

# Appedix

Tillhörande examensarbetet: Kompositionsprocesser, en fördjupning i axis-systemet av Rasmus Levin

## Analyser

### Analys av klanger från de Elyseiska fälten.

#### Takt 1 – 4

I de första fyra takterna introduceras lyssnaren till nod A. Dominanten **E7** bekräftar **A** som tonika och löser upp sig till A-durs mollparallell **F#m**. **C** i fjärde takten skapar harmonisk spänning trots att den harmoniska positionen enligt axis-systemet är densamma som för **F#m**. **F#** och **C** befinner sig nämligen i samma ackordsfamilj och har därav samma harmoniska position. Det är dock inte fallet om de följer direkt efter varandra. Om ackord med tritonusförhållanden exponeras i ett linjärt förlopp kräver vårt gehör en upplösning av dess fundament eftersom intervallets starka dissonans behöver upplösas. Därav skiftas våra förväntningar bort från A-noden och det tydligt exponerade tritonusintervallet **F# - C** tar vidare för att temporärt navigera våra förväntningar. 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 1. Klanger från de Elyseiska fälten, Analys del 1, takt 1 - 4

## Takt 5 – 8

Den förväntade upplösningen av takt fyra vore till nod G, men en så pass tydlig kadens till tonika skulle totalt stoppa den harmoniska riktningen. En plagal kadens till takt fem driver musiken framåt, ständigt sökande.

Processen att mejsla ut de viktigaste tonerna i varje ackord resulterade i **Bm7/A** utan grundton i takt fem. Uppställningen av ackordet representerar så tydligt övertonsserien av **B** att det inte spelar någon roll om fundamentet hörs eller ej. Därav var fundamentet en mindre viktig not jämfört med de resterande fyra.

Upplösningen av det exponerade tritonusintervallet mellan F# och C till **Bm7/A** pekar harmoniken tillbaka mot styckets första nod, A-dur. Det beror på att det färgade **Bm7**-ackordet representerar delar av en A-durskala, vilket leder lyssnaren tillbaka mot A-dur.

I takt sex och sju smyger sig E-durskalan in och hintar om styckets kommande centrala nod. Samtidigt som D# neutraliseras av E i melodin träder D in i basen. En dissonans kvarstår mellan D i basen och G# i melodin från takten innan och denna tritonus pekar återigen mot nod A.

Exempel 2. Klanger från de Elyseiska fälten, Analys del 2, takt 5 - 8

## Takt 9 – 12

I stället för A-dur landar vi i **C#m9**, återigen för att ständigt rikta harmoniken framåt. Den bedrägliga kadensen in i **C#m9** tyder på ett tonmaterial (beskrivet av punkt 3 och 4 i exempel 3) som placerar C# i tonikans position. Ackordet i takt nio presenterar fyra av E-durskalans sju toner. Vi förväntar oss fortfarande tonen A sen takten innan pga. den oupplösta dissonansen.

Kvinten, G#, ljuder svagt då den är fundamentets första ton i dess övertonsserie. Det saknas enbart en ton för att bekräfta E-durskalan och eftersom tonerna intill den saknade tonen redan besitter halvtonstegen i skalan kan den sista tonen endast vara F#. Min teori är att vi hör detta och att vi undermedvetet fyller i saknad harmonisk struktur av den här sorten.

Från och med takt 11 etableras tydligt C#-moll och en klassisk helkadens framstår, sP, D, t, (A, G#, C#m).

Exempel 3. Klanger från de Elyseiska fälten, Analys del 3, takt 9 - 12

## Takt 13 – 18

I och med **F#m6** i takt 14 är **C#m** utan tvekan etablerad som tonika. Vi befinner oss i E-durs nod fram till takt 16 i exempel 4 där D-durs skala tar vid på harmonisk mikronivå, för att sedan i takt 17 föra oss in i noden **Bb** via **Gadd4**.

G-durs skalmaterial bekräftar **G** som tonika även om F# inte direkt är ljudande i takt 17, eftersom vi bär med oss tonen från föregående takt. Eftersom C# neutraliseras av C i takt 17 innebär det att **G** även förhåller sig till tritonusintervallet mellan C och F#. Detta innebär att vi bibehåller samma nod, och därför även dess harmoniska riktning, som i takterna 13 till 15.

Takt 18 avviker från mina tidigare skisser där **Am7** snarare var **A6/9**, vilket hade fört harmoniken direkt till A-noden. Istället bibehåller **Am7** tritonusriktning mot G-noden, men löser upp sig till **Bb**, G-molls durparallell.

Exempel 4. Klanger från de Elyseiska fälten, Analys del 4, takt 13 - 18

### Takt 19 – slut

Då hela stycket bygger på mångtydig harmonik och otydliga kadenser skulle en komisk effekt uppstå om stycket slutade på en allt för tydlig tonika. Den plagala kadensen från **Am6** till **Bbmaj7/A** och som landar på tonikan med kvinten i basen och nian som extra färg passar väl. **Bb9/F** medför också den spektrala färgen som kompositionen bygger på. Den potentiella  $F_4^6$  klangen i sista ackordet neutraliseras en aning pga. att tonen C redan är med. Det som gör att klangen verkar konsonant är att ackordets läggning motsvarar subkontra-Bbs övertonsseriens sjätte, åttonde, nionde och tionde skalsteg.

Exempel 5. Klanger från de Elyseiska fälten, Analys del 5, takt 19 - 23

Något jag lagt märke till i efterhand är att alla ackord är närvarande, antingen som dur eller moll-ackord, förutom ackorden **F** och **Eb**. I ett tidigare utkast slutade stycket med en plagal kadens från **Bb** till **F**. Det var synd att jag inte upptäckte avsaknaden av **F** och **Eb** eftersom ett koncept med alla ackord vore intressant i denna sortens analys. Den slutliga kadensen är dock

mer intressant i förhållande till axis-systemet. Det var nog därför **Bb** kvarstod som slutlig tonika i sista redigeringen.

Om en verkligen vill kan det argumenteras att det sista ackordet **Bb(add9)/F** är ett F-kvartsextackord i förhållande till **Bb** och att stycket inte alls slutar på tonikan, utan på subdominantens position. Men eftersom harmoniken i princip står stilla vid sista ackordet upplever i alla fall inte jag samma dissonans som ett kvartsextackord normalt besitter.

## Analys av Alchemy I formdelarna Big Ass Chords, Maelstrom och Serenity

För analysen av *Alchemy I* har de tre ackordsfamiljerna inom axis-systemet fått varsin färg efter funktion. Tonikan är röd, subdominanten grön och dominanten är lila. Vilken ackordsfamilj som besitter vilken funktion varierar sinsemellan de olika formdelarna.

### Bigg Ass Chords I

Formdelarna Big Ass Chords I, II och III:s funktion var att besvara frågeställningar som uppkom pga. den harmoniska paletten, exempel 6 i arbetet. En kan se att BAC I hämtat sin inspiration direkt från palettens raka uttryck. BAC I var ett experiment på

Big Ass Chords I  
in D-minor

Reduktion

$Dm: sP_s$		$D_5$		$Gm: t_5^7$	$D$	$sP$	$t_5$
$Fm: s_s$	$t$	$B: S_5$	$t_5$			$tP$	$Fm: sP^7$ $F\#m: D^7$

Exempel 6. Big Ass Chords I, Analys

Första takt i BAC I, takt 3, inleds med en inlånad mollsubdominant från tonikaparallellens mollvariant, alltså F-moll. **Bbm** besitter naturligt stark dragningskraft tillbaka mot **Dm**, ännu mer så som **Bbm6**. Anledningen till detta är att **Db** och **G** skapar samma tritonusintervall som dominanten **A7**, **Db/C#** och **G**. Utöver tritonusintervallet funktionerar **Bbms** grundton likt minusnian i ett **A-9**. Denna kadens, som är det öppnande materialet i *Alchemy I*, markerar **Dm** starkt som tonika. För det första har **Bbm** subdominantsposition i förhållande till **F**, parallell till **Dm**, och för det andra exponeras ledtonen **C#**, förklädd till **Db**, som också löser upp sig

till **Dm** i takt 4. Så med ett ackord har harmoniken lyckats rama in **Dm** med karaktär av såväl subdominant som dominant.

Eftersom **Dm** så starkt bekräftats i och med takt 4 tolkas nästa ackord, E-dur, som dominantens dominant. Vore harmoniken mer tvetydig skulle en kunna tro att **Dm** i takt 4 var en subdominant mot A-dur och E-dur dess dominant. Men eftersom dragningskraften än är riktad mot D upplever vi inte att kadensformen är fulländad även om ackordet därpå vore ett A-dur, gehöret vore viktat att fullfölja progressionen till **Dm** med ännu ett kvintfall. En annan påverkande faktor kan vara att ackordföljden i makroperspektiv skapar dissonans riktad mot **F** axis. Ackordens grundtoner i **Bbm** och **E** exponerar en tritonus tillhörande **C7** som upplöser sig till F och A i och med i takt 6. Denna spänning utöver ett förväntat kvintfall mellan E till A mellan takt 5 och 6 är antagligen varför mitt gehör bestämde sig för **Dm/A** istället för någon annan inversion. Denna inversion löser upp all förväntad spänning och i och med takt 6 är vi på tonikan utan behov av dominanten. Normalt hade kvinten i basen lett harmoniken mot dominanten som i en klassisk kvartsext kadens, men eftersom kvinten i det här fallet tar emot ett förväntat kvintfall från takten innan uppstår inte samma spänning.

I takt 7 gör harmoniken en mikrokadens mot **Gm**. Men den totala bristen på subdominanter i förhållande till **G** axis blir den väldigt svag och manifesterar sig inte. Om en isolerar takt 7 kan den upplevas vara en kadensform mot **Gm**, men eftersom **Dm** starkt etablerats precis innan, två gånger, uppfattas **Gm7** snarare som en subdominant.

Kvartsextackordet i takt 9, **Dm/A**, får lyssnaren att förespå dominanten A-dur som följande strukturackord i harmoniken. Men istället för den traditionella upplösningen där D och F löser upp sig till C# och E träder en sorts dominantens dominant in i dess plats och förskjuter den förväntade upplösningen mot dominanten A med en harmonisk position. **Db7**, vilket bör stavats som **C#7**, är dominant till A-durs tonikaparallell **F#m**. Eftersom detta **C#7** löser upp sig till Dm i nästa formdel, Maelstrom, blir det en plagal kadens. C# och B löser upp sig till D och A medan F ligger kvar, vilket liknar kadenserna från takt 3 eller 5.

## Big Ass Chords II

Big Ass Chords II var naturliga steget i förhållande till BAC I, att mot en och samma tonika prova olika former av helkadenser med inlånade ackord från avlägsna tonarter och att med axis-systemet som verktyg underlätta processen av att välja ackord.

**Big Ass Chords II**  
in E-minor

Reduktion

♩ = 60

50 *f* *p* *f* *p* *f*

51 *f* *p* *f* *p* *f*

52 *p* *f* *p* *f* *p*

53 *f*

54 *mp* *p* *mp* *p* *mp* *mf* *f*

55 *mp* *p* *mp* *p* *mf* *f*

56 *mp* *p* *mf* *f*

57 *mp* *p* *mf* *f*

58 *mp* *p* *mf* *f*

59 *mf* *f*

60 *f*

♩ = 80

61 *p* *mf* *f*

62 *p* *mf* *f*

63 *p* *mf* *f*

Sempre ped.

Exempel 7. Big Ass Chords II översikt

För att underlätta analysen av BAC II är analysen uppdelad i tre passager och fem kadenser. När jag komponerade BAC II tillät jag mig navigeras av gehöret, dock var min metod systematisk. Metoden gick ut på att föreställa sig en traditionell kadensform och sedan byta ut ackord mot substitut enligt axis-systemet.

Kadens ett, takt 49 till 50, är en fullständig klassisk helkadens i E-moll men med inlånad harmonik från Db-dur. Subdominanten är Db-durs naturliga subdominant, **F#**, fast i moll följt av mellandominanten **F7** mot Bb-moll, **Tp** till Db-dur, presenteras. **F7** är också tritonussubstitut till **B7** vilket är den naturliga dominanten till E-moll.

I och med takt 50 skiftar harmoniken riktning mot C-dur pga. **F7** och **Em/B** sinsemellan exponerar tritonusintervallet F och B samtidigt som dess gemensamma tonmaterial i stort sett är C-dur förutom Eb i **F7**, dock är det tersen i **Cm** vilket är samma harmoniska position. Denna tritonus leder oss in i kadens två som har sin start i takt 51.

Eftersom tritonusdissonansen inte upplösts än uppfattas inte **Gm7** som tonika utan som en förlängning av en dominant mot **C**. När upplösningen väl kommer löser tritonusintervallet upp sig till C-durs tritonussubstitut, **F#**-dur. Men **F#**-dur är placerad i Db-durs tonmaterial, **F#**-dur är egentligen en felstavad pseudo-tonika, **Gb**-dur, vilket är subdominanten i Db-dur. Dissonansen är därmed upplöst och vi är direkt återplacerade i **E** axis i och med Db-dur. Vi blir inte förvånade av denna snabba harmoniska skiftningen då det som sker är två harmoniska plan

som pågår samtidigt på mikro och makronivå. Harmoniken på mikronivå löser upp sig och försvinner medan harmoniken på makronivå tar vid igen.

Takt 52 är något harmoniskt vågat. Det inlånade dominantsext ackordet från Bb-dur, **F6/A**, över G påminner farligt mycket återigen om C-durs skalmaterial, dessutom är det C-durs naturliga subdominant med den vanligaste subdominantsfärgningen, sexan. Men eftersom detta ackord är kortvarande uppfattas bastonen G mer som ett glissando upp mot Db-durs naturdominant **Ab** medan **F/A** återigen påminner om mellandominanten mot Bb-moll. Det kvarstående ackordet **G#9** är ett omstavat **Ab-9**, dominant-tritonussubstitut till G-dur.

**Big Ass Chords II**  
in E-minor

Em: t	[s	D]	t <sub>5</sub>				
E: Sp	Db: s	C: S'	[Tp]	d'	Db: S	Bb: D°	[Tp] D°
		Dp <sub>5</sub>	Dp <sub>5</sub>	F#: T	(D)	(D)	[T]

Exempel 8. BAC II, Kadens 1 & 2

Kadens tre är en fullständig klassisk helkadens men förlängd med en plagal kadens i mitten. Den kräver ingen större förklaring eftersom det mesta materialet är inlånat från G-moll. Nämnvärt är inversionen på **Em/G** i takt 56. På detta sätt neutraliseras det förväntade kvintfallet mot **Gm** och **Em** kan ta vid som axis-substitut till **Gm**.

Kadens fyra inleds med samma form av felstavat **Gb** som subdominant mot Db-dur som tidigare använts. **Gm7** funkar som brygga mellan tonarterna då **F#** neutraliseras upp mot **G** medan **A#** stavas om till **Bb**. Samtidigt leder **Gm7** vidare som mellandominant till **Am6**, den naturliga subdominanten till **Em**. Istället för det förväntade **Em** träder dur-varianten in i dess plats som omväxling. Kadens fyra är den ända utan en direkt dominant till **E**, därav bekräftas istället **E** i passagen mellan kadens fyra och fem.



Exempel 9. BAC II, Kadens 3 & 4

Kadens fem är den enda utan subdominant, istället lånar den in **Dp7** och **D** från **Db**-dur. Dominanten med så pass många färgningar och dissonanser är svår att helt definiera. Dominanten i takt 62 skulle lika gärna kunna vara ett sorts **Ab**- som **B**-ackord. Kadensen löser upp sig till ett citat ur Lendvais bok, enligt Ernő Lendvai använde Bela Bartók sig frekvent av ackord som innehöll såväl dur- som moll-ers, så kallade major-minor chords.<sup>1</sup>

Exempel 10. BAC II, Kadens 5

Medan jag komponerade BAC II, hela *Alchemy I* för den delen, antog jag att mitt tonmaterial kom från flertalet axis-noder. Dock tror jag nu i efterhand att jag lurat mig själv med att tro att **F#m** som exempel automatiskt signalerar **A**-durs parallell och inte då tagit med i beräkningarna att **F#m** likväl kan vara subdominant för **Db**-dur, **Gbm**. Men det kanske lite är tanken men också nackdelen med axis-systemet.

### Big Ass Chords III

Konceptet bakom formdelen Big Ass Chords III är likt BAC I att enligt axis-systemet variera subdominanter mot tonikan, men utöver det också variera tonikan ur ackordsfamiljen tillhörande **G**, det vill säga **G**, **Bb**, **Db** och **E**.

<sup>1</sup> Ernő Lendvai, *Béla Bartók: an analysis of his music. -2nd ed.* (Pro/Am Music Resources Inc 1991), 9.

**Big Ass Chords III**

The image shows a musical score for 'Big Ass Chords III'. It consists of two staves: 'Alto Saxophone I' and 'Reduktion'. The Alto Saxophone I staff has a dynamic marking of 'mp' and contains a melodic line with notes and rests. The 'Reduktion' staff shows a series of chords, some of which are circled in red and green. The measures are numbered from 104 to 123. The chords circled in red are G, Bb, G, F#m7, E, Bbm7, Dm, and D7(b9). The chords circled in green are C and C7(b9). The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Exempel 11. BAC III översikt

En del av utforskandet i BAC III var att se huruvida stor vikt olika färgningar och skalor har på det förväntade ackordsförloppet. Tyvärr föll jag för frestelsen att låta gehöret styra över ackordsfärgningar och valet av skalmaterial. Något jag insett nu efter min analys är att en mycket väl skulle kunna realisera denna formdel enligt konceptet men att en då varit tvungen att strikt rikta ledtoner och dissonanser tillbaka mot ackordsfamilj **G**. Dock kanske en kan tolka det som att formdelen fortfarande håller sig inom ackordsfamilj **G** på makronivå med två harmoniska utsvängningar, först till subdominanten och sedan dominanten, för att sedan till sist avslutas i Bb-dur.

På harmonisk mikronivå upptäcker vi varför axis-systemets principiella synsätt på de harmoniska funktionerna skapar problematik som kompositionsverktyg. Axis-systemet funkar enligt mig bra som analysverktyg och dess princip är väldigt nyttig att ha med sig i ryggraden vid analys av enstaka inlånade ackord, men i linjära förlopp påverkar flertalet mycket starkare harmoniska ”regler” som axis-systemets horisontella förhållningssätt inte tar hänsyn till. Big Ass Chords III är ett bra exempel på just denna problematik.

De första fyra takterna i exempel 11 visar på när axis-systemets generalisering underlättar i analys- och kompositions-process. Eb-durackordet, vilket är en inlånad subdominant från Gm, kan istället för funktionsharmonikens alla betäckningar generaliseras med axis-systemets princip till subdominant oavsett förhållande till **G**, **Gm**, **Bb**, **Bbm**, **Db**, **Dbm**, **E**, **Em** och placeras under en och samma funktion. Detta sparar in på mycket tankekraft istället för att hålla alla



Takt 111, exempel 14, är ett nytt exempel på varför en som komponerar med axis-systemets princip inte bör exkludera det linjära förloppet inverkan på det harmoniska förloppet. Om vi isolerar takt 109 till och med 111, tolkar det harmoniska förloppet som **F#maj7**, **Badd9**, **E** vore det frestande att tolka detta **F#** som tonika, **B** som dess naturliga subdominant och **E** som dominant till **F#**-molls parallell **A**-dur. Men eftersom vi i takt 110 vänjer örat till tonen **D#**, samt utöver det förväntar oss en kadens mot **B** vilket vi inte än fått, viktas harmoniken mot ett **E6** som en subdominant med skalmaterial som bekräftas i takt 112, **Emaj9**. Vilket betyder att den lokala tonikan **F#** endast är i kraft under takt 109.

Återigen liknar takt 112 de tidigare 108 och 110 då harmoniken är på en subdominantsposition riktat mot dominanten **F#** med målet **B** som tonika. Istället för den naturliga dominanten träder tritonussubstituten **C** in. Men utan sjuan **Bb/A#** och eftersom den föregående harmoniken inte varit väldigt tydlig med sitt mål mot **B**-dur hamnar harmoniken på en väldigt diffus position, ömtålig och öppen för omtolkning. Kommande takter, 113 till och med slutet, upplever jag ha en sorts polytonal harmonisk överlagring på mikro- och makro-nivå. Ett sätt att tolka takt 113 till 115 är att **C** får en subdominantsposition i och med **G**-durs skalmaterial i takt 114 och att takt 114 är ett sorts **Bm9sus4/C**. Alternativt att **C** som tritonussubstitut till **F#** är fortsatt dominant för att sedan i takt 117 nå fram till **B** axis, **Dm**. Ett något avlägset harmoniskt förlopp som hänger med i skuggan av de andra är den väldigt kortvariga lokala tonikan i **F#** axis, även då **C**. Från och med takt 113 är den lokala harmoniken utskrivna över linjen, dock är vi inte påverkade av de potentiella harmoniska riktningarna som är med oss på ett makroperspektiv, de under linjen.

Alto Sax. 111 112 113 114

Reduktion

E F#(omib3)/E Emaj9 C Bm9(sus4)/C

B/Bm: S S Mikro G: S Makro F: D B/Bm: [D] G: dP<sup>4</sup>-<sub>9</sub> F: f<sup>4</sup>-<sub>4</sub> C: S

Exempel 14. BAC III, Analys del 3

Denna polytonala harmonik manifesteras i och med takt 115, exempel 15, då harmoniken lokalt når fram till tonikan **Bb**. Men eftersom ackordet är så pass färgat och harmoniken länge pekat mot **B** axis, även **F** då, så får **Bb** i takt 115 en sorts pseudo-tonika-position då makroharmoniken

tar vid och tolkar om **Bb** till subdominant mot F-dur när harmoniken väl når fram till **Dm7**, **Tp7**. Det är först här C-durs axis återfår sin närvaro. Om en isolerar ackordsföljden **Dm7**, **Dbadd9**, **Csus4** skulle det mycket väl låta som en **Sp7**, **D9**, **T4** kadensform. Men eftersom **Dm** är en så pass stark lokal tonika är denna kadensform inte lika självklar, även om det är den som sker på makronivå.

Jag har svårt att med de föregående förhållningssätten motivera denna kadens på mikronivå då dess skalmaterial inte lika tydligt visar det förväntade harmoniska förloppet. En kan kanske motivera att melodin från och med 116 till och med 120 siktar in sig på C som tonika, G, F, C – Eb – G, C. Men i brist på bättre förklaring vill jag hävda att vid just sådana situationer är axis-systemet väldigt hjälpsamt. Genom att generalisera dessa takter med axis-principen kan en anta att **Dm**, **Db**, **C** är en helkadens till **C**.

G: T <sub>s</sub> <sup>7</sup>	—	F: Tp <sup>7</sup>	C: sP <sup>7</sup>
F: S <sub>s</sub> <sup>7</sup>	—	G: d <sup>7</sup>	—
C: D <sub>s</sub> <sup>7</sup>	—		F: —

Exempel 15. BAC III, Analys del 4

De tre sista takternas utgångspunkt härstammar från diffus harmonik. Som funktionsanalysen visar kan takt 121 utgå från vilken av de tre primära harmoniska funktionerna beroende på kommande material. När en först hör **Csus4** är det mest troligt en tonika. Men saxofonens melodi i takt 122 sätter **C** i subdominantsposition. Melodin blir **Gm**, **Bb**, **F7**, **Bb** över **Cmsus4**. Vilket då visar på **Tp**, **T**, **D7**, **T** över **s**. Eftersom varken E eller Eb är närvarande i **Csus4** antar **C** ackordet dur- eller moll-position beroende på omgivande harmonik. Men vi uppfattar **C** i första taget som dur trots att Eb förberetts i takt 119, antagligen eftersom vi antar **C** vara tonikaposition enligt konvention och naturligt är mer konsonant som dur.

Alto Sax. 119 120 121 122 123

Reduktion

D<sub>b</sub>(add9) D<sub>b</sub>maj13 C(sus4) Bb: D<sup>7</sup> [T]

C: D <sup>9</sup>	--	T <sup>4</sup>	--	Bb: D <sup>7</sup>	[T]
G: T <sup>9</sup>	--	G + Bb: S <sup>4</sup>	--		
F: S <sup>9</sup>	--	D <sup>4</sup>			

Exempel 16. BAC III, Analys del 5

## Maelstrom

Maelstrom är tredje formdelen i *Alchemy I* och följer direkt in på BAC I vars koncept var att variera tonikans axis mot subdominantens axis. Den harmoniska idén i Maelstrom var att istället variera tonikans axis med dominantens axis-ackord, i stil inspirerad av rock och metal. Riffet som Maelstrom är byggt på improviserades fram på och för gitarr stämd i drop D. Majoriteten av formdelen är baserad på så kallade power chords, ackord bestående av enbart dubblad grundton med dess kvint, något som är väldigt vanligt inom rock- och metal-genren. Denna typ av ackordsläggning är identisk med övertonsseriens andra, tredje och fjärde övertoner. Detta gör att power chords saknar tonal riktning, bibehåller tonal funktion, men agerar mer som enskilda toner i linjärt förlopp. På grund av detta fungerar axis-systemets generalisering bättre på genrens i denna stil då den tonala riktningen har närmre relation till ackordens fundamentton än dess tonala placering i förhållande till skalmaterial eller tonarter.

Maelstrom har två harmoniska kadenser, en avslutande helkadens och en plagal kadensform som är med i exempel 17. Denna kadens, takt 21 till 23, är ett bra exempel på när axis-systemet underlättar kompositionsprocessen. Eftersom majoriteten av kadensen är i D-moll eller dess durvariant D-dur besitter subdominanterna samma funktion utan risk att skapa parallella harmoniska skikt på mikronivå. Det enda ackordet med avlägset släktskap till **D** är Db-mollackordet. Eftersom Db-mollackordet är helt taget ur sin naturliga kontext, omsluten av tonaliteten **D** och inte hinner manifesteras sig som del av en bitonart kan en generalisera dess harmoniska funktion enligt axis-systemet. Eftersom **Dbm** inte hinner manifesteras sin harmoniska position kan en också tolka ackordet som ett sorts harmoniskt glissando mot **F/C**, men att helt utesluta ett ackords tonala effekt vore oklokt.

Trots att kadensen enbart är uppbyggd på subdominanter i förhållande till D skapar den sista taktens dominantisk karaktär, dissonans och dragningskraft, vilket helt bekräftar D som tonika utan en närvarande naturdominant. Sista taktens Bb6 och Em6 skapar dem sinsemellan ett tritonusintervall mellan Bb och E som förväntas upplösas inåt till F och A, eftersom D är så starkt harmoniskt betonat. Samtidigt skapar ackordens sexter, G och C#, ett parallellt tritonusackord som förväntas lösa upp sig enligt dominantackordets sju och ters, till D och A. Subdominanternas fundament, Bb, E, C#, G är också de starkaste ledtonerna tillbaka till D-molltonarten. Därav kan en subdominantisk kadensform skapa en stark ledkraft utan närvarandet av det naturliga dominantsju-ackordet A7. Dock rekommenderas naturdominanten om ens intention är att skapa en kadensform med total harmoniskt stop eftersom den audiofysiska effekten ett kvintfall besitter, skapad av övertonsseriens uppbyggnad, bromsar ned den harmoniska riktningen.

Maelstrom

Dm:  $\emptyset$  <sup>-9</sup> t IP<sub>3</sub> S<sub>3</sub><sup>6</sup> sP<sub>3</sub><sup>6</sup>  
 Ab: s D: S<sub>3</sub><sup>6</sup> Sp<sub>3</sub><sup>6</sup>

Exempel 1. Maelstrom, utklipp från takt 17 till 23

## Serenity

Grunden till den harmoniska strukturen i Serenity kommer från en mycket enkel tanke, och bygger på de sex första takterna av formdelen. Idén var att förhålla harmoniken till en kromatisk nedåtgående rörelse tillbaka från F till C. Allt eftersom började jag uppleva en friktion i det harmoniska materialet i de första sex takterna, vilket var allt material just då. Denna friktion fick mindre fäste om annat harmoniskt skalmaterial presenterades parallellt. Ackordsprogressionen bearbetades vid pianot och med hjälp av gehör och improvisation konstruerades ett bimatierial som neutraliserade friktionen. Ett mönster växte fram där majoriteten av ackorden blev placerades i subdominantsposition i förhållande till det aktiva skalmaterialet och på så vis fick musiken en ständigt framåtriktad harmonisk kraft. Materialet för Serenity var intuitivt skapat utifrån den mer strukturerade idén för formdelen.

Alla durskalor besitter sin tritonus. Intervallet definierar durskalans grundton och tillsammans med kvintfallet kan en totalt bekräfta tonikan. Att vi med gehöret kan förutspå det harmoniska förloppet även innan det spelats ut har med denna relation att göra. Om en då antar att dominanten av skalmaterialet, det vill säga tritonusintervallets spänning, alltid är närvarande ifall tillräckligt många toner ur skalan är ljudande eller framförts, kanske en passiv detalj så som skalan också kan behandlas som ett linjärt förlopp.

I analysen bryts harmoniken upp i tre nivåer, ackordens förlopp, skalors förlopp och isolerade samklanger. Det kan se ut som att harmoniken följer två parallella harmoniska linjer i kvintfall, men eftersom skalor inte fungerar på samma sätt som toner är detta inte fallet. Om en skall hantera skalan som ett linjärt förlopp kan en betrakta skalan som en representant för dess dominantackord. Det som sker då är det som skalors förlopp visar på. Detta mönster syns i takt 85 och mellan 87 till 88. Andra ackordet i skalors förlopp är ett **D** som leder till **Eb**. När detta ackordsbyte sker i ackords förlopp i takt 87 är det istället **Eb** som går till **D**. Ackordens förlopp följer ett mönster baserat på kvintfall med ett antal axis-substitut medan skalornas förlopp går i motsatt riktning.

**Serenity**  
Solo for Piano & Acoustic Guitar

♩ = ad lib

Scale: G, Eb, D, Bb, C, F#m-harm, Bb, Eb, Bb

Chord: Cmaj7, Fm7/C, Em7, Ebmaj7, Ebmaj7, Dm7, C#(b9), F, Cm, F

A. Gtr & Pno.

Ackordens förlopp: C: T<sup>7</sup> s<sup>6</sup> Dp<sup>7</sup> (D<sup>7</sup>) Sp<sup>7</sup> (D<sup>7</sup>) S (I) S

Skalors förlopp: G:maj7 D<sup>7</sup> [Gm] Eb:maj7 Bb<sup>7</sup> [F#m] D:maj7 A<sup>7</sup> [Dm] Bb:maj7 F<sup>7</sup> [Em] Cmaj7 G<sup>7</sup> C#(sus4) [F#m] Bb F<sup>7</sup>

Isolerade samklanger: G: S<sup>7</sup> Eb: Sp<sup>6</sup> D: sP<sup>7</sup> Bb: S<sup>7</sup> C: Sp<sup>7</sup> F#m: D<sup>7</sup> Bb: D Sp D

*Exempel 18. Serenity, Analys del 1*

Citat från partituret "There is no tempo nor time signature for this part. The only directions are;

1 - To illustrate a sound-world which reflects the title Serenity. 2 - What chord to play and its corresponding scale.

You decide the duration of each bar. Communicate when to progress to the next bar so that it is in sync. Whether you decide who/when/or/if someone takes a more melodic role or whether you make this part more textural is up to you two, Length about 2min."

Men trots dessa linjära förlopp har den isolerade samklangen en stor påverkan på vilka ackord en förutspår. Ett exempel på detta är takt 86. **Em7** som är subdominant i förhållande till D-durs skala slutar i en plagal kadens då D-dursskalans tritonus löser upp sig till är Bb-durs skalmaterial. Vårt gehör har inte helt släppt den harmoniska spänningen mot en kadens i **D** axis. Efterträdande ackord är **Eb**, A-durs tritonussubstitut som är dominant till **D**, vilket tar oss tillbaka till **Dm7**. Men eftersom ackordet är placerat i en C-durskala bekräftas den inte som



tonika. Först i takt 90 anländer vi i F-dur via en plagal kadens vilket då bekräftar **D** axis. Därav kan en uppleva **F** som lokal tonika i takt 90 pga den tidigare isolerade samklängen.

$\frac{Em^7}{Dm: s^7}$	$\frac{Eb^{maj7}}{\emptyset^4}$	$\frac{Dm^7}{[1]}$	$\frac{C\#(b9)}{c: s^7}$	$\frac{F}{[7]}$
------------------------	---------------------------------	--------------------	--------------------------	-----------------

*Exempel 2. Liten kadens i Dm*

De tre takterna därpå presenterar en Cm-dorisk klangvärld där harmoniken vilar en liten stund. Kadensen som leder oss till mittpunkten av formdelen bryter mot föregående mönster då lila skala går till grön, **Bb** till **B**. Detta skifte har alltid haft en friktion i mina öron och har endast kvarstått då den fick en funktion i form av uttryck. Om en endast fokuserar på ackordens linjära förlopp är det en okej kadens till A, men det linjära förloppet i skalors förlopp möter problem just här. Dominanten i Bb-skala är **F7**, dess tritonus har svårt att bekräfta B-skala. Den tidigare taktiken har varit att via en plagal kadens maskera skalans tritonusupplösning med kommande skalas grundton. Ett exempel på detta är takt 94 till 95 där skalans tritonus kommer från ackordet **B7**, A - D#, som är dominant till **Em**. A och D# löser upp sig till G och E samtidigt som C-durskalen träder in. Denna process liknar det som händer i ett kvintfall där övertonsserien ombäddar föregående ackord.

Formdelens slutmål är Eb-dur, **tP** till C-durs mollvariant, därav övergår analysen till Eb i ackordens förlopp. Men harmonikens utgångspunkt för del två är **Eb** tritonussubstitut **Amaj7** i takt 94, vilket kan generaliseras till <sup>6</sup>**D** s.k. den sjätte dominanten från **Eb**. Detta förhållande kan ses som väldigt avlägset, men det är samtidigt en harmoniskspegelbild. På vägen passerar vi **Gb**, <sup>6</sup>**D** i förhållande till första ackordet **C**. Vi har vid slutkadensen passerat **C** axelns sammanlagda fyra noder.

Vid två andra tillfällen bryts det harmoniska mönster som Serenity är grundat i. Mönstret är det harmoniska förloppet röd leder till grön som leder till lila men också röd över grön, grön över lila och lila över röd. Pilarna visar på hur de olika harmoniska skikten trots denna variation bibehåller sin karaktär. Om vi tar takt 97 till 98 som exempel kan vi konstatera att **Db** skala upplöser sig till ackordet **E** bekräftas endas dess tritonus, C - F# blir B - G#, och dess linjära funktion står still i ett steg. Samtidigt kan **Gb** bekräfta sitt kvintfallsmönster till **B**. Men i samma stund byter de roller med varandra, detsamma händer i takt 100 till 101.

Scale: B, E, C, Ab, Db, B, Eb, Gb, Bb, Eb

Chord: C#m6, Amaj7, Fmaj7, D7maj7, G7maj7, Eb7, Fmaj7, Ebm7, Abm7, Ebmaj7, Ebmaj7

Ackordens förlopp: Eb: d<sup>9</sup>, D<sup>9</sup>, (D<sup>9</sup>), D<sup>9</sup>, D<sup>9</sup>alt, (D<sup>9</sup>), d<sup>9</sup>, s<sup>7</sup>, T<sup>9</sup>

Skalors förlopp: Bmaj7, F#7, [G#m], [Em], [Cm], G7, [Cm], [Fm], [Fm], [Bbm], [Bbm], D7, [Eb], [Bb], [Bb]

Isolerade samklanger: C#m6, Amaj7, Fmaj7, D7maj7, G7maj7, Ebm7, Abm7, Ebmaj7, Ebmaj7

B: sP<sup>9</sup>, E: S<sup>9</sup>, C: S<sup>9</sup>, Ab: S<sup>9</sup>, Db: S<sup>9</sup>, B: S<sup>9</sup>, Db: Sp<sup>7</sup>, Gb: Sp<sup>7</sup>, Bb: S<sup>9</sup>, Eb: T<sup>9</sup>

Exempel 3. Serenity, Analysis del 2

Musikerna antingen missar takt 101 eller valde att gå direkt från takt 100 till takt 102 vilket inte påverkar stycket alls utan är mer en fråga om preferens.

Serenity är anledningen till detta projekt, om inte den personliga kärnan, av två anledningar. Den första är att formdelen visar på att avancerad harmonik inte behöver låta komplex, en behöver inte hålla sig inom begränsad harmonik för att musiken skall reflektera tonal trygghet. För det andra var detta den absolut svåraste passagen att analysera, analysen är säkert full av hål. Det kanske inte låter bra, men bristen på bra analysverktyg för att förstå det hela harmoniska förloppet och inte bara ackordens linjära förlopp i förhållande till slutmålet Eb, utan också lokalt på mikro och makronivå, bekräftar min personliga frustration kring ämnet.

## Diskussioner under skapandet av Alchemy I

Mycket av tiden på de gemensamma kompositionshandledningarna gick åt till att diskutera huruvida kompositörer bör ansvara för att musiken är njutbar att framföra eller om professionella musiker bara ska bita i det sura äpplet och framföra ens musik oavsett. Min musik grundar sig oftast i ett själviskt utforskande i någon musikalisk detalj. Därför kan jag ha svårt att förstå att någon annan skulle ha intresse av att framföra eller lyssna på min musik om de inte själva uppskattar styckets koncept.

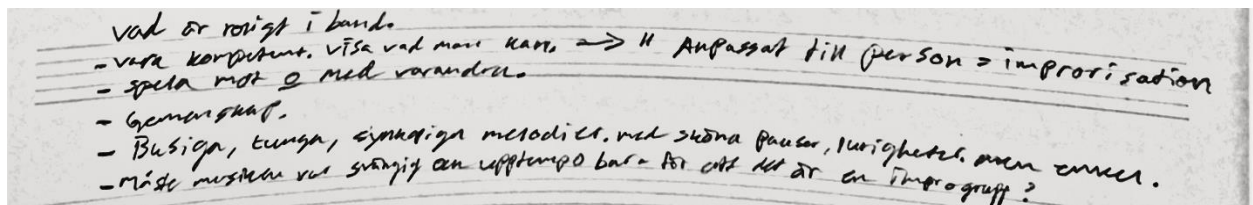


Bild 1. tankar om rollen som kompositör

Vad är roligt i band.

- Vara kompetent, visa vad man kan → "Anpassat till person > improvisation"
- Spela mot o med varandra. - Gemenskap.
- Busiga, tunga, synkopiga melodier med sköna pauser, lurigheter men enkel.
- måste musiken vara svängig och upptempo bara för att det är en improgrupp?

En tidig skiss påminner om hur frågan efter ett par veckor vändes åt andra hållet. Är det inte viktigt att kompositörens jobb är kul? Vi kom fram till att det måste finnas plats för alla typer av kompositioner. De kompositioner som är roligast för musikerna, de som är roliga för kompositörerna samt de som är roliga för båda.

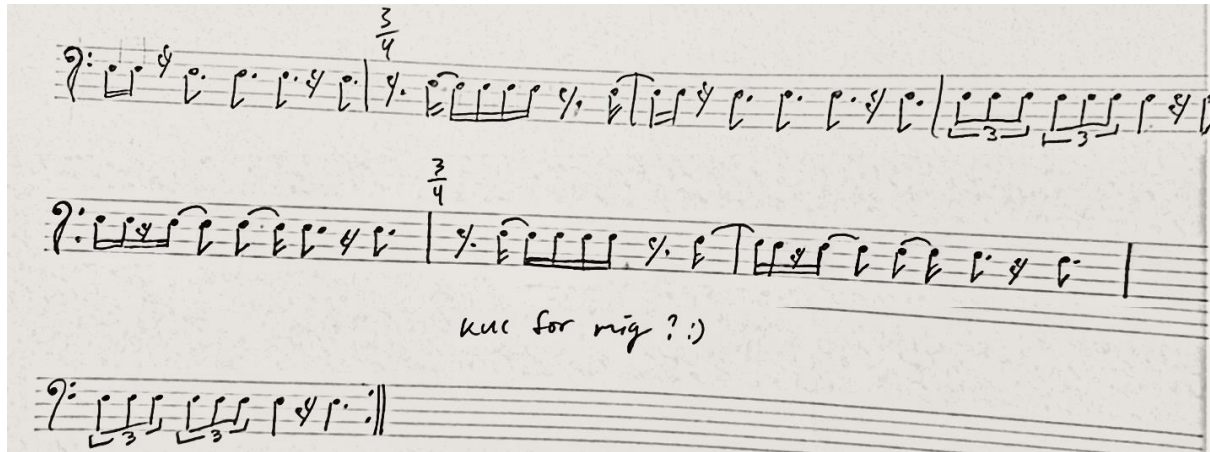


Bild 2.

Bild 2 är en tidig skiss på ett rytmiskt material som inte tog mer form än såhär. Det skrevs, lades åt sidan och jag använde inte materialet direkt i *Alchemy I* men kanske tog med mig de rytmiska idéerna undermedvetet.

Bild 3 visar på en form som är inspirerad av typisk jazzform med en återkommande del som varieras med en friare solistisk del.

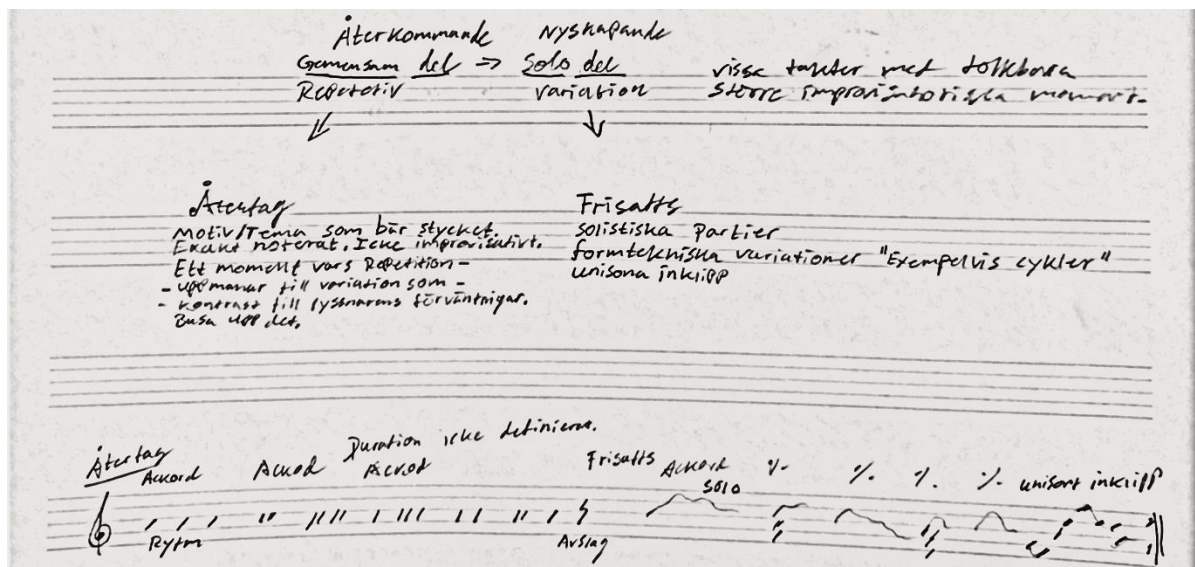


Bild 3. Oktober

Idén på bild 3 inspirerade mig men skrotades dock eftersom konceptet inte var grundat i axis-harmoniken vilket var det jag ville utforska. Eftersom jag inte ännu var särskilt bekant med axis-systemet och hur harmoniken för sig i kontexten av avlägsna substitut blev jag obekvä

med tanken att fylla formidén med harmoniskt material. Därför återgick jag till att utforska axis-harmoniken i hopp om att hitta något intressant att bygga styckets kärnidén på.

En av gitarristerna, Johan Ekeberg, nämnde glatt under ett workshoptillfälle att han gärna tar upp sin akustiska gitarr om vi kompositörer kunde tänkas skriva för den. Pianisten, Axel Liliedahl Nordström, tog då och då workshopspauserna som tillfälle att för sig själv, och väldigt eftertänksamt, spela svaga men utbredda ackord. Formdelen Lugn eller så kallad Serenity är skapad utifrån dessa observationer. Denna formdel återkopplar även till de många diskussioner vi haft om huruvida kompositörer bör ta hänsyn till om musiken musiker framför ska vara rolig eller ej.

Något som direkt är kopplat till huruvida musiken ska vara rolig eller ej är de två trumsolosdelarna i *Alchemy I*. Under ett workshoptillfälle skämtades det om ett eventuellt trumsolo vart på trummisen, Okko Saastamoinen, svarade att trummisar alltid var utlovade solon men att de aldrig fick några solon när det väl var konsert. Att skriva in trumsolodelar i *Alchemy I* kändes uppenbart vid det laget. För det första uppfyller det en av mina visioner med detta höstprojekt, nämligen att våga skriva fria delar där jag som kompositör har mindre inverkan och för det andra var det uppenbart att Okko hade roligt.

## Drum Solo II

67 ♩ = ad lib.  
Dr. —||

1 - 2 min Drum solo, own it, make it yours. Have fun!

Que the next part ♩ = 160  
♩ one two three four.

*Exempel 23. Utklipp från partitur, Alchemy I, Trumsolo 2*