur 3



Om dessa toner läggs i samma oktav och spelas stegvis uppstår det en dorisk Dm skala:

Figur 4



Alltså är Dm13 och den doriska Dm-skalan samma sak. Av denna anledning kallar många jazzmusiker detta för ett doriskt ackord. Denna sammansmältning av skalor och ackord har gjort att modus, inom den tonala jazzen, ses som en samling av tillgängliga toner som går att använda i stort sett hur som helst över ett ackord. I exemplet från figur 3 och 4 går det alltså att välja fritt hur ackordet ska färgas bara färgningarna väljs inom det doriska moduset (Levine, 1995, s 17, 32-33).

Levine skriver:

Jazz musicians use the terms 'scale' and 'Mode' interchangeably and I will do the same.

(Levine, 1995, s X)

Detta förhållningssätt till harmonisering återfinns i den modala musiken. Ingelf (2005) skriver:

I modal teknik kan man låta klanger "uppstå" som ett resultat av stämmornas melodiska rörelser över ett modus. ... [alla] klanger som uppstår kan "tillåtas".

(Ingelf, 2005, s 162)

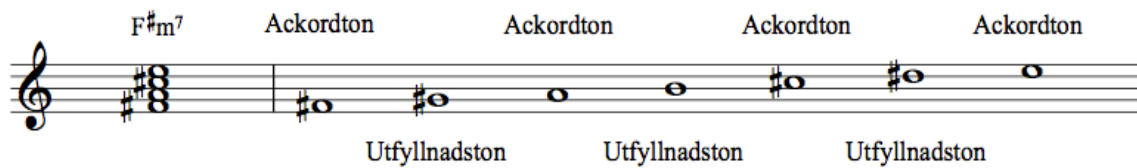
Men om det bara står Dm7 i noterna, vilket modus ska jag då använda?

1.3.4 Att konstruera ett modus från ett givet ackord

Ola Bengtsson, som är författare till *Jazzharmonik 1+2* (2005), beskriver ett annat sätt att konstruera modus än att börja på olika skalsteg i exempelvis en durskala. Han utgår istället från ett givet ackord och kallar det för *ackordskala*² (Bengtsson, 2005, s 20) vilket är ett annat ord för modus (Levine, 1995, s X i inledningen). Bengtsson (2005) utgår från de toner som finns beskrivna i ackordsymbolen och fyller ut med toner från den omgivande tonarten. Han kallar dessa toner för *utfyllnadstoner* (Bengtsson, 2005, s 20). I följande exempel är ackordet F#m7 angivet. Ackordbeteckningen F#m7 anger fyra toner (första takten i figur 5). För att konstruera en sjuttonsskala behövs tre utfyllnadstoner. Om den omgivande tonarten är E-dur fylls platserna mellan ackordtonerna ut med utfyllnadstoner från E-durskalan (andra takten i figur 5).

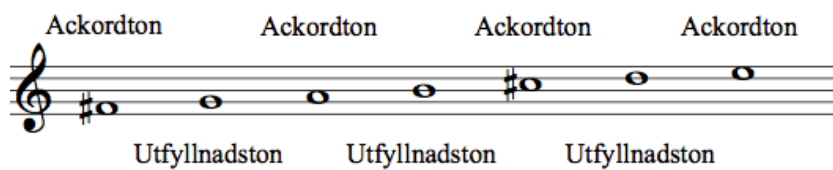
² Termen ackordskala kan användas på flera sätt. När Bengtsson (2005) och Goodrick (1987) använder termen ackordskala (eller chord-scale) refererar de till stegvisa skalor som hör ihop med eller uppstår utifrån ett ackord. Levine (1995), Greene (1981, 2009) och Holdsworth (2007) däremot refererar med det begreppet till ackord som rör sig parallellt enligt en skala. Jfr med punkt 1.4.1.1. I resultatredovisningen under punkt 2 använder jag begreppet ackordskalesystem för de system av ackord som jag konstruerat. Anledningen till att jag inte väljer att kalla det för ackordskalor är för att de enskilda greppen inte har tydliga funktioner inom ett modus utan är helt utbytbara mot varandra och bör behandlas som en grupp av ackord eller klanger som representerar en ackordfunktion eller ett typackord. Jfr med punkt 1.4.3 och 2.1.1.

Figur 5



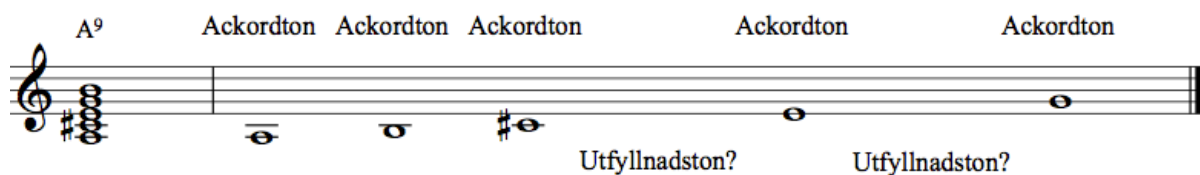
Resultatet blir en F#m-dorisk skala och detta F#m tillhör nu det doriska moduset. Det kan då färgas med alla de tillgängliga tonerna från det doriska moduset. Om den omgivande tonarten istället är D-dur hämtas utfyllnadstonerna ifrån D-durskalan och resultatet blir en F#m frygisk skala och ackordet får färgas utifrån detta modus.

Figur 6



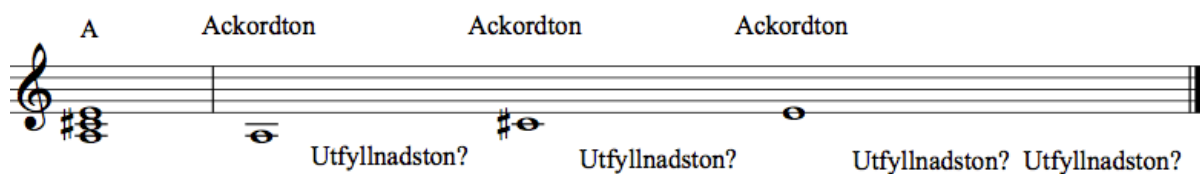
Om det givna ackordet inte har en självklar omgivande tonart menar Bengtsson (2005) att det finns en sorts praxis (se nedan) för hur ett modus ska byggas. Ju mer information en ackordangivelse innehåller desto färre utfyllnadstoner behövs. Om det står A9 är fem toner redan angivna. Det behövs då två utfyllnadstoner för att skapa en sjuttonsskala.

Figur 7



Om det däremot står A behövs det fyra utfyllnadstoner för att skapa en sjuttonsskala.

Figur 8



Eftersom ackordtonerna är givna handlar det om vilka utfyllnadstoner som ska användas. Bengtsson (2005) delar in utfyllnadstonerna i två kategorier.

- De utfyllnadstoner som läggs en *liten sekund* över ackordtonerna och därmed krockar³ med dem kallar Bengtsson (2005) för *närmandetoner* eftersom de ofta används för att närma sig en ackordton.
- De utfyllnadstoner som läggs en *stor sekund* över ackordtonerna kallas för *villkorliga närmandetoner* eftersom de inte krockar med ackordtonerna men ändå kan användas för att skapa spänning i ackordet eller skalan (Bengtsson, 2005, s 21).

Genom att enbart använda villkorliga närmandetoner går det att skapa modus som inte innehåller några toner som ”krockar” med ackordet eller resten av skalan. Levine (1995, s 36-42) ger exempel på detta genom att konstruera modus till ackorden Dm7, G7 och Cmaj7 dvs. en II-V-I:a i C-dur.

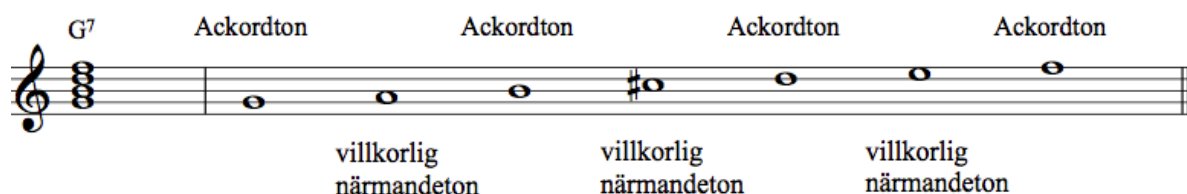
Resultatet på Dm7-ackordet blir det D-doriska moduset.

Figur 9



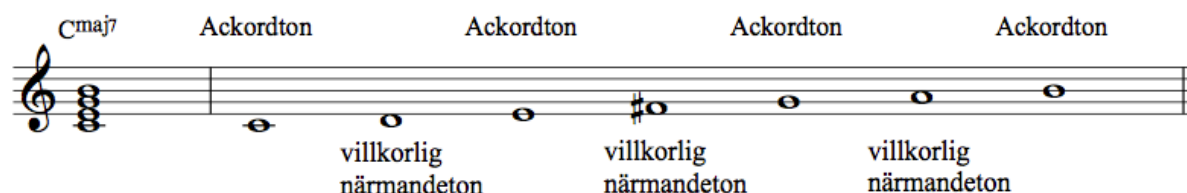
På G7-ackordet leder användandet av enbart villkorliga närmandetoner till det G-dominant lydiska moduset.

Figur 10



Slutligen på Cmaj7-ackordet resulterar metoden i det C-lydiska moduset.

Figur 11



Förhållandet mellan ackord och skalor inom den tonala jazzen behandlas som att de är samma sak, det vill säga att ackord = skala⁴. Den metod för att konstruera modus runt ackord som Levine (1995) och Bengtsson (2005) redogör för har medfört att musiker inom den tonala

³ Vad som ”krockar” eller inte är en fråga om personlig smak. Vad Bengtsson menar med att det uttrycket är att närmandetonerna skapar en dissonans i förhållande till ackordtonerna som vi traditionellt inte är vana vid i västerländsk musik.

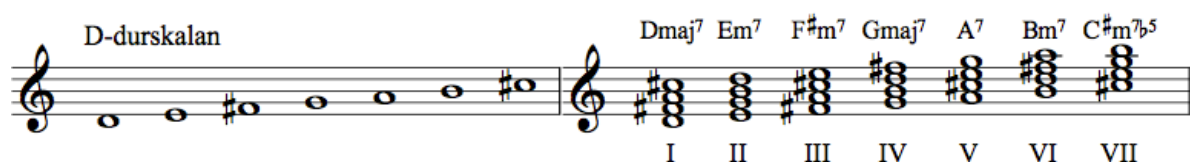
⁴ Jfr med Levine (1995, s 33). Citerad tidigare under rubrik 1.3.1.2.

jazzen ofta delar in ackord i kategorier eller ackordtyper. Stegbeteckningarna som tidigare endast har angett en ackordposition på en skala i en kadens har även kommit att betyda en typ av ackord. Dm7 ses oftast som ett doriskt ackord och därmed som ett II-ackord⁵. G7 ses oftast som ett V-ackord och kopplas ihop med en mängd skalor såsom superlokrisisk, dominant lydisk, dimskalor, dorisk b2 med mera. Cmaj7 ses i sin tur som ett I-ackord och kopplas oftast ihop med de joniska och lydiska skalorna. Inom den tonala jazzen talas det alltså om II-ackord, V-ackord och I-ackord utan att de nödvändigtvis är delar av en kadens, det visar snarare vilka skalor som kan eller ska kopplas till respektive ackord⁶.

1.3.5 Diatoniska fyrklanger (harmonisering av durskalan) och steganalys

För att få fram ackorden i en durskala staplas terser på varandra. Ackorden brukar namnges efter den position de har i skalan:

Figur 12



Ibland kallas ackorden för Imaj7, IIm7 osv. och ibland för bara I, II osv. Begreppet II-V-I blir då en beskrivning av en kadens inom den gällande tonarten och av de ingående ackordens funktion i kadensen. En II-V-I:a i D-dur översätts till Em7-A7-Dmaj7. Att benämna ackord efter deras position i skalan kallas för steganalys och ofta associeras dessa positioner till de modus som hör ihop med respektive skalsteg (Bengtsson, 2005, s 19-20).

Figur 13

Skalsteg	Benämning i steganalys	Tillhörande modus
1	I eller Imaj7	Jonisk
2	II eller IIm7	Dorisk
3	III eller IIIm7 ⁷	Frygisk
4	IV eller IVmaj7	Lydisk
5	V eller V7	Mixolydisk
6	VI eller VIIm7	Eolisk
7	VII eller VIIIm7(b5)	Lokrisk

⁵ Förklaring till steganalys finns under rubrik 1.3.5.

⁶ Jfr med Bengtsson (2005). Bengtsson använder dessa begrepp genom hela sin bok.

⁷ I praktiken används ofta ett susb9 istället för ett m7 som färgning på ett frygiskt ackord. Jfr med Levine (1995, s 43).

1.4 Tidigare forskning

I detta avsnitt kommer jag redogöra för metoder och idéer som har tagits fram av jazzgitarrister som är kända för sitt ackordspel. De gitarrister vars metoder jag har studerat är Ted Greene och Jimmy Wyble. Mina studier har i första hand skett genom litteratur och material på internet som gitarristerna har producerat i ämnet. Från och med denna sektion i arbetet kommer gitarren vara i centrum och de exempel som ges kommer vara med fokus på praktiskt utförande på en gitarr.

1.4.1 Ted Greene

Ted Greene (1946-2005) blev känd över världen då han 1971 publicerade sin första bok *Chord Chemistry*⁸. Boken var en av de mest djuplodande studier av ackord- och musikteori som hade publicerats för gitarr. Greene har även skrivit flera böcker, *Modern Chord Progressions* och *Single Note Soloing Vols. 1 & 2*. Han ägnade mycket tid till att studera musik och gitarr och föredrog att undervisa framför att framträda. Greene blev aldrig känd som artist men han höll i många seminarier och workshops och hade långa köer med gitarrister som ville ha gitarrlektioner av honom. När Greene framträdde som musiker var det oftast som ackompanjerande gitarrist åt sångerskor på små restauranger eller nattklubbar. Greene spelade in en skiva 1977 som fick namnet *Solo Guitar*.⁹

1.4.1.1 Harmonisering av skalor 1

Greene ägnar en passage i sin bok *Modern Chord Progressions* (2009, s 17-23) åt att förklara och ge exempel på harmonisering av skalor eller modus. Greene kallar det för *chord scales* och han börjar med att harmonisera C-durskalan med treklanger med detta ackord som utgångspunkt¹⁰:

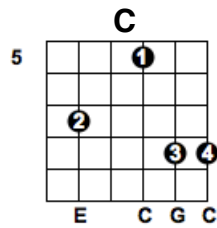
⁸ Nyutgiven 1981 av Alfred Music Pub. Det är nyutgåvan jag använder mig av och därför refererar jag till 1981 istället för 1971 (då utgiven av Dale F. Zdenek) när det gäller boken *Chord Chemistry*. Samma sak gäller boken *Modern Chord Progressions* som från början är utgiven 1976 (också av Dale F. Zdenek) men som utgavs igen 2009 av Alfred Music Pub. Alltså använder jag året 2009 när jag refererar till *Modern Chord Progressions*.

⁹Denna information har jag hämtat från www.tedgreene.com. Skivan *Solo Guitar* är utgiven 1977 på Warner Bros Publications i USA. Böckerna *Singel Line Soloing 1 & 2* är utgivna av Alfred Music Publishing år 1985 respektive 2008 och är tryckta i USA. Se litteraturlistan för information om de övriga böckerna av Ted Greene. I detta arbete använder jag mig av *Chord Chemistry* och *Modern Chord Progressions*.

¹⁰ En kommentar angående ackorddiagrammen i detta arbete. De fingersättningar som anges i samtliga ackorddiagram i detta arbete är bara förslag. På många av dessa grepp finns det alternativa fingersättningar som kan vara mer fördelaktiga beroende på vilket sammanhang de används i.

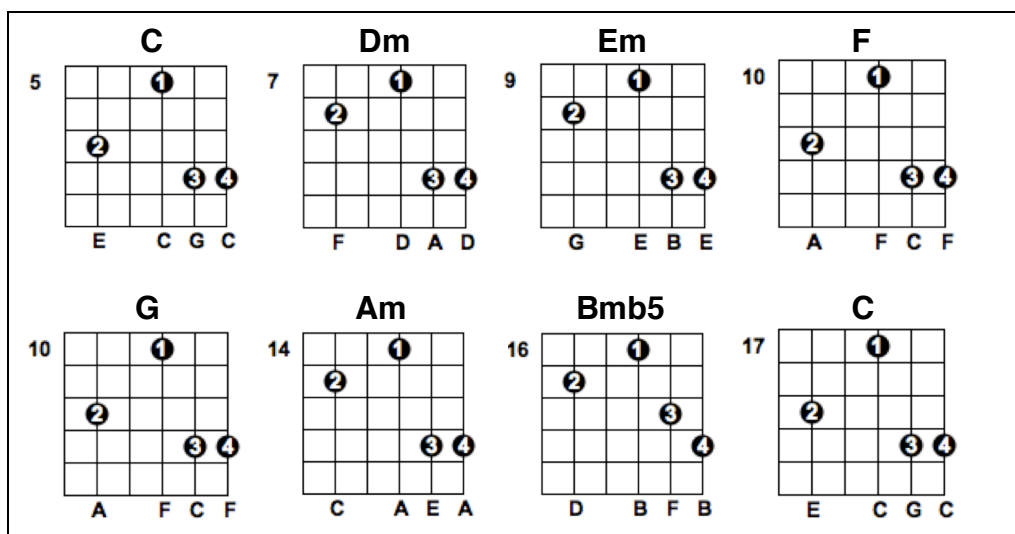
Tyvärr kommer vissa av de toner ackorden består av (de bokstäver som finns under varje diagram) vara felstavade, dvs. att molltersen i ett Gm som ska heta Bb här heter A#. Detta beror på det program som jag använder för att skriva ackorden i och stavningen går inte att ändra. Jag är alltså medveten om de felstavningar som finns i dessa ackorddiagram och jag får be läsarna om överseende med detta.

Figur 14



Genom att flytta ut varje ton i ackordet upp till nästa ton i C-durskalan får han fram följande ackordskala:

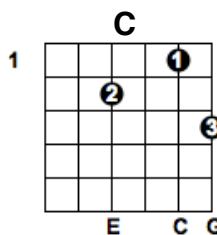
Figur 15



(Greene, 2009, s 17)

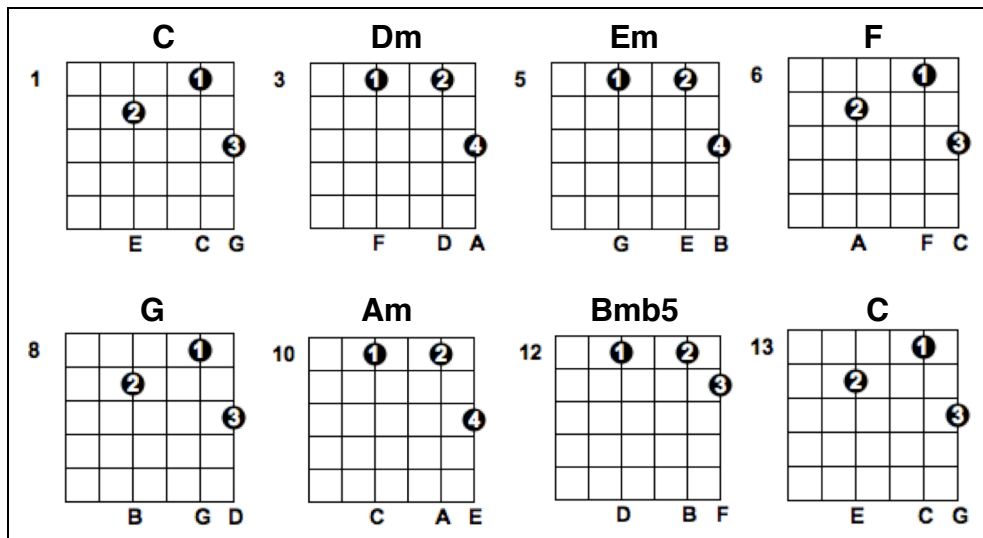
För att visa hur olika ackordskalar kan härledas från samma modus tar Greene ytterligare ett exempel från C-durskalan men nu med utgångspunkt från detta ackord:

Figur 16



Ackordskalan ser då ut på följande sätt:

Figur 17

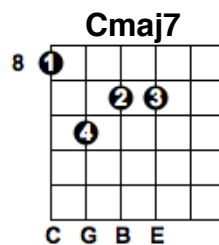


(Greene, 2009, s 18)

Greene visar att det finns många olika ackordskalor för ett modus. Han ger exempel på närmare fyrtio olika läggningar av tre-/fyrtions E-durtreklanger som går att använda som utgångspunkter för ackordskalor i det E joniska moduset (Greene, 2009, s 21-22).

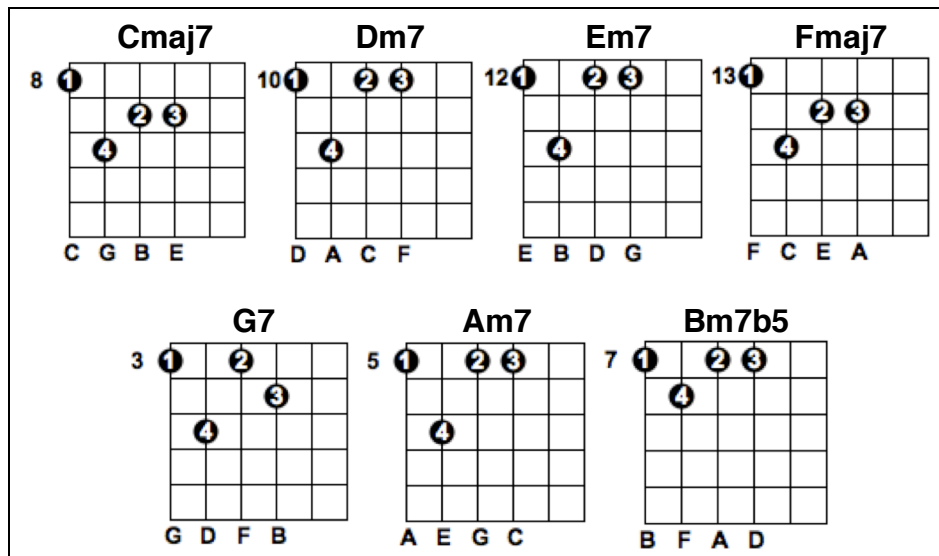
Greene visar också flera varianter på ackordskalor som bygger på fyrklangsharmoniseringar av en durskala. I det första exemplet utgår han från följande ackord:

Figur 18



Ackordskalan ser ut på följande sätt:

Figur 19



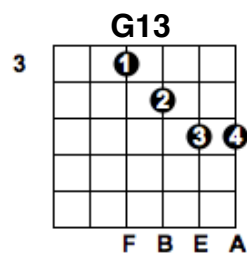
(Greene, 2009, s 18)

Greene ger exempel på ytterligare trettiofem varianter på Emaj7 från vilka det går att göra ackordskalor¹¹ (Greene, 2009, s 23).

1.4.1.2 Harmonisering av skalor 2

I boken *Chord Chemistry* (1981) skriver Greene ”There are many other chords than the fundamental ones that can be built from scales. Any chord that consists of notes in a certain scale can be said to be derived from that scale.” (s 91). Greene tar exemplet med detta ackord:

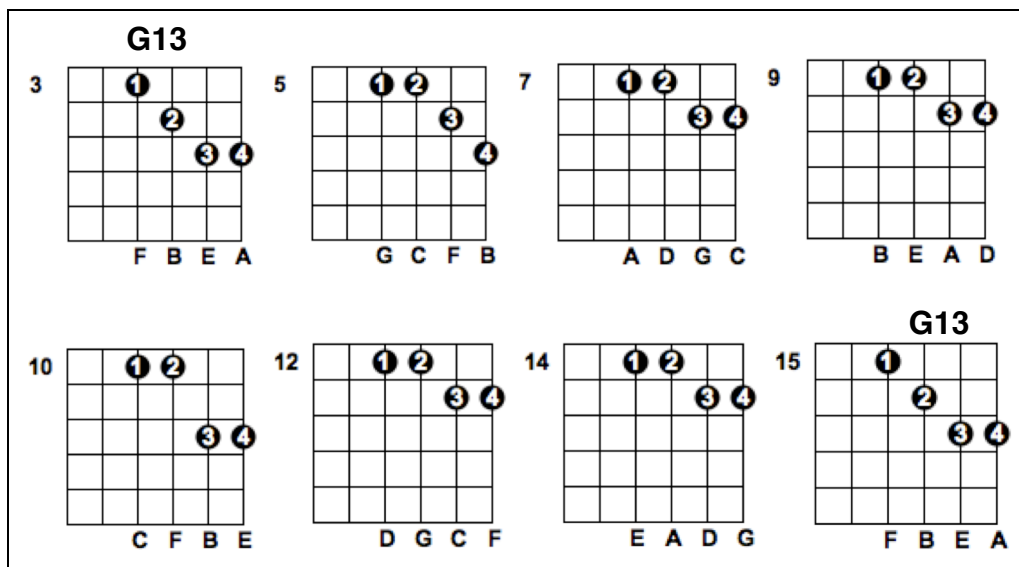
Figur 20



Detta ackord har tonerna F, B, E och A. Dessa toner finns i flera modus, bland andra det G mixolydiska, A eoliska, D doriska. Greene menar att detta ackord alltså hör till ett eller flera av dessa modus. Ackordskalan som härleds från det G-mixolydiska moduset med detta ackord som utgångspunkt ser ut på följande sätt:

¹¹ Det finns grepp som det inte går att göra ackordskalor ifrån på grund av fysisk begränsning. Exempelvis om ett grepp består av toner ovanför 6-7 bandet och samtidigt lösa strängar. Nästa grepp skulle innebära att vänster hand skulle behöva sträcka sig minst sex band på gitarrhalsen, vilket är för långt för de flesta gitarrister.

Figur 21



(Greene, 1981, s 91)

Greene skriver att om dessa ackord skulle namnges i ordning (G13, Am9+, Bm(b9)+, Cmaj13, Dm13 osv) hade de inte låtit som att de skulle ha blivit namngivna utifrån den grundton som de har blivit tilldelade i detta system. Det tredje ackordet låter mycket mer som ett F6/9 än ett Bm(b9)+. Greene förklarar att musiker oftast inte namnger ackord i ackordskolor som den här utan ser dem som delar av ett tonalt centrum eller modus. I detta fall är de delar av det G-mixolydiska moduset. Greene uppmanar läsaren att använda alla dessa ackord som G7 och att läsaren får lyssna sig till i vilka situationer det fungerar bra (Greene, 1981, s 91).

1.4.1.3 String transference

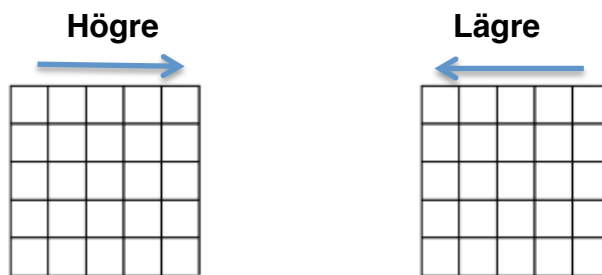
Hittills har Greenes exempel på ackordskolor som jag har tagit med i detta arbete varit på samma stränggrupper. Det vill säga att alla ackord i ackordskalan spelas på samma strängar som utgångsackordet. Greene (2009) säger att det en nackdel med att spela alla ackord på samma strängar är att utrymmet snabbt tar slut. Det går ofta bara att spela ackordskolor lite drygt en oktav på samma strängar innan ackorden kommer för högt upp på gitarrhalsen för att de ska vara spelbara eller låta bra. Greene visar därför att det också går att byta stränggrupp mitt i en ackordskala. Greene visar ett knep som han kallar för *string transference* som gör det smidigt att förflytta ackord mellan stränggrupper.

To find the same chord voicing on the next higher group of strings, move all the notes in the chord over to the next higher group of strings; retain the same visual shape unless any note has landed on the 2nd string, in which case you move the note up one fret; now you move the whole chord down five frets (or up seven if you want to hear the same chord one octave higher).

(Greene, 2009, s 18)

Med ”higher group of strings” (Ibid. s 18) menar Greene de högre strängarna. Se figur 22 nedan:

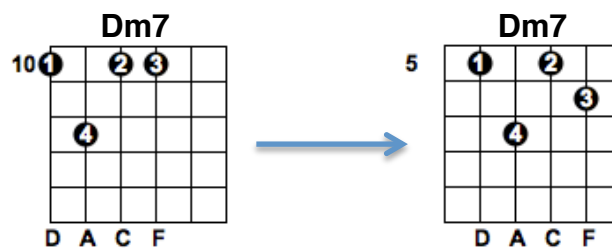
Figur 22



Resultatet blir att Dm7 i figur 23 som spelas på de fyra lägsta strängarna blir samma som Dm7 i figur 24 som spelas på de fyra mittersta strängarna.

Figur 23

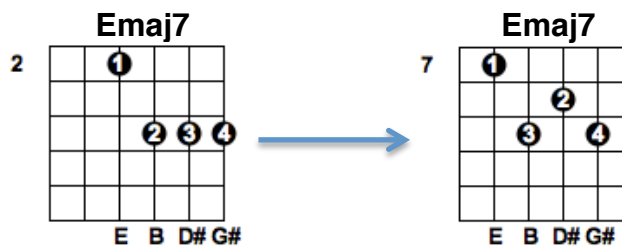
Figur 24



Vid förflyttning av ett ackord till en lägre stränggrupp behålls samma visuella form men om det hamnar en ton på den tredje strängen ska denna sänkas ett band. Den nya formen ska nu flyttas upp fem band. Resultatet blir detta:

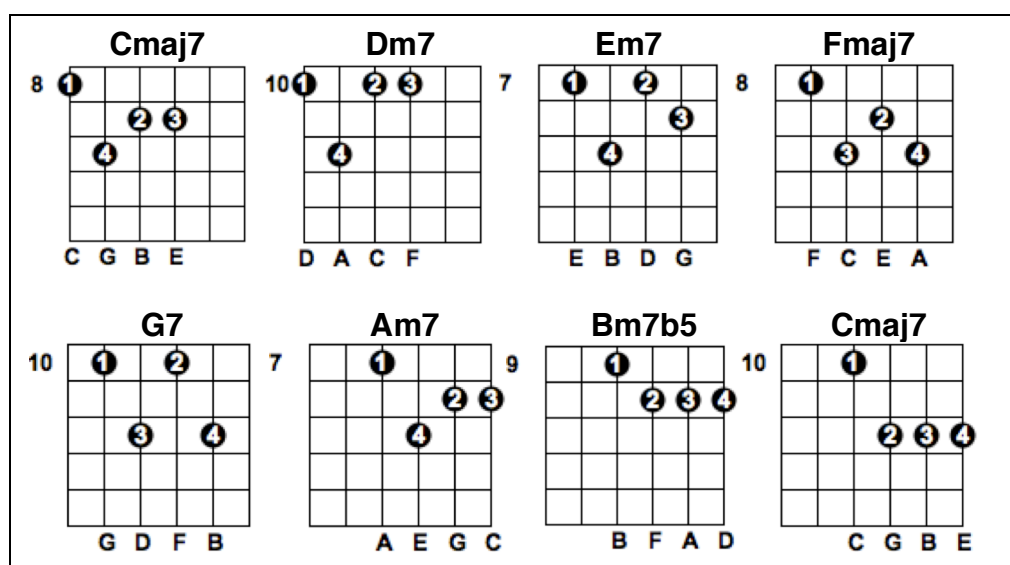
Figur 25

Figur 26



Greene visar vidare hur en oktav av en ackordskala kan se ut när *string transference*-konceptet appliceras på den. Observera att hela ackordskalan befinner sig mellan band 7 och 12.

Figur 27



(Greene, 2009, s 18-19)

1.4.1.4 Utsmyckning av ackordskalar

Greene (2009) visar sätt att utsmycka ackordskalar för att de ska bli roligare att spela och för att få dem att låta mer intressanta. Greene gör detta genom att bryta upp ackorden på olika sätt. De två sätt Green ger exempel på kallar han för "delaying notes" och "moving lines" (Ibid. s 21).

Delaying notes går ut på att bryta upp ackorden och spela deras toner tre mot en eller parvis (se nedan). Tekniken med att spela toner parvis kallas även för *double stops*¹² (Goodrick 1987, s 20). Greene ger exempel på fem varianter av *delaying notes* av början på en ackordskala i E-dur. Jag har skrivit dessa exempel i tabulatur för att rörelsen i ackorden ska bli tydligare.

Figur 28

Variant 1

Figure 28 shows a musical staff with notes E, F#m, G#m, and A, and a corresponding guitar tablature below it. The tablature is for the top three strings (T, A, B) and shows the following fret numbers:

String	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
T	4	6	8	9
A	2	4	6	7
B	4	5	7	9

OSV...

¹² Double stops är en vanlig term inom västerländsk afroamerikansk musik och finns alltså inte bara inom jazzen. Här och under 1.4.2.2 använder jag begreppet för när två toner ur ett ackord spelas samtidigt, exempelvis som i variant 4 och 5 i figur 28.

Variant 2

Variant 2 musical notation showing a treble clef staff with notes and a guitar TAB staff with fret numbers. The notes are E, F#m, G#m, and A. The TAB staff shows fret numbers: 4, 5, 7, 6, 8, 9, 10, 9, 7, 4, 5, 7, 9.

OSV...

Variant 3

Variant 3 musical notation showing a treble clef staff with notes and a guitar TAB staff with fret numbers. The notes are E, F#m, G#m, and A. The TAB staff shows fret numbers: 5, 4, 6, 7, 9, 8, 9, 10, 2, 4, 4, 5, 7, 9.

OSV...

Variant 4

Variant 4 musical notation showing a treble clef staff with notes and a guitar TAB staff with fret numbers. The notes are E, F#m, G#m, and A. The TAB staff shows fret numbers: 5, 4, 6, 7, 9, 8, 9, 10, 2, 4, 4, 5, 7, 9.

OSV...

Variant 5

Variant 5 musical notation showing a treble clef staff with notes and a guitar TAB staff with fret numbers. The notes are E, F#m, G#m, and A. The TAB staff shows fret numbers: 4, 5, 7, 6, 8, 9, 10, 9, 2, 4, 4, 5, 7, 9.

OSV...

(Greene, 2009, s 21)

Moving lines går ut på att spela toner ur den aktuella skalan i tillägg till ackordet. Greene ger exempel på flera variationer av *moving lines*. Jag visar här fem av dem.

Figur 29

Variant 1

Variant 1 musical notation showing a guitar line with chords E, F#m, G#m, and A. The notation includes a treble clef staff with notes and a TAB staff with fret numbers. The TAB staff shows a sequence of notes: 7-5-4, 9-7-5, 11-9-7, 12-11-9. The bass line shows fret numbers 4, 5, 7, 9.

Variant 2

Variant 2 musical notation showing a guitar line with chords E, F#m, G#m, and A. The notation includes a treble clef staff with notes and a TAB staff with fret numbers. The TAB staff shows a sequence of notes: 7-5-4, 5-7-9, 11-9-7, 9-11-12. The bass line shows fret numbers 4, 5, 7, 9.

Observera att vartannat ackord i variant 3 har en ton som inte hör till ackordet men som skapar en förhållning och sedan upplöser sig till en ackordton.

Variant 3

Variant 3 musical notation showing a guitar line with chords E, F#m, G#m, and A. The notation includes a treble clef staff with notes and a TAB staff with fret numbers. The TAB staff shows a sequence of notes: 4-6-8, 9-8-6, 8-9-11, 13-11-9. The bass line shows fret numbers 7, 9, 11, 12.

I takt två i variant 4 måste långfingret lyftas från tonen a i ackordet för att kunna spela tonen d#. Greene skriver att det ibland inte går att undvika sådana situationer på gitarren. Observera att variant 4 innehåller både *moving lines* och *delaying notes*.

Variant 4

OSV...

Den femte varianten ser ut på följande sätt:

Variant 5

OSV...

(Greene, 2009, s 21-22)

Greene uppmanar läsaren att experimentera med dessa olika sätt att dekorera ackordskalor och att det kan ge upphov till många nya sound som kan vara användbara.

1.4.2 Jimmy Wyble

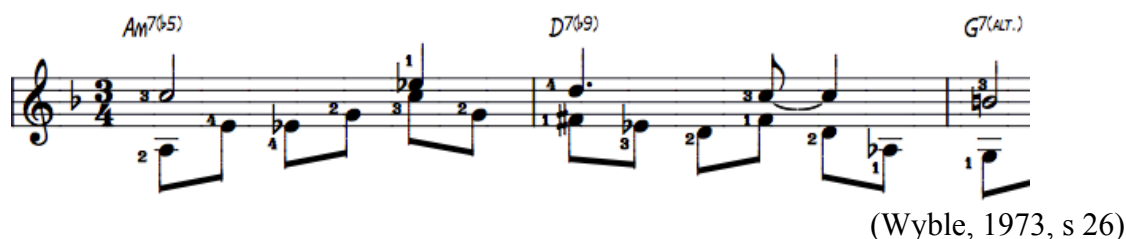
Jimmy Wyble (1922-2010) blev likt Ted Greene inte särskilt känd. Wyble var en hängiven gitarrist som verkade inom country- och jazzgenrerna och medverkade på många inspelningar. Bobb Grebb skriver i förordet till Wybles bok *Classical/Country* (1973) att Wyble var en hårt arbetande gitarrist som ägnade hela sitt liv åt att spela och öva. Wyble har skrivit flera böcker som behandlar de tekniker som han använder i sitt gitarrspel och har efterlämnat två stora bidrag till jazzgitarrvärlden¹³. Hans användning av *dubble stop* och *contrapuntal concepts* är unika och utmanande (Wyble, 2001, s iv). I detta arbete kommer jag bara att fokusera på Wybles användning av *dubble stop*. Detta avsnitt om Wyble finns med för att komplettera Greenes angreppssätt till ackordspel och kommer därför att bli betydligt kortare än det om Greene.

¹³ I epostkonversation med Sid Jacobs, vän till Wyble och etablerad jazzgitarrist som även studerade för honom, har jag fått bekräftat detta. Även John Stowell, som är en etablerad jazzgitarrist och har bland annat skrivit inledande kommentarer i Wybles bok *the Art of Two Line Improvisation* (2001), bekräftar mina tankar om Wybles bidrag till jazzgitarrvärlden.

1.4.2.1 Double stop

Wybles använder sig av tekniken *double stop* (se fotnot nio) på ett annat sätt än Greenes ackordskalor¹⁴ och sätter den i ett musikaliskt sammanhang. Wyble utgår från fragment av ackord men lägger till melodier eller baslinjer som leder till nästa ackord¹⁵. Här är ett exempel från takt fyra och fem ur Wybles första etyd (Wyble, 1973, s 26-27)¹⁶.

Figur 30



(Wyble, 1973, s 26)

Vid en första anblick ser dessa takter ut som en melodi tillsammans med en fristående baslinje som spelas i åttondelar. Men utifrån de fingersättningar som anges framgår det att dessa två takter till stor del utgår från olika ackordgrepp där enstaka ledtoner har lagts till (Wyble, 1973, s 26). Första takten utgår ifrån detta grepp:

Figur 31

Am7b5

4				1
2	3	4		
A	G	C	D#	

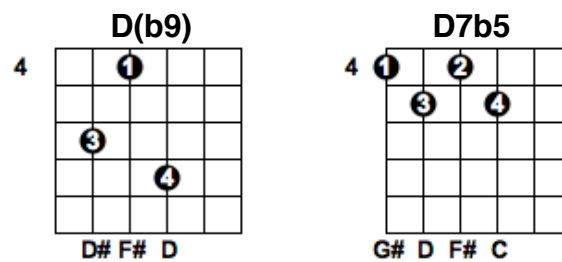
Andra takten kan kopplas till två tydliga ackordgrepp:

¹⁴ Se punkt 1.4.1.4.

¹⁵ Egentligen betyder *double stops* att två toner spelas tillsammans. Detta är inte fallet med Wybles etyder, men Wyble utgår från grepp på två toner även om de spelas var och för sig. Det hade lätt känts statiskt och stelt om det bara skulle spelas två toner åt gången genom ett helt stycke därför behövs det mer rörelse. Genom användningen av ledtoner och genom att bryta upp de parvisa tonerna och spela dem var och för sig skapar Wyble med rörelse.

¹⁶ Se Appendix 1. Wybles sex första etyder publicerades i boken *Classical/Country* (1973) och etydena 7-25 är publicerade i boken *the Art of Two Line Improvisation* (2001). Då *Classical/Country* inte har varit i tryck sedan 70-talet har en gitarrist vid namn David Oakes lagt upp denna etyd, tillsammans med mycket annat material som Jimmy Wyble har skrivit, på sin hemsida i syfte att sprida Wybles tekniker och tankar om gitarrspel vidare. <<http://www.davidoakesguitar.com/jimmyTribute.php>> (2012-11-15). Oakes har snyggat till layouten på etyden vilket gör den enklare att läsa, därför är de exempel från etyd ett som jag använder tagna från Oakes pdf. David Oakes spelar själv Wybles etyder nr. 7-25 på den medföljande CD:n till boken *The art of two line improvisation* (2001) som är skriven av Jimmy Wyble och säger sig ha varit en nära vän till Wyble innan dennes bortgång.

Figur 32



I takt sju använder Wyble *double stop*-tekniken på ett altererat C7-ackord. Resultatet blir en kombination av *flera* ackordgrepp. Wyble börjar genom detta tänkesätt att närma sig ett lösgörande från ackordgrepp och rör sig in på det andra av de två områden där han har varit framstående - kontrapunkt för jazzgitarr. Detta är emellertid inte ämnet för denna uppsats, varför detta exempel blir det som är som mest lösgjort från traditionella ackordgrepp. I resultatdelen kommer jag att ge exempel på ytterligare möjligheter för applicerandet av *double stop*-tekniken som påminner om den som Wyble använder här.

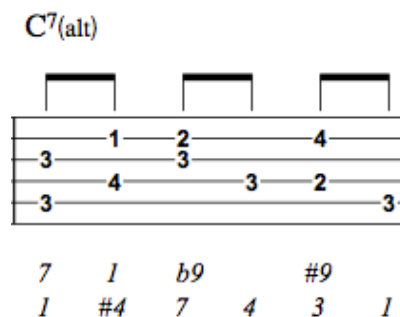
Figur 33



(Wyble, 1973, s 27)

De par av toner som visas här har betydelsefulla funktioner i ett altererat C7 och hämtas från den C-superlokriska skalan. I figur 34 skriver jag exemplet i tabulatur och anger vilka funktioner tonerna har i förhållande till grundtonen C.

Figur 34



Genom att byta mellan olika grepp på detta sätt skapar Wyble rörelse inom ett och samma ackord och bryter sig därmed ut från fasta grepp. Det är en ton i ackordet som inte hör till den superlokriska skalan - tonen f. Den fungerar istället som en sorts ledton mellan två grepp som har tydliga förankringar i ackordet.

David Oakes, som var vän till Wyble, har publicerat Wybles etyder 1-6 på sin hemsida¹⁷. Oakes skriver om ett samtal som han hade med Wyble angående den första etyden.

I asked Jimmy what he thought about this etude and his answer was very simple. He said that he wanted this etude to be a study of 10th intervals. Every chord has a 10th interval in it between the root and the 3rd of the chord with an octave in-between. These notes are usually located on the 6th and 3rd strings. From there he wanted to come up with a line inside of that interval. All of the lines should end up in standard "vanilla" jazz guitar chord shape.

(Från David Oakes Etude 1 synopsis¹⁸)

1.4.3 Holdsworths tankar

Allan Holdsworth är en gitarrist som sedan 1970-talet är internationellt känd för sin blandning av jazz och rock¹⁹. I instruktions-DVD:n *Allan Holdsworth* (2007) diskuterar Holdsworth hur han ser på ackord och deras förhållande till skalor. Holdsworth skiljer sig från Greene som alltid utgår från ett tydligt ackord. Under sektionen *Lesson 2 - Chord Scales* berättar Holdsworth att han inte ser på ackord som fasta former av exempelvis tre eller fyra toner utan som delar i en skala, eller familj, som Holdsworth kallar det. Holdsworth använder sig av olika kombinationer av toner för att skapa klanger inom ett modus och även för att konstruera utgångsackord för ackordskalor²⁰. Sedan förflyttar Holdsworth alla toner i klangen parallellt enligt den aktuella skalans tonförråd²¹. Detta sätt att förhålla sig till ackordspel ger Holdsworth ett närmast obegränsat antal ackord²² och ackordskalor inom ett och samma modus.

¹⁷ <<http://www.davidoakesguitar.com/jimmyTribute.php>> (2012-11-16)

¹⁸ <http://www.davidoakesguitar.com/pdf/Etude_1_synopsis.pdf> (2012-11-16)

¹⁹ <<http://www.therealallanholdsworth.com/allansbio.htm>> (2012-11-20)

²⁰ Jag ger exempel på ett sätt att göra detta under punkt 2.1.1 och 2.1.1.1. Där baseras valet av toner på intervall mellan tonerna. Urvalskriteriet är helt enkelt vad jag tycker låter bra.

²¹ Ted Greene (2009) genererar ackordskalor på samma sätt men med utgångspunkt från vanligare ackordgrepp. Se punkt 1.4.1.2.

²² Eller snarare klanger. Jfr med citatet från Ingelf (2005, s 162) under punkt 1.3.1.2.

1.5 Metod och material

1.5.1 Val av metod och tillvägagångssätt

Den forskning som jag har bedrivit faller under kategorin praktikbaserad forskning. Borgdorff (2012) som är en förgrundsfigur inom debatten om konstnärlig forskning skriver att praktikbaserad forskning skiljer sig från traditionell vetenskaplig forskning (Borgdorff, s 31-32). Konstnärlig forskning bör enligt Borgdorff innehålla dessa tre punkter:

1. Artistiska processer eller produkter ska vara essentiella delar av forskningen.
2. En eller flera artistiska produktioner eller presentationer ska vara oundgängliga delar av resultatet.
3. Kritisk reflektion över forskningsprocessen.

(Borgdorff, s 24-25)

Det är efter den här strukturen som mitt arbete är uppbyggt. Jag har studerat praktiserande musiker och själv inorporerat dessa lärdomar i min egen artistiska process. Detta kommer att resultera i dels ett seminarium/workshop där jag kommer att redovisa resultatet av arbetet och dels i en skriftlig rapport där jag ger utrymme åt kritisk reflektion.

Borgdorff definierar konstnärlig forskning bland annat på följande sätt:

Research for the arts can be described as applied research in a narrow sense. In this type, art is not so much the object of investigation, but its objective. The research provides insights and instruments that may find their way into concrete practices in some way or other. [...] This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts. After all, there are no art practices that are not saturated with experiences, histories, and beliefs; and conversely there is no theoretical access to, or interpretation of, art practice that does not partially shape that practice into what it is. [...] Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object.

(Borgdorff, s 38-39)

I linje med dessa förhållningssätt har jag utformat min metod i tre steg:

1. Tillgodogöra mig den praktikbaserade redovisade forskningen i litteratur och annat material teoretiskt.
2. Omsätta den praktikbaserade redovisade forskningen i min egen praktik, dvs. gitarrspel.
3. Med hjälp av resultatet från punkt 1 och 2 försöka utveckla det jag har lärt mig till egna system.

1.5.2 Förutsättningar

Då musik uppfattas på olika sätt av olika individer beroende på personlig smak och många andra faktorer, går det inte att säga vad som är rätt eller fel i musik i någon vetenskaplig bemärkelse. Resultatet i detta arbete är generaliserbart på ett teoretiskt plan men inte på ett praktiskt. Trots att jag tar fram trettiotvå olika representationer för ett Am7 är det upp till den utövande gitarristens personliga smak att avgöra vad som passar i vissa musikaliska

sammanhang. Nästan varenda gitarrist som spelar musik i någon större utsträckning har tankar om och har utvecklat en egen praxis för ackordspel som fungerar i deras musicerande. Eftersom det finns mycket praktisk kunskap inom detta ämne finns det också mycket litteratur och annat material. Förutsättningarna för mitt arbete har därför varit goda när det gäller att få tillgång till material, svårigheten har varit att välja vad som ska tas med. Jag bestämde mig från början att hålla mig till etablerade gitarrister som delvis är kända för sitt unika angreppssätt till ackordspel på gitarr. Då även jag har utvecklat en praxis för hur jag spelar ackord föll det sig naturligt för mig att söka efter gitarrister vars angreppssätt liknade mitt eget.

1.5.3 Svagheter och Begränsningar

En möjlig svaghet i detta arbete består i om jag har förstått den praktikbaserade forskningen rätt. Genom att jämföra flera källor som tar sig an olika angreppspunkter till ackordspel inom jazz, både teoretiskt och praktiskt och funnit att de stämmer överens med mina slutsatser, har jag minskat risken för ett sådant missförstånd. Genom regelbunden återknytning till min handledare och likaså min gitarrlärare har jag också försäkrat mig att de studier jag har bedrivit genom detta arbete såväl som de resultat jag har fått är giltiga och relevanta.

Jag har medvetet valt att arbeta med ett fåtal strategier för att utveckla ackordspel för jazzgitarr med praktiska tillämpningar då detta arbete annars hade blivit för stort. Det finns många kända gitarrister som har mycket att säga om ackordspel på jazzgitarr och jag har varit tvungen att välja ut bara några av dem. Några av de jag har övervägt och till sist utelämnat på grund av arbetets begränsade omfattning är bland andra Joe Pass, Lenny Breau, George van Eps, John Stowell, Sid Jacobs och Pat Martino. Jag har också bara studerat Allan Holdsworth i liten utsträckning och hade gärna grävt djupare i de koncept han undervisar om. Detta arbete ger därför inte en fullständig redogörelse av strategier för utvecklandet av ackordspel för jazzgitarr utan endast delar av vissa aspekter. Jag har även begränsat mig till att göra ackordskalor endast av doriska och melodiska modus. Anledningen till detta är att dessa räcker för att analysera och tolka de exempel jag kommer att utgå från²³.

1.5.4 Material

Det material jag har samlat in och använt mig av består till största delen av litteratur. En del av denna litteratur behandlar musikteoretiska förhållningssätt inom tonal jazz såväl som inom traditionell västerländsk konstmusiktradition. Övrig litteratur och även en DVD redogör för praktisk kunskap som framstående gitarrister inom detta område innehar. Jag har även studerat Jimmy Wybles första etyd som jag också har bifogat som Appendix 1 till detta arbete.

1.5.5 Workshop

Som en del av redovisningen av detta arbete valde jag att göra en workshop. Syftet var att jag skulle berätta om och visa upp de resultat jag hade kommit fram till. Deltagarna var till största delen gitarrstuderande från Högskolan för Scen och Musik som på min uppmaning hade med sig sina instrument. De deltagande blev innan workshopen informerade om att den skulle spelas in och publiceras. Workshopen varade i ca en timme och dokumenterades i form av en

²³ Se musikteoretisk förklaring under punkt 2.1.2.1.

ljudinspelning. Denna inspelning finns bifogad som en CD eller som en nedladdningsbar ljudfil till detta arbete. Även mina minnesanteckningar från workshopen finns bifogade som appendix 3.

2. Resultatredovisning

2.1 Undersökningen

Med hjälp av den teoretiska bakgrund och tidigare forskning jag har redovisats under punkt 1.3-1.4 har jag kunnat formulera och konkretisera några koncept som jag har arbetat utifrån. Eftersom detta arbete är begränsat i omfång och tid har jag valt att endast fokusera på tre koncept då det bara i dem finns tillräckligt material att studera och utforska för många år framöver. De koncept jag var valt att utveckla strategier från är:

- Tänk modus istället för ackord.
- Harmonisering av skalor.
- Delaying notes och double stops²⁴.

Utifrån dessa koncept har jag tagit fram två strategier. Jag kommer nu ge exempel på hur dessa strategier praktiskt kan omsättas i tonala kontexter genom att applicera dem på II-V-I:or i dur och i moll. De ackord och klanger som jag kommer ge exempel på fungerar på samma sätt som vänsterhanden hos en pianist och det går inte alltid att höra vilket modus de tillhör. Därför behövs det en ”högerhand” eller en baston från ett annat instrument för att de ska låta som de är tänkta.

2.1.1 Strategi I: Ackordskalesystem - tänk modus

Enligt Levine (1995) används skalor och ackord inom den tonala jazzen som samma sak. Det är inte någon egentlig skillnad mellan ett Dm13 och en D dorisk skala. Greene (1981) fortsätter på den tankegången och visar ett ackordskalesystem som inte egentligen har några namn utan snarare är en del av ett modus²⁵. Dessa ackord kan alla användas inom det aktuella moduset och är utbytbara mot varandra. Holdsworth (2007) går ytterligare ett steg och visar ett sätt att konstruera ackordskalor genom att välja kombinationer av toner inom ett modus och sedan förflytta dem parallellt enligt skalan²⁶. Att konstruera ackordskalor på detta sätt är det första steget i min forskning. Det finns ett mycket stort antal variationer på utgångsackord och jag har valt ett fåtal av dem att studera. Mitt urval baserar jag på vilka ackord jag personligen tycker låter bra. Dessa fyra första ackordskalesystem har jag gjort i det doriska moduset. De kan emellertid användas för alla modus som härleds från durskalans tonförråd. Likaså kommer jag under punkt 2.1.1.2 konstruera fyra ackordskalesystem i den melodiska mollskalans tonförråd²⁷. Då det inte finns några egentliga regler för hur utgångsackord skall se ut har jag gått till väga på främst två olika sätt när jag har konstruerat dem:

²⁴ Delaying notes och double stops är metoder för att spela ackord. Metoderna går ut på att bryta upp ackord och bara spela två eller enstaka toner åt gången. Se 1.4.1.4 och 1.4.2.1 för en genomgång av metoderna.

²⁵ Se figur 21.

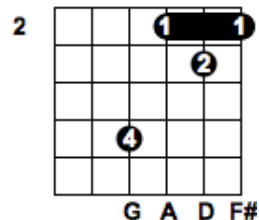
²⁶ Se punkt 1.4.3 och även punkt 1.4.1.2 för Greenes (2009) metod för samma sak.

²⁷ Se förklaring och applikationer under punkt 2.1.2 med underpunkter. Eftersom konceptet bygger på att alla grepp inom ett modus är ”tillåtna” som representationer av grundackordet innebär det att samma grepp kan användas inom exempelvis joniska och doriska modus osv. Skillnaden är bara vilken grundton de förhåller sig till. Därför använder jag samma ackordskalesystem i exempelvis det melodiska moduset i både det lokriska ♯2 och det superlokriska moduset.

1. Utgå från ett av mig redan känt ackord eller ett grepp.
2. Utgå från intervall i skalan, dvs. att bygga upp ett ackord baserat på bestämda skalegna intervall.

Det första ackordskalesystemet som jag har konstruerat för det doriska moduset har jag byggt på ett grepp som jag har hört och använt förut.

Figur 35



Jag har hört detta ackord spelas som ett Em7 och jag bestämde mig att konstruera ett ackordskalesystem utifrån det. Eftersom topptonen är ett f#, som är den andra tonen i Em dorisk skala, bestämde jag mig för att detta är det andra ackordet i detta Em doriska ackordskalesystem²⁸. Men jag hade också kunnat se ackordet som enskilda toner i det Em-doriska moduset som bands ihop genom olika intervall. I detta fall blir det, räknat från den lägsta till den högsta, g - a = en sekund, a - d = en kvart, d - f# = en ters. Jag kommer senare att ge ytterligare exempel på hur grepp kan byggas upp genom intervalltänkande.

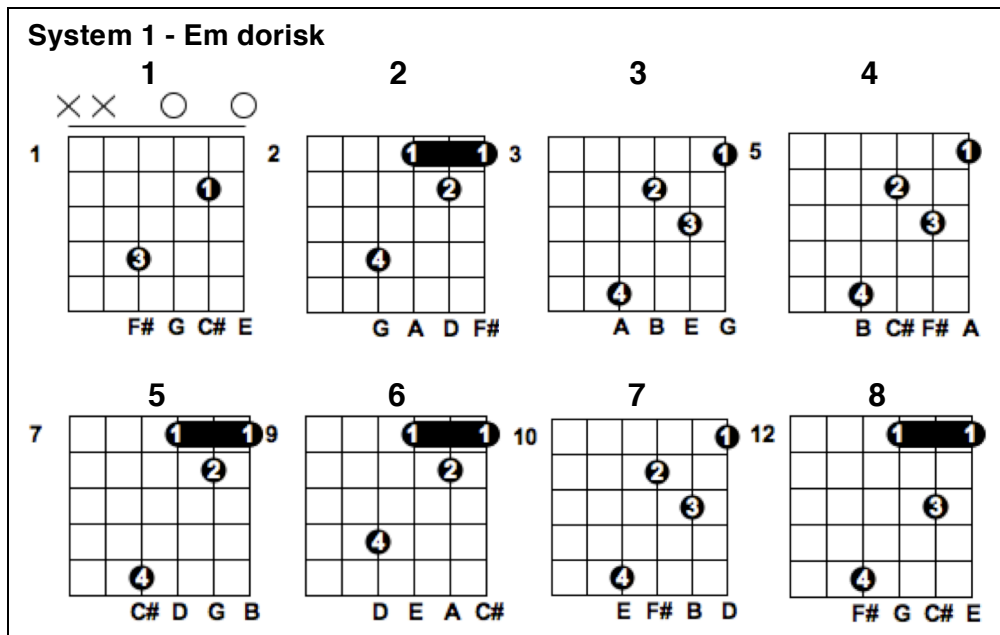
2.1.1.1 Ackordskalesystem i dorisk moll

Det första systemet av ackord för det doriska moduset fick jag alltså ifrån ett färdigt grepp²⁹. Dess ackordskalesystem ser ut på följande sätt:

²⁸ Det finns ingen egentlig praxis för vad som ska vara det första ackordet, det är helt upp till den som spelar. I detta fall tyckte jag att på detta sätt verkade logiskt för mitt sätt att tänka. I andra fall gör jag annorlunda.

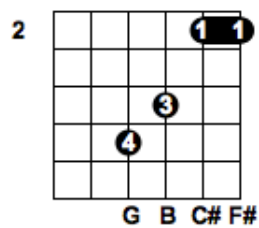
²⁹ Se figur 35.

Figur 36



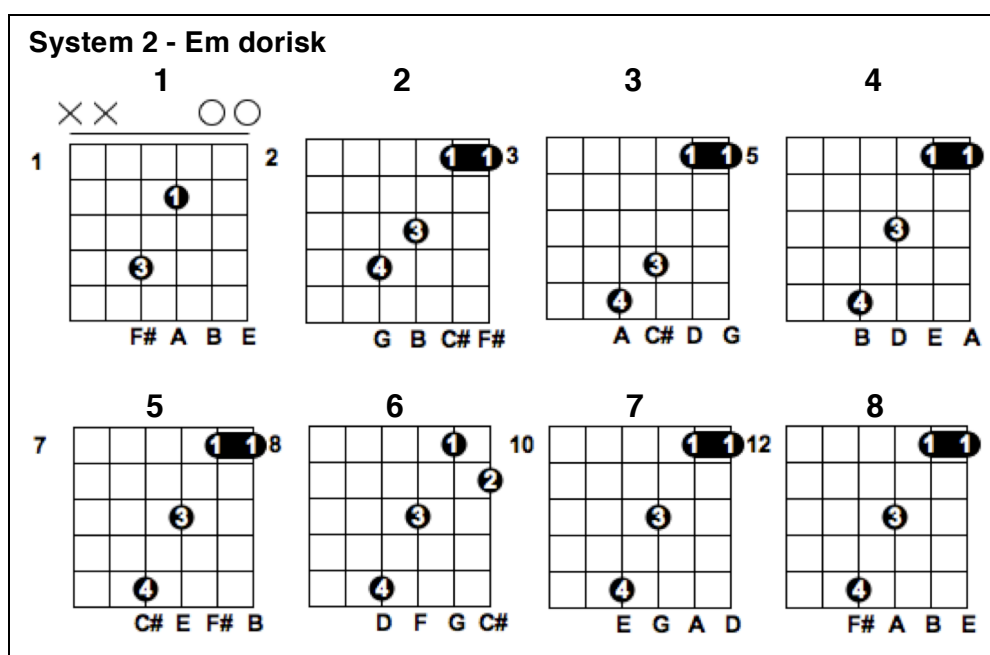
Utgångsackordet för det andra systemet framkom genom en variation av utgångsackordet i system 1:

Figur 37



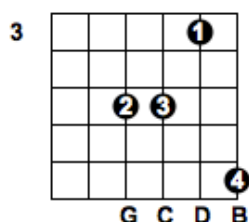
Även detta ser jag som det andra ackordet i ett Em doriskt ackordskalesystem. Hela ackordskalesystemet ser ut på följande sätt:

Figur 38



I det tredje systemet i dorisk moll utgår jag från intervall snarare än ifrån något grepp som jag har hört. Utgångsackordet ser ut på följande sätt³⁰:

Figur 39



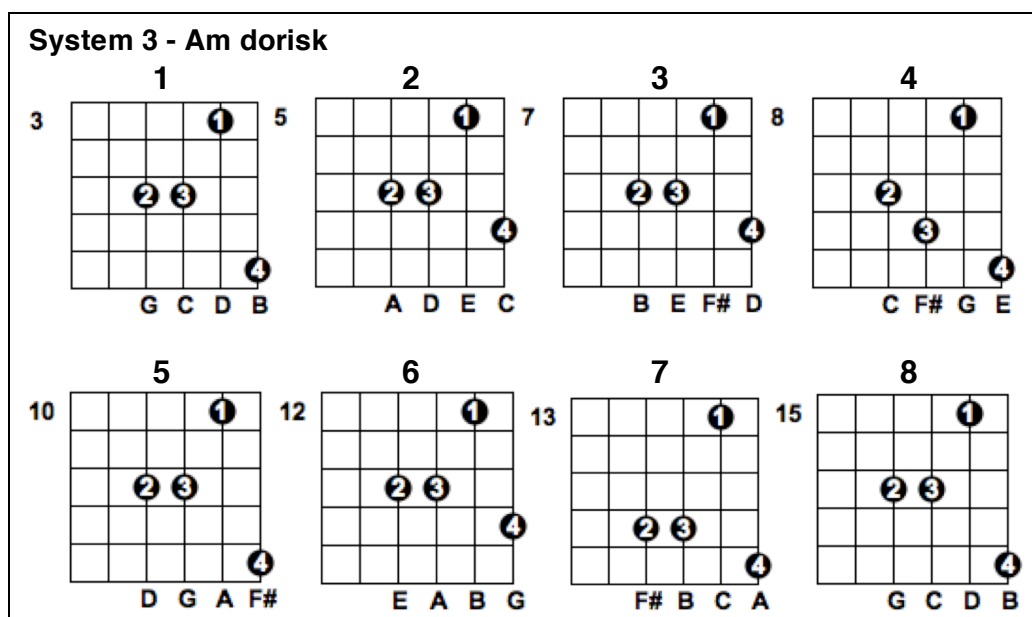
För detta ackord har jag alltså inget grepp som inspirationskälla³¹. Jag har istället konstruerat det efter intervall: kvart-sekund-sext. Även när det flyttas enligt skalan kommer det fortfarande vara dessa intervall mellan tonerna. Den enda skillnaden är kvaliteten på intervallen³². Jag tänker att detta är det första ackordet i ackordskalesystemet eftersom det rent visuellt befinner sig i rakt under tonen A på den sjätte strängen. Det är som sagt inte en regel utan bara ett sätt att tänka som fungerar för mig personligen.

³⁰ Detta system skriver jag i det Am doriska moduset för att få bättre plats och för att gitarristen kan öva på ackordskalesystemet tillsammans med den lösa A-strängen som baston. Det går givetvis att transponera var och ett av dessa system till alla tolv tonarter genom att flytta alla grepp upp eller ner till önskad tonart.

³¹ Vid vidare analys har jag sett att detta system är den fjärde inversionen av ett kvartstaplat ackord.

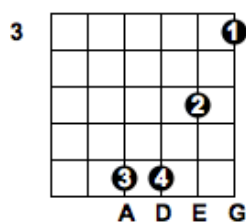
³² Det vill säga att ibland kommer det bli en stor eller liten sext eller sekund beroende på vilka toner som ingår i skalan/moduset. Kvarten kommer för det mesta vara ren men kommer vid ett tillfälle att bli överstigande.

Figur 40



I det fjärde och sista systemet i dorisk moll bygger utgångsackordet också på en sammansättning av intervall snarare än ett för mig redan känt grepp:

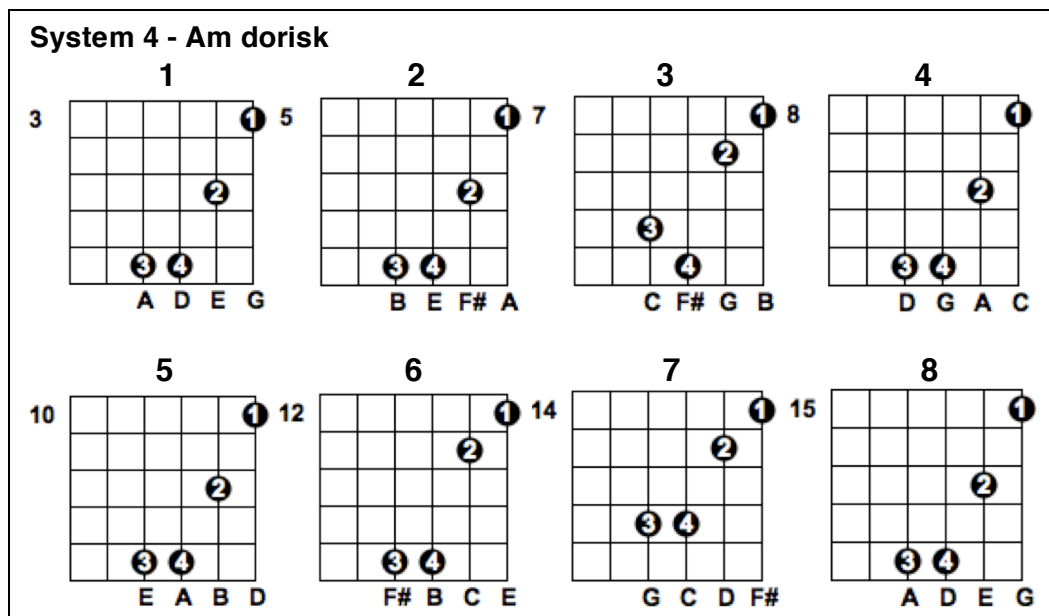
Figur 41



Nu är det intervallen kvart-sekund-terter som tillsammans skapar utgångsackordet och därmed ackordskalesystemet i detta sista system i dorisk moll. Den uppmärksamme ser att detta ackordskalesystem är den tredje inversionen av system 1 i dorisk moll³³.

³³ Inversioner kallas även för omvändningar. Det finns många olika sätt att invertera ackord på gitarren. Det sättet jag syftar på här beskrivs av Pat Martino (1983) på sidan 7 i boken *Linear Expressions*. Det går ut på att varje ton i ackordet flyttas upp till nästa på samma sträng. På ett enkelt D-dur betyder det att tonen d flyttas upp till f#, f# flyttas till a och a flyttas till d. För flera sätt att invertera ackord på gitarren, se Goodrick (1987, s 44-47).

Figur 42



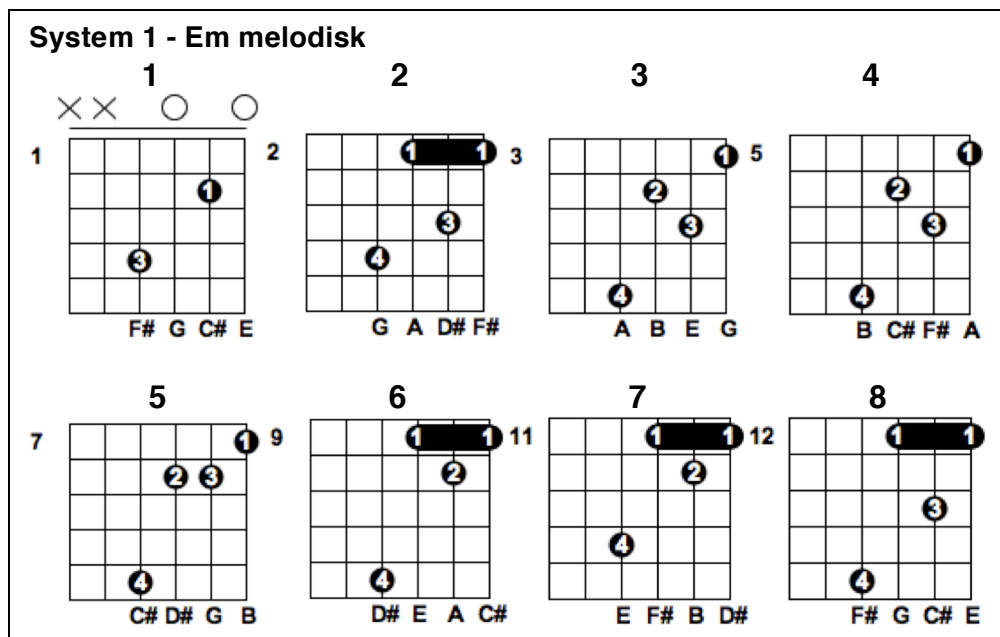
Dessa fyra ackordskalesystem inom det doriska moduset är bara ett fåtal av alla de möjligheter som finns.

2.1.1.2 Ackordskalesystem i melodisk moll

Med utgångspunkt från de första fyra ackordskalesystemen jag konstruerat i det doriska moduset använder jag mig nu av samma utgångsackord men gör nu ackordskalor enligt den melodiska mollskalan. Ackordskalesystemen nedan har många likheter med de i det doriska moduset. Skillnaden är bara att skalan har en stor septima istället för en liten³⁴.

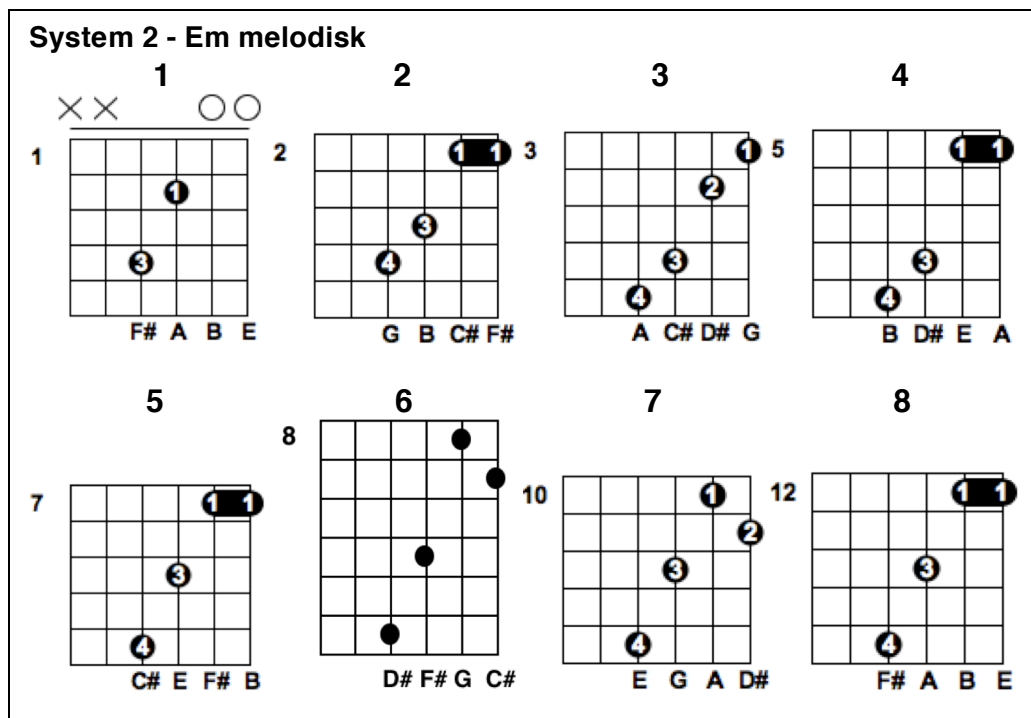
³⁴ I praktiken betyder det att alla d har höjts till d# i Em och alla g till g# i Am.

Figur 43



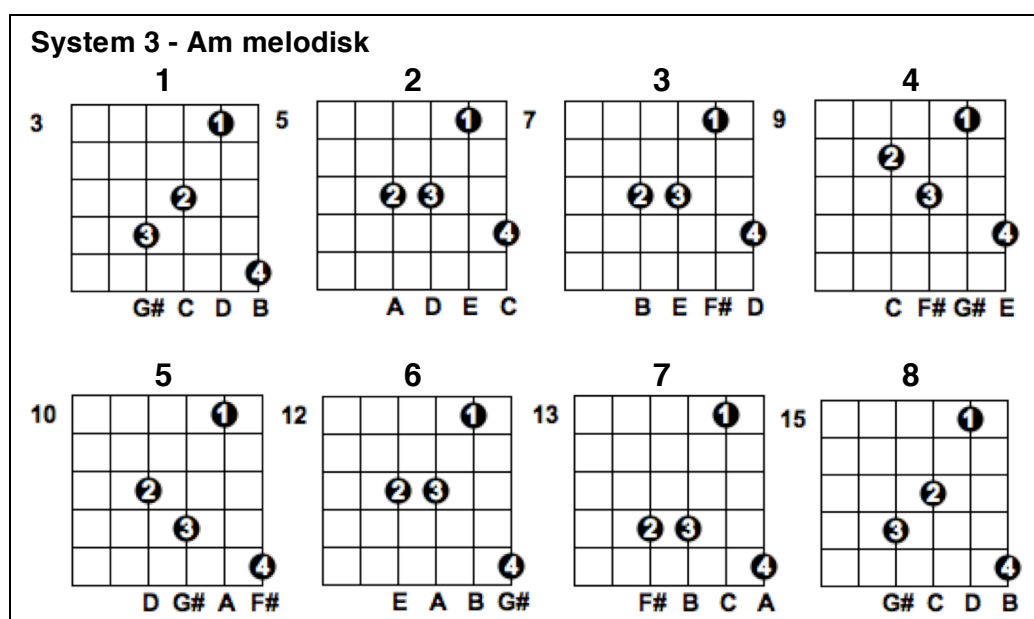
Det andra systemet i melodisk moll har också stora likheter med dess motsvarighet i dorisk moll. Observera att grepp nummer sex är stort och är knappt spelbart i lägre register. System två ser ut på följande sätt:

Figur 44



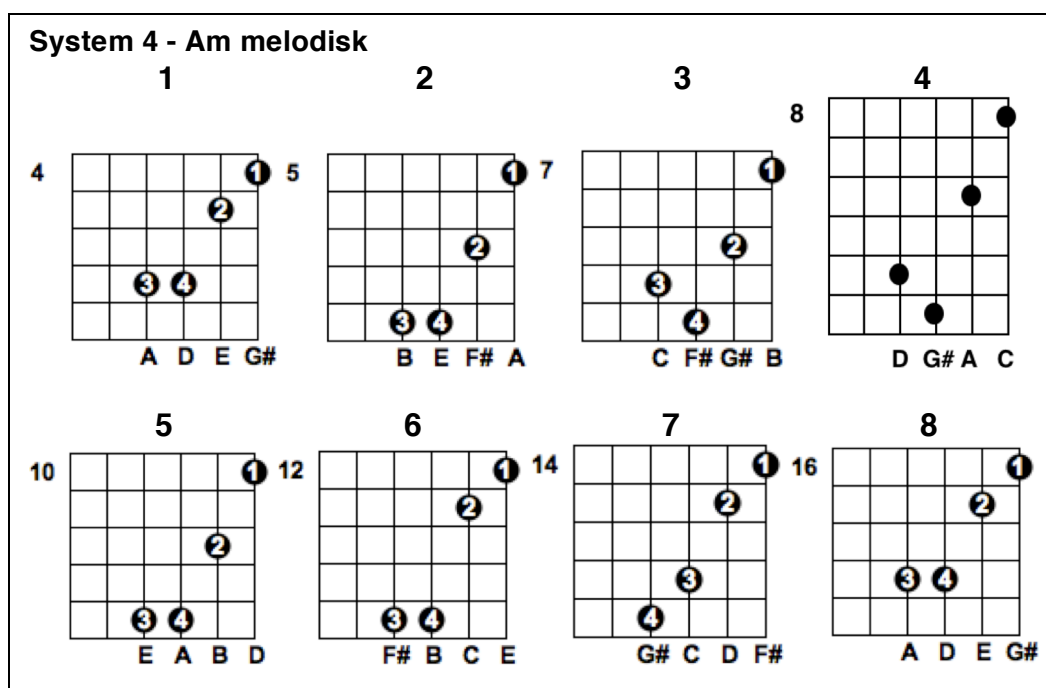
Det tredje systemet i melodisk moll ser ut på följande sätt:

Figur 45



Det fjärde och sista systemet i melodisk moll ser ut på följande sätt. Observera att grepp 7 här ser precis likadant ut som grepp 3 i system 2 i melodisk moll. Skillnaden är att intervallet mellan a och c# i grepp 3 i system 2 är en stor ters medan intervallet mellan g# och c i grepp 7 i system 4 är en förminskad kvart. Den förminskade kvarten uppstår i den melodiska mollskalan och återfinns i alla system för melodisk moll som jag har visat här³⁵.

Figur 46



³⁵ Detta är en så kallad enharmonisk förväxling. Det är ett begrepp som används när en klingande ton har olika namn. Exempelvis D# och Eb. Det är samma sak med intervall. Det mest kända är nog överstigande kvart/förminskad kvint som ju klingar likadant men noteras på olika sätt.

Detta var det sista systemet för melodisk moll. Alla de sextiofyra grepp som återfinns i dessa åtta system i dorisk och melodisk moll kan representera det grundackord varifrån moduset härleds. Om det står ett Am7 i ackordanalysen kan gitarristen i teorin använda vilket som helst av de grepp som hör till det Am-doriska moduset³⁶. Det är samma sak för modusen inom den melodiska mollskalan, om det exempelvis står ett G7 kan gitarristen i teorin använda sig av samtliga grepp som hör till det Abm-melodiska moduset³⁷.

2.1.1.3 Förslag på övningar för att lära sig ackordskalesystemen

Genom att använda Ted Greenes metoder för att smycka ut ackordskalesystemen blir de mer intressanta att öva och lyssna på. Jag ger här nedan exempel på hur Greenes variant 5 av *delaying notes* kan appliceras på mitt system 2 i dorisk moll³⁸.

Figur 47

Measure	T	A	B
1	0	2	4
2	0	2	4
3	3	6	7
4	3	6	7
5	7	9	11
6	7	9	11
7	10	12	14
8	10	12	14

Nästa övning består av *delaying notes* samtidigt som det byter mellan system 3 och 4 i dorisk moll. Denna övning är bra för att lära sig att växla mellan ackordskalesystem i ett musikaliskt kontinuerligt flöde.

³⁶ För exempel - se 2.1.

³⁷ Se förklaring till varför Abm-melodisk skala fungerar över ett G7 under punkt 2.1.2.1.

³⁸ För Greenes utsmyckningar av ackordskalar, se 1.4.1.5. För mina ackordskalesystem, se 2.1.1.1-2.1.1.2. Siffrorna över klangerna representerar position i ackordskalesystemet. I figur 48 använder jag först grepp 1 i system 4 sedan grepp 1 i system 3, grepp 2 i system 4, grepp 2 i system 3 osv.

Figur 48

1 1 2 2 3 3 4 4

5 5 6 6 7 7 8 8

TAB

Nästa övning går ut på att topptonen ska röra sig stegvis i skalan medan ackorden hela tiden växlar mellan de olika systemen³⁹.

Figur 49

TAB

OSV...

³⁹ Jag gjorde övningen så att ackorden rör sig stegvis mellan system 1-4. Det enda undantaget är i takt fyra där det tredje ackordet egentligen ska hämtas från system 3 om det ska följa ordningen. I detta fall får det istället hämtas från system 4 eftersom det aktuella ackordet i system 3 inte går att ta så långt ner på gitarrhalsen. Ordningen förskjuts sedan då nästkommande ackord tas från system 1 osv.

2.1.1.4 Hur jag använder systemen av ackord

Innan ackordskalorna börjar sättas i ett musikaliskt sammanhang behöver jag klargöra vilka system som ska användas när.

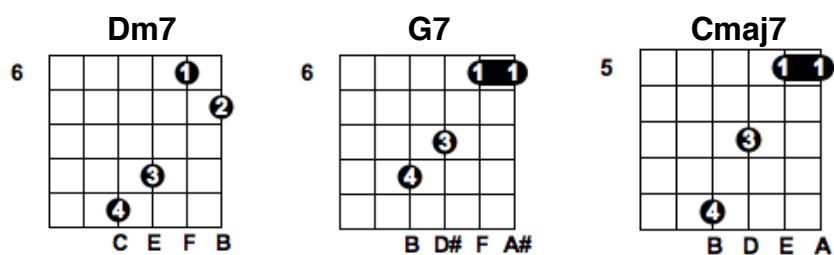
De första exemplen kommer att utgå från en II-V-I:a i C-dur, dvs. Dm7-G7-Cmaj7. Dm7 tolkas för det mesta, som vi konstaterat under 1.3.1.4, som ett doriskt ackord. Det betyder att alla fyra ackordskalesystem i det doriska moduset är applicerbara om de först transponeras till D. G7 däremot kan tolkas på en mängd olika sätt. Jag har i denna sektion uteslutande tolkat det som ett superlokriskt ackord. Då det superlokriska moduset är det sjunde av de modus som härleds från den melodiska mollskalan använder jag systemen för melodisk moll men transponerar dem till Ab. Detta resulterar i att skalan och därmed alla grepp blir superlokriska i förhållande till G. Cmaj7 tolkar jag som lydiskt. Oavsett om jag hade tolkat Cmaj7 som joniskt eller lydiskt går det att använda de doriska systemen. För att göra Cmaj7 till lydiskt behöver de doriska systemen transponeras till A. För att göra Cmaj7 till joniskt behöver samma system transponeras till D.

2.1.1 5 II-V-I i dur

Det finns en mängd olika sätt att ta sig an ackordprogressioner med hjälp av dessa system som jag konstruerat. Exempelvis går att blanda de olika systemen, det går att spela flera grepp per ackordtyp och på så sätt skapa en harmonisk rörelse. Det går att välja klanger utefter toppton eller baston eller invärtes rörelser och det går att välja grepp som håller sig i samma position på gitarrhalsen osv. Jag ska ge exempel på några av dessa olika angreppssätt.

I det första exemplet (se figur 50) utgår jag endast från system 2 i både dorisk och melodisk moll. Jag har här valt grepp utifrån hur jag vill att topptonen ska röra sig. Ackordsymbolerna ovanför greppen visar nu de typackord som är grunden för de modus ur vilka systemen är genererade.

Figur 50



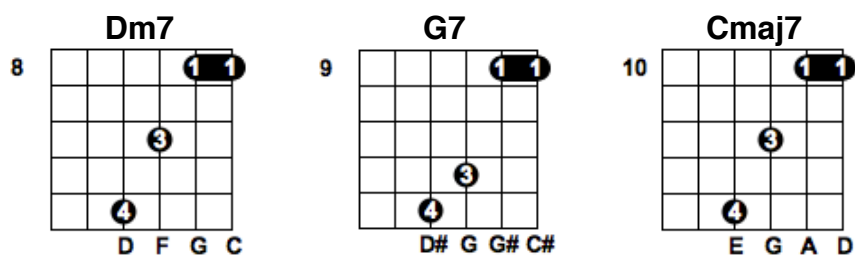
För Dm7 använder jag här det sjätte greppet ur system 2 för den Dm-doriska skalan. För G7 använder jag det andra greppet ur system 2 för Abm-melodisk. För Cmaj7 tänker jag lydiskt och använder jag det första greppet ur system 2 för den Am-doriska skalan⁴⁰. Dessa grepp ligger nära varandra i position och topptonen sänks kromatiskt ner från sexten i Dm7 till sexten i Cmaj7.

I figur 51 använder jag fortfarande system 2 i både dorisk och melodisk moll. Den här gången väljer jag grepp som gör att topptonen går kromatiskt uppåt. För Dm7 väljer jag det sjunde

⁴⁰ Greppet för Cmaj7 är i denna position exakt likadant oavsett om jag tolkar det som joniskt eller lydiskt. Det beror på att det greppet återkommer fyra gånger i system 2 för dorisk moll (se figur 38 under 2.1.1.1). På grund av den höga frekvensen av återkomsten av detta grepp i system 2 kommer det hamna på samma ställe vid ytterligare två positioner och då se likadant ut i det joniska och lydiska moduset.

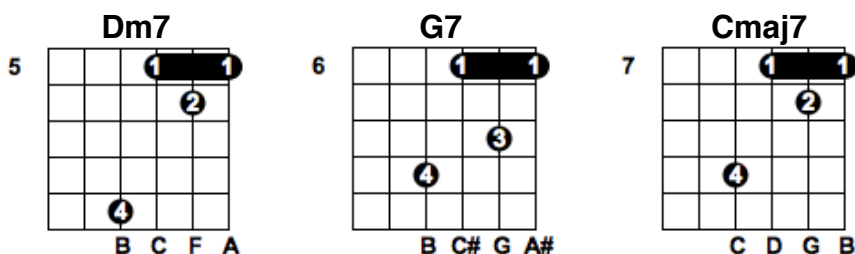
greppet för Dm-dorisk. För G7 väljer jag det fjärde greppet ur Abm-melodisk. För Cmaj7 väljer jag det fjärde greppet ur Am-dorisk (dvs. C-lydiskt).

Figur 51



Då det finns trehundrafyrtiotre olika kombinationer av II-V-I i C-dur då bara system 2 används⁴¹ kommer jag nu med anledning av arbetets begränsade omfattning att gå vidare med de andra systemen för dorisk moll.

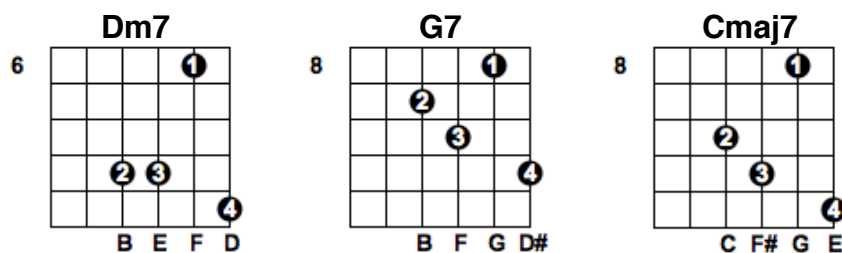
Figur 52



I figur 52 använder jag grepp från system 1 i både dorisk och melodisk moll. För Dm7 väljer jag det femte greppet ur Dm-dorisk. För G7 väljer jag det andra greppet ur Abm-melodisk och för Cmaj7 väljer jag det andra greppet ur den Am-doriska skalan. Topptonen får här en kromatiskt uppåtgående rörelse.

Nästa exempel är med grepp från system 3 i dorisk och melodisk moll.

Figur 53

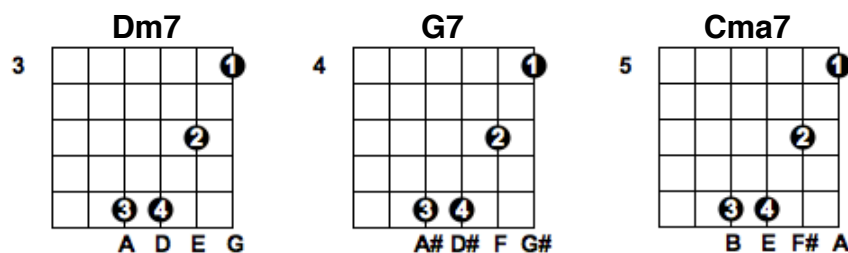


För Dm7 väljer jag det sjunde greppet ur Dm-dorisk. G7 representeras av det femte greppet ur Abm-melodisk och Cmaj7 av det fjärde greppet ur Am-dorisk.

I figur 54 använder jag grepp från system 4 i både dorisk och melodisk moll. För Dm7 väljer jag det femte greppet ur Dm-dorisk. För G7 väljer jag det andra greppet ur Abm-melodisk och för Cmaj7 väljer jag det andra greppet ur Am-dorisk. Resultatet blir ett enda grepp som flyttas kromatiskt uppåt.

⁴¹ Förutsatt att det bara används ett grepp åt gången och då endast inom en oktav per ackordtyp. Eftersom det finns sju olika grepp i system 2 för var och ett av dessa tre modus blir uträkningen $7 \times 7 \times 7 = 343$ variationer. Då har jag inte räknat med att Cmaj7 kan göras både joniskt och lydiskt utan endast ett av dessa alternativ.

Figur 54



I de följande exemplen använder jag flera grepp per ackord typ. Detta ökar den harmoniska rytmen och skapar en harmonisk rörelse. I dessa exempel kan greppen med fördel väljas efter deras toptoner eftersom det skapas en tydligare melodisk rörelse när flera grepp används för varje ackordtyp. Denna metod passar bra för de ackordskalesystem som jag har konstruerat. Eftersom greppen bara innehåller fragment av den skala de är en del av kan det ibland uppfattas som svårt att höra vilken modus de tillhör. Genom att använda flera grepp inom ett och samma modus ges lyssnaren en mer fullständig bild av karaktären på det modus som används. Denna metod påminner om en förlängd version av Greenes *delaying notes* (Greene, 2009, s 21) och Wybles *double stop*-teknik (Wyble, 1973, s 8-25) som går ut på att bryta upp ett ackord och spela fragment av det. Dessa fragment skapar tillsammans ett ackord⁴². Eftersom ackord och skala är två former av samma sak (Levine, 1995, s 33) blir de olika greppen i de ackordskalesystem som jag har konstruerat delar av ett och samma ackord/skala och skapar tillsammans något som skulle kunna kallas för *modusackord*⁴³. Jag skriver dessa exempel i tabulatur och noter för att den harmoniska rytmen ska bli tydlig⁴⁴.

Figur 55

	Dm ⁷		G ⁷		Cmaj ⁷	
T	3	5	6	4	3	7
A	3	5	6	4	3	7
B	5	7	8	6	5	9
	7	9	9	8	7	10

I figur 55 är samtliga grepp tagna från system 2 i både dorisk och melodisk moll. Två grepp från Dm-dorisk representerar Dm⁷. Två grepp från Abm-melodisk representerar G⁷ och två grepp från Am-dorisk representerar Cmaj⁷. Figur 56 och 57 är konstruerade på samma sätt.

⁴² Jfr med punkt 1.4.1.4 och 1.4.2.1.

⁴³ Termen *modusackord* är inte en etablerad term. Jag använder den här för det ackord som alla toner i en skala skapar tillsammans. Om alla toner i en Dm-dorisk skala spelas samtidigt blir det ett Dm¹³. Detta Dm¹³ blir då modusackordet för det Dm-doriska moduset (jfr med Levine, 1995, s 32-33 som jag har redogjort för under punkt 1.3.2). Det är alla modusets karaktärsdrag uttryckt i ett enda ackord. Jag har inte hittat någon passande term som brukar användas för ackord med denna funktion och har därför valt att kalla dem för modusackord.

⁴⁴ Då det finns ett mycket stort antal variationer väljer jag att ge ett fåtal exempel och då endast från system 2 för att demonstrera hur systemen kan användas. Det är upp till den enskilde gitarristen att utforska och hitta kombinationer av grepp som vederbörande tycker om.

Figur 56

Figur 56 shows a musical exercise with three chords: Dm7, G7, and Cmaj7. The notation includes a treble clef staff with chord symbols and a guitar TAB staff with fret numbers for strings T, A, B.

	12	10	9	11	10	14
T	12	10	9	11	10	13
A	14	12	12	13	12	16
B	15	14	13	15	14	17

Figur 57

Figur 57 shows a musical exercise with three chords: Dm7, G7, and Cmaj7. The notation includes a treble clef staff with chord symbols and a guitar TAB staff with fret numbers for strings T, A, B.

	1	3	4	6	7
T	1	3	4	6	7
A	4	5	6	8	9
B	5	7	8	9	10

I figur 58 har jag ökat den harmoniska rytmen ytterligare men använder mig av samma principer som i figurerna 55-57.

Figur 58

Figur 58 shows a musical exercise with three chords: Dm7, G7, and Cmaj7. The notation includes a treble clef staff with chord symbols and a guitar TAB staff with fret numbers for strings T, A, B.

	3	7	10	8	9	6	7	4	3	7	14	14
T	3	6	10	8	9	6	8	4	3	7	13	13
A	5	9	12	10	12	8	10	6	5	9	16	16
B	7	10	14	12	13	9	11	8	7	10	17	17

Det finns många möjligheter att använda harmonisk rörelse med hjälp av de fyra systemen på detta sätt⁴⁵. Det är upp till utövaren att bedöma vad som låter bra och vad som passar i olika situationer.

2.1.1.6 II-V-I i moll

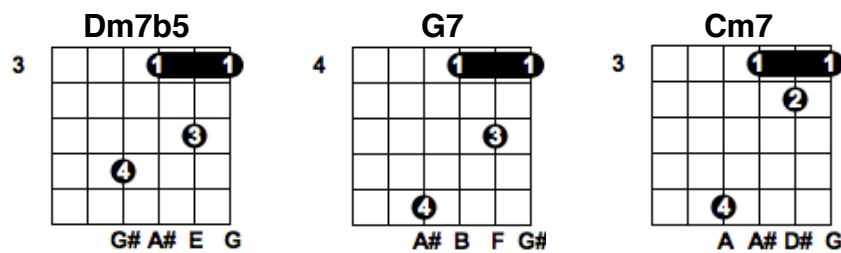
Dessa system går även utmärkt att använda i II-V-I:or i moll. De exempel jag ger här är i Cm, vilket betyder att ackordföljden blir: Dm7b5-G7-Cm7. Dm7b5 tolkar jag här som ett lokriskt # 2-ackord. Lokrisk # 2 är det sjätte moduset i den melodiska mollskalan. D är det sjätte

⁴⁵ Bara användandet av två klanger, spelade inom en oktav per typackord, med hjälp av ett system ger 117 649 variationer. Uträkningen blir 7 upphöjt till 6.

skalsteget i den F-moll melodiska skalan och för att göra Dm7b5 till lokriskt # 2 använder jag mig därför av systemen i F-melodisk moll. G7 tolkar jag som superlokriskt precis som i exemplen i dur och använder mig därför fortfarande av systemen för Ab-melodisk moll. Cm7 tolkar jag som antingen Cm-doriskt eller Cm-melodiskt och använder mig av systemen med samma namn.

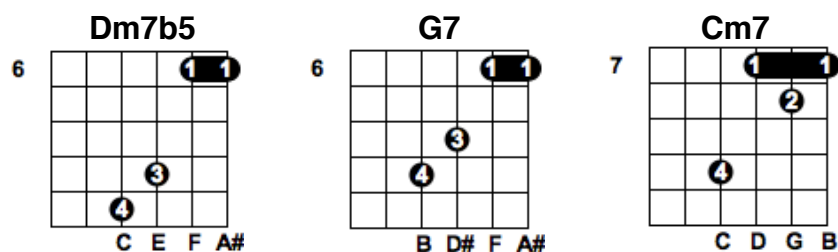
I det första exemplet på en II-V-I:a i Cm använder jag grepp från system 2 i både dorisk och melodisk moll. För Dm7b5 väljer jag det andra greppet ur Fm-melodisk skala. För G7 väljer jag det första greppet ur Abm-melodisk skala och för Cm7 använder jag det femte greppet ur Cm-dorisk skala.

Figur 59



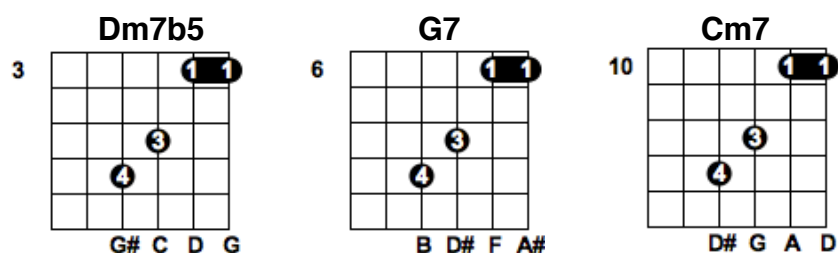
I figur 60 använder jag grepp från både system 1 och 2. För Dm7b5 väljer jag det fjärde greppet ur system 1 för Fm-melodisk skala. För G7 väljer jag det andra greppet ur system 1 för Abm-melodisk skala och för Cm7 väljer jag det sjunde greppet ur system 2 för Cm-melodisk skala.

Figur 60



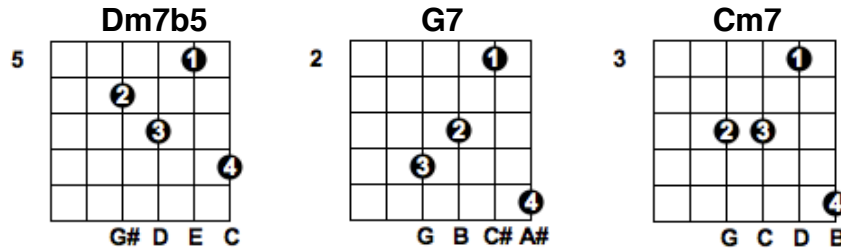
Figur 61 består av grepp från system 2 för melodisk moll. Jag har valt det andra greppet för varje skala. Det blir alltså följande: Grepp två ur system 2 för Fm-melodisk skala, grepp två ur system 2 för Abm-melodisk skala, grepp två ur system 2 för Cm-melodisk skala.

Figur 61



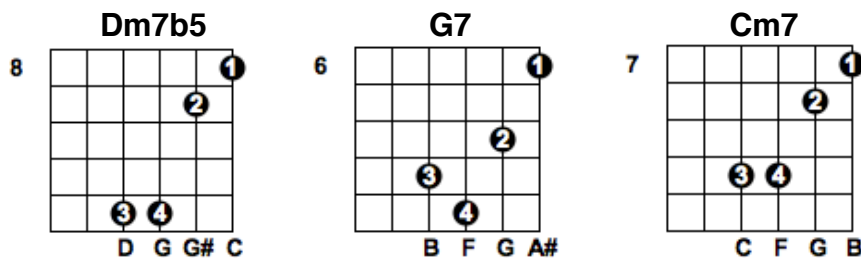
Greppen i figur 62 kommer från system 3 i melodisk moll. För Dm7b5 väljer jag det fjärde greppet ur Fm-melodisk skala. För G7 väljer jag det första greppet ur Abm-melodisk skala. För Cm7 väljer jag det sjätte greppet ur Cm-melodisk skala.

Figur 62



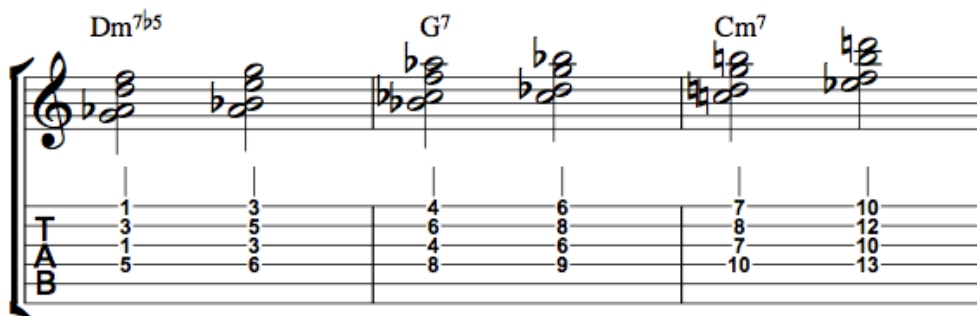
Figur 63 består av grepp från system 4. För Dm7b5 väljer jag grepp sex ur Fm-melodisk skala. För G7 väljer jag grepp tre ur Abm-melodisk skala. För Cm7 väljer jag grepp åtta ur Cm-melodisk skala.

Figur 63



Precis som i dur går det att använda flera grepp per ackordtyp i II-V-I:or i moll. I figur 64 använder jag bara grepp ur system 1 från både dorisk och melodisk moll. Jag låter två grepp från Fm-melodisk skala representera Dm7b5, två grepp från Abm-melodisk skala representera G7 och två grepp från Cm-melodisk skala representera Cm7.

Figur 64



Figur 65 är uppbyggd efter samma skalor men från system 1.

Figur 65

Figur 65 shows a musical staff with three chords: Dm7^{b5}, G7, and Cm7. The guitar TAB below the staff is as follows:

T	8	6	6	4	3	1
A	8	6	6	4	3	1
B	10	9	8	6	5	4
B	12	10	9	8	7	5

I figur 66 tolkar jag Cm7 som doriskt istället för melodiskt. De övriga ackorden tolkas likadant som i föregående exempel. Figur 66 består av ackord från system 2 i både dorisk och melodisk moll.

Figur 66

Figur 66 shows a musical staff with three chords: Dm7^{b5}, G7, and Cm7. The guitar TAB below the staff is as follows:

T	1	3	6	4	5
A	1	3	6	4	4
B	3	5	8	6	7
B	5	6	9	8	8

Även i II-V-I i moll kan den harmoniska rytmen varieras efter smak. I figur 67 har jag ökat den harmoniska rytmen till fjärdedelar. Greppen är tagna från system 1 i melodisk moll på alla tre ackordtyperna.

Figur 67

Figur 67 shows a musical staff with three chords: Dm7^{b5}, G7, and Cm7. The guitar TAB below the staff is as follows:

T	1	3	4	6	4	6	7	9	8	10	7	5	3
A	3	5	6	8	6	8	9	11	10	12	8	6	4
B	1	3	5	7	4	6	8	10	8	10	7	5	4
B	5	6	8	10	8	9	11	13	12	13	10	9	7

De exempel jag har gett i 2.1.2.2-2.1.2.3 är till för att demonstrera principen för den strategi jag använder mig av för att variera ackordspel och sound. Som jag skrivit tidigare finns det ett mycket stort antal variationer och många möjligheter genom dessa ackordskalesystem och det är upp till den enskilde gitarristen att hitta det som passar för just dennes smak.

2.1.2 Strategi II: Delaying notes och moving lines - ett arrangemang

I detta avsnitt kommer jag att gå igenom ett arrangemang⁴⁶ som jag har gjort på ett chorus av låten *Blue in Green* som är skriven av Miles Davis och som finns med på skivan *Kind of Blue* (1959, Columbia Records). Arrangemanget bygger på Greenes (2009) *delaying notes* och jag använder mig även av *double stop*-tekniken på liknande sätt som Wyble (1973) gör. Precis som i Wybles första etyd⁴⁷ utgår jag från ackordgrepp och spelar fragment av dem. I detta arrangemang har jag i huvudsak utgått från de ackordskalesystem jag har konstruerat men har blandat in meloditoner, grundtoner, ledtoner och ett fåtal andra ackordgrepp för att arrangemanget ska fungera för sologitarr. Jag har tolkat varje ackord i *Blue in Green* med hjälp av de metoder som Bengtsson (2005) och Levine (1995) redogör för⁴⁸ och därefter använt mig av de ackordskalesystem som jag har konstruerat⁴⁹. Detta är en form av diatonisk reharmonisering av originallåten i bemärkelsen att jag håller mig inom de ackord som finns i låten men väljer andra klanger eller kombinationer av toner inom de angivna modusen⁵⁰. Skillnaden från traditionell diatonisk reharmonisering är att de klanger som ersätter de givna ackorden inte alltid har tydliga funktioner utan fungerar med som representationer av det aktuella moduset. Jag har skrivit in de ursprungliga ackorden för att visa vad jag har haft som utgångspunkt.

Jag kommer här nedan gå igenom mitt arrangemang och redogöra för hur jag har använt nämnda principer.

Figur 68

The figure shows a musical score for guitar, consisting of a treble clef staff and two bass clef staves labeled 'T' and 'B'. The treble staff contains two measures of music. The first measure is labeled 'Gm7' and contains a dotted quarter note G3, a quarter note Bb3, and a dotted half note G3. The second measure is labeled 'A7' and contains a dotted quarter note A3, a quarter note C#4, and a dotted half note A3. The bass staff 'T' shows fretting for the first measure: 5 on the 2nd string, 3 on the 3rd string, and 3 on the 4th string. The second measure shows 5 on the 2nd string, 2 on the 3rd string, and 3 on the 4th string. The bass staff 'B' shows fretting for the first measure: 7 on the 2nd string, 3 on the 3rd string, and 3 on the 4th string. The second measure shows 7 on the 2nd string, 0 on the 3rd string, and 0 on the 4th string.

I takt 1 har jag tolkat Gm7 som doriskt och utgår från det första greppet från system 1 i Gm-dorisk skala. Förutom greppet finns också grundtonen som baston på slag tre och en meloditon på slag fyra. I takt två har jag tolkat A7 som superlokriskt och utgår från det sjätte greppet från system 3 i Bbm-melodisk skala. Jag har utelämnat den höga E-strängen i dessa grepp av hänsyn till melodin. Lägga märke till att kompstämman går ovanför melodin på slag två och skapar en skarp dissonans mellan dur- och molltersen i A7. Det sjätte greppet i system 3 för melodisk moll har denna dissonans i sig men det är först när grundtonen slås an på slag tre som det blir uppenbart att det är mellan just dur- och molltersen som dissonansen uppstår och den blir genom detta ännu skarpare. Genom att arpeggiera tonerna A och C# på andra

⁴⁶ Se Appendix 2.

⁴⁷ Se Appendix 1.

⁴⁸ Se punkt 1.3.4.

⁴⁹ Se punkt 2.1.1.1-2.1.1.2.

⁵⁰ Diatonisk harmonisering betyder att byta ut eller lägga till ackord inom samma modus för att öka den harmoniska rytmen eller för att förändra ackordens funktion. För en mer ingående förklaring av diatonisk harmonisering, se Bengtsson (2005, s 17) i första boken och s 25 i andra boken (de är tryckta tillsammans i en enda bok 2005).

slaget i takt 2 blir alla tonerna tydligare och dissonansen mellan C och C# blir mindre påtaglig.

Figur 69

The figure shows a musical score for a guitar. The top staff is a melody line with notes and accidentals. Above the staff are chord symbols: Dm7, Cm7, F7, and Bb. The bottom staff is a guitar fretboard diagram with six strings and a fretboard. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. The fretboard is divided into measures corresponding to the chords above.

Takt 3 och 4 är de enda takterna där jag inte har utgått från några grepp från de ackordskalesystem som jag har konstruerat. Anledningen till detta är att jag låter melodin byta oktav. Istället för att låta hela grepp flyttas upp en oktav använder jag mig i takt 3 av ledtoner i basen och i de högre registren. Detta påminner om Wybles (1973) användning av *double stops* i ett modus⁵¹. Dm7 tolkar jag som doriskt och de grepp och toner som jag använder mig av i takt 3 ingår i Dm-dorisk skala. De två grepp som jag utgår ifrån i takt 3 ser ut på följande sätt:

Figur 70

A fretboard diagram for a guitar. A barre is shown at the 7th fret. Three fingers are placed on the strings: finger 1 on the 7th fret of the 2nd string (A), finger 2 on the 7th fret of the 3rd string (D), and finger 3 on the 7th fret of the 4th string (F). The notes F, A, and D are labeled below the strings.

Figur 71

A fretboard diagram for a guitar. A barre is shown at the 7th fret. Two fingers are placed on the strings: finger 1 on the 7th fret of the 1st string (E) and finger 2 on the 7th fret of the 3rd string (G). The notes E and G are labeled below the strings.

Cm7 i takt 4 tolkar jag som ett doriskt ackord och väljer toner i den Cm-doriska skalan utifrån basens linje i takt 3 och utifrån melodin. F7 tolkar jag utifrån halv-hel dimskala eftersom det både är dominantiskt och har en stor sext⁵². Av hänsyn till basstämmans rörelse hamnar sexten även i basen på F7.

⁵¹ Se punkt 1.4.2.1.

⁵² Jag har inte redogjort för detta modus tidigare på grund av arbetets begränsning. Som jag skrev under punkt 2.1.2.1 tolkar jag för det mesta dominantackord som superlokriska i detta arbete. Eftersom detta ackord har en stor sext (vilket inte den superlokriska skalan har, jfr med det sjunde moduset som härleds ur den melodiska mollskalan under punkt 1.3.2.) och jag ville ha med en liten nona i klangen, valde jag att tolka det halv-halv dimskala. Se Levine (1995) s 78-88 för en genomgång av de olika dimskalorna.

Figur 72

The image shows a musical score for a guitar piece. The top staff is in G-clef and contains two measures of music. The first measure is marked with a Bbmaj7 chord and the second with an A7 chord. The notes in the first measure are G2, Bb2, D3, F#3, Ab3, and Bb3. The notes in the second measure are A2, C3, Eb3, F#3, Ab3, and Bb3. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and five frets. The fret numbers are: 5, 3, 2, 3, 6, 5 on the top string; 3, 3, 5, 9, 5 on the second string; 7, 7, 10, 8 on the third string; 6 on the fourth string; 8 on the fifth string; and 7, 0 on the sixth string.

I takt 5 och 6 utgår jag åter igen från grepp ur ackordskalesystemen. Jag tolkar Bbmaj7 som lydiskt och börjar med att använda det första greppet ur system 1 i Gm-dorisk skala. Åttondelarna från taktslag två och till slutet av takten består också av grepp från de Gm-doriska systemen. Det första greppet på taktslag tre är en variant på grepp sju i system 2 i Gm-dorisk skala med den höga E-strängen utelämnad. Eftersom meloditonen är ett C# höjs tonen på B-strängen ett band och greppet blir lite kortare⁵³. Greppen på den andra åttondelen på taktslag tre och på taktslag fyra är grepp ett och tre ur system 2 i Gm-dorisk skala. Det sista greppet i takt 5 är grepp två ur system 1 i samma skala. A7 i takt 6 tolkar jag som superlokriskt och utgår från grepp 1 ur system 3 i Bbm-melodisk skala. Tonen E på sista slaget finns där för att underlätta fingersättningen på den sista meloditonen men också för att det låter fint.

Figur 73

The image shows a musical score for a guitar piece. The top staff is in G-clef and contains two measures of music. The first measure is marked with a Dm7 chord and the second with an E7 chord. The notes in the first measure are D3, F3, Ab3, and Bb3. The notes in the second measure are E3, G#3, Bb3, and C#3. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings and five frets. The fret numbers are: 3 on the top string; 5, 3, 6 on the second string; 7, 5, 9 on the third string; 0 on the fourth string; 8 on the fifth string; and 11, 12, 12, 9 on the sixth string.

Dm7 i takt 7 tolkar jag som dorisk och utgår från det fjärde greppet ur system 2 för Dm-dorisk skala. På det fjärde taktslaget utgår jag från grepp sex ur system 4 för Dm-dorisk skala. I takt 8 tolkar jag E7 som superlokriskt och utgår från grepp sex ur system 4 för Fm-melodisk skala. Finger 2 på vänster hand flyttas från det låga G# på band 11 på A-strängen till det högre G# på band 9 på B-strängen samtidigt som de övriga tonerna hålls kvar.

⁵³ Tonen hade normalt varit ett C. Tonen C# finns inte med i Bb-lydsk skala och därför finns det inget grepp bland mina ackordskalesystem som kan användas där utan att justeras.

Figur 74

The figure displays a musical staff with two measures. The first measure is labeled 'Am7' and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The second measure is labeled 'Dm7' and contains a sequence of notes: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3. Below the staff is a guitar fretboard diagram with six strings. The strings are labeled 7, 4, 5, 3, 1, 2, 3 from top to bottom. The fretboard shows fingerings for the notes in the staff: the first measure uses frets 7, 4, 5, 3, 1, 2, 3 on the strings; the second measure uses frets 1, 4, 2, 3 on the strings.

I takt tre och fyra flyttade jag upp melodin en oktav, nu i takt nio ändrar jag melodin från originalet eftersom jag nu vill att den ska gå ner en oktav för att förbereda repriserna⁵⁴. Am7 i takt nio tolkar jag som melodiskt och använder fragment av grepp ur system 1 och 2 för Am-melodisk skala. På det första taktslaget använder jag två toner ur grepp två från system 1. Det andra och tredje taktslaget bildar tillsammans grepp sju i system 1. På det fjärde taktslaget spelas två toner ur grepp sex ur system 2. Dm7 i takt 10 tolkar jag som doriskt och använder grepp tre som utgångspunkt.

Detta var en möjlig applicering av de ackordskalesystem som jag har konstruerat tillsammans med teknikerna *delaying notes* och *double stops*. Det finns många möjligheter med dessa system och tekniker. I detta exempel arrangerade jag för sologitarr men samma principer går utmärkt att använda i olika sammanhang tillsammans med fler musiker.

⁵⁴ I takt 3 och 4 flyttade jag upp melodin en oktav och flyttar nu ner den igen.

3. Diskussion

I denna del sammanfattar jag arbetet och gör en reflekterande återblick på det. Jag ger också förslag på fortsatt forskning inom detta ämne och på hur detta arbete kan vara relevant för läraryrket.

3.1 Sammanfattande slutdiskussion

Syftet med detta arbete har varit att undersöka vad det finns för strategier för att utveckla ackordspel på jazzgitarr och hur dessa strategier kan tillämpas praktiskt. Den frågeställning jag har utgått ifrån har varit följande:

Vad finns det för strategier att utveckla ackordspel för jazzgitarr och hur kan de tillämpas i praktiken?

Genom att studera praktikbaserad forskning inom detta område har jag upptäckt och fokuserat på tre olika koncept:

- Tänk modus istället för ackord.
- Harmonisering av skalor.
- Delaying notes och double stops.

Studierandet av dessa koncept resulterade i två strategier:

1. Konstruerandet av ackordskalesystem.
2. Applicerandet av delaying notes och double stops på dessa ackordskalesystem.

Genom att behandla modus och ackord som samma sak öppnades det upp möjligheter för andra klanger än funktionsbaserade ackord. Ett ackord kan representeras av ett modus och olika klanger kan representera detta modus förutsatt att tonmaterialet i klangerna hämtas ifrån det. När dessa klanger sedan blir utgångsackord för ett ackordskalesystem genererar de en mängd olika klanger som alla kan fungera som representationer av dess modus/grundackord. Jag har konstruerat åtta sådana här ackordskalesystem, fyra i dorisk moll och fyra i melodisk moll, och gett exempel på hur dessa kan användas som representationer av modus/ackord. Jag har, teoretiskt och praktiskt, förklarat innebörden i begreppen *delaying notes* och *double stops* samt gett exempel på hur de kan användas i kombination med dessa ackordskalesystem genom att arrangera ett chorus av Miles Davis *Blue in Green*.

De resultat som framkommit av detta arbete är intressanta för mig som gitarrist. Genom arbetets gång har jag lärt mig mycket och har börjat applicera dessa tekniker för att själv utveckla och variera mitt eget ackordspel på gitarr. Jag är glad för att jag har fokuserat på just strategier för utvecklandet av ackordspel och inte på en eller två färdiga ackordskalor. Dessa strategier kan jag använda för att skapa egna koncept eller för att variera redan existerande. De exempel jag har gett i resultatdelen är endast en liten del av alla variationer som dessa strategier möjliggör.

Av de ackordskalesystem jag har konstruerat här har jag själv kommit att använda system 1 och 2 mest i mitt eget musicerande än så länge då jag tycker att de är smidigast att flytta runt eftersom de mestadels bygger på barrégrepp⁵⁵. De klanger som finns i system 3 är de som

⁵⁵ Barrégrepp är grepp där ett av vänsterhandens fingrar, vanligtvis pekfingeret, trycker ner flera strängar samtidigt. De flesta greppen i ackordskalesystem 1 och 2 är barrégrepp. Se 2.1.1.1.

jag tycker låter bäst var och för sig. Till skillnad från system 1 och 2, där jag oftast använder flera klanger åt gången, använder jag klangerna i system 3 mer som enskilda representationer av ackord/modus. System 4 är det som jag använder minst i mitt egen musicerande, vilket kan bero på att det var det sista som jag konstruerade och som jag därför inte haft tid att öva på tillräckligt.

Jag tror att dessa ackordskalesystem kan vara till stor hjälp för de gitarrister som vill variera och utveckla sitt ackordspel och att de strategier jag har redogjort för kan vara en språngbräda till livslånga studier för den vetgirige.

Det sätt som jag har valt att arbeta på har fungerat mycket bra för mig. Det systematiska granskandet av litteratur och tidigare forskning har gett mig mycket material att välja ifrån och har gett mig en inblick i hur etablerade jazzgitarrister förhåller sig till ackordspel. Även den tid jag har ägnat åt konstruerandet av ackordskalesystemen och applicerandet av dessa i tonala kontexter har varit värdefull för mig då det har gett mig en större förståelse av gitarrens möjligheter till ett mångfacetterat ackordspel och klangskapande. Jag skulle dock önska att jag under arbetets gång hade haft regelbundna forum med medmusiker där jag hade kunnat pröva mina idéer för att snabbare internalisera de strategier jag har tagit fram.

3.2 Fortsatt forskning

De ackordskalesystem jag har konstruerat här är bara ett fåtal av alla möjligheter som finns tillgängliga på gitarren. Det finns ett stort antal klanger som kan användas som utgångsackord för egna ackordskalesystem. Här är ytterligare några sätt som går att studera och arbeta utifrån:

- Valfria klanger (baserade på tre, fyra, fem eller sex toner) och dess ackordsystemskalor.
- Inversioner av dessa klanger.
- Andra stränggrupper, intilliggande och spridda.
- Vertikala ackordsystemskalor (då i alla olika positioner på gitarrhalsen) istället för horisontella.
- m.m.

Allt detta kan göras i ett enda modus. Levine säger:

You can interpret almost all chord symbols using just these four scales:

- *The major scale*
- *The melodic minor scale*
- *The diminished scale*
- *The whole-tone scale*

(Levine, 1995, s 32)

Om Levine har rätt vore det kanske också angeläget att utveckla liknande ackordskalesystem som jag har gjort men för de modus som härleds från dimskalan och heltonsskalan.

3.3 Anknytning till läraryrket

Det material och de strategier som jag har skrivit om i detta arbete förser gitarristen med en enorm mängd material att själv studera och att själv lära ut. De musikteoretiska koncept jag redogör för fungerar som en gemensam grund som musiker inom den tonala jazzen kan utgå ifrån i sitt musicerande, både individuellt och som ensembler. Det är en nödvändig kunskap för den som vill syssla med tonal jazz på en lite högre nivå. Att omvandla denna teoretiska grund till koncept och strategier för ackordspel på gitarr ger gitarristen fler möjligheter till ett varierat ackordspel och en djupare förståelse för harmonikens mångfald inom tonal jazz. Detta arbete kan alltså fungera som ett verktyg för gitarrläraren i sin undervisning.

Referenser

- Bengtsson, O. (2005). *Jazz harmoni 1+2*. Bromma: Benola musik.
- Borgdorff, Henk. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Nederländerna: Leiden University Press. ISBN: 978 90 8728 167 0.
- Goodrick, M. (1987). *The Advancing guitarist*. USA: Third Earth Productions. ISBN: 0-88188-589-4.
- Green, T. (förnyad 1981, tidigare 1971 av Dale F. Zdenek). *Chord Chemistry*. Van Nuys, CA, USA: Alfred Publishing Co., Inc. ISBN-10: 0-89898-698-2, ISBN-13: 978-0-89898-698-3.
- Greene, T. (förnyad 2009, tidigare 1976 av Dale F. Zdenek). *Modern Chord Progressions*. Van Nuys, CA, USA: Alfred Music Co., Inc. Publishing. ISBN-10: 0-89898-698-0, ISBN-13: 978-0-89898-698-3
- Holdsworth, A. (2007). DVD, *Allan Holdsworth*. USA: Alfred Music Publishing. ISBN-10: 0739048546, ISBN-13: 9780739048542.
- Ingelf, S. (2008). *Lär av mästarna – klassisk harmonilära, faktadel*. Stockholm: Sting Musik. ISBN: 91-971133-9-5.
- Levine, M (1995). *The Jazz theory book*. Petaluma: Sher music company. ISBN: 1-883217-04-0.
- Martino, P. (1983). *Linear Expressions*. Washington, USA: REH Publications. ISBN: 9781423460893.
- Wyble, J (1973). *Classical/Country*. California, USA: Playback music publishing company.
- Wyble, J (2001). *The Art of two line improvisation*. Redigerad och inspelad av David Oakes. USA: Mel Bay Publications.

Internetkällor:

Ted Greene

- <<http://tedgreene.com/personal/biography.asp>> (2012-11-06)

Jimmy Wyble

- <<http://www.davidooakesguitar.com/jimmyTribute.php>> (2012-11-16)

Allan Holdsworth

- <<http://www.therealallanholdsworth.com/allansbio.htm>> (2012-11-20)

Övrig källa:

- Ljudinspelning från workshop den 5 januari 2013. Bifogad som CD.

Appendix

Appendix 1: Jimmy Wybles Jazz Etude One

JAZZ ETUDE ONE

TIMMY WYBLE

$\text{♩} = 144$ SWING

m a m a m a m a m a
p i p i p i p i p i p i p i p i p i

m i p i a i m i p i a p i m i p i p i

m a m a i a m a m a i a a a
p i p i p i p i p i p i p i p i p i p i

m i p i m i a
p i p i p i p i

a
p

Appendix 2: Blue in Green

Blue In Green

Written by: Miles Davis

Arrangement for guitar by: Patrik Tammelin, 2012-12-11

Let ring when possible

The score is written in 4/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a guitar tablature staff with strings T, A, and B labeled. Chord diagrams are placed above the treble staff, and fret numbers are indicated on the tablature lines. The first system covers measures 1-3 with chords Gm7, A7, and Dm7. The second system covers measures 4-6 with chords Cm7, F7, Bbmaj7, and A7. The third system covers measures 7-10 with chords Dm7, E7, Am7, and Dm7. The piece concludes with a double bar line.

Sibelius
Sibelius
Sibelius
Sibelius
Sibelius

Appendix 3: Minnesanteckningar för workshopen 5/1-2013

Några ord om dessa minnesanteckningar.

Det är dessa anteckningar jag hade med mig när jag höll workshopen. Jag följde dem inte exakt men de kan ändå vara en hjälp för den som lyssnar till ljudfilen och vill kunna följa med. Anteckningarna består nästan enbart av urklipp från uppsatsen och var till för att jag skulle komma ihåg allt jag ville ta upp på workshopen. De är inte redigerade på något sätt.

Workshop 5/1-2013

Bakgrund

Piano vs gitarr

Metod

Teoriböcker (Levine, Bengtsson, Ingelf), Praktiskbaserad forskning (Greene, Wyble, Holdsworth, Goodrick, Martino).

Teori

- Modus
- Förteckning över modus

Skalans namn	Toner	Tonsteg
C jonisk	C D E F G A B C	1 2 3 4 5 6 7 1
Cm dorisk	C D Eb F G A Bb C	1 2 b3 4 5 6 b7 1
Cm frygisk	C Db Eb F G Ab Bb C	1 b2 b3 4 5 b6 b7 1
C lydisk	C D E F# G A B C	1 2 3 #4 5 6 7 1
C mixolydisk	C D E F G A Bb C	1 2 3 4 5 6 b7 1
Cm eolisk	C D Eb F G Ab Bb C	1 2 b3 4 5 b6 b7 1
Cm lokrisk	C Db Eb F Gb Ab Bb	1 b2 b3 4 b5 b6 b7

Modusets namn	Toner	Tonsteg
Cm melodisk	C D Eb F G A B C	1 2 b3 4 5 6 7 1
Cm dorisk b2	C Db Eb F G A Bb C	1 b2 b3 4 5 6 b7 1
C lydisk #5	C D E F# G# A B C	1 2 3 #4 #5 6 7 1
C lydisk mixolydisk	C D E F# G A Bb C	1 2 3 #4 5 6 b7 1
C eolisk dur	C D E F G Ab Bb C	1 2 3 4 5 b6 b7 1
C lokrisk #2	C D Eb F Gb Ab Bb	1 2 b3 4 b5 b6 b7 1
C altererad	C Db Eb Fb Gb Ab Bb C	1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 1

- Konstruera ett modus från ett givet ackord

Metod 1

Dm7 fårgas med 9, 11 och 13 = Dorisk skala.

Metod 2

Fyll ut mellanrummen mellan ackordtonerna i ett Dm7.

Eolisk, frygisk, dorisk eller dorisk b2

Föredrar "villkorliga närmandetoner" för att inte krocka med ackordtonerna.

Inom tonal jazz är ackord och skalor/modus samma sak och kan användas om vartannat. Tonerna i ett Dm7 är bara valda delar ur ex det Dm-doriska moduset.

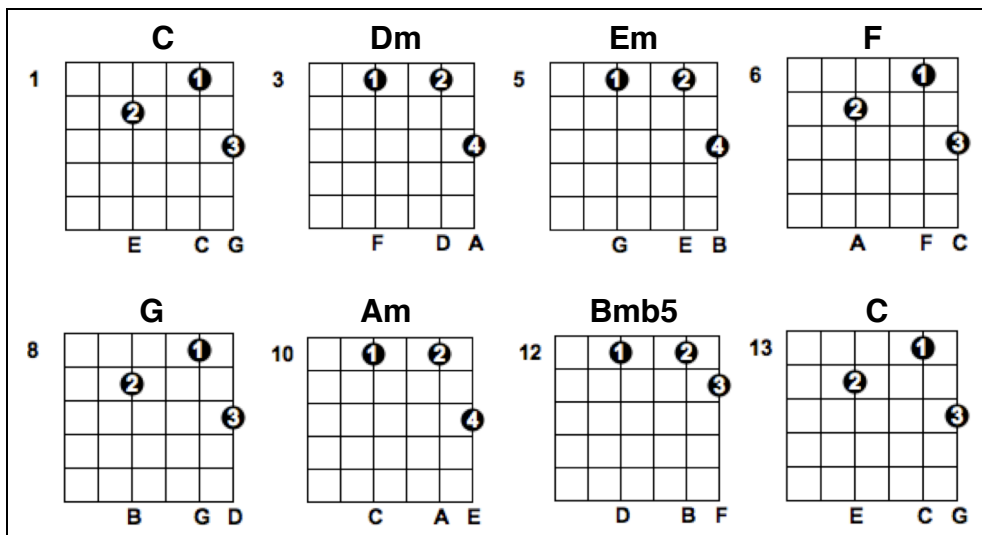
- Diatoniska fyrklanger (harmonisering av skalor) och steganalys.

Gör en durskala till fyrklangsackord och **koppla ihop dem** med stegbenämningar och dess tillhörande modus.

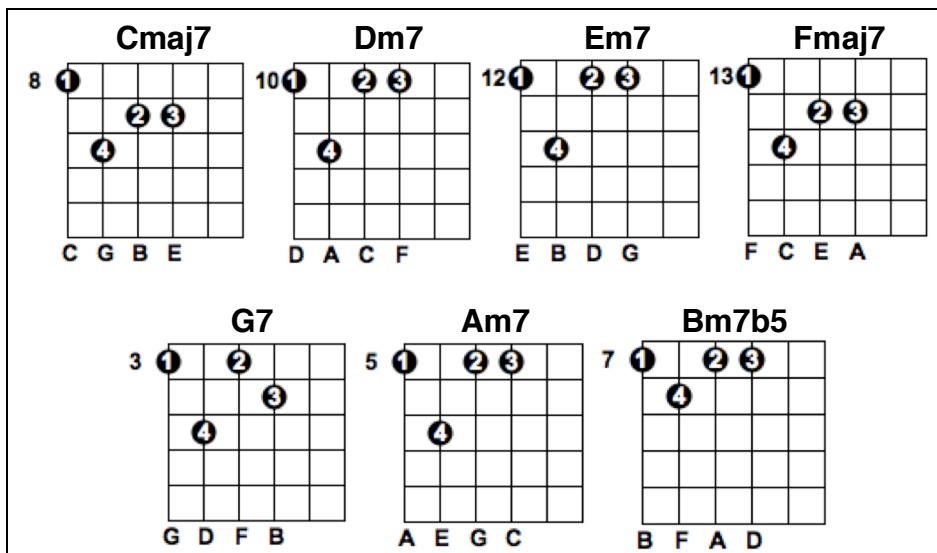
Skalsteg	Benämning i steganalys	Tillhörande modus
1	I eller Imaj7	Jonisk
2	II eller IIm7	Dorisk
3	III eller IIIIm7	Frygisk
4	IV eller IVmaj7	Lydisk
5	V eller V7	Mixolydisk
6	VI eller VIIm7	Eolisk
7	VII eller VIIIm7(b5)	Lokrisk

Ted Greene

Greene bygger ackordskalor utifrån utgångsackord. 40 st tre-/fyrtatonstrecklanger.



35 st varianter på Emaj7.



och även utifrån klanger som är svårare att bestämma funktion. Dessa kan alla användas som G13:

G13

3 5 7 9

F B E A G C F B A D G C B E A D

10 12 14 15

C F B E D G C F E A D G F B E A

G13

Delaying notes:

E F#m G#m A

TAB: 4 5 7 6 8 9 10 9

2 4 6 7

4 5 7 9

OSV...

E F#m G#m A

TAB: 5 4 6 7 9 8 9 10

2 4 6 7

4 5 7 9

OSV...

Moving lines:

Nästa exempel innehåller både *moving lines* och *delaying notes*.

OSV...

OSV...

Jimmy Wyble

Går steget längre när han bryter upp ackord.

Am7b5

A G C D#

D(b9)

D# F# D

D7b5

G# D F# C

The image shows a musical example for the C7(alt) chord. On the left, a treble clef staff shows a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with fingerings 3, 1, 1, 4, 2, 2, 1, 2. On the right, a guitar fretboard diagram for the C7(alt) chord is shown with fingerings: 3-1-2-4 on the top string, 3-3 on the second string, 3-4-3-2 on the third string, and 3 on the fourth string. Below the fretboard, the notes are listed: 7, 1, b9, #9, 1, #4, 7, 4, 3, 1.

Allan Holdsworth

Ta vilka klanger som helst ur ett modus. Gör ackordskalor av dessa.

Resultat

Enligt Levine (1995) används **skalor och ackord** inom den tonala jazzen som **samma sak**. Det är inte någon egentlig skillnad mellan ett Dm13 och en D dorisk skala. Greene (1981) fortsätter på den tankegången och visar ett **ackordskalesystem** som inte egentligen har några namn utan snarare är **en del av ett modus**. Dessa ackord kan alla användas inom det aktuella moduset och är utbytbara mot varandra. Holdsworth (2007) går ytterligare ett steg och visar ett sätt att **konstruera ackordskalor** genom att välja **kombinationer av toner** inom ett modus och sedan förflytta dem parallellt enligt skalan.

Två sätt att konstruera utgångsackordet:

3. Utgå från ett av mig redan känt ackord eller ett grepp.
4. Utgå från intervall i skalan, dvs. att bygga upp ett ackord baserat på bestämda skalegna intervall.

Doriskt

System 1 - Em dorisk

1 2 3 4

×× ○ ○

1 2 3 4

1 2 3 4

F# G C# E G A D F# A B E G B C# F# A

5 6 7 8

7 8 9 10 11 12

C# D G B D E A C# E F# B D F# G C# E

System 2 - Em dorisk

1 2 3 4

×× ○ ○

1 2 3 4

1 2 3 4

F# A B E G B C# F# A C# D G B D E A

5 6 7 8

7 8 9 10 11 12

C# E F# B D F G C# E G A D F# A B E

System 3 - Am dorisk

1 3	2 5	3 7	4 8
<p>G C D B</p>	<p>A D E C</p>	<p>B E F# D</p>	<p>C F# G E</p>
5 10	6 12	7 13	8 15
<p>D G A F#</p>	<p>E A B G</p>	<p>F# B C A</p>	<p>G C D B</p>

System 4 - Am dorisk

1 3	2 5	3 7	4 8
<p>A D E G</p>	<p>B E F# A</p>	<p>C F# G B</p>	<p>D G A C</p>
5 10	6 12	7 14	8 15
<p>E A B D</p>	<p>F# B C E</p>	<p>G C D F#</p>	<p>A D E G</p>

Melodiskt

System 1 - Em melodisk

1 2 3 4

×× ○ ○

1 2 3 4 5

1 2 3 4

F# G C# E G A D# F# A B E G B C# F# A

5 6 7 8

7 9 11 12 12

1 2 3 4 1 2 3 4

C# D# G B D# E A C# E F# B D# F# G C# E

System 2 - Em melodisk

1 2 3 4

×× ○ ○

1 2 3 4 5

1 2 3 4

F# A B E G B C# F# A C# D# G B D# E A

5 6 7 8

7 8 10 12

1 2 3 4 1 2 3 4

C# E F# B D# F# G C# E G A D# F# A B E

System 3 - Am melodisk

1 3	2 5	3 7	4 9
 G# C D B	 A D E C	 B E F# D	 C F# G# E
5 10	6 12	7 13	8 15
 D G# A F#	 E A B G#	 F# B C A	 G# C D B

System 4 - Am melodisk

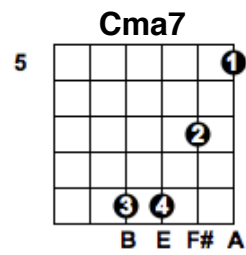
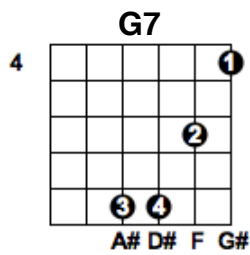
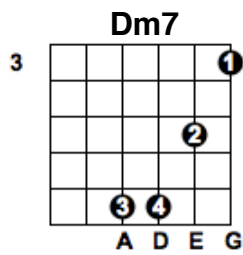
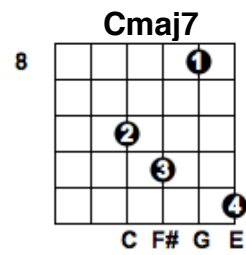
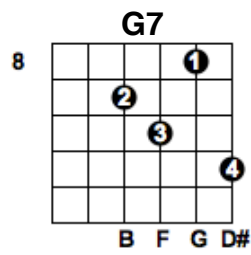
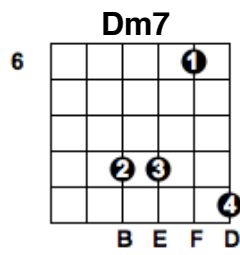
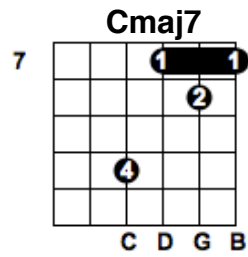
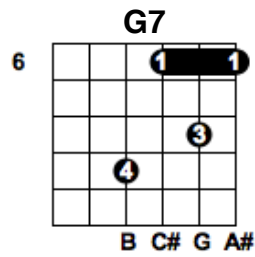
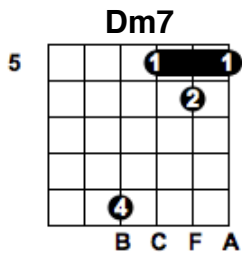
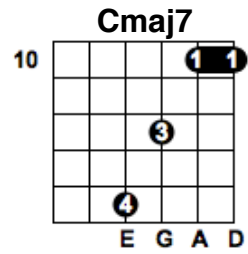
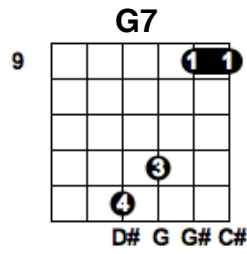
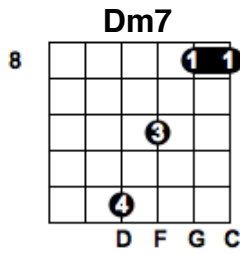
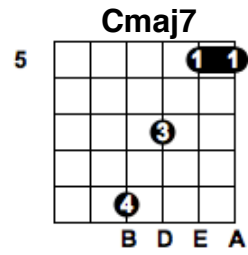
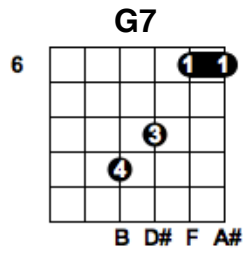
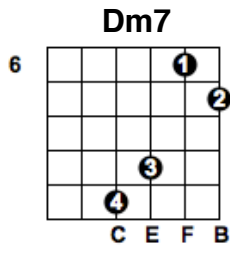
1 4	2 5	3 7	4 8
 A D E G#	 B E F# A	 C F# G# B	 D G# A C
5 10	6 12	7 14	8 16
 E A B D	 F# B C E	 G# C D F#	 A D E G#

I uppsatsen applicerar jag några av Greenes delaying notes varianter på dessa system.

Hur använder jag dessa system?

Dm-dorisk, G-superlokisk (sjunde steget i Abm-melodisk), C-lydisk (Am-dorisk).

II-V-I i dur.

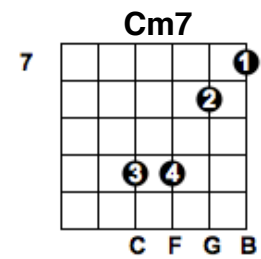
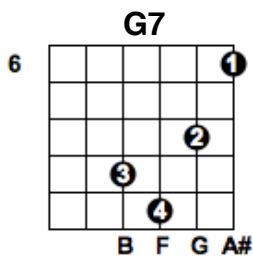
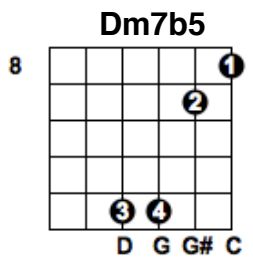
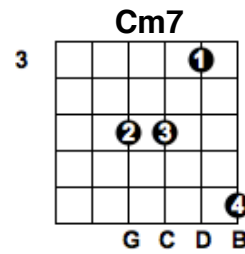
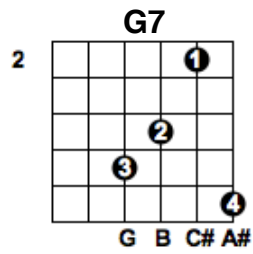
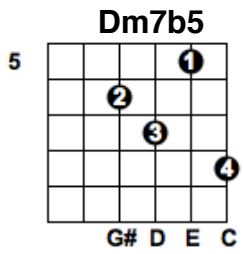
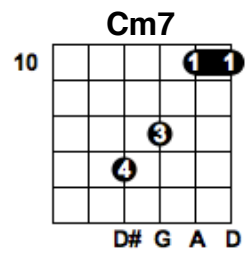
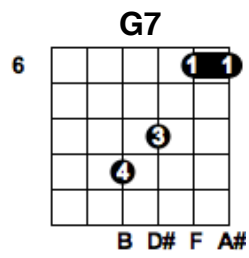
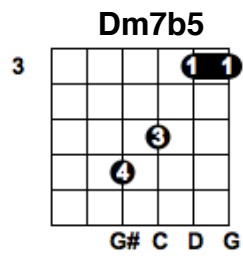


Flera grepp per ackordtyp

Dm7 **G7** **Cmaj7**
 3 5 6 4 3 7
 3 5 6 4 3 7
 5 7 8 6 5 9
 7 9 9 8 7 10

II-V-I i moll.

<p>Dm7b5</p> <p>3</p> <p>G# A# E G</p>	<p>G7</p> <p>4</p> <p>A# B F G#</p>	<p>Cm7</p> <p>3</p> <p>A A# D# G</p>
<p>Dm7b5</p> <p>6</p> <p>C E F A#</p>	<p>G7</p> <p>6</p> <p>B D# F A#</p>	<p>Cm7</p> <p>7</p> <p>C D G B</p>



Blue in Green. Ett arr som kombinerar allt jag har studerat.