

# Playing “out”

En analys av metoder för omharmonisering i improvisation

Robin Kälström

Examensarbete för musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för musik

Jakobstad 2019



## EXAMENSARBETE

Författare: Robin Källdström

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Musikpedagogik

Handledare: Mikael Svarvar

Titel: Playing "Out" - En analys av metoder för omharmonisering i improvisation

---

Datum 11.04.2019

Sidantal 27

Bilagor -

---

### Abstrakt

Syftet med detta arbete är att analysera och undersöka de vanligaste metoderna för att omharmonisera i improvisation. Forskningen genomförs med en hermeneutisk forskningsansats, eftersom resultaten inte går att generalisera och resultaten kommer inte heller att bidra till en absolut sanning. Resultaten kommer att kunna analyseras olika beroende på vilka synpunkter var och en har inom ämnet i fråga.

I arbetet diskuteras:

- 1) vilka är de vanligaste musikteoretiska metoderna och hur tillämpas de?
- 2) hur kan dessa introduceras till en musikstuderande på ett förståeligt sätt?

Arbetet har även en avgränsning vid att inte undersöka improvisation som är totalt baserad på känsla och spontant utvalda toner (t.ex. Free-jazz)

I arbetet presenteras olika metoder tillsammans med figurer som visar metoderna i ett notsystem, vid möjlighet bifogas även ett not-exempel med transkription från existerande musik där metoden i fråga uppspelas.

Resultaten i forskningen är fördjupad förståelse för ämnet samt ett antal framställda övningar som musikstuderande kan använda för att introducera dessa metoder i sitt musicerande.

---

Språk: Svenska  
omharmonisering

Nyckelord: Jazz, improvisation, musikteori, playing out,

---

## OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Robin Källdström

Koulutus ja paikkakunta: Musiikki, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Musiikkipedagogi

Ohjaaja(t): Mikael Svarvar

Nimike: Playing "Out" - Analyysi improvisaation uudelleenharmonisoinnin metodeista

---

Päivämäärä 12.04.2019

Sivumäärä 27

Liitteet

---

### Tiivistelmä

Tämän työn tarkoitus on analysoida ja perehtyä improvisaation uudelleenharmonisoinnin tavallisimpiin metodeihin. Tutkimus suoritetaan hermeneuttisella tutkimusotteella koska tutkimuksen tuloksia ei voi yleistää eikä tutkimuksesta löydy yhtä lopullista totuutta. Jokainen voi analysoida tutkimuksen tulokset eri tavalla riippuen omista näkökulmista tähän aiheeseen.

Työssä pohditaan:

- 1) Mitkä ovat tavallisimmat metodit improvisaation uudelleenharmonisointiin?
  - 2) Miten musiikinopiskelijalle voi esittää nämä metodit ymmärrettävällä tavalla?
- Tutkimus on myös rajattu siten, että se ei tutki improvisaatiota, jonka lähtökohta on täysin impulsiivista (esim. Free-jazz).

Opinnäytetyössä metodit esitetään kuvan kanssa, jossa käy ilmi miten kyseistä metodologia käytetään. Tilaisuuden mukaan mukana on myös kuva nauhoitetun musiikin transkriptiosta, jossa käytetään kyseessä olevaa metodologia.

Tutkimuksen tulokset ovat syventyneet osaaminen aiheesta sekä musiikinopiskelijoita varten kehitetyt harjoitukset, joilla voi tutustua metodien käyttöön omassa improvisoinnissa.

---

Kieli: Ruotsi

Avainsanat: Jazz, improvisaatio, playing out, musiikinteoria,

uudelleenharmonisointi

---

## **BACHELOR'S THESIS**

Author: Robin Källdström

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialization: Music Pedagogue

Supervisor(s): Mikael Svarvar

Title: Playing "out"

---

Date 12.04.2019

Number of pages 27 Appendices -

---

### **Abstract**

The purpose of this thesis is to examine and analyze the most common methods used to reharmonize during improvisation. The research is carried out with a hermeneutic research-method because the results of this research cannot be generalized. Anyone can come to their own conclusion regarding this research depending on their own point of view regarding the subject.

This research discusses:

- 1) Which are the most commonly used methods for reharmonization during improvisation.
- 2) How can these be introduced to a music student in an understandable way?

The methods presented in this research will be accompanied with pictures of music-notation representing the use of the topic. When possible, a transcription from existing recorded music will be presented where a soloist uses the method in that topic.

The result of this research is a deeper understanding and knowledge regarding the subject of reharmonization during improvisation. The research also provides exercises which are meant to be used as introduction in these methods for a music student.

---

Language: Swedish  
reharmonisation

Key words: Jazz, improvisation, playing out, music-theory,

---

# Innehållsförteckning

1	Inledning.....	1
1.1	Syfte och forskningsansats .....	1
1.2	Centrala frågeställningar och avgränsningar .....	2
1.3	Genomförande och materialval för forskningen .....	2
2	Vad är att spela "out" .....	3
2.1	Bakgrund om hur metoder har utvecklats .....	3
3	Metoder för omharmonisering i improvisation .....	4
3.1	Tritonus-substitut.....	4
3.1.1	Exempel från inspelad musik.....	5
3.2	"Upper structures" .....	7
3.3	Coltrane changes .....	8
3.3.1	Systemet med tre tonarter inom Coltrane Changes.....	8
3.3.2	Systemet med fyra tonarter inom Coltrane Changes.....	9
3.3.3	Exempel på coltrane changes från inspelad musik .....	9
3.4	Dim-cykeln.....	10
3.4.1	Exempel på dim-cykeln från inspelad musik.....	11
4	Metoder för att omharmonisera.....	12
4.1	Sekvenser .....	12
4.2	Pedal-punkt .....	12
4.3	Side-slipping.....	13
4.4	Pentatoniska skalor .....	13
4.5	Treklangs-par .....	15
4.5.1	Treklangs-par över durackord .....	15
4.5.2	Treklangs-par över mollackord .....	16
5	Övningar för att introducera metoder i sin improvisation .....	17
5.1	Tritonus-substitut.....	17
5.2	Coltrane changes .....	18
5.3	Treklangs-par .....	20
5.4	Side-slipping.....	21
6	Diskussion .....	22
	Källförteckning .....	25

# 1 Inledning

Att spela “out” är en metod som många jazzmusiker använder sig av för att höja energin i musiken när de improviserar. Mitt intresse för jazzmusiken och improvisationen började då jag var ca 17 år gammal och började spela saxofon. Ljudet från saxofonen och musiken som saxofonlegender såsom Charlie Parker, Sonny Rollins, John Coltrane m.fl. spelade gjorde ett stort intryck på mig. Efter ett tag fick jag lära mig att mästare på improvisationen spelar “out”, eller med andra ord utanför harmoniken som rytmsektionen i ensemblen spelar.

Att kunna spela “out” har därför fascinerat mig en längre tid nu eftersom “out” är en öppning till att utforska de mest avancerade möjligheterna av harmoniken när man improviserar. Att kunna hantera dessa metoder med full förståelse för vad man gör skulle definitivt betyda mycket för mig som saxofonist. Jag upplever att jag har en relativt bred bas att stå på då det kommer till improvisation diatoniskt inom harmoniken men då jag befinner mig i en situation där jag vill sätta i “en till växel” så märker jag ofta att mina resurser är begränsade. De flesta musiker tycker också om detta hantverk eftersom det är en oerhörd stämningshöjare oavsett vilken genre man spelar och tar definitivt musiken till en ny nivå.

Förväntningen är att jag skall ha bättre förståelse inom ämnet och att jag känner att jag vet vilka nästa steg jag skall ta i min egen övning för att inkorporera denna kunskap i mitt spel. Resultatet skall också ge mig goda pedagogiska verktyg för att kunna lära ut detta sätt att spela jazz, även om det är ett område inom improvisationen som introduceras förhållandevis sent i utvecklingen som improvisatör.

## 1.1 Syfte och forskningsansats

Syftet med denna studie är att beskriva vilka steg man kan ta för att lära sig att improvisera utanför harmoniken i jazzmusik. Jag skall utöka mina kunskaper i att spela “out” genom att samla in de olika metoder som mästarna inom jazzmusiken använder för att spela utanför och kring harmoniken.

Som musikpedagog skall denna forskning också bidra till att jag som pedagog bättre kan förklara hur man tar steget ut från ackorden, något som jag upplever att är en utmanande sak att förklara på ett lättförståeligt sätt trots att man skulle hantera själva konceptet. Det övergripande syftet blir således att ge mig själv en djupare förståelse för ämnet.

Detta examensarbete görs med en hermeneutisk forskningsansats. Forskningen bygger inte på statistik eller resultat som kan generaliseras, eftersom informationen som presenteras är avgränsat enligt innehåll i existerande litteratur. Övningarna skapar jag själv och utgående från dem diskuterar samt tolkar jag bland annat vilka möjligheter man har som pedagog att lära ut detta. Forskningen görs genom att göra transkriptioner från inspelningar, lyfta fram befintliga transkriptioner och analysera innehållet samt framställa exempel på övningar som man kan använda för att introducera detta koncept i sin egen improvisation.

## **1.2 Centrala frågeställningar och avgränsningar**

I forskningen kommer jag i huvudsak att utgå från dessa frågor:

- 1) Vilka är de vanligaste musikteoretiska metoderna som används och hur tillämpas de?
- 2) Hur kan dessa introduceras till musikstuderande på ett förståeligt sätt?

Forskningen fokuserar på genren jazz som är mycket bred i sig, improvisation utanför harmoniken förekommer också inom många andra genrer. Jag håller mig däremot till de musikstilar som ofta finns inom ramen för jazzmusik eftersom den är mera teoretiskt utpräglad jämfört med många andra genrer inom rytmikmusiken. Jag kommer inte att inkorporera stilen "free-jazz" i detta arbete eftersom den stilen handlar mera om att skapa känsla och intensitet utan gränser för improvisationen.

## **1.3 Genomförande och materialval för forskningen**

Forskningen görs genom att läsa existerande böcker och uppslagsverk om musikteori, metodik för improvisation och artiklar som behandlar ämnet. Jag kommer först att förklara olika teoretiska metoder som används för att spela utanför harmoniken. Efter detta lyfter jag fram vilka praktiska metoder man kan utnyttja för att ta steget ut i ett musicerande sammanhang. Jag lyfter även fram några takter ur existerande inbandad musik där en improvisatör spelar precis det som har behandlats i det aktuella kapitlet, exemplen har jag transkriberat själv.

## 2 Vad är att spela “out”

Vad innebär att spela “out”? Motsatsen, att spela “inside” i diatoniken innebär att man spelar de toner som finns i en tonart, med eventuella kromatiska ledtoner. Det man spelar blir “out” först när man tydligt kan separera det man spelar från tonarten och konstatera att man rör sig i flera tonarter. Inom engelskan används uttrycket “Harmonic Superimposition” för att beskriva de teoretiska metoderna som tas i bruk när man spelar out, på svenska skulle ordet översättas till *påtvingad harmonik*. Liebman definierar påtvingad harmonik som “placering av ett musikaliskt element över ett annat för att klinga samtidigt som det ursprungliga” (Liebman 1991, s.14). I detta kapitel diskuterar jag vad att spela “out” är samt lyfter fram historik om hur metoder har utvecklats.

### 2.1 Bakgrund om hur metoder har utvecklats

Musiken har varit i ständig utveckling så länge den har existerat, utvecklingen föds ofta ur något som utmanar samtidens uppfattning om musik. Jazzmusiker har inte heller undgått detta starka sökande efter att utveckla sitt uttryck. Därför låter jazzmusiken förstås helt annorlunda idag än vad den gjorde på t.ex. 1930-talet. Själva uttrycket “out” är i sig subjektivt och dess betydelse kan ändra helt och hållet beroende på hur en individ uppfattar musik. Mark Levine (1989 s. 183) uttrycker det såhär:

*Bear in mind that what’s considered outside is subjective and changeable. What you hear as “outside” someone else will hear as “inside”, and vice versa. Bird was considered “out” by many musicians in the 1940’s, as was Coltrane in the 1960’s. Quite a few musicians still hear Coltrane’s last few recordings as being “out”...*

Metoderna kring att spela utanför den diatoniska harmoniken började dyka upp i slutet av 1950-talet med t.ex. John Coltrane som en stark ambassadör. Dave Liebman skriver i sin bok *A Chromatic Approach To Jazz Harmony and Melody* att harmoniken inom jazzen på 1950-talet började likna den som 1900-talets klassiska kompositörer utnyttjade. Modal musik och fri musik gjorde det nödvändigt att använda dissonant harmonik. (Liebman 1991, s.11) Dessa metoder blev populära samtidigt som medborgarrättsrörelsen var igång i USA under 60-talet, många jazzmusiker hörde till segregerade folkgrupper och deltog därför ivrigt i denna politiska rörelse. En del av jazzmusikerna komponerade denna “friare” stil inom jazzmusiken som var intensiv för att visa på deras vilja till att åstadkomma förändring. (Liebman, 1991, s. 11)



### 3 Metoder för omharmonisering i improvisation

Att spela utanför harmoniken är att ersätta eller tillägga något till den underliggande harmoniken, detta är ungefär samma sak som omharmonisering. Omharmonisering innebär att ersätta ett ackord i en melodi till ett annat för att t.ex. skapa kromatiska rörelser, dissonans eller variation för att ge ett färskt sound till en bekant melodi. (Lawn & Hellmer, s. 111). I detta kapitel presenteras teorin bakom olika vanliga metoder för att spela out, vid olika exempel finns det även figurer som visar korta transkriberade snuttar från inbandad musik där metoden i fråga demonstreras.

I stort sett är den enda skillnaden mellan omharmonisering och att spela "out" att omharmonisering är planerat medan att spela "out" sker i stundens hetta under improvisation. Jämför detta med kompositören Wayne Shorters citat "Composition is just improvisation slowed down, and improvisation is just composition sped up." (Mercer, 2007, s. 140). Jag anser att citatet kan jämföras med förhållandet mellan arrangerad omharmonisering som är planerad och att spela "out" eller omharmonisera i improvisationen. Många ämnen i detta kapitel kommer därför att kunna jämföras eller t.o.m. jämföras med omharmonisering. Liebman (1991, s.14) uttrycker också att man inte skall blanda substitution med denna typ av påtvingad harmonik, substitution innebär att man ersätter det ursprungliga medan att påtvinga eller omharmonisera i improvisation kan innebära att man har två eller flera tonaliteter som klingar samtidigt.

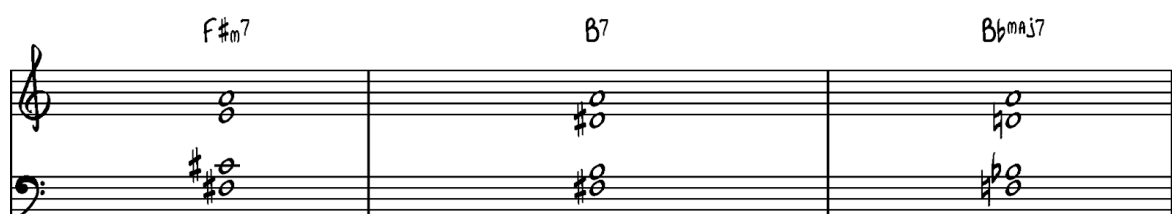
#### 3.1 Tritonus-substitut

En av de mest tillämpade metoderna bland jazzmusiker är att använda sig av tritonus-substitut. Denna metod innebär att man ersätter ett dominant-ackord med ett ackord av samma värde som ligger en överstigande kvart ifrån det ursprungliga ackordet. Orsaken till att metoden fungerar är att tersen och septimen är samma toner i det ursprungliga och i den ersatta harmoniken. I en II-V-I rörelse ger den ersatta dominanten (V) också en kromatisk rörelse eftersom den då blir ett halvt tonsteg ovanför Tonikan (I). Ett F7 kan exempelvis ersättas med ett B7 ackord. I F7 har man tersen A och septimen Eb, medan man i B7 har tersen D# (enharmonisk till Eb) och septimen A. (Lawn & Hellmer s.114)



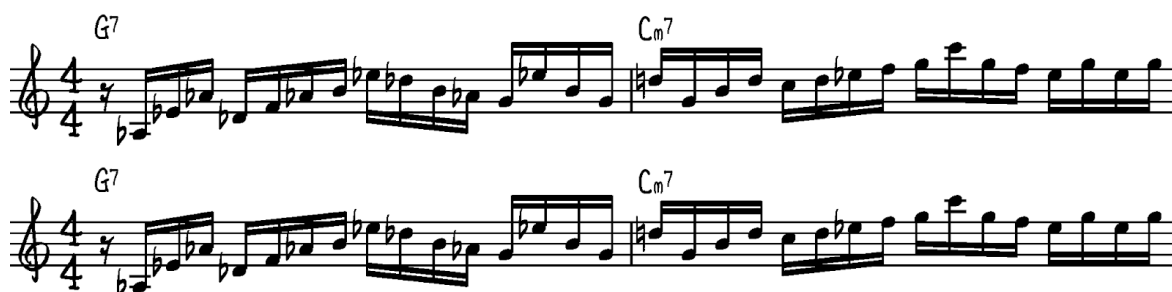
Figur 1: Tritonus-substitut

När man improviserar och använder sig av ett tritonus-substitut brukar man utgå från skalan lydsk-dominant eftersom den utgår från den ursprungliga harmonikens alt-skala. Det är också användbart att göra hela tritonus-substitutet till en II-V-I, eller i nya fallet V $\flat$ -II $\flat$ -I, detta är att ta ett steg längre ut ur den ursprungliga harmoniken.



Figur 2: Tritonus Substitut med II - V - I

### 3.1.1 Exempel från inspelad musik



Figur 3: Midnight Voyage trit-sub

I Figur 3 ser man hur Michael Brecker spelar ett tritonus-substitut över G7, alla toner som Brecker spelar här formar ett Db7#11 ackord. Exemplet är från låten *Midnight Voyage*<sup>1</sup> (~2:55min).

<sup>1</sup> Brecker, M., 1996, Tales from the Hudson. Santa Monica: Impulse Group



Figur 4: Blues on Sunday trit-sub

I Figur 4 framträder ett exempel från låten *Blues on Sunday*<sup>2</sup> (~1:08). Redman inleder en vanlig bebop-fras som går över i en tritonus-substitut med en B-durtreklang som upplöser sig till Bb7.

Man kan också hitta exempel på tritonus-substitut i improvisation från den tidiga bebopen som var aktuell redan på 1940-talet, se figur 5 där Charlie Parker improviserar harmoniken ett halvt tonsteg ovanför den underliggande II-V ackordföljden (Scrapple from the Apple, ~1:17).



Figur 5: Scapple From The Apple



Figur 6: Oleo

I Figur 6 ser man 4 takter ur John Coltranes solo på låten *Oleo*<sup>3</sup> (~2:45). Här förlänger Coltrane G7 ackordet från den tredje takten och använder ett Db7 som tritonus substitut, Coltrane leder harmoniken kromatiskt nedåt till B7 som i sin tur fungerar som tritonus substitut över det underliggande ackordet F7. (O'Donnell 2015)

<sup>2</sup> Redman, J., 1993. Joshua Redman. Los Angeles: Warner

<sup>3</sup> Davis, M., 1958. Relaxin' with the Miles Davis Quintet. New York: Prestige Records

### 3.2 “Upper structures”

“Upper Structures” eller *överlagringar* är när man bygger en treklang ovanpå ett annat ackord, ofta i dominant-ackord. Mark Levine beskriver definitionen på Upper Structures som en treklang på en tritonus. (Levine, 1989, s. 109) Att det är just ovanpå tritonus är för att denna metod oftast används över olika dominant-ackord. Man kan utnyttja de toner som finns i en tillhörande skala till en dominant och bygga en treklang utav de toner som inte finns i fyrklängen (t.ex. tonerna C-E-G-Bb i C7). Istället bygger man en treklang från den nionde tonen så att man t.ex. i ett C7#11 spelar en D-durtreklang och får tonerna D-F#-A (se figur 7).



Figur 7: Upper Structure C7#11

Namnet Upper Structures blir då rätt logiskt eftersom man egentligen bygger en treklang från nästa oktav och utnyttjar de toner som inte ryms med i en fyrklang från tillhörande skalan. Man kan också bygga andra former av övre strukturer helt beroende på vilken alterering dominant-ackordet har. Ovanpå ett C7alt ackord kan bygga en Ab treklang, då utnyttjar man den altererade skalans toner och bygger ett ackord med grundtonen (C), en liten ters(Eb) samt en sänkt sjätte steg(Ab), vilket illustreras i Figur 8.



Figur 8: Upper Structure C7alt

På ett C7#9 ackord kan man bygga tre olika durtreklanger: C, Eb, F# och A. Dessa treklanger återkommer vi till i kapitel 3.4 “Diminished Cycle”. Här använder man sig av den symmetriska halv-dim skalan som utgår från halva och hela tonsteg. Denna skala är lämplig när man vill använda ett “out” sound men behålla den rena kvinten och stora sexten, i detta fall tonerna G och A som skulle altereras t.ex. i ett C7alt-ackord. På ett C7b9#11 kan man bygga en F#-molltreklang utgående från samma halv-dim skala. (Levine, 1989, s. 109)

Man kan argumentera för att inte “Upper Structures” egentligen är att spela utanför harmoniken, eftersom tonerna som används är förlängningar av det underliggande ackordet och således helt diatonisk. Jag väljer ändå att nämna den metoden eftersom man kan skapa en “out” känsla och ett starkt sofistikerat sound med hjälp av de treklanger som kan formas med hjälp av förlängningarna.

### 3.3 Coltrane changes

År 1959 utgav John Coltrane skivan *Giant Steps*, vars titellåt revolutionerade användningen av harmoniken inom jazzmusik. (Levine, 1995, s. 353). *Giant Steps* var startskottet för det som sedan dess har kallats för “Coltrane Changes”, eftersom det var Coltrane som skrev ackordföljden i *Giant Steps*. Tonaliteten i *Coltrane Changes* modulerar i terser, och anses vara en mycket utmanande harmonik att improvisera över. Coltrane använde denna metod i flera kompositioner, bland annat *26-2* och *Countdown*.

Ackordföljder med stora terser har förekommit också före John Coltrane skrev *Giant Steps* i till exempel i B-delen av Richard Rodgers komposition *Have You Met Miss Jones*. (Vaartstra, 2015b)

#### 3.3.1 Systemet med tre tonarter inom Coltrane Changes

I låten *Giant Steps* använder Coltrane det som kallas för Tre-toniska systemet. Detta betyder att harmoniken kretsar kring tre stycken olika tonaliteter, delar man detta jämnt på en oktav så får man tre tonaliteter på en stor ters avstånd från varandra, se de åtta första takterna av *Giant Steps* i figur 9.

The image shows the first eight measures of the 'Giant Steps' chord progression in 4/4 time. The chords and their functional roles are as follows:

- Measure 1: Bmaj7 (I)
- Measure 2: D7 (V)
- Measure 3: Gmaj7 (I)
- Measure 4: Bb7 (V)
- Measure 5: Ebmaj7 (I)
- Measure 6: Am7 (II)
- Measure 7: D7 (V)
- Measure 8: Gmaj7 (I)
- Measure 9: Bb7 (V)
- Measure 10: Ebmaj7 (I)
- Measure 11: F# (V)
- Measure 12: Bmaj7 (I)
- Measure 13: Fm7 (II)
- Measure 14: Bb7 (V)

Figur 9: *Giant Steps*

Efter de åtta första takterna följer åtta takter till med II - V - I rörelser i dessa tre tonaliteter. (Vaartstra, 2015a)

### 3.3.2 Systemet med fyra tonarter inom Coltrane Changes

Ett system med fyra tonarter innebär att det finns fyra istället för tre stycken tonala centrum på ett jämnt avstånd från varandra, då blir det fyra små terser inom en oktav. Coltrane använde denna variant bland annat i låten *Central Park West*, som finns på albumet *Coltrane's Sound*. Se figur 10 med de fyra första takterna ur *Central Park West*:

Bmaj7    Em7    A7    Dmaj7    Bbm7    Eb7    Abmaj7    Gm7    C7    Fmaj7    C#m7    F#7

I    II    V    I    II    V    I    II    V    I    II    V

Figur 10: Central Park West

I figur 10 ser man tydligt de fyra olika tonaliteter som finns i kompositionen: B - D - F - Ab, alla en liten ters ifrån varandra även om de inte förekommer i den ordningen i kompositionen. (Vaartstra, 2015a)

### 3.3.3 Exempel på coltrane changes från inspelad musik

Bmaj7    Bb7    Ebmaj7

Bmaj7    D7    Gmaj7    Bb7    Ebmaj7    Am7    D7

5    Bmaj7    Bb7    Ebmaj7    F#7    Bmaj7    Fm7    Bb7

Figur 11: Night and Day

I figur 11 ser man exempel på från Jerry Bergonzis omharmonisering av Cole Porters komposition *Night and Day*, från Bergonzis album *Inside Out* (2010). Ovanför notsystemet syns ursprungliga ackorden medan de som spelas i denna inspelning är direkt kopierade från *Giant Steps*, resten av A-delen i temat är också kopierat ur *Giant Steps* medan B-delen spelas med ursprungliga ackord. Exemplet är mera omharmonisering än påtvingande av ackord, men den visar tydligt hur man kan använda Coltrane Changes över ackordföljder som rör sig i en stor ters (se ursprungliga ackord i takt 1 och 3 i figur 9).



Figur 12: Chromazone Brecker

Figur 12 visar ett exempel på hur Michael Brecker spelar Coltrane Changes på Mike Sterns låt *Chromazone*<sup>4</sup> (~2:10). I andra taktens andra slag ser man ackordföljden som Brecker insinuerar ovanpå det underliggande Em7 ackordet. Det kan debatteras ifall detta exempel är ett trovärdigt exempel av Coltrane Changes men jag väljer att använda exemplet eftersom mina öron direkt associerar denna fras med Coltrane Changes när jag lyssnar till den. Jag resonerar även att andra taktens andra slag med tonerna Eb-F-G-Bb kan tolkas som tonerna 5-6-7-9 i Abmaj7 harmoniken enligt samma modell som Vaarstra (2015c) refererar till i sina exempel på övningar av Coltrane Changes.



Figur 13: Coltrane Summertime

Figur 13 visar ett notexempel på inledningen av John Coltranes solo på *Summertime*<sup>5</sup> (~1:03). Solot inleds med att ackompanjemanget lämnar bort i fyra takter (även kallad solo-break), här får Coltrane friheten att definiera tonaliteten ända tills ackompanjemanget återvänder efter fyra takter och fortsätter med d-mollharmoniken. Man ser tydligt hur Coltrane tar tillfället i akt och presterar ett varv igenom sin signatur-ackordföljd för att återvända till d-moll lämpligt innan resten av bandet fortsätter spela med. (Veiskopf & Ricker, s.23)

### 3.4 Dim-cykeln

Att ersätta olika ackord med andra likvärdiga ackord på en ters avstånd påminner rätt mycket om de metoderna som diskuterades i föregående avsnitt "Coltrane Changes". I detta kapitel diskuteras en annan metod som användes avstånd på små terser, nämligen dim-Cykeln. Skillnaden mellan Coltrane Changes och Dim-cykeln är att den senare nämnda används som

<sup>4</sup> Stern, M., 1998. Time in Place. Atlantic Records

<sup>5</sup> Coltrane, J., 1961. My Favorite Things. Atlantic Records

omharmonisering som tillfälligt ersätter ett ackord. Halv-dim skalan används ofta till att få en annan känsla till ett dominant-ackord, halv-dim bygger på halva och hela tonsteg. Benämningen dim-cykel kommer därför från att man kan bygga ett dominant ackord från toner på en liten ters avstånd inom samma skala (se figur 14).



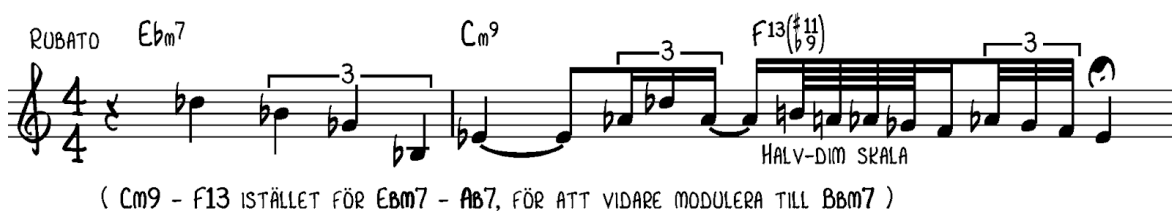
Figur 14: Halv-dim skala

Man kan använda sig av ackorden inom dim-cykeln i sin improvisation, exempelvis kan man spela melodiska mönster som använder alla fyrklanger över en pedal-ton (se figur 15). (Lawn & Hellmer, 1993, s. 121)



Figur 15: Dim-Cykel Pattern

### 3.4.1 Exempel på dim-cykeln från inspelad musik



Figur 16: Coltrane Body & Soul

I figur 16 ser man hur John Coltrane i slutet av sin version av Johnny Greens komposition *Body and Soul*<sup>6</sup> (~4:50) spelar halv-dim skalan över ackordföljden som följer dim-cykel principen. Istället för Cm9 och F13 kunde det vara ett Bb7 ackord i hela takten, detta är dock helt logiskt eftersom följande takt fortsätter till Bbm7, vilket sätter F13 i funktionen som dominant-ackord. Utöver detta kan man höra pianisten McCoy Tyner spela en B-durtreklang över fermat-tonen Eb som Coltrane landar på. Denna treklang är en överlagring av den tillhörande halv-dim skalan inom F13(b9#11)-ackordet och innehåller tonerna B (#11), D# (b7) och F# (b9)

<sup>6</sup> Coltrane, J., 1964. Coltrane's Sound. New York: Atlantic Records



## 4 Metoder för att omharmonisera

Såhär långt har detta arbete baserat sig på väldigt praktiska detaljer i konsten att spela “out” och att omharmonisera harmoniken medan man improviserar. I detta kapitel kommer jag att nämna mera praktiska metoder som man kan använda sig av för att på ett melodiskt sätt kunna stärka det koncept man vill utnyttja i sin improvisation.

### 4.1 Sekvenser

En sekvens (kan även kallas för motiv) är en fras som innehåller ett melodiskt element som repeteras och utvecklas från att man rör sig ifrån den första presentationen av motivet. En sekvens kan byggas utav fyra toner som följer varandra på ett repetitivt sätt genom att motivet flyttas och startar från en annan ton för varje upprepning. En sekvens kan således utföras helt diatoniskt som i figur 17 som illustrerar Stan Getz sekvens i låten *Pennies From Heaven* (~4:33) från albumet *Stan Getz and the Oscar Peterson Trio*<sup>7</sup>. En sekvens skapar struktur och förutsägbarhet till ett solo, och förutsägbarheten bidrar till att en fras har element av två samtidigt klingande tonarter istället för att det skulle låta “fel”. (Levine, 1995, s. 185)



Figur 17: Stan Getz Sekvens

### 4.2 Pedal-punkt

En pedal-punkt är repetitionen av en ton i basen som oförändrat förlöper genom en ackordföljd, utan att ändra för olika ackorden som ingår i ackordföljden. Inom jazzmusiken är denna ton ofta tonikan som används som referenspunkt för harmoniken. Exempelvis kan pedal-punkt förekomma i en tolv-takters blues när man vill uppnå en klimax genom att basisten upprepar tonikan medan pianisten eller gitarristen börjar spela ackord med färre toner för att öppna upp den harmoniska miljön för solisten, exempelvis genom att spela överlagringar. (Liebman, 1991, s.28)

<sup>7</sup> Getz, S. 1958. Stan Getz and the Oscar Peterson Trio, Santa Monica: Verve Records

### 4.3 Side-slipping

Side-slipping är en metod som är mycket bra att introducera “out”-konceptet till en musiker. Själva metoden bygger på att spela en fras på ett halvt tonsteg under/ovan den etablerade tonarten när frasen utvecklas. Detta görs ofta genom sekvenser där man börjar diatoniskt med en fras, flyttar upp/ner ett halvt tonsteg och repeterar samma skala i liknande mönster. (Liebman, 1991, s. 51). Michael Brecker var en flitig användare av denna metod, ofta genom att spela pentatoniska fraser som steg för steg flyttade längre bort från tonarten. Side-slipping kan också kombineras med Tritonus-substitut eftersom den omharmoniserade dominanten då ligger ett halvt tonsteg ovanför tonikan.

### 4.4 Pentatoniska skalor

En pentatonisk skala är en skala som innehåller fem toner inom en oktav, detta betyder att det finns många kombinationer av pentatoniska skalor. En av de vanligaste pentatoniska skalorna är den som illustreras i figur 18 och består av tonerna 1-3-4-5-7 i A-mollskalan eller motsvarande 1-2-3-5-6 om den skulle utgå från parallelltonartens C-durskala (figur 19). Pentatoniska skalor ger ett musikaliskt uttryck som har mera utrymme eftersom de saknar samma mängd halva tonsteg som en konventionell dur- eller mollskala skulle ha. Pentatoniska skalor användes frekvent i 1920- och 30-talets swing men försvann under 1940-talets bebop. Pentatoniska skalor återvände till jazzen i början av 1960-talet, främst med improvisatörer som John Coltrane och McCoy Tyner. (Levine, 1995, s. 194)

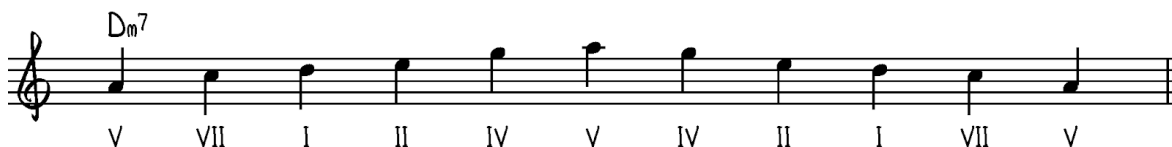


Figur 18: A-moll penta över Am7

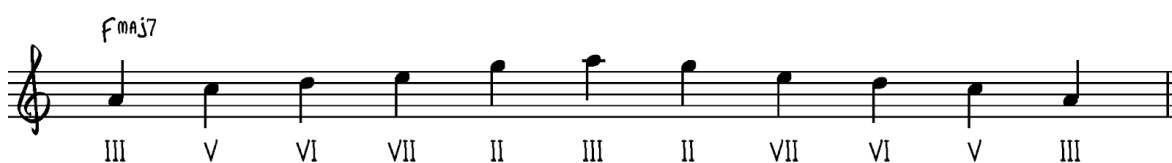


Figur 19: A-moll penta över Cmaj7

Med hjälp av pentatoniska skalor kan man även introducera en modernare ljudbild genom att använda skalor över ackord varifrån de inte direkt härstammar ifrån. Exempelvis kan man använda pentatoniska skalor som består av diatoniska toner men förbigår någon eller flera av ackordstonerna i det underliggande ackordet som spelas. Några exempel på detta illustreras finns i figurerna 20–22.

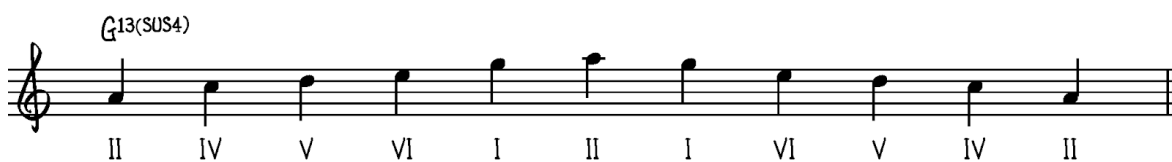


Figur 20: A-moll penta över Dm7



Figur 21: A-moll penta över Fmaj7

Denna metod av att utnyttja pentatoniska skalor är användbar i modal musik som utgår från statiska ackord som klingar under längre perioder. Denna stil inom jazzen ger improvisatören utrymme att manifesteras en ljudbild som kan formas med hjälp av exempelvis pentatoniska skalorna ovan. I figur 22 illustreras hur en pentatonisk skala kan användas inom sus-ackord som saknar tersen.

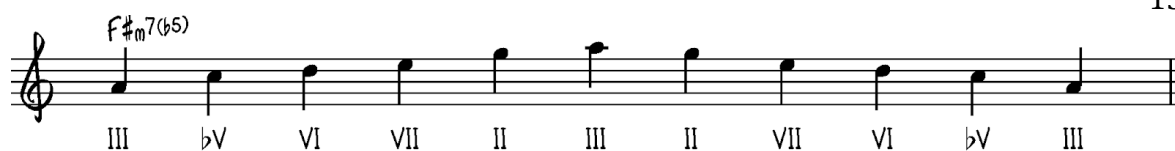


Figur 22: A-moll penta över G13sus4

I figurerna 23–25 illustreras det hur pentatoniska skalor kan användas på ett mera dissonant sätt. Dessa metoder är förvisso helt “inside” i dessa exempel eftersom de följer ackordet som klingar. Man kan ändå använda till exempel A-moll pentatoniska skalan som illustreras i figur 23 på ett konventionellt maj7-ackord för att skapa dissonans och spänning i musiken, det samma gäller de övriga exemplen.



Figur 23: A-moll penta över Bbmaj7#11



Figur 24: A-moll penta över F#m7b5



Figur 25: A-moll penta över F#7alt

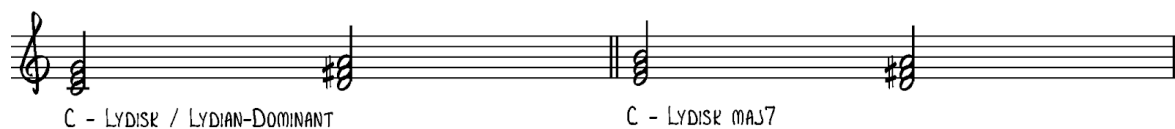
Det finns många olika kombinationer av pentatoniska skalor som kan utnyttjas till olika ackord. För den som vill lära sig mera om pentatoniska skalor rekommenderar jag boken *Inside Improvisation Series, Vol. 2 "Pentatonics"* som är skriven av saxofonisten Jerry Bergonzi.

## 4.5 Treklangs-par

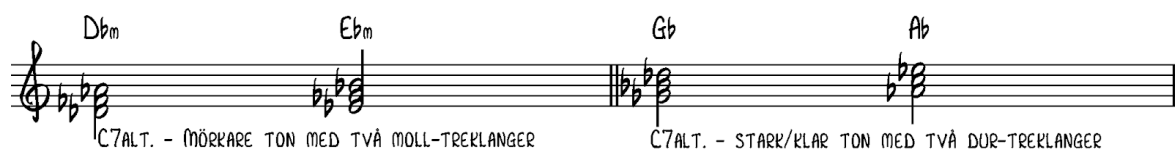
Genom att spela treklanger ett helt tonsteg ifrån varandra kan man öppna upp ett stort urval av kombinationer som improvisatören kan manipulera hela klangbilden med. Denna metod kallas för *Triad Pairs* på engelska och kunde översättas till exempelvis treklangs-par. I Användningen av treklangs-par i improvisation kan man utnyttja kombinationer av överlagringar som diskuteras i kapitel 3.1 i praktiken.

### 4.5.1 Treklangs-par över durackord

Figureerna 26–27 visar exempel på hur treklangs-par kan utnyttjas på C-maj7 eller C7 ackord. Ett dominantackord måste inte vara altererat för att solisten skall kunna spela altererade treklangs-par.



Figur 26: Lydiska treklangs-par



Figur 27: Altererade treklangs-par

#### 4.5.2 Treklangs-par över mollackord

I figur 28 illustreras flera möjligheter till treklangs-par inom ett c-mollackord. Dessa alternativ kan en solist utnyttja i exempelvis modala sammanhang och skapa ett modernt sound som betonar en specifik kyrkotonart. (Nick Homes, 2017a)

The image displays two musical staves illustrating triad pairs over a C minor chord. The first staff shows four pairs of triads: Cm/Dm (DORISK, NEDSTÄMD), Eb/F (DORISK, GLADARE), F/G (MELODISK-MOLL), and Fm/G (HARMONISK-MOLL). The second staff shows three pairs: Bb/Cm (NATURLIG MOLL), Bbm/Cm (FRYGISK), and Cm/Db (FRYGISK, STARKARE).

Figur 28: Treklangs-par över c-moll

När treklanger spelas i par så en skala med sex toner eller med andra ord en hexatonisk skala. För ytterligare fördjupning i hexatonik kan man läsa Jerry Bergonzis bok *Inside Improvisation Series Vol. 7 "Hexatonics"* (1994).

## 5 Övningar för att introducera metoder i sin improvisation

I detta kapitel presenteras exempel på övningar som man kan använda för att implementera dessa metoder till sin improvisation. För att verkställa dem rekommenderas det att man har en tidigare kunskap i att improvisera över traditionella ackordföljder inom jazzmusik. Trots att en tidigare kunskap rekommenderas är det inte ett krav att man till fullo förstår det som man övar och har som målsättning att inkorporera i sin improvisation. Jag har själv ett antal gånger varit med om att jag har lärt mig exempelvis en fras vars känsla tilltalade mig, för att förstå frasens verkliga innebörd betydligt senare när jag har haft en djupare förståelse för teorin bakom. Att lära sig nya fraser kan även hjälpa solisten att känna igen liknande fraser när man lyssnar på musik, eftersom man är bekant med den klangen genom den eller de fraser som man har övat in. Samtliga övningsexempel visas endast i en tonart, det är solistens uppdrag att lära sig att tillämpa övriga elva tonarter. Genom att endast få en tonart som referens och transponera resterande tonarter själv gör att man mycket bättre kommer ihåg frasen i de andra tonarterna. Denna process blir mycket snabbare och utvecklas ju fler gånger man tvingar sig själv till att transponera olika fraser och melodier utantill.

### 5.1 Tritonus-substitut

Figureorna 29 - 31 representerar övningar över vanliga II – V – I där man under dominant-ackordet påtvingar ett tritonus-substitut för att betona den klangen.



Figur 29: Trit-sub övning



Figur 30: Trit-sub övning 2

I figureorna 31–32 visas övningar som bygger på substitut av III – VI – II – V ackordföljder. Istället för att spela Dm7 och G7 ackorden tvingar man in Ebm7 och Ab7 i form av tritonus-substitut för att hastigt återvända till Dm7 och G7 före upplösningen till Cmaj7. Dessa exempel är vanliga exempelvis i tredje och fjärde takten av en tolv-takters jazz-blues, i ett sådant exempel skulle sista ackorden vara ett C7.



Figur 31: Trit-sub övning 3



Figur 32: Trit-sub övning 4

## 5.2 Coltrane changes

I figurerna nedan kan man ta del av övningar som Vaartstra (2015c) nämner i sin artikel. I övningarna ser man harmoniska mönster (*Pattern*) som Coltrane själv använde när han improviserade över denna ackordföljd. Mönstren byggs upp av att konsekvent använda sig av ackordstoner enligt steg i skalan. Under figurerna ser man exempelvis siffrorna 1-2-3-5, detta innebär att tonikan, sekunden, tersen och kvinten ur ackordet spelas på alla ackord efter varandra. Denna metod skapar en sekvens i sig själv eftersom mönstret repeteras.



Figur 29: Coltrane Pattern 1



Figur 30: Coltrane Pattern 2



Figur 31: Coltrane Pattern 3



Figur 32: Coltrane Pattern 4

I följande figurer har jag blandat ihop mönstren som presenterades i föregående övningar för att få fraser som inte har så stora intervaller mellan varje mönster, detta ger möjligheten att spela en mera melodisk fras än en repetitiv fras som de tidigare mönstren skapade.



Figur 33: Coltrane blandning 1



Figur 34: Coltrane blandning 2

För att skapa en känsla av att spela utanför harmoniken med coltrane changes behöver man utnyttja dem i kontext där inte underliggande ackorden inte spelar precis den harmoniken som solisten för fram. När detta görs är det viktigt att solisten behärskar metoden och ser var frasen skall sluta. Figurerna 35-37 visar exempel på hur man kan spela coltrane changes över en II-V-I ackordföljd.



Figur 35: Coltrane changes övning



Figur 36: Coltrane changes övning 2





Figur 37: Coltrane changes övning 3

### 5.3 Treklangs-par

I detta kapitel kommer jag att presentera övningar som till största del är inspirerade av Homes (2017c) instruktions-videoklipp som behandlar treklangs-par och deras tillämpning över harmonik i jazzmusik.

Figur 38 representerar treklangs-par över ett Bm7b5-ackord. Genom att spela B- och C#-dimtreklanger över detta ackord utgår man från dim-skalan och ger ackordet en mera sofistikerad klang genom tonen C# som representerar en stor sekund, en ton som vanligtvis är en liten sekund i mollackord med liten septim och förminskad kvint. I E7-ackordet spelas treklanger Bb och C, en kombination som lyfter fram liten sekund, liten ters, tritonus, liten sext och liten septim. Denna kombination ger en stark ton av alt-skalan utan att använda dur-tersen i ackordet. Över A-moll spelas A-molltreklangen och B-molltreklangen, vilka innehåller molltreklangen samt stora sexten (tonen F#) som ofta är en indikator av moll-tonika i jazzmusik.



Figur 38: Treklangs-par över moll

I figur 39 illustreras exempel på treklangs-par över en dur- II – V – I ackordföljd. Här spelas D-molltreklang och C-durtreklang över D-mollackordet, detta ger en dorisk klang som den lilla septimen och den stora sekunden bidrar till. Över G7-ackordet spelas Bb-moll och Ab-molltreklanger. Dessa är från alt-skalan precis som exemplet över E7-ackordet i figur 38, men utnyttjar några olika toner ur skal. I detta exempel används dock den lilla sekunden, lilla tersen, förminskad kvart (även stor ters), förminskad kvint, liten sext och liten septim. För Cmaj7-ackordet används treklanger D och E-moll för att lyfta fram en lydsk klang tillsammans med stora septimen som E-mollackordet ger.



Figur 39: Treklangs-par över dur

## 5.4 Side-slipping

I figur 40 kan man ta del av ett mollpenta exempel som visar hur man kan använda side-slipping i repetitiva fraser. Denna typ av användning av penta-skala och side-slipping kan man exempelvis höra Michael Brecker spela.



Figur 40: Side-slipping övning

## 6 Diskussion

Detta examensarbete betonar metoder som en solist kan utnyttja när man vill skapa intensiva stunder i musiken genom sin improvisation. Att spela "out" är ett effektivt sätt att åstadkomma denna effekt. Jag bestämde mig att skriva om detta ämne eftersom jag upplever att min kunskap inom området inte räcker till, vilket leder till att jag ofta i situationer som kräver "en till växel" förlitar mig till min teknik och låter mig spela det som då i stunden vill spontant komma ut. Att improvisera på detta sätt kan fungera i vissa fall men det resulterar ofta i en form av gissande i verksamheten. När solisten har konkreta metoder som är väl repeterade genom egen övning kan hen välja helt själv en metod som presteras då situationen kräver det. Detta sker förstås spontant fastän jag nämner att det handlar om på förhand inövade fraser och tonmaterial, metoderna är befästa "i ryggmärgen" till den grad att valet av metod blir spontant. Skillnaden mellan att gissa som jag nämnde tidigare och att utföra med kunskap som bas är att solisten upplevs ha total kontroll över situationen och klarar av att upprätthålla spänningen i musiken och således kunna följa varje musikalisk impuls som man får i stunden. Jag upplever personligen att jag nu har konkreta exempel framför mig på vad jag skall ta itu med under mina egna övningstillfällen för att steg för steg bli säkrare i min improvisation utanför den befintliga harmoniken, vilket i sin tur ökar min motivation till att fortsätta att utveckla min kunskap inom improvisationsmusik också i fortsättningen trots att de formella studierna tar slut i och med detta examensarbete.

I min forskning hade jag målsättningen att analysera de vanligaste metoderna för att omharmonisera i improvisationen. Huruvida jag verkligen har behandlat alla de vanligaste metoderna kan argumenteras och ifrågasättas med olika synpunkter beroende på vad man anser att är "out" i improvisation, med en hänvisning till Levines citat i kapitel 2.1 där han konstaterar att vad som upplevs som "out" är i ständig förändring beroende på hur samtidens musik låter. Forskningsfrågorna lydde såhär:

- 1) Vilka är de vanligaste musikteoretiska metoder som används och hur tillämpas de?
- 2) Hur kan dessa introduceras till musikstuderande på ett förståeligt sätt?

I mitt arbete har jag genomgått ett antal metoder, ändå kan jag inte undgå känslan att det säkert finns flera andra metoder som man kan behandla, exempelvis från klassiska musiken som ur ett harmoni-teoretiskt perspektiv var på jazzmusikens nivå i komplexitet redan på 1800-talet. Jag valde att begränsa mig till jazzmusiken och jag har valt metoder som jag har

sett en tydlig teoretisk koppling till så att jag kan försöka förstå och förklara hur de kan utnyttjas samt inövas. Vad gäller fråga nummer ett så är det helt tolkningsbart vad som hör till det ämne som jag forskat i. Vad är "out" och vad är inte "out" är en fråga som det finns lika många svar på som det finns musiker på denna jord. De metoder som jag valt att inkorporera i arbetet är mätbara ur ett musikteoretiskt perspektiv, vilket ger dem en kvalitet av "Inside" om man väljer att se på arbetet ur en sådan synvinkel.

Fråga nummer två har jag behandlat genom att framställa övningar på olika metoder som visar hur man kan inleda sin användning av dessa metoder. Antalet övningsexempel kunde vara till och med tio stycken per metod för att visa på tillräckligt många variationer för att vara heltäckande. Jag har ändå valt att lyfta fram några som tekniskt sett är relativt enkla att öva in, eftersom jag oftast föredrar att komprimera en transkriberad fras till ett så "primitivt" exempel av åttondelar som i mina övningsexempel i kapitel 5. Med dessa "primitiva" exempel upplever jag själv att jag kan skapa mina egna variationer till olika situationer, vilket på sätt och vis gör dem mera personliga i min egen improvisation.

Genom att skapa sin egen variation kan man också säkra sig om att man kommer ihåg en metod bättre, med samma princip som jag i kapitel fem betonade att man skall lära sig olika tonarter utantill utgående från en tonart som ger strukturen på en övning. Huruvida dessa uppgifter ger svar på min andra forskningsfråga är jag ändå inte helt säker på, eftersom frågan har en filosofisk aspekt som inte är helt mätbar på det sättet som det behandlats i detta arbete via övningsexempel. I undervisningstillfällen faller ett stort ansvar på pedagogen ifall man skulle utgå från materialet som presenteras i detta arbete. Jag drar denna slutsats eftersom det är enbart läraren som kan utifrån sin kunskap och erfarenhet känna till hur en musikstuderande uppfattar och lär sig bäst, i vissa fall kanske denna metod av övningar är helt fel väg att gå beroende på vilken inlärningsmetod som passar bäst för en individ bland musikstuderanden.

Forskningens innehåll har genomgående varit konsistent och jag har hållit mig till ämnet som jag bestämde mig för att studera. Att jag har kunnat hålla mig till ämne är till största del tack vare att jag avgränsade mig i början av forskningen för att veta vad jag inte, så att säga "är intresserad av" (free-jazz är förstås intressant i sig men denna gång rymdes den inte med som ämne inom forskningen). Jag har utgått från att presentera så objektiv information som möjligt genom att kunna hänvisa till tidigare forskning och litteratur. Jag har därmed utgått från att respektera forskningsetiska regler; "Att man visat omsorg om dem som studerats och dem som drabbas av forskningen måste räknas till kvaliteterna i ett vetenskapligt arbete."

(Larsson, 1994, s.172). De synpunkter som kommer från mig själv har jag försökt särskilja från resten av den presenterade informationen i arbetet.

För vidareforskning i detta ämne så kunde man gå djupare in i andra element av musiken som kan ge en "out" känsla. Förslagsvis kunde man forska i hur rytmiska variationer i improvisation ger variation och till klangen genom exempelvis polyrytmer och udda rytmer som rör sig över taktstreck. Ett annat förslag på vidare forskning är kartläggning av hur mycket tidigare kunskap en musikstuderande behöver ha för att ta sig an metoderna i detta arbete? Behövs överhuvudtaget någon tidigare kunskap eller är det onödigt att gå igenom ca 70 år gammal improvisationsteori och lära sig grunderna i att spela "inside" före man förflyttar sig "outside"?

## Källförteckning

Homes, N., 2017a. *Triad Pair Improvisation System in Jazz- part 1- Painting Sound Colors*. [Online]

<https://www.youtube.com/watch?v=4CKZtOhsJUs&t=225s> [hämtat: 31.3.2019].

Homes, N., 2017b. *Triad pair improvisation system part 2 – how to practice*. [Online]

[https://www.youtube.com/watch?v=W3Fu\\_Mx5vjQ&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=W3Fu_Mx5vjQ&t=1s) [hämtat: 31.3.2019].

Homes, N., 2017c. *Triad Pair Improvisation System in Jazz- part 3- 'Blue Bossa' Application*. [Online]

<https://www.youtube.com/watch?v=ZBAaJX-9eIA&t=3s> [hämtat: 31.3.2019].

Kynaston, T., 1998. *The Music of Joshua Redman - Solos And Transcriptions*. Van Nuys: Alfred Music

Larsson, S., 1994. *Om kvalitetskriterier i kvalitativa studier*. Lund: Studentlitteratur

Lawn, R. & Hellmer, J., 1993. *Jazz Theory and Practice*. Van Nuys: Alfred Publishing

Levine, M., 1989. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music

Levine, M., 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music

Liebman, D., (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Van Nuys: Alfred Music

Mercer, M., (2007). *Footprints: The Life and Work of Wayne Shorter*. New York: Penguin Group

Veiskopf, W & Ricker, R., 1991. *Coltrane: A Players Guide To His Harmony*. New Albany: Jamey Aebersold

Vaartstra, B., 2015a, *Understanding Coltrane Changes Part 1*. [Online]

<https://www.learnjazzstandards.com/blog/understanding-coltrane-changes-part-1/> [hämtat: 10.3.2019].

Vaartstra, B., 2015b, *Understanding Coltrane Changes Part 2*. [Online]

<https://www.learnjazzstandards.com/blog/understanding-coltrane-changes-part-2/> [hämtat: 10.3.2019].

Vaartstra, B., 2015c, *Understanding Coltrane Changes Part 3*. [Online]  
<https://www.learnjazzstandards.com/blog/understanding-coltrane-changes-part-3/> [hämtat:  
10.3.2019].