



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Kompositionsprocesser

En fördjupning i axis-systemet

Rasmus Levin

Självständigt arbete, 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i komposition

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen År 2020

Författare: Rasmus Levin

Arbetets rubrik: Kompositionsprocesser. En fördjupning i axis-systemet

Arbetets titel på engelska: The process of composing. An in-depth study of the Axis system

Handledare: Dr. Joel Eriksson

Examinator: Prof. Anders Hagberg

Nyckelord: Axissystem, Bartók, Harmonik, Kompositionsprocess, Funktion, Mikro, Makro

Sammanfattning

I detta examensarbete fördjupar sig författaren inom harmonik med axis-systemet, ett harmoniskt analysverktyg som Béla Bartóks elev Ernő Lendvai sammanfattar i sin bok *Béla Bartók: An Analysis of his Music*. Författaren presenterar sin konstruktions- och kompositionsprocess av två kompositioner där axis-systemet agerar som kompositionsverktyg och inspirationskälla för det klingande materialet. Under kompositionsprocessen har författaren undersökt axis-systemet i olika kadensformer och genres för att sedan utvärdera huruvida dessa faktorer påverkat harmoniken. I sin analys visar författaren på en del av de styrkor och svagheter axis-systemet besitter som kompositionsverktyg. Till sist jämför författaren sin upplevelse av att studera harmonik via böcker och föreläsningar kontra en mer praktisk metod, komposition.

Innehållsförteckning

Inledning.....	1
Syfte	2
Frågeställningar	2
Metod	2
Axis-Systemet	3
Genomförande	7
Klanger från de Elyseiska fälten.....	7
Kärnidé.....	7
Material	7
Komponera utifrån materialets essens	10
Analys av Klanger från de Elyseiska fälten.....	11
Alchemy I	13
Sökandet av kärnidén	13
Konkretisera kärnidén	15
Skapa form som stärker kärnidéns ändamål	17
Komponera efter färdig form	20
Analys av Alchemy I – BAC I.....	20
Resultat.....	22
Diskussion	24
Framåtblickar	25
Bibliografi	26
Bilagor.....	26
Bifogade Filer.....	26

I detta arbete används olika typsnitt för toner, ackord, funktioner och tonarter:

Exempel för toner C : Sagona Book

Exempel för ackord, funktioner och tonarter C, C-dur, C-moll : Bahnschrift typsnitt

I detta arbete syftar termerna harmonisk mikro- och makro-nivå på de harmoniska detaljerna mellan två toner eller ackord samt det harmonikens förloppet inom en eller mellan två fraser. Eftersom dessa termer saknar standardisering tolkas i detta arbete mikro-, makro- och form-nivå enligt följande uppställning:

Mikronivå: Harmonisk detaljnivå mellan två toner eller ackord, lokal harmonik.

Makronivå: Harmonisk inom en eller mellan två fraser, längre linjära förlopp.

Formnivå: Harmonisk mellan två eller flera formdelar.

Inledning

Under mina åtta år som musikstudent och fem år som kompositörsstudent har det växt fram en frustration kring ämnet harmonik. Min upplevelse är att en lär sig det harmoniska ämnet bäst i praktisk form där en får känna sig fram och tydligt höra alla spänningar och riktningar som harmoniken besitter, exempelvis vid ett piano eller med en gitarr i handen. Tyvärr har majoriteten av de kurser jag läst varit teoretiskt upplagda. Utöver detta upplever jag att böcker och lärare sällan beskriver harmonik från ämnets matematiska eller vetenskapliga grund. Ofta har jag hört ”Så här gör en” eller ”Under epok x förhöll sig ackord x till ackord y på det här viset” vilket resulterat i att jag nu upplever en viss svårighet i att greppa harmonik på djupet. Jag vet oftast hur, men inte varför.

Sommaren 2018 fick jag ett papper av min dåvarande teorilärare, Dr. Joel Eriksson. Pappret som heter *funktioner och positioner* beskriver avlägsna ackordsförlopp i förhållande till C-dur respektive moll.¹ Det fanns dock en detalj jag inte kunde släppa. Om C kan ersättas med Am enligt grundläggande harmonilära och C kan ersättas med Cm efter romantikens standard, varför fortsätter då inte detta mönster hela cykeln runt? C - Cm - Eb - Ebm - F# - F#m - A - Am - C. Om en harmonisk funktion besitter denna relation så bör väl alla funktioner göra det?

Hösten 2018 bokade jag en individuell lektion med Dr. Eriksson för att diskutera detta. Han rekommenderade mig då boken *Béla Bartók, An Analysis of his Music* av Ernő Lendvai där axis-systemet beskrivs, ett system som beskriver just denna ackordsrelation.

Under hösten 2019 och våren 2020 har mitt mål varit att frigöra harmoniken från historiens klor för att så småningom dokumentera en beskrivning av harmonikens funktioner grundad i vetenskap och matematik. Fördjupningen i axis-systemet och det här examensarbetet är början på denna vision.

¹ Se bilaga 1.

Syfte

Arbetet syftar till att fördjupa min kunskap om axis-systemet och hur jag kan tillämpa det i mitt kompositionsarbete. Det syftar även till att undersöka hur den praktiska kompositionsprocessen fungerar som metod i studerandet av harmonik.

Frågeställningar

- Hur kan axis-systemet hjälpa mig förstå avancerad harmonik på mikro- och makro-nivå?
- Hur kan axis-systemet hjälpa mig förstå relationen mellan ackord trots avlägsna släktskap?
- Vilka fördelar har en praktisk inlärningsmetod för studier inom harmonik?

Metod

Under hösten 2019 komponerade jag två verk med axis-systemet som källa till inspiration. Under processen provade jag axis-systemet i olika kadensformer och genrer. I detta arbete presenterar jag mitt förhållningssätt till axis-systemet och hur harmoniken till de två verken kom till. I min analys av de två verken upptäcker jag styrkorna och bristerna med att komponera utifrån axis-systemet och utvärderar det sedan i mitt resultat. Jag framför även min uppfattning av att studera harmonik genom komposition.

I och med syftet att undersöka kompositionsprocessen som praktisk metod för inläring grundar sig denna fördjupning av axis-systemet i mina egna metoder. De två kompositionsprocesserna jag använder mig av i detta arbete, och till stor del som kompositör, kan förklaras i tre steg.

1. Definiera en kärnidé eller ett grundläggande syfte.
2. Andra steget är ett vägval. Gynnas stycket om jag improviserar eller gynnas stycket av struktur?
 - A. Improvisera och lär känna kärnidén och/eller syftet.
 - B. Konkretisera kärnidén och/eller syftet ytterligare i text eller bild.
3. Vid tredje steget har metod A skapat lite material medan metod B definierat ett starkt koncept.
 - A. Kritisera materialet och skapa en ny kärnidé eller ett syfte utifrån materialets essens.
 - B. Strukturera en form som stärker och lyfter den nu tydligt konkretiserade kärnidén.
4.
 - A. Intuitivt komponera ett stycke utifrån det improviserade materialet och den nya kärnidén.
 - B. Komponera och placera material efter den tydliga beskrivningen som definierar material, form och syfte.

Axis-Systemet

“... the birth of the axis system was a historical necessity, representing the logical continuation (and in a certain sense the completion) of European functional music.”² Axis-systemet knyter samman mönstret mellan ackordsparalleller som under historiens tid växt fram inom funktionsharmoniken och presenterar ett logiskt och symmetriskt system där den kromatiska skalans tolv toner fördelas jämnt med funktionsharmonikens tre huvudsakliga funktioner; tonikan, subdominanten och dominanten. De tre funktionerna fördelas varsin ackordsfamilj om fyra ackord, jag kommer att kalla ackord inom samma ackordsfamilj för noder. Dessa noder bildar ett cirkulärt system som är grundat i såväl funktionsharmonik som symmetri. ”Viewed historically, the axis system reflects the age-old struggle between the principles of tonality and equi-distance.”³

Att förklara varför axis-systemet är en logisk expansion till den traditionella funktionsharmoniken gör en lättast i flera steg. Därför utgår vi från den tid då dur- och moll-tonaliteten först blev ordentligt fastställd, barocken. Under barocken var det vanligt att kompositörer uttryckte sig inom en och samma tonart per verk och utvidgade sällan harmoniken längre bort än till de tonarter som omslöt tonikan. Dessa ackord och deras parallella ackord är fundamentet i traditionell funktionsharmonik;

IV	I	V
F	<u>C</u>	G
Dm	<u>Am</u>	Em

” The classical theory of harmony already speaks of primary and secondary triads inasmuch as the C may be replaced by its relative A, the F by its relative D and G by its relative E.”⁴

När vi tittar på ackorden och dess paralleller inom en isolerad tonart har parallellerna två av tre toner gemensamt med dess substitut, exempelvis A-moll och C-dur som delar på tonerna E och C.

² Ernő Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of his Music. -2nd ed.* (New York: Pro/Am Music Resources Inc, 1991), 8.

³ Ibid, 16.

⁴ Ibid, 8.

Alla tre funktionerna; tonika, subdominant och dominant innefattar denna symmetri för respektive parallell.

Men om enbart gemensamma toner är logiken som binder relativa ackord samman bör även A-moll som har två gemensamma toner med subdominanten F-dur, A och C, och C-dur lika så med dominantparallellen E-moll också ses som parallella ackord. Då uppstår en otydlighet hos funktionerna eftersom vi blandar ihop relationer mellan tonika, subdominant och dominantfunktionerna. Relationen mellan C-dur och E-moll har en harmonisk funktion, kontraparallellen, vilket kan infalla på tonikans harmoniska position. Men kontraparallellen besitter inte samma egenskaper som tonikan, känslan av hemma och avslut. Det var först under nästa epok som mönstret som knyter samman de parallella ackorden inom samma funktion börjar synas.

Under romantiken började kompositörer låna in ackord från durtonikans molltonart, C-dur respektive C-moll, och därav utvidgades relationerna mellan parallella ackord.⁵ De nya släktskapen visar på det mönster som axis-systemet till slut knyter samman, släktskapet mellan ackord med avståndet av en liten ters. Ackordens gemensamma toner är enligt axis-systemet inte lika viktiga som ackordens grundtoner i relation till varandra.

IV	I	V
Ab	Eb	Bb
Fm	<u>Cm</u>	Gm
F	<u>C</u>	G
Dm	Am	Em

Om detta mönster byggs på åt båda hållen med en liten ters blir systemet cirkulärt. Framför oss framstår då den kromatiska skalans alla tolv toner disponerade i relation till varandras harmoniska positioner.

⁵ Walter Piston, and Mark Devoto. *Harmony, Rev. -3rd ed.* (London: Gollancz, 1978), 222.

IV	I	V
G#m/Abm	D#m/Ebm	A#m/Bbm
Ab	Eb	Bb
Fm	<u>Cm</u>	Gm
F	<u>C</u>	G
Dm	<u>Am</u>	Em
D	A	E
Bm	F#m	C#m
B	F#	C#

” One more step completes the system. The axes extend the application of relatives to a whole system.”⁶

Dominantens dominant, D-dur i förhållande till C, sammanfaller enligt positionsharmonik på subdominantens position.

Dominanten G-durs funktion kan förklaras med övertonsserien och dess kvintrelation till tonen C. Med denna logik kan även dominanterna E och Bb hämtas från samma övertonsserie {C – C – G – C – E – G – Bb – C}. ”Acoustically, arriving from the dominant to the tonic, is to reach the root from an overtone. Thus, the dominant of C is not only G but also the next overtones E and Bb.”⁷

Mellandominanten A delar en liknande tonikarelation med C i förhållande till dominanten E-dur enligt ovanstående sats. A-dur är även i dominantiskt förhållande till C-durs subdominant D.

Dominantackorden till C respektive F#, ackorden G7 och C#7, har samma ledtoner. Ledtonerna B och F/E# är ters och sjua i båda tonarterna, men är spegelvända versioner av varandra. Skillnaden mellan C#7 och G7 är om ledtonernas tritonus löser upp sig utåt till F# eller inåt till C. Detta är ett så kallat tritonussubstitut.

B är subdominant till F# som delar dominanten C#7 med C. B är också dominantens dominant till A-dur via E-dur som också har dominantiskt förhållande till C. B är även tritonussubstitut mot F.

⁶ Lendvai, *Béla Bartók*, 8.

⁷ Ibid, 10.

Enligt Lendvai kan vi reducera tabellen och underförstått veta att **C**, liksom alla andra ackord, innebär en harmonisk position i förhållande till ackordens grundtoner vare sig ackordet är dur eller moll. I och med denna generalisering kan vi lättare navigera inom harmoniken och bortse från ackordens konventionella funktioner.

IV	I	V
Ab	<u>E</u>b	Bb
F	<u>C</u>	G
D	<u>A</u>	E
B	<u>F</u>#	C#

” So, the tonal system resulting from a division of the chromatic scale into equal parts agrees completely with the axis system.”⁸

Ackordsrelationer utifrån grundtonernas förhållande till varandra, oavsett dur eller moll. Detta är axis-systemets grundprincip och harmoniska förhållningssätt.

Exempel 1. Klassisk helkadens.

Exempel 2. Klassisk helkadens med substitutackord från axis-systemet.

⁸ Lendvai, *Béla Bartók*, 15.

Bakgrund

Under mina tidiga år som kompositör reflekterade jag sällan över varför jag komponerade. Det var kul, det var spännande och det fanns inget större syfte för att komponera. Något jag lägger märke till nu med åren är att jag oftast komponerar nya verk utifrån en sorts nyfikenhet, det är sällan jag försöker skapa ett storverk eller en schlager. I dagens läge har jag insett just hur viktig nyfikenheten, upptäckandet och utforskandet är för mig. Komposition för mig handlar inte om att tjäna pengar eller att bli känd. Komposition för mig är ett tillfälle att prova något nytt, att utforska, att finna ny kunskap och att via kompositionsprocessen få dela med mig av detta.

Till hösten 2019 fick årskurs tre på kompositionsprogrammet i uppgift att komponera två verk vardera, dessa kom jag att tillägnas mitt examensarbete. Det första verket, *Klanger från de Elyseiska fälten*, och det andra, *Alchemy I*, har sin utgångspunkt i axis-systemet medan deras kompositionsprocess, stil och ensembler skiljer dem åt. *Klanger från de Elyseiska fälten* är ett fyrstämmigt körverk i samarbete med kyrkomusikerprogrammets på HSM. *Alchemy I* är ett kollageverk i samarbete med improvisationsprogrammet på HSM för åtta musiker som har studerat improvisation och jazz. Partituren är bifogade i arbetet.⁹

Genomförande

Klanger från de Elyseiska fälten

Kärnidé

Kärnidén till stycket är att med stegvis rörelse och en öppenhet till avlägsen harmonik intuitivt skapa en friktionslös progression med avancerad harmonik. Målet var att uppnå ett bredare harmoniskt vokabulär och att frigöra mig från det traditionella sättet att se på tonika, subdominant och dominant med hjälp av axis-systemet.

Material

Klanger från de Elyseiska fälten skapades utifrån kompositionsprocess A, intuitivt och improvisatoriskt materialskapande med axis-systemet som grund till inspiration. I beskrivningen

⁹ Se bilaga 3 & 4.

av kärnidén nämns både ett mål och en metod, det enda jag saknade för att börja kompositionen var en utgångspunkt. Utgångspunkten kan vara ett ackord, melodisk linje, sceniskt moment eller liknande. Eftersom kärnidén inte specificerade några ramar för utgångspunkten var det bara att bestämma sig för något, vilket blev **Am11no7**. Sekundintervall klingar vackert i kör och ackordet var en tillräckligt stadigt grund, utan för starka färgningar, att expandera harmoniken från.

Kompositionen var nu på steg 2A, improvisera och lära känna kärnidén. Med min metod utforskade jag en harmonisk progression utifrån kärnidéns mål. Det linjära förloppet till kommande ackord skulle ske med minsta möjliga rörelse och skulle helst befinna sig utanför föregående ackords tonart (tonika, subdominant, dominant och dess paralleller, ex **C, F, G - Am, Dm, Em**).

Ett bra exempel på hur jag förhöll mig till axis-systemet är de första fem ackorden i bild 1. De tre första ackorden är del av samma nod i axis-systemet, **A, F#m** mellan **Am** och **C** kan då betraktas som en mer komplex variant av en **tP** till **T** progression med en inlånad **Tp** från A-dur, som delar harmonisk position med bland annat **Am** och **C** enligt axis-systemets harmoniska förhållningssätt.

Det fjärde ackordet, **Bm**, är del av samma ackordsfamilj som **F** och **Dm** och är då en subdominant i förhållande till **Am** enligt axis-systemet.

Det femte ackordet **C#m** är med i samma ackordsfamilj som **G** och **E**, och har då enligt axis-systemet ett dominantiskt förhållande mot **C** och **Am**.

Jag var väldigt noggrann med vilka ackord jag skrev in i progressionen. En hel del av ackorden som jag provade under processen finns inte i anteckningarna. Ibland kunde jag sitta en timme vid pianot och komma därifrån med ett nytt ackord. Körverk och harmonik är till stor del byggda på de enskilda stämmornas linjära förlopp. Min tolkning av axis-systemet fick mig att nästan blint förhålla mig till harmoniken på ett vertikalt plan under materialets skapandeprocess. Dock var jag medveten under processens gång att mitt gehör tog hänsyn till det linjära förloppet, vilket en kan se vid de få ändringarna jag skrivit in (bild 1, markering 2).

The image shows a handwritten musical score on a page of music paper. At the top, there are several chords written in a shorthand notation: $A\sharp^{\flat}$, $F\sharp^{\flat}$, G^{\flat} , $D\sharp^{\flat}$, $A\sharp^{\flat}$, E , D , $C\sharp$. To the right, there are three columns of notes: $E\flat$, $A\flat$, $D\flat$; $F\sharp$, B , E ; and A , D , $C\sharp$.

The main body of the score is divided into three sections marked with circled numbers 1, 2, and 3. Section 1 shows a sequence of chords: A , $F\sharp$, C , $B\flat$, $C\sharp$, E , D , $C\sharp$, B , A , G , $C\sharp$. There are handwritten notes like "Ändringar" and "Gammelt NY" with arrows pointing to specific parts of the score. Section 2 contains a diagram with notes $d-d-a-d-d$ and $g-f-e-g-a-b$, and a list of notes: $[S D T]$, $A\sharp G F\flat B$, $E\flat$. Section 3 is partially obscured by a large 'X' and contains notes like B , A , G , F , E .

There are several handwritten notes in Swedish: "För: nytt typ av toner för att bygga kontrast", "max 4 strängar, oklarhet i uttrycket", "skiten ner", "bassi och tung", "löp ockert växa", "islands".

Bild 1. Materialskiss av Klanger från de Elyseiska fälten

Då mängden material uppnått en egen karaktär övergick processen från att improvisatoriskt skapa material till att mer strategiskt komponera, kompositionsprocess 3A. För *Klanger från de Elyseiska fälten* var detta vid det tolfte ackordet, styckets tredje $C\sharp m$ (bild 1, markering 3). Istället för att skapa mer material började jag planera styckets form. Materialet som tog sin utgångspunkt i en mer diffus harmonik hade under sin progression tagit sig fram till en tydlig och känslös klassisk helkadens i $C\sharp m$. Eftersom denna harmoniska vändpunkt hamnar i direkt konflikt till styckets kärnidé blev detta ett kritiskt moment som behövde mer omsorg än intuitivt skapande.

Komponera utifrån materialets essens

Att inkorporera traditionell funktionsharmonik med en friare harmonik är enligt examensarbetets inledande text själva inspirationen till examensarbetet. Materialets harmoniska vändpunkt blev en del av styckets nya kärnidé och konceptet var nu att omsluta den klassiska helkadensen i takt 13 med mindre tydlig harmonik (exempel 3). Den nya kärnidén var att ifrågasätta om den konventionella harmoniken kan upplevas som friktionslös i samverkan med den friare harmoniken. *Klanger från de Elyseiska fälten* ifrågasätter huruvida de två skilda förhållningssätten till harmonik bygger på samma grund. Upplever en de två harmoniska idéerna som del av samma språk och finns det likheter mellan traditionell harmonik och axis-systemets harmoniska förhållningssätt som gör dem del av samma harmoniska system?

För att förstärka det nya konceptet var det viktigt att tydligt etablera **C#m** som tonika. För att bekräfta **C#m** som tonika saknades dess naturliga subdominant. Helkadensen följs därför av **F#m6**, C#-molls naturliga subdominant med den starkt tonalt riktade sexten.

Exempel 3 är en tidig renskrivning av bild 1. En del av färgningarna lär ha ändrats på vägen och något ackord har ändrats från dur till moll, vilket enligt axis-systemet inte ska påverka dess harmoniska position.

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system consists of ten measures with the following chords: Am, F#m, C/G, Bm, C#m/G#, E, D, C#m, B, and A. The second system starts with a double bar line and contains nine measures with the following chords: G#, G#, [C#m], F#m, E, D, G/C, A, and Bb. The [C#m] chord in the second system is highlighted in red.

Exempel 3. Klanger från de Elyseiska fälten, harmonisk storform.

Klanger från de Elyseiska fälten komponerades för en SATB-opsättning (SATB står för: sopran, alt, tenor och bas). Efter ett möte med min kollega och vän Mikael Hedlund från kyrkomusikerprogrammet rekommenderade han starkt till att komponera stycket i fyra stämmor och inte åtta som jag tidigare tänkt. Detta var på grund av att kören var liten och obalanserad. Det fanns dock en stor tillgång till basar, vilka delades upp i två stämmor vid behov.

Tonmaterialet med dess spektrala utformning var minst sagt idiomatisk för en fyrstämmig kör, vilket ledde till nästa del av processen: att mejsla ut de viktigaste tonerna, linjerna och samklangerna från respektive ackord.

Som utgångspunkt för den fyrstämmiga satsen bibehölls de yttre tonerna i exempel 3 för att bevara ackordens karaktär. Min strategi var att med pianot som verktyg känna mig fram inom varje ackord och att ta bort en ton i taget från varje ackord tills ackordet enbart hade fyra toner kvar. Det var också viktigt att förhålla sig till det linjära förloppet, alltså ackordsprogressionen. Därför utvärderades varje enskilt reducerat ackord i förhållande till dess föregående och efterträdande ackord. Detta förhållningssätt var väldigt givande då jag blev tvungen att definiera den harmoniska vikten av varje enskild ton.

Vid de tillfällen då fyra toner inte var nog för att definiera harmoniken lät jag forma melodiska linjer och på så sätt inkludera de saknade färgningarna. Melodiska linjer var inte en vision för stycket utan blev en nödvändighet för att bibehålla ackordens karaktär och harmoniska riktning.

Det första utkastet eller försöket till att komponera utifrån det reducerade materialet visas i exempel 4, vilket motsvarar takt ett till sju i exempel 3.



Exempel 4. Klanger från de Elyseiska fälten, utkast 1

Utkastet framfördes under en kort workshop och jag var nöjd med det ljudande materialet. Därför beslöt jag mig för att fortsätta processen med alla ackord. Under processens gång tillkom små harmoniska tillskott, ett exempel på detta är den stegvisa rörelsen i basen från takt 1 till 3, A, G#, F#, vilket bildar mellandominant, E7/G#.

Analys av Klanger från de Elyseiska fälten

Under själva kompositionsprocessen fokuserade jag inte på analysen av musiken, utan lät gehöret navigera stämföringen. *Klanger från de Elyseiska fälten* befinner sig huvudsakligen inom två axis-

noderna (noderna i axis-systemet är de toner som är del av samma ackordsfamilj, exempelvis: C, Eb, F#, A).

Skillnaden på nod och tonart som jag ser det har att göra med vilket harmoniskt material musiken främjar. I *Klanger från de Elyseiska fälten* används främst harmoniska funktioner från E-dur och E-moll, alltså från nod E. Styckets centrala tonika däremot är E-durs tonikaparallell **C#m** eftersom **C#** är det mest återkommande ackordet samt på grund av den klassiska helkadensen från takt 10 till 13 som betonar **C#m** på ett traditionellt vis med en stark konventionell kadens.

Som jag ser det introduceras lyssnaren till nod **A** i och med de första fyra takterna. Det innebär att vi utgår från A-moll och A-dur som gemensam tonika och harmonisk position. På det sättet blir de första fyra ackorden enkla att förklara samtidigt som det ger en bättre förståelse för avancerad harmonik på makronivå (harmonisk makronivå = den tonala riktningen över en eller två fraser). De första fyra ackorden har alla en nära relation till **A** eller **Am** vilket jag förr kanske hade försökt motivera som någon sorts modulation snarare än ett samband.

Dominanten **E7/G#** bekräftar **Am** och **A** som tonika. **F#m** är A-durs tonikaparallell och **C** är A-molls tonikaparallell. Även om den harmoniska progressionen verkar komplex vid första ögonkastet kan vi konstatera att vi aldrig har lämnat eller gått särskilt långt bort från nod **A** som tonika.

Exempel 5. Klanger från de Elyseiska fälten, Analys, takt 1 - 4

Harmonik skapar dissonans och harmonisk riktning på olika plan, men oftast betraktar vi harmonik på makronivå. Vi analyserar varje ackord enskilt och anger dem dess funktion i förhållande till

varandra. Men min upplevelse är att intervall mellan två toner eller ackord kan skapa harmonisk riktning på mikronivå samtidigt och/eller parallellt med den harmoniska riktningen som sker på makronivå (harmonisk mikronivå = den tonala riktningen skapad mellan två toner eller ackord). Som exempel skapar **C** i fjärde takten harmonisk spänning trots att dess harmoniska position enligt axis-systemet är densamma som föregående ackord, **F#m**. **F#** och **C** befinner sig i samma ackordsfamilj och har därav samma harmoniska position. Men när de följer varandra exponeras ett tritonusintervall som riktar harmoniken åt ett annat håll. Därav skiftas våra förväntningar bort från **A**-noden som tonika och det tydligt exponerade tritonusintervallet mellan **F#** och **C** tar vidare för att temporärt navigera våra förväntningar mot nod **C#** eller **G** som tonika. Även om tritonusintervallet inte är direkt exponerat i *Klanger från de Elyseiska fälten* räcker det att höra ackorden i följd för att dissonansen skall uppstå (exempel 5, markering 1). För vidare läsning och djupgående analys av *Klangerna från de Elyseiska fälten*, läs kapitlet Analyser i appendix.¹⁰ En inspelning av stycket finns som bilaga.¹¹

Alchemy I

Sökandet av kärnidén

Som utgångspunkt för nästa projekt, *Alchemy I*, blev det aktuellt att utforska flera musikaliska aspekter utöver utforskandet av axis-systemet eftersom vi blivit tilldelade en kompetent grupp improvisationsmusiker (bild 2).

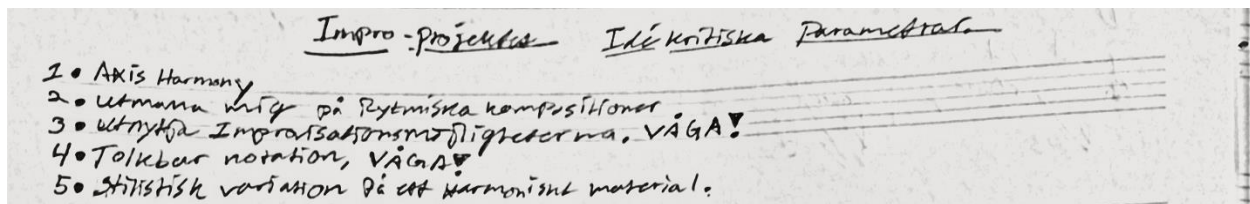


Bild 2. Kärnpunkter för kompositionsprojektet med improvisationsprogrammet

1. Axis Harmony
2. Utmana mig på rytmiska kompositioner.
3. Utnyttja improvisationsmöjligheterna, VÅGA!
4. Tolkbart notation, VÅGA!
5. Stilistisk variation på ett harmoniskt material.

¹⁰ Se bilaga 5.

¹¹ Se ljudexempel 1.

Denna visionslista var en blandning av mitt intresse för harmonik, potentialen hos musikerna och lusten att utmana mig inom nya områden. En central del av *Alchemy I* var att utforska axis-systemets syn på substitutackord och prova dem i olika genrer för att utforska hur stor påverkan historisk och kulturell stil har på våra förväntningar av den harmoniska riktningen. Detta återknyter till arbetets inledande text i ett större utforskande kring huruvida det finns naturlagar för harmonisk riktning eller ej. Efter ett par olika försök, diskussioner och idéer kom jag fram till följande idéskiss, bild 3. De idéskisser som slopades samt diskussionen om huruvida kompositören är ansvarig för att skapa musik som främjar spelglädje hos musiker finns att läsa om i appendix.¹²

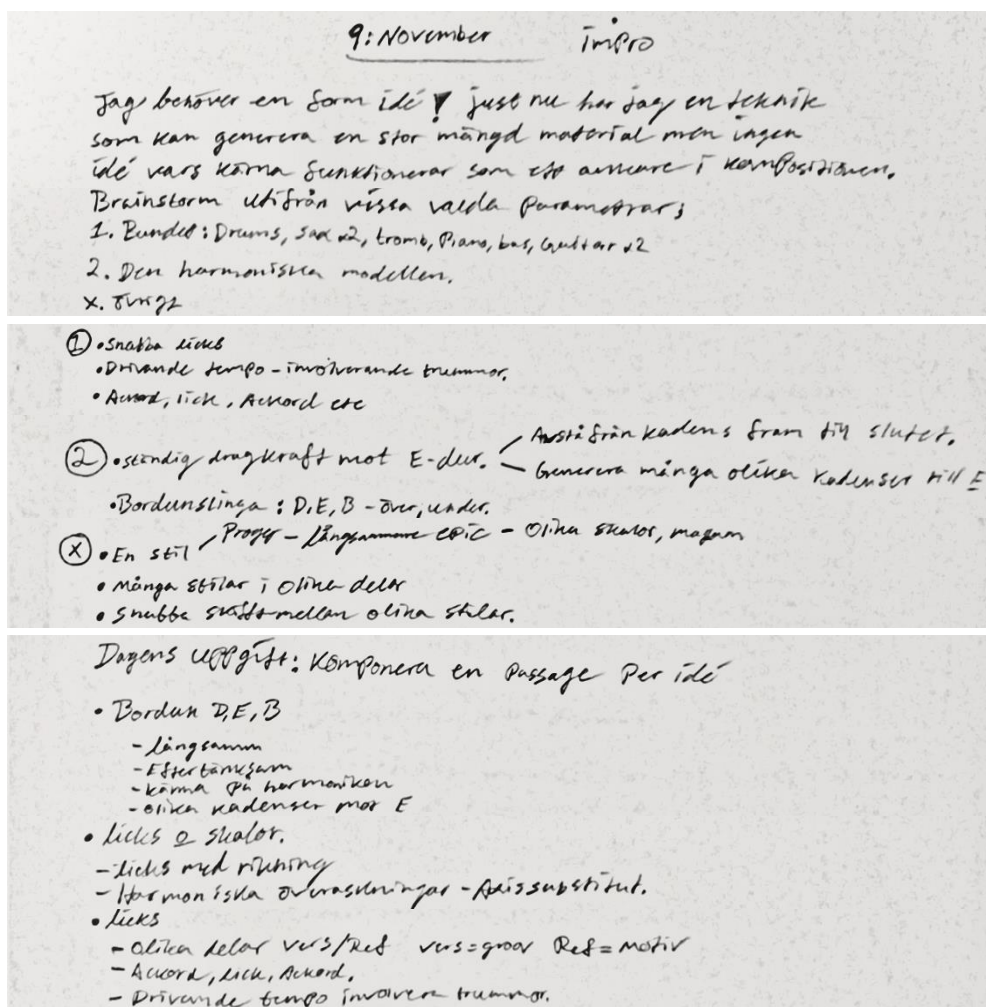


Bild 3. 9:e November

"Jag behöver en formidé! Just nu har jag en teknik som kan generera en stor mängd material men ingen idé vars kärna funktionerar som ett ankare i kompositionen. Brainstorm utifrån vissa valda parametrar"

¹² Se bilaga 5.

Bild 3 var den sista idéskissen innan själva skapandet av *Alchemy I* medvetet var igång. Den idé som var mest konkret kopplad till harmonik och dessutom passande för mitt utforskande av axis-systemet var punkt två: att generera många olika kadenser till en och samma tonika, vilket jag tog med mig direkt till *Alchemy I*. Jag började lägga upp en plan för hur jag skulle närma mig denna idé utifrån axis-systemet, vilket ledde fram till bild 4.

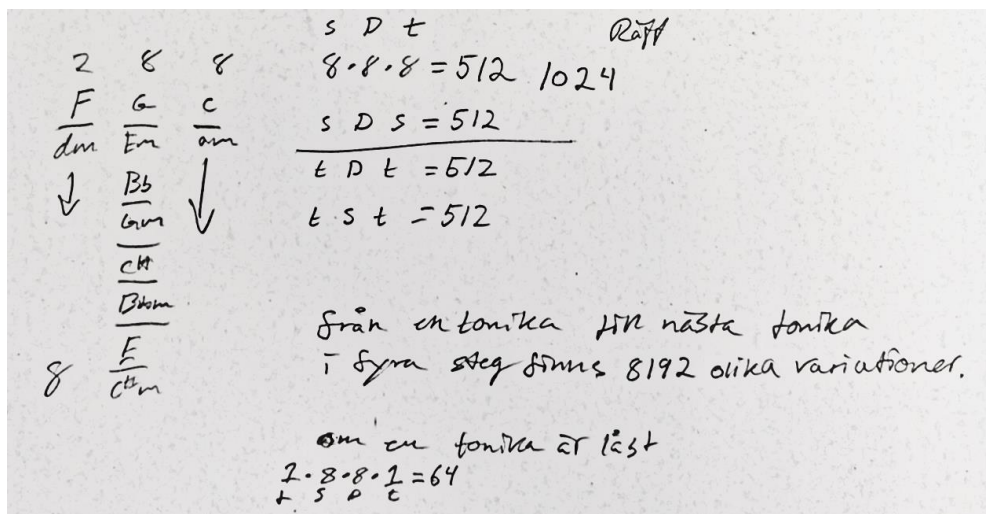


Bild 4. 10:e November

Rätt snabbt förstod jag att konceptet var för stort utan några begränsningar. Vi utgår från att alla ackord ur samma ackordsfamilj har gemensam harmonisk position, det vill säga att **F** motsvaras av **Dm** men också av **D**, **Bm**, **B**, **Abm**, **Ab** och **Fm**. Ställer vi sedan upp alla varianter av den klassiska helkadensen med alla substitut från axis-systemet finns det 4096 möjliga utfall, dubbelt så många om vi räknar med plagala kadenser. Ur den matematiska uppställningen på bild 4 började *Alchemy I* att gro.

Nästa kapitel täcker steg 2B. Där konkretiserar jag kärnidén och styckets koncept utan att skapa någon direkt musik.

Konkretisera kärnidén

För att få en överblick och ett material att förhålla mig till under kompositionsprocessen så skapade jag en grov palett med alla kadenser från och till samma molltonika, C-moll. I denna palett var dessutom dominanterna begränsade till att endast vara dominanter i dur. Totalt blir det 32 klassiska

helkadenser och 32 plagala kadenser. Begränsningens mål var att tydliggöra ett tonalt centrum, bibehålla den tonala riktningen men samtidigt utvidga det harmoniska språket i min musik. Genom att begränsa variationen av tonikan behåller vi ett tydligt mål och att endast använda durdominanter förtydligar den harmoniska riktningen. Dominantsju-ackord exponerar en tritonus som tydligt leder tillbaka till tonikan, likt en harmonisk nödbroms.

The image displays a musical score for Piano, consisting of four systems of music. Each system is labeled 'Piano' or 'Pno.' and includes a tempo marking of ♩ = 130. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The harmonic progressions are indicated by chord symbols above the staff and figured bass notation below the staff. The progressions are as follows:

- System 1 (Measures 1-7):** Cm, D7/F# (labeled 2-1), C#7/F, Cm, Dm (labeled 2'-1), C#7.
- System 2 (Measures 9-16):** Cm, F (labeled 5-1), C#7/B, Cm, Fm (labeled 5'-1), C#7.
- System 3 (Measures 17-24):** Cm, A♭ (labeled 8-1), C#7/F, Cm, A♭m (labeled 8'-1), C#7/F.
- System 4 (Measures 25-32):** Cm, B (labeled 11-1), C#7/F, Cm, Bm (labeled 11'-1), C#7/F.

Exempel 6. Harmonisk palett, klassiska och plagala kadensformer utifrån axis-systemet

Exempel 6, den harmoniska paletten, låg som grund till mitt harmoniska förhållningssätt i början av kompositionsprocessen av *Alchemy I*.¹³

¹³ Se bilaga 2.

Paletten var första steget i processen för att klargöra projektets harmoniska ramar. Paletten fungerade som ett verktyg för att få en överblick på axis-systemets potentiella variationer för kadensformar samt för att slippa hålla dem alla i huvudet. Palettens blockprogression påminner om en sorts utökad poptradition och eftersom jag strävade efter ett harmoniskt förhållningssätt som visade på tydlig funktion oavsett stil eller tradition var paletten en bra utgångspunkt.

Utifrån paletten formades en kärnidé för *Alchemy I*, att med paletten som utgångspunkt arbeta med ett strikt harmoniskt förhållningssätt. Till skillnad från *Klanger från de Elyseiska fälten* var målet med *Alchemy I* att strikt förhålla sig till axis-systemets harmoniska förhållningssätt, oavsett subjektiv smak eller gehörsvanor i största möjliga mån. Att strikt se ackord ur samma ackordsfamilj som substitut för varandra oavsett dur eller moll. D.v.s. att ackorden **C, Am, A, F#m, F#, Ebm, Eb** och **Cm** betraktas som "samma" ackord och har samma harmoniska position.

Nästa kapitel täcker steg 3B, att strukturera en form som stärker den tydligt etablerade kärnidén.

Skapa form som stärker kärnidéns ändamål

Något jag nämnt tidigare och som jag gärna ville utforska var hur axis-systemets förhållningssätt till substitutackord påverkas av olika stilar och genrer (bild 2). Därför bestämde jag mig för att skapa en kollageform (bild 5). Jag gav inte mycket tanke på hur de olika delarna och stilarna skulle mötas eller hur dem skulle bryggas samman. Kollageformens syfte var att utforska om palettens kadenser, och då axis-systemets harmoniska förhållningssätt, uppfattas annorlunda beroende på stil, och på så sätt få en bredare förståelse för axis-systemets idé om harmonik.

Bild 5 är den första riktiga formskissen på *Alchemy I*. Den är enligt min kompositionsmetod enbart utformad i grova och formbara ord, helt utan ingen musik. Punkt 1 till 4 är de grundläggande byggklossarna till styckets form. Jag bestämde mig sedan för en form baserad på de fyra formidéerna, vilket syns på mitten av bild 5 "Trumsolo¹, episk¹, progg, episk², trumsolo², lugn, episk³". Inann jag tilldelade varje formdel något harmoniskt koncept från axis-systemet konkretiserade jag dem ytterligare i sammanlagt tre steg.

1/1

Planering Sorm Intro
Let's go!

3-12-2019

1. • Episket tungt - Ackordspassage - melodisk korta strökar mellan -
- Rytmska mellanspel.
2. • Lugn Piano Akustisk gitarr Passage - vispar på trummor
3. • Tung Progg gitarr solo passage - Rytmska lekter i Komp -
- Aggressivt Bläs, Proggit.
- 4. • Trum solo & med roliga små inslag av kompet,
- melodiska korta strökar eller hitts.

Trumsolo² - Episk² - Progg - Episk² - Trumsolo² - Lugn - Episk³

Ts² - E - P - E² - Ts² - L - E³

Mitt jobb i stort

- Trumsolo 1-2: Definiera en tydlig beskrivning av attityd
Att definiera strökar och Sörg.
Att definiera ett starkt tempo
 - Episk²⁻³: Akkord: orkestrera och bestäm akkord
Rytm/Öms mellanspel: Vilka spelar, Rytmsera, definiera attityd
Notera de unisara korta strökar
- Progg: Piano, gitarr, Bläs, trummor på Komp. Gitarr solo,
Harmonisera, Rytmsera, definiera attityd. Komp
Bläset kan vara med som möstrar i kompet
eller samma effekt. Rytmska lek
- Lugn: Harmonisera och definiera när Piano och/eller gitarr
L: var melodiska, Bläs jobbar enkelt utifrån harmoniken.

Bild 5. Första konkretiseringen, av Episk¹ och storformen, 03-12-2019

Jag gick sedan igenom varje formidé och försökte sätta ord på vad de innebar för mig. Exemplet vi kommer att följa är formdelen som under skapandet bar titeln Episk¹.

EPISK 1 - Öppningsnummer

- Tutti-Akkord
- Östast 1 Akkord som hitts
- Ibland 2 Akkord i 80:td.
- Mellan Akkorden sker antingen Rytmska eller korta melodiska/skalxförelser upp till nästa Akkord
- EPISK 1 är Registerstabil, Jämna akkord.

Bild 6. Andra konkretiseringen av Episk¹, 03-12-2019

Min metod under denna process var att gradvis sätta ord på mina tankar. Att med flera steg måla upp en allt mer detaljerad bild av varje formdel, dess ramar och typiska uttryck. Det var viktigt att jag hade kontroll över varje formdel och dess uttryck innan harmoniken tog plats. Jag ville inte bli påverkad av hur harmoniken lät eftersom mitt mål var att prova harmoniken från paletten, exempel 6, i olika stilar och då var det säkrast att skapa formen först.

Episk I - Djupdyk Långsamt $\frac{4}{4}$

Punkt 1 "Fullt Akkord"

- Fullt orkestrerade akkord, exakt noterade.

Punkt 2 "Ossast 2 akkord som hitt" $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

- Snabbt stort akkord i följd av mellantexturer.

Punkt 3 "Ibland 2 Akkord i följd" $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

- Synkoperat bakslag, svar på tidigare akkord.

Punkt 4 " Mellan akkorden sker anvingen Rytmska eller korta melodiska/skalrörelser mot nästa akkord"

Exempel:

- Tunga triolpunkter i Trummorna sista halvnoten
- Rytmska scratch ljud från distade gitarrer.
- Staccato trioler från Blåset $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
- Melodisk/skalrörelse, mer snitt $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$
- Dropp D-komp med liten sekund dominant? $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
- Men generellt sparsamt Harmoniskt!

Punkt 5 "Episk I är Registerstabil, Jämma akkord"

- Välbalanserade Akkord från sub till diskant, väl klingande, genom hela delen.

Bild 7. Tredje och sista konkretiseringen av Episk I, 03-12-2019

- Fullt orkestrerade akkord, exakt noterade.
- Snabbt stort akkord i följd av mellantexturer.
- Synkoperat bakslag, svar på tidigare akkord.
- Tunga triolpunkter i Trummorna, sista halvnoten.
- Rytmska scratchljud från distade gitarrer. Osv.

Det var först nu efter tredje konkretiseringen som de harmoniska koncepten utformades. Nästa kapitel kommer att handla om just det, det sista steget i min kompositionsprocess, 4B: Att fylla dessa formdelar med musik som stödjer styckets syfte och mål.

Komponera efter färdig form

De tidigare nämnda formdelarna fick vid det här laget nya namn. Formen i *Alchemy I* blev följande:

- Trumsolo 1 = Drum solo I
- Episk 1 = Big Ass Chords I
- Progg = Maelstrom
- Episk 2 = Big Ass Chords II
- Trumsolo 2 = Drum solo II
- Lugn = Serenity
- Episk 3 = Big Ass Chords III (fin)

Den formdel vi tidigare tittat på som kallats för Episk¹ kommer jag framöver att kalla för Big Ass Chords I, förkortat till BAC I. Det klingande materialet för BAC I var direkt inspirerat från den harmoniska paletten.¹⁴ I BAC I utforskar jag plagala kadenser i D-moll med avlägsna ackordssubstitut baserat på axis-systemets strikta förhållningssätt mot harmonik, att strikt se alla ackord inom ackordsfamiljen **G** som subdominanter och alla ackord inom ackordsfamilj **A** som dominanter till alla ackord i ackordsfamiljen **D** oavsett dur eller moll. Ackordsfamilj **D** innefattar: **D, F, Ab, B**. **D** är tonika genom hela formdelen medan subdominanterna ständigt varierar.

De ”normala” subdominanterna till **Dm** är **Gm** och **Bb**. Men med axis-systemets förhållningssätt till harmonik expanderar uppsättningen av subdominanter. Axis-systemet hävdar att **Dm** delar samma harmoniska position som **F, Fm, Ab, Abm, B, Bm**, och **D**. Det betyder att **Dm** delar subdominanter med alla ackord inom denna ackordsfamilj. Istället för två alternativ till subdominanter och plagala kadenser har jag med detta förhållningssätt åtta.

Analys av Alchemy I – BAC I

I analysen av BAC I har de två ackordsfamiljerna fått varsin färg efter funktion. Tonikan är röd och subdominanten är grön. I min analys visar jag på hur jag förhöll mig till ackorden. Under komponerandet undvek jag att betrakta vissa ackord som deras konventionella funktion, istället förhöll jag mig till axis-systemet och motiverade mina val av ackord i samtycke till systemets noder och släktskap.

¹⁴ Se exempel 6 & bilaga 2.

I min analys framgår det vilka noder jag har hämtat de olika subdominanterna från. Över linjen visar jag ackordens funktion i förhållande till D-moll och under linjen visar jag ackordens förhållande till respektive nod.

Big Ass Chords I
in D-minor

Exempel 7. Big Ass Chords I, Analys

I klassisk musik betraktar vi oftast E-dur som dominantens dominant i förhållande till D-moll. Istället lät jag mig se E i takt 5 som en subdominant till B-dur som enligt axis-systemet är del av D-molls ackordfamilj och därav även subdominant till Dm.

Teoretiskt sett skulle jag kunna motivera båda synsätten, separerade som enskilda funktioner och även som en gemensam funktion (E som subdominant och dominantens dominant samtidigt). Det är först efter mycket eget praktiskt arbete och utforskande vid pianot som jag fått en större förståelse för ackord som kan tolkas på detta sätt. Vad jag kommer att kalla E i förhållande till Dm beror på vad jag vill förmedla med analysen. Subdominanten och dominantens dominant har ju samma harmoniska position, men förmedlar olika förväntningar.

Min upplevelse är att om en använder subdominanterna på det sätt jag gjort i BAC I kan subdominanterna få en viss dominant karaktär. Jag upplever att liknande typer av tritonusspänningar och kvintfallsupplösningar som påminner om dominanten kan uppstå utan närvaron av den naturliga dominanten, A7. Ett exempel på detta är takt 3 till 6. Detta är ännu ett exempel på hur harmonik påverkar riktning på olika plan, mikro- och marko-nivå.¹⁵ Enskilt kan vi betrakta Bbm och E som subdominanter i förhållande till de släktskap som axis-systemet anger dem mot Dm. Men kombinationen av Bb och E nära inpå varandra i ett linjärt förlopp exponerar

¹⁵ Se ljudexempel 2 & 3.

ett tritonusintervall som är närbesläktat med **Dm**. Bb och E skapar inom denna tonalitet en spänning som påminner om **C7**, dominanten till **F**, D-molls tonikaparallell. Vilket då enligt axis-systemet även är dominant till **D**. På så sätt uppstår dominantisk spänning och riktning utan att vaken **A7** eller **C7** har klingat. För vidare läsning och djupgående analys av *Alchemy I*, läs kapitlet Analyser i appendix.¹⁶

Resultat

Syftet var följande: Arbetet syftar till att fördjupa min kunskap om axis-systemet och hur jag kan tillämpa det i mitt kompositionsarbete. Det syftar även till att undersöka hur den praktiska kompositionsprocessen fungerar som metod i studerandet av harmonik.

Hur kan axis-systemet hjälpa mig förstå avancerad harmonik på mikro- och makro-nivå?

En förståelse för hur tonarterna är besläktade gör det lättare att se längre tonala förlopp som är baserade på avancerad harmonik, dvs harmonik utanför tonartens vanligaste ackord och funktionerna tonika, subdominant och dominant. Axis-systemets symmetri och expansion av romantikens ackordsrelationer som då täcker alla tonarters relation i förhållande till varandra har hjälpt mig att få en större förståelse för ackordssubstitut. *Funktioner och positioner* av Dr. Eriksson har varit hjälpsam i samma fråga, en förståelse för avancerad harmonik på makronivå.

Axis-systemet har gett mig en djupare förståelse för relationen mellan två ackord, oavsett tonart, dur eller moll. Men jag upplever en viss problematik i att förhålla sig till axis-systemet på mikronivå.

En ordentlig funktionsanalys under skapandet av *Klanger från de Elyseiska fälten* hade varit bra eftersom styckets intuitiva metod lätt fick mig att tappa kontrollen över den tonala riktningen. Att förhålla sig till harmonik på mikronivå, från ackord till ackord, i skapandet av en ackordsprogression utan att se över harmoniken på makronivå gjorde att jag gick vilse i harmoniken. Som ett kort exempel på det antar vi att **D** är tonika. Enligt axis-systemet har då **C#**,

¹⁶ Se bilaga 5.

oavsett dur eller moll, en subdominant position mot D. Men om jag placerar C#m efter D exponerar jag starka dragningskrafter mot A-dur och riskerar då att förlora D som tonika om jag inte aktivt jobbar emot de harmoniska riktningar en sådan progression skapar. Jag kanske tror att jag komponerar en ackordsprogression i D-dur, men i själva verket befinner jag mig kanske egentligen på subdominanten D, på väg mot A-dur, utan att veta det.

Jag upplever att harmonik på mikronivå är mer baserad på intervall, dissonans, uppställningen av ackord, skalmaterial och harmonikens förväntade upplösningar i förhållande till övertonsserien än ackordens relationer till varandra.

Hur kan axis-systemet hjälpa mig förstå relationen mellan ackord trots avlägsna släktskap?

Även om axis-systemets generaliseringar har sina svagheter har systemet definitivt starkare fördelar. Att nu efter två terminer ha axis-systemets ackordssubstitut och dess relationer i ryggmärgen har breddat min syn på harmonik. Axis-systemet har fått mig att inse att ackord som jag tidigare sett som avlägsna till varandra faktiskt inte är så långt från varandra som jag trott. Med hjälp av tritonussubstitut eller inlånade ackord från dur- eller moll-varianter förstår jag nu att ingen tonart är särskilt långt bort.

Att förstå grundprincipen i hur grundtonerna i tolvtonsskalan är sammanfogade via de fyra noderna på grund utav övertonsserien underlättar när jag ska komponera längre progressioner med avlägsna substitut medan jag samtidigt försöker bibehålla en tonal riktning.

Axis-systemets förhållningssätt till harmonik är självklart inte den enda faktorn som dikterar harmoniken, men jag tror personligen att de som vill studera harmonik bör bekanta sig med konceptet.

Vilka fördelar har en praktisk inlärningsmetod för studier inom harmonik?

Att genom gehöret få en större förståelse för harmonikens riktningar, d.v.s. dissonanser och förväntade upplösningar, på mikro- och makro-nivå kanske är den viktigaste fördelen med att studera harmonik med en praktisk metod. Som jag skrivit i båda mina analyser så upplever jag att

harmonisk riktning sker på flera och olika plan, i det klingande ackordet och i det linjära förloppet, vilket är något jag tror är lättare att få förståelse för om en provar på att konstruera ackordsprogressionen själv. Jag tror inte ens att jag skulle kunna lära mig hur harmonik fungerar på makronivå utan klingande exempel och det har hjälpt mig mycket att få prova olika lösningar på de harmoniska spänningarna på egen hand vid pianot.

Att arbeta praktiskt med axis-systemet har varit extremt hjälpsamt för att få en intuitiv förståelse för systemets harmoniska förhållningssätt, men det har också varit viktig att själv få prova mig fram för att jag ska vänja mig vid och förstå ackordens släktskap. En bok eller en föreläsning är fenomenal i syftet att förtydliga något eller för att bjuda in till ett nytt ämne, men jag tror att om en skall upptäcka eller lära sig något på djupet krävs det att en själv tar sig an utmaningen. Det har ofta varit tillfällen i kompositionsprocessen då ett harmoniskt koncept på ytan verkar enkelt men att oväntade problem visar sig när jag försöker förverkliga konceptet. Att ta itu med dessa problem har gradvis byggt på min kunskap om harmonik. Om en inte utmanar sina koncept i praktiska moment, utan bara antar att de teoretiskt sett fungerar, mister en chansen att få en djupare insikt i ämnet.

Även om de praktiska momenten varit givande har dock analysen av min musik trots allt varit det som lärt mig mest. Dels vet jag hur musiken har skapats och vad verkens koncept är byggda från, samtidigt har jag precis försett mig med de verktyg som krävs för att få en större förståelse för det jag skapat.

Diskussion

Jag är förvånad över att harmonik oftast betraktas linjärt utan hänsyn till harmoniken på mikronivå. Vi betraktar ofta harmonik så som den är skriven i partituret och i dåtid medan harmoniken befinner sig i nuet. Att betrakta den lokala mikronivån och vart dess klang potentiellt kan tänkas leda utan att ta hänsyn till nästa ackord eller sista ackordet i partituret vid analys har nog aldrig hänt mig under mina snart åtta år av musikutbildning över gymnasial nivå.

Harmonik är ett till ytan enkelt koncept. Harmonik förklaras oftast som ett linjärt förlopp som kan sammanfattas till funktionsförloppet T – S – D – T. Själv tycker jag att detta är en extrem generalisering av ett vansinnigt mycket större regelsystem.

Själv upplever jag att harmonikämnet inte bör överses då ämnet är så extremt stort och har djupa rötter i kompositörens historiska uttrycksmedel. Kompositionsprogrammets teorilärare på HSM, som undervisar flertalet program på skolan, Dr. Eriksson har vid flertalet tillfällen nämnt att det tagit honom ett decennium av studier inom området för att förstå hur harmonik verkligen fungerar.

Jag upplever att studier inom harmonik ofta fokuserar på hur kompositörer behandlat ämnet genom historien och sällan mer vetenskapligt, vilket kanske är anledningen till att ämnet är så svårt att bemästra. Det är sällan en får läsa eller blir tillsagd att undvika parallella kvinter eftersom övertonsseriens struktur då får en att uppleva tvåstämmigheten som enstämmig, lika så hur kvintfall får harmoniken att upplevas friktionslös på grund utav att kommande ackord omfamnar föregående ackord som blir del av dess övertonsserie. Däremot är ofta jag hör ” gör såhär för det har kompositör x gjort”. Jag får ofta höra att harmonik är subjektivt, men då ställer jag ofta frågan om det inte är så att antalet klangkombinationer är så pass många att vi utan rätt verktyg har svårt att förstå oss på ämnet?

Framåtblickar

Boken *Bela Bartok: An Analysis of his Music* av Lendvai refererar till Bartóks musik. Själv vände jag mig till några av bokens första kapitel som kompakt beskriver axis-systemets principer, men boken beskriver inte om hur en bör använda sig av systemet. Axis-systemet har under mitt arbete fungerat som en katalysator för mitt utforskande inom harmonik. Det har känts svårt att göra harmoniken rättvisa i mina analyser då jag trots mina fem år inte ser mig själv som en mästare i varken harmonik, kontrapunkt eller ljudets teori. Dessa fem års studier inom komposition har dock varit mycket givande och jag har nu börjat utforma en teori och ett förhållningssätt till harmonik som jag förhoppningsvis kommer att kunna fortsätta utveckla i framtiden.

Framöver kommer jag att fortsätta att utforska och skriva ned det jag upplever som harmonikens fundamentala regler. Just nu tror jag inte att harmonik är så pass subjektiv som många påstår, utan snarare att harmonik är så komplext att det är svårt att uppfatta de mönster och regler som bygger upp den. Med detta arbete tar jag främst med mig vetskapen om hur otroligt lärorikt det har varit att analysera min egen musik på djupet, vilket jag förhoppningsvis fortsätter med, även under själva kompositionsprocessen. Om studierna bär frukt kanske jag skriver en bok om ämnet och hur harmonik ” fungerar”, men vi får se. Kanske är harmonik bara subjektivt?

Rekommenderad läsning för läsaren är *Structural functions of harmony* av Arnold Schoenberg och *Harmony* av Walter Piston.

Bibliografi

Lendvia, Ernő. *Béla Bartók: An Analysis of his Music. -2nd ed.* New York: Pro/Am Music Resources Inc, 1991.

Schoenberg, Arnold. *Structural functions of harmony* New York: W.W. Norton & company Inc, 1969.

Piston, Walter, and Devoto, Mark. *Harmony, Rev, -3rd ed.* London: Gollancz, 1978.

Bilagor

Bilaga 1: Dr. Eriksson, Joel. *Funktioner och positioner*, PDF-format.

Bilaga 2: Levin, Rasmus. *Harmonisk Palett*, 2019, PDF-format.

Bilaga 3: Levin, Rasmus. *Klanger från de Elyseiska fälten*, Göteborg: Högskolan för scen och musik, 2019, PDF-format.

Bilaga 4: Levin, Rasmus. *Alchemy I*, Göteborg: Högskolan för scen och musik, 2020, PDF-format.

Bilaga 5: Levin, Rasmus. *Appendix*, PDF-format.

Bifogade Filer

Ljudexempel 1: Rasmus Levin, *Klanger från de Elyseiska fälten*, Örgryte nya kyrka, kyrkomusiker-programmet, inspelad den 16:e november, 2020, MP3-format.

Ljudexempel 2: Rasmus Levin, *Alchemy I*, HSM Lindgrensalen, improvisations-programmet, inspelad den 11 januari, 2020, MP3-format.

Ljudexempel 3: Rasmus Levin, *Big Ass Chords I* (utklipp ur *Alchemy I*), HSM Lindgrensalen, improvisations-programmet, inspelad den 11 januari, 2020, MP3-format.