



Harmoniska metoder för modal progression

Jakob Jonsson

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning komposition

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Termin 6 År 2017

Författare: Jakob Jonsson

Arbetets rubrik: Harmoniska metoder för modal progression

Arbetets titel på engelska: Harmonic methods for modal progression

Handledare: Dr Joel Eriksson

Examinator: Ulrika Davidsson D.M.A.

SAMMANFATTNING

Nyckelord: Modal progression, modala fält, formaliserad prekomposition, kompositionsteknik

Detta arbete beskriver en metod som författaren har utvecklat för att på logisk väg konstruera harmoniska progressioner av modala tonsamlingar, baserat på antal gemensamma toner och tonsamlingars karaktär. Utöver en redogörelse för metodens teoretiska struktur och praktiska tillämpning innehåller arbetet en analys av två av författarens kompositioner där metoden har använts. Arbetet avslutas med en utvärdering av metodens funktionalitet samt diskussion.

ABSTRACT

Keywords: Modal progression, modal areas, formalized pre-composition, composition technique

This essay describes a method, developed by the author, in order to suggest logical ways for modal progression, based on the number of common notes and tone-collection characteristics. Apart from the exposition of the method's theoretical structure and practical implementation, this essay also include an analysis of two compositions by the author where the method has been used. Finally there is an evaluation of the method's utility, followed by a discussion.

”Any tone can succeed any tone, any tone can sound simultaneously with any other tone or tones, and any group of tones can be followed by any other group of tones, just any degree of tension or nuance can occur in any medium under any kind of stress or duration.”

- Vincent Persichetti, Twentieth-century harmony

Innehållsförteckning

Inledning.....	6
Bakgrund.....	6
Material och metod.....	8
Förkomposition, preparering av material.....	8
Kompositionsprocessen, genomförande.....	11
Analys.....	16
Diskussion och slutsatser.....	19
Referenslista.....	22
Bilagor.....	22

Inledning

Harmonik hör till en av musikens mest fundamentala byggstenar. Otaliga harmoniska principer, konstruktioner och förhållningssätt (och icke-förhållningssätt!) har tillämpats under musikhistoriens gång, i regel starkt präglad av samtiden. Jag ser dylika experiment som ett naturligt steg i arbetet att ta musiken vidare. För min egen del ser jag dessutom stor potential i att utveckla mitt eget musikaliska språk genom detta.

Som musiker och tonsättare bygger man naturligtvis upp sin egen estetik utifrån erfarenhet - man tar ställning till vad som är intressant och inte. Detta är helt avgörande för musikalisk självständighet. För egen del har praktiken många gånger föregått teorin, och därför har jag känt ett behov av att sätta mina erfarenheter under musikteoretisk lupp. Dels för att förstå, dels i hopp om att utveckla min egen estetik ytterligare.

Eftersom samklang utan riktning har varit centralt för mitt intresse har jag valt att begränsa sökandet till harmoniska metoder för *modal* progression. Jag förhåller mig till tonmaterialet som grupperingar av toner, *tonsamlingar* och inte skalor (i traditionell mening) med grund- eller centraltoner. Samlingarna skulle i princip kunna se ut hur som helst, men till förmån för greppbarheten har jag i detta arbete uteslutande behandlat septatoniska tonsamlingar. Jag bör också nämna att jag utgår från liksvävande temperatur.

Bakgrund

Harmoniska metoder som utgår från olika skalor och modus är möjligen ett av musikhistoriens mest utforskade område, och åtskillig litteratur finns att tillgå i ämnet - från tidig sakral musik med strävan efter harmoni och balans, till införandet av dissonanser, till flerstämmighet och kontrapunktik och strikta tonala konstruktioner vidare till avancerad harmonik med polytonala förlopp, såväl som atonalitet eller helt seriella konstruktioner. Jag

har under arbetets gång haft glädje av läsning ur *Twentieth-century harmony*¹ av Vincent Persichetti, som på ett mycket grundligt och pedagogiskt sätt presenterar harmoniska metoder från 1900-talets första hälft. I synnerhet har områden såsom harmonisk riktning, ackordens samhörighet och olika kombinationer av harmoniska texturer varit till stor inspiration.² Men upprinnelsen till mitt intresse för ämnet är resultatet av intuitivt konstruerade texturer som förekommer i flertalet av mina tidigare kompositioner. Jag har iakttagit ett slags musikaliskt-emotionellt skeende i relationen mellan olika tonsamlingar (eller *harmoniska fält*) som inte utgår från polaritet eller riktning, bara *förändring*. Detta inbjuder till ett harmoniskt förhållningssätt där just själva förändringen står i centrum. Tonsamlingarna kan både fungera som ett slags ackord-substitut att bygga progressioner med, såväl som att göra ackordskonstruktioner inom fältet.

Syfte & frågeställning

Syftet med arbetet är tudelat - dels att skapa mina egna harmoniska principer, men också att undersöka om jag överhuvudtaget kan konstruera tillämpningsbara principer för mitt (och möjligen andras) musikaliska språk. Ambitionen är att kunna föreslå olika logiska vägar i modal progression som bygger på släktskap, genom att generera material (heptatoniska skalor/modus), katalogisera och kategorisera det genom att dra slutsatser om materialens olika karaktär. Arbetsprocessen har genererat många frågor, men det jag betraktar som processens mest fundamentala spörsmål är;

- Kommer mina principer tjäna något syfte, eller lär dom i slutänden mestadels ha en urvalsrättfärdigande funktion? Med andra ord; kanske är det själva tonförändringen mellan tonsamlingarna som är betydande - *vilken* slags tonförändring är kanske inte lika intressant (eftersom jag utgår från en icke-polär och riktningslös progression).

¹ Vincent Persichetti, *Twentieth century harmony* (New York: W. W. Norton & Company, 1961)

² Persichetti, *Twentieth century harmony*, kapitel 9 och 13.

Mitt system skulle i så fall mest tjäna till att jag för egen del skulle ha argument för de val jag gör, även om valen i sig inte är avgörande.

- Kommer mina konstruktioner generera en klart igenkänningsbar musikalisk stil, och beror det i så fall på de harmoniska principerna? Eller är harmoniken underordnad t.ex. gestik och textur, eller andra aspekter?

Material och metod

Förutom det rent material- och teorikonstruerande arbetet, omfattar projektet dels en kompositorisk förstudie för stråkkvartett, samt en större komposition för blåsorkester där mina metoder fullföljs genomgående. Frågeställningarna besvaras genom erfarenheter av kompositionsarbetet, samt i analysen av de färdiga styckena.

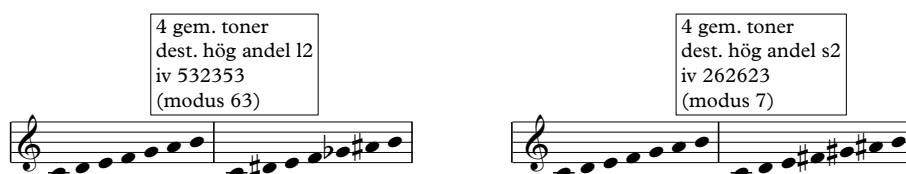
Förkomposition, preparering av material

Min teori bygger i stor grad på principen om släktskap. Ju fler toner två tonsamlingar har gemensamt, desto närmare är de besläktade och ger därmed en ”mildare” förändringseffekt i skiftet mellan sig jämfört med två tonsamlingar som har få toner gemensamt. Jag är återigen angelägen om att inte utgå från polaritet eller riktning som givna progressionsparametrar.

För att överhuvudtaget kunna skapa progressioner behöver jag naturligtvis tonmaterial i form av ett antal olika modus. Det finns förstås många sätt att konstruera tonsamlingar, men för att få någorlunda jämn spridning inom oktaven har jag utgått från sju toner - för enkelhetens skull C-dur, och genom att höja och/eller sänka tre av tonerna har jag fått 91 permutationer av densamma. I matematiska termer kan man säga att jag systematiskt identifierar delmängder om 7 element (heptatoniska skalor) ur en grundmängd om 12 element (kromatisk skala) genom att höja eller sänka tre toner. Många skalor har diskvalificerats på grund av

många toner som förändras), men de inbördes karaktärerna mellan paren skiljer sig, så upplevs också själva förändringen olika. Detta demonstreras i figur 2, där förändringsfaktorn är densamma (4 toner gemensamt, 3 toner förändrade) men destinations-samlingarna skiljer sig väsentligt i karaktär eftersom intervallinnehållen är olika (den första har hög andel små sekunder medan den andra har låg andel små sekunder).

Fig 2; Samma förändringsfaktor, olika destinationskaraktär. iv=intervallvektor, siffrorna anger hur många av respektive intervall i ordningen I2 s2 I3 s3 r4 ö4/f5 som tonsamlingen innehåller.

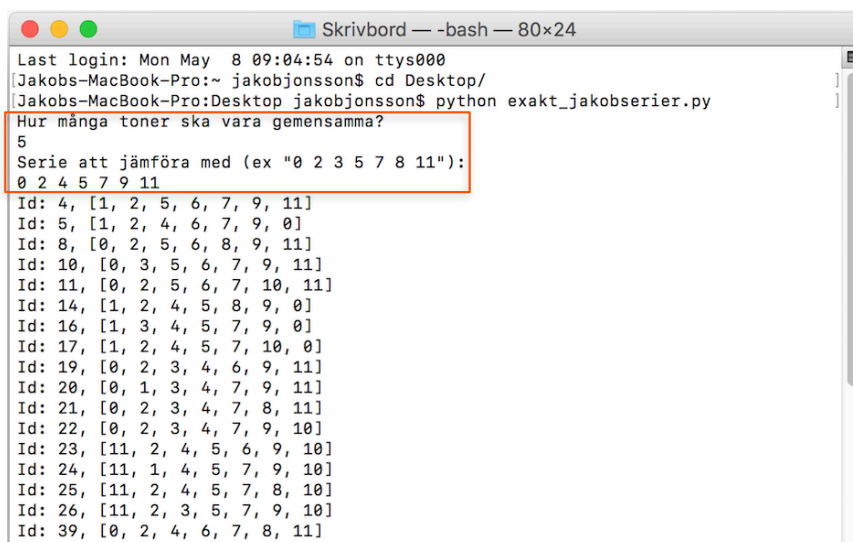


Detta föranleder en kategorisering av skalorna utifrån karaktäristik. I denna bedömning finns förstås flera vägar att gå. Jag har tagit fasta på skalornas *intervallvektor*, dvs. antalet respektive intervall mellan liten sekund till överstigande kvart/förminskad kvint (större intervall översätts till sin omvända motsvarighet, exempelvis $s6=I3$), eftersom den typen av karaktär är mycket hörbar i flerstämmiga texturer såväl som i melodik. Det ger dessutom ett praktiskt sätt att överblicka tonsamlingarna under (se bilaga 3; Intervallvektor). Genom studier av skalor med liknande intervallvektor, till exempel hög andel små sekunder, har jag helt subjektivt försökt identifiera gemensamma karaktärsdrag. Både parametrar som dissonans-/konsonansgrad (till exempel hög eller låg andel dissonanta intervall) och associationer till kulturellt relaterade konventioner (som till exempel återfinns i olika folkmusikaliska tonspråk) har utgjort grund för denna karaktärsbedömning. Kategoriseringen blir då underlag för mina val i progressionsprocessen och tillsammans med principen om släktskap utgör de harmonikens dramaturgiska förlopp.

Själva progressionen konstrueras alltså utifrån en slags tvåstegsmetod, då det första steget innebär ett ställningstagande av hur många toner som förändras. På så vis bedöms alltså avlägsenhetsgraden, eller nivån av släktskap mellan tonsamlingarna. För att göra detta urval kvalitativt behöver man datorns hjälp, det är annars oerhört tidskrävande att leta upp samtliga

modus som har t.ex. tre toner gemensamt med en föregående tonsamling. Ett enkelt textbaserat verktyg (i detta fall Apple's *Terminal*, se figur 3) sorterar snabbt ut aktuella modus efter inmatade förutsättningar.

Fig. 3; Terminal



```
Skrivbord — -bash — 80x24
Last login: Mon May  8 09:04:54 on ttys000
Jakobs-MacBook-Pro:~ jakobjonsson$ cd Desktop/
Jakobs-MacBook-Pro:Desktop jakobjonsson$ python exakt_jakobserier.py
Hur många toner ska vara gemensamma?
5
Serie att jämföra med (ex "0 2 3 5 7 8 11"):
0 2 4 5 7 9 11
Id: 4, [1, 2, 5, 6, 7, 9, 11]
Id: 5, [1, 2, 4, 6, 7, 9, 0]
Id: 8, [0, 2, 5, 6, 8, 9, 11]
Id: 10, [0, 3, 5, 6, 7, 9, 11]
Id: 11, [0, 2, 5, 6, 7, 10, 11]
Id: 14, [1, 2, 4, 5, 8, 9, 0]
Id: 16, [1, 3, 4, 5, 7, 9, 0]
Id: 17, [1, 2, 4, 5, 7, 10, 0]
Id: 19, [0, 2, 3, 4, 6, 9, 11]
Id: 20, [0, 1, 3, 4, 7, 9, 11]
Id: 21, [0, 2, 3, 4, 7, 8, 11]
Id: 22, [0, 2, 3, 4, 7, 9, 10]
Id: 23, [11, 2, 4, 5, 6, 9, 10]
Id: 24, [11, 1, 4, 5, 7, 9, 10]
Id: 25, [11, 2, 4, 5, 7, 8, 10]
Id: 26, [11, 2, 3, 5, 7, 9, 10]
Id: 39, [0, 2, 4, 6, 7, 8, 11]
```

Det första steget genererar alltså ett urval ur tonsamlingen, men alternativen kan fortfarande vara många. Därför tillämpas den mer karaktärsbaserade logiken i andra steget. Utifrån intervallinnehåll bestäms nu vilken typ av karaktär tonsamlingen ska ha. Märk väl att progressionen inte alls utgår från någon tonal riktning i den bemärkelsen att vissa toner leder till andra, även om många tonsamlingar kan ha likheter eller rentav vara identiska med helt vanliga tonala skalor.

Kompositionsprocessen & genomförande

Jag har omsatt mina metoder för modal harmonik i två kompositioner. Den första, en stråkkvartett, blev något av en förstudie till det senare stycket för blåsorkester då jag hade tillräckligt med lärdomar för att fullfölja mina principer mer genomgående.

Ex. 1; Schematisk förändring *Händelser på is*. Siffrorna anger antalet förändrade toner mellan varje vertikal harmonibildning.

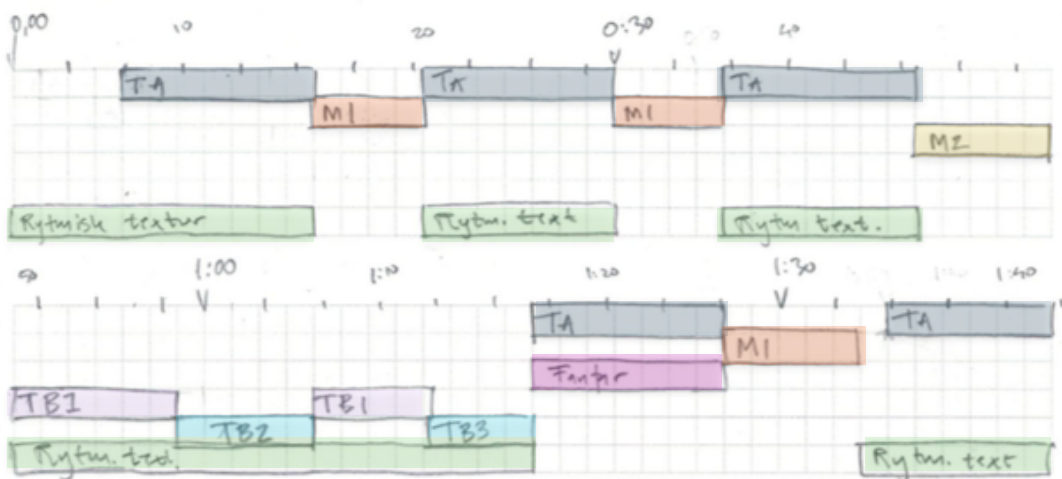
För att framhäva de harmoniska skiftena ytterligare arbetade jag mycket med tremolerande överlagrade ackord. Tremoleringen fungerar som en effektiv harmonisk textur för att etablera rådande modus. Detta liknar texturer som förekommer i mina tidigare kompositioner. I exempel 2 ser vi exempel på modal progression, alltså förändring *mellan* tonsamlingar. I exempel 3 förekommer förändring *inom* samma tonsamling, alltså ackordiska förlopp inom ett och samma modus.

Ex. 2; Överlagrade ackord-tremoleringar (a) *Händelser på is*, t. 57/62-65. Exemplet visar på både harmoniskt skifte i samband med tematisk förändring (b) samt harmoniskt skifte under pågående material (c).

Ex. 3; Ackordiska förlopp inom samma modus, *Händelser på is* t. 29-33 (se bilaga 5 & 6; *Händelser på is*, noter samt inspelning)

Till skillnad från stråkkvartetten bestämde jag mig för ett mer konventionellt formspråk i den senare kompositionen för blåsorkester. Här valde jag att arbeta mer med tematisk variation, utifrån erfarenheter från stråkkvartetten där jag konstaterade att ett renodlat form- och gestikmaterial framhäver det harmoniska händelseförloppet. Jag planerade därför styckets form noggrant och konstruerade tre huvudsakliga teman (se exempel 4) samt en del motiviskt material att bygga på. Detta material har tillkommit med fokus på gestik, helt oberoende av modus. I motsats till stråkkvartetten var jag här angelägen om att förhålla mig till ett dramaturgiskt förlopp med låg- och höjdpunkter för att på bästa sätt utnyttja potentialen i det harmoniska systemet. Jag konstruerade därför teman för att kunna överlagras/trångföras redan i förkompositoriskt stadium (se figur 6).

Fig. 6; Tidig formskiss *Händelser*. TA = tema A, TB1-3 = tema B1-3, M1 = motiv 1, M2 = motiv 2 (se bilaga 12; *Händelser* form)



Ex. 4; Tematiskt material *Händelser*.

Nästa steg i kompositionsarbetet blev att foga samman det tematiska materialet med formskissen och göra en gestiskt relativt komplett version av stycket. I detta skede kunde jag identifiera lämpliga brytpunkter för harmonisk förändring, och tillsammans med en god översikt av styckets narrativ kunde jag nu sektion för sektion skapa styckets harmoniska underlag genom att tillämpa min metod. Med ständig utgångspunkt från föregående modus (stycket börjar för enkelhetens skull i modus 0, det vill säga C-dur) kunde jag utifrån antalet gemensamma toner samt intervallinnehåll göra logiska val av harmoniskt material beroende på hur jag ville gestalta det gestiska materialet. För att hålla god uppsikt över den harmoniska processen använde jag informationsboxar vid varje harmonisk sektion med information om antal gemensamma toner, intervallvektor-kategori, karaktäristik samt tonsamlingens identitet (se exempel 5). Arbetet resulterade i ett particell som sedan har orkestrerats ut för blåsorkester (se bilaga 7,8 & 9; Particell, partitur samt midi-fil *Händelser*).

Ex. 5; Metodisk tillämpning av modal progression Händelser t. 35-42. Boxarna innehåller angivna villkor.

The musical score consists of 13 staves for various instruments: Picc., Fl., Ob., (.Eb), 1.1-2 (Bb), 1.3-4 (Bb), B. Cl. (Bb), n.1-2, .Sax. (Eb), .Sax. (Bb), n.1-2 (F), Tpt., and Tpt. The score is divided into two systems. The first system covers measures 35-42, and the second system covers measures 43-50. Two information boxes are located at the top of the first system. The first box contains the text: '2 gem (minsta möjliga)', 'iv = s2/4', 'så många stora s2 som möjligt', and 'nr 10'. The second box contains: '5 gem', 'iv =', 'låg andel 13 för att få pentatonik', and 'nr 70'. A 'C' box is also present. Dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *mp* are indicated throughout the score.

Analys

En fundamental musikalisk idé med stycket är att framhäva de harmoniska skiftningarna. Jag har avsett att sektionvis vänja lyssnaren vid ett modus, för att sedan plötsligt byta det mot ett annat. Som princip betraktat upplever jag detta skeende mycket effektivt. Frågan är då om jag lyckas realisera detta i musiken.

Varje modusbyte i stycket förhåller sig till denna avsikt, och om vi återgår till exempel 5 ser vi ett typexempel i övergången till bokstav C. Här är fem toner gemensamma mellan tonsamlingarna. Effekten är påtaglig och förstärks av att ett par av de förväntade måltonerna efter skalrörelserna infaller precis i modus-skiftet och ersätts därmed av nya.

Ett annat exempel är skiftet vid bokstav A. Övergången är betydligt mildare här än i föregående exempel. Detta har flera orsaker. Dels förbereder jag skiftet med en slags ”överlappningsskala” (jag återkommer till detta senare), men destinations-moduset har också samma intervallvektor som den helt diatoniska inledningen. Jag har medvetet använt samma eller liknande intervallvektor för återkommande temainsatser, vilket gärna resulterar i modus som är identiska (fast då i transposition), eller mycket lika. Metoden utesluter alltså inte tonala tendenser. Men jag har heller inte sett något egenvärde i att undvika detta, eftersom det inte påverkar det icke-polära förhållningssättet till själva progressionen.

Det finns också fall då jag hade väntat mig betydligt större harmonisk differens än det klingande resultatet. Ett exempel på detta, i bokstav O som fungerar som styckets dramaturgiska höjdpunkt, bygger på en sekvens av uppåtgående skalrörelser (se exempel 6). För varje takt introduceras ett nytt modus och antalet gemensamma toner är minsta möjliga. Dessutom har varje modus det största antalet små sekunder utifrån givna förutsättningar (det första urvalet ger ju inte nödvändigtvis tillgång till alla intervallvektor-grupper), vilket borde ge en tämligen kraftfull dissonant karaktär. Enligt min teori skulle alltså detta resultera i största möjliga harmoniska dramatik. Och visst är det kraftfullt, men det ska också tilläggas att orkestreringen gör sitt med unisona skalrörelser i träblås och marimba till ackompanjemanget av stora klusterackord i bleckblås och timpani. Sammantaget upplever

man passagen som harmoniskt ganska stillastående. Troligtvis är förändringsfaktorn så pass stor och intensiv att de täta växlingarna snarare upplevs som en helhet. Dissonansgraden är också relativt konstant och normaliseras därmed vilket medför att förändringseffekten mildras. Det är med andra ord troligt att förändringseffekten är som starkast i en serie modusskiften då dissonansgraden varierar mellan olika tonsamlingar och inte håller sig konstant.

Ex. 6; Maximal förändringseffekt *Händelser*, reduktion t.174-181. Undertill visas respektive modus samt vilka toner som är gemensamma (utöver tonen B som fungerar som en slags orgelpunkt).

Man kan med säkerhet hävda att många skiften skulle få en betydligt mer prominent karaktär om jag generellt sett hade tillåtit mer dissonans i stycket. Men faktum är att jag oftast undviker detta. Musiken bygger till stor del på treklansbildningar, parallellföring på terskvint- och sextavstånd. I den del av kompositionsprocessen då det harmoniska materialet appliceras på det gestiska förloppet har jag som regel justerat melodik och textur till *närmsta* ”modus-enliga” ton, men i många fall har detta resulterat i dissonanser, tonupprepningar eller i mina öron ointressanta melodibildningar. I dessa fall har jag frångått principen och istället justerat toner till exempelvis *näst närmsta* ”modus-enliga” ton.

En annan aspekt som jag tidigare nämnt är effekten av att byta modus antingen i samband med materialförändring, eller under pågående material. Förändringseffekten fungerar i båda fallen, men upplevs något annorlunda. I samband med materialbyte (till exempel i övergången till A) accepteras modusbytet som en naturlig konsekvens av gestikens karaktärsbyte. Effekten blir här möjligen starkare eftersom två fundamentala parametrar samverkar. Å andra sidan hamnar tonmaterialet och de harmoniska egenskaperna i förgrunden när det gestiska/

tematiska materialet pågår eller upprepas samtidigt som tonmaterialet byts ut. Detta ger lyssnaren en referenspunkt att sätta det harmoniska förloppet i relation till, vilket är tydligt i till exempel bokstav K-M då samma material (tema C) repeteras flera gånger i olika modus. Temat har dessutom en kompletterande motstämma, som naturligtvis också förändras med harmoniken. Här förekommer också ackordisk progression inom tonsamlingen då melodin parallellförs (se exempel 7), vilket ger ytterligare signifikans åt modus-skiftet.

En stor del av det kompositoriska arbetet har handlat om övergångarna mellan de harmoniska skiftena. I styckets öppningsskede har jag mildrat övergångarna för att ”hushålla” med förändringseffekten till mer formmässiga höjdpunkter senare i stycket. Detta genom att dels inte ha för få gemensamma toner mellan de harmoniska fälten, men också genom bruket av en slags ”överlappningsskala” som uteslutande består av gemensamma toner mellan två intilliggande modus.

Ex. 7; Parallellföring inom samma modus, *Händelser* t.141-146.

K

Genom att binda ihop den gestiskt (i detta fall en skalrörelse) över ett modus-skifte så betonas släktskapet mellan fälten (se exempel 8).

Ex. 8; Överlappningsskala *Händelser*, t. 11-17.

The image shows a musical score for two instruments: Marimba and Vibraphone. The Marimba part is written in the upper staff, with the instruction 'Marimba soft mallets' and a dynamic marking of *mf*. The Vibraphone part is in the lower staff, also marked *mf*. A red box highlights a specific melodic line in the Marimba part that overlaps with a vibraphone line. Two red arrows point from the vibraphone staff to two smaller musical diagrams below, which show the underlying modal structure of the highlighted passage.

Diskussion och slutsatser

Hur fungerar då mina försök? Jo, till en början kan jag konstatera att försöken faktiskt fungerade överhuvudtaget. Det är onekligen fullt möjligt att konstruera egna tonsamlingar för att sedan föreslå logiska vägar att skapa progressioner med. Systemet är långt ifrån helt unikt, det finns mängder av redan etablerade sanningar här. En av tonalitetens hörnstenar är ju just principen om släktskap i form av gemensamma toner. Likaså finns många exempel på konstruerade modus, såsom Olivier Messiaens symmetriska skalor,³ den modala jazzens⁴ utgångspunkt från skalor snarare än harmonier, för att inte tala om hela den arabiska musikens system av modus, tonsläkten och kombinationer av tonförråd (maqam).⁵ Men detta arbetes metod som *helhet* betraktad lär, så vitt jag vet, vara tämligen ensam i sitt slag. Blir då musiken bättre om man kan motivera sina musikaliska val? Ja och nej. Jag tror helt klart på att

³ För vidare läsning rekommenderar jag *The technique of my musical language* av Olivier Messiaen.

⁴ Det modala förhållningssättet i jazzmusiken var kanske mest tongivande i USA under 1960-talet, med förgrundsfigurer såsom Miles Davis, Bill Evans och George Russel.

⁵ *Maqam* syftar till det system av melodiska modus som traditionell arabisk musik bygger på.

substansen bakom en kompositionsprocess i regel är klart hörbar. Likaså är det ofta klart hörbart när en komposition består av många likgiltiga val. Att göra val som vi alla redan känner till är såklart mindre intressant än val som överraskar oss, och liksom många andra kompositionstekniker handlar min metod delvis om just att kunna bryta ny mark bortom mina egna konventioner. Det är alltså inte själva *argumentet* i sig som gör musiken bättre, utan *kunskapen* om ett system som ger mig tillgång till ett utökat musikaliskt språk. Intuition, ett ofta romantiserat begrepp som ju handlar om förmågan till omedelbar uppfattning utan tillgång till alla fakta, ställs ofta i motsats till logiskt resonerande. Men faktum är att få konstnärliga verk med vedertaget erkännande saknar medvetenhet (inte ens i improvisation!) och därmed anser jag att intuitionen, i dess romantiska bemärkelse är överskattad.

Vidare kan jag se två huvudsakliga fördelar med metoden. Det ena är den tonmaterials-genererande funktionen. Möjligheten att metodiskt konstruera ett harmoniskt förlopp, som dessutom är oberoende tonalitetens ramar. Det andra är den signifikanta harmonik som jag anser att metoden färgar musiken med. Jag hade inte kunnat få fram ett liknande tonspråk med helt intuitiva val. Och även om metoden skulle tillämpas med helt andra tonsamlingar (vilket ju är fullt möjligt) så kvarstår principen om släktskap, vilken jag anser har en mycket betydelsefull funktion. Detta förhållningssätt ger i sig en tämligen särpräglad stil, och även om den kan vara svår att skilja från andra metoder så vill jag ändå hävda dess signifikans. Huruvida harmoniken är över- eller underordnad till exempel gestik och textur är svårbesvarad - jag har inte kunnat dra några generella slutsatser utöver att samverkan mellan just harmonik å ena sidan och andra musikaliska parametrar å andra sidan kan ha både förstärkande och mildrande effekt vilket framgår i arbetets olika exempel.

En tredje iakttagelse är att systemet är lite väl omfattande i förhållande till resultatet. De 91 tonsamlingarna skulle med fördel kunna reduceras till ett tiotal karaktäristiska modus som mellan sig erbjuder stora variationsmöjligheter. Omfattningen på systemet är större än variationsmöjligheterna, som därmed får minskad effekt. Jag kan också uppleva metoden som lite väl fyrkantig, så att säga. Känsla och omdöme omsätts till siffror och argument.

Balansgången mellan just strikt metod och vanlig intuition har varit högst närvarande under arbetet. Hur långt ska jag respektera metodens resultat? Hur stor är min frihet att frångå mina principer till förmån för det som klingar bättre? Som jag nämnt tidigare har örat fått bestämma mycket eftersom jag i regel undviker starkt dissonanta samklanger och ändrar melodilinjer som med systemet inte blir tillräckligt intressanta. Och visst kan man anta att musiken därmed präglas av den troligen ganska konventionella dissonansbehandling som mitt estetiska kapital medför, och att en djärvare ingång i den harmoniska tillämpningen (det vill säga att harmoniken applicerats mer villkorslöst) hade resulterat i en mer särpräglad stil. Å andra sidan löper man också samma risk som i många konceptuella kompositionstekniker som bygger på mindre detaljstyrning från kompositören (såsom serialism, aleatorisk musik, etcetera) att musiken helt enkelt blir alltför otillgänglig för gemene lyssnare. Eftersom jag onekligen har valt den mer inställsamma vägen kan man fråga sig - fyller då metoden sin funktion? Ja, det är här jag åberopar den rent *konstruerande* funktionen - värdet i att överhuvudtaget ha en metod att generera material med. En metod till understöd för kreativiteten, ungefär som en färgbrytningstabell för en målare.

Är då dylika harmoniska experiment meningsfulla? Frågan om meningsfullhet är förstås relativ. Men jag skulle här vilja återkoppla till inledningen genom att slå ett slag för värdet i att ständigt ta musiken vidare. Detta ser jag nämligen som fundamental i musikens natur - den är organisk, aldrig statisk. Och eftersom allt talar för att musikens utveckling är ett resultat av kollektiv samverkan ser jag också en möjlighet att, om än högst marginellt, bidra till nutidens musikaliska uttryck.

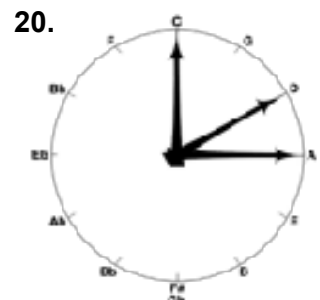
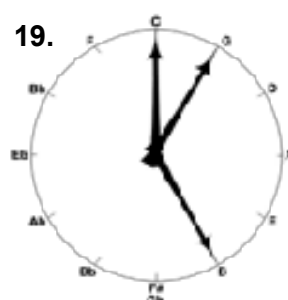
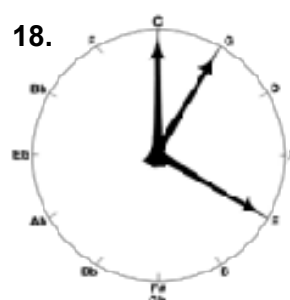
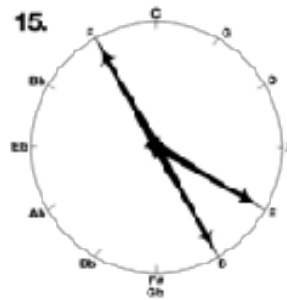
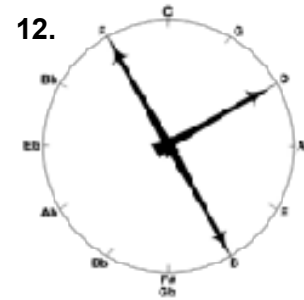
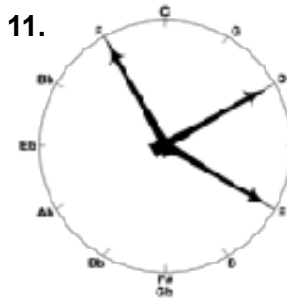
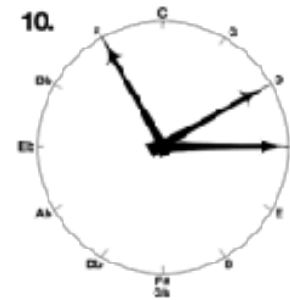
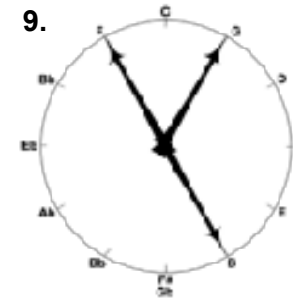
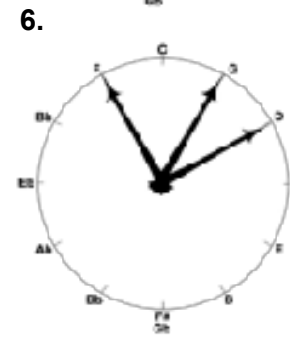
Källförteckning

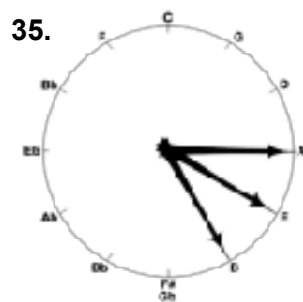
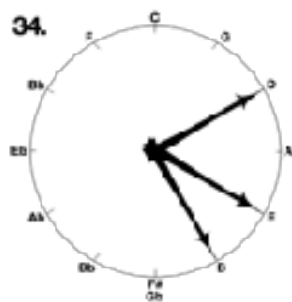
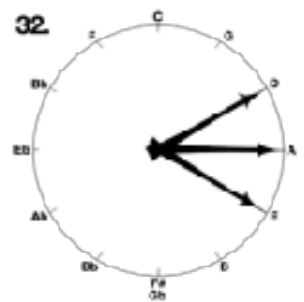
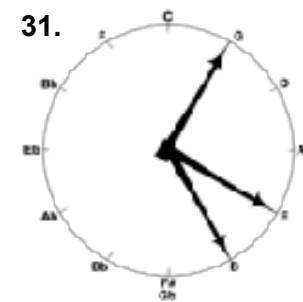
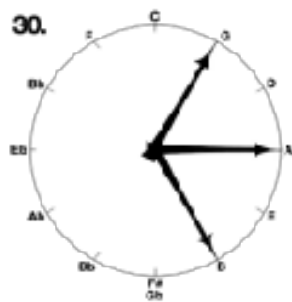
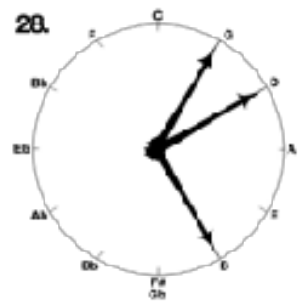
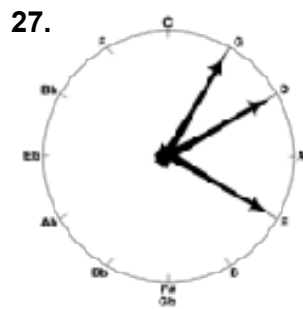
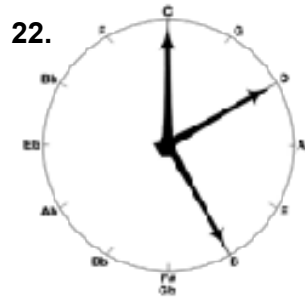
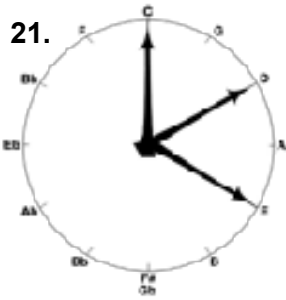
Persichetti, Vincent. *Twentieth century harmony*, New York: W. W. Norton & Company, 1961.

Bilagor

1. Grafisk översikt för permutation
2. Modus
3. Katalog
4. Intervallvektor
5. Harmonisk matris
6. Partitur *Händelser på is*
7. Inspelning *Händelser på is*
8. Particell *Händelser*
9. Partitur *Händelser*
10. Midi-fil *Händelser* (vid tidpunkten för arbetets inlämning fanns ingen inspelning att tillgå)
11. *Händelser på is* form
12. *Händelser* form

Bilaga 1; Grafisk översikt för permutation





Bilaga 2; Modus

This musical score, titled "Bilaga 2; Modus", consists of 58 numbered measures arranged across 12 staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 2, 3, 4, and 5.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 6, 7, 8, 9, and 10.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 11, 12, 13, and 14.
- Staff 4:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 15, 16, 17, and 18.
- Staff 5:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measures 19, 20, 21, and 22.
- Staff 6:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measures 23, 24, 25, and 26.
- Staff 7:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measures 27, 28, 29, 30, 31, and 32.
- Staff 8:** Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). Measures 33, 34, 35, and 36.
- Staff 9:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 37, 38, 39, 40, 41, and 42.
- Staff 10:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 43, 44, 45, 46, and 47.
- Staff 11:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 48, 49, 50, and 51.
- Staff 12:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 52, 53, 54, and 55.
- Staff 13:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 56, 57, and 58.

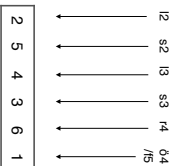
Musical score for a single melodic line, measures 59-91. The score is written on a single staff in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of a sequence of eighth and quarter notes with various accidentals. Measure numbers 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, and 91 are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line at measure 91.

Bilaga 3: Katalog

Tonernas numeriska plats inom oktaven

0	0	2	4	5	7	9	11
C	D	E	F	G	A	B	
2	2	1	2	2	2	1	1 ²

Intervall mellan respektive skatoner



Intervallvektor = mängd av respektive intervall inom tonsamlingen

1	2	4	6	8	9	11
G#/D#	D	E	F#/G#	A	B	
1	2	2	2	1	2	2

2 5 4 3 6 1

1

2	1	3	4	6	7	9	11
G#/D#	E	F#/G#	A	B			
2	1	2	1	2	2	2	2

2 5 4 4 4 2

2

3	1	2	4	6	7	10	11
G#/D#	D	E	F#/G#	A	B	Bb	B
1	2	2	1	3	1	2	2

3 3 5 4 4 2

3

4	1	2	5	6	7	9	11
G#/D#	D	F	F#/G#	G	A	B	
1	3	1	1	2	2	2	2

3 4 3 5 4 2

4

5	1	2	4	6	7	9	12
G#/D#	D	E	F#/G#	G	A	C	
1	2	2	1	2	3	1	1 ²

3 4 4 3 5 2

5

6	0	3	4	6	8	9	11
C	D#/Eb	E	F#/G#	G#/Ab	A	B	
3	1	2	2	1	2	1	1 ²

3 3 5 4 4 2

6

Noterade tonsamlingar:

0	2	4	6	8	10	11
C	D	E	F#/G#	A#/Bb	A#/Bb	B
2	2	2	2	2	1	1
12						

2 6 2 6 2 3



0	2	5	6	8	9	11
C	D	F	F#/G#	A	A	B
2	3	1	2	1	2	1
12						

3 3 6 3 3 3



0	3	4	6	7	10	11
C	D#/Eb	E	F#/G#	G	A#/Bb	B
3	1	2	1	3	1	1
12						

4 2 4 5 4 2



0	3	5	6	7	9	11
C	D#/Eb	F	F#/G#	G	A	B
3	2	1	1	2	2	1
12						

3 4 4 4 3 3



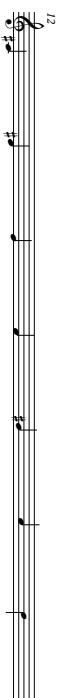
0	2	5	6	7	10	11
C	D	F	F#/G#	A	Bb	B
2	3	1	1	3	1	1
12						

4 3 3 4 5 2



1	3	4	5	8	9	11
C#/D#	D#/Eb	E	F	G#/A#	A	B
2	1	1	3	1	2	2
12						

3 4 3 5 4 2



1	2	4	5	8	10	11
C#/D#	D	E	F	G#/A#	A#/Bb	B
1	2	1	3	2	1	2
12						

3 3 6 3 3 3



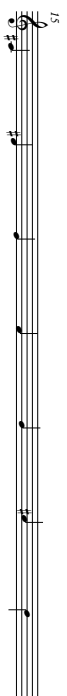
1	2	4	5	8	9	12
C#/D#	D	E	F	G#/A#	A	C
1	2	1	3	1	3	1
12						

4 2 4 6 4 1



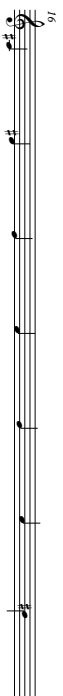
1	3	4	5	7	10	11
C#	D#	E	F	G	A#	B
D#	E#				B#	
2	1	1	2	3	1	2
						1 ²

3 4 4 4 3 3



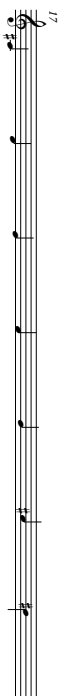
1	3	4	5	7	9	12
C#	D#	E	F	G	A	C
D#	E#					
2	1	1	2	2	3	1
						1 ²

3 4 4 5 3 2



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

3 4 5 3 4 2



0	3	4	5	8	10	11
C	D#	E	F	G#	A#	B
	E#		A#	B#		
3	1	1	3	2	1	1
						1 ²

4 3 3 4 5 2



0	2	3	4	6	9	11
C	D	D#	E	F#	A	B
	E#		G#			
2	1	1	2	3	2	1
						1 ²

3 4 5 3 4 2



0	1	3	4	7	9	11
C	C#	D#	E	G	A	B
	D#	E#				
1	2	1	3	2	2	1
						1 ²

3 4 4 5 3 2



0	2	3	4	7	8	11
C	D	D#	E	G	G#	B
	E#			A#		
2	1	1	3	1	3	1
						1 ²

4 2 4 6 4 1



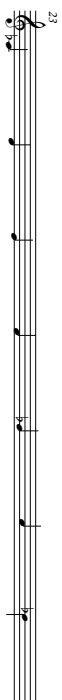
0	2	3	4	7	9	10
C	D	D#	E	G	A	A#
	E#				B#	
2	1	1	3	2	1	2
						1 ²

3 4 4 3 5 2



11	2	4	5	6	9	10
B	D	E	F	F#	A	A#
				G#		B#
3	2	1	1	3	1	1
						¹²

4 3 3 4 5 2



11	1	4	5	7	9	10
B	C#	E	F	G	A	A#
	D#			G#	A#	B#
2	3	1	2	2	1	1
						¹²

3 4 4 4 3 3



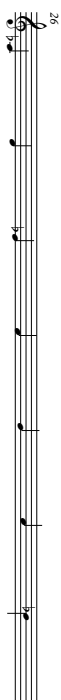
11	2	4	5	7	8	10
B	D	E	F	G	G#	A#
					A#	B#
3	2	1	2	1	2	1
						¹²

3 3 6 3 3 3



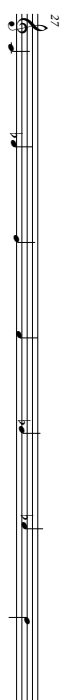
11	2	3	5	7	9	10
B	D	D#	F	G	A	A#
		E#		G#	A#	B#
3	1	2	2	2	1	1
						¹²

3 4 3 5 4 2



0	1	4	5	6	8	11
C	C#	E	F	F#	G#	B
	D#			G#	A#	
1	3	1	1	2	3	1
						¹²

4 3 3 4 5 2



0	1	3	5	6	9	11
C	C#	D#	F	F#	A	B
	D#	E#	G#			
1	2	2	1	3	2	1
						¹²

3 4 4 4 3 3



0	1	4	5	6	9	10
C	C#	E	F	F#	A	A#
	D#			G#	B#	
1	3	1	1	3	1	2
						¹²

4 2 4 5 4 2



0	2	3	5	6	8	11
C	D	D#	F	F#	G#	B
	E#		G#	A#		
2	1	2	1	2	3	1
						¹²

3 3 6 3 3 3



0	2	4	5	6	8	10
C	D	E	F	F#	G#	A#
				Bb	B	
2	2	1	1	2	2	2
						12

2 6 2 6 2 3



0	2	3	5	6	9	10
C	D	D#	F	F#	A	A#
		Eb	Gb			Bb
2	1	2	1	3	1	2
						12

3 3 5 4 4 2



0	1	3	5	7	8	11
C	C#	D#	F	G	G#	B
	D	E		A		
1	2	2	2	1	3	1
						12

3 4 3 5 4 2



0	1	4	5	7	8	10
C	C#	E	F	G	G#	A#
	D			A		B
1	3	1	2	1	2	2
						12

3 3 5 4 4 2



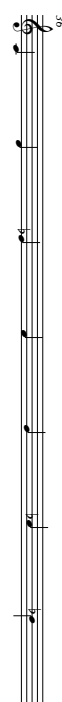
0	1	3	5	7	9	10
C	C#	D#	F	G	A	A#
	D	E				B
1	2	2	2	2	1	2
						12

2 5 4 4 4 2



0	2	3	5	7	8	10
C	D	D#	F	G	G#	A#
	E			A		B
2	1	2	2	1	2	2
						12

2 5 4 3 6 1



1	2	4	6	7	8	11
C#	D	E	F#	G	G#	B
			G			
1	2	2	1	1	3	2
						12

3 4 4 3 5 2



0	3	4	6	7	8	11
C	D#	E	F#	G	G#	B
	Eb		G			
3	1	2	1	1	3	1
						12

4 2 4 6 4 1



0	2	5	6	7	8	11
C	D	F	F#/G#	G#/A#	G#/A#	B
2	3	1	1	1	3	1
						¹²

4 3 4 3 4 3



1	2	4	5	8	9	10
C#/D#	D	E	F	G#/A#	A	A#/B#
1	2	1	3	1	1	3
						¹²

4 2 4 5 4 2



1	3	4	5	7	8	11
C#/D#	D#/E#	E	F	G	G#/A#	B
2	1	1	2	1	3	2
						¹²

3 4 4 5 3 2



1	2	4	5	7	8	12
C#/D#	D	E	F	G	G#/A#	C
1	2	1	2	1	4	1
						¹²

4 3 4 4 4 2



1	2	4	5	6	10	11
C#/D#	D	E	F	F#/G#	A#/B#	B
1	2	1	1	4	1	2
						¹²

4 3 4 4 4 2



1	2	3	6	7	9	11
C#/D#	D	D#/E#	F#/G#	G	A	B
1	1	3	1	2	2	2
						¹²

3 4 3 5 4 2



1	2	4	6	7	9	10
C#/D#	D	E	F#/G#	G	A	A#/B#
1	2	2	1	2	1	3
						¹²

3 3 5 4 4 2



0	1	4	6	8	9	11
C	C#/D#	E	F#/G#	G#/A#	A	B
1	3	2	2	1	2	1
						¹²

3 4 4 4 5 1



47	C	D	E	F#/G#	A	A#/Bb
2	2	2	2	1	1	2

2 6 2 6 2 3



48	C	D	E	F	G	A	B
1	4	1	1	2	2	1	1

4 4 2 4 4 3



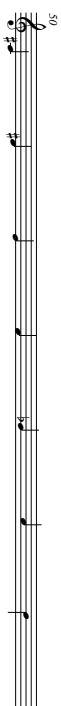
49	C	D	F	F#/G	A	A#/Bb
2	3	1	1	2	1	2

3 4 4 4 5 1



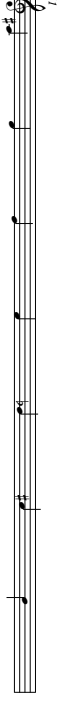
50	C#	D#	E	F	F#	A	B
2	1	1	1	3	2	2	2

3 5 3 4 4 2



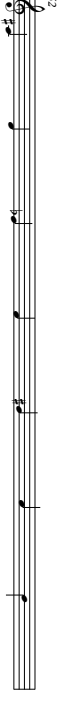
51	C#	D	E	F	F#	A#	B
1	2	1	1	4	1	2	2

4 3 4 4 4 2



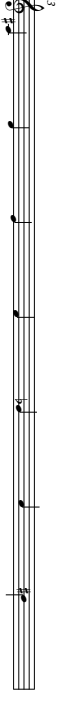
52	C#	D	D#	F	G#	A	B
1	1	2	3	1	2	2	2

3 4 4 4 3 3



53	C#	D	E	F	F#	A	C
1	2	1	1	3	3	1	1

4 3 4 5 4 1



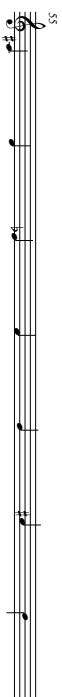
54	C#	D#	E	F	G	A	A#
2	1	1	2	2	1	3	3

3 4 4 4 3 3



1	2	3	5	7	10	11
C#	D	D#	F	G	A#	B
D#	E#	F#	G#	A	B#	
1	1	2	2	3	1	2
						1 ²

3 4 4 5 3 2



1	2	3	5	7	9	12
C#	D	D#	F	G	A	C
D#	E#	F#	G#	A#	B#	
1	1	2	2	3	1	1
						1 ²

3 5 3 4 4 2



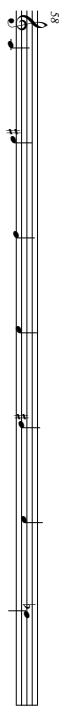
0	1	4	5	8	10	11
C#	D	E	F	G#	A#	B
D#	E#	F#	G#	A#	B#	
1	3	1	3	2	1	1
						1 ²

4 3 4 4 4 2



0	3	4	5	8	9	10
C	D#	E	F	G#	A	A#
E#	F#	G#	A#	B#		
3	1	1	3	1	1	2
						1 ²

4 3 3 4 5 2



0	2	3	6	8	9	11
C	D	D#	F#	G#	A	B
E#	F#	G#	A#	B#		
2	1	3	2	1	2	1
						1 ²

3 3 6 3 3 3



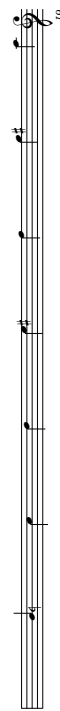
0	1	4	6	7	10	11
C	D#	E	F#	G	A#	B
D#	E#	F#	G#	A#	B#	
1	3	2	1	3	1	1
						1 ²

4 3 4 3 4 3



0	3	4	6	7	9	10
C	D#	E	F#	G	A	A#
E#	F#	G#	A#	B#		
3	1	2	1	2	1	2
						1 ²

3 3 6 3 3 3



0	2	3	6	7	10	11
C	D	D#	F#	G	A#	B
E#	F#	G#	A#	B#		
2	1	3	1	3	1	1
						1 ²

4 2 4 6 4 1



0	3	4	5	6	10	11
C	D#	E	F	F#	A#	B
3	1	1	1	4	1	1
						¹²

5 3 2 3 5 3



0	2	3	5	8	10	11
C	D	D#	F	G#	A#	B
2	1	2	3	2	1	1
						¹²

3 4 5 3 4 2



11	2	4	6	7	9	10
B	D	E	F#	G	A	A#
3	2	2	1	2	1	1
						¹²

3 4 4 4 5 1



0	1	3	6	7	9	11
C	C#	D#	E#	F#	G	A
1	2	3	1	2	2	1
						¹²

3 4 4 4 3 3



0	1	4	6	7	9	10
C	C#	E	F#	G	A	A#
1	3	2	1	2	1	2
						¹²

3 3 6 3 3 3



0	2	3	4	7	10	11
C	D	D#	E	G	A#	B
2	1	1	3	3	1	1
						¹²

4 3 4 5 4 1



0	2	3	6	7	9	10
C	D	D#	F#	G	A	A#
2	1	3	1	2	1	2
						¹²

3 3 5 4 4 2



11	3	4	5	7	9	10
B	D#	E	F	G	A	A#
4	1	1	2	2	1	1
						¹²

4 4 2 4 4 3



0	1	4	5	6	10	11
C	Ch	E	F	F#	A#	B
D	Db			G#	Bb	
1	3	1	1	4	1	1

5 3 2 3 5 3



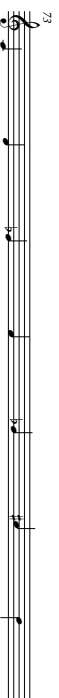
0	3	4	5	6	9	10
C	D#	E	F	F#	A	A#
Eb	G#			Bb		B#
3	1	1	1	3	1	2

4 3 4 3 4 3



0	2	3	5	6	10	11
C	D	D#	F	F#	A#	B
Eb	G#		G#	Bb		
2	1	2	1	4	1	1

4 3 4 4 4 2



0	1	3	5	7	10	11
C	Ch	D#	F	G	A#	B
Db	Eb			Bb		
1	2	2	2	3	1	1

3 5 3 4 4 2



0	2	3	4	8	9	11
C	D	D#	E	G#	A	B
Eb			Ab			
2	1	1	4	1	2	1

4 3 4 4 4 2



0	1	4	6	7	8	11
C	Ch	E	F#	G	G#	B
Db	G#			A#		
1	3	2	1	1	3	1

4 3 3 4 5 2



0	2	3	6	7	8	11
C	D	D#	F#	G	G#	B
Eb	G#			Ab		
2	1	3	1	1	3	1

4 2 4 5 4 2



0	2	4	6	7	8	10
C	D	E	F#	G	G#	A#
G#				Ab	Bb	
2	2	2	1	1	2	2

2 6 2 6 2 3



11	2	4	5	8	9	10
B	D	E	F	G#/A	A	A#/B
3	2	1	3	1	1	1
						¹²

4 3 4 3 4 3



0	3	4	5	6	8	11
C	D#/E	E	F	F#/G	G#/A	B
3	1	1	1	2	3	1
						¹²

4 3 4 4 4 2



0	1	3	5	8	9	11
C	D	D#/E	F	G#/A	A	B
1	2	2	3	1	2	1
						¹²

3 4 4 5 3 2



0	2	3	5	8	9	10
C	D	D#/E	F	G#/A	A	A#/B
2	1	2	3	1	1	2
						¹²

3 4 4 3 5 2



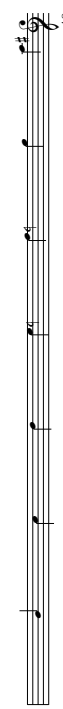
0	3	4	5	7	8	10
C	D#/E	E	F	G	G#/A	A#/B
3	1	1	2	1	2	2
						¹²

3 4 4 4 5 1



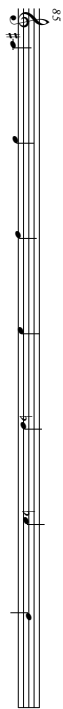
1	2	3	4	7	9	11
C#/D	D	D#/E	E	G	A	B
1	1	1	3	2	2	2
						¹²

3 5 3 4 4 2



1	2	4	5	6	8	11
C#/D	D	E	F	F#/G	G#/A	B
1	2	1	1	2	3	2
						¹²

3 4 5 3 4 2



1	2	3	5	6	9	11
C#/D	D	D#/E	F	F#/G	A	B
1	1	2	1	3	2	2
						¹²

3 4 4 5 3 2



1	2	4	5	6	9	10
87	Ch/ Db	D	E	F	F#/ Gb	A
						A#/ Bb
1	2	1	1	3	1	3
						12

4 2 4 6 4 1



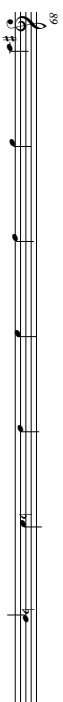
1	2	3	5	7	8	11
88	Ch/ Db	D	D#/ Eb	F	G	G#/ Ab
						B
1	1	2	2	1	3	2
						12

3 4 4 4 3 3



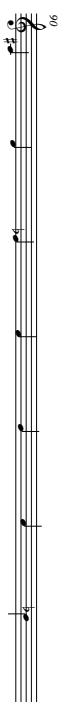
1	2	4	5	7	8	10
89	Ch/ Db	D	E	F	G	G#/ Ab
						A#/ Bb
1	2	1	2	1	2	3
						12

3 3 6 3 3 3



1	2	3	5	7	9	10
90	Ch/ Db	D	D#/ Eb	F	G	A
						A#/ Bb
1	1	2	2	2	1	3
						12

3 4 3 5 4 2



0	1	4	5	8	9	10
91	C	Ch/ Db	E	F	G#/ Ab	A
						A#/ Bb
1	3	1	3	1	1	2
						12

4 2 4 6 4 1



Bilaga 4; Intervallvektor

Små sekunder							
12	=	2	3	4	5	6	7
0		254361	335442	424542	532353		
1		254361	343542	433452	532353		
2		254442	344352	424641			
7		262623	335442	433452			
31		262623	336333	424641			
35		254442	344433	433452			
36		254361	343542	433452			
47		262623	336333	424542			
78		262623	344433	424641			
			344532	434343			
			345342	424542			
			345342	434442			
			344532	434442			
			344352	442443			
			344433	434442			
			336333	434541			
			343542	434442			
			344433	433452			
			336333	434343			
			335442	424641			
			343542	434541			
			335442	442443			
			344352	434343			
			344532	434442			
			343542	434442			
			335442	433452			
			344451	424542			
			344451	434343			
			353442	434442			
			344433	424641			
			344433	424641			
			344532				
			353442				
			336333				
			336333				
			345342				
			344451				
			344433				
			336333				
			335442				
			353442				
			344532				
			344352				
			344451				
			353442				
			345342				
			344532				
			344433				

Stora sekunder										
s2	=	1		2		3		4	5	
9		424542	3	335442	4	343542	0	254361	7	262623
14		424641	6	335442	5	344352	1	254361	31	262623
21		424641	8	336333	10	344433	2	254442	47	262623
29		424542	13	336333	12	343542	35	254442	78	262623
38		424641	25	336333	15	344433	36	254361		
40		424542	30	336333	16	344532	50	353442		
62		424641	32	335442	17	345342	56	353442		
77		424542	63	532353	19	345342	74	353442		
87		424641	71	532353	20	344532	84	353442		
91		424641	34	335442	22	344352				
			45	335442	24	344433				
			67	336333	26	343542				
			69	335442	28	344433				
			59	336333	33	343542				
			61	336333	37	344352				
			89	336333	41	344532				
					44	343542				
					46	344451				
					49	344451				
					52	344433				
					54	344433				
					55	344532				
					64	345342				
					65	344451				
					66	344433				
					81	344532				
					82	344352				
					83	344451				
					85	345342				
					86	344532				
					88	344433				
					90	343542				
					11	433452				
					18	433452				
					23	433452				
					27	433452				
					39	434343				
					42	434442				
					43	434442				
					51	434442				
					53	434541				
					57	434442				
					58	433452				
					60	434343				
					68	434541				
					72	434343				
					73	434442				
					75	434442				
					76	433452				
					79	434343				
					80	434442				
					48	442443				

Små terser										
13	=	1		2		3		4	5	
7		262623	4	343542	0	254361	3	335442	8	336333
31		262623	12	343542	1	254361	6	335442	13	336333
47		262623	26	343542	2	254442	17	345342	25	336333
78		262623	33	343542	35	254442	19	345342	30	336333
48		442443	44	343542	36	254361	32	335442	59	336333
70		442443	50	353442	5	344352	34	335442	61	336333
			56	353442	10	344433	45	335442	67	336333
			74	353442	15	344433	64	345342	69	335442
			84	353442	16	344532			85	345342
			90	343542	20	344532			89	336333
			11	433452	22	344352				
			18	433452	24	344433				
			23	433452	28	344433				
			27	433452	37	344352				
			58	433452	41	344532				
			76	433452	46	344451				
			63	532353	49	344451				
			71	532353	52	344433				
					54	344433				
					55	344532				
					65	344451				
					66	344433				
					81	344532				
					82	344352				
					83	344451				
					86	344532				
					88	344433				
					9	424542				
					14	424641				
					21	424641				
					29	424542				
					38	424641				
					39	434343				
					40	424542				
					42	434442				
					43	434442				
					51	434442				
					53	434541				
					57	434442				
					60	434343				
					62	424641				
					68	434541				
					72	434343				
					73	434442				
					75	434442				
					77	424542				
					79	434343				
					80	434442				
					87	424641				
					91	424641				

Stora terser									
s3	=	3	4	5	6				
		0	254361	2	254442	9	424542	7	262623
		1	254361	35	254442	40	424542	31	262623
		36	254361	3	335442	53	434541	47	262623
		5	344352	6	335442	68	434541	78	262623
		8	336333	10	344433	77	424542	14	424641
		13	336333	15	344433	4	343542	21	424641
		17	345342	24	344433	12	343542	38	424641
		19	345342	28	344433	16	344532	62	424641
		22	344352	32	335442	29	424542	87	424641
		25	336333	34	335442	20	344532	91	424641
		30	336333	45	335442	26	343542		
		37	344352	46	344451	33	343542		
		59	336333	49	344451	41	344532		
		61	336333	50	353442	44	343542		
		64	345342	52	344433	55	344532		
		67	336333	54	344433	81	344532		
		82	344352	56	353442	86	344532		
		85	345342	65	344451	90	343542		
		89	336333	66	344433				
		63	532353	69	335442				
		71	532353	74	353442				
		39	434343	83	344451				
		60	434343	84	353442				
		72	434343	88	344433				
		79	434343	11	433452				
				18	433452				
				23	433452				
				27	433452				
				42	434442				
				43	434442				
				48	442443				
				51	434442				
				57	434442				
				58	433452				
				70	442443				

	Rena kvarter									
r4	=	2		3		4		5	6	
7		262623	8	336333	9	424542	63	532353	0	254361
31		262623	10	344433	14	424641	71	532353	1	254361
47		262623	13	336333	21	424641	11	433452	36	254361
78		262623	15	344433	29	424542	18	433452		
			16	344532	38	424641	23	433452		
			20	344532	39	434343	27	433452		
			24	344433	40	424542	58	433452		
			25	336333	42	434442	76	433452		
			28	344433	43	434442	5	344352		
			30	336333	48	442443	22	344352		
			41	344532	51	434442	37	344352		
			52	344433	53	434541	46	344451		
			54	344433	57	434442	49	344451		
			55	344532	60	434343	65	344451		
			59	336333	62	424641	82	344352		
			61	336333	68	434541	83	344451		
			66	344433	70	442443				
			67	336333	72	434343				
			81	344532	73	434442				
			86	344532	75	434442				
			88	344433	77	424542				
			89	336333	79	434343				
					80	434442				
					87	424641				
					91	424641				
					3	335442				
					4	343542				
					6	335442				
					12	343542				
					17	345342				
					19	345342				
					26	343542				
					32	335442				
					33	343542				
					34	335442				
					44	343542				
					45	335442				
					50	353442				
					56	353442				
					64	345342				
					69	335442				
					74	353442				
					84	353442				
					85	345342				
					90	343542				
					2	254442				

Överstigande kvarter							
04	=	1		2		3	
0		254361	2	254442	7	262623	
1		254361	35	254442	31	262623	
36		254361	3	335442	47	262623	
46		344451	4	343542	78	262623	
49		344451	5	344352	8	336333	
65		344451	6	335442	10	344433	
83		344451	12	343542	13	336333	
14		424641	16	344532	15	344433	
21		424641	17	345342	24	344433	
38		424641	19	345342	25	336333	
53		434541	20	344532	28	344433	
62		424641	22	344352	30	336333	
68		434541	26	343542	52	344433	
87		424641	32	335442	54	344433	
91		424641	33	343542	59	336333	
			34	335442	61	336333	
			37	344352	66	344433	
			41	344532	67	336333	
			44	343542	88	344433	
			45	335442	89	336333	
			50	353442	39	434343	
			55	344532	48	442443	
			56	353442	60	434343	
			64	345342	70	442443	
			69	335442	72	434343	
			74	353442	79	434343	
			81	344532	63	532353	
			82	344352	71	532353	
			84	353442			
			85	345342			
			86	344532			
			90	343542			
			9	424542			
			11	433452			
			18	433452			
			23	433452			
			27	433452			
			29	424542			
			40	424542			
			42	434442			
			43	434442			
			51	434442			
			57	434442			
			58	433452			
			73	434442			
			75	434442			
			76	433452			
			77	424542			

		Sektion 1: en ton i taget													Sektion 2: gradvis ökande antal toner som förändras													
		Tonernas numeriska plats inom oktaven					Vilken/vilka toner som förändras +/- en halvton					Inringad siffra = ny harmonisk sektion																
13	C#/Db						1	2	3	4	5	6	7	8	9	9	10	11	12	13	10	9	9	9	10	11	12	13
12	C																											
11	B																											
10	A#/Bb																											
9	A																											
8	G#/Ab																											
7	G																											
6	F#/Gb																											
5	F																											
4	E																											
3	D#/Eb																											
2	D																											
1	C#/Db																											

Sektion 3: maximala förändringar

Sektion 4: gradvis minskande antal toner som förändras

Sektion 5: "riå sektionen", förändring utifrån intervallinnehåll

Pga baltas sprödning		14	15	16	17	18	19	20												
11	→ 11	B	1 12	c	→	12	1 13	CA/ 13	DB	→										
9	→ 9	A	1 10	AA/ 10	Bb	→	10	1 11	B	0 11	B	0 11	AA/ 10	Bb	→					
7	→ 7	G	1 8	GA/ 8	Ab	→	8	1 9	A	0 9	A	-1 8	GA/ 8	Ab	→					
5	→ 5	F	1 6	FA/ 6	GB	→	6	0 6	FA/ 6	GB	0 6	FA/ 6	GB	0 7	G	0 7	GA/ 8	Ab	→	
4	→ 4	E	1 5	F	→	5	-1 4	E	1 5	F	0 5	F	-1 4	E	0 4	E	→	→	→	
2	→ 2	D	1 3	DA/ 3	EB	→	3	0 3	DA/ 3	EB	-1 2	D	0 2	D	-1 1	D	0 1	DA/ 3	EB	→
0	→ 0	C	1 1	CA/ 1	DB	→	1	1 2	D	1 3	DA/ 3	EB	0 3	D	0 3	D	-1 2	DA/ 3	EB	→

Händelser på is

Jakob Jönsson
nov-16

Violin 1 (Vln 1) and Violin 2 (Vln 2) parts are in 4/4 time. The first system is in G major (one sharp) and the second system is in B-flat major (two flats). Dynamics include *mf*. The Viola (Vla) part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. Dynamics include *p* and *mf*. The Violoncello (Vcl) part is in 4/4 time and is mostly silent.

Violin 1 (Vln 1) and Violin 2 (Vln 2) parts are in 4/4 time. The first system is in G major (one sharp) and the second system is in B-flat major (two flats). Dynamics include *p* and *mf*. The Viola (Vla) part is in 3/4 time with a key signature of one sharp. Dynamics include *p* and *mf*. The Violoncello (Vcl) part is in 4/4 time and includes a triplet.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef and contain melodic lines with slurs and accents. The third staff is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs at the end of each measure.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef and contain rests. The third staff is in 3/8 time and contains a bass line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. A wavy line is present in the second staff of the second measure. The system is divided into three measures by double bar lines, with repeat signs at the end of the second and third measures.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef and contain melodic lines with slurs and accents. The third staff is in 3/8 time and contains a bass line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The system is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs at the end of each measure.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The second staff is in alto clef with a dynamic marking of *mf*. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The bottom staff is for guitar, with a dynamic marking of *mf*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains two measures of music, and the second measure contains two measures of music. Each of the four staves has a slur over its respective part, and the system ends with repeat signs.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The second staff is in alto clef with a dynamic marking of *mf*. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The bottom staff is for guitar, with a dynamic marking of *mf*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains two measures of music, and the second measure contains two measures of music. Each of the four staves has a slur over its respective part, and the system ends with repeat signs.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The second staff is in alto clef with a dynamic marking of *p*. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *p*. The bottom staff is for guitar, with a dynamic marking of *mf*. The system is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure contains two measures of music, and the second measure contains two measures of music. Each of the four staves has a slur over its respective part, and the system ends with repeat signs.

(tr)
p

ord. mp
mf
ord. mf
ord. mp mf
p b

p
mf
mf p
(tr) mf p
x3 gliss
sub pp
x3 gliss
sub pp

p
mf
p mf
p mf
p b

b.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-3. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and three staves. The first staff has a whole rest in measure 1 and a half note in measure 2. The second and third staves contain eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'p' and 'ppp'. Performance instructions 'pizz.' and 'Pizz.' are present. A fermata is placed over the first staff in measure 3.

Handwritten musical score for the second system, measures 4-6. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and three staves. The first staff contains eighth notes with a triplet bracket. The second and third staves contain eighth and sixteenth notes with triplet brackets. Dynamic markings include 'p' and 'P'. Performance instructions 'pizz.' and 'Pizz.' are present.

Handwritten musical score for the third system, measures 7-9. It features a treble clef, a 2/4 time signature, and three staves. The first staff contains eighth notes with a triplet bracket. The second and third staves contain eighth and sixteenth notes with triplet brackets. Dynamic markings include 'p' and 'P'. Performance instructions 'pizz.' and 'Pizz.' are present.

pizz.

p

p

p

pizz.

p

Arco

pp

gliss

pp

gliss

pizz.

pizz.

7.

7.

7.

pizz.

7.

7.

7.

arco

arco *pp*

arco *mf*

arco *mf*

P

pp

P

P

P

mf

mf

mf

P

mf

P

P

P

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The first staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *p* and contains a half note followed by a quarter note. The second staff (treble clef) contains two slanted lines. The third staff (alto clef) contains two slanted lines. The fourth staff (bass clef) contains a half note followed by a quarter note, with a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a double bar line and a *sub p* marking.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The first staff (treble clef) contains a half note with a dynamic marking of *mp*. The second staff (treble clef) contains a half note with a dynamic marking of *p*. The third staff (alto clef) contains a half note with a dynamic marking of *p*. The fourth staff (bass clef) contains a half note with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line and a *p* marking.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The first staff (treble clef) contains a half note with a dynamic marking of *p*. The second staff (treble clef) contains a half note with a dynamic marking of *mf*. The third staff (alto clef) contains a half note with a dynamic marking of *mf*. The fourth staff (bass clef) contains a half note with a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a double bar line and a *gliss* marking.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a 5/4 time signature, starting with a piano (*P*) dynamic and a sixteenth-note melody. The second staff is also in treble clef with a 5/4 time signature, featuring a piano (*P*) dynamic and a similar melodic line. The third staff is in bass clef with a 3/4 time signature, showing a piano (*P*) dynamic and a sixteenth-note pattern. The fourth staff is in bass clef with a 7/4 time signature, starting with a piano (*P*) dynamic and a sixteenth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a 5/4 time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second staff is in treble clef with a 5/4 time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic and a sixteenth-note melody. The third staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth staff is in bass clef with a 7/4 time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic and a sixteenth-note melody. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a 5/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff is in treble clef with a 5/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic and a sixteenth-note melody. The third staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic and a sixteenth-note pattern. The fourth staff is in bass clef with a 7/4 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic and a sixteenth-note pattern. The system concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The first staff is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are in 4/4 time. The fourth staff is in 7/4 time. Dynamic markings include *mf*, *p*, *sub PP*, and *sord.*. The system concludes with a fermata over a chord.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The first staff is in 2/4 time. The second and third staves are in 3/4 time. The fourth staff is in 7/4 time. Dynamic markings include *sord.*, *pp*, and *PPP*. The system concludes with a fermata over a chord.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The first staff is in 6/4 time. The second and third staves are in 3/4 time. The fourth staff is in 7/4 time. Dynamic markings include *PPP*, *p*, *pp*, and *pizz.*. The system concludes with a fermata over a chord.

Händelser

Jakob Jonsson

Piano

Piano

5 gem
iv = 13/6
orientalisk
nr 25

4 gem
iv =
Samma iv som 0
nr 1

Pno.

mf

pp

pp

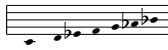
mp

5 gem
iv = 13/6
orientalisk
nr 13

Pno.

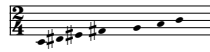
pp

4 gem
iv =
Samma iv som 0
nr 36



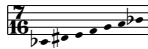
Pno.

2 gem (minsta möjliga)
iv = s2/4
så många stora s2
som möjligt
nr 10



Pno.

5 gem
iv =
låg andel 13 för
att få penta
nr 70



5 gem
iv =
Hög andel 12
nr 63

Pno.

48

Pno.

3 gem
iv =
Hög andel 13
nr 89

5 gem
iv =
Hög andel 12
nr 42

Pno.

4 gem
iv = samma som 0
nr 36

5 gem
iv = 13/6
orientalisk
nr 69

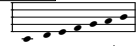
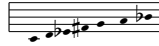
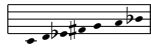
Pno.

mp

mp

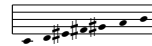
4 gem
iv =
nr ?

4 gem
iv =
Hög andel
nr 0



Pno.

5 gem
iv = 13/6
nr 8



Pno.

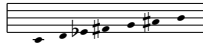
mp

3 gem
iv = s3/3
låg andel s3
blues
nr 60



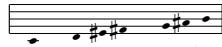
Pno.

5 gem
iv = 12/6
Hög andel 12
nr 62



Pno.

6 gem
iv = 13/3
låg andel 13
diatonisk
nr 11

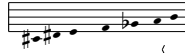


5 gem
iv = 12/4
nr 77



Pno.

2 gem
iv = s2/6
nr 50



Pno.

4 gem
iv =
nr 0



Pno.

Piano score system 1. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) is mostly empty, with some notes in the final two measures. The third staff (bass clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a note in the top staff in the fifth measure.

Piano score system 2. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) is mostly empty. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Piano score system 3. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) is mostly empty. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over a note in the top staff in the fifth measure.

Pno.

mf

4 gem
iv =
nr 1

$\frac{7}{16}$

Pno.

mf

155

Pno.

mp

3 gem
iv = 13/2
nr 48

2 gem
iv =
låg andel r4
polytonal
nr 64

1 gem
iv =
nr 2

4 gem
iv =
Hög andel s2
nr 31

2 gem
iv =
nr 44

2 gem
iv =
nr 18

2 gem
iv =
nr 4

2 gem
iv =
nr 83

2 gem
iv =
nr 86

2 gem
iv =
nr 34

2 gem
iv =
nr 19

5 gem
iv =
nr 1

5 gem
iv = 13/6
nr 59

5 gem
iv = 13/5
nr 32

♩ = 100

mp

5 gem
iv =
nr 36

3 gem
iv =
Hög andel s3
orientalisk
nr 87

Piano accompaniment for the first system. The score consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The second and third staves provide harmonic support with chords and bass lines. Above the first staff, there are two boxes containing text and a short musical notation: "5 gem iv = nr 36" and "3 gem iv = Hög andel s3 orientalisk nr 87".

4 gem
iv =
nr 0

Piano accompaniment for the second system. The score consists of three staves: a grand staff and a separate treble clef staff. The music is in a key signature of one flat. The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The second and third staves provide harmonic support with chords and bass lines. Above the first staff, there is a box containing text and a short musical notation: "4 gem iv = nr 0".

4 gem
iv =
nr 1

Piano accompaniment for the third system. The score consists of three staves: a grand staff and a separate treble clef staff. The music is in a key signature of one flat. The first staff has a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The second and third staves provide harmonic support with chords and bass lines. Above the first staff, there is a box containing text and a short musical notation: "4 gem iv = nr 1".

5 gem
iv =
Hög andel s2
nr 47

5 gem
iv =
nr 36

207

Pno.

Pno.

Händelser

för blåsorkester

Jakob Jonsson 2017

Transposed score

Händelser

Jakob Jonsson

7
16 ♩=200

Flute 1/Piccolo *mf*

Flute 2 *mf*

Oboe 1-2

Clarinet in Eb

Clarinet in Bb 1-2 *ppp*

Clarinet in Bb 3

Bass Clarinet in Bb

Bassoon 1 *pp*

Bassoon 2 *pp*

Alto Saxophone in Eb

Tenor Saxophone in Bb ♩=200

7
16

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trumpet in Bb 3

Trombone

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Percussion 1

Percussion 2

Modus

Detailed description: This is a transposed score for a piece titled 'Händelser' by Jakob Jonsson. The score is for a woodwind and brass ensemble. It begins with a 7-measure rest followed by a 16-measure rest, with a tempo marking of ♩=200. The woodwind section includes Flute 1/Piccolo, Flute 2, Oboe 1-2, Clarinet in Eb, Clarinet in Bb 1-2, Clarinet in Bb 3, Bass Clarinet in Bb, Bassoon 1, and Bassoon 2. The brass section includes Horn in F 1 and 2, Trumpet in Bb 1, 2, and 3, Trombone, Bass Trombone, Euphonium, and Tuba. Percussion 1 and 2 are also present. The Flute 1 and 2 parts play a melodic line starting at measure 17, marked *mf*. The Clarinet in Bb 1-2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ppp*. The Bassoon 1 and 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp*. The rest of the score is mostly empty staves.

A

11

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1-2
Cl. (Eb)
Cl. 1-2 (Bb)
Cl. 3 (Bb)
B. Cl. (Bb)
Bsn. 1
Bsn. 2
A. Sax. (Eb)
T. Sax. (Bb)

p
pp

Detailed description: This section of the score covers measures 11 through 20. It features woodwind and string parts. Flutes 1 and 2 have melodic lines starting in measure 11. Clarinets in E-flat, B-flat, and B-flat, and Bass Clarinet in B-flat have rhythmic patterns. Bassoons 1 and 2 have a melodic line starting in measure 15. Dynamics include *p* and *pp*.

Hn. 1 (F)
Hn. 2 (F)
Tpt. 1 (Bb)
Tpt. 2 (Bb)
Tpt. 3 (Bb)
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.

sord.
pp sord.
pp
p
p

Detailed description: This section covers measures 11 through 20 for brass and percussion. Horns 1 and 2 play a melodic line with a *pp* dynamic and a *sord.* (sordina) marking. Trumpets 1, 2, and 3, and Trombones 1 and 2 have rhythmic accompaniment. Euphonium and Tuba parts are also present with *p* dynamics.

Marimba
soft mallets
mf
mf

Vibraphone
mf
mf

Detailed description: This section covers measures 11 through 20 for Marimba and Vibraphone. The Marimba part uses soft mallets and features a melodic line with *mf* dynamics. The Vibraphone part has a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics.

21

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Cl. (Eb)

Cl. 1-2 (Bb)

Cl. 3 (Bb)

B. Cl. (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F)

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Mar.

Vib.

To Cym.

Cymbals

To Timp.

Timpani

p, *f*, *pp*, *mf*, *a2*

31

2/4 To Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Cl. (Eb)

Cl. 1-2 (Bb)

Cl. 3 (Bb)

B. Cl. (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F)

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

To Mar.

To Tamb.



38

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1-2
Cl. (Eb)
Cl. 1-2 (Bb)
Cl. 3 (Bb)
B. Cl. (Bb)
Bsn. 1
Bsn. 2
A. Sax. (Eb)
T. Sax. (Bb)

7
16

Hn. 1 (F)
Hn. 2 (F)
Tpt. 1 (Bb)
Tpt. 2 (Bb)
Tpt. 3 (Bb)
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.

Marimba solo
f

Cym.
Timp.

46

Piccolo

mf

(tr)

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Cl. (Eb)

Cl. 1-2 (Bb)

Cl. 3 (Bb)

B. Cl. (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F)

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

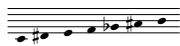
Mar.

Timp.

Tambourine

mf

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins at measure 46. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in E-flat, B-flat, and B-flat, and Bassoons in B-flat. The brass section includes Horns in F, Trumpets in B-flat, Trombones, Euphonium, and Tuba. The percussion section includes Maracas and Timpani. The score features various dynamics such as *mf* and *pp*, and includes performance instructions like 'Piccolo' and 'Tambourine'. A trill is indicated for the Oboe part. The bottom of the page shows a short melodic fragment on a five-line staff.



53

Picc. *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1-2 *p*

Cl. (Eb) *mf*

Cl. 1-2 (Bb) *mf*

Cl. 3 (Bb)

B. Cl. (Bb) *mp*

Bsn. 1 *mp*

Bsn. 2

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb) *mp*

Hn. 1 (F) *pp*

Hn. 2 (F) *pp* straight mute

Tpt. 1 (Bb) *p* straight mute

Tpt. 2 (Bb) *p* straight mute

Tpt. 3 (Bb) *p*

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Mar. *f* solo To Cym.

Tamb. *mf*

D

62 To Fl.

Picc.

Fl. 2

Ob. 1-2
mf *mp*

Cl. (Eb)
mf

Cl. 1-2 (Bb)
mf *mp*

Cl. 3 (Bb)
f *mf*

B. Cl. (Bb)
mf *mf*

Bsn. 1
mf

Bsn. 2
mf

A. Sax. (Eb)
mf *f* *mf*

T. Sax. (Bb)
mf *f* *mf*

Hn. 1 (F)

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)
open *mf* *mf*

Tpt. 2 (Bb)
open *mf* *mf*

Tpt. 3 (Bb)
open *mf*

Tbn.
mf *mf* *p*

B. Tbn.
mf *mf* *p*

Euph.
mf *mf* *p*

Tba.
mf *mf* *pp*

Cymbals
mp To Mar.

Timpani
mf

Händelser
Jonsson



72

Picc. *pp* *tr*

Fl. 2 *pp* *tr*

Ob. 1-2

Cl. (Eb) *pp* *tr*

Cl. 1-2 (Bb) *p* *a2*

Cl. 3 (Bb) *p*

B. Cl. (Bb) *p*

Bsn. 1 *p* *pp*

Bsn. 2 *p* *pp*

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F) *pp* *open*

Hn. 2 (F) *pp* *open*

Tpt. 1 (Bb) *mp*

Tpt. 2 (Bb) *mp*

Tpt. 3 (Bb)

Tbn. *pp*

B. Tbn. *p* *pp*

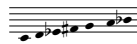
Euph.

Tba. *pp*

Marimba *mf*

Cym.

Timp.

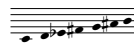


92 Piccolo

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1-2
Cl. (Eb)
Cl. 1-2 (Bb)
Cl. 3 (Bb)
B. Cl. (Bb)
Bsn. 1
Bsn. 2
A. Sax. (Eb)
T. Sax. (Bb)
Hn. 1 (F)
Hn. 2 (F)
Tpt. 1 (Bb)
Tpt. 2 (Bb)
Tpt. 3 (Bb)
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Mar.
Timp.

p
p
mf
f

Vibraphone solo



G

102

Picc.
Fl. 2
Ob. 1-2
Cl. (Eb)
Cl. 1-2 (Bb)
Cl. 3 (Bb)
B. Cl. (Bb)
Bsn. 1
Bsn. 2
A. Sax. (Eb)
T. Sax. (Bb)
Hn. 1 (F)
Hn. 2 (F)
Tpt. 1 (Bb)
Tpt. 2 (Bb)
Tpt. 3 (Bb)
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Mar.
Vib.

mf
mf
mf
mf
mf
p
p
mf
mf
mf
p
p
p
pp

straight mute
open
open
open
open
solo
To Cym.
Cymbals

Händelser
Jonsson

111 $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Picc.

Fl. 2

Ob. 1-2 *al tr*
pp *mp*

Cl. (Eb)

Cl. 1-2 (Bb)

Cl. 3 (Bb) *pp*

B. Cl. (Bb) *mf* *pp*

Bsn. 1 *mf* *pp*

Bsn. 2 *mf* *pp*

A. Sax. (Eb) *tr*
pp *p*

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F) $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb) *tr*
pp *p*

Tbn.

B. Tbn.

Euph. *mf*

Tba. *mf*

Cym. *mf* To Mar.

Vib.

H

122 $\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 100$

Picc. *p* *3*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1-2 *mf*

Cl. (Eb) *pp* *tr*

Cl. 1-2 (Bb) *pp* *tr*

Cl. 3 (Bb) *pp* *tr*

B. Cl. (Bb) *p* *3*

Bsn. 1 *pp*

Bsn. 2 *pp*

A. Sax. (Eb) *pp* *3*

T. Sax. (Bb) $\text{♩} = 100$

Hn. 1 (F)

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Cym.

Vib. *solo* *f*



I

128

Picc. *al tr*

Fl. 2 *p*

Ob. 1-2 *pp*

Cl. (Eb) *tr*

Cl. 1-2 (Bb) *tr*

Cl. 3 (Bb) *tr*

B. Cl. (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

A. Sax. (Eb) *p*

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F) *solo, espressivo!*
mf

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb) *straight mute* *p* *open*

Tpt. 2 (Bb) *straight mute* *p* *open*

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Cym.

Vib.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 15, contains measures 128 through 131. A section marker 'I' is placed above measure 128. The score is for a large ensemble including Piccolo, Flute 2, Oboes 1-2, Clarinets in E-flat, B-flat, and Bass Clarinet in B-flat, Bassoons 1-2, Alto Saxophone in E-flat, Tenor Saxophone in B-flat, Horns 1-2 in F, Trumpets 1-3 in B-flat, Trombones, Euphonium, Tuba, Cymbals, and Vibraphone. The Piccolo and Flute 2 parts feature triplet patterns starting in measure 128. The Oboe parts are marked *pp* and include trills. The Clarinet parts also feature trills. The Bass Clarinet part has a few notes in measure 128. The Saxophone parts have triplet patterns in measure 128. The Horn 1 part has a solo passage starting in measure 129, marked *solo, espressivo!* and *mf*. The Trumpet parts 1 and 2 are marked *straight mute* and *p* in measure 128, and *open* in measure 129. The Vibraphone part has a rhythmic pattern in measure 128.

136

Picc.

Fl. 2

Ob. 1-2

Cl. (Eb)

Cl. 1-2 (Bb)

Cl. 3 (Bb)

B. Cl. (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F)

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Mar.

Vib.

mf

p

4

8

3

L

143

Picc.
Fl. 2
Ob. 1-2
Cl. (Eb)
Cl. 1-2 (Bb)
Cl. 3 (Bb)
B. Cl. (Bb)
Bsn. 1
Bsn. 2
A. Sax. (Eb)
T. Sax. (Bb)
Hn. 1 (F)
Hn. 2 (F)
Tpt. 1 (Bb)
Tpt. 2 (Bb)
Tpt. 3 (Bb)
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Mar.
Vib.

mf
mp
mp
mp
mp
mf
p
p
p
mp
mp
mp
mp
mp
mp
p
mf
p
mf
p
mf

To Tamb.
12



149

2/4

4/4

M

Picc.

Fl. 2

Ob. 1-2

Cl. (Eb)

Cl. 1-2 (Bb)

Cl. 3 (Bb)

B. Cl. (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F)

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Mar.

Vib.

Tambourine

Timpani

f

f

mf

f

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

f

p

f



154 2/4 **To Fl. 7**

Picc.
Fl. 2
Ob. 1-2
Cl. (Eb)
Cl. 1-2 (Bb)
Cl. 3 (Bb)
B. Cl. (Bb)
Bsn. 1
Bsn. 2
A. Sax. (Eb)
T. Sax. (Bb)
Hn. 1 (F) 2/4 **7**
Hn. 2 (F)
Tpt. 1 (Bb)
Tpt. 2 (Bb)
Tpt. 3 (Bb)
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
Tamb.
Timp.

Detailed description: This page of a musical score contains 18 staves. The top section (measures 154-160) features woodwinds and reeds: Piccolo, Flute 2, Oboe 1-2, Clarinet (Eb), Clarinet 1-2 (Bb), Clarinet 3 (Bb), Bass Clarinet (Bb), Bassoon 1, Bassoon 2, Alto Saxophone (Eb), and Tenor Saxophone (Bb). The bottom section (measures 161-167) features brass and percussion: Horn 1 (F), Horn 2 (F), Trumpet 1 (Bb), Trumpet 2 (Bb), Trumpet 3 (Bb), Trombone, Baritone Trombone, Euphonium, Tuba, Tambourine, and Timpani. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A key signature change to one flat is indicated by a double bar line. A 2/4 time signature is present in the upper right, and a rehearsal mark '7' is located at the end of the page.



169 $\frac{2}{4}$ Flute

Picc. *mf* *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1-2 *mf* *f*

Cl. (Eb) *mf* *f a2*

Cl. 1-2 (Bb) *f* *f*

Cl. 3 (Bb) *f*

B. Cl. (Bb) *p* *f*

Bsn. 1 *p* *f*

Bsn. 2 *p* *mf* *f*

A. Sax. (Eb) *mf* *f*

T. Sax. (Bb) *mf* *f*

$\frac{2}{4}$

Hn. 1 (F) *mf* *f*

Hn. 2 (F) *mf* *f*

Tpt. 1 (Bb) *mf* *f*

Tpt. 2 (Bb) *mf* *f* *f*

Tpt. 3 (Bb) *mf* *f*

Tbn. *p* *f*

B. Tbn. *p* *mf* *f*

Euph. *p* *f*

Tba. *p* *f*

Mar. *ff* *hard mallets*

Vib. *To Timpani* *Timpani* *f*

176 P 7 16 *mp*

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

Cl. (Eb)

Cl. 1-2 (Bb)

Cl. 3 (Bb)

B. Cl. (Bb)

Bsn. 1

Bsn. 2

A. Sax. (Eb)

T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F) 7 16

Hn. 2 (F)

Tpt. 1 (Bb)

Tpt. 2 (Bb)

Tpt. 3 (Bb)

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Mar. To Cym.

Timp. *p* *ff*

R

202

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1-2
Cl. (Eb)
Cl. 1-2 (Bb)
Cl. 3 (Bb)
B. Cl. (Bb)
Bsn. 1
Bsn. 2
A. Sax. (Eb)
T. Sax. (Bb)

Hn. 1 (F)
Hn. 2 (F)
Tpt. 1 (Bb)
Tpt. 2 (Bb)
Tpt. 3 (Bb)
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.

Cym.
Timp.

