Akkordboka - Akkordprogresjoner fro musikere og låtskrivere (s. 3 - 117) - Bokmål - Audun Molde - 7849w

Noteservice, 2018 - 3. opplag - ISBN 978-82-8089-145-7

Denne boka er tilrettelagt for synshemmede. Ifølge lov om opphavsrett kan den ikke brukes av andre. Kopiering er kun tillatt til eget bruk. Brudd på disse avtalevilkårene, som ulovlig kopiering eller medvirkning til slik ulovlig kopiering, kan medføre ansvar etter åndsverkloven.

 Oslo 2019, Statped læringsressurser og teknologiutvikling.

Innhold:

[xxx1 Merknad](#_Toc17356771)

[xxx1 Forord](#_Toc17356772)

[xxx1 Intro](#_Toc17356773)

[xxx2 Teoretisk fundament](#_Toc17356774)

[xxx2 Verktøy for å lage en poplåt](#_Toc17356775)

[xxx2 En kort bakom-historie](#_Toc17356776)

[xxx2 Slik er boka bygd opp](#_Toc17356777)

[xxx2 Musikkeksemplene](#_Toc17356778)

[xxx1 Kapittel 1: Hva er en akkord? Hva er en akkordprogresjon? Del 1: Basis](#_Toc17356779)

[xxx2 Kapittel 2: Besifring](#_Toc17356780)

[xxx2 Kapittel 3: Akkordtyper, funksjoner og analyse](#_Toc17356781)

[xxx1 Del 2: Akkorder](#_Toc17356782)

[xxx2 Kapittel 4: Akkorder basert på durskalaen](#_Toc17356783)

[xxx2 Kapittel 5: Skalafremmede akkorder og modulasjoner](#_Toc17356784)

[xxx2 Kapittel 6: Akkorder basert på mollskalaen](#_Toc17356785)

[xxx2 Kapittel 7: Pentatonikk](#_Toc17356786)

[xxx2 Kapittel 8: Modalitet](#_Toc17356787)

[xxx2 Kapittel 9: Den Diatoniske kvintsirkelen](#_Toc17356788)

[xxx2 Kapittel 10: Reharmonisering](#_Toc17356789)

[xxx2 Kapittel 11: Basslinjer og akkordomvendinger](#_Toc17356790)

[xxx1 Kapittel 12: Stemmeføring og voicing Del 3: Stemmeføring](#_Toc17356791)

[xxx2 Kapittel 13: Akkordfargelegginger og voicing i standardjazz](#_Toc17356792)

[xxx2 Kapittel 14: Modale klanger og kvartharmonisering](#_Toc17356793)

[xxx2 Kapittel 15: Grunnleggende prinsipper i klassisk satslære](#_Toc17356794)

# xxx1 Merknad

-- Det er tre rangerte overskriftsnivåer: xxx1, xxx2 og xxx3. Andre overskrifter markeres med uthevingstegn foran og etter og plasseres fra marg.

-- {{...}} Klammeparenteser brukes til forklaringer eller kommentarer fra tilretteleggeren. F.eks.: {{Se notehefte.}} viser stedet i originalboka hvor det finnes musikknoter som skal være med i heftet med noteeksempler.

-- Denne filen er laget etter originalen med notene separert i 6-punkt punktskrift. Notene kan printes ut på egne ark, det er en forutsetning at eleven kan lese noter i 6-punkt punktskrift.

-- Denne utgaven er ikke korekturlest.

Her er en liste over noen spesialtegn som brukes, særlig i musikknotasjon:

-- Tegnene som brukes er i henhold til den visuelle originalen, men brukes nødvendigvis ikke i musikknotasjon i punktskrift

-- / brukes vanligvis som pulsslag i en takt, men kan også brukes som basstone f.eks. C/E der basstonen er E i C, vanligvis er det da ikke mellomrom foran og etter /

-- :/: er hentet fra originalen og betyr repetisjon av takten før

-- I tabellen betyr --- at ruta i tabellen er tom

-- # er det samme som kryss i musikknotasjon

-- Liten b er det samme som b i musikknotasjon, altså en senket halvtone

-- Som taktstrek brukes liten bokstav l.

--- 3 til 117

# xxx1 Forord

Denne boka er et forsøk på å sette i system og forklare noe de fleste musikere og låtskrivere egentlig allerede vet. Og litt mer.

 Det finnes mange bøker om harmonilære. De fleste bygger på den klassiske musikktradisjonen, og noen tar for seg jazzteori og improvisasjon. Nesten ingen slike bøker handler om akkorder i populærmusikk. Denne boka gjør dét, samtidig som den også trekker inn noen grunnleggende idéer fra jazz og fra klassisk harmonilære. I Akkordboka finner du litt musikkteori, litt gehørtrening, litt låtskriving, litt arrangering.

 Boka har som målgruppe alle som vil vite og forstå mer om akkorder og om harmonisk og melodisk struktur i populærmusikk: Artister, musikere, låtskrivere, band, musikkstudenter i høyere utdanning, elever i folkehøgskoler, kulturskoler, musikklinja på videregående. Hele tiden er det musikken som er utgangspunktet, teorimodellene abstraherer lyden inn i overførbare mønstre og strukturer - men \_musikken\_ kommer alltid først. De fleste musikkeksemplene i boka er hentet fra vårt århundre. De er bare en begynnelse, du kan finne mange flere selv. Det handler om å utvikle en kreativ bevissthet og intellektuell forståelse av idéene og strukturene som ligger like under overflaten av musikken.

{{Bilde: Audun Molde spiller på elbass.}}

Da jeg var 16 år gammel, begynte jeg å spille bass. Når du spiller bass, jobber du med både akkordene, melodien og rytmen. Jeg spilte allerede piano, og litt gitar. Siden har jeg fortsatt å spille, skrevet musikk, studert musikk, undervist musikk, skrevet bøker, holdt kurs og foredrag, utviklet musikkutdanning, hørt på musikk, og fortsatt å være nysgjerrig.

 Etter mer enn 10 års erfaring med å trene studenter i det viktigste de trenger å vite for å utforske akkorder, var det kanskje på tide å skrive ned noe om dette. Takk til populærmusikk-studentene mine på NISS som har vært med på å teste, inspirere og påvirke innholdet i denne boka gjennom mange undervisningstimer. Takk til kollega Mari Skogly for gode innspill og kritisk lesning. En spesiell takk til Andreas L. Molde. Boka er tilegnet alle som vil spille og skrive musikk og som vil gjøre det både med hjertet og med hodet.

 Audun Molde

--- 5 til 117

# xxx1 Intro

Kreativitet handler om å se muligheter, oppdage hva andre kreative mennesker allerede har gjort, og å kombinere og bruke idéer på stadig nye måter. Alle musikere og låtskrivere bør derfor ha en god oversikt over hvordan akkordprogresjoner brukes i populærmusikk. Dette håndverket vil åpne flere muligheter for hvordan du kan harmonisere en melodi og bygge opp form, og ikke minst hvordan du kan bruke disse mønstrene aktivt og kreativt. Låtskrivere bør også være klar over at en akkordprogresjon, på samme måte som sangtitler, ikke kan tas copyright på. Mønstrene du finner i denne boka ble brukt i går og vil brukes igjen i morgen - i tusenvis av hit-låter og enda flere låter som aldri ble en hit.

## xxx2 Teoretisk fundament

Denne boka er \_ikke\_ en kokebok eller en bruksanvisning. Hent fra boka det du trenger, bruk det slik du vil, eller la være. Det er viktig å være klar over at dette ikke er en samling universelle, vedtatte regler eller "musikalske naturlover", men en bok som viser hvordan mange musikere og låtskrivere faktisk bruker harmoniske idéer - satt i system slik at de blir overførbare. Dette handler altså ikke om regler for hva som er "lov og ikke lov" - det er lite av slikt i musikk - men om å hente inspirasjon og oversikt, forstå strukturer og bli mer bevisst, og se flere muligheter.

 Jeg tror at du som bruker denne boka har en viss musikalsk lidenskap og kunnskap, at du vet hvordan durskalaen og de andre vanligste skalaene er bygd opp, og at du kan noter på et grunnleggende nivå. Hvis ikke, kan du google det viktigste, og lære deg dette fra andre steder. Det meste av musikkteori som du trenger ligger heldigvis under ungdomsskolenivå i matematikk - en skala bygger for eksempel på tallrekka én til sju. Du møter dette brukt i praksis underveis gjennom hele boka. Siden boka er på jakt etter \_overførbare\_ mønstre, forutsettes det at du kan tenke til en viss grad abstrakt om musikk, for eksempel ikke bare tenke på tonen e som "e", men som "tersen i en C dur-akkord", "tredje trinn i C-durskalaen", "maj7 i F". Boka bruker tabeller som gir deg oversikt over strukturene og hva du kan utforske videre. Besifring og trinnanalyse er de viktigste kommunikasjonsformene. I bokas tredje del blir også noter mer brukt.

 Hele veien er det viktig at du ikke bare leser, men også \_lytter\_ og \_spiller\_. Du vil antakelig lytte litt mer analytisk og bevisst, og kanskje litt lengre under overflaten. Praksis i musikk kommer alltid \_først\_ - teorien er en etterpå-konstruksjon, som setter det hele i system og gir mening og sammenheng. En god teori er derfor noe av det mest praktiske som finnes.

## xxx2 Verktøy for å lage en poplåt

Tekst og melodi ligger på overflaten, og er samtidig noe av det viktigste i en god poplåt. \_Teksten\_ forteller en historie. Samtidig er ordene også lyd, og stemmen som synger er en del av produksjonen og soundet. "Lyrics" i en poplåt er noe annet og mer enn lyrikk på papir eller på skjerm. \_Melodien\_ er ofte det vi husker best. En god poplåt er avhengig av en god melodi, med ett eller flere temaer - \_hooks\_ - som huker seg fast i hukommelsen. Melodi er ikke bare det som vokalisten synger, men i tillegg mange andre melodiske elementer i forskjellige instrumenter.

 \_Rytme\_ er bevegelse. Rytme er ikke bare kvantifiserbar matematikk, det er også noe fysisk og emosjonelt. Gjentakelsen er kanskje rockens mest brukte prinsipp - en god \_groove\_ og den tiltrekkende og inkluderende følelsen av pulsen i musikken. Et \_sound\_ er noe vi kan høre på i fem sekunder, og med én gang avgjøre om vi vil høre mer av eller ikke. Dette er vi veldig godt trent i, og gjør det nesten ubevisst når vi zapper, scroller og skanner. Soundet kan ikke skrives ned og noteres. Det representerer et totalinntrykk av musikken. Soundet er egentlig verken overflate eller underlag: Vi oppfatter det som alt på én gang, som i en smaksprøve på noen sekunder, som vi antar er representativt for hele låten. Ordet "sample" betyr for musikere et digitalt lydklipp, men ordet betyr generelt en prøve av noe; en smaksprøve på mat eller drikke, en blodprøve hos legen. Soundet

--- 6 til 117

vi opplever i noen sekunder kan beskrives som en slik "blodprøve" av musikken - representativt for helheten selv om ikke vi tapper/hører alt. Sound kan være en artists varemerke; noe som vi kjenner igjen med én gang. Det kan være forskjellen på stor suksess og fort glemt.

 Midt i alt dette ligger \_akkordene\_. De spennende eller uventede overgangene, de vakre harmoniene og koringene, akkordrekkene som skaper flyt, den aggressive motstanden, den éne akkorden som skiller seg ut og kanskje gjør at vi husker låten. En enkel melodi kan bli til gull sammen med den riktige akkordrekka. Akkordprogresjonene fungerer som veivisere og guide for resten av elementene i låten. Akkorder henger nært sammen med topp og bunn i soundet; det vil si vokal-melodi og basslinjer. Akkordene fungerer som et lim som får det hele til å henge sammen. Den store sammenhengen, retorikken, rekkefølgen og fortellerteknikken i en låt kaller vi \_form\_. Derfor henger gjerne harmonikk og form nært sammen. Det finnes noen godt kjente formstrukturer i populærmusikk, og hvordan de brukes har stor betydning for om en låt fungerer bra eller ikke. For en produsent er dette jobben; å løfte fram tekst og melodi og rytme gjennom en best mulig form og akkordstruktur, med et klart definert sound.

## xxx2 En kort bakom-historie

Akkordprogresjoner er en bærebjelke i vestlig musikk, og har vært det i flere hundre år. Selv om en finner avansert samklang av flere toner i musikk over hele verden, er tonale akkordprogresjoner og strukturer for dette typisk for vestlig musikk helt fra senmiddelalderens kormusikk og til moderne rock og elektronika. Det finnes unntak hvor akkordprogresjoner har mindre betydning; i sjangre som hip hop, dubstep, frijazz, funk, minimalistisk eller atonal musikk. Popmusikken låner stilelementer fra mange ulike sjangre. Mange popmusikere vet mye om klassisk harmonilære og bruker biter av det, de trekker inn blues- og gospel-elementer, elementer fra visetradisjonen, fra country, og så videre.

 Det finnes mange bøker om harmonilære og satslære, også om jazzharmonikk, men ingen definert "popharmonikk" eller "harmonilære for pop og rock". Harmonilære er et veletablert fag med hundreårige tradisjoner innenfor den klassisk baserte musikkutdanningen. Da musikkvitenskap og konservatorieutdanning ble etablert i Europa på 1800-tallet, var harmonilære og form-analyse to av bærebjelkene.

 Allerede i senmiddelalderen begynte korister å synge melodier som bygde på samklanger av minst tre toner; grunntone, ters og kvint. Komponister skrev kormusikk der mange parallelle melodier samtidig skulle danne en samklang, altså akkorder. Da operaen ble utviklet rundt år 1600, brukte komponistene ofte en enkel melodi sunget over en melodisk basslinje. Denne basslinja var notert med en tilhørende tallkode som fortalte hvilke akkordtoner det akkompagnerende akkordinstrumentet skulle spille - et system som ligner mye på vår tids besifringssystem. Det tempererte klaveret ble utviklet, og det ble mulig å bruke de samme akkordprogresjonene i ulike tonearter. Da 1700-tallets komponister utviklet et stadig mer sofistikert system for sammenhenger mellom akkordene, ble melodilinjene ofte underordnet akkordenes bevegelser. Det ble utviklet et teoretisk system kalt funksjonsharmonikk for å forstå akkordenes funksjoner i forhold til hverandre.

 Mot slutten av 1800-tallet tok akkordene og klangene over mer og mer av oppmerksomheten på bekostning av melodien. Akkordene ble mer og mer sofistikerte, og den impresjonistiske klangen fikk større egenverdi. På 1900-tallet ble rammene for hele det funksjonsharmoniske systemet sprengt - det vi si innenfor den klassiske musikktradisjonen. Den nye jazzen og popmusikken fortsatte å bruke akkordprogresjoner i dur og moll, selv om den modernistiske musikken brukte andre idéer. Fra 1950-tallet kom også de første bøkene og kursene om harmonilære basert på jazzens musikalske idéer, en sjanger som hadde utviklet seg fra ren underholdningsmusikk til også å bli en kunstform. På 1960-tallet skjedde noe lignende med rocken; musikerne fikk kunstneriske ambisjoner og begynte å ta større kreative sjanser. Fra da av ble også modale skalaer gradvis mer brukt i både jazz og populærmusikk, noe som fortsatte da teknologien som introduserte elektronisk loop-basert musikk ble vanlig.

--- 7 til 117

## xxx2 Slik er boka bygd opp

I de tre første kapitlene i boka ser vi på akkorder og akkordprogresjoner som musikalsk fenomen. Vi ser også på ulike måter å analysere og kommunisere akkorder på.

 I bokas andre del bruker vi noe så enkelt som durskalaen som teorimodell for å forstå akkordstrukturer i poplåter. De mønstrene vi ser på her, skal vi bruke på alle andre skalaer også; moll, pentatone skalaer, modale skalaer. Hele denne boka bygger på samme idé anvendt på 12 skalaer. Til å begynne med er vi innenfor én skala og toneart, og deretter trener vi på å skille mellom akkorder innenfor og utenfor denne skalaen. Dette sender oss videre til kvintsirkelen, som er en grafisk framstilling av sammenhengen mellom beslektede tonearter og akkorder, på en visuelt oversiktlig måte.

 Eksemplene er oftest gitt i fire-takters progresjoner, som er ganske vanlig i poplåter. Vi vil som regel jobbe med akkorder med grunntonen som bass, men vi skal også se på basslinjer og hvordan disse kan forandre en akkordrekke. Gjennom hele boka er reharmonisering et viktig tema: Hvordan se flere muligheter, lage ulike versjoner, skape variasjon, se alternative løsninger, skifte mellom ulike nivåer?

 Bokas tredje del handler om stemmeføring. Her vil vi gjennomgå noen grunnprinsipper i jazz-harmonikk. Til slutt skal vi se på klassisk satslære, også kalt koralsats. Dette er i likhet med jazz-harmonikk et stort område, og vi skal ikke gå dypt inn i verken jazzteori eller satslære. Men vi skal også her se nærmere på akkordprogresjoner og stemmeføring, og på grunnprinsipper som gir deg mulighet til å utforske videre på egen hånd.

## xxx2 Musikkeksemplene

Til alle tider har musikere blitt inspirert av å studere hva andre musikere har gjort før oss. Musikkeksemplene i boka er valgt ut som modeller, som viser noe som er \_overførbart\_. Dersom du finner andre eksempler som du synes er like gode eller bedre, er dette altså meningen. Poenget er ikke akkurat \_disse\_ låtene, men at de viser strukturer og idéer som du finner igjen i utallige andre låter. Når noe låter bra, er det som regel en eller annen grunn for det, og ikke bare hundre prosent flaks.

 De fleste låtene jeg bruker som eksempler i boka er hentet fra britisk og amerikansk pop og rock fra vårt århundre, pluss noen eldre klassikere. De er tilgjengelige på vanlige digitale tjenester som Spotify, WiMP, iTunes, Deezer eller YouTube. De beste listene er dine egne spillelister, bruk derfor dem også. Uforsk låter som du liker. Eller skriv nye låter selv. Uansett vil du garantert kjenne igjen og få bruk for mange av mønstrene og idéene som du finner i denne boka.

 \_I mange av kapitlene vil du finne disse tre elementene\_

\_Sjekkliste:\_

Dette er korte oppsummeringer.

\_Trening:\_

Dette er forslag til ting å trene på, alene eller sammen med andre du spiller med, og tips til hva du kan utforske i ditt eget tempo videre. På noen av dem står mitt forslag til musikalsk løsning bakerst i kapitlet; "Slik gjorde jeg det", som du kan se på og sammenligne med din egen.

\_Analyse:\_

Dette er stedene hvor vi går mer i dybden på en låt. Du kan spille, lytte til og analysere disse låtene selv, og på mange av dem kan du deretter sammenligne med min analyse "Slik gjorde jeg det" bakerst i kapitlet. På andre står analysen sammen med låten.

--- 9 til 117

# xxx1 Kapittel 1: Hva er en akkord? Hva er en akkordprogresjon? Del 1: Basis

Akkorder er samklanger av flere toner samtidig. \_Harmonikk\_ er den dimensjonen ved musikk som har med samklang og vertikal organisering av toner å gjøre. \_Progresjoner\_ er akkordenes bevegelser og framdrift, deres forhold til hverandre - opplevelsen av at den ene leder til den andre, som harmonerer med melodien. Denne framdriften oppleves gjerne intuitivt, men fungerer så godt fordi den er bygd på logiske strukturer, som er kjent kunnskap og erfaring for de som lager musikken men sjelden bevisste for alle som hører den. Akkordene er en støtte for melodien og teksten, og er med på å fortelle en historie. Noen ganger kan du huske teksten eller melodien i en sang bare ved å høre akkordprogresjonene.

### xxx3 Hva forteller akkordprogresjoner?

Akkordprogresjonene er veiskilt for melodien, som peker på mulige retninger videre. Akkordene bygger opp dramaturgi, de tar omveier mot målet og de peker på nye mål. De kan skape en statisk følelse, motstand, friksjon, repetisjon, uventede vendinger - alt etter hvordan vi bruker dem. Veldig mye handler om å skape \_spenning og avspenning\_ i musikken. Dette kjenner vi også fra andre kulturuttrykk: På mange måter kan fortellerteknikkene og oppbygningen i en poplåt ligne på strukturer som vi også finner i film, litteratur eller spill.

 Systemet som 1600- og 1700-tallets klassiske komponister i Europa utviklet ble kalt \_funksjonsharmonikk\_, og danner fremdeles den viktigste forståelsen for hvordan vi i vestlig musikk bruker akkorder. Alle akkordene har en \_funksjon\_ i sammenhengen. En akkord står ikke bare alene, den står i en sammenheng, og den viser vei videre. Med eller uten teoretisk forklaring; vi finner mye av det samme i folkemusikk, viser, jazz og pop. Det er ikke nødvendigvis så veldig stor forskjell på de logiske eller estetiske idéene som ligger bak akkordbruken hos Corelli eller Coldplay, hos Mozart eller Muse, hos Schubert eller Stargate. Selv om soundet, stilen og vokabularet er helt forskjellig, kan det være mange mønstre \_under overflaten\_ som er forbausende like.

### xxx3 Mye eller lite?

Mange låter bygger på repetisjoner av ganske enkle elementer, for eksempel to til seks akkorder over fire takter. En slik akkordrekke som gjentas kan også kalles et harmonisk \_ostinat\_, som for eksempel i en \_loop\_. Enkelhet er ofte en god oppskrift for noe som skal kunne huskes. Gjentakelse skaper forutsigbarhet, og kan bygge opp spenning mot at det skjer en forandring. En låt med få akkordskifter har en langsom \_harmonisk rytme\_, en låt med mange og hyppige akkordskifter har en rask harmonisk rytme med mye bevegelse.

 Det finnes mange bra låter med to eller tre akkorder, eller kanskje bare én (for eksempel i sjangre som funk eller blues). Og det finnes utrolig mange bra låter med fire akkorder. Dette handler om erfaring og balanse: Enkelhet kan oppleves som smart og genialt, men det kan også bli kjedelig og banalt. Det kommer an på \_hvordan\_ det gjøres, hva som er intensjonen, konteksten, sjangeren.

### xxx3 Hvordan er akkorder bygd opp?

Vi starter med å se på akkordene isolert, uten å ta hensyn til sammenhengen. Akkordoppbygning følger et enkelt matematisk prinsipp: Akkorder er bygd på \_ters-intervaller stablet oppå hverandre\_. Vi tar utgangspunkt i en grunntone og en skala. Akkorden vil da bestå av oddetall regnet fra grunntonen (1) - 1, 3, 5 osv. - i denne skalaen. Ingen akkorder går lenger opp enn til 13 (fordi tonen på trinn 15 ville tilsvare trinn 1, to oktaver over). Akkordene blir ulike, siden et ters-intervall både kan være både lite (1 ½ trinn) og stort (2 trinn).

 En akkord bestående av trinnene 1, 3 og 5 er en treklang, den inneholder tre toner. Dette er to ters-intervaller stablet oppå hverandre. Siden et ters-intervall kan være både lite og stort, har vi fire ulike kombinasjoner av treklanger. Dur og moll brukes oftest av disse fire. Her er oversikten, regnet fra c som grunntone:

--- 10 til 117

{{Tabell: 4 kolonner, 5 rader. Omgjort til liste:}}

Treklang:

Ters-stabling:

Toner (fra c):

Symbol (fra c):

Treklang: Dur

Ters-stabling: Stor + liten ters

Toner (frac): c - e - g

Symbol (fra c): C

Treklang: Moll

Ters-stabling: Liten + stor ters

Toner (fra c): c - ess - g

Symbol (fra c): Cm

Treklang: Forstørret

Ters-stabling: To store terser

Toner (fra c): c - e - giss

Symbol (fra c): C#5, C+, Caug

Treklang: Forminsket

Ters-stabling: To små terser

Toner (fra c): c - ess - gess

Symbol (fra c): Cmb5

{{Slutt}}

{{Se notehefte.}}

Dur (engelsk "major") og forstørret (engelsk "augmented") treklang har stor ters, mens moll (engelsk "minor") og forminsket (engelsk "diminished") har liten ters. Både dur og moll har ren kvint, forstørret treklang har forstørret kvint, forminsket treklang har forminsket kvint.

### xxx3 Ulike måter å spille en akkord på

En akkord er i prinsippet den samme uansett hvordan den spilles. En G dur-akkord kan høres helt forskjellig ut spilt på en elektrisk gitar, med to hender på et flygel, av et band, av et helt korps, eller med fire strenger på en ukulele. Men G-dur er uansett G-dur, for det som gjør G-dur til G-dur er tonen G med en stor og en liten ters stablet oppå.

 Ulike måter å spille en akkord på, kalles \_"voicing"\_. Her kommer noen eksempler på vanlige måter å voice akkorder på. En akkord med tre toner kan, naturlig nok, spilles i tre ulike \_omvendinger\_:

-- når grunntonen er nederst, ligger akkorden i grunnstilling. Rekkefølge oppover: 1, 3, 5

-- med tersen nederst: Første omvending. Rekkefølge oppover: 3, 5, 1

-- med kvinten nederst: Andre omvending. Rekkefølge oppover: 5, 1, 3

Det er vanlig å variere omvendinger og andre voicinger i for eksempel gitar, keyboards og koringer, selv om bassen ligger på grunntonen. Øret oppfatter det gjerne som en grunnstillingsakkord, fordi vi nesten automatisk oppfatter basstonen som akkordens fundament. Men dersom bassen spiller for eksempel 3 eller 5 i akkorden, oppfatter vi det som en omvendingsakkord, og dette markeres i besifringssymbolet med basstonen i stor bokstav etter skråstrek (mer om det i neste kap.). En G-dur med tersen h i bassen skrives G/H, og er fremdeles en voicing av en G dur-akkord (første omvending), selv om basstonen (h) er 3 og ikke 1 (g).

 En akkord er en samklang av toner som spilles samtidig, men akkordtonene kan også stykkes opp. Dette kalles arpeggio eller brutte akkorder. Akkordtonene kan både spres ut og komprimeres. Dersom tonene i en voicing ligger så nær hverandre som mulig, kalles det tett leie. Alternativet er spredt leie, hvor det er mer avstand som skaper "luft" i soundet (mer om dette i kap. 12).

### xxx3 Er alle tonene i en akkord like viktige?

I en treklang vil kanskje noen toner dobles, mens i en seksklang eller sjuklang har vi ikke plass til å ta med alle. Det er vanlig å doble en eller flere toner (flere stemmer på samme tone, eventuelt spille dem i flere

--- 11 til 117

oktaver), og det er vanlig å utelate noen akkordtoner selv om de i teorien er en del av akkorden. En 11-akkord består av hele ters-stablingen opp til og med 11, en 13-akkord til og med 13. Men det låter i praksis bedre å velge bort noen toner, selv om alle i teorien er del av akkorden. Eller det er praktisk umulig å ha alle tonene med - for tre korister kan det bli litt vanskelig å synge en femklang.

 Jo flere toner en akkord inneholder, jo større er sannsynligheten for at du ikke vil spille alle akkordtonene. Da blir spørsmålet: Hvilke toner vil du prioritere, hvilke toner vil du velge bort? Her er grunnprinsippene:

-- grunntonen (1) er med, fordi den er fundamentet for akkorden. Men hvis den ligger i bunnen som basstone, trenger vi ikke doble og bruke den flere steder

-- tersen (3) viser om det er en dur- eller moll-akkord, og er derfor en definerende tone

-- septimen (7) er med dersom det er en firklang eller mer, og stor eller liten septim endrer akkordens karakter og funksjon

-- dersom det er en større akkord, må vi ha med topptonen. Uten trinn 13 er det ingen 13-akkord. Men vi kan kanskje droppe 9 og 11

Prioritering: 1, 3, eventuelt 7, og eventuelt topptone. Legg merke til at vi nedprioriterer kvinten (5) dersom vi må utelate en tone. Det er fordi kvinten er identisk i de fleste akkorder, og derfor ikke gir like viktig informasjon som de andre trinnene. Dur, moll, septimakkord, maj7 - alle har ren kvint. De tilfellene hvor vi må prioritere kvinten, er når den er forstørret eller forminsket.

--- 13 til 117

## xxx2 Kapittel 2: Besifring

Den vanligste måten å kommunisere akkorder på i populærmusikk og jazz, er besifring. Besifring er mindre presist enn noter, og gir større fleksibilitet til utøveren. Besifring viser \_hvilke\_ akkorder som skal spilles, men sier lite om \_hvordan\_. Et besifringssymbol sier ingenting om disponering og prioritering av akkordtonene. Besifring gir heller ingen forklaring på \_hvorfor\_ akkurat disse akkordene skal spilles, og hvilken funksjon de har i forhold til hverandre. Besifring handler altså mest om "hva", mindre om "hvordan", og ingenting om "hvorfor". Besifring er et praktisk språk som \_beskriver\_, men som ikke analyserer.

 Strukturen til en akkord, og besifringssymbolet som beskriver den, er likt uansett hvilken toneart vi er i. Et besifringssymbol starter med akkordens grunntone som stor bokstav. De neste symbolene viser akkordens øvrige egenskaper. Alt bygger på prinsippet om ters-stabling; oddetallene 1 til 13. Hvert trinn i en akkord har imidlertid sine uskrevne regler. Her har jeg skrevet dem:

{{Tabell: 3 kolonner, 8 rader. Omgjort til liste:}}

Trinn:

Hvis det ikke står noe mer:

Vanlige varianter:

Trinn: 1

Hvis det ikke står noe mer: Grunntonen i akkorden, ligger i bassen

Vanlige varianter: Hvis det er en omvendingsakkord, står basstonen etter en skråstrek

Trinn: 3

Hvis det ikke står noe mer: Stor ters, gir en dur-akkord

Vanlige varianter: Liten bokstav "m" = liten ters, gir en moll-akkord

Trinn: 5

Hvis det ikke står noe mer: Ren kvint

Vanlige varianter: #5 = forstørret, b5 = forminsket (alterert en halvtone opp eller ned)

Trinn: 7

Hvis det ikke står noe mer: Liten septim

Vanlige varianter: maj7 eller trekantsymbol (Δ) betyr stor septim

Trinn: 9

Hvis det ikke står noe mer: Stor none, klinger likt som 2.trinn (stor sekund)

Vanlige varianter: #9 = forstørret, b9 = forminsket (alterert en halvtone opp eller ned)

Trinn: 11

Hvis det ikke står noe mer: Klinger likt som 4.trinn (ren kvart)

Vanlige varianter: #11 (alterert en halvtone opp)

Trinn: 13

Hvis det ikke står noe mer: Klinger likt som 6.trinn (stor sekst)

Vanlige varianter: ---

{{Slutt}}

{{Se notehefte.}}

Vi bruker b og # for å heve eller senke grunntonen i akkorden. Mens tonen ass skrives "ass", skrives besifringstegnet for ass-dur slik: Ab. Ass-moll: Abm. Grunnakkorden i tonearten ciss-dur besifres slik: C#.

 Stor bokstav betyr dur-treklang. En "m" etter, betyr moll. I mange amerikanske noter brukes et strek-symbol for moll, "-". Det finnes også eksempler fra sangbøker på at en liten bokstav betyr moll. En A moll-akkord kan med andre ord besifres på tre måter: Am, A-, a. Den første av disse er mest brukt.

--- 14 til 117

Legg merke til at tallet 7 i en firklang alltid betyr \_liten\_ septim ("minor seventh"), mens maj7 betyr \_stor\_ septim ("major seventh"). Eksempel: Gm7 = akkord bygd på grunntonen G, med liten ters (moll) og liten septim. "Maj" refererer alltid til septimen, selv om det står foran et høyere tall. Derfor betyr ikke "Cmaj9" en akkord med stor none - det \_er\_ en stor none på toppen av akkorden, men "maj" betyr at \_septimen\_ er stor. "C9" er en akkord med stor none, og med en liten septim under - siden det ikke står "maj".

### xxx3 Trinn som klinger likt

1, 3, 5, 7, 9, 11, 13: Disse sju trinnene dekker faktisk alle de sju trinnene i en skala. Det kommer av at øret vårt oppfatter tonen 9 på samme måte som tonen 2, de to er nemlig samme skalatone med én oktavs avstand i mellom. Tilsvarende med 4 og 11, og med 6 og 13: 11 klinger som en ren kvart, 13 klinger som en stor sekst. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 er altså det samme som 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 - bare sortert i en annen rekkefølge. 2 = 9, 4 = 11, 6 = 13.

### xxx3 Altererte akkorder

Akkordens ters og septim er definerende for dens karakter og funksjon. Andre akkordtoner kan \_kromatisk\_ heves eller senkes (kromatisk = en halvtone). Dette kalles altererte akkorder (fra engelsk "alter", å gjøre en endring). Alterasjoner er mest brukt på trinnene 5 og 9, men kan også gjøres på 11 og 13. Kromatisk alterasjon vises i besifring med symbolene # eller b foran trinnet som altereres, eventuelt med + eller -. På engelsk heter # "sharp" og b heter "flat" (både for akkordens grunntone og for alterasjoner).

 G7#9 betyr en G dur-akkord med liten septim og alterert none; den er alterert en halvtone opp. C7b5 betyr en C dur-akkord med liten septim og alterert kvint, den er alterert en halvtone ned. Her er det også en uskrevet regel: Hvis det bare står "+" bak en akkord, som i "C+" betyr dette at kvinten er alterert en halvtone opp, altså en forstørret treklang (forkortelse for "C+5").

### xxx3 Andre akkorder og besifringssymboler

Det finnes flere akkorder som varierer tersstablings-prinsippet litt. Her er oversikten:

-- sus4 og sus2: Her er det tersens nabotoner som brukes i stedet for tersen. Dette kalles \_forholdningsakkorder\_ (eller forholdnings-toner), de inneholder en dissonans som normalt oppløses trinnvis til tersen i en treklang. En sus4 er altså 1, 4 og 5 - en sus2 er 1, 2 og 5. Legg merke til at 3 og 4 ikke spilles samtidig.

-- treklang med tillagt sekst: Det er alltid en stor sekst. Men den besifres ikke som 13, fordi akkorden mangler både 7, 9 og 11. Akkorden består av tonene 1, 3, 5 og 6. Med C som grunntone besifres den C6. Med moll-ters blir det Cm6.

-- treklang med tillagt none: Det er alltid en stor none. Siden 9 klinger likt som trinn 2, spilles den ofte som 2 i voicingen. Her skriver vi "add" foran (addisjon). Akkorden består av tonene 1, 2/9, 3 og 5. Med C som grunntone besifres den Cadd9. Med moll-ters blir det Cm add9.

-- vi kan legge til 6 og 9 samtidig. Akkorden består av tonene 1, 2/9, 3, 5 og 6. Med C som grunntone besifres den C6add9 (eller C 9/6). Tilsvarende i moll.

-- halvforminsket firklang: Liten ters, forminsket kvint, liten septim. Med C som grunntone besifres den Cm7b5. Av og til brukes symbolet "ø".

-- helforminsket firklang, også kalt "dim" (av engelsk "diminished"). Her brukes som regel en liten runding ("o") som besifringssymbol i stedet for å skrive "dim". Dim-akkorden er en helt symmetrisk firklang som består av små terser stablet på hverandre. Siden alle akkordtonene har nøyaktig samme avstand til hverandre, kan alle fire være akkordens grunntone. Hvilken basstone du spiller, avgjør dette. Eksempel: C dim = Eb dim = Gb dim = A dim. Siden vi har 12 kromatiske skalatoner, finnes det bare tre dimakkorder, som dekker alle disse (4-klang × 3 akkorder = 12 toner).

--- 15 til 117

{{Se notehefte.}}

### xxx3 11-akkorden og sus4

Enda en uskrevet regel: Stor ters og ren kvart låter ikke bra \_sammen\_, og siden 4 = 11 gjelder det samme i en dominant 11-akkord som i en sus4-akkord (alt om dominanter i neste kap.). Hvis vi utvider en G7-akkord til G11, vil tonene i ters-stablingen derfor være: g, h (droppes), d, f, a, c. De tre øverste trinnene 7, 9, 11 - tonene f, a, c - er identiske med en F dur-akkord. Derfor besifres G11 gjerne som en F med g i bassen: F/G. Eller en Dm7 med g i bassen: Dm7/G (sjekk de fire øverste tonene). Det er samme akkord uansett. Poenget er forholdningstonen; 4/11 \_i stedet\_ for 3.

### xxx3 B vs. H

I britiske/amerikanske noter symboliserer B den tonen og akkorden som vi i Norge kaller H, altså halvtonen under C. Som besifringssymbol er norsk H det samme som britisk/amerikansk B, mens vi i begge tilfeller skriver Bb (engelsk "B flat") om halvtonen under den igjen. Det britisk/amerikanske systemet er mer logisk: Vi stemmer instrumenter ut fra en felles internasjonal definisjon av tonen a, ikke c. Enstrøken a kalles \_kammertonen\_, og denne ble i 1939 standardisert til å være 440 hertz. Starter du stamtonerekka fra kammertonen og ikke fra c, tilsvarer den alfabetet: a, b, c, d, e, f, g. Fra tonen a, heter den andre tonen b og ikke h - men likevel kaller vi i Norge denne tonen og akkorden for H. Det samme gjør de i Danmark, Tyskland og noen flere land, mens Sverige har begynt å bruke tonenavnene b og bess. Det er mange norske musikere som mener at H er unødvendig og som gjerne vil kalle H for B også her.

\_Sjekkliste 1:\_

Hva er forskjellen på akkordene Cadd9 og Csus2?

Svar: Cadd9 inneholder ters med en sekund/none i tillegg, mens Csus2 har sekund \_i stedet for\_ ters.

Hva er forskjellen på akkordene Cadd9, Cmaj9 og C9?

Svar: Cadd9 er en dur-treklang med tillagt sekund/none. Cmaj9 har også en stor septim, mens C9 har en liten septim siden det ikke står "maj".

Hva er forskjellen på akkordene Cadd9 og C+9?

Svar: Den siste akkorden brukes ikke: Vi skriver "add" om å legge til en tone, fordi "+" kan bety alternasjon på samme måte som "#" og derfor kan misforstås. Men akkorden C7+9 (eller C7#9) brukes, det er en septimakkord med alterert none på toppen (og som låter helt annerledes enn Cadd9).

Hva er forskjellen på akkordene Csus4 og C11?

Svar: 4 og 11 klinger likt, begge erstatter 3, og forskjellen er at C11 også inneholder stor none og en liten septim. Det gjør ikke Csus4, som er en treklang. Hvis vi spiller en C7sus4, begynner det å ligne: Da handler forskjellen mest om voicing, for i en C11 tar vi med 9, det gjør vi ikke i en C7sus4. Om vi spiller en C9sus4, derimot....

--- 16 til 117

{{Se notehefte.}}

\_Sjekkliste 2:\_

{{Tabell: 3 kolonner, 15 rader. Omgjort til liste:}}

Besifringstegn:

Hvilke trinn og toner?:

Hvorfor?:

Besifringstegn: D

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, ren 5 - tonene d, fiss, a

Hvorfor?: D betyr en dur-treklang med d som grunntone

Besifringstegn: Ab

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, ren 5 - tonene ass, c, ess

Hvorfor?: Ab betyr en dur-treklang med ass som grunntone

Besifringstegn: Em

Hvilke trinn og toner?: 1, liten 3, ren 5 - tonene e, g, h

Hvorfor?: Det står en "m" etter grunntonen e, da er det en moll-treklang.

Besifringstegn: Bbsus4

Hvilke trinn og toner?: 1, ren 4, ren 5 - tonene b, ess, f

Hvorfor?: Det er en dur-treklang, men med kvart i stedet for ters siden det står "sus4"

Besifringstegn: D#5

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, forstørret 5 - tonene d, fiss, aiss

Hvorfor?: Det er en forstørret treklang, siden det står "#" foran 5-tallet (kunne også stått "+")

Besifringstegn: F7

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, ren 5, liten 7 - tonene f, a, c, ess

Hvorfor?: Det er en firklang. Det står ingenting om tersen (= stor), ingenting om kvinten (= ren), og ingenting om septimen (= liten)

Besifringstegn: Ebm7

Hvilke trinn og toner?: 1, liten 3, ren 5, liten 7 - tonene ess, gess, b, dess

Hvorfor?: Det er en firklang med liten ters siden det står "m" for moll, og med liten septim fordi det ikke står "maj" foran 7-tallet

Besifringstegn: Emaj7

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, ren 5, stor 7 - tonene e, giss, h, diss

Hvorfor?: Det er en firklang med stor ters, og med stor septim siden det står "maj"

Besifringstegn: Gadd9

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 9 = 2, stor 3, ren 5 - tonene g, a, h, d

Hvorfor?: Det er en dur-treklang med tillagt ("add") none/sekund

Besifringstegn: Am7b5

Hvilke trinn og toner?: 1, liten 3, forminsket 5, liten 7 -tonene a, c, ess, g

Hvorfor?: Det er en m7-firklang siden det står "m" og det ikke står "maj", og med forminsket kvint siden det står "b" foran 5-tallet

Besifringstegn: C9sus4

Hvilke trinn og toner?: 1, ren 4, ren 5, liten 7, stor 9 -tonene c, f, g, b, d

Hvorfor?: Det er femklang, med ters-stabling til og med 9. Septimen er liten siden det ikke står "maj", og det er kvart i stedet for ters siden det står "sus4"

---17 til 117

Besifringstegn: Hdim

Hvilke trinn og toner?: 1, liten 3, forminsket 5, forminsket 7 - tonene h, d, f, ass

Hvorfor?: Det er en dimakkord, med tre små terser stablet oppå hverandre fra tonen h

Besifringstegn: A11

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, ren 5, liten 7, stor 9, 11 - tonene a, (ciss), e, g, h, d

Hvorfor?: Stor ters droppes, fordi det er en 11-akkord. Kan også besifres Em7/A (= de fire øverste + bass) og G/A (= de tre øverste + bass)

Besifringstegn: F13

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, ren 5, liten 7, stor 9, 11, 13 - tonene f, a, c, ess, g, b, d

Hvorfor?: Siden det bare står 13, vet vi at tersen er stor siden det ikke står "m", septimen er liten siden det ikke står "maj", og verken 5, 9 eller 11 er alterert siden det ikke står noe om dette. Ettersom dette er en sjuklang vil normalt noen av tonene droppes, 11 og kanskje også 5 og/eller 9

Besifringstegn: C13b9

Hvilke trinn og toner?: 1, stor 3, ren 5, liten 7, liten 9, 11, 13 - tonene c, e, g, b, dess, f, a

Hvorfor?: Samme akkord som over, bortsett fra at 9 er senket (alterert) en halvtone siden det står "b" foran 9, og da kan heller ikke 9 droppes her

{{Tabell slutt}}

Denne sjekklista starter med noen enkle akkorder, og slutter med noen mer avanserte. Prinsippene for å forstå og bruke besifringssymbolene er alltid de samme, uansett hva slags akkorder det er, og uansett hvilken tone som er grunntonen.

\_ Trening:\_

Spill disse akkordene, lær deg alt om besifringssymbolene, skriv gjerne akkordene på noter, og ikke minst -sjekk de ut fra ulike grunntoner og ikke bare fra C.

### \_Profesjonell bruk av besifring\_

Besifringstegn plasseres alltid rytmisk \_på det stedet i takten hvor akkorden skal spilles\_. Hvis du bare skriver en oversikt med besifring, uten noter, bruker du taktstreker (takt heter på engelsk "bar") og setter en skråstrek (engelsk "slash") for hvert taktslag. Da kan du skrive besifringssymbolet i stedet for skråstrek på taktslaget hvor akkorden skal spilles, slik:

l H / / E l / A / / l E / / H l / / / / l {{Det kommer til å bli brukt denne notasjonen mest mulig i denne versjonen av boka.}}

Her kommer E på fjerde taktslag i første takt, A på andre taktslag i andre takt, og H på fjerde taktslag i tredje takt, og akkorden ligger ut fjerde takt.

 Alternativ skrivemåte:

l / / / / l / / / / l / / / / l / / / / l

 H E A E H

Hvis du bare skriver to akkorder i en takt uten å bruke skråstreker eller noter, vil det bety at de skal spilles på 1. og 3. taktslag (når taktarten er 4/4).

 Hvis du bruker noter, setter du enkelt og greit besifringstegnet rett over den noteverdien hvor akkorden rytmisk skal plasseres.

--- 19 til 117

## xxx2 Kapittel 3: Akkordtyper, funksjoner og analyse

Besifring beskriver hvilke akkorder vi skal spille, uten at vi trenger å vite noe om \_hvorfor\_. Alle musikere erfarer at noen akkorder låter fint sammen, andre ikke. Det finnes som regel en grunn for det også. Det samme med opplevelsen av at en akkordvending overrasker eller løfter en låt - det er fordi den bruker eller bryter eller kombinerer kjente mønstre på en smart måte. For å forstå og kunne bruke akkordene musikalsk og kombinere dem i gode progresjoner, trenger vi å bli bevisste på funksjonene og mønstrene som besifringen beskriver.

### xxx3 Hovedtreklangene

Noen akkorder brukes oftere i rekkefølge enn andre. Derfor kan vi definere noen grunnleggende akkordfunksjoner. Noen akkorder ligner på hverandre, og kan erstatte hverandre. Derfor kan vi snakke om \_beslektede akkorder\_.

 "Tre akkorder" er et uttrykk for å komme langt med lite. Hvilke tre er det konkret snakk om? De tre er så vanlige i vestlig musikk at de bare kalles hovedtreklangene. Du finner dem alltid på første, fjerde og femte trinn i en dur- eller mollskala. Første trinn kalles tonika, det er akkorden som ligger på toneartens grunntone. Femte trinn kalles dominant, og fjerde trinn subdominant. Når vi spiller treklanger på disse tre trinnene, dekker de til sammen alle skalaens sju toner. Dette er grunnen til at vi kan komme ganske langt selv med bare tre akkorder; minst én av dem vil alltid passe med en skalatone. I dur- og moll-tonearter spilles hovedtreklangene slik:

{{Tabell: 3 kolonner, 4 rader. Omgjort til liste:}}

#### Trinn:

#### I en dur-toneart:

I en moll-toneart:

#### Trinn: 1:Tonika

#### I en dur-toneart: En dur-akkord

I en moll-toneart: En moll-akkord

#### Trinn: 4: Subdominant

#### I en dur-toneart: En dur-akkord

I en moll-toneart: Oftest en moll-akkord, men kan også være en dur-akkord

#### Trinn: 5: Dominant

I en dur og moll-toneart: En dur-akkord, gjerne med liten septim - kalles dominant-akkord

{{Slutt}}

Årsaken til at det er flere valgmuligheter i moll, er at vi har tre ulike mollskalaer; ren, melodisk og harmonisk. Valgmulighetene blir derfor også enda flere når vi bruker andre akkorder enn disse tre (mer om dette i kap. 6).

### xxx3 Akkordfunksjoner

Funksjonsanalyse handler om hvordan ulike akkorder fungerer i forhold til hverandre. Det handler om en logikk, brukt av komponister gjennom århundrer i de fleste sjangre i vestlig musikk, for hvordan akkorder leder til nye akkorder, i progresjoner. Disse progresjonene peker alltid \_framover\_. Det handler alltid om \_hvor vi er på vei - ikke om hvor vi kommer fra\_. Det er derfor det kalles progresjon (= framdrift, av engelsk "progress"). Disse mønstrene må aldri misforstås som regler vi alltid må følge, som begrenser kreativiteten og kunsten. Tvert imot beskriver de noe som vi har i ryggmargen fordi vi har hørt det så mange ganger, noe som du kan leke med og utvikle dine egne idéer ut fra. De tilbyr en måte å tenke systematisk og litt abstrakt om lyd på, som gjør at vi ikke blir begrenset til å oppfatte alt som er "fint" som helt tilfeldige enkelthendelser og flaks (selv om det også skjer, heldigvis).

### xxx3 Alle akkordprogresjoners mor

Den viktigste akkordprogresjonen i vestlig musikk, er \_progresjonen dominant-tonika\_. Vi har den så underbevisst i øret, så integrert i ryggmargen, at den nesten er unødvendig å forklare. Dynamikken mellom dominant og tonika bygger på at disse to funksjonene er helt ulike, og de komplementerer hverandre. Når dominanten leder til tonika, er det fordi tonika definerer tonearten. Tonika er "hjemme", den er stabil, den hviler. Dominanten er motstykket; den vil videre, den er labil, den gir bevegelse og framdrift. Dominanten åpner, og tonika lukker. I en setning er dominanten et komma, eller et kolon: Tonika setter punktum.

--- 20 til 117

Derfor er dominanten også det viktigste verktøyet i funksjonsharmonikk: Den skaper framdrift, leder til et mål, og åpner derfor også muligheter for å kunne gå til andre mål enn forventet. Derfor kan vi snakke om \_dominantisk\_ funksjon som en "personlighets-egenskap" hos en akkord. En dominantisk akkord gir følelsen av noe ufullført, den skaper spenning og gir følelsen av at noe kommer til å skje. En dominantisk akkord leder mot en toneart, mot et nytt mål, den driver akkordrekka og låten videre framover.

 Rent teknisk finner du alltid dominant-akkorden på femte trinn i en dur- eller moll-toneart. Hva er C-durs dominant? Det er akkorden på femte trinn i C-durskalaen. Det samme gjelder alle andre dur- og moll-tonearter. Dominant-tonika er en \_fallende kvint\_. Dominanten har alltid stor ters (dur-ters), og dette er samme tone som \_ledetonen\_ i skalaen. Ledetonen (7) ligger en halvtone under grunntonen, integrert i dominant-akkorden som dens ters: På samme måte som ledetonen \_leder\_ opp til grunntonen når du spiller en skala oppover, \_leder\_ dominanten tilbake til tonika når du spiller akkordrekker. Dersom dominanten har septim, er den alltid liten, og leder ned til tonikas ters.

{{Se notehefte.}}

Ledetonen/dominanten er den praktiske årsaken til at vi må bruke løse fortegn for 7.trinn når vi skriver noter i en moll-toneart, fordi 7.trinn er lavt i ren moll.

 En dominant er \_alltid\_ en dur-akkord. Akkorden på 5. trinn kan gjerne være en moll-akkord, men da fungerer den ikke dominantisk. En dominant-akkord trenger ikke være noe mer enn en dur-treklang, men ofte tar vi med en liten septim også, for å understreke akkordfunksjonen. Intervallet fra septim opp til grunntone er en sekund, noe som gir en \_dissonans\_-virkning før den oppløses trinnvis ned til en \_konsonans\_. På grunn av dominantens spesielle status, legges det i tillegg gjerne flere spenningsskapende toner her. De tre øvre trinnene (9, 11, 13) kan være med, og toner kan være altererte. Dette er mer brukt i jazz enn i pop og rock, og det kalles "fargelegging" av akkorden (eller utvidede akkorder, mer om det i kap. 13).

 Akkurat nå er vi ved kjernen av vestlig funksjonsharmonikk: Ledetone til grunntone, dominant til tonika, dissonans til konsonans. Og vi kan legge til andre erfaringer som ligner: spørsmål leder til svar, å så leder til å høste, investering leder til avkastning, konflikt leder til løsning, uklarhet leder til oppklaring, osv. Dette er et \_lineært\_ prinsipp; A leder til B. Det kalles i musikalsk, litterær og filmatisk fortellerteknikk også for spenning-avspenning (engelsk "tension-release"). Og i all god fortellerteknikk går vi gjerne noen overraskende omveier, og endrer målene underveis....

--- 21 til 117

### xxx3 Akkordtyper

Vi skiller mellom tre hovedtyper av akkorder:

-- dur-akkorder: disse har stor ters

-- moll-akkorder: disse har liten ters

-- dominant-akkorder: disse har stor ters, og når de har septim er den alltid liten

Disse hovedtypene kan vi også kalle \_akkordkvaliteter;\_ dur er en kvalitet ved en akkord, moll en annen, dominantfunksjon en tredje (dur og moll blir også kalt "tonekjønn"). En dur-treklang er selvfølgelig en dur-akkord - om den også er en dominant-akkord kommer an på hvorvidt den har dominantisk funksjon i sammenhengen, eller ikke.

 I tillegg til disse tre hovedtypene av akkorder, kan vi se på halvforminskede akkorder (m7b5) som en egen akkordtype, selv om de er beslektet med moll, og helforminsket (dim) som en egen akkordtype, siden den symmetriske strukturen på dim-akkorder er unik.

 Selv om akkordene kan ha mye krydder i tillegg (eksempler og oversikt i forrige kap.), kan vi alltid forenkle en akkord ned til én av disse fem akkordtypene som basis, hvorav altså tre er vanligst. En Cmaj9 er en durakkord, en Cm6 er en moll-akkord, en C13 er en dominant-akkord. (Men hva med en sus4? Det kommer an på hva den oppløses til - dette er jo en forholdningsakkord....

\_Trening:\_

Finn og spill ulike akkorder, og tren på å gjenkjenne raskt hvilken av disse akkordtypene de tilhører.

### xxx3 Funksjonsanalyse

Funksjonsanalyse er et komplett system av symboler og begreper for å forklare alle tonale akkordfunksjoner. Det knyttes gjerne til satslære og koralsats-stilen, med røtter tilbake til barokken (mer om dette i kap.15). Det er skrevet en rekke bøker om satslære, og begrepene for de samme funksjonene varierer noe (oversikt i tabellen nedenfor). Prinsippene er likevel de samme selv om begrepene ikke er helt konsekvente.

 De tre hovedtreklangene ligger i kvart- eller kvint-avstand fra hverandre. Begrepet \_mediant\_ beskriver derimot akkorder i tersavstand. En mediant er en ters opp, en submediant en ters ned. Da blir tonikas mediant det samme som 3. trinn, subdominantens mediant er 6. trinn, og dominantens mediant er 7. trinn. Subdominantens submediant blir 2.trinn, og 6.trinn kan også kalles tonikas submediant.

### xxx3 Trinnanalyse

I populærmusikk brukes trinnanalyse i dagligtale blant musikere. Funksjonsanalyse brukes helst bare om hovedtreklangene. Trinnanalyse forteller hvilket trinn akkorden bygger på, regnet fra grunntonen i tonearten som vi til enhver tid er i. I trinnanalyse forenkler vi mer enn vi gjør i besifring; dersom C er I kaller vi også Cmaj7 for I. I tillegg til dette, kan trinnanalyse si noe om hvilken akkordtype det er snakk om, når du vet hva som er en skalaegen akkord på hvert av trinnene (kommer i neste kap.). I trinnanalyse kan vi skrive trinnene som 1, 2, 3 osv., men det brukes ofte romertall som symboler; som I, II, III osv. Noen skriver romertallene som "små bokstaver" (se tabellen nedenfor) når de betegner moll-akkorder. I denne boka bruker vi imidlertid bare genuine romertall, for heller å forstå logikken bak tallene. Trinnanalyse forklarer ikke funksjon like detaljert som funksjonsanalyse gjør - de forutsetter noen uskrevne regler. Disse skal jeg skrive i de neste kapitlene.

--- 22 til 117

### xxx3 Oversikt over akkorder basert på en durskala: Trinnanalyse og funksjonsanalyse, med besifring

{{Tabell: 7 kolonner, 9 rader. Omgjort til liste:}}

Trinnanalyse:

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter):

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger) :

Trinnanalyse: I

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter): T tonika

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger) : C, Cmaj7

Trinnanalyse: II, ii

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter): Ss subdominantens submediant, eller stedfortreder. Sp subdominantens parallell, eller "supertonika"

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger): Dm, Dm7

Trinnanalyse: III, iii

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter): Tm tonikas mediant

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger): Ds dominantens submediant, eller stedfortreder. Dp dominantens parallell

Trinnanalyse: IV

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter): S subdominant

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger): F, Fmaj7

Trinnanalyse: V

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter): D dominant

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger): G, G7

Trinnanalyse: VI, vi

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter): Ts tonikas submediant, eller stedfortreder. Sm subdominantens mediant. Tp tonikas parallell

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger): Am, Am7

Trinnanalyse: VII, vii

Funksjonsanalyse (med vanlige varianter): Dm dominantens mediant

Besifring, eksempel i C-dur (treklanger og firklanger): Hmb5, Hm7b5

{{Slutt}}

--- 23 til 117

# xxx1 Del 2: Akkorder

## xxx2 Kapittel 4: Akkorder basert på durskalaen

Vi har definert den grunnleggende tonale akkordprogresjonen; V-I, laget oversikt over akkordoppbygning og ulike funksjoner, og måter å kommunisere disse på gjennom besifring, trinnanalyse og funksjonsanalyse. Dersom vi setter subdominanten foran V-I, får vi tre hovedtreklanger i en kadens; IV-V-I. Subdominant-dominant-tonika.

### xxx3 Kadenser

En kadens er en måte å komme fram til \_målet\_ på - til toneartens tonika og grunntone. Kadenser brukes overalt i \_tonal\_ musikk som er basert på grunntone og dur- og moll-skalaer, både i klassisk, jazz og populærmusikk. Her er de fire mest brukte kadensene, i dur- og moll-tonearter:

-- det enkleste er selvfølgelig å gå fra D til T, og en vanlig (kalles også tonal eller "fullkommen") kadens er de tre hovedtreklangene spilt fram mot tonika som mål

-- en mye brukt variant er II-V-I, hvor moll-akkord på 2.trinn erstatter 4.trinn

-- "plagal" kadens er en fallende kvart, det vil si IV-I uten å gå veien om V

-- det skuffende med den såkalt "skuffende" kadensen er at den ikke går direkte til tonika, men til dens stedfortreder på 6.trinn i stedet for. Ofte brukes denne som en nest siste runde, før siste kadens som lander på tonika

{{Tabell: 3 kolonner, 5 rader. Omgjort til liste:}}

Kadens:

Dur-toneart, eks. C-dur:

Moll-toneart, eks. C-moll:

Kadens: Tonal kadens: IV-V-I

Dur-toneart, eks. C-dur: F, G, C

Moll-toneart, eks. C-moll: Fm (eller F), G, Cm

Kadens: II-V-I (to-fem-én)

Dur-toneart, eks. C-dur: Dm, G, C

Moll-toneart, eks. C-moll: Dm7b5 (eller Dm), G, Cm

Kadens: Plagal kadens

Dur-toneart, eks. C-dur: F, C

Moll-toneart, eks. C-moll: Fm (eller F), Cm

Kadens: "Skuffende" kadens

Dur-toneart, eks. C-dur: G, Am

Moll-toneart, eks. C-moll: G, Ab

{{Slutt}}

\_Trening:\_

-- spill, syng, skriv kadenser i ulike tonearter

-- lytt og gjenkjenn kadenser i låter når du hører på dem

### xxx3 Noen låter som bruker de tre hovedtreklangene\_

Hvor mange sanger har du hørt som bruker hovedtreklangene? En liten spilleliste blant utallige eksempler: Noah and The Whales "5 years time" (2007) går på hovedtreklangene: I-IV-V-IV, tvers igjennom, og hele Vampire Weekends "White Sky" (2010) er sammenhengende kadens. I refrenget til Green Days hit "American idiot" (2003) er rekkefølgen på de samme akkordene IV-I-V-I. I Alicia Keys' "Empire State of mind" (2009) eller Justin Timberlakes "Mirrors" (2013) er den I-V-IV. Introen og verset i "Grace Kelly" (Mika 2007) bruker bare grunntone og dominant/ledetone. Broa har et par andre akkorder for å bygge opp spenning (blant annet en moll-akkord på 5.trinn), som utløses i refrenget - som er en repetert kadens. Den samme kadensen som den gamle Motown-klassikeren "Twist and shout" er bygget på. Og så videre, eksemplene tar aldri slutt....

### xxx3 Harmonisert durskala: Skalaegne akkorder basert på durskalaen

Hvis vi supplerer de tre hovedtreklangene med fire akkorder til - siden skalaen har sju toner - finner vi et enkelt og svært brukervennlig mønster: Prinsippet er å legge akkorder på hver av tonene i skalaen. Vi bruker

--- 24 til 117

kun de tonene som finnes i skalaen - det vil si \_diatonisk\_, ikke kromatisk. Da spiller vi innenfor samme skala og samme toneart hele tiden, derfor kan vi kalle akkordene \_skalaegne\_. Alle toner i alle sju akkorder er fra de sju tonene i skalaen, vi har altså \_harmonisert\_ durskalaen. Siden durskalaen er strukturert som den er - 2#1/2 +3#1/2 trinn - vil noen skalaegne akkorder være dur-akkorder, og noen være moll-akkorder. Her er oversikten:

Harmonisert durskala: Skalaegne akkorder basert på durskalaen

{{Tabell: 7 kolonner, 3 rader. Omgjort til liste:}}

I: dur, C, Cmaj7

II: moll, Dm, Dm7

III: moll, Em, Em7

IV: dur, F, Fmaj7

V: dur (dominant), G, G7

VI: moll, Am, Am7

VII: forminsket, Hmb5, Hm7b5

{{slutt}}

-- de tre hovedtreklangene er dur-akkorder

-- de tre akkordene på trinn II, III og VI kaller vi \_bitreklanger\_, og de er moll-akkorder

-- akkorden på VII skiller seg ut; den er en forminsket treklang, og brukes sjeldnere enn de andre.

Den harmoniserte durskalaen, med de skalaegne akkordene på 1. til 6.trinn, brukes i millioner av pop- og rock-låter. Helst med en variasjon eller to, av og til ikke - uansett er \_dette\_ den harmoniske ryggraden.

### xxx3 Hvordan akkordene I til VI er beslektet med hverandre

Hver hovedtreklang er beslektet med en bitreklang som \_parallelle dur- og moll-akkorder\_. Disse står i mediantavstand til hverandre, og har to av tre toner felles.

-- dur-akkorden I har VI som mollparallell. Dette er for eksempel grunnen til at "skuffende" kadens går til VI; akkorden er nært beslektet med I

-- dur-akkorden IV har II som mollparallell. Dette forklarer hvorfor IV kan byttes ut med II i en II-V-I-kadens

-- dur-akkorden V har III som mollparallell. Likevel brukes ikke denne som erstatning for dominantfunksjonen, men det gjør derimot medianten oppover, VII (som er bygd på ledetonen)

\_Sjekkliste:\_

Hvordan finne en parallell moll-akkord? Fra dur går du en stor sekst opp, eller en liten ters ned. Fra moll til dur er det motsatt.

 Vi kan også kategorisere akkordkvalitetene ved å høre på hvordan de i praksis brukes for å skape framdrift i akkordprogresjoner:

-- tonika og dens medianter er stabile akkorder: I, III, VI

-- subdominanten og dens parallell er litt mer ustabile, og gir følelse av framdrift uten at det er helt klart hvilken retning de trekker i: IV og II

-- dominanten og dens mediant er svært spenningsskapende og ustabile og skaper en sterk følelse av bevegelse i retning tonika: V og VII

\_Trening:\_

Spill disse akkordene etter hverandre i ulike kombinasjoner og tonearter, og hør på dem.

--- 25 til 117

### xxx3 Hvordan finne beslektede akkorder og akkordprogresjoner i kvintsirkelen

Forholdet mellom \_parallelle dur- og moll-akkorder\_ tilsvarer \_parallelle dur- og moll-tonearter\_. \_Kvintsirkelen\_ (engelsk "the circle of fifths") er en visuelt oversiktlig framstilling av begge deler. Når du spiller og memorerer kvintsirkelen, vil du oppdage følgende brukervennlige mønster: Uansett hvilken toneart du er i, kan du også tenke på toneartene nærmest denne som \_akkorder\_, ikke som tonearter. Dette er de nærmest beslektede akkordene i denne tonearten. På \_venstre\_ side finner du alltid subdominant, på \_høyre\_ dominant, og de parallelle moll-toneartene på innsiden av sirkelen tilsvarer de tre bitreklangene, plassert slik at utside/innside er \_hverandres dur- / moll-paralleller\_. Dette mønsteret finner du altså ut fra hvilken som helst dur-akkord som grunntone. Nærmest en hvilken som helst tonika, finner du de nærmest beslektede akkordene, trinnene I til VI, som i tabellen ovenfor.

{{Illustrasjon:}}

Her er det i originalen en sirkel med akkorder. På utsiden av sirkelen er det skrevet akkorder som er beskrevet som "hovedtreklanger". Mens akkordene på innsiden er beskrevet som "bitreklanger". F.eks. er akkorden C hovedtreklang, mens Am er bitreklangen til C. Om jeg sammenligner med klokka starter Hovedtreklangene C på klokka 12, G klokka 13, D klokka 14, A klokka 15, E klokka 16, H(B) klokka 17, Gb/F# klokka 18, Db/C# klokka 19, Ab klokka 20, Eb klokka 21, Bb klokka 22 og F klokka 23. Samme med bitreklangene der Am klokka 12, Em klokka 13, Hm klokka 14, F#m klokka 15, C#m klokka 16, G#m klokka 17 Ebm/D#m klokka 18, Bbm klokka 19, F, klokka 20, Cm klokka 21, Gm klokka 22 og Dm klokka 23. Videre er den ramme rundt de seks akkordene øverst i sirkelen: F, C, G og Dm, Am, Em. Disse har  fått tallene C : 1, G: 5, F: 4 , Dm: 2, Am: 6, Em:3.  Og blir beskrevet som beslektede akkorder.

{{Slutt}}

Det er laget egne teorier og skrevet bøker basert på dette, med uttrykk som "akkordhjulet" eller på engelsk metaforer som både "backcycling" og "money chords", men hemmeligheten er ikke mer hemmelig enn \_å bruke kvintsirkelen praktisk\_, og bruke den som en oversikt over beslektede \_akkorder\_, ikke bare tonearter (mer om dette i kap.9).

### xxx3 Hvordan kunnskap om beslektede akkorder gjør alt mye enklere

Forståelsen for hvordan akkorder er bygd på harmoniserte skalaer gjør det lettere å generere idéer til å kombinere melodi og akkord-progresjoner når du skriver låter. Dette er derfor er en gammel nyhet i musikkbransjen. På 1960-tallet utviklet en gruppe studiomusikere i Nashville et smart kodesystem for akkordprogresjoner, for å kunne jobbe raskt med et imponerende resultat tilsynelatende uten å ha øvd sammen. "The Nashville mafia" beskyttet jobbene sine ved å holde andre utenfor koden. Men flere tiår tidligere hadde jazzmusikere begynt å improvisere over noteark hvor det sto tall og symboler. Det eldste eksemplet vi kjenner går helt tilbake til barokken, hvor akkordprogresjoner på cembalo under et orkester ble notert i et kodet tallsystem kalt "generalbass". Det er den eldste forløperen til vårt besifringssystem. De som kunne håndverket og kjente kodene for "money chords", hadde jobbene.

--- 26 til 117

En annen praktisk fordel med å tenke på akkorder som \_trinn\_ og ikke bare akkordnavn, er at det blir enkelt å \_transponere\_. Det vil si å flytte en akkordrekke til en annen toneart. Det er viktig å kunne dersom for eksempel stemmeomfanget og stemmeklangen til en vokalist gjør det smart å flytte en låt opp eller ned. Du tenker bare tilsvarende trinn ut fra grunntonen i den nye tonearten. Eksempel: I C-dur er akkordene C-F-Dm-G trinnene I-IV-II-V. Skal du flytte låten til E-dur, er de samme trinnene E-A-F#m-H.

### xxx3 De fire vanligste akkordene i pop

Hvor mange sanger har du hørt som bruker de seks hoved- og bitreklangene? Sikkert flere millioner. Vi kan avgrense det til bare én bitreklang, nemlig tonikas moll-parallell på 6.trinn - og så har vi de de fire mest brukte akkordene i pop.

 Disse fire akkordene brukes nærmest uendelig, i alle kombinasjoner. Denne akkordrekka har fra gammelt av tilnavnet "doo wop-syklusen", siden den ble en innarbeidet klisjé i 1950-tallets populære doo wop-musikk:

l I / / / l VI / / / l IV / / / l V / / / l

IV kan naturligvis erstattes med sin moll-parallell, slik:

l I / / / l VI / / / l II / / / l V / / / l

Eller med både II og IV etter hverandre. Denne akkordprogresjonen er brukt så mye av så mange musikere i så mange år at det er helt unødvendig å gi eksempler.

 Dersom vi i "doo wop-syklusen" flytter takt 3-4 foran takt 1-2, blir progresjonen slik som for eksempel Coldplay bruker den i "Viva la vida" (2008):

l I / / / l D / / / l G / / / l Em / / / l

l IV / / / l V / / / l I / / / l VI / / / l

En annen svært vanlig progresjon med de fire akkordene, er:

l I / / / l V / / / l VI / / / l IV / / / l

Black Eyed Peas' "Where is the love" (2003), Alicia Keys' "No one" (2007), Lady Gagas "The edge of glory" (2011) og Adeles "Someone like you" (2011) bruker denne akkordprogresjonen helt likt.

 Gorillaz forlenger progresjonen i "On Melancholy Hill" (2010) med en ekstra kadens som leder tilbake til starten:

l D / / / l / / / / l A / / / l / / / / l Hm / / / l

l I / / / l / / / / l V / / / l / / / / l VI / / / l

l / / / / l G / / / l A / / / l G / / / l A / / / l

l IV / / / l IV / / / l V / / / l IV / / / l V / / / l

Og dersom vi flytter takt 3-4 foran takt 1-2, blir progresjonen slik:

l VI / / / l IV / / / l I / / / l V / / / l

Så ulike artister og låter som Bruce Springsteens "Radio nowhere" (2007), Beyoncés "If I were a boy" (2008), Eminem's "Not afraid" (2010) og Taylor Swifts "Sparks fly" (2011) bruker denne akkordprogresjonen.

 Naturligvis starter ikke alltid en akkordprogresjon på 1.trinn - samme hvor enkel den er. Ofte starter den et annet sted, og "lander" etter hvert, før den går ut i en ny runde.

--- 27 til 117

Gruppa Axis of Awesome laget i 2011 en 47-låters medley med de fire akkordene, med en video som du finner på YouTube.

 \_Søkeord\_: "The Axis of Awesome: 4 Chords Official Music Video"

{{Her er det i originalen en QR-kode lenket til sangen.}}

Lista over låter som bruker den harmoniserte durskalaen er altså tilnærmet uendelig. Og dersom vi reduserer de sju akkordene til disse fire, er den uendelig. Og dette er heller ingen nyhet: Kanskje er det en tysk organist som levde for 350 år siden som egentlig skulle ha fått noen millioner for dette, hvis man kunne kreve royalties for en akkordprogresjon? Fenomenet "Canon i D-dur", et lite musikkstykke komponert av Johann Pachelbel på slutten av 1600-tallet, ble glemt men gjenoppdaget og publisert i 1919, og det vokste seg gradvis til å bli en hit i populærkulturen fra 1970-tallet av. Hele stykket er en lang repetisjon av disse fem akkordene:

l I / V / l VI / III / l IV / I / l IV / V / l

På YouTube kan du også se komikeren Rob Paravonian som utbroderer denne akkordprogresjonen i fem minutter - med snutter av Creed, Aerosmith, Green Day, Avril Lavigne, U2, Twisted Sister, Bob Marley, The Beatles, og mange flere. Og før dem, brukte Haydn, Mozart og Handel den samme progresjonen....

 Søkeord: "rob paravonian pachelbel rant" {{her er det i originalen en QR-kode lenket til sangen }}

Analyse: "Sing", Travis 2001

-- låten går i A-dur. Skriv inn besifringen (under trinnanalysen).

-- kan verset også oppfattes som en annen toneart enn A-dur?

-- hvordan utnyttes forholdet mellom dur- og moll-parallell i låtens fortellerteknikk?

intro/vers:

l VI l II l II l VI l

l VI l II l II l VI l

refreng:

l I / V / l II l II l I l

l I / V / l II l II l I l

--- 28 til 117

Analyse: "Beautiful day", U2 2000

-- her er trinnanalysen til låten - skriv inn og spill besifringen i D-dur, som er riktig toneart....

-- ....og i E-dur, for å trene på å transponere

tema 1 (intro, vers, refreng):

l V / / I l / IV / / l I / / V l / / / / l

tema 2 ("touch me"....):

l III / / IV l / / / / l I / / V l / / / / l

tema 3 ("see the world"...):

l II / / / l IV / / / l I / / / l / / / / l

Analyse: "Bend and break", Keane 2004

-- låten går i E-dur. Skriv inn trinnanalysen (under besifringen)

-- transponér til G-dur

Introen bruker en 7sus4-akkord som en spenningsskapende klang, kan kalles I her

intro:

l E l Esus4 l E7sus4 l E l 2x

vers:

l E l Emaj7 l F#m l C#m l A l A / A/H l

l E l Emaj7 l F#m l C#m l A l A / A/H l

pre-chorus:

l F#m l A l H l Hsus4 / / H l

l F#m l A l H l A/H l

refreng:

l Esus4 / E / l E/G# l Asus4 l A/G# l

l F#m l H l G#m l A l

l Esus4 / E / l E/G# l Asus4 l A/G# l

l F#m l A/H l

--- 29 til 117

Analyse: "In my place", Coldplay 2002

-- skriv trinnanalyse under akkordene

-- hvor finner du medianter? Og parallelle moll-akkorder?

-- hvilke akkordfunksjoner inneholder refrenget?

-- hvor i låten finner du en vanlig tonal kadens?

-- hvilken tone ligger i samtlige akkorder i verset?

intro/mellomspill:

l A / Amaj7 / l C#m / E / l A / F#m7 / l C#m / E / l

l A / Amaj7 / l C#m / E / l A / F#m7 / l C#m / E / l

vers:

l A / Amaj7 / l C#m / E / l A / F#m7 / l C#m / E / l

l A / Amaj7 / l C#m / E / l A / F#m7 / l C#m / E7 / l

refreng:

l D / / / l A / E/G# E l D / / / l A / E/G# E l

l D / / / l A / E/G# E l D / / / l E7 / / / l

--- 30 til 117

"Sing" / Slik gjorde jeg det:

intro/vers:

l VI l II l II l VI l

l F#m l Hm l Hm l F#m l

refreng:

l I / V / l II l II l I l

l A / E / l Hm l Hm l A l

Verset har moll-akkorder, og refrenget løftes med dur-akkorder. Denne overgangen mellom moll og dur brukes mye i pop. Det er også et mye brukt låtskriver-verktøy å unngå tonika-akkorden i en del av låten, for så å "lande" i neste - slik verset her er mer åpent før låten lander i første takt av refrenget på tittel-ordet "Sing". Det går an å tenke verset i den parallelle moll-tonearten Fiss-moll, men alle akkordene i låten er skalaegne i A-dur likevel.

 "Beautiful day" / Slik gjorde jeg det:

 tema 1:

 l V / / I l / IV / / l I / / V l / / / / l

D-dur: l A / / D l / G / / l D / / A l / / / / l

E-dur: l H / / E l / A / / l E / / H l / / / / l

tema 2:

 l III / / IV l / / / / l I / / V l / / / / l

D-dur: l F#m / / G l / / / / l D / / A l / / / / l

E-dur: l G#m / / A l / / / / l E / / H l / / / / l

tema 3:

 l II / / / l IV / / / l I / / / l / / / / l

D-dur: l Em / / / l G / / / l D / / / l / / / / l

E-dur: l F#m / / / l A / / / l E / / / l / / / / l

Hvert av de 3 temaene starter fra en ny akkord (V, III, II), de er også melodisk veldig ulike.

 Tema 1: Legg merke til hvordan bare hovedtreklangene brukes, men låten virker åpen fordi progresjonen starter og slutter med dominant, og skaper energi fordi flere av akkordene rytmisk plasseres på taktslagene 2 og 4 i stedet for 1 og 3.

 Tema 2: Én ny akkord innføres, bygger ellers på samme struktur som tema 1.

 Tema 3: Én ny akkord innføres, temaet virker mye roligere fordi alle akkordene legges forutsigbart på 1 i takten, som skaper kontrast.

 Bassen blir liggende på Em i første runde, mens den går opp til G (slik det står her) de neste tre gangene. Det fungerer fordi det er parallelle dur- og moll-akkorder. I siste runde lander vi på dominant-akkorden før en overgang leder tilbake til refrenget.

--- 31 til 117

"Bend and break" / Slik gjorde jeg det:

intro:

l E l Esus4 l E7sus4 l E l

l I l :/: l :/: l l

l G l Gsus4 l G7sus4 l G l

vers:

l E l Emaj7 l F#m l C#m l A l A / A/H l

l I l :/: l II l VI l IV l IV / V / l

l G l Gmaj7 l Am l Em l C l C / C/D l

l E l Emaj7 l F#m l C#m l A l A / A/G# l

l I l :/: l II l VI l IV l :/: l

l G l Gmaj7 l Am l Em l C l C / C/H/ l

pre-chorus:

l F#m l A l H l Hsus4 / / H l

l II l IV l V l :/: l l

l Am l C l D l Dsus4 / / D l

l F#m l A l H l A/H l

l II l IV l V l :/: l

l Am l C l D l C/D l

refreng:

l Esus4 / E / l E/G# l Asus4 l A/G# l

l I l :/: l IV l :/: l

l Gsus4 / G / l G/H l Csus4 l C/H l

l F#m l H l G#m l A l

l II l V l III l IV l

l Am l D l Hm l C l

l Esus4 / E / l E/G# l Asus4 l A/G# l

l I l :/: l IV l :/: l

l Gsus4 / G / l G/H l Csus4 l C/H l

l F#m l A/H l

l II l V l

l Am l C/D l

Trinnanalyse er en forenklet framstilling. Selv om det kommer andre basstoner, eller sus4-akkorder, skriver vi bare trinnet. Introen bruker en 7sus4-akkord som en spenningsskapende klang, den har strengt tatt ikke tonika-funksjon (på grunn av liten septim).

 Legg merke til bruken av kadenser: Hele pre-choruset er en kadens som gjentas og leder inn i refrenget, og refrenget slutter med en II-V-I-kadens tilbake til intro/nytt vers. 11 brukes dessuten som forsterking av dominanten begge steder.

--- 32 til 117

"In my place" / Slik gjorde jeg det:

intro/mellomspill/vers:

l A / Amaj7 / l C#m / E / l A / F#m7 / l C#m / E / l

l I / / l III / V / l I / VI / l III / V / l

refreng:

l D / / / l A / E/G# E l D / / / l A / E/G# E l

l IV / / / l I / V / l IV / / / l I / V / l

l D / / / l A / E/G# E l D / / / l E7 / / / l

l IV / / / l I / V / l IV / / / l V / / / l

Intro/mellomspill og vers har medianter og parallelle dur-/moll-akkorder: I til III, III til V, I til VI, III til V. Verset bruker mest ters-forbindelser, og refrenget kvint-forbindelser: Refrenget består av bare hovedtreklangene. Legg merke til at det begynner på subdominanten, noe som gir refrenget et helt annet løft enn hvis refrenget også hadde startet på tonika slik de andre delene i låten gjør. Etter å ha gjentatt samme akkordprogresjon tre ganger, avsluttes refrenget med en langsom tonal kadens som leder tilbake til introen igjen. Her brukes kadensen veldig tydelig som en oppsummering/avrunding før vi går videre til ny del i låten.

 Kvinten e ligger gjennom hele verset: Den er 5 i A, 3 i C#m, 1 i E, 7 i F#m7.

--- 33 til 117

## xxx2 Kapittel 5: Skalafremmede akkorder og modulasjoner

Vi kan skille mellom akkorder som kun bruker toner innenfor én skala og toneart, og akkorder som også låner toner utenfor denne skalaen og tonearten. Det kaller vi henholdsvis skalaegne og \_skalafremmede\_ toner og akkorder. Mange låter bruker \_noen\_ akkorder som er utenfor toneartens skala, akkorder som bryter mønsteret og skaper spenning eller variasjon. Eller vi skifter toneart - det vil si at låten modulerer, og fortsetter å bli i den nye tonearten.

 I en skalafremmed akkord brukes en eller flere toner \_som ikke hører hjemme i skalaen til den tonearten som vi er i\_. Tre måter er vanlige, her med eksempler fra C-dur:

-- akkordkvaliteten kan være endret; når en akkord som i skalaen er en moll-akkord i stedet for spilles som dur-akkord. Eksempel: E i stedet for skalaegent 3.trinn, Em

-- akkordkvaliteten kan være endret på motsatt måte; når en akkord som i skalaen er en dur-akkord i stedet for spilles som moll-akkord. Eksempel: subdominanten er moll, Fm i stedet for F

-- et trinn kan være hevet eller senket. Eksempel: Lavt 6.trinn, Ab, i stedet for skalaegent 6.trinn, Am

Vi skal se nærmere på disse tre. Den første forteller som oftest at vi skal innom en ny toneart - det skjer en modulasjon: Dur-akkorden fungerer som en bidominant til den nye tonearten.

### xxx3 Bidominanter og modulasjon

En \_modulasjon\_ er et skifte av tonalsenter, hvor vi sikter på et nytt mål: Tonika i en annen toneart enn den vi var i. En modulasjon kan skje på "makro-nivå"; vi spiller ett refreng i C-dur og det neste i D‑dur. Alt flyttes ett trinn opp til en ny toneart, og blir der. Men det skjer oftere på "mikro-nivå", hvor vi lager noen variasjoner innenfor den tonearten vi allerede er i. Dette kalles gjerne et "utsving" fra tonearten; vi er innom en ny toneart for én eller noen akkorder eller takter, før vi kommer tilbake igjen. Når vi gjør dette, bruker vi skalafremmede toner og akkorder som tar oss ut av skalaen og tonearten og innom en annen. I notasjon bruker vi løse fortegn for den nye tonearten, og i besifring vil vi få akkorder som ikke er skalaegne.

 Det er vanlig å modulere ved å bruke en \_bidominant\_ - en dominantisk akkord som leder til ny toneart fordi den har dominantfunksjon i denne tonearten. Tenkt ut fra en toneart, er det altså en dominantisk akkordfunksjon \_alle andre steder enn\_ på toneartens 5.trinn. Dette kan vi også kalle å \_dominantisere\_ et akkordtrinn; det vil si å gi en akkord dominantisk funksjon i en progresjon. Modulasjonen kan gjøres \_tydeligere\_ ved å bruke en hel kadens til den nye tonearten. Den kan også gjøres \_mindre tydelig\_ ved å "hoppe" inn i tonearten uten bidominant, kadens eller annet forvarsel i det hele tatt - en såkalt "uforberedt" modulasjon.

### xxx3 Eksempel på bidominanter og dominantisering

Akkordrekka C-Em-Am-Dm-G-C er I-III-VI-II-V-I i C-dur.

 Dersom vi dominantiserer 3.trinn og 2.trinn, blir rekka slik: C‑E‑Am‑D-G-C

Verken E eller D er skalaegne akkorder i C-dur. E er bidominant til 6.trinn (Am), og D er bidominant til 5.trinn (G). Basstonene er de samme, men progresjonen låter litt annerledes.

 Dominantiseringen av 2.trinn har et kallenavn: \_Vekseldominant\_. Det er dominantens dominant.

--- 34 til 117

### xxx3 Bidominant som ikke leder til ny tonika

En annen svært vanlig form for utsving er når en akkord dominantiseres, uten at den leder direkte til den akkorden som den er bidominant til. For eksempel C-D-F-C: Her er D skalafremmed i C-dur. Selv om den er vekseldominant, kommer ikke G som neste akkord, men F.

 Et annet eksempel: C-G-A-F-C. Her er A skalafremmed i C-dur. Den er bidominant til 2.trinn Dm, men i stedet for kommer 4.trinn F - som er Dm sin parallelle dur-akkord.

### xxx3 Trinnanalyse-symbol for bidominanter og modulasjoner

En bidominant kan markeres i trinnanalyse på ulike måter, som viser at den leder mot det \_nye\_ målet, ikke det gamle. Her bruker jeg denne: Hvis vi setter dominant-symbolet i parantes, kan det symbolisere bidominant, slik: "(V)". Etter parantesen setter vi trinnet \_som den er dominant til\_ - uansett om denne akkorden kommer, eller ikke.

 Eksempel: C-E-Am-D-G-C blir slik: I-(V)VI-VI-(V)V-V-I

### xxx3 Bidominant eller dur-akkord?

Når bidominanten leder til en annen akkord enn den er bidominant til, kan vi strengt tatt si at det bare er en moll-akkord som er endret til en dur-akkord. For eksempel å kalle E i C-dur for "III dur". Det kan likevel være mer logisk å analysere akkorden som bidominant til Am - selv om en annen akkord enn Am kommer. En dominant-funksjon leder nemlig ikke alltid direkte til sin tonika - det ville være veldig forutsigbart og kjedelig dersom en akkord alltid \_må\_ lede videre til det logiske førstevalget. Det er ofte et poeng å \_ikke\_ gjøre dette, men heller gå i en annen retning, eller via en omvei. Dominant-funksjonen er jo nettopp å åpne muligheter, ikke å begrense. Derfor trenger altså \_ikke\_ en bidominant å lede til sin respektive tonika - den kan peke dit, men gå en annen vei likevel.

 Eksempel: C-D-F-C blir slik: I-(V)V-IV-I

### xxx3 Modulasjon til ny toneart

Dersom en modulasjon skjer på "makro-nivå", altså at låten modulerer til en ny toneart og \_blir der\_ for mer enn en akkord eller to, kan vi tenke ny toneart fra og med dennes dominant eller kadens. Dersom vi modulerer til en nært beslektet toneart vil det bli en myk overgang dersom overgangsakkordene passer inn i både den gamle og den nye tonearten samtidig. En visualisering av dette er å vise overgangen i begge tonearter, eksempel:

{{Tabell: 3 rader, 7 kolonner. Omgjort til liste:}}

Akkorder:

C-dur:

A-moll:

Akkorder: C

C-dur: I

A-moll: III

Akkorder: E

C-dur: (V) VI

A-moll: V

Akkorder: Am

C-dur: VI

A-moll: I

Akkorder: Dm

C-dur: II

A-moll: IV

Akkorder: E

C-dur: (V) VI

A-moll: V

Akkorder: Am

C-dur: VI

A-moll: I

{{Slutt}}

3.trinn er dominantisert: Akkorden E er bidominant til Am, som kommer. Her gir det også mening å si at vi er over i den parallelle moll-tonearten A-moll. Men vi er heller ikke lenger unna C-dur enn at to akkorder kan sees på som skalafremmede. Slike akkord-progresjoner får en god flyt når akkorder har en funksjon i flere tonearter samtidig.

--- 35 til 117

Dersom vi modulerer til en fjernere toneart, kan en slik dobbeltfunksjon være vanskeligere å finne:

{{Tabell: 3 rader, 9 kolonner. Omgjort til liste:}}

Akkorder:

C-dur:

Ess-dur:

Akkorder: C

C-dur: I

Ess-dur: ---

Akkorder: Fm

C-dur: IVm

Ess-dur: II

Akkorder: Bb

C-dur: ---

Ess-dur: V

Akkorder: Eb

C-dur: ---

Ess-dur: I

Akkorder: Cm

C-dur: ---

Ess-dur: VI

Akkorder: Fm

C-dur: ---

Ess-dur: II

Akkorder: Bb

C-dur: ---

Ess-dur: V

Akkorder: Eb

C-dur: ---

Ess-dur: I

{{Slutt}}

Her gir det mening å si at vi er i Ess-dur fra Fm og videre, siden disse akkordene ikke ligger så nær C-dur og siden II-V-I-kadensen tyder på at vi har kommet til Ess-dur for å bli der en stund.

 Låtskrivere bruker slike mønstre blant annet for å markere overgang fra et vers til en bro, eller fra en A-del til en B-del. Eksemplet ovenfor finner du i overgangen til B-delen i klassikere som Roy Orbisons "Pretty woman" og The Beatles' "Lady Madonna".

 En bidominant eller en ny kadens vil alltid kunne sende en låt inn i en ny toneart - og slike overgangsakkorder fungerer \_alltid\_, om tonearten er nær eller fjern. Hemmeligheten er å tenke \_framover\_, altså å spille en bidominant eller kadens til den \_nye\_ tonearten som mål, ikke den gamle.

### xxx3 Når en dur-akkord blir til en moll-akkord

Hovedtreklangene, som i dur-tonearter er dur-akkorder, kan endres til moll. Vi skriver en "m" bak trinnet, Fm i C-dur = IVm. En dur-akkord som er endret til moll kan ha en funksjon i en ny toneart; for eksempel som 2.trinn i en II-V-I-kadens til den nye tonearten. Som vi så i eksemplet ovenfor kan Fm være en variasjon av subdominanten, men også en 2.trinnsakkord i en overgang til B-delen som går i Ess-dur: C-Fm-Bb-Eb = II-V-I fra C-dur til Ess-dur.

 Moll-akkord på 5.trinn har ingen dominantfunksjon, men kan på samme måte gi en fin overgang til F-dur, som 2.trinnsakkord:

C-Gm-C7-F = II-V-I fra C-dur til F-dur.

 Slike moll-akkorder brukes også uten noen bestemt funksjon ut over variasjonen og klangen, og samspillet med melodien. For eksempel kan det å skifte mellom en dur- og en moll-akkord på samme trinn være en fin effekt. Dette kan også fungere som en uforberedt modulasjon til \_varianttonearten\_ - dur- og moll-tonearter på samme basstone. Dette finner du blant annet i Beatles-låtene "Things we said today", "Norwegian wood" og "Penny Lane".

 Arcade Fire gjør en elegant modulasjon i "Rebellion" (2004). A-delen er en vanlig fireakkords-rekke i B-dur:

l Bb l Eb l Bb l Gm l

l I l IV l I l VI l

B-delen starter med at Bb-dur endrer kvalitet til Bb-moll - som etter hvert viser seg å være 6.trinn i Dess-dur. Modulasjonen en liten ters opp skjer altså uten dominant eller kadens, men med å variere dur- og moll-akkord på samme trinn, og la akkorden få en logisk funksjon i den \_nye\_ tonearten.

l Bbm l Gb l Db l Ab l

l VI l IV l I l V l

--- 36 til 117

Progresjonen IVm-I er en plagal kadens med \_moll-subdominant\_ hvor poenget er at progresjonen inneholder den kromatiske melodilinja liten sekst-ren kvint: I C-dur er ass tersen i Fm, og g er kvinten i C. Moll-subdominanten kan gi et litt mykt og nostalgisk preg, siden det er en mye brukt akkord i eldre populærmusikk og jazz fra 30- og 40-tallet. Den brukes også en del i country. Det er vanlig å la den lede til tonika, men den kan også gå via dominanten: Fm-G-C. Her er to eksempler hvor moll-subdominanten brukes i progresjonen

IVm-I:

 I "Wake me up when september ends" (2003) spiller Green Day en skalanedgang i bassen fra I til IV, og i kadensen legger de en moll-subdominant som leder ned igjen til tonika:

l G / / / l G/F# / / / l Em / / / l Em/D / / / l

l I / / / l / / / / l VI / / / l / / / l

l C / / / l Cm / / / l G / / / l / / / / l

l IV / / / l IVm / / / l I / / / l / / / / l

I refrenget på "Irreplaceable" (2006) med Beyoncé legges en moll-

subdominant i slutten av refrenget:

l Bb / / / l F / / / l Cm / / / l Eb / / / l Bb / / / l

l I / / / l V / / / l II / / / l IV / / / l I / / / l

l F / / / l Cm / / / l Ebm / / / l / / / / l Bb

l V / / / l II / / / l IVm / / / l / / / / l I

Produsentene i Stargate bruker med denne moll-subdominanten en progresjon som er vanligere i country-musikk enn i en typisk R&B-låt, understreket med bruk av akustisk gitar. Det er et eksempel på hvordan akkorder kan overraske ut fra hvilke sjangre og sammenhenger de brukes i.

### xxx3 Oversikt over vanlige skalafremmede akkorder, basert på dur-tonearter

\_Skalaegne akkorder i dur\_

{{Tabell: 7 kolonner, 3 rader. Omgjort til liste:}}

I, dur, C

II, moll, Dm

III, moll, Em

IV, dur, F

V, dominant, G

VI, moll, Am

VII, forminsket, Hmb5

{{Tabell slutt}}

\_Hva skjer når vi endrer akkordkvalitet?\_

{{Tabell: 7 kolonner, 3 rader. Omgjort til liste:}}

Im, moll, Cm

(V) V, vekseldominant (til V), D eller D7

(V) VI, bidominant til VI, E eller E7

IVm, moll subdominnant, Fm

Vm, moll, uten dominantfunksjon

(V) II, bidominant til II, A eller A7

(V) III, bidominant til III, H eller H7

{{Slutt}}

\_Andre muligheter\_

{{Tabell: 7 kolonner, 3 rader. Omgjort til liste:}}

(V) IV, bidominant til IV, C7

(V) bVII, bidominant til bVII, F7

VIIm, moll, Hm

{{Slutt}}

1.trinn og 4.trinn kan også dominantiseres - det kommer an på sammenhengen, og det kan tydeliggjøres ved å legge til en liten septim i stedet for den skalaegne maj7.

### xxx3 Et trinn kan være hevet eller senket

Den tredje formen for skalafremmede akkorder, er senkede og hevede trinn. For eksempel akkorden Ab brukt i C-dur i stedet for Am; den er et senket 6.trinn. I teorien kan dette også kalles et hevet 5.trinn, siden akkorden Ab klinger helt identisk med akkorden G#. I praksis betrakter vi likevel vanligvis denne ut fra trinnet som er senket.

--- 37 til 117

I trinnanalyse visualiserer vi dette ved å sette en "b" foran romertallet. I dur-tonearter er det tre slike akkorder som brukes mye i populærmusikk: Senket 3., 6. og 7.trinn. Alle spilles som dur-treklanger: bIII (Eb), bVI (Ab), bVII (Bb). Det går selvfølgelig også an å spille moll-treklanger (Ebm = bIIIm), men det vanligste er dur.

 En typisk progresjon som bruker dette, er bVII-V-I (i C-dur: Bb-G-C). Dette er en form for kadens, hvor \_den senkede 7-trinnsakkorden\_ brukes som en vei fram til dominanten, i stedet for IV eller II.

 Akkordene IVm, bVI, IIm7b5 kan i dur-tonearter erstatte hverandre, eller kombineres, fellestrekket er nemlig at \_liten\_ sekst leder kromatisk til kvinten (i stedet for stor sekst, som er skalaegen): tonene ass-g.

 Eks:

Ab-C (bVI-I)

Fm-C (IVm-I)

Dm7b5-C (IIm7b5-I)

Bond-temaet "Licence to kill" bruker denne kombinasjonen med dramatisk effekt i introen, med referanser til "Goldfinger":

I-bVI-IVm-I.

 Analyse: "Everybody's changing", Keane 2004

Skriv inn besifring i C-dur. Hvilke mønstre gjenkjenner du her?

intro:

l I l :/: l IV l :/: l

l II l V l I l :/: l

vers:

l II l :/: l IV l :/: l

l II l V l I l :/: l

l I l :/: l IV l :/: l

l II l V l VI l :/: l

refr:

l IV l V l I l IV l

l II l V l III l (V)II l

l II l V l I l :/: l

--- 38 til 117

Analyse: "Foot of the mountain", a-ha 2010

 Låten går i G-dur.

 Hvilke skalafremmede akkorder brukes her? Hvilke akkordfunksjoner er dette, på hvilken måte er de skalafremmede?

intro:

l Em7 l :/: l Am7 l :/: l

l D l Em7 l Am7 l :/: l

vers:

l G l :/: l Em7 l :/: l

l G l :/: l Em7 l C l

l Dm/F l :/: l Cadd9/E l :/: l l

l G l Am l G l :/: l

ref:

l Em l A7 l C l G G/F# l

l Em l A7 l C l G G/F# l

l Am7 l Em Em/D l C l Hsus4 H l

l Em l Em/D l C l G l

--- 39 til 117

Analyse: "Stuck in a moment you can't get out of", U2 2000

-- låten går i E-dur. Skriv inn besifringen under trinnanalysen

-- transponér låten til G-dur

-- hvilke kadensfunksjoner brukes?

-- går det tonale utsvinget til en nært beslektet toneart? Hvilket trinn dominantiseres?

(I/3 betyr her I-akkord med ters i bassen)

 \_intro:\_

l I I/3 l IV I/3 l V VI l IV I l

vers:

l I I/3 l IV I/3 l V VI l IV I l

l I I/3 l IV I/3 l V VI l IV I l

bro:

l VI l IV l II l IV l

l VI l IV l VI l V l

refreng:

l I I/3 l IV I/3 l V VI l IV I l

l I I/3 l IV I/3 l (V)VI VI l IV l I l :/: l

vers + bro + refreng mellomspill:

l II l IV l I l :/: l

l II l IV l bVII l V l

refreng (4 første takter x2 - hele ref)

--- 40 til 117

Analyse: "Friends to go", Paul McCartney 2005

-- låten går i E-dur. Skriv inn trinnanalyse under besifringen

-- hvordan er I- og V-akkordene brukt, som skalafremmede akkorder?

-- hvor finner du eksempler på IVm (moll-subdominant) som leder til I?

-- hvilke dominantiske akkordfunksjoner brukes?

-- i broa flytter tonalsenteret seg - hva slags modulasjon mener du skjer her?

A-del:

l E Em l Hm l H6 l E E7 l

l A Am l E l H6 l H7 l E l (E7) l

B-del (bro):

l A Am l E l F#m l C#m l

lC l G l F#m l :/: l :/: l :/: l H7 l

\_... outro fra t.9 i siste A-del:\_

l H6 l H7 l E l Am l E l :/: l

Analyse: "Make you feel my love", Adele 2008

 Sangen er skrevet av Bob Dylan og utgitt i 1997, og den er innspilt av flere artister, blant annet av Adele på hennes album \_19\_.

-- låten går i Bb-dur. Skriv inn trinnanalyse under besifringen

-- disse 8 taktene bruker alle de tre hovedtypene av skalafremmede akkorder vi har gjennomgått. Kan du gjenkjenne og definere funksjonene?

l Bb l F/A l Ab l Eb l

l Ebm l Bb l C7 F11 l Bb l

--- 41 til 117

"Everybody's changing" / Slik gjorde jeg det:

intro:

l C l :/: l F l :/: l

l Dm l G l C l :/: l

vers:

l C l :/: l F l :/: l

l Dm l G l C l :/: l

l C l :/: l F l :/: l

l Dm l G l Am l :/: l

refr:

l F l G l C l F l

l Dm l G l Em l A l

l Dm l G l C l :/: l

Både intro, vers og refreng bruker II-V-I-progresjoner. Verset slutter med en skuffende kadens, som "kickoff" til refrenget. I refrenget er det en bidominant; A er dominantisert 6.trinn som leder til 2.trinnet Dm - som leder oss tilbake til start igjen. Basslinja i fra takt 7 i refrenget bruker kvintsirkelen mot venstre med fallende kvinter: E‑A‑D-G-C (= 3-6-2-5-1).

 "Foot of the mountain" / Slik gjorde jeg det:

I introen er det ingen skalafremmede akkorder. Legg merke til at tonika ikke kommer før verset starter: Å unngå å spille tonika-akkorden er en svært vanlig måte å bygge opp spenning og form på. Vi hørte det samme i Travis' "Sing", og her brukes det i introen.

 I verset er det én skalafremmed akkord: Dm/F i takt 9 bryter mønsteret og starter en oppbygging mot refrenget, som gjør at vi kanskje kan se på denne delen som et pre-chorus. Akkorden er en moll 5.trinnsakkord i første omvending, som lager en basslinje ned mot neste akkord.

 I refrenget brukes to bidominanter. A7 er vekseldominanten, men leder til C og ikke til D. H er bidominanten til 6.trinn Em, som også kommer. Den er forsterket med en sus4-forholdning som oppløses. Refrenget slutter med en plagal kadens.

--- 42 til 117

"Stuck in a moment you can't get out of" / Slik gjorde jeg det:

intro = vers:

 l I I/3 l IV I/3 l V VI l IV I l

E-dur: l E E/G# l A E/G# l H C#m l A E l

G-dur: l G G/H l C G/H l D Em l C G l

bro:

 l VI l IV l II l IV l

E-dur: l C#m l A l F#m l A l

G-dur: l Em l C l Am l C l

 l VI l IV l VI l V l

E-dur: l C#m l A l C#m l H l

G-dur: l Em l C l Em l D l

refreng:

 l I I/3 l IV I/3 l V VI l IV I l

E-dur: l E E/G# l A E/G# l H C#m l A E l

G-dur: l G G/H l C G/H l D Em l C G l

 l I I/3 l IV I/3 l V)VI VI l IV l I l

E-dur: l E E/G# l A E/G# l G#/H# C#m l A l E l

G-dur: l G G/H l C G/H l H/D# Em l C l G l

mellomspill:

 l II l IV l I l :/: l

E-dur: l F#m l A l E l :/: l

G-dur: l Am l C l G l :/: l

 l II l IV l bVII l V l

E-dur: l F#m l A l D l H l

G-dur: l Am l C l F l D l

Kadensfunksjoner: I introen, verset og refrenget brukes først skuffende (V-VI) og så plagal (IV-I) kadens. Broa bygger opp spenning ved å unngå tonika, og en vanlig V-I-kadens lager overgangen inn i refrenget. Mellomspillet starter med en plagal kadens, og på slutten bygges låten opp med en akkord som bare brukes dette ene stedet; den lave 7.trinnsakkorden (bVII) som del av en kadens med V-I inn i refrenget igjen. Det tonale utsvinget i refrenget går til tonikas parallelle moll, som er en nært beslektet toneart. 3.trinn dominantiseres, og blir dermed bidominant til 6.trinn - disse to står i kvintavstand til hverandre. Bidominanten brukes også bare dette ene stedet, og gir et løft til en progresjon som allerede har blitt gjentatt mange ganger.

--- 43 til 117

"Friends to go" / Slik gjorde jeg det:

A-del:

l E Em l Hm l H6 l E E7 l

l I Im l Vm l V l I (V)IV l

l A Am l E l H6 l H7 l E l (E7) l

l IV IVm l I l V l V l I l (V)IV l

B-del (bro):

l A Am l E l F#m l C#m l

l IV IVm l I l II l VI l

l C l G l F#m l :/: l :/: l H7 l

l G-dur: IV l I l E-dur: II l :/: l :/: l V l

... outro fra t.9 i siste A-del:

l H6 l H7 l E l Am l E l :/: l

l V l :/: l I l IVm l I l :/: l

Alle hovedtreklangene er også brukt som skalafremmede moll-akkorder, som en effekt hvor poenget er å skifte mellom en dur- og moll-akkord på samme basstone. IVm-I finner vi flere steder, både i A- og B-del og som sluttkadens i outro'en. H6 lager en litt uvanlig variasjon av dominanten H7. 1.trinnsakkorden er dominantisert, E7 (ikke maj7) blir dermed bidominant til 4.trinn A. Tonalsenteret flytter seg i takt 5 og 6 (det markeres med en liten "fanfare" i gitar/flygelhorn). Om dette er C- eller G-dur kan diskuteres, jeg hører det som at vi lander på G i ordet "worry". F#m gir uansett ny retning, og de siste fire taktene i B-delen er en II-V-I-progresjon som leder tilbake til A-delen.

 "Make you feel my love" / Slik gjorde jeg det:

l I l V l bVII l IV l

l IVm l I l (V)V V l I l

Denne låten oppsummerer på 8 takter de tre hovedtypene av skalafremmede akkorder som jeg introduserte i starten av dette kapitlet:

-- \_en skalaegen moll-akkord spilles som dur-akkord, med bidominant-funksjon\_ - i takt 7 skjer dette, når vekseldominanten leder til en dominant 11-akkord i kadensen tilbake til tonika

-- \_en skalaegen dur-akkord spilles som moll-akkord\_ - i takt 5 er det en moll-subdominant

-- \_et trinn kan være hevet eller senket\_ - i takt 3 er det et senket 7.trinn, og omvendingsakkorden i takt 2 lager en kromatisk basslinje ned til denne.

--- 45 til 117

## xxx2 Kapittel 6: Akkorder basert på mollskalaen

I de to forrige kapitlene har vi sett hva som kan skje når vi harmoniserer durskalaen. Vi har lagt og tre- eller firklanger på skalatrinnene, sett hvilke akkorder som er skalaegne, og hvilke som er skalafremmede. Akkurat det samme kan vi gjøre med andre vanlige skalaer - mollskalaene, pentatone skalaer og modale skalaer.

### xxx3 Tre mollskalaer

Vi skiller mellom tre ulike mollskalaer; ren, harmonisk og melodisk. Felles for alle er liten ters (= moll-ters), mens 6. og 7.trinn skiller de tre skala-variantene fra hverandre. Det er den \_harmoniske\_ mollskalaen som brukes mest som grunnlag for akkordrekker, den har ledetone som gir innebygd dominant-funksjon. Den \_melodiske\_ mollskalaen gir flere variasjonsmuligheter siden den ofte brukes med høyt 6. og 7.trinn i oppgang, og lavt 6. og 7.trinn i nedgang. \_Ren moll\_ inneholder verken ledetone eller dominant-akkord og er derfor ikke funksjonsharmonisk, den har samme struktur som en eolisk skala (mer om de modale skalaene i kap.8 og 14).

{{Se notehefte.}}

Her er en oversikt over vanlige kadenser i moll-tonearter:

{{Tabell: 3 kolonner, 5 rader. Omgjort til liste:}}

Kadens:

Harmonisk moll:

Melodisk moll:

Kadens: \_Skalaens kjennetegn\_

Harmonisk moll: lavt 6. og høyt 7. trinn

Melodisk moll: høyt6. og 7. trinn (opp) lavt 6. og 7. trinn (ned)

Kadens: Tonal kadens: IV - V - I

Harmonisk moll: Fm, G, Cm

Melodisk moll: F, G, Cm

Kadens: II - V - I (to - fem - en)

Harmonisk moll: Dm7b5, G, Cm

Melodisk moll: Dm7, G, Cm

Kadens: Plagal kadens

Harmonisk moll: Fm, Cm

Melodisk moll: F, Cm

Kadens: "skuffende" kadens

Harmonisk moll: G, Ab

Melodisk moll: G, Amb5

{{Tabell slutt}}

--- 46 til 117

\_Trening:\_

-- spill, syng, skriv kadenser i ulike tonearter

-- lytt og gjenkjenn kadenser i låter når du hører på dem

II-V-I-kadenser med II7b5-akkord brukes mye i moll, siden akkorden er skalaegen i harmonisk moll. 2.trinn kan også være en moll-akkord, og 4.trinn kan være både dur og moll (dette avhenger av høyt eller lavt 6.trinn). Dominanten har alltid en dur-ters så lenge vi bruker funksjonsharmonikk, og derfor noterer vi i moll-tonearter et løst fortegn/oppløsningstegn for ledetonen (ledetonen = dominantens ters). Dersom du \_ikke\_ setter løse fortegn i moll, vil skalaen være en ren moll.

 Brukt i en melodi eller i en basslinje, har melodisk moll gjerne høyt 6. og 7.trinn oppover, og lavt 6. og 7.trinn nedover (som ren moll). Den "trekker oppover" og den "trekker nedover". Dette finner vi ofte igjen i akkordrekker også, særlig i basslinja. Her er en kadens i C-moll, men med en lineær basslinje som klatrer oppover mot grunntonen via høyt 6. og 7.trinn:

l G / / / l F/A / / / l G/H / / / l Cm / / / l

Her er en mye brukt bassnedgang mot dominanten, som går nedover gjennom lavt 7. og 6.trinn.

l Cm / / / l Cm/Bb / / / l Cm/Ab / / / l G / / / l

\_Eksempel på akkordrekke: E-moll med vanlig brukte skalaegne akkorder\_

{{Tabell: 3 rader, 9 kolonner. Omgjort til liste:}}

---: I

harmonisk: Em

melodisk: Em

---: VI

harmonisk: C

melodisk: C#mb5

---: IV

harmonisk: Am

melodisk: A

---: V

harmonisk: H

melodisk: H

---: III

harmonisk: G

melodisk: G

---: IV

harmonisk: Am

melodisk: A

---: II

harmonisk: F#m7b5

melodisk: F#m7

---: VI

harmonisk: H

melodisk: H

{{Slutt}}

Moll-skalaer brukes tradisjonelt mye som harmonisk underlag for beats i rap og hip hop. Et typisk eksempel er \_"Cleaning out my closet"\_ (2002) hvor Eminem bruker A-moll harmonisk:

l I / II / l I / II / l VI / V / l I / / / l

l Am / Hm7b5 / l Am / Hm7b5 / l F / E / l Am / / / l

--- 47 til 117

### xxx3 Harmonisering av moll-skalaene

Her er en oversikt over hvilke skalaegne akkorder som er vanligst å bruke i moll-tonearter, basert på harmonisering av moll-skalaene (eksempler fra C-moll):

{{Tabell: 7 rader. Omgjort til liste:}}

Trinn I:

Moll-treklang; Cm, og som firklang med liten septim; Cm7.

Stor sekst brukes også; Cm6.

Stor septim brukes sjeldnere (Cm maj7).

Trinn II:

Forminsket treklang, skalaegen i harmonisk moll; Dmb5. Mest vanlig som firklang med liten septim; Dm7b5.

 Moll-treklang, skalaegen i melodisk moll; Dm. Som firklang; Dm7.

Trinn III:

Dette trinnet er tonikas parallelle dur-akkord. Mest brukt er en dur-treklang på lavt 3.trinn; Eb. Som firklang får den en stor septim; Ebmaj7.

Trinn IV:

Subdominanten kan være en moll-treklang, skalaegen i harmonisk moll; Fm, som firklang med liten septim; Fm7.

 Subdominanten kan være en dur-treklang, skalaegen i melodisk moll; F, som firklang med liten septim; F7.

Trinn V:

Dominanten har i funksjonsharmonikk alltid stor ters, gjerne også med liten septim; G7. (+ eventuelt flere trinn oppover, og/eller alterasjoner)

 I melodisk nedgang vil vi på 5.trinn få en moll-treklang, som ikke har dominantisk funksjon siden skalaens ledetone er borte (som eolisk); Gm eller Gm7.

Trinn VI:

Mest brukt er en dur-treklang på lavt 6.trinn; Ab. Som firklang får den en stor septim; Abmaj7.

 I melodisk oppgang får vi en skalaegen forminsket treklang på høyt 6.trinn; Amb5, eventuelt utvidet med liten septim; Am7b5. Denne akkorden videreføres som regel oppover til ledetonen med melodisk oppgang i bassen.

Trinn VII:

På høyt 7.trinn får vi en forminsket treklang; Hmb5. Den kan utvides med en liten ters på toppen slik at det blir en dim-akkord; Hdim. En slik dim-akkord på ledetonen brukes også som erstatning for dominanten, og leder opp til tonika.

 På lavt 7.trinn, skalaegen i melodisk nedgang, får vi en dur-treklang på lavt 7.trinn; Bb. Kan som firklang utvides med enten stor eller liten septim; Bbmaj7 eller Bb7.

{{Slutt}}

Både Lady Gagas "Bad Romance" og Rihannas "Russian Roulette" (begge 2009) har et harmonisk mønster med to fire-takters progresjoner i en moll-toneart, hvor ledetonen både er med og ikke med:

 "Bad Romance" i A-moll: Første runde er F-G-Am-C, uten dominant men med lavt 7.trinn, altså ren moll/eolisk. Eller vi kan tenke parallell dur; C-dur. Andre runde er F-G-E/G#-Am, her brukes dominanten med ledetone i bassen som leder opp til tonika.

 "Russian Roulette" i Fiss-moll: Verset er F#m-D-Hm-C#, altså I-VI-IV-V, samtidig som det ligger en pedaltone på fiss i bassen, og noen svevende toner lenger inne i miksen. Refrenget er F#m-D-E-Hm, altså ren moll/eolisk som i åpningen på "Bad Romance".

--- 48 til 117

Analyse: "Feel", Robbie Williams 2003

Hvordan bruker denne låten skalaegne akkorder, i moll og dur?

pianoriff (med D som pedaltone):

l Dm Am l F Em l (repeteres)

vers:

l Dm l Am/C l A/C# l A7 l

l Gm l Dm/F l A/E l A7 l x2

refreng:

l Bb l F l C l :/: l x4

mellomspill:

l Dm l F / G / l (repeteres)

Analyse: "Skyfall", Adele 2012

Hvordan bruker denne låten skalaegne akkorder, i moll?

vers (2):

l Cm Ab l F7 Fm7 l Cm Ab l F Fm l x2

l Cm Ab l F7 fm7 l Cm/D l Gsus4 G l

refreng:

l Cm / / Bb l Ab / / /G l Fm7/ / /Eb l Dm7b5 G l

l Cm / / Bb l Ab / / /G l F7 / / /Eb l Dm7b5 G l

bro:

l Fm l Ab l Bb Hmb5 l Cm l

l Ab l Fm l Dm7b5add11 l G l

--- 49 til 117

"Feel" / Slik gjorde jeg det:

\_pianoriff (med D som pedaltone):\_

l Dm Am l F Em l (repeteres)

l I Vm l III II l

Lavt 7.trinn (c i Am) er ren moll, men høyt 6.trinn (h i E-moll) er melodisk (denne kombinasjonen finnes også i den doriske skalaen, mer om dette i kap.8).

vers:

l Dm l Am/C l A/C# l A7 l

l I l Vm l V l :/: l

Fra tonika til moll-akkord på 5.trinn, og så til dominant, det vil si fra melodisk nedgang til oppgang (eller harmonisk moll), som gir en åpen virkning.

l Gm l Dm/F l A/E l A7 l

l IV l I l V l :/: l

Hovedtreklanger i harmonisk moll, mens basslinja antyder en II-V-I-progresjon.

refreng i F-dur:

l Bb l F l C l :/: l

l IV l I l V l :/: l

Modulasjon til parallelltonearten, med akkurat de samme akkordfunksjonene som t.5-8 i verset.

mellomspill:

l Dm l F / G / l

l I l III / IV / l

Samme som intro-riffet.

 De to hovedidéene i akkordrekka er veksling mellom dominant og moll 5.trinnsakkord, og bruk av trinnvise basslinjer som binder sammen ganske enkle akkorder.

 "Skyfall" / Slik gjorde jeg det:

Vers: C-moll hvor takt 2, 4 og 6 veksler mellom melodisk og harmonisk (pga stor og liten ters i F-akkorden = stor og liten sekst i tonearten), og slutter med dominant (med sus4-oppløsning) som leder inn i refrenget. I de to første taktene ligger det kromatiske Bond-temaet inni akkordene (tonene g-giss-a-giss).

 Refreng: Basslinja spiller melodisk moll i nedgang, som ender i en II-V-I-progresjon tilbake igjen til C-moll.

 Bro: Nyheter i takt 3 og 4, hvor en lav 7.trinnsakkord går kromatisk via ledetonen i bassen opp til grunntonen igjen. II-V-I-progresjon tilbake til C-moll, som i refrenget.

--- 51 til 117

## xxx2 Kapittel 7: Pentatonikk

En pentaton skala har fem toner, i motsetning til sju som i dur, moll og de modale skalaene. Pentaton skala brukes over hele verden, i så ulike stiltradisjoner som gospel, keltisk musikk, vestafrikansk musikk, joik, kinesisk musikk, rock, amerikansk folkemusikk og blues - og mange flere.

 Dersom vi tar utgangspunkt i dur, har en pentaton skala bare fjernet 4. og 7.trinn. Skalaen fra C: tonene c, d, e, g, a. Det er ingen dissonerende intervaller mellom noen av tonene (ingen liten sekund og ingen tritonus). Det er ingen halvtoner og ingen innebygd maj7‑akkord. Skalatonene kan spilles i alle kombinasjoner og rekkefølger, noe som kan være med på å forklare hvorfor skalaen er så utbredt.

 Pentaton skala er enda mer brukervennlig fordi de i teorien samme fem tonene i praksis fungerer som \_to helt ulike skalaer\_, alt etter hvor vi starter fra: Dersom vi regner 6.trinn i skalaen som grunntone, vil de samme fem tonene ha med en liten ters og derfor ligne på ren moll, men uten 2. og 6.trinn. Eksempel fra A: tonene a, c, d, e, g.

{{Se notehefte.}}

Selv om det altså er de samme fem tonene, snakker vi likevel om "dur-pentaton" og "moll-pentaton" som to ulike skalaer, ut fra om de har stor eller liten ters. De sorte tangentene på et piano gir også pentaton skala, spilt fra fiss (dur-pentaton) eller ess (moll-pentaton).

### xxx3 Harmonisert pentaton skala

I populærmusikk brukes de pentatone skalaene oftere melodisk enn som grunnlag for akkorder. Dur-pentatone melodier brukes over vanlige skalaegne akkorder i dur. Dur-pentatonikk er veldig mye brukt i tradisjonell irsk musikk, og derfor også i amerikansk country. Den moll-pentatone skalaen er svært vanlig i mange former for rock, soul og blues-inspirert musikk - i riff, gitarsoloer, basslinjer. Eksemplene er utallige; Led Zeppelins "Moby Dick", Pink Floyds "Money", Joan Jetts "I love rock'n'roll", Michael Jacksons "Billie Jean", Jack Whites "Freedom at 21", The Black Keys' "Lonely boy"....

--- 52 til 117

Moll-pentaton skala brukes i en viss grad også som akkordgrunnlag, og dette gjøres så enkelt som å legge enten en åpen kvint eller en dur-treklang på hver av skalatonene. Tre gamle klassikere: Introen på Eddie Floyds \_"Knock on wood"\_ er den moll-pentatone skalaen opp og ned igjen. Introen på Creedence Clearwater Revivals \_"Proud Mary"\_ er det samme, baklengs. Introen på Wilson Pickett's \_"In the midnight hour"\_ er den moll-pentatone skalaen fra toppen og ned.

### xxx3 Pentatone skalaer og akkorder

\_Dur-pentaton\_. Brukes mye melodisk, men ikke så viktig som harmonisk grunnlag

{{Tabell: 5 kolonner, 2 rader. Omgjort til liste:}}

1: c

2: d

3: e

5: g

6: a

{{Slutt}}

\_Moll-pentaton\_. Typisk brukt med dur-akkorder (eller åpen kvint) på alle fem trinn, er i slekt med blues-skalaene

{{Tabell: 5 kolonner. Omgjort til liste:}}

1: a

liten 3: c

4: d

5: e

liten 7: g

{{Slutt}}

### xxx3 Blues-skalaer og -akkorder

Moll-pentaton skala er så utbredt i sjangre som rock, soul, R&B, jazz og gospel også fordi den er nesten identisk med en blues-skala - og afroamerikansk musikk har noen av sine dypeste røtter i blues-jorda. Det finnes flere nyanser av blues-skalaer som gjør det mer riktig å snakke om blues-skalaer i \_flertall\_. Felles for dem er "bending" av toner, særlig mellom 4. og 5.trinn og rundt 7.trinn, og følelsen av dur- og moll-ters \_samtidig\_. Derfor fungerer det helt fint å spille E bluesskala eller E moll-pentaton over en bluesbasert låt som går i E-dur. I blues er melodi og rytme viktigere enn akkorder. Blues er en stor sjanger i seg selv, blues-formen er ved siden av AABA-formen den vanligste i jazztradisjonen, og blues var viktig for utviklingen av nye sjangre i populærmusikk i hvert fall fram til heavy metal var nytt på 1970-tallet.

 Dette er et standard 12-takters bluesskjema:

-- det er tredelt, i AAB-form, noe vi som regel kan høre i teksten hvor første linje gjentas, før det kommer en punchline i tredje linje

-- hver del er på fire takter: AAB = 4+4+4 = 12

-- hver del starter med vokal sunget i to takter og fortsetter med instrumentalt svar i to takter ("call & response", hvor response-delen dermed alltid kommer på I-akkorden)

-- hver del starter på en ny hovedtreklang; I, IV og V

{{Tabell: 5 kolonner, 3 rader. Omgjort til liste:}}

---:

1:

2:

3:

4:

---: A

1: I (call)

2: IV (call)

3: I (response)

4: I (response)

---: A

1: IV (call)

2: IV (call)

3: I (response)

4: I (response)

---: B

1: V (call)

2: IV (call)

3: I (response)

4: I (response)

{{Slutt}}

--- 53 til 117

Blues-skalaen følger ikke helt den europeiske funksjonsharmonikkens logikk: For det første er ikke de "blå tonene" egentlig verken dur eller moll, og derfor kan vi spille moll-terser over dur-akkorder. Derfor er også dominant 7#9-akkorden mye brukt i blues-inspirert musikk: Den altererte nonen klinger likt som en liten ters, og akkorden gir dermed følelsen av dur- og moll-ters \_samtidig\_. For det andre kan \_alle\_ akkordene gjerne spilles som dominant-akkorder med liten septim, også 1. og 4.trinn (C7, F7, G7).

 Blues-skjemaet kan varieres på mange måter, med reharmoniseringer, kadenser og med "turnarounds" på slutten av perioden (eksempler på dette i kap. 10 og 14). Det finnes til og med én-akkords blues. Og det finnes blues-baserte låter på 12, 16 og 24 takter - ikke bare 12.

--- 55 til 117

## xxx2 Kapittel 8: Modalitet

Før funksjonsharmonikken på 1700-tallet gradvis overtok, var de modale skalaene vanlige europeisk musikk. Navnene på skalaene stammer helt tilbake fra den greske antikken. Fordi den katolske kirken var så sentral i musikklivet i Europa i middelalderen og renessansen, blir de modale skalaene fortsatt kalt "kirketonearter". Underlig nok: I moderne musikk har de blitt så dagligdagse at de like gjerne kan kalles "klubb-tonearter" eller "radio-tonearter".

 Dur-/moll-systemet og funksjonsharmonikken dominerte vestlig musikk fra 1700-tallet og i mer enn 200 år framover. Den klassiske musikken ble impresjonistisk og senere atonal. Populærmusikken gikk stort sett i dur og moll, mens modaliteten levde i folkemusikken. I 1959 utga imidlertid Miles Davis det banebrytende albumet \_Kind of blue\_. I stedet for å improvisere over tonale akkordprogresjoner, kadenser og kvintganger, slik jazzmusikere hadde gjort i flere tiår, improviserte musikerne over \_skalaer\_: Det var de modale skalaene - de gamle kirketoneartene - som gjorde et høyt profilert comeback i musikkhistorien.

 Idéene var altså ikke helt nye, men \_Kind of blue\_ introduserte begrepet modal jazz. Senere har også popmusikken og rocken blitt mer og mer modal, ikke gjennom jazz-improvisasjon men gjennom å bruke skalaene som materiale for melodier og akkordprogresjoner, likestilt med dur og moll. 1990-tallets techno, elektronika og ulike former for loop-basert musikk var i større grad modal enn funksjonell, fordi loop-basert musikk ikke er basert på lineær framdrift, slik funksjonsharmoniske progresjoner er. I dag er modalitet helt vanlig, og akkorder fra dur, moll og modale skalaer brukes om hverandre.

### xxx3 Hva er forskjellen?

Det finnes flere modale skalaer, og vanligvis regner vi med sju. Teknisk sett er det ikke så stor forskjell på disse skalaene - alle sju modale skalaer har grunntone og enten stor eller liten ters, som får dem til å ligne på dur eller moll. Likevel er effekten av å bruke dem ganske vesentlig, særlig når det gjelder følelsen av framdrift og bevegelse. En forskjell på tonal og modal musikk, er at tonal musikk som vi vet er basert på forholdet mellom dominant og tonika. Derfor har tonal eller funksjonsharmonisk musikk en framdrift (= progresjon) som skapes \_lineœrt\_, gjennom kadenser og ledetoner. En slik framdrift finner vi ikke på samme måte i musikk basert på de modale skalaene. Disse skalaene fristiller oss; vi trenger ikke bruke ledetoner som leder noe sted, eller dominant-akkorder som leder videre til et nytt mål. Musikken mister dermed noe av den lineære framdriften som funksjonsharmonikken skaper, og kan bli langt mer åpen, statisk eller flytende. Begrepet "modalitet" brukes derfor også om musikk med en ambient eller meditativ stemning, ikke ulikt det indiske begrepet raga.

### xxx3 Harmonisering av de modale skalaene

Vi kan bruke skalaegne akkorder for hver modal skala, på akkurat samme måte som vi gjør for dur- og moll-skalaer. Her er en oversikt over de sju modale skalaene og hva som kjennetegner dem melodisk og harmonisk:

\_Modale skalaer med dur-preg\_ (inneholder stor ters)

{{Tabell: 2 kolonner og 3 rader. Omgjort til liste}}

Jonisk: Identisk med dur, men kan brukes med modalt preg dersom vi unngår kadenser, progresjoner og ledetonevirkning

Lydisk: Karakteristisk tone: Hevet 4.trinn (#11)

Karakteristisk akkord: Dur 2.trinn

Brukes en del i norsk folkemusikktradisjon, brukes også i filmmusikk, instrumental blues/rock mm

Miksolydisk: Karakteristisk tone: Senket 7.trinn (ikke ledetone)

Karakteristiske akkorder: Moll 5.trinn (ikke dominant), dur på lavt 7.trinn

Svært vanlig i populærmusikk

{{Slutt}}

--- 56 til 117

\_Modale skalaer med moll-preg\_ (inneholder liten ters)

{{Tabell 2 kolonner og 4 rader, omgjort til liste}}

Dorisk: Karakteristiske toner: Hevet 6.trinn, senket 7.trinn

Karakteristiske akkorder: Dur 4.trinn, moll 5.trinn (ikke dominant), dur på lavt 7.trinn

Tilsvarer miksolydisk men med liten ters

Er forskjellig fra alle de tre mollskalaene, siden ingen av dem har kombinasjonen høyt 6. og lavt 7. trinn

Svært vanlig i populærmusikk

Frygisk: Karakteristisk tone: Senket 2.trinn

Karakteristisk akkord: Dur på senket 2.trinn

Lite brukt skala i akkordprogresjoner

Eolisk: Identisk med ren moll, men har modalt preg siden den verken inneholder ledetone eller dominant-akkord

Karakteristisk tone: Senket 7.trinn (ikke ledetone)

Karakteristisk akkord: Moll 5.trinn (ikke dominant)

Svært vanlig i populærmusikk

Lokrisk: Karakteristiske toner: Senket 2. og 5.trinn. Innebygd tritonus.

Lite brukt skala i akkordprogresjoner

{{Slutt}}

{{Se notehefte.}}

--- 57 til 117

\_Trening:\_

Spill de ulike modale skalaene harmonisert trinn for trinn, og hør hvilke skalaegne akkorder som ligger innebygd i hver av dem.

 En annen måte å systematisere de modale skalaene på: Dersom du spiller skalaene fra hvert enkelt trinn i durskalaen - for eksempel på hvite tangenter i C-dur - har de denne rekkefølgen:

{{Tabell: 7 kolonner og 2 rader.}}

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 1  | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
| jonisk | dorisk | frygisk | lydisk | miksolydisk | eolisk | lokrisk |

{{Slutt}}

Fra 2.trinn (d) får du en dorisk, fra 3.trinn (e) en frygisk, osv. De tre skalaene med dur-preg får vi fra 1., 4. og 5.trinn ut fra en hvilken som helst tone, og moll-preg er fra de andre fire trinnene.

 Og for matematikerne - og for testing på tangenter og gitarbånd - her er en oversikt over kombinasjonene av hele og halve trinn i hver skala (legg merke til det fine diagonale mønsteret):

{{Tabell: 8 kolonner og 7 rader.}}

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| jonisk | 1 | 1 | 1/2 | 1 | 1 | 1 | 1/2 |
| dorisk | 1 | 1/2 | 1 | 1 | 1 | 1/2 | 1 |
| frygisk | 1/2 | 1 | 1 | 1 | 1/2 | 1 | 1 |
| lydisk | 1 | 1 | 1 | 1/2 | 1 | 1 | 1/2 |
| miksolydisk | 1 | 1 | 1/2 | 1 | 1 | 1/2 | 1 |
| eolisk | 1 | 1/2 | 1 | 1 | 1/2 | 1 | 1 |
| lokrisk | 1/2 | 1 | 1 | 1/2 | 1 | 1 | 1 |

{{Slutt}}

### xxx3 Hva vil det si å bruke modale skalaer i praksis?

Forskjellen på dur, moll og modale skaler er ikke så stor i teorien - men de små forskjellene kan i praksis bety mye for flyten, soundet og harmoniene. Det viktigste når vi harmoniserer dem er \_mangelen på dominantfunksjon og ledetone\_ - de to bærebjelkene i funksjonsharmonikken. Derfor ligner miksolydisk på dur, og eolisk på moll - og selv om vi i dagligtale kanskje vil kalle dem det også, har de altså denne lille store forskjellen.

### xxx3 Dorisk: eksempel

Et typisk eksempel på bruken av "klubb-toneartene" er Daft Punk feat. Pharrell Williams "Get Lucky" (2013), hvor hele låten bygger på en loop'et fire-akkorders rekke i H dorisk:

l Hm l D l F#m l E l (repeteres)

l I l II l V l IV l

De karakteristiske tonene: Lavt 7.trinn ligger i tersen på moll-akkorden på 5.trinn, og høyt 6.trinn i tersen på siste akkord.

--- 58 til 117

### xxx3 Miksolydisk: eksempel

Det miksolydiske preget kommer av at ledetonen er borte, derfor ingen dominantfunksjon. Ellers er det som dur, og vi sier ofte i dagligtale at noe går i G-dur selv om Dm- eller F-akkorden forteller at det egentlig er G miksolydisk.

 I \_"Clocks"\_ (2002) bruker Coldplay en repetitiv akkordprogresjon bygd på Ess miksolydisk med fallende kvarter:

l Eb l Bbm l Bbm l Fm l (repeteres)

l I l V l V l II l

5.trinnsakkorden er en moll-akkord, dermed ikke en dominantfunksjon, ledetonen er også borte. Et tilsvarende miksolydisk tema bruker Coldplay også i \_"Speed of sound"\_ (2005), forskjellen er bare at de går til 4.trinn i stedet for parallellen 2.trinn:

l A l Em l Em l D l (repeteres)

 I V V IV

### xxx3 Eolisk: eksempel

Eolisk er en variant av moll slik miksolydisk er en variant av dur. Siden eolisk i teorien er det samme som ren mollskala, vil vi i dagligtale kanskje si at en sang "går i moll", selv om den faktisk er uten ledetone og dominant-funksjon.

 I "The stars (are out tonight)" (2013) bruker David Bowie bare tre akkorder: I verset brukes F#m og D, og i refrenget brukes i tillegg E. Låten hviler på F#m som hovedakkord, og det kommer aldri noen ledetone, dominant eller kadens til denne, derfor er ikke tonearten Fiss-moll. Etter at E kommer som ny akkord i refrenget kunne denne kanskje ha ledet videre til A, siden melodien ligger mye rundt tonen a. Da ville verset ha vekslet mellom VI og IV, og først i refrenget landet vi i tonearten A-dur. Men akkorden A kommer aldri. "The stars (are out tonight)" går i Fiss eolisk, med de tre akkordene I, VII og VI; akkorder som hundrevis av andre låter i pophistorien som bruker eolisk skala også har. For eksempel refrenget i neste låt:

 Adeles "Rolling in the deep" (2011) har en blues-inspirert melodi med mye moll-pentaton skala, og grunn-akkorden er Cm. Selv om gitarene spiller akkorder med åpen kvint mange steder, fyller melodilinja inn ters i akkordene. Akkordene bruker stort sett eolisk (eller ren moll, eller melodisk moll i nedgang), med det karakteristiske lave 7.trinnet. Det eneste stedet det er en tydelig dominant, er - ikke tilfeldig - når låten løftes inn i refrenget:

vers:

l Cm l Gm l Bb l Gm / Bb / l (repeteres)

 I V VII V VII

pre-chorus:

l Ab l Bb l Gm l Ab l

 VI VII V VI

l Ab l Bb l Gm l G l

 VI VII V V dominant

--- 59 til 117

\_ref:\_

l Cm l Bb6 l Ab l Ab / Bb / l (repeteres)

 I VII VI VI VII

Dette er en veldig vanlig måte å bruke eolisk eller moll-tonearter på; å veksle mellom dominant- og moll-akkord på 5.trinn.

\_Sjekkliste:\_

Her er noen fire-takters akkordrekker - hvilken skala bygger hver av dem på?

l Dm l C l Bb l Am7 l

l Gm7 l C l Gm7 l Dm7 l

l F l Cm l Eb l Gm l

l Am l Gadd9 l Em7add11 l D l

l D l Am7 l D l G l

l Em l D6 l Hm7 l Cmaj7 l

### xxx3 Kombinasjoner

I en poplåt kan vi godt være innom \_flere\_ modale skalaer og ikke bare én (\_"polymodalitet"\_ er et ord for dette). Vi kan kombinere modalitet og funksjonsharmonikk - det er også helt vanlig. Akkorder fra en skala kan være "lånt inn" (engelsk "modal interchange chords") selv om låten går i en annen toneart. Vi har allerede hørt flere eksempler på dette; både "Feel", "Bad romance" og "Russian roulette" (kap.6) blander moll og modale skalaer, og den lave 7.trinns-akkorden i "Stuck in a moment you can't get out of" (kap.5) er et "lån" fra miksolydisk skala. Her er det ingen regler - poenget er å skille mellom bruken av de funksjonsharmoniske kvalitetene dominant-akkord og ledetone, og progresjoner hvor disse \_ikke\_ brukes, og å høre og utforske variasjonsmulighetene og nyansene som dette skaper.

 Her er et enda et eksempel på hvordan akkordprogresjoner kan tolkes på flere måter samtidig. Den repeterte akkordrekka:

l F l Am l G l / / Em / l

kan gi en moll-følelse hvor Am høres ut som tonika, men uten dominant og ledetone. Da blir den eoliske akkordrekka slik:

l VII l I l VII l / / V / l

Men den kan også høres som en rekke i C-dur, hvor framdriften skapes av at tonika \_ikke kommer\_, slik:

l IV l VI l V l / / III / l

Akkorder med en slik flertydig tonearts-virkning brukes av mange, blant annet brukes de fire akkordene i eksempelet over av Rihanna i "Diamonds" (2012) og av Swedish House Mafia i "Don't you worry child" (2012).

--- 60 til 117

Akkordrekker / Slik gjorde jeg det:

D eolisk, G dorisk, F miksolydisk, A dorisk, D miksolydisk, E eolisk

--- 61 til 117

## xxx2 Kapittel 9: Den Diatoniske kvintsirkelen

Mange av de harmoniske mønstrene som brukes i pop, har røtter tilbake til Tin Pan Alley-tradisjonen. Dette var storhetstiden for amerikansk underholdningsmusikk på 1920-, 30- og 40-tallet, med komponister som Irving Berlin, George Gershwin og Cole Porter, og artister som Bing Crosby, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Dean Martin og Frank Sinatra. Tin Pan Alley fungerte som en stor hit-fabrikk, en underholdningsindustri som begynte på Manhattan og fortsatte i Hollywood, og som erobret den vestlige verden før rock'n'roll tok over. De musikalske idéene fra denne glansperioden finner vi i musikaltradisjonen, filmmusikk, jazzens standardlåter (for eksempel det meste av \_The Real Book\_), og noe finner vi igjen i moderne pop også.

 Låtskriverne i Tin Pan Alley-tradisjonen brukte blant annet disse verktøyene:

-- gode melodilinjer, som støttes av akkordprogresjonene

-- kadenser med II-V-I-progresjoner

-- mange bidominanter og små utsving fra tonearten

-- kvintganger basert den diatoniske kvintsirkelen

-- 32-takters AABA-form, hvor B-delen gjerne modulerer til en annen toneart

Tin Pan Alley fant ikke opp den diatoniske kvintsirkelen, og hadde heller ikke monopol på den. De bare brukte den veldig mye, og den forplantet seg i jazzen. Noen kjente eksempler er standardlåtene "All the things you are", "Autumn leaves" eller "Fly me to the moon", som alle bygger på det samme mønsteret.

### xxx3 Den diatoniske kvintsirkelen

I kap.4 introduserte vi kvintsirkelen som en grafisk modell for slektskap mellom \_akkorder\_, ikke bare for tonearter. I kvintsirkelen finner vi alltid de nærmest beslektede akkordene ved siden en hvilken som helst akkord. Den diatoniske kvintsirkelen er en forenkling ned til de sju skalatonene, som viser akkordprogresjoner i kvint- og kvart‑avstander.

 Mønsteret er enkelt og logisk: Med utgangspunkt i kvintsirkelen med C på toppen, hopper vi over toneartene bygd på kryss og b, det vil si at vi går direkte fra F til H (forminsket kvint = tritonus-sprang). Dette bruker vi som \_akkorder\_, ikke som tonearter - tonearten er hele tida C-dur. Da står vi igjen med sju skalaegne akkorder/trinn - de samme sju som den diatoniske skalaen.

{{Illustrasjon:}}

Her er det bilde av kvintsirkelen med durtoneartene. Videre er det tegnet en pil på venstre side fra F til H.

{{Slutt}}

{{Illustrasjon:}}

Her er det bilde av en sirkel med 7 tilhørende sirkler hengende på. I den midterste sirkelen står det C- dur. Videre følger sirklene som henger på klokkevis med start klokka 12: C (I), G7(V), Dm(II), Am(VI), Em(III), Hmb5(VII) og F(IV). Fra F til Hmb5 er det tegnet en pil der det står \_tritonus\_.

{{Slutt}}

--- 62 til 117

Dette gir en akkordsekvens basert på \_fallende\_ kvinter (retning venstre, "mot klokka"). Kvint-intervallene er rene med unntak av ett sted, mellom trinnene 4 og 7. Det er en kvintgang \_innenfor én toneart\_, hvor alle akkordene i utgangspunktet er skalaegne:

C - r.5 - F - \_fm\_.5 - Hmb5 - r.5 - Em - r.5 -

I IV VII III

Am - r.5 - Dm - r.5 - G7 - r.5 - C

VI II V I

Som akkorder behandles hvert trinn på vanlig måte som \_skalaegne i dur\_ - dersom ikke vi velger å dominantisere eller gjøre andre endringer. Dette er altså de sju tonene i durskalaen, \_ikke organisert i stigende rekkefølge men i kvintsprang\_. Tonetrinnene er de samme: \_12345678 = 14736251\_.

 Derfor kalles denne progresjonen for \_"diatonisk kvintsirkel",\_ eller \_"tonal kvintsirkel"\_. På engelsk heter den "diatonic circle of fifths". En akkordprogresjon som er bygget på denne blir også kalt \_"kvintgang"\_ eller \_"kvintskrittssekvens"\_.

\_Trening:\_

Eksemplene er i C-dur, men mønstret er naturligvis det samme tenkt ut fra en hvilken som helst toneart og tonika. Det er derfor viktig at du lærer deg mønsteret og prøver det ut i forskjellige tonearter.

 Fordi C-dur og A-moll i eksemplet er parallelltonearter, kan akkordrekka oppfattes som å gå i begge tonearter. En ganske vanlig måte å bruke diatonisk kvintsirkel på, er å starte i moll-tonearten, gå til dur-tonearten, og så tilbake til moll-tonearten igjen: 12345678 = 62514736.

 Diatonisk kvintsirkel er egentlig bare en videreføring av II-V-I-tankegangen: Her får vi en II-V-I-kadens til to parallelle tonearter. Derfor er det også vanlig å dominantisere 3.trinn i dur, for å få med bidominanten til 6.trinn.

\_Diatonisk kvintsirkel i C-dur/A-moll\_

{{Tabell, 8 kolonner og 4 rader, omgjort til liste}}

VI: Am, Am7

II: Dm, Dm7, Dette er II - V - I til C-dur

V: G, G7, Dette er II - V - I til C-dur

I: C, Cmaj7, Dette er II - V - I til C-dur

IV: F, Fmaj7

VII: Hmb5, Hm7b5, Dette er II - V - I til A - moll

III eller (V)VI: Em eller E, Em7 eller E7, Dette er II - V - I til A - moll

VI: Am, Am7, Dette er II - V - I til A - moll

{{Slutt}}

{{Illustrasjon:}}

Her er det bilde av en sirkel med 7 tilhørende sirkler hengende på. I den midterste sirkelen står det C- dur. Videre følger sirklene som henger på klokkevis med start klokka 12: C (I), G7(V), Dm(II), Am(VI), E7(V)VI, Hmb5(VII) og F(IV). Fra Am til Hmb5 er det en "A‑mollklamme" med Am som I, E7 som V og Hmb5 som II. Det er også tegnet en "C-durklamme" fra C til Dm. Med C som I, G7 som V og Dm som II.

{{Slutt}}

--- 63 til 117

\_Sjekkliste:\_

Hør på de tre standardlåtene nevnt ovenfor og sjekk hvordan de bruker dette mønsteret - og finn andre låter som også bruker det.

### xxx3 Inn og ut av den diatoniske kvintsirkelen

I mange låter brukes ikke \_hele\_ denne akkordrekka, men bare \_deler av\_ den. Med andre ord "hopper" vi inn og ut av sirkelen på ulike trinn, og du vil kjenne igjen de fallende kvintene. Dette er fra III til I i C-dur: Em Am Dm G C

 Det er også vanlig å gjøre endringer som for eksempel å dominantisere en akkord, mens kvintgangen i \_basslinja\_ beholdes. Slik kan vi bruke kvintgangen for å modulere til en ny toneart. I prinsippet kan vi dominantisere en hvilken som helst akkord. Her er noen av de vanligste variantene: Am Dm G C7 F

 Vi har dominantisert 1.trinn i C-dur ved hjelp av en liten septim, akkorden blir en bidominant til ny toneart F-dur. Dersom vi i tillegg endrer G til Gm, får vi en II-V-I-kadens til den nye tonearten. Her er den, med firklanger: Am7 Dm7 Gm7 C7 Fmaj7

 I neste eksempel har vi dominantisert 7.trinn: I stedet for Hm7b5 legger vi en dominantisk akkord på samme trinn, som bidominant til E-dur: Am Dm G C F H7 E

 Siden dur og moll på samme trinn har samme dominant, kan vi i det første eksemplet selvfølgelig også gå til F-moll, og i det andre til E-moll. Her er progresjonen til E-moll, med firklanger: Am7 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 H7 Em7

 Legg merke til at \_basslinja\_ i eksemplene følger den tonale kvintsirkelen, mens \_akkordene\_ endrer kvalitet, funksjon og toneart.

\_Trening:\_

-- skriv/spill en akkordrekke med tonal kvintsirkel fra 6.trinn i toneartene D-dur og Ess-dur, og fra 1.trinn A-dur

-- skriv/spill en akkordrekke med diatonisk kvintsirkel som starter på VI-akkorden Dm

-- begynn på VI-akkorden Em7, bruk firklanger, og skriv/spill en akkordprogresjon basert på diatonisk kvintsirkel hvor du på en enkel måte modulerer fra G-dur til C-dur

--- 64 til 117

### xxx3 Kvintganger

Kvintsirkelen brukes altså som et mønster for akkordprogresjoner - både den fullstendige og den diatoniske. Mest vanlig er progresjoner mot \_venstre\_ på kvintsirkelen (fallende kvinter, som i progresjonen dominant-tonika). Også mulig: Progresjoner mot \_høyre\_ på kvintsirkelen.

### xxx3 Hvor leder disse akkordene, hvis du tenker ut fra kvintsirkelen?

Eksempel: Vi tenker ut fra C-dur

 \_Mot venstre; fallende kvint\_

{{Tabell, 2 kolonner og 2 rader, omgjort til liste}}

I er C: IV er F

II er Dm: V er G

{{Slutt}}

 \_Mot høyre: stigende kvint\_

{{Tabell, 2 kolonner og 2 rader, omgjort til liste}}

I er C: V er G

II er Dm: VI er Am

{{Slutt}}

Da har vi fire logiske retninger: C-F, Dm-G, og hvis vi går motsatt vei C-G, Dm-Am.

\_Trening:\_

Sjekk resten: Hvilke akkorder blir det? Gjerne i en annen toneart enn C-dur.

 \_Mot venstre; fallende kvint\_

{{Tabell, 2 kolonner og 7 rader, omgjort til liste}}

I: IV

II: V

III: VI

IV: VII

V: I

VI: II

VII: III

{{Slutt}}

 \_Mot høyre; stigende kvint\_

{{Tabell, 2 kolonner og 7 rader, omgjort til liste}}

I: V

II: VI

III: VII

IV: I

V: II

VI: III

VII: IV

{{Slutt}}

Du finner elementer av den diatoniske kvintsirkelen i ganske ulike låter som Gloria Gaynors "I will survive", Pet Shop Boys' "It's a sin", The Beatles' "You never give me your money", ABBAs "The winner takes it all", Gary Moores "Still got the blues", Aqua's "Barbie Girl", Stevie Wonders "Isn't she lovely", Guns'n'Roses' "Don't cry", og så videre og videre....

 Analyse: "Unintended", Muse 2000

Hvordan bruker denne låten den diatoniske kvintsirkelen?

tema:

l E l Am l D l G l

l C l H l E l :/: l

--- 65 til 117

Analyse: "Belief", John Mayer 2006

 Hvordan bruker denne låten den diatoniske kvintsirkelen?

vers:

l Dm l Gm l C l Dm l x2

ref.:

l Gm l C l F l Bb l x2

\_Trening\_ / Slik gjorde jeg det:

-- D-dur: Hm, Em, A7, D, G, C#m7b5, F#m, Hm.

 Ess-dur: Cm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Abmaj7, Dm7b5, G7, Cm7.

 A-dur: A, D, G#m7b5, C#m, F#m, Hm7, E, A.

-- En akkordrekke med diatonisk kvintsirkel som starter på VI-akkorden Dm = diatonisk kvintsirkel i

 F-dur: Dm, Gm, C7, F, Bb, Em7b5, A7 (dominantisert), Dm.

-- En enkel vei fra G-dur til C-dur, med start på Em7 - en \_enkel\_ vei er å dominantisere G, slik: Em7-Am7-Dm7-G7-Cmaj7.

\_Trening\_ / Slik gjorde jeg det:

 (eksempel i F-dur - du har sikkert spilt det i andre tonearter også, mønsteret er uansett det samme)

{{Tabell omgjort til liste:}}

\_Mot venstre; fallende kvint\_

-- I F: IV Bb

-- II Gm: V C

-- III Am: VI Dm

-- IV Bb: VII Emb5

-- V C: I F

-- VI Dm: II Gm

-- VII Emb5: III Am

{{Slutt}}

\_Mot høyre; stigende kvint\_

{{Tabell omgjort til liste:}}

-- I F: V C

-- II Gm: VI Dm

-- III Am: VII Emb5

-- IV Bb: I F

-- V C: II Gm

-- VI Dm: III Am

-- VII Emb5: IV Bb

{{Slutt}}

--- 66 til 117

"Unintended" / Slik gjorde jeg det:

 Temaet bruker hele den diatoniske kvintsirkelen unntatt 7.trinn til å binde sammen G-dur og E-dur (ikke E-moll, men varianttonearten E‑dur). Temaets basslinje følger den diatoniske kvintsirkelen i G-dur, fra 6.trinn E mot venstre helt til 4.trinn C. Så hopper vi over 7.trinn og går vi en halvtone ned til H, som er dominant tilbake til E.

 "Belief" / Slik gjorde jeg det:

vers:

l Dm l Gm l C l Dm l x2

l VI l II l V l VI l

Også denne låten veksler mellom parallell moll i verset og dur i refrenget. Verset følger den diatoniske kvintsirkelen i F-dur, men går tilbake til 6.trinn ("skuffende" kadens) i stedet for til tonika. I refrenget skyves bare den samme progresjonen ett trinn mot venstre på kvintsirkelen, slik at den først lander på tonika før den går videre til subdominanten:

ref.:

l Gm l C l F l Bb l x2

l II l V l I l IV l

--- 67 til 117

## xxx2 Kapittel 10: Reharmonisering

Reharmonisering betyr, som ordet selv forklarer, å gjøre forandringer i en harmonisering. Reharmonisering er et verktøy for å skape variasjon uten å gi slipp på grunnidéen. Det kan være å gjøre noe enkelt mer komplekst, eller å forenkle noe som er komplekst, eller bare å utvikle en musikalsk idé videre. En reharmonisering av en harmonisering tilsvarer en remiks av en miks.

### xxx3 Melodi og harmoni

Når vi reharmoniserer en akkordrekke som tilhører en gitt melodilinje, må også de nye akkordene passe sammen med melodien. Det første og enkleste spørsmålet når vi skal reharmonisere en melodi, er derfor: \_Hvilke andre akkorder passer sammen med denne meloditonen?\_ Går vi fra C til F og meloditonen på F er a, kan tonen a høre hjemme i en rekke andre akkorder også ‑ Am, A, Dm, D, F#m, Bmaj7, H7, Cdim, Ebm7b5....

 Men for å unngå en usammenhengende rekke av akkorder som ikke fungerer i praksis, må vi i tillegg også tenke på at akkord-progresjonene skal gi mening. Det kan for eksempel gi fin flyt for akkordprogresjonene at de nye akkordene har en \_tilsvarende funksjon på samme sted\_ i sekvensen som de gamle hadde. Akkorder i nær familie hører vi i poplåter hele tiden. Akkorder med fjernere slektskap vil vi som regel legge mer merke til, de vil gi en følelse av at det skjer noe nytt og overraskende. Igjen - et fint verktøy for å skape gjenkjennelse og overraskelse, spenning og avspenning, som låtskriving i stor grad handler om.

### xxx3 Reharmonisering med beslektede akkorder

Akkorder med minst to fellestoner kan som regel erstatte hverandre. Vi har tidligere (kap.4) sett at både hovedtreklangene og bitreklangene dekker samtlige toner i skalaen. Disse står igjen i et parallell-forhold to og to, basert på fellestoner. Derfor vil nært beslektede akkorder alltid kunne brukes i en reharmonisering:

-- parallelle dur- og moll-akkorder

-- akkorder i mediantavstand (= ters opp eller ters ned)

-- akkorder med to eller flere fellestoner

Slike akkorder kan \_erstatte\_ hverandre på tilsvarende sted i en progresjon, men også \_etterfølge\_ hverandre i vanlige progresjoner. Her er oversikten:

{{Tabell: 7 kolonner, 5 rader.}}

|  |
| --- |
| \_Skalaegne akkorder i dur\_ |
| I | II | III | IV | V | VI | VII |
| \_Beslektede akkorder:\_øverste rekke er mediant opp, nederste rekke er mediant ned |
| III | IV | V | VI | VII | I | II |
| VI | VII | I | II | III | IV | V |

{{Slutt}}

--- 68 til 117

### xxx3 Noen eksempler på reharmonisering med beslektede akkorder

8-takters sekvenser, hvor noen av akkordene er erstattet med en beslektet akkord på tilsvarende sted:

{{Tabell: 8 kolonner, 4 rader.}}

|  |
| --- |
| Skalaegen akkordrekke fra en låt i D-dur  |
| D | A | D | G | D | G | A  | :/: |
| Alternativ |
| D | A | Hm | G | F#m | Em | A | :/: |

{{Slutt}}

{{Tabell: 8 kolonner, 4 rader.}}

|  |
| --- |
| Skalaegen akkordrekke fra en låt i G-dur  |
| C | D | G | Am | Hm | C | Em | D |
| Alternativ |
| Am7 | D | Em7 | C | G | C | Em7 | Hm7 |

{{Slutt}}

{{Tabell: 8 kolonner, 4 rader.}}

|  |
| --- |
| Skalaegen akkordrekke fra en låt i Bb-dur |
| Bb | Eb | F | Bb | Cm | F | Bb | F |
| Alternativ |
| Bbmaj7 | Cm7 | Dm7 | Gm7 | Am7b5 | Dm7 | Gm | F11 |

{{Slutt}}

\_Trening:\_

Skriv og spill akkordrekker, og eksperimentér med å reharmonisere versjoner hvor du bytter ut noen av akkordene med beslektede akkorder på tilsvarende sted i rekka. Prøv å synge samme melodi over begge rekkene.

### xxx3 Bidominanter og kadenser ut av tonearten

Vi har tidligere (kap.5) sett på hvordan vi kan dominantisere en hvilken som helst akkord, og hvordan vi kan bruke bidominanter for å gå ut av tonearten for kortere eller lengre tid. Prinsippet er enkelt:

-- den enkleste måten å gå til en ny toneart på, er å legge \_den nye tonika sin dominant\_ foran

-- foran \_enhver\_ dominant (= 5.trinn), kan du legge \_dens\_ 2.trinn eller 4.trinn, og spille en kadens (tenk: \_hvis dette er 5 i en skala, hva er da 2, eller 4?)\_

I tillegg kan vi bryte med disse teknikkene, ved rett og slett å "hoppe inn i" en ny toneart, uten å forberede den med en dominant eller med en kadens. En slik overgang vil også bli mer sømløs hvis akkordene har flere fellestoner. Uansett tenker vi alltid ut fra den tonearten/tonika \_som vi skal til\_, ikke den vi kom fra.

\_Trening:\_

Vi kommer fra C-dur, og skal innom en annen toneart.

Skriv/spill kadenser som modulerer til de respektive andre sju trinnene i skalaen \_som ny toneart\_.

Skriv besifringssymboler, spill og finn ut hvordan det låter.

--- 69 til 117

\_Kadensene IV-V-I og II-V-I til alle 7 trinn i skalaen\_

Kadens fra gammel toneart (C-dur) til (->) Ny toneart:

IV - V -> I Dm (II) eller D

II - V -> I Dm (II) eller D

IV V -> I Em (III) eller E

II V -> I Em (III) eller E

IV V -> I F (IV) eller Fm

II V -> I F (IV) eller Fm

IV V -> I G (V) eller Gm

II V -> I G (V) eller Gm

IV V -> I Am (VI) eller A

II V -> I Am (VI) eller A

IV V -> I Hm (VII) eller H

II V -> I Hm (VII) eller H

### xxx3 Reharmonisering av dominant-akkorder, basert på kadenser

I eksemplene nedenfor kommer vi fra en toneart, og legger inn noen bidominanter og kadenser til andre tonearter (retning mot et nytt mål), før vi kommer tilbake igjen.

 For eksempel, denne enkle akkordprogresjonen: C-Am-F-C, I-VI-IV-I

Vi kan bestemme oss for at både Am og F er nye mål som kan være en tonika, og legge inn en bidominant til hver av dem. Dersom vi legger inn en \_bidominant\_ foran hver akkord, blir rekka slik: C‑E‑\_Am\_-C7-\_F\_-D-\_G\_-G7-\_C\_

 Vi er så vidt innom toneartene A-moll, F-dur og G-dur, men kommer fort tilbake til C-dur igjen. Alle bidominantene er 5.trinnsakkorder \_i forhold til den neste\_ akkorden, og ingen av dem er skalaegne i C-dur. C7 har fått en liten septim for å understreke at den fungerer som en bidominant. På samme måte har G7 har fått en liten septim for å vise at vi er tilbake i C-dur nå.

 Vi kan gjøre det litt mer avansert ved ikke bare legge inn en bidominant, men legge \_dens\_ 2.trinn eller 4.trinn foran slik at det blir en kadens og to akkorder i stedet for én.

 Her er eksempler på hvordan dette kan bli, ut fra en enkel akkordrekke:

--- 70 til 117

\_Reharmoniseringer med bidominanter og kadenser\_

I VI IV II V I

C Am F Dm7 G7 C

Vi setter en bidominant foran hver akkord (nytt mål i fet skrift):

C E7 \_Am\_ C7 \_F\_ A7 \_Dm7\_ G7 C

Vi erstatter bidominanten med dim på akkordens ledetone (fungerer best på vei til moll-akkorder), eller bruker en dominant 11-akkord:

C G#dim \_Am\_ Bb/C \_F\_ C#dim \_Dm7\_ G7 C

Vi forsterker bidominanten med en II-V-I-progresjon:

C Hm/7b5 E7 \_Am\_ Gm7 C7 \_F\_ Em7b5 A7 \_Dm7\_ G7 C

Det samme, men med IV-V-I-progresjoner:

C Dm E7 \_Am\_ Bb C \_F\_ Gm A7 \_Dm7\_ G7 C

\_Trening:\_

Test ut kadenser til nye mål-akkorder i disse akkordrekkene (bruk gjerne både treklanger og firklanger):

{{Tabell: 7 kolonner, 6 rader. Omgjort til liste}}

toneart:

bidominant / kadens til...:

dette målet:

til...:

dette målet:

til...:

dette målet:

toneart: C

bidominant / kadens til...:V, I-V

dette målet: Am

til...: V, II-I

dette målet: F

til...: V, II-I

dette målet: Cmaj7-:/:

toneart: G

bidominant / kadens til...: V, II-I

dette målet: Am

til...: V, II-I

dette målet: F

til...: V, II-V

dette målet: G-:/:

toneart: F

bidominant / kadens til...: V, IV-V

dette målet: Bb

til...: V, IV-V

dette målet: Dm

til...: V, IV-V

dette målet: F-:/:

--- 71 til 117

toneart: E

bidominant / kadens til...: V, II-I

dette målet: G#m

til...: V, II-V

dette målet: F#m

til...: V, II-V

dette målet: E-:/:

toneart: C

bidominant / kadens til...: V, IV-V

dette målet: Dm

til...: V, II-V

dette målet: Am

til...: V, IV-V

dette målet: E-:/:

toneart: Bb

bidominant / kadens til...: V, II-V

dette målet: Eb

til...: V, II-V

dette målet: C7

til...: V, II-V

dette målet: Bb-:/:

{{Slutt}}

### xxx3 Tritonuserstatning

Tritonuserstatning er et standard-verktøy i standardjazz. Begrepet substitueres også av uttrykket "tritonus-substitusjon", eller bare "substitusjonsakkord" eller "substitutt". Tritonuserstatning brukes helst på akkorder med dominant-funksjon. Tritonuserstatning betyr at vi erstatter en dominantisk akkord med en dominantisk akkord i dens tritonusavstand. Poenget er variasjon, og en kromatisk basslinje.

 Dersom vi tar en vanlig II-V-I-progresjon; Dm-G7-Cmaj7, og erstatter dominant-akkorden med en dominant i tritonusavstand, blir progresjonen Dm-Db7-Cmaj7. Vi har fått en kromatisk fallende basslinje.

 På denne substitusjonsakkorden kan b5 være en fin fargelegging; i Db7b5 er b5 nemlig tonen g - altså grunntonen i den opprinnelige akkorden som vi har erstattet. Disse to akkordene låter nesten likt (sjekk fellestoner), og kan være underlag for samme melodi eller improvisasjon.

 Vi kan også starte med et sprang inn i en tritonuserstatning, og videreføre den kromatisk, for eksempel slik:

 C-A7-Dm-Fm-C

 blir til:

 C-Eb7-Dm-Fm-C

 C-C7-F-Fm-C

 blir til:

 C-F#7b5-F-Fm-C

 Et apropos til moll-subdominanten som brukes her: I standardjazz er en \_dominantisk akkord på lavt 7.trinn\_ gjerne brukt som erstatning for moll-subdominant.

 I C-dur reharmoniseres altså Fm7 med Bb7. Disse to har mange fellestoner; en Fm6 og en Bb9 klinger helt likt bortsett fra basstonen. De brukes ofte som en siste akkord før tonika.

--- 72 til 117

C-Eb7-Dm-Fm-C

 blir til:

 C-Eb7-Dm-Bb7-C

 C-F#7b5-F-Fm6-C

 blir til:

 C-F#7b5-F-Bb9-C

### xxx3 Hvor kan en dominant-akkord lede?

Med de mulighetene for reharmonisering og erstatningsakkorder som vi har sett på nå, kan alle dominant-akkorder logisk lede til (minst) seks ulike mål:

Dominanten (G7) (->) leder til: (->) Fordi:

G7 -> C -> G7 er dominanten til C og Cm

G7 -> Cm -> G7 er dominanten til C og Cm

G7 -> Gbmaj7 -> G7 er tritonuserstatningen for Db7, som leder kromatisk ned til ny tonika

G7 -> Gbm7 -> G7 er tritonuserstatningen for Db7, som leder kromatisk ned til ny tonika

G7 -> A -> G7 er en dominantisk akkord på lavt 7.trinn til A og Am (akkorden erstatter Dm)

### xxx3 Eksempler på reharmonisering av dominanten i en kadens

Akkordprogresjon på vei til C-dur: Hva og hvorfor

G7 Cmaj7: V-I: dominant-tonika

Dm7 G7: V kan byttes ut mot II-V

Dm7 Db7: Alle dominanter kan tritonuserstattes

Dm7 Abm7 Db7: V kan \_fremdeles\_ byttes ut mot II-V

Dm7 Fm7 Bb9: Moll-subdominant; erstatningsakkord; hjem

Dm7 Hm7b5 E7 Am7: Der havnet vi i parallelltonearten (II-V-I)

....og slik kan du gå til en hvilken som helst toneart, når som helst

### xxx3 Rundganger

En "rundgang" (engelsk "turnaround") er et uttrykk som brukes om en fire-akkordssekvens, som leder tilbake til tonika, eller som leder fram mot en ny tonika. Alle rundgangers mor er I-VI-II-V-I (kap.4), som bygger på kvintganger (kap.9). En rundgang kan for eksempel være de to siste taktene i en 12-takters blues (kap.7). En rundgang lager bevegelse og framdrift i disse to siste taktene, i stedet for bare å ligge på samme akkord.

Rundgang som leder til C-dur: Hva og hvorfor

Em7 Am7 Dm7 G7 \_C\_: Kvintgang

E7 A7 D7 G7: Alt kan dominantiseres

Bb7 Eb7 Ab7 Db7: Alle dominanter kan tritonuserstattes

E7 Eb7 D7 Db7: Kombinasjon av de to forrige, gir kromatisk basslinje

--- 73 til 117

Eksempler på logiske alternativer for reharmonisering av \_andre\_ akkord i en rundgang, basert på diatonisk kvintsirkel i C‑dur, III‑VI‑II‑V-I:

 Em7 \_Am7\_ Dm7 G7 Cmaj7

 A7 - 6.trinn er dominantisert, blir bidominant til neste akkord

 Eb7 - bidominanten er tritonuserstattet

 Ebm7 - kromatisk parallellføring ned til neste akkord

 Eb dim - kromatisk dim-akkord ned til neste akkord

 C# dim - kromatisk dim-akkord opp til neste akkord

I praksis vil vi neppe reharmonisere \_alle\_ akkorder i en rekke. Her er fem ulike reharmoniseringer av en rundgang - diverse kombinasjoner av mulighetene vi har hørt på, og med litt krydder på dominant-akkordene:

I-VI-II-V: (->) Fem ulike reharmoniseringer: (->) Mål: I

Cmaj7 Am7 Dm7 G13 -> Em7 A7b9 Dm7 G7b9 -> Cmaj7

Cmaj7 Am7 Dm7 G13 -> Em7 Eb7b9 Dm7 Db7#9 -> Cmaj7

Cmaj7 Am7 Dm7 G13 -> E7#5 A9 Dm7 G7b9 -> Cmaj7

Cmaj7 Am7 Dm7 G13 -> Bb7b5 A9 Ab7#5 G7b9 -> Cmaj7

Cmaj7 Am7 Dm7 G13 -> Em7 C#dim Dm7 Bb9 -> Cmaj7

takt 1 2 3 4 -> takt 1 2 3 4 takt 1

\_ Sjekkliste:\_

Selvfølgelig må melodilinje/solist passe inn i akkordene. Dersom melodien i \_alle\_ akkordene i denne tabellen ligger på tonen e, hvordan passer den inn i de ulike akkordene og reharmoniseringene?

\_Trening:\_

Analysér hver av de fem reharmoniserte rundgangene. Legg merke til at progresjonen består av fire akkorder før vi kommer til målet, og at andre akkord alltid er en erstatning for tilsvarende andre akkord, osv. Hva er den logiske funksjonen til de ulike akkordene i sammenhengen?

### xxx3 Omtydningsakkorder

En akkord kan ha flere funksjoner samtidig: Den kan ha én funksjon i én toneart, og en annen funksjon i en annen toneart (kap.5). Slike akkorder kalles gjerne "omtydningsakkorder"; de kan tydes på flere måter. De binder sømløst sammen akkordrekker og tonearter. Ta for eksempel en II-V-I-progresjon til en moll-to-neart: En moll-akkord kan samtidig være II i en annen toneart. Dm7-G7-\_Cm7-\_F7-Bb

Her er omtydningsakkorden Cm7 samtidig både 1.trinn i C-moll og 2.trinn i Bb-dur: Den binder sammen to II-V-I-progresjoner.

 Denne akkordprogresjonen, som går i C-dur med et par utsving til andre tonearter, bygger på diatonisk kvintsirkel. Akkordene Em og Dm fungerer som omtydningsakkorder; de har en funksjon i to tonearter samtidig:

{{Tabell: 4 rader, 8 kolonner. }}

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| C | F#m7b5 | H7 | Em | A | Dm | G | C |
| E-moll: | II | V | I |  |
| D-moll: |  | II | V | I |  |
| C-dur |  | II | V | I |

{{Slutt}}

--- 74 til 117

I dette eksemplet brukte vi moll-akkorden som 2.trinn i ny toneart. Siden moll i tillegg er skalaegen på 3.trinn og 6.trinn i en dur-toneart, kan den være omtydningsakkord på disse trinnene også:

{{Tabell: 3 rader, 6 kolonner.}}

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| C | Fm | G | Cm | Eb11 | Ab |
| C-moll: | IV | V | I |  |
| Ass-dur: |  | III | V | I |

{{Slutt}}

{{Tabell: 3 rader, 6 kolonner.}}

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| C | Dm | G | Cm | Ab | Eb |
| C-moll: | II | V | I |  |
| Ess-dur: |  | VI | IV | I |

{{Slutt}}

Og så videre - prinsippet er helt enkelt at \_vi lar en akkord ha en funksjon i flere tonearter samtidig\_.

### xxx3 Ikke gå hjem - gå et annet sted først

I kap.5 og videre har vi hørt på ulike kadenser, bidominanter og modulasjoner. En dominant trenger \_ikke\_ å lede direkte til sin respektive tonika. Husk at det er vanlig også å "legge opp til" en toneart uten å gå direkte til den, eller kanskje uten å gå dit i det hele tatt (kap.5). Vi kan legge en kadens til en 1.trinnsakkord i ny toneart, som ikke kommer. Dette skaper variasjon og brudd, som er nødvendig når vi bruker musikalske mønstre, og det kan være en måte å reharmonisere og utvikle akkordrekker på.

Et eksempel: Dm7-G-Gm7-C-Cm7-F-Bb

 Her er det tre II-V-progresjoner til en I som ikke kommer - og først tredje gang leder progresjonen helt fram. Det samme skjer også i neste eksempel: Dm7-G-Em7-A-F#m7-H-Em

 I neste eksempel er det en kadens som peker mot A-moll, men låten fortsetter i C-dur: C-Hm7b5-E7-F-C

### xxx3 Trening i å tenke i logiske musikalske retninger

Så fort du legger inn en skalafremmed akkord i en toneart, åpner den kanskje ikke bare én dør, men mange mulige dører. Noen går til nært beslektede akkorder, andre til fjernere akkorder. Når du hører/spiller en skalafremmed akkord, \_hvor\_ hører/tenker du at den vil kunne lede videre?

 Her er en rekke eksempler tenkt fra tonearten C-dur. Vi sjekker \_alle\_ dur- og moll-akkorder som ikke er skalaegne i tonearten. Såkalte \_enharmoniske\_ toner/akkorder er ikke tatt med; D# klinger likt som Eb, F#m klinger likt som Gbm, osv.

 Dersom du er i C-dur, og spiller disse akkordene, i hvilken retning kan de lede?

 Mulighetene er forbausende mange, hvis vi tenker at:

-- moll-akkorder kan være 2., 3. eller 6.trinn i en ny dur-toneart

-- dur-akkorder kan være 4.trinn i en ny toneart

-- dur-akkorder kan ha dominant-funksjon som bidominant i en ny toneart

-- dur-akkorder kan ha dominant-funksjon og være en tritonuserstatning for en annen dominant

-- målet kan være både dur- og moll-toneart på samme trinn, siden de har samme dominant

--- 75 til 117

{{Tabell: 2 kolonner omgjort til liste.}}

Akkord:

Logiske retninger videre (har ikke tatt med alle de fine men ulogiske....):

Akkord: Cm

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i Bb/Bbm: Cm-F-Bb, etc

-- 3.trinn i Ab: Cm-Db-Ab, etc

-- 6.trinn i Eb: Cm-Ab-Bb-Eb, etc

-- Kan også være en variasjon uten å være funksjonell

Akkord: C#

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i G#/G#m: C#-D#-G#, etc

-- Bidominant til F#/F#m: C#-F#m, etc

-- Tritonuserstatning for G7: Dm-C#7 (eller Db7)-C, etc

Akkord: C#m

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i H/Hm: C#m-F#-H, etc

-- 3.trinn i A: C#m-D-A, etc

-- 6.trinn i E: C#m-A-H-E, etc

Akkord: D

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i A/Am: D-E-A, etc

-- Bidominant (vekseldominant) til G/Gm: D-G, etc

-- Tritonuserstatning for Ab7: Ebm-D7-Db, etc

Akkord: Eb

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i Bb/Bbm: Eb-F-Bb, etc

-- Bidominant til Ab/Abm: Eb-Ab, etc

-- Tritonuserstatning for A7: Em-Eb7-D, etc

-- Lavt 3.trinn (moll-pentaton): Eb-F-C, etc

Akkord: Ebm

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i Db/Dbm: Ebm-Ab-Db, etc

-- 3.trinn i Cb: Ebm-Fb-Cb, etc

-- 6.trinn i Gb: Ebm-Cb-Db-Gb, etc

Akkord: E

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i H/Hm: E-F#-H, etc

-- Bidominant til A/Am: E-Am, etc

-- Tritonuserstatning for Bb7: Fm-E7-Eb, etc

Akkord: Fm

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i Eb/Ebm: Fm-Bb-Eb, etc

-- 3.trinn i Db: Fm-Gb-Db, etc

-- 6.trinn i Ab: Fm-Db-Eb-Ab, etc

-- Moll-subdominant: Fm-C, etc

Akkord: C#

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i C#/C#m: F#-G#-C#, etc

-- Bidominant til H/Hm: F#-Hm, etc

-- Tritonuserstatning for C7: Gm-F#7-F, etc

Akkord: F#m

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i E/Em: F#m-H-E, etc

-- 3.trinn i D: F#m-G-D, etc

-- 6.trinn i A: F#m-D-E-A, etc

Akkord: Gm

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i F/Fm: Gm-C-F, etc

-- 3.trinn i Eb: Gm-Ab-Eb, etc

-- 6.trinn i Bb: Gm-Eb-F-Bb, etc

-- Moll 5.trinn kan også være en miksolydisk variasjon i dur

--- 76 til 117

Akkord: Ab

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i Eb/Ebm: Ab-Bb-Eb, etc

-- Bidominant til Db/Dbm: Ab-Db, etc

-- Tritonuserstatning for D7: Am-Ab7-G, etc

-- Lavt 6.trinn: Ab-Fm-C, etc

Akkord: Abm

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i Gb/Gbm: Abm-Db-Gb, etc

-- 3.trinn i Fb, som tilsvarer E: Abm/G#m-A-E, etc

-- 6.trinn i Cb, som tilsvarer H: Abm/G#m-E-F#-H, etc

Akkord: A

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i E/Em: A-H-E, etc

-- Bidominant til D/Dm: A-Dm, etc

-- Tritonuserstatning for Eb7: Bbm-A7-Ab, etc

Akkord: Bb

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i F/Fm: Bb-C-F, etc

-- Bidominant til Eb/Ebm: Bb-Eb, etc

-- Tritonuserstatning for E7: Hm-Bb7-A. etc

-- Lavt 7.trinn (moll-pentaton eller miksolydisk) Bb-G-C, etc

Akkord: Bbm

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i Ab/Abm: Bbm-Eb-Ab, etc

-- 3.trinn i Gb: Bbm-Cb-Gb, etc

-- 6.trinn i Db: Bbm-Gb-Ab-Db, etc

Akkord: H

Logiske retninger videre:

-- 4.trinn i F#/F#m: H-C#-F#, etc

-- Bidominant til E/Em: H-Em, etc

-- Tritonuserstatning for F7: Cm-H7-Bb, etc

Akkord: Hm

Logiske retninger videre:

-- 2.trinn i A/Am: Hm-E-A, etc

-- 3.trinn i G: Hm-C-G, etc

-- 6.trinn i D: Hm-G-A-D, etc

{{Tabell slutt}}

\_Denne oversikten er generert fra fem prinsipper og inneholder over 100 ulike muligheter for reharmonisering\_. 100 er bare begynnelsen: Jeg har utelatt standardjazzens lave 7.trinnsakkord, og heller ikke tatt med samtlige mulige 4.trinn moll-akkorder til andre tonearter. Utgangspunktet er dur og ikke moll eller modale skalaer. Jeg har ikke tatt med at en skalafremmed dur-akkord kan være 3. eller 6.trinn i en moll-toneart. Dominanter som ikke leder direkte til sin respektive tonika, er helt vanlig men ikke med i eksemplene her. Og vi har bare sett på dur- og moll-akkorder med grunntone i bassen - helforminskede og halvforminskede akkorder har vi utelatt, og basslinjer har vi ikke sjekket.....

 (PS: En dur- eller moll-akkord kan jo også rett og slett være 1.trinn i en ny toneart)

 Når du spiller igjennom disse over 100 eksemplene som er generert ut fra de fem prinsippene forklart ovenfor, vil du høre at noen låter veldig bra og du har hørt denne progresjonen ofte, mens andre fungerer mest i teorien. Derfor må vi huske at \_ørene\_ er det viktigste verktøyet i låtskriving - en oversikt som dette gir ørene dine bare mye mer å velge mellom.

\_Trening:\_

Spill progresjoner videre - enten tilbake til tonearten du startet i, eller til en ny toneart dersom du finner en spennende retning. Begynn med å tenke logisk, og bruk fantasi, struktur, ørene....

Ta med deg disse eksemplene og spill/syng basslinja, lag melodiske linjer gjennom akkordene, improviser over dem, eller "spill akkordrekka hjem igjen" til utgangspunktet.

--- 77 til 117

\_Vi kommer fra C-dur, og skal innom en annen toneart\_ / Slik gjorde jeg det:

\_Kadensene IV-V-l og II-V-I til alle sju trinn i skalaen\_

Kadens fra gammel toneart (C-dur) til (->) Ny toneart:

G, Gm - A -> (II) D, Dm

Em, Em7b5 - A -> (II) D, Dm

A, Am - H -> (III) E, Em

F#m, F#mb5 - H -> (III) E, Em

Bb, Bbm - C7 -> (IV) F, Fm

Gm, Gm7b5 - C7 -> (IV) F, Fm

C, Cm - D -> (V) G, Gm

Am, Am7b5 - D -> (V) G, Gm

D, Dm ­- E -> (VI) A, Am

Hm, Hm7b5 - E -> (VI) A, Am

E, Em - F# -> H, Hm

C#m, C#mb5 - F# -> H, Hm

\_Test ut kadenser til nye mål-akkorder i disse akkordrekkene\_ / Slik gjorde jeg det:

toneart -> bidominant/kadens til... -> dette målet -> til.. -> dette målet -> til.. -> dette målet:

C -> E7 - Hm7b5(II), E7(V) -> Am -> C7 - Gm7(II), C7(V) -> F -> G7, Dm7(II) - G7(V) -> Cmaj7 - :/:

G -> H7 - F#m7b5(II), H7(V) -> Em7 -> G7 - Dm7(II), G7(V) -> C -> D7, Am7(II) - D7(V) -> G - :/:

Samme progresjon som forrige, men i G-dur.

--- 78 til 117

F -> F7, Eb(IV) - F7(V) -> Bb -> A, Gm(IV) - A7(V) -> Dm -> C, Bb(IV) - C(V) -> F - :/:

E -> D#, A#m7b5(II) - D#7(V) -> C#, G#m7b5(II) - C#7(V) -> F#m7 -> H, F#m7(II) - H7(V) -> E - :/:

Legg merke til hvordan reharmoniseringen syr sammen akkordrekka, A#m7b5 ligner på E, G#m7b5 ligner på G#m, F#m7 er samme funksjon som F#m.

C -> A, Gm(IV) - A(V) -> Dm -> E7, Hm7b5(II) - E7(V) -> Am -> G, F(IV) - G(V) -> C - :/:

Bb -> Bb7, Fm7(II) - Bb7(V) -> Eb -> G7, Dm7(II) - G7(V) -> C7 -> F7, Cm7(II) - F7(V) -> Bb - :/:

Tonika dominantiseres. Når vi kommer til C7 er akkorden allerede dominantisert, og vi får en kvintgang med dominanter som leder til hverandre.

--- 79 til 117

## xxx2 Kapittel 11: Basslinjer og akkordomvendinger

Basslinjer endrer harmoniene i en låt, og skaper fremdrift og variasjon. Øret hører bassfrekvensene som det dypeste i lydbildet, og lyden sitter i kroppen. Med gode basslinjer har vi en melodisk bevegelse i bunnen, slik lead-vokalen er en melodisk bevegelse på toppen av lydbildet. Noen typer musikk kan virke spesielt bass-drevne, som reggae, ska, drum'n'bass, R&B, dubstep, swing-jazz - men bass betyr "basis" og er viktig i stort sett all musikk. Basslinjer kan gå gjennom akkorder, og de kan binde sammen akkorder. En logisk forståelse av basslinjer vil kunne gjøre en melodi og en akkordprogresjon mer interessant. Det gir også langt flere valgmuligheter for erstatningsakkorder og reharmoniseringer, som vi hørte på i forrige kapittel. I dette kapitlet skal vi høre på noen mye brukte mønstre for basslinjer i akkordprogresjoner.

### xxx3 Akkordomvendinger og ledetoner

Eksempel, i C-dur: C-F-Dm-G-C

En måte å skape framdrift på, er å la bassen \_lede\_ til neste akkord.

C-C/E-F: basstonen e er både tersen i C-dur og ledetonen til neste akkord F-dur.

 Vi legger inn akkorder med ters i bassen (første omvending), som "klatrer" opp til neste akkord: l C / C/E / l F / / / l Dm / Dm/F / l G / G/H / l C / / / l

Akkorder i grunnstilling, med én bidominant:

l C / / / l Am / / / l Dm / / / l G / E / l Am / F / l l C / / / / l

Vi legger noen ledetoner i bassen:

l C / / / l Am / A/C# / l Dm / / / l G / E/G# / l l Am / F / l C / / / l

Når basstonen er ledetonen til en moll-akkord, kan vi også bruke dim-akkord.

l C / / / l E/G# / / / l Am / / / l A/C# / / / l Dm / / / l l D/F# / / / l G / / / l C / / / l

kan erstattes av

l C / / / l G#dim / / / l Am / / / l C#dim / / / l l Dm / / / l l D/F# / / / l G / / / l C / / / l

Denne bruken av dim-akkorder med dominant-funksjon (kap.6 og 10) er stiltypisk blant annet i gospel og en del soul/R&B.

 I refrenget på "Some die young" (2012) bruker Laleh på en effektiv måte noen av disse teknikkene, med treklanger hvor ters i bassen fungerer som ledetoner:

l Gm / F / l Dm / / D/F# l Gm / F / l C / / D/F# l

l Gm / F / l Dm / / D/F# l Gm / F/A Bb / l C / / / l

Låten går i F-dur. Ledetonen i bassen opp til G-moll løfter hele låten, og i takt 7 klatrer bassen opp mot dominanten hvor refrenget avsluttes med tittelen "Some die young".

 Det kan være lurt å la være å doble slike ledetoner i voicingen; dersom de bare ligger i bassen vil de kunne bli enda mer virkningsfulle (mer om behandling av ledetoner i kap. 15).

--- 80 til 117

Her er en akkordrekke fra forrige kapittel, reharmonisert på to ulike måter (tonika-funksjoner i \_fet skrift\_):

C Dm E7 \_Am\_ Bb C \_F\_ Gm A7 \_Dm7\_ G7 C

C Dm/C E7/H \_Am\_ Bb C/Bb \_F/A\_ Gm A7/C# \_Dm7\_ G7/H C

C Dm/H E7/G# \_Am\_ Bb/G C/E \_F\_ Gm/F A7/E \_Dm7\_ G7/D C

Akkordene er i utgangspunktet de samme - det er basslinja som gjør progresjonen mer interessant: Basstonene bruker 3 og 5 i treklangen, og når de bruker \_7\_ utvides akkorden med enda en skalatone; Dm/C = Dm7, C/Bb = C7, Gm/F = Gm7. De to stedene hvor basstonen legger skalatonen 6, blir resultatet at Dm/H = Dm6 eller Hm7b5, og Bb/G = Bb6 eller Gm7.

### xxx3 Stigende basslinjer

Eksempel på en diatonisk stigende basslinje fra tonika til dominant:

C-C/D-C/E-F-G

 Samme basslinje, men hvor også den andre akkorden inneholder basstonen: C-Dm7 eller F/D eller G/D-C/E-F-G

### xxx3 Fallende basslinjer

Utallige låtskrivere siden J.S. Bach har vist stor tillit til de fallende basslinjene - et klassisk eksempel er "Air" fra hans \_Orkestersuite nr.3 i D-dur\_. En ofte hørt diatonisk fallende basslinje fra barokk til pop er denne: C-C/H-Am-Am/G-F-C/E-Dm-G-C

 I denne akkordrekka kan egentlig C-dur ligger helt til F-dur kommer, fordi basslinja er diatonisk og tar oss gjennom skalatonene. Enkle akkorder virker mer interessante og bevegelige på grunn av basslinja:

C -> F -> Dm -> G:

C C/H Am Am/G -> F F/E -> F/D -> G

C G/H Am C7/G -> F C/E -> Dm G

Dette er en ofte hørt kromatisk fallende basslinje i moll, eller fra 6.trinn i dur: Am-Am/G#-Am/G-Am/F#-F

 Her er en progresjon, og en reharmonisering med en trinnvis fallende diatonisk basslinje som binder akkordene sammen:

Am -> F -> -> Dm -> -> G / E / -> Am:

Am Am/G# Am/G Am/F# -> F / C/E / -> Dm / Dm/C / -> G/H G/A E/G# / -> Am

--- 81 til 117

### xxx3 Diatoniske og kromatiske basslinjer

Basslinjer kan være både diatoniske (halve/hele skalatrinn) og kromatiske (halve trinn). De bruker som regel akkordomvendinger, men kan også binde sammen to akkorder med en tone som ikke ligger i noen av akkordene.

 En kromatisk basslinje kan sikte seg inn enten ovenfra eller nedenfra mot akkorden som er neste mål (engelsk "half step slide"). Kromatisk nedenfra, eksempel: C-C#°-Dm-D#dim-C/E-F. Dette er en kromatisk stigende basslinje.

 Kromatisk ovenfra, eksempel: C‑F#m7b5‑Fm7‑Em7‑Ebm7‑Dm7‑G11-C

 Her gjør bassen et stigende tritonus-sprang, en spenning som oppløses med en halvtone ned til neste akkord. Akkorden F#m7b5 = Am/F#. Deretter kommer en \_kromatisk parallellføring\_ ned til kadensen: Ikke bare basslinja er kromatisk, men hele akkordrekka. Ett eksempel til på det - en rundgang som denne: C-Am-Dm-G-C

 kan utvikles med en basslinje som parallellføres kromatisk ovenfra inn i hver akkord, for eksempel slik: C‑Bbm7‑Am‑Ebm7‑Dm‑Ab7‑G7‑Db7-C

### xxx3 Pedaltoner

En helt motsatt form for basslinje er å la bassen ligge lenge på samme tone, mens akkorder skaper spenning ved å skifte over basstonen. Dette kalles \_pedaltone, drone\_ eller \_orgelpunkt\_ (navnet kommer av de dype tonene fra orgelpedaler).

 Eksempel fra en dur-akkord, på moll-pentaton skala: C-Eb/C-F/C-C

 Eksempel fra en moll-akkord, på eolisk skala: Am-G/A-F/A-G/A-Am

 En enkel form for pedaltone som er mye brukt i pop, er to akkorder over en basstone som repeteres/loop'es som en "vamp". Noen typiske eksempler på vamp-akkorder:

C-F/C

C-G/C

C-Csus4

C-Dm/C

C-Fm

C-C11

C-Gm7

 Akkordskiftene kan også ha til hensikt å fremheve en trinnvis melodilinje på toppen, som "forankres" av pedaltonen i bunnen. Eksempel:

C-C#5-C6-C7 (stigende melodilinje: g, giss, a, b), eller

C-Cmaj7-C6-C (fallende melodilinje: c, h, a, g).

Eller denne i moll: A-Am#5-Am6-Am#5, med det kromatiske temaet (e, f, fiss, f) som er berømt som "Bond-temaet" (Am#5 kan også skrives F/A).

 Her er den lineære bevegelsen i topptonen og ikke i bassen - som ligger på en pedaltone for å fremheve den melodiske bevegelsen.

--- 82 til 117

En god basslinje inneholder gjerne en smakfull kombinasjon av passende mengder lineær bevegelse, tonegjentagelser, pedaltoner og grunntonesprang. På den måten skapes kontrast og framdrift.

\_Trening:\_

Skriv/spill akkordrekker med grunntonen i bassen, og lag reharmoniseringer hvor basslinja blir mer interessant.

### xxx3 Akkord-synonymer

Når akkordprogresjoner og reharmoniseringer overrasker samtidig som de fungerer sømløst og bra, kan det være fordi de utnytter fellestoner mellom akkordene. Slike fellestoner finnes også mellom mange akkorder som ikke nødvendigvis er så nært beslektet.

 "Akkord-synonymer" er akkorder som har de samme tonene men ulike navn. De kan ha ulik funksjon alt etter sammenhengen de brukes i, og \_basstonen\_ avgjør hvilken akkord vi oppfatter at det er. De enkleste synonymene er de enharmoniske tonene, toner som klinger likt men har ulikt navn ut fra sammenhengen: Bb = A#, Db = C#, Eb = D#, osv.

 Her er eksempler på akkorder hvor basstonen er den eneste forskjellen, fra tonen C:

 C6 = Am7

 Cmaj7 = Am9

 Cmaj9 = A11

 Cm6 = Am7b5 = F9 = H7#5b9

 Cm7 = Eb6

 Cm#5 = Ab

 C9#11 = C9b5

 C7b5 = Gb7b5 = D9#5 = Ab9#5

 C7b9 = Eb7b9 = Gb7b9 = A7b9

 C7b9 = Gdim = Bbdim = Dbdim = Edim

 Cdim = Ebdim = Gbdim = Adim

 C+ = E+ = G#+

--- 83 til 117

# xxx1 Kapittel 12: Stemmeføring og voicing Del 3: Stemmeføring

Stemmeføring handler om tonevalg og prioritering, og om hvordan toner flytter seg horisontalt gjennom akkordene. En akkord kan spilles på mange ulike måter, med ulike voicinger. Hvordan akkordens toner leder til videre til neste akkord, handler mer om stemmeføring (engelsk "voiceleading").

 I grunnleggende stemmeføring i populærmusikk og jazz er stemmene vanligvis avhengige av hverandre, mer enn de er selvstendige. Vi tar utgangspunkt i akkorden og i en topptone. Dette er altså ikke det samme som kontrapunkt (selvstendige stemmer i samklang, mer om det i kap.15) eller obligatstemmer (selvstendige melodistemmer som utfyller hverandre). Stemmeføring handler ofte om å lage et "lim" mellom akkordene, et underlag som melodien kan synges/spilles oppå. Vi tenker melodisk og lineært, men med små bevegelser. I dette kapitlet handler det mest om et akkord-underlag, som kan spilles på tangenter eller gitar, kores firstemt/femstemt, utvikles videre i stemmer for strykere eller blåsere, osv.

### xxx3 Minst mulig bevegelse = korteste vei

Et grunnleggende prinsipp for stemmeføring er "minst mulig bevegelse" mellom akkordene. \_Minst\_ mulig bevegelse er selvfølgelig å kunne \_gjenta\_ en tone; hvis den har en funksjon også i neste akkord. Noen ganger kan akkurat dette brukes som en arrangements-effekt i seg selv, ved å la for eksempel en gitar eller en bakgrunnsstemme ligge på én tone gjennom en rekke av akkorder. Denne ene tonen passer inn i alle akkordene, og "skjærer" tvers gjennom både basslinja, melodien og alle akkordprogresjonene ved bare å ligge der hele tida. Denne teknikken brukes i mange poplåter. Vi har allerede hørt et eksempel i Coldplays "In my place" (kap.4). De bruker den samme teknikken enda mer tydelig i "Fix you" (2005), hvor grunntonen ess ligger i en gitarstemme gjennom akkordrekka i hele del to av låten (fra 2:35 til 4:24) - omgitt av et klangteppe. Tonen passer inn i de ulike akkordene, og noen steder skaper den spenning gjennom å være en dissonans som ikke oppløses, eller en ledetone som ikke leder noe sted.

 Et annet uttrykk for "minst mulig bevegelse", er "korteste vei"-prinsippet. Vi finner korteste vei fra én akkordtone til neste. Dersom vi ikke kan gjenta en tone, vil trinnvis bevegelse ett trinn ned eller ett trinn opp være det første alternativet vi sjekker. En slik stemme kan vi også kalle en "ledetonestemme", ikke fordi den bare bruker den konkrete ledetonen (septimen), men fordi den leder fra én akkord til den neste. Når vi voicer på denne måten, skapes en akkordbevegelse med god flyt som er lett og intuitiv å spille eller synge. På et piano eller tangentbrett vil høyrehånda legge akkordomvendinger etter "korteste vei"-prinsippet, mens venstrehånda tar seg av bassen.

--- 84 til 117

\_Trening:\_

Finn melodiske linjer som binder akkorder sammen etter "korteste vei"-prinsippet: Tonegjentagelse, trinnvis fallende bevegelse, trinnvis stigende bevegelse, større sprang hvis nødvendig (som i fraseoverganger).

 Lag én ledetonestemme gjennom hver av disse akkordprogresjonene:

1: l C l G l D l A l E l :/: l

2: l F l Fmaj7 l Bb 1 Bbm 1 Dm7 1 G7(sus4)G7 l Gm7 l l :/: l A7(sus4) A l

3: l C l Dm7 l Ebdim l C/E l F l C/E l D7 l G11 l l Abmaj7 l Fm7 l C l

4: l Am7 l D7 l G l Cmaj7 l F#m7(b5) l H7 l Em l :/:

Tips: På én av disse kan du la samme tone ligge helt fram til siste takt - på en annen av dem kan du la samme tone ligge hele veien.

### xxx3 "Korteste vei"-prinsippet i den diatoniske kvintsirkelen

Hvis vi spiller en stemme fra septimen g (7) i akkorden Am7, er korteste vei ett trinn ned til tonen f (3) i Dm. Den kan vi la ligge, for da blir den septim i neste akkord, G7. Og så videre...

 Hvis vi spiller en stemme fra tersen c i Am7 kan den ligge, siden tonen vil bli septim i Dm7. I neste akkord G7 er korteste vei å gå ett trinn ned til tersen h. Og så videre...

 Her er oversikten:

Diatonisk kvintsirkel, stemmeføring og trinn i hver akkord:

{{Tabell: 9 kolonner, 3 rader. Omgjort til liste}}

Akkord:

Alt.1:

Alt.2:

Am7

g (7)

c (3)

Dm7

f (3)

c (7)

G7

f(7)

h (3)

Cmaj7

e (3)

h (7)

Fmaj7

e (7)

a (3)

Hm7b5

d (3)

a (7)

E7

d (7)

giss (3)

Am7

c (3)

a (1)

{{Slutt}}

--- 85 til 117

I en kvintgang vil altså 3 lede til 7 som leder videre til 3, osv. Vi har kun brukt tonegjentakelse og trinnvis fallende bevegelse. Dersom vi kombinerer disse to stemmene vil de også fungere fint tostemt; og dersom vi vil ha en treklang, kan vi legge inn den manglende akkordtonen, slik:

{{Se notehefte.}}

Dette er "korteste vei"-prinsippet i praksis. Det kan brukes som utgangspunkt for voicinger på keyboards, gitarer, koringer, osv. Legg merke til at akkordomvendingene hele tiden vil variere, alt etter hvilken topptone du velger. Legg også merke til at basstonen lever sitt eget liv: Den forankrer akkordene i grunntonene, eller bruker basslinjer for å binde akkordene sammen.

\_Trening:\_

-- spill akkordrekker og lag en eller flere ledetonestemmer gjennom disse

-- lag ledetonestemmer på dine egne låter, og bruk dem som inspirasjon for å utvikle idéer til soloer, koring eller instrumentale temaer i samspill

-- i jazz-improvisasjon kan du lage melodiske fraser som tar utgangspunkt i ledetonestemmene, og bygge videre på dem

### xxx3 Tett og spredt leie

Når du voicer en akkord i tett leie, legger du akkordene slik at akkordtonene vertikalt spilles \_så tett som mulig\_. Unntaket er basstonen; det er som regel et sprang fra de andre akkordtonene og ned til denne. Når vi bruker "korteste vei"-prinsippet vil vi automatisk få forskjellige akkordomvendinger, og tett leie kan brukes i alle. Den enkleste metoden er å tenke ut fra topptonen, og "henge" resten av akkordtonene under:

{{Se notehefte.}}

-- i Fmaj7 er topptonen 3, tett leie nedover blir da 7 (vi hopper over 1, den er i bassen likevel) og 5

-- i G er topptonen 1, vi "henger" resten av treklangen 5 og 3 under

-- i Cmaj7 er topptonen 5, vi "henger" 3 og 7 under (hopper over 1 her også)

-- i Am7 er topptonen 7, vi "henger" 5 og 3 under

--- 86 til 117

En voicing i spredt leie, vil gi mer "luft" mellom tonene, og et mer åpent sound. Den vanligste og enkleste teknikken for å få god balanse i voicingen, er å tenke ut fra tett leie, og så \_flytte den neste øverste tonen (2.stemmen) én oktav ned\_.

{{Se notehefte.}}

2. stemme én oktav ned, blir ny 3. stemme

En teknikk som åpner opp akkorden enda mer, er å flytte både 2.stemme og 4.stemme én oktav ned. Dette kan vi gjøre dersom vi skriver femstemt (eller mer).

 Legg stemmene i samme rekkefølge hele tiden; skriver du trestemt + bass vil alltid topptonen ligge over 2.stemme som ligger over 3.stemme som ligger over basstonen (vi unngår såkalt "stemmekryss"). Husk at basstonen alltid vil ligge i bunnen av akkorden, uavhengig av voicingen for øvrig.

 Hvorvidt du skriver tre stemmer i øverste notelinje og bassen i nederste, eller om du skriver 2 + 2 stemmer, er kun ett spørsmål om \_design og lesbarhet\_. Tonene og strukturen er den samme uansett. Skriv slik at det er enklest mulig å lese, og framstår som logisk og konsekvent.

 Det er i mange sjangre vanlig å voice stort sett bare i tett leie, som gir et tett og kompakt sound. Du kan også skrive i spredt leie, eller \_kombinere\_ de to teknikkene (men det er ikke vanlig å flytte ned 3.stemme, fordi det gir en dårligere balanse i voicingen). Hvis du bruker en voicing som varierer mellom tett og spredt leie, tar du som vanlig utgangspunkt i topptonen. Når denne ligger \_lavt\_ vil tett leie være det beste, siden du må komprimere akkorden for å unngå for dype og "grumsete" bass-toner. Hvis topptonen ligger \_høyt\_, har du bedre plass til å spre akkordtonene, og unngå at topptonen trekker med seg alle de andre stemmene oppover. Å skrive konsekvent i tett eller spredt leie med en topptone/melodi som har stor bevegelse, ville selvfølgelig ha medført at de andre tonene beveget seg på samme måte. Hvis du heller voicer med en kombinasjon mellom tett og spredt leie, vil du få \_mellomstemmer\_ som "lim" etter "korteste vei"-prinsippet.

 Her det bare å prøve seg fram, og være bevisst på hvilke musikalske valg du gjør og hvilken effekt du vil oppnå. Husk at det \_alltid\_ er viktig å skape en god stemmeføring. Hvis du skriver for et bestemt instrument - for eksempel for en blåserrekke - og bruker disse teknikkene som utgangspunkt, vil det være litt flere "fasitsvar", som går ut på å kjenne instrumentenes tekniske egenskaper og omfang, begrensninger og styrker. På samme måte vil du oppdage hvor høyt og lavt vokal-stemmer klinger bra i ulike type låter, og tilpasse voicinger etter dette (vi går ikke nærmere inn på denne type arrangering i denne boka).

--- 87 til 117

Eksempel på voicing som skifter mellom tett og spredt leie, med en god stemmeføring:

{{Se notehefte.}}

I andre, fjerde og femte akkord ligger topptonene høyt og akkorden kan spres utover. 2. og 3.stemme "limer" akkordene sammen ut fra "korteste vei"-prinsippet, og basstonen ligger på akkordenes grunntone.

### xxx3 Stemmeføring: vertikalt + horisontalt

God stemmeføring er å bruke disse prinsippene i praksis; korteste vei til neste akkord, tett og/eller spredt leie. Når vi jobber med harmonier og akkordprogresjoner, må vi derfor være bevisst på \_både den vertikale og den horisontale\_ dimensjonen i soundet og i de harmoniske bevegelsene - samtidig. Den vertikale dimensjonen er hver enkelt akkord, og voicingen av denne. Den horisontale dimensjonen er progresjon, spenning og avspenning i akkordenes funksjoner, og den lineære stemmeføringen fra akkord til akkord. Når du har en melodi og en akkordprogresjon, kan stemmeføringen oppsummeres slik:

 Vertikalt:

-- hvilke toner finnes i denne akkorden?

-- hvilke akkordtoner vil du prioritere, dersom du ikke kan ha med alle?

-- velg omvending og en topptone, og "heng" de andre under i tett leie (kan være sprang ned til basstonen)

Horisontalt:

-- bruk "minst mulig bevegelse" som hovedprinsipp i stemmeføring

-- bruk musikalske og intuitive, sangbare fraseringer

-- i overganger kan du gjerne gjøre et sprang i stemmene for å starte på en ny frase

\_Sjekkliste:\_

Skriv, spill/syng firstemte voicinger på progresjonene i kap.10.

### xxx3 Voicinger med mer bevegelse i topptonen

Vi har sett på "korteste vei"-prinsippet og ulike måter det kan brukes i akkord-underlag. I ulike sjangre brukes dette litt forskjellig. Parallellføring (kap. 10 og 11) er vanlig i mange former for populærmusikk. De ulike stemmene følger en topptone, som "styrer" understemmene. Hvis denne topptonen er en melodistemme, vil den være langt mer bevegelig enn hva en bakgrunns-voicing er. Da vil de andre stemmene kunne "henge" under topptonen i tett leie og følge den, og gjennomgangstonene/-akkordene kan voices på litt ulike måter ut fra hvilken akkord som spilles i "kompet".

--- 88 til 117

Et eksempel: I soul- og gospel-tradisjonen brukes treklanger i tett leie mye. En typisk voicing av meloditoner som ikke er del av akkorden, kan være å legge skalaegne gjennomgangsakkorder med andre treklanger, for eksempel slik:

{{Se notehefte.}}

Dette er en enkel og sjangertypisk gospel-harmonisering. Tenorstemmen ligger i høyt leie og skaper energi, med en dyp altstemme. Voicingen kan også forsterkes med grunntone-bass i bunnen (bassen ligger her på pedaltone) eller med doblinger. Her er akkorden D, og de akkordfremmede meloditonene e, g og h er harmonisert med gjennomgangsakkorden Em. Alt er skalaegent i D-dur, og effekten er at kun treklangene på 1. og 2.trinn parallellføres under melodien i tett leie, som gir et karakteristisk sound. Eksemplet er basert på Michael Jacksons "Will you be there" (1991).

--- 89 til 117

## xxx2 Kapittel 13: Akkordfargelegginger og voicing i standardjazz

I dette kapitlet skal vi se mer på hvordan reharmonisering, stemmeføring og voicing kan brukes. Den viktigste sjanger-referansen her er jazz-tradisjonen, bygd på dur- og moll-tonearter. Hele veien ligger stemmeføringsprinsippene og "minst mulig bevegelse" som utgangspunkt. Vi skal ikke gå eksplisitt inn på jazz-improvisasjon, som faller utenfor denne bokas tema og som er beskrevet godt i mange andre bøker (selv om det egentlig er en muntlig tradisjon).

 Når vi utvider en treklang med flere skalatoner (for eksempel lar en C bli til C6 eller Cmaj9) er akkordkvalitet og akkordfunksjon den samme, men klangen blir fyldigere. Tonene hører hjemme i en skala som passer sammen med akkorden. Disse tilleggstonene kalles \_metningstoner\_, vi snakker om \_"fargelegging"\_ av akkorder, og vi kan også kalle disse akkordene for \_utvidede akkorder\_. Vi skal her se både på firstemte og femstemte voicinger, og spesielt hvordan akkorder med dominant-funksjon utvides eller "fargelegges" i jazz-tradisjonen.

### xxx3 Utvidede akkorder

Du skal ikke legge inn så veldig mange metningstoner og voicinger med femstemte alterasjoner i en poplåt før noen sier at det låter "jazz-inspirert". Jazz-tradisjonen er firklangsmusikk - eller mer:

-- en dur-treklang utvides til maj7, med stor sekst som alternativ

-- en moll-treklang (eller forminsket) får liten septim, også den med stor sekst som alternativ. Moll maj7 brukes i sjeldne tilfeller, og helst når akkorden har tonika-funksjon

-- de akkordene som får mest fargelegging, er slike som har dominantfunksjon i sammenhengen de spilles i. En vanlig praksis i jazz er å utvide eller fargelegge \_alle\_ akkorder med dominantfunksjon

### xxx3 Fargelegging av akkorder med dominant-funksjon

Siden en dominantisk firklang alltid har stor ters og liten septim, fargelegges disse akkordene ved å alterere \_kvint\_ eller \_none\_. Her er oversikten:

 Alterasjoner fra kvint:

 13

 #5

 b5

 Alterasjoner fra none:

 9

 #9

 b9

13 kan vi i praksis oppfatte som en nabotone til 5 siden 13 = 6, det klinger som å heve kvinten med to halvtoner. I firstemt voicing prioriteres normalt - i rekkefølge fra toppen og ned - disse fire tonene i en 13-akkord: 13, 3, 7, 1, og femstemt kan vi også ha med 9.

 I tillegg kan vi fargelegge en dominant med 11-akkorden. Husk at 11 (= 4) \_erstatter\_ 3 når akkorden er dominantisk (kap.2). 11-akkorden kan dessuten også altereres opp til en #11 (tritonus); som låter helt annerledes.

 Tonene 9 og 13 er skalaegne i durskalaen til tonearten som dominanten tilhører, og vil derfor alltid låte bra når dominanten oppløses til en dur-tonika. Altererte akkorder er skalaegne i mollskalaene, og de låter litt

--- 90 til 117

mer "krydret". Selv som de er skalaegne i moll, brukes de i praksis på dominant både til dur- og moll-tonika (et råd er med andre ord å ikke ha 9 eller 13 som førstevalg når en dominant oppløses til en moll-akkord).

### xxx3 Oversikt over firstemt stemmeføring med dominant-fargelegginger

Her er eksempler på II-V-I-progresjoner med firstemt stemmeføring. Eksemplene viser dominant-fargelegginger som gir god stemmeføring \_mellom\_ akkordene som kommer før og etter - basert på "korteste vei"-prinsippet. To av akkordene er gitt, og bassen ligger på grunntonen, i eksemplene går vi til dur (det kan like gjerne være moll). Legg merke til hvordan en tone i én akkord får ny funksjon i neste akkord.

 I teorien kan vi bruke fire omvendinger av en firklang. I praksis er nok to av dem mest brukt: Ofte vil kvinten eller septimen ligge nærmest bassen i en II- eller en I-akkord. Disse omvendingene gir best muligheter for å fargelegge dominant-akkorden, som i en kadens da vil ta korteste vei fra II til I:

{{Se notehefte.}}

Her er eksempler på stemmeføringer hvor ters eller grunntone ligger nærmest bassen på II og I - i det siste tilfellet vil grunntonen dobles siden den allerede er basstone:

{{Se notehefte.}}

"Korteste vei"-stemmeføring kan gi oss mye gratis: Når du fargelegger en dominant til C-moll som G7#5, er den altererte kvinten (diss klinger likt som ess) også tersen i C-moll, og den kan derfor bare ligge.

--- 91 til 117

### xxx3 Hvordan velge fargelegging på en dominant-akkord?

Den vanlige når vi voicer firstemt, er å alterere én tone. Da har vi tre toner å jobbe med (når bassen lever sitt eget grunntone-liv). Et mer avansert nivå er å bruke to fargelegginger samtidig, noe vi får mer rom for hvis vi voicer femstemt. Når vi utvider en dominant med slike "doble" fargelegginger bruker vi én fargelegging rundt kvinten og én rundt nonen, samtidig (senere i dette kapitlet skal vi se noen eksempler på dette).

 Når vi lager "komp" til en melodi, er det viktig at alle voicingene låter bra sammen med \_melodien\_. Bruk toner som passer sammen med melodien; kanskje noen som ligger der allerede, eller som utfyller den på en fin måte. Ikke velg toner som konkurrerer mot melodien, det vil i praksis låte "feil" (med mindre det lages en effekt av det, med en bestemt hensikt).

 Eksempel: Hvis du fargelegger en dominant til C-dur, og melodien på dette stedet ligger på en a, vil det ikke låte bra å voice akkorden som G7b9, fordi tonen a er 9 i akkorden og vil skurre med en ass i akkord-voicingen. Legg heller en G9-akkord for å utnytte meloditonen, eller utfyll 9-eren med å fargelegge i kvint-området. Legger du en G7#5, vil det i praksis låte som G9#5, siden melodien allerede ligger på 9.

 Men husk at ikke hver eneste tone i en melodi er like musikalsk viktig. Noen toner treffer tyngre og betyr mer enn andre, for eksempel éneren i takten, en markert synkope, toppen av en frase, nøkkelordet i en tekst. Andre toner er gjennomgangstoner som passerer fort forbi. På slike vil det ikke alltid være så farlig om voicingen ikke er tilpasset hver eneste tone. Når du \_synger/spiller\_ melodien du skal harmonisere, vil du finne ut av dette.

 Ta hensyn til dette når du velger dominant-fargelegginger:

-- god stemmeføring (horisontalt)

-- utnytte meloditoner (vertikalt)

-- skille mellom mer eller mindre viktige toner (prioritering)

-- oppløsning til dur- eller moll-akkord?

-- variasjon, smak, stilistiske valg

Analyse:

Her er et firstemt arrangement av Tin Pan Alley-standardlåten "Fly me to the moon" (kap.9), hvor jeg har brukt prinsippene om stemmeføring, voicing og fargelegging av dominanter. Strukturen i låten bygger på diatonisk kvintsirkel.

--- 92 til 117

Fly me to the Moon

 Bart Howard

 Arr: A. Molde

{{Se notehefte.}}

Takt 4: Her er det tenkt en dominantisering til C7 som leder til F, men denne er tritonuserstattet med et sprang til Gb7b5 som gir et løft før kromatisk nedgang i bassen som "lander" på F.

 Takt 8 og 12: Begge oppløses til samme moll-akkord - én fargelegging er alterert, den andre ikke.

 Takt 3 og 10: Her ville ikke en 11-akkord ha fungert, fordi melodien ligger på tersen

 Takt 11 og 12: Her er det lagt inn et lite løft i fraseovergangen, siden "korteste vei"-prinsippet hittil har medført at voicingen beveger seg jevnt nedover.

--- 93 til 117

### xxx3 Mer om reharmonisering

I kap.5 så vi på skalafremmede akkorder, bidominanter og modulasjoner. I kap.9 fant vi ut hvordan den diatoniske kvintsirkelen brukes. Alt dette er grunnleggende også i jazz-tradisjonen. I kap.10 gjennomgikk vi flere metoder for å reharmonisere akkordrekker. Blant annet så vi på hvilke ulike retninger en dominantisk akkord kan lede, og hvordan rekker kan utvides. Vi hørte også på noen typiske jazz-reharmoniseringer; tritonuserstatning og dominant på lavt 7.trinn. Alt dette kan brukes med fir- og femstemte voicinger, ut fra stemmeføringsprinsippene vi så på i kap.12 - og med utvidede akkorder og fargelegginger.

 Her er en akkordrekke fra avsnittet om omtydningsakkorder i kap.10, firstemt: Her er en akkordrekke fra avsnittet om rundganger i kap.10, firstemt:

{{Se notehefte.}}

Her låter faktisk erstatningsakkorden Bb9 bra uten ters - fordi de tre stemmene er de samme tonene som Fm-akkorden som den erstatter (femstemt ville vi tatt med tersen).

### xxx3 Femstemt voicing

Med femstemte voicinger kan vi utvide akkordene enda mer, akkordene får et fyldigere sound, vi har en tone mindre å prioritere bort, og vi kan bruke flere fargelegginger samtidig. Vi tenker altså fire toner pluss grunntone-bass, og det er vanlig å gjøre dette:

-- en dur-treklang utvides til en maj9, som standard-fargelegging. Vi kan bruke variasjoner som 6add9 (treklang med tillagt sekst og none, altså 6 i stedet for maj7), eller om vi dropper kvinten kan vi kombinere alle i femklangen maj9/6

-- en moll-treklang utvides til en m9, som standard-fargelegging. Kan varieres på samme måte som dur. Vi kan også utvide den med 11 og 13 (= stor sekst), men da må andre toner droppes

-- på akkorder med dominant-funksjon kan vi i prinsippet bruke alle fargelegginger fra den kromatiske skalaen, \_unntatt stor septim\_. Det er også vanlig å \_kombinere to fargelegginger\_ på akkorder med dominant-funksjon

--- 94 til 117

### xxx3 Utvidede dominant-akkorder: "Doble" fargelegginger

Dette gir oss flere nye muligheter, og som vanlig velges disse ut fra hva som skaper god stemmeføring og hva som låter bra sammen med melodien:

#5 kombinert med alle 9-ere: b9#5 9#5 #9#5

13 kombinert med alle 9-ere: 13b9 13 13#9

b5 kombinert med alle 9-ere: b9b5 9b5 #9b5

I tillegg kan vi fargelegge dominanter med II, IIadd13, 9#11, 13#11

{{Se notehefte.}}

#11 som dominant-fargelegging: Alterasjonen gjør #11 til noe helt annet enn en 11-akkord (teknisk sett klinger #11 likt med b5). Hvorvidt den spilles som 9#11 eller som 13#11 kommer bare an på stemmeføringen der den brukes, begge er femstemte dominantiske akkorder. I 13#11 finner vi noe så sjeldent som en akkord der tersen kan nedprioriteres (eksempel nedenfor).

--- 95 til 117

I teorien kan vi bruke alle omvendinger av disse akkordene. I praksis er også her to av dem vanligst: I en femstemt voicing vil tersen eller septimen ofte ligge nærmest bass-tonen i en II- eller en I-akkord. V-akkorden i en kadens blir da korteste vei mellom disse, på samme måte som vist ovenfor om firstemte akkorder. Det vil ofte bli sekund-intervaller inne i en akkord. Disse er isolert sett dissonerende, men i sammenhengen når dissonansen "pakkes inn" i en femstemt akkord er den med på å gi det fyldige soundet som slike voicinger har. Her er noen eksempler på typiske voicinger av kadenser, både i dur og moll:

{{Se notehefte.}}

Her er en sekvens fra C-moll til Ess-dur:

{{Se notehefte.}}

Her er en sluttkadens i F-dur, som går via dominant-akkord på lavt 7.trinn før den lander på tonika:

{{Se notehefte.}}

--- 96 til 117

Dominantens forholdningsstoner i takt 1 (f til e) tilsvarer en sus4-oppløsning. Tersen er utelatt på #11-akkorden fordi alle fire toner da parallellføres helt synkront opp (med bass i motbevegelse), men det er også mulig å ha tersen med.

### xxx3 Oppsummering: To versjoner av samme låt

Her er to versjoner av standardlåten "Tune up" (Miles Davis), hvor jeg har brukt prinsippene om stemmeføring, voicing og fargelegging av dominanter. Det første er et firstemt arrangement:

 Analyse:

 Tune up

 Miles Davis

 Arr. A. Molde

{{Se notehefte.}}

Takt 2: Dette er den vanligste voicingen av en firstemt dominant 13-akkord. Legg merke til at 13 ligger i neste akkord og blir 3, og at 3 blir maj7.

 Takt 5-8 = takt 1-4, bare i ny toneart en sekund lavere, og takt 13-16 er også en gjentakelse.

 Takt 9-12: Her er voicingen løftet en omvending opp, og 9 gir best stemmeføring som dominant-fargelegging.

 Neste versjon er et femstemt arrangement, hvor jeg bruker utvidede dominant-akkorder med "doble" fargelegginger.

--- 97 til 117

Analyse:

 Tune up

 Miles Davis

 Arr. A. Molde

{{Se notehefte.}}

--- 98 til 117

Takt 15-16: Hvorfor 13#11? Svaret finner du ved å se på de tre øverste tonene i disse to taktene.

 Takt 18: Med denne alterasjonen trenger du bare å flytte basstonen en tritonus - og ingenting annet - og så har du en tritonuserstatning. Eksempel på hvorfor tritonuserstatning er en så vanlig reharmonisering i jazz; de to akkordene har stort sett fellestoner - bortsett fra bassen.

### xxx3 Blokkharmonisering i jazz

Denne boka går ikke inn på ulike arrangeringsteknikker, utover grunnleggende stemmeføring. Men som vi så et eksempel på til slutt i forrige kapittel, finnes det mange teknikker for å voice melodier med mer bevegelse, basert på parallellføring av akkorder. Blokkharmoniseringer (engelsk "block voicing") er kjent fra storbandtradisjonen helt tilbake til 1930-tallet, en teknikk som ble brukt til å skrive for fire blåsere, eller spille tette jazz-pianoklanger.

 Teknikken går kort sagt ut på å "henge" en firklang eller femklang i tett leie under en topptone, som en "blokk" av toner som følger denne melodien/topptonen. Som gjennomgangsakkorder for akkordfremmede toner brukes vanligvis enten kromatiske parallellføringer inn i den kommende akkorden, eller dimakkorder. Alternativt kan en behandle den akkordfremmede tonen som nærmeste underliggende akkordtone (behandle 6 som om det var 5, osv.). De akkordfremmede tonene beveger seg trinnvis eller kromatisk inn til neste akkordtone-blokk.

--- 99 til 117

## xxx2 Kapittel 14: Modale klanger og kvartharmonisering

I kap.8 så vi på hvordan de modale skalaene genererer skalaegne akkorder. I dette kapitlet skal vi se på hvordan de modale skalaene også kan generere voicinger, og brukes til å utvide akkorder. Vi skal se på hvordan to akkorder kan settes sammen til en ny helhet, som blir en seksstemt klang. Videre skal vi se på hvordan akkorder kan harmoniseres i kvartintervaller i stedet for terser. Dette handler bare om voicing, stemmeføring og sound - selve \_akkordene\_ er akkurat de samme.

### xxx3 Sammenhengen mellom akkord-fargelegging og skalaer

Her er en oppsummering av utvidede akkorder, bygd på ters-stabling. Legg merke til at for dur- og moll-akkordene vil tre modale skalaer være mest anvendbare.

Dur-akkorder: 6 6add9 maj7 maj9 maj9/6 (#11)

Det vil si: Bruk toner fra den \_joniske\_ eller den \_lydiske\_ skalaen

Moll-akkorder: 6 7 9 11 13 (maj7/maj9 også, hvis akkorden har tonika-funksjon)

Det vil si: Bruk toner fra den \_doriske\_ skalaen

Dominant-akkorder: b5 (#11) #5 13 b9 9 #9 11

...og kombinasjoner av disse - i praksis kan hele den kromatiske skalaen brukes, unntatt maj7

Halvforminskede akkorder (m7b5): Som moll, men ikke så vanlig å utvide

Helforminskede akkorder (dim):Trenger ikke utvides, bruk eventuelt toner fra dimskalaen (I, ½, I, ½, osv.)

### xxx3 To akkorder blir til én: Treklang over basistoner

To akkorder kan settes sammen til en ny helhet - hybriden blir altså en tredje akkord (engelsk "polychords"). En vanlig måte å gjøre dette på, er å bare legge \_tre basistoner\_ i den nederste akkorden. Den øverste akkorden er en \_dur- eller moll-treklang i tett leie\_. Hver for seg er de to akkordene veldig enkle, men summen av dem blir en langt mer komplekst sammensatt klang - som fungerer når \_kombinasjonen\_ av de to akkordene låter bra.

 Teknikken er slik:

-- legg grunnakkordens basistoner 1, 3 og 7 nederst (1 som bass, mens 3 og 7 kan legges begge veier, og 6 kan erstatte 7 på dur- eller moll-akkorder)

-- legg en dur- eller moll-treklang i tett leie på toppen av dette (topptonen avgjør hvilken omvending det er)

--- 100 til 117

Dur-/moll-treklang i tett leie

3 eller 7

7 eller 3

1 eller 1

Du kan besifre akkordene slik:

 treklang Eb

 basistoner G7

{{Se notehefte.}}

En "Ess over G7" er altså egentlig en voicing av en G7#9#5 dominant-akkord.

 Vi kan ikke sette sammen hvilke som helst akkorder og regne med at det låter bra - dette kommer an på hvilke akkordtoner som dekkes og hvilke skalaer vi bruker (se tabellen ovenfor). Det finnes derfor noen uskrevne regler for hvilke akkordkombinasjoner som fungerer bra sammen i hvilke akkordtyper og funksjoner, og disse skriver jeg her:

 Dur-akkorder: Basistonene i nederste akkord er 1, stor 3, stor 7 (eller 6). Du kan som øverste akkord bruke treklanger som inneholder toner fra den \_lydiske\_ skalaen (regnet ut fra grunntonen i den nederste akkorden). Eksempler:

{{Se notehefte.}}

Moll-akkorder:

 Basistonene i nederste akkord er 1, liten 3, liten 7 (eller stor 6). Du kan som øverste akkord bruke treklanger som inneholder toner fra den \_doriske\_ skalaen (regnet ut fra grunntonen i den nederste akkorden). Eksempler:

{{Se notehefte.}}

--- 101 til 117

Dominant-akkorder: Basistonene i nederste akkord er 1, stor 3, liten 7. Du kan som øverste akkord bruke alle treklanger som \_ikke\_ inneholder den nederste akkordens klingende \_kvart eller store septim\_.

 Eksempel på arbeidsmåte for voicing av en dominant-akkord: Legg først basistonene, pluss topptonen du ønsker å ha. Denne topptonen kan være 1, 3, eller 5 i en treklang, du har altså seks teoretisk mulige dur- og moll-treklanger. Legg en treklang i tett leie nedover, slik at du får en god akkordkombinasjon. Du må bare unngå de to tonene som ikke kan være med i treklangen, regnet fra basistonen 1. Husk å ta hensyn til enharmoniske toner - for eksempel låter en diss likt som en ess, og en ess vil da i praksis låte som maj7 i E selv om de har ulike navn: Det er hvordan det \_låter\_ som teller - ikke hva tonen i teorien heter.

 Så lenge akkordkombinasjonen stemmer for akkordtypen, kan du alltid bruke den som passer best i sammenhengen og som gir god stemmeføring. Resultatet er en seksstemt akkord, som er kompleks og enkel på samme tid. Hvis den øverste av basistonene overlapper den nederste tonen i treklangen, blir det bare fem stemmer.

 Hvis vi tar en G7-akkord, og eliminerer alle dur-treklanger som inneholder tonene c og fiss (eller gess), er det i praksis fem dur-treklanger som låter bra:

{{Se notehefte.}}

Som vi ser, låter disse bra fordi de faktisk voicer en vanlig dominant-fargelegging. I tillegg, kan vi bruke moll-treklanger på tilsvarende måte.

### xxx3 Kvartharmonisering

Kvartharmonisering vil si å vertikalt stable akkorder i størst mulig grad i \_rene kvarter\_, heller enn i terser. Det finnes ulike måter å gjøre dette på. Poenget er at voicingene gir et særegent sound gjennom at det spilles flere kvart- enn ters-intervaller. For at det skal låte bra, må tonene også her passe sammen med akkordtypen (se tabellen ovenfor).

 Hvordan du kommer fram til å spille eller skrive en slik akkord, er ikke så viktig. Teknikkene nedenfor er bare én måte å komme dit på - som til gjengjeld alltid vil fungere. Igjen tenker vi forskjellig ut fra hvilke akkordtyper og funksjoner vi spiller.

 Dur-akkorder: Ta som utgangspunkt en dur-treklang tillagt stor sekst og none, med de fem tonene plassert i tett leie (= en 6add9-akkord). Skalatrinnene er med andre ord 1, 9/2, 3, 5, 6. Du velger topptone, og "henger" disse trinnene nedover så tett som mulig. Så kommer poenget: Flytt ned \_andre og fjerde tone\_ (fra topptonen) én oktav. Da får du automatisk en akkordstruktur med rene kvarter, eller kvarter pluss ters. Nederst legger du akkordens grunntone, uavhengig av strukturen for øvrig.

--- 102 til 117

Her er teknikken vist ut fra alle fem omvendinger av disse tonene, piler for de to stemmene som er flyttet ned, og med resultatet til høyre - en kvartstablet C dur-akkord:

{{Se notehefte.}}

Når du har gjort dette noen ganger, kan du hoppe over å "tenke tett leie" først; du vet hvilke to toner som skal ned, og utgangspunktet er alltid de samme fem trinnene regnet fra topptonen og ned.

 Alternativ mulighet: Du kan ta utgangspunkt i maj9/6 - det vil si bruke septimen i stedet for grunntonen (i bassen legger du jo uansett akkordens grunntone).

 Moll-akkorder: Ta som utgangspunkt en moll-treklang med liten septim og ren kvart, med de fem tonene plassert i tett leie (= en m7add11-akkord). Skalatrinnene er med andre ord 1, liten 3, 4, 5, liten 7. Du velger topptone, og "henger" disse trinnene nedover så tett som mulig. Teknikken er den samme som for dur-akkorder: Flytt ned \_andre og fjerde tone\_ (fra topptonen) én oktav. Da får du også her en akkordstruktur med rene kvarter, eller kvarter pluss ters. Nederst legger du akkordens grunntone, uavhengig av strukturen for øvrig.

 Her er teknikken vist ut fra alle fem omvendinger av disse tonene, piler for de to stemmene som er flyttet ned, og med resultatet til høyre - en kvartstablet C moll-akkord:

{{Se notehefte.}}

--- 103 til 117

Alternativ mulighet 1: Du kan ta utgangspunkt i m9add11 - det vil si bruke nonen i stedet for tersen.

 Alternativ mulighet 2: Det går også fint å kvartstable moll-akkorder nedenfra, slik: 1, liten 3, stor 6, pluss rene kvarter oppover - dette blir en m6add9-akkord.

 Dominant-akkorder: Disse er det enklest å kvartstable nedenfra og oppover. Først legger du tre basistoner; 1, 3 og 7. La det gjerne være litt "luft" fra grunntonen og opp til de to andre. Deretter teller du rene kvarter fra den øverste av disse tre basistonene, og legger på én eller flere.

 Tonen du velger å legge øverst av basistonene 3 og 7, avgjør hvilke dominant-fargelegginger du får:

-- når du plasserer 3 øverst, vil rene kvarter gi 9- og 13-akkorder

-- når du plasserer 7 øverst, vil du få altererte akkorder

-- antall kvarter velger du ut fra hvor mange stemmer du vil ha, og hvordan du får god stemmeføring mellom de ulike akkordene i sammenhengen

{{Se notehefte.}}

--- 104 til 117

Analyse:

 I en blues kan \_alle\_ akkordene behandles som dominant-akkorder (kap.7). I eksemplet nedenfor har jeg voicet en 12-takters blues med kvintgang som turnaround, og alle akkordene her er kvartharmonisert som dominanter:

### xxx3 Kvartakkorder i blues

{{Se notehefte.}}

Trinn 1, 4 og 5 er voicet likt hver gang. I rundgangen fra takt 8 til takt 11, som gjentas, legg merke til at:

-- de tre øverste tonene faller kromatisk

-- i 3. og 4.stemme leder 3 til 7 og motsatt, som vanlig i en kvintgang

-- de to måtene å legge kvartharmonisering på brukes i annenhver akkord

-- hensikten med dette er - som vanlig - god stemmeføring

I praksis kan en akkordvoicing samtidig godt være \_både\_ treklang over basistone og kvartharmonisering:

{{Se notehefte.}}

Den første akkorden er en kvartharmonisering av en C-akkord. Den er også treklangen G over basistonene 1, 3 og 6. Akkorden kan besifres Cmaj9/6.

 Den andre akkorden er en kvartharmonisering av en Cm-akkord. Den er også treklangen Eb over basistonene 1, 4 og 7 (overlapper). Akkorden kan besifres Cm7add11.

--- 105 til 117

Her er et par eksempler på kadenser hvor begge teknikkene brukes i en sammenheng. II-akkorden er kvartharmonisert, mens V- og I-akkordene er harmonisert med treklang over basistoner:

{{Se notehefte.}}

{{Se notehefte.}}

\_Trening:\_

Skriv og spill akkordrekker som er voicet firstemt eller femstemt, og eksperimentér med å lage versjoner hvor du også bruker teknikkene treklang over basistoner og kvartstabling.

--- 106 til 117

Analyse:

 Her er mitt arrangement av "Blue in green", en låt fra Miles Davis' album \_Kind of blue\_. Her finner du oppsummert alle teknikkene vi har sett på i kap.12, 13 og 14; både "vanlige" femstemte utvidede akkorder med fargelegging, treklang over basistoner, og kvartstabling. Skjemaet er bare på 9 takter og skifter stadig toneart, så alt er ganske komprimert.

{{Se notehefte.}}

--- 107 til 117

Takt 1-3: En VI-V-I-kadens til D-moll. C brukes som treklang over basistoner på begge de to første akkordene, det gir fin stemmeføring i ulike omvendinger, samtidig som topptonen følger melodien. Dm er kvartstablet nedenfra med 1, liten 3, stor 6, pluss rene kvarter oppover. Neste akkord er en tritonuserstatning for G7, og det er bare basstonen som flytter seg en halvtone. Akkorden leder oss til neste mål; C-moll.

 Takt 4-6: C-moll er en omtydningsakkord, for den viser seg også å være 2.trinn i en ny II-V-I-kadens, som lander på Bb. F7 har treklang over basistoner, og Bb er lagt i spredt leie. A7 leder oss tilbake til Dm -her kommer altså de tre åpningsakkordene én gang til. Både A7 og Dm har treklang over basistoner. I Dm overlapper tonen c - den er både den nederste tonen i treklangen C-dur, og den øverste basistonen (7).

 Takt 7-9: Dominanten E7 er kvartharmonisert som en alterert akkord med kvarter fra den øverste basistonen 7. Tonika Am ligger i tett leie (de tre øverste tonene er også en Em-treklang), og overgangsakkorden Dm i spredt. Topptonen her er e, som binder det hele sammen når vi starter fra toppen igjen.

--- 109 til 117

## xxx2 Kapittel 15: Grunnleggende prinsipper i klassisk satslære

Til slutt skal vi se på noe som det er skrevet mange og omfattende bøker om tidligere; klassisk \_satslære\_, eller harmonilære. Også kalt \_koralsats\_, fra kirkemusikkens utvikling av stilen fra J.S. Bach sin tid, og med lange tradisjoner i vesteuropeisk musikk. Dette kapitlet er bare en kort introduksjon.

 Med utgangspunkt i populærmusikk kan satslære virke lite relevant. Likevel er det en god del idéer om stemmeføring å hente herfra, fordi stilen er såpass konsekvent og disiplinert. Det handler om sjangerforståelse, og rent teknisk - som så mye annet i musikk - i stor grad om hva du \_ikke\_ gjør. For eksempel bruker vi her nesten aldri parallellføringer av akkorder, noe som er helt vanlig i både folkemusikk, pop, jazz og R&B. Det var for øvrig også vanlig i nedskrevet middelaldermusikk, og er dermed den eldste form for flerstemmighet vi kjenner til. Men i renessansen ble parallellføringer så umoderne at det i komposisjon faktisk ble forbudt. Bare en slik tilsynelatende detalj gjør en stor forskjell i sound og stil. Og hvis du vil at noe skal låte "klassisk" (i mangel av bedre uttrykk), kommer du langt med å låne fra denne stilen, uten at du av den grunn skal komponere nye nasjonalsanger, salmer og koraler. Du kan hente ideer fra stilen til vokalharmonisering, keyboard-voicinger, eller som guide hvis du skal skrive strykekvartett-arrangement på en poplåt.

### xxx3 Firstemmig koralsats

De grunnleggende prinsippene i klassisk satslære er ikke så kompliserte, hvis vi legger vekt på progresjoner og på stemmeføring. Firstemmig koralsats kan virke nokså "matematisk" i håndverket, selv om stilen har store kunstneriske muligheter når du behersker den godt. Selvfølgelig krever dette en del trening. Idealet og referansepunktet ligger i koralstilen fra senbarokken, og særlig i musikken til J.S. Bach. For den som ønsker å fordype seg i dette, anbefales det å lytte seg litt opp på innspillinger, og lese/spille/synge harmoniseringer (for eksempel fra den norske \_Koralboka\_). For den som vil ha en rask introduksjon, anbefales det å studere/spille/synge mine eksempler og analyser i dette kapitlet. For den som ikke er interessert; ikke les dette kapitlet (ennå).

### xxx3 Kontrapunkt

Et hovedprinsipp i klassisk satslære er idealet om kontrapunkt. Dette idealet ble utviklet som teknikk på 1500-tallet av Palestrina, videreført på 1700-tallet av J.S. Bach og hans generasjon, og ble del av ethvert studium i komposisjon. Kortversjonen: Kontrapunkt vil si selvstendige stemmer som er interessante og sangbare i seg selv, samtidig som de danner akkorder som følger tonale, logiske progresjoner. Stemmene skal være \_selvstendige\_ - dette er grunnen til at parallellføringer sjelden brukes; da er alle stemmene en "korteste vei"-konsekvens av topptonen og det høres ut som færre stemmer enn det egentlig er. I populærmusikk er stemmene ofte uselvstendige fordi de følger av en hovedmelodi/topptone (kap. 10 og 12).

 Samtidig som stemmene er selvstendige, skal de danne vertikale akkorder og logiske progresjoner. Disse vil i koralsats ofte være enklere enn mange jazz-progresjoner; de er basert på treklanger og på de nærmest beslektede akkordene. De bruker kadenser og ledetoneoppløsninger i dur og moll, men ikke modale skalaer. Kontrapunkt er altså \_selvstendige\_ stemmer som \_samspiller\_ med hverandre - både vertikalt og horisontalt.

 Den beste testen på god kontrapunktisk stemmeføring i en tradisjonell firstemt koralsats er \_syngende stemmer;\_ da kommer hver enkelt stemme fram på en tydeligere måte enn den gjør spilt på et piano. Hver enkeltstemme skal være sangbar og gi mening, og de skal gå opp i en god helhet. Husk at stemmene må være innenfor vanlig register, som når du skriver for andre instrumenter. Anbefalt omfang: sopran fra liten b til tostrøken f, tenor en oktav under. Alt fra liten f til tostrøken c, bass en oktav under.

--- 110 til 117

### xxx3 Akkordfunksjoner og betegnelser på disse

I kap.3 sammenlignet vi tre ulike språk for akkordfunksjoner: Besifring, trinnanalyse og funksjonsanalyse. I satslære bruker vi funksjonsanalyse. Det brukes (dessverre) litt ulike betegnelser i ulike satslære-bøker. Her er en oversikt over de vanligste:

(mest bruke betegnelser:) (->) Andre betegnelser:

I: T tonika ->

II: Ss subdominantens submediant, eller stedfortreder -> Sp subdominantens parallell, eller " supertonika

III: Tm tonikas mediant -> Ds dominantens submediant, eller sted fortreder. Dp dominantens parallell

IV: S subdominant ->

V: D dominant ->

VI: Ts tonikas submediant, eller stedfortreder -> Sm submediantens mediant. Tp tonikas parallell

VII: Dm dominantens mediant ->

Betegnelsene kan variere ut fra sammenhengen, for eksempel om 3.trinn tolkes i forhold til tonika (Tm) eller til dominant (Ds/Dp). Betegnelsene brukes om skalaegne akkorder både i dur- og moll-tonearter.

### xxx3 Firstemmig koralsats: Generelle prinsipper

-- utgangspunktet er firstemmig korsats for a capella SATB (sopran/alt/tenor/bass)

-- stemmene skal være selvstendige, samtidig som de danner akkorder med logiske progresjoner og funksjoner

-- rask harmonisk rytme; som oftest skifter akkordene for hver meloditone

-- treklanger brukes mer enn firklanger

-- frasene skal ha naturlige avslutninger/kadenser

-- som maksimal stemmeavstand anbefales: oktav mellom S-A og A-T, duodesim mellom T-B

-- tenk både horisontalt (stemmeføring, intervallsprang) og vertikalt (stemmeavstand, tonevalg)

--- 111 til 117

### xxx3 Firstemmig koralsats: Prinsipper for stemmeføring

Mye om stemmeføring i kap.12 gjelder her også - men det er noen forskjeller. Disse utdypes og vises i praksis i eksemplene nedenfor, her er de kort forklart:

-- prinsippet om "minst mulig bevegelse" gjelder særlig de to mellomstemmene

-- både tett og spredt leie brukes

-- stemmekryss unngås

-- parallell-bevegelser mellom to stemmer unngås når intervallet er ren prim, kvint eller oktav

-- forminskede/forstørrede sprang i en stemme unngås (men brukes i bassen når fallende sprang går til ledetone som videreføres trinnvis stigende til grunntone)

-- "stemmeskred" vil si at alle stemmer går samme retning fra en akkord til den neste, og unngås helst (= uselvstendige stemmer) - men det finnes flere unntak fra dette: Ved fraseavslutninger, ved fraseoverganger, ved opptakt, ved akkordomlegging/omvending, eller når tre av stemmene beveger seg trinnvis

-- vær nøye med ledetone-behandling: Ledetonen dobles ikke, den videreføres gjerne trinnvis (til grunntonen), og den bør ikke være øverste tone i en melodisk bevegelse i én stemme (fordi den i så fall ikke leder noen steder)

-- vær nøye med dissonans-behandling: Dissonanser innføres helst forberedt (tonen ligger der fra forrige akkord), trinnvis eller i stigende sprang (til septim), og de videreføres ofte trinnvis ned

Koralsats-stilen skiller seg aller mest ut fra stemmeføring som vi har gjennomgått tidligere i denne boka på \_dissonans-behandling, parallell-bevegelser og "stemmeskred"\_. Det er viktig å være nøye på å unngå parallell-bevegelser i stemmene mellom intervallene \_ren prim, kvint eller oktav\_ (gjelder bare disse, på grunn av deres plassering i overtonerekka). Årsakene til at disse ikke parallellføres er at hvis to slike stemmer flytter seg parallelt svekkes uavhengigheten til de ulike stemmene, det blir mindre kontrapunktisk, og klangkombinasjonen låter mer trestemt enn firstemt. Husk at dette gjelder mellom alle fire stemmer og ikke bare mellom nabostemmer, for eksempel gjelder det bass vs. sopran like mye som bass vs. tenor. Det er samme årsak til at såkalt "stemmeskred" helst unngås - og dette gjelder like mye når alle stemmer går oppover på likt, som når de går nedover - det \_svekker uavhengigheten\_.

 Forholdningstoner brukes som vanlig, en typisk slik er 4 som oppløses trinnvis ned til 3, tilsvarende det vi ellers kaller en sus4-oppløsning. I tillegg brukes forholdningen 4 til 3 i kombinasjon med 6 til 5, og 4 til 3 i kombinasjon med 9 til 8.

 Hvis en tone må utelates, er det som vanlig kvinten dette ofte går ut over. Men i en treklang vil det i firstemt sats heller være nødvendig å doble en tone. \_Doble det som gir best stemmeføring\_. Et annet godt tips er å \_doble den minst karakteristiske tonen\_ (den som gir minst informasjon, eller er minst sensitiv): Det kan være for eksempel være grunntonen siden den er den samme i alle akkorder som bygger på den, eller tersen i en Ts fordi dette er toneartens grunntone. Vi unngår å doble toneartens ledetone (= dominantens ters) - det er en svært sensitiv tone.

--- 112 til 117

Her er noen komprimerte klassiske nybegynner-"feil" - sjekk de mot punktene på de to forrige sidene:

{{Se notehefte.}}

C-moll:

{{Se notehefte.}}

1: stemmeavstand mellom A-T er større enn en oktav, det blir en sprikende akkord fordi verken tett eller spredt leie er brukt

2: parallell-bevegelser mellom ren kvint i bass og tenor

3: parallell-bevegelser mellom oktav i bass og sopran (to oktaver)

4: stemmeskred, alle toner beveger seg i samme retning

5: ledetonen er doblet

6: parallell-bevegelser mellom oktav i bass og alt

7: forstørret sekund-intervall i en stemme

8: ledetonen er øverste tone i en melodisk bevegelse i én stemme (tenor), den leder ingen steder

Alt dette kan fungere musikalsk fint i en annen sammenheng, men det har sjangermessig ingenting med klassisk satslære å gjøre. Husk at det er alltid viktig å kunne lete etter alternative løsninger: Det finnes aldri bare én måte å gjøre ting på. Hvis du får en stemmeføring som ikke er stilriktig og bra, gå et par akkorder tilbake og finn en annen løsning - den finnes alltid.

 Dette er - i teorien - omtrent det du trenger å vite. Kunsten er - som alltid - å bruke det praktisk.

 Analyse: Her er en enkel melodi på 4 takter, harmonisert bare med hovedtreklanger i grunnstilling. Likevel er det flere problemer med stemmeføringen, og de skal vi analysere og løse ned på detaljnivå:

{{Se notehefte.}}

Takt 1-2: Her er det en parallell oktav-bevegelse mellom alt og bass. Dette kan løses ved å bytte akkord: meloditonen d kan jo også være kvinten i G-dur, og det blir en kadens i takt 2 uansett. I takt 2 er det en ledetonedobling hvor både sopran og tenor synger ledetonen fiss. Ledetonen oppløses på vanlig måte trinnvis opp,

--- 113 til 117

men siden melodien allerede gjør det samme og ledetonen allerede er "opptatt", blir det dessverre en parallell oktav-bevegelse her også. Begge problemene kan løses ved å legge om dominant-akkorden til tett leie.

 Takt 3: Her er det en parallell kvint-bevegelse mellom bass og tenor, som er lett å oppdage i notene siden disse er nabostemmer. Det kan løses ved å legge om én av akkordene. Akkorden i 3.taktslag nedenfor er kanskje ikke helt optimal, en C-dur i tett leie med c i tenor og doblet grunntone kunne ha vært fint. Men da ville det ha blitt en parallell kvint-bevegelse mellom sopran og tenor, hvis ikke vi skal endre på melodilinja. Her klinger nemlig tonene fiss (sopran) og h (tenor) \_samtidig\_, selv om de ikke starter likt på taktslaget.

 Takt 4: Igjen er ledetonen doblet, og løsningen er å legge om akkorden i tett leie med en annen alt- og en annen tenor-stemme, og uten at dette skaper andre problemer.

 Her er ny versjon:

{{Se notehefte.}}

### xxx3 Mer om stiltypiske akkorder og progresjoner i koralsats (mellom skalaegne grunnstillingsakkorder)

De vanligst brukte progresjonene i koralsats mellom skalaegne grunnstillingsakkorder er når grunntonen i akkorden går en sekund opp, en ters ned, eller en kvint ned. Men også flere andre progresjoner er vanlige; alle som går \_fra\_ tonika, \_til\_ dominant, plagal kadens, og progresjonen Ts-Tm-S.

 En ellers vanlig progresjon som i koralsats nesten aldri brukes i grunnstilling, er D-S. Den gir gjerne "stemmeskred" og/eller parallell-bevegelser mellom ren prim, kvint eller oktav. En bedre løsning kan være å lage en basslinje, og la en av akkordene stå i første omvending.

 Akkordgjentagelse fra lett til tungt taktslag er ikke vanlig (som å bruke samme akkord på taktslagene 2 og 3). Unntaket er ved opptakt/fraseoverganger. Dette er ganske logisk, og vanlig i pop og jazz også.

 I pop og jazz er det vanlig å gjenta og "loope" progresjoner, men her skiller koralsats-stilen seg igjen ut: Å gå fra en akkord til en annen og så tilbake til utgangspunktet igjen, virker \_statisk\_, fordi det hindrer den harmoniske progresjonen (framdriften). Det brukes i kvart- og kvint-avstander (for eksempel mellom hovedtreklangene) men ikke mye ellers.

 Koralsats kan bli ensformig hvis alle fire stemmer ligger rytmisk likt på melodien hele tiden. Den kan gjøres mer levende og dynamisk ved å legge inn små bevegelser og detaljer i enkeltstemmer. De vanligste er gjennomgangstoner og såkalte dreietoner. En \_gjennomgangstone\_ er i denne sammenhengen en ubetont dissonans som trinnvis fyller ut et tersintervall i en stemme. For eksempel ved å fylle inn en ters på underdelingen. En \_dreietone\_ gjør det samme, men den vender tilbake til samme tone. Slike toner må naturligvis bidra til god stemmeføring, og ikke skape noen av de tre parallellbevegelsene som unngås. De porsjoneres ut i én stemme av gangen. Med tekst i en korsats synges disse tonene vanligvis på samme stavelse (kalles \_melisme\_; et begrep som ellers er kjent for R&B-vokalister).

--- 114 til 117

Her er fire takter med stiltypiske akkordprogresjoner mellom skalaegne grunnstillingsakkorder. Jeg har brukt gjennomgangstoner noen steder:

{{Se notehefte.}}

Samtlige progresjoner i eksemplet er fra de jeg listet som "vanligst brukte" ovenfor (sjekk gjerne én og én). Alle gjennomgangstonene som er brukt her, fyller ut tersintervaller. Legg merke til at de er spredt rundt i alt, tenor og bass, noe som gir enda finere virkning når de synges enn når de spilles på et piano. Takt 2 har en naturlig fraseavslutning med halvnote på dominant, som leder videre inn i neste frase. I takt 3 er det en tydelig motbevegelse mellom sopran og bass. For at mellomstemmene skal "lime" det hele sammen, er det smart å skifte fra tett til spredt leie når melodien beveger seg oppover. Her bygger det seg også fint opp mot slutt-kadensen i takt 4.

### xxx3 Omvendingsakkorder

I kap.11 hørte vi på basslinjer og omvendingsakkorder. I koralsats brukes både gjennomgangstoner i bassen og omvendingsakkorder mye. Faktisk er dette et av de stedene hvor pop låner - bevisst eller ubevisst - en god del fra satslære-tradisjonen. Her er det et par særegne begreper: En akkord i 1.omvending kalles en \_sekstakkord\_ (sekst fra basstone til grunntone), med et 3-tall under symbolet for å markere at 3 ligger i bassen. En akkord i 2.omvending kalles en \_kvartsekstakkord\_ (kvart fra basstone til grunntone, sekst fra basstone til topptone), med et 5-tall under symbolet for å markere at 5 ligger i bassen.

 Omvendingsakkorder er mer brukt på hovedtreklanger enn på bitreklanger, og sekstakkorder brukes oftere enn kvartsekstakkorder. På hovedtreklanger brukes i praksis alle omvendinger. For bitreklanger er dette noen råd om hva som er vanlig:

-- forminskede og forstørrede akkorder brukes ikke i grunnstilling, bare i omvending

-- Ts og Tm (Ds) brukes helst bare i grunnstilling (unntak finnes)

-- Dm brukes mest i 1.omvending

-- Ss brukes mest i grunnstilling og i 1.omvending

-- dominantseptimakkord (som firklang) brukes i alle omvendinger

Innføring og videreføring av en omvendingsakkord kan skje på ulike måter; trinnvis bassbevegelse er ofte brukt i sekstakkorder, og nesten alltid i kvartsekstakkorder. Poenget med omvendingsakkorder er jo å lage basslinjer, og som alltid er stemmeføringen viktigst.

 Her er fire takter med stiltypiske akkordprogresjoner, og med hovedtreklanger som sekstakkorder:

{{Se notehefte.}}

--- 115 til 117

Omvendingsakkordene brukes for å gi en lineær, trinnvis bassbevegelse. De to dominant-akkordene som har tersen i bassen: Her leder ledetonen (= basstonen) trinnvis opp til grunntonen. Ledetonen må ikke dobles, siden den allerede brukes i bassen (akkordens grunntone er doblet for å unngå dette). Tenorstemmen i slutt-kadensen er den aller vanligste av gjennomgangstoner og inkluderer god behandling av dissonanser; dominantens septim (dissonans) oppløses trinnvis ned til tonikas ters (konsonant). Altstemmen kunne ha gått ned til kvint, men har i stedet optimal ledetonebehandling og går trinnvis opp til grunntonen. Det er bare to steder med gjennomgangstone her, men akkurat de to tonene gjør tenorstemmen litt mer melodisk interessant å synge, i tillegg til at de klinger godt i helheten.

 Akkordvalg: I takt 1 er ikke progresjonen S-D mulig, fordi melodien da ville ha gitt parallelloktav-bevegelse mellom sopran og bass, og sannsynligvis "stemmeskred" i tillegg. På samme måte ville progresjonen T-Ss fort kunne gitt paralleller og "stemmeskred" i takt 3. Om ikke vi skal endre på melodien, må det altså reharmoniseres.

 Hvis tenorstemmen i takt 1 hadde gått opp til ciss i fjerde taktslag: I så fall ville vi fått en ledetonedobling, et stemmeskred og en oktavparallell (T-B) - alt på én gang. Løsningen på alle tre problemer er som vist her: La tenorstemmen gå ned til en a.

### xxx3 Stemmeføring i moll-tonearter

Å unngå forminskede/forstørrede sprang i en stemme: Dette er viktigst å tenke på i moll-tonearter. Vi har tidligere (kap.6) sett at harmonisk moll har innebygd en forstørret sekund mellom 6. og 7.trinn (tersen i S og D). Det er også forstørrede eller forminskede intervaller i harmonisk moll mellom tonene på trinn 2 og 6, 3 og 7, og 4 og 7.

 Her er to versjoner av de samme fire taktene, i harmonisk moll. Den første er helt enkel, uten gjennomgangstoner og harmonisert bare med hovedtreklanger i grunnstilling:

{{Se notehefte.}}

Akkordene veksler mellom tett og spredt leie ut fra melodilinja (sopran), og "korteste vei"-prinsippet er tydeligst i altstemmen. Forstørret sekund mellom 6. og 7.trinn: Progresjonen S-D ville ha hatt dette dersom tersen lå i samme stemme, og derfor gjør den ikke det. I takt 2 ligger tersen først i altstemmen, så i tenorstemmen (= ledetone, som leder trinnvis opp). I takt 4 ligger tersen først i altstemmen, før sopranen overtar den.

--- 116 til 117

I den reharmoniserte versjonen brukes både hoved- og bitreklanger, gjennomgangstoner og dreietoner, og alle akkordomvendinger:

{{Se notehefte}}

Takt 2: Her har bassen et forminsket kvintsprang, men det er et fallende sprang til ledetone som videreføres trinnvis stigende til grunntone (som forklart ovenfor).

 Basstemmen beveger seg fra starten nedover til ledetonen i takt 2, så oppover igjen, før det kommer en vanlig kadens/fraseavslutning. Som bonus får vi motbevegelse mellom sopran og bass i takt 1 og 2. Gjennomgangstonen i bass i 3.slag i takt 2 (a til h) blir "imitert" av dreietonen i tenor i 4.slag.

 Tett og spredt leie brukes på samme måte som i første versjon. Legg også merke til hvordan gjennomgangstonene flytter seg mellom stemmene i de siste fire akkordene - noe som i tillegg til at det låter fint, også gjør hver stemme litt mer selvstendig og interessant å synge.

 Analyse: Vi har vært igjennom de grunnleggende prinsippene for satslære-tradisjonen med vekt på progresjoner og stemmeføring - men uten å gå inn i alle detaljer, avanserte kadenser, bidominanter eller modulasjoner. Til slutt kommer en fin liten melodi skrevet av en tysk komponist i 1814, i Norge kjent som vuggesang, som kanskje kan passe til å avslutte boka. Jeg har harmonisert den som koralsats i én dårlig og én god løsning:

{{Se notehefte.}}

--- 117 til 117

Takt 2: Her er det en parallell kvint-bevegelse mellom alt og tenor. Problemet kunne ha vært forsøkt løst ved å legge altstemmen ned på en h i andre akkord, men den ville i så fall ha gitt en parallell oktav-bevegelse mellom alt og bass inn i neste takt. Løsningen kan i stedet være å reharmonisere.

 Takt 3: Parallell oktav-bevegelse mellom sopran og bass. Siden sopran synger melodien og vi ikke forandrer på den, blir løsningen å droppe ters i bass og bruke grunnstilling.

 Takt 6: Først er det parallell kvint-bevegelse mellom sopran og alt, og så parallell oktav-bevegelse mellom tenor og bass. Hele takten er skrevet om.

 Takt 7: Parallell-bevegelsene fra forrige takt fortsetter; først oktav mellom bass og tenor, og så kvint mellom tenor og alt. Omskrivning fra spredt til tett leie løser problemet.

 Takt 8: Her er det bare gjort en liten forbedring: Tonen c blir liggende som forholdningstone, før den oppløses trinnvis ned til ters. Denne tonen ligger allerede i tenorstemmen som gjennomgangstone og septim i forrige taktslag, og er en forberedt dissonans. Den kan skrives med trinntall på hver side av T-symbolet, dette er det samme som sus4 i besifring.

{{Se notehefte.}}

xxx1 Informasjon om originalboka

xxx2 Innhold i original

Del 1: Basis

 1. Hva er en akkord? Hva er en akkordprogresjon? 9

 2. Besifring 13

 3. Akkordtyper, funksjoner og analyse 19

Del 2: Akkorder

 4. Akkorder basert på durskalaen 23

 5. Skalafremmede akkorder og modulasjoner 33

 6. Akkorder basert på mollskalaen 45

 7. Pentatonikk 51

 8. Modalitet 55

 9. Den diatoniske kvintsirkelen 61

 10. Reharmonisering 67

 11. Basslinjer og akkordomvendinger 79

Del 3: Stemmeføring

 12. Stemmeføring og voicing 83

 13. Akkordfargelegginger og voicing i standardjazz 89

 14. Modale klanger og kvartharmonisering 99

 15. Grunnleggende prinsipper i klassisk satslære 109

xxx2 Bakside

{{Bilde av Audun Molde}}

Audun Molde: Akkordboka, Akkordprogresjoner for musikere og låtskrivere.

 Audun Molde er musikkviter og musikkformidler. Han leder populærmusikk-studiet på Høyskolen Kristiania, foreleser om musikkbransjen på BI, og har skrevet flere bøker om musikk, blant annet "POP. En historie" om popmusikkens og musikkbransjens historie gjennom 200 år.

 Denne boka handler om akkorder og akkordprogresjoner. Den viser hvilke musikalske strukturer og mønstre som ligger under overflaten i populærmusikken. I tillegg viser den grunnleggende stemmeføring, med eksempler fra pop, jazz og klassisk. Dette er harmonilære på en ny måte: Med utgangspunkt i 12 skalaer viser boka hvordan du selv kan generere stadig nye muligheter.

 I boka får du også se hvordan disse akkordstrukturene brukes av musikere og låtskrivere som Coldplay, Adele, Keane, Travis, U2, David Bowie, Muse, John Mayer, Lady Gaga, Rihanna, Arcade Fire, Laleh og a-ha.

 Og aller viktigst; hvordan du kan bruke dem kreativt selv.

{{Ramme:}}

"Glimrende og lettlest runddans i akkordenes ballrom, sjansen er stor for at du blir en litt bedre låtskriver når dansen er slutt"

 Jarle Bernhoft

"Perfekt bok for deg som vil lære grunnleggende ting som er nyttig for låtskriving og akkordvalg, kreativitet og arbeidstempo. Min første musikklærer tar deg igjennom 15 veldig lærerike kapitler i denne boka"

 Kent Sundberg, Donkeyboy

"Audun Molde tar rock- og popsjangeren på alvor ved å skrive denne boka. Harmonilære har for meg vært et effektivt redskap i kommunikasjon med andre musikere, spesielt i arrangering og i øvingssituasjoner. Den fungerer som musikkens verbale språk. Og som tidligere student av Audun, kan jeg med hånden på hjertet si at han kan sitt fag!"

 Solveig Heilo, Katzenjammer

"Glimrende bok om akkorder og strukturer i dagens rytmiske musikk"

 Askil Holm

{{Ramme slutt}}

:::xxx::: 21.08.19