



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Melakarta-bop

Om att använda sydindiska ragor i
jazz och annan harmonibaserad musik

Linus Fredin

Examensarbete inom konstnärliga kandidatprogrammet i musik, inriktning

improvisation

Poäng: 15 HP

Titel: Melakarta-bop - om att använda syindiska ragor i jazz och annan harmonibaserad musik

Författare: Linus Fredin

Termin och år: Vårtermin 2011

Kursansvarig institution: Högskolan för scen och musik

Handledare: Maria Bania

Examinator: Anders Wiklund

Nyckelord: Melakarta, Skalor, Ackord, Jazz, Raga

Abstract: En undersökning i hur de 72 syindiska föräldraragorna kan användas i harmonibaserad musik. Nya spännande möjligheter finns till harmonisering, komposition och improvisation. En öppning till ett nytt harmoniskt närmande som kan komma till användning vid möten mellan de människor som har ragamusiken som grund, och de som har jazzen som sin. En ansats till utveckling av jazzmusikens språk och klangvärld samt inspiration till fortsatt undersökning av alla parametrar som kan tänkas berika musiken. Såväl lånat från musikaliska traditioner från hela världen, som att bara låta fantasin flöda.

Innehåll:

Förord	4
Inledning	4
Nya världar	5
Melakarta, de 72 föräldraragorna	7
Horisontellt eller vertikalt förhållningssätt	9
Hybridklanger	12
Tillämpning på redan befintliga ackordsprogressioner	13
-Närliggande skalor	
-Dominantackord	
-Reharmonisering <i>Stella by Starlight</i>	
Egna kompositioner	20
Slutdiskussion	22
Litteraturlista	24
CD-Skivans innehåll	24
Melakarta	26

Förord:

Jag vill börja med att tacka Henrik Magnusson och Peter Burman för deras hjälp med ackordläggningar och annan inspirerande kritik. Jag vill även tacka Henrik för hans pianospel på de ljudexempel som följer med denna text, också Carl-Johan Groth för trumspelet.

Inledning:

I grundskolan fick jag lära mig att det finns två "känslor" i musik. Dur och moll. Detta var innan jag förstod att det också handlade om två olika skalor som med det inbördes förhållandet mellan dess toner skapade en klang. Sedan dess har jag studerat jazz och mycket annan musik och utökat min musikteoretiska kunskap. Jag har upptäckt att, även om de miljöer där jazzmusik spelas tillåter mycket nyskapande så kan man till och med fortfarande höra att vissa skalor inte *finns*. Som om det skulle handla om orubbliga naturlagar eller något liknande! Jag undrar: hur kan en skala inte finnas?

De allra vanligaste skalorna som används i jazz¹, kyrkotonarterna, har i själva verket samma tonmaterial, bara med ett skiftande av grundton uppkommer de olika skalorna. Även den altererade skalan och den dominant-lydiska² skalan som också är vanligt förekommande, är båda omvändningar av en och samma melodiska mollskala³. Med några få undantag låter sig alltså jazzens olika skalor begränsas av att nästan aldrig innehålla tre (eller flera) kromatiska toner i följd eller större intervall än en

¹ Även om begreppet jazz, enligt många, syftar till en väldigt specifik genre, så har jag valt detta begrepp för att täcka in olika sorters harmonibaserad improvisationsmusik eller västerländsk improvisationsmusik om man så vill.

² C D E F# G A Bb C, annat namn: "overtone scale".

³ När jag nämner melodisk moll i texten kommer det att syfta till den skala som används i jazz och inte den klassiska varianten. Alltså samma toner upp och ned: C D Eb F G A B C B A G F Eb D

liten ters. För att innefatta dessa karaktäristika, kommer jag i denna text undersöka ett annat sätt att kombinera toner, nämligen att utgå från ett system som används i den sydindiska, klassiska musiken. Systemet heter *Melakarta*. Dessa skalor har inte framkommit genom ett skiftande av grundton inom ett givet tonmaterial, som i jazzen. Det finns faktiskt inte många av de skalor som används i jazz som inte går att vända på utan att åstadkomma en annan mer eller mindre välanvänd skala. Skalorna har alltså vänts och vridits på för att ge upphov till nya men i gengäld är de tonmaterial som ligger till grund för detta vridande och vändande, få. Även om tekniken i vissa fall också används i ragamusik och det inte saknas vetenskap om detta i den sydindiska musiktraditionen (Bhagyalekshmy, 2010:42), är skalorna istället ordnade i ett system där de flesta kombinationer och permutationer av heptatoniska skalor⁴ finns. Av den anledningen innehåller melakartasystemet hela 72 skalor.

I denna text kommer jag att integrera jazzmusikens harmoniska förhållningssätt med den sydindiska, klassiska musikens modala. Pianot har varit mitt främsta verktyg när jag försökt arbeta fram en metod för att ta reda på hur de skalor som används i den Karnatiska musiken⁵ kan bli tillämpningsbara över olika ackord, *som* ackord eller som underlag för nya sätt att improvisera över en given ackordprogression. Svårigheter som uppkommer i försöken att behandla dessa skalor i harmoniska förlopp är i hög grad vad denna text kommer att handla om och vad jag ser som mitt bidrag. Min förhoppning är genom detta undersökande arbete ge mig själv och andra musiker en rikare palett vad gäller skalor, ackord och andra musikaliska färger att måla med!

⁴ Skala innehållande sju toner.

⁵ Engelska "Carnatic Music" Sydindisk klassisk musik. Syftar till den sydindiska delstaten Karnataka.

Nya världar:

The heresy of the 14th century became the conventional wisdom of 15th century. So the question is: if the notes sounded wrong and unusable in the 14th century, how did they become *desirable* in the 15th century? The answer is that they were never wrong! We just heard them that way. Hence, the truth: *there are no wrong notes*. (Werner 1996:88).

Jag är av uppfattningen att det inte finns några felaktiga toner. Det handlar såväl om musikerns avsikt som lyssnarens associationer, vana, känslighet, öppenhet och förutfattade meningar hur en ton eller klang uppfattas. Genom att vidga toleransen för vilka skalor som är acceptabla och "fina", kan vi också träda in i nya världar och till fullo utnyttja musikens mest fundamentala parametrar, eller mer konkret: ge upphov till ett större spektra än bara dur och moll.

Hundratals olika kombinationer kan uppnås bara genom att kombinera sju toner inom en oktav. Att jag har valt att koncentrera mig på just de 72 sydindiska grundskalorna är dels för att hålla undersökningen till det rimliga och dels att få insikt i en redan befintlig musiktradition och på så vis skapa en (åtminstone delvis) gemensam referensplattform mellan två traditioner. Jag hoppas på så vis att undersökningen också kan vara intressant för utövare av ragamusiken.

De tonmaterial som melakartasystemet innehåller kommer jag att behandla som skalor och inte som ragor. Dels eftersom "ragakonceptet" i sig, inte är relevant just vad gäller att använda nya tonmaterial över harmonier, men också för att i ragamusiken innehåller mikrotoner och många, många andra parametrar som skulle göra att denna text skulle bli mycket längre och

hamna utanför det jag egentligen vill undersöka. Därmed inte sagt att ragakonceptet inte skulle vara ett intressant verktyg (eller viktigt att känna till) i komposition, improvisation och mötet mellan karnatisk musik och jazz. Jag är alltså endast ute efter tonmaterialet som sådant och inte ragamusikens övriga aspekter såsom *vadi* och *samavadi*⁶, *rasa*⁷, *gamaka*⁸, *arohana* och *avarohana*⁹ och så vidare. Musikern kan nämligen ändra *vadi* och *samavadi*, behandla ornamenteringen annorlunda eller spela tonerna i en annan ordning och ge upphov till en helt ny raga, även om exakt samma material av toner används. Av denna anledning kommer jag hålla mig till vilka toner som faktiskt finns i de olika skalorna, oavsett inbördes ordning, intonation, ornamentering, och så vidare. Information om allt detta går till exempel att hitta i de böcker som finns i litteraturlistan på sida 24.

Eftersom ett harmoniskt förhållningssätt ter sig mer vertikalt jämfört med det modala som blir mer horisontellt, kommer jag inte heller behandla skalor/ragor som ser olika ut på uppvägen och nervägen. Sådana finns nämligen också, men de tillhör inte melakartasystemet. Systemet innefattar även kyrkotonarterna¹⁰ (med undantag för den lokriskas skalan eftersom den inte har någon ren kvint) och många av skalorna som kan utvinnas ur melodisk och harmonisk moll. Det råder varken brist på litteratur eller kunskap om dessa skalor bland jazzmusiker så de kommer att bli överflödiga att analysera, för mitt syfte. Därför kommer ragakonceptet utöver tonmaterial, inte beröras i denna text.


⁶ Den aktuella ragans viktigaste och näst viktigaste ton (Bhagyalekshmy 2010:29).

⁷ Ett estetiskt koncept närvarande i mycket av den indiska konsten. Grundar sig i tanken på att olika färger, dansrörelser, ragor osv. är tätt förknippade med olika känslor och även med de olika gudomligheterna inom hinduismen (Bhagyalekshmy 2010:58).

⁸ Ornamentering, en ganska strikt lära om hur tonerna behandlas. Vilka toner som ska spelas med stort vibrato, litet vibrato, glissando osv. Även användandet av mikrotoner kan ibland räknas till kategorin gamaka. Denna lära anses viktig för att få fram ragans rätta essens.

⁹ Ragans utförande på uppvägen respektive på nervägen.

¹⁰ Dock med andra namn. se sida 24-27.

Värt att notera för läsaren är att alla notexempel har tonen C som grundton om inte annat anges. Om ljudexempel finns på CD-skivan så är det markerat med en -symbol.

Melakarta, de 72 föräldraragorna:

Melakarta är namnet på det system som idag har störst spridning inom den sydindiska, klassiska musiktraditionen. En raga ur detta system kallas *mela*. Systemet nämndes första gången av Vidyaranya på 1550-talet, men Venkatamakhi, en musikvetare från Mysore, gav under tidigt 1600-tal melakartaragorna sin nuvarande utformning och namn. Venkatamakhi tog de ragor som användes på hans egen tid och med dem som grund skapade han ett system som skulle täcka in även alla framtida ragor som kan komma att uppstå (Massey, 1993:172 och Powers/Katz, 2011:9). Musikvetare har sedan dess argumenterat för att det finns bättre system som erbjuder många fler skalor. Trots detta har melakartasystemet etablerat sig så väl att det förblir det normgivande systemet idag (Bhagyalekshmy, 2010:42-45). De 72 föräldraragorna används i den Karnatiska musiken i högsta grad i sin ursprungsform som underlag för komposition och improvisation, men behandlas också som en sorts bank av olika tonmaterial ur vilka nya ragor utvinns. Det talas om att en raga kan vara *janya, derived from* eller "sprungen ur" en utav dessa föräldraragor. En föräldraraga kan till exempel ligga till grund för en hexatonisk¹¹ eller pentatonisk¹² raga genom att en eller två av de ursprungliga sju tonerna tas bort. Ragan kan även innehålla olika toner beroende på om den spelas uppåt eller nedåt. Många

¹¹ Skala med sex toner.

¹² Skala med fem toner.

fler sätt finns också för att skapa en så kallad *janya ragam* och den är då inte längre en *mela*.

En *mela* kännetecknas av:

- Den måste innehålla sju toner, samma på uppvägen som på nervägen.
- Den rena kvinten är obligatorisk.
- Någon av kvarterna är obligatoriska. Antingen den rena eller den överstigande. Aldrig båda.
- Sekunden, tersen, sexten och septimen har tre möjliga positioner och kvarten har två möjliga.¹³

Skalorna får varsitt nummer genom ett system där den första skalan är i ett maximalt hopträngt läge ovanför grundton och kvint. Denna första skala, *Kanakangi*, får då följande utförande, med C som grundton:



För att åstadkomma nästa skala i systemet höjs septimen ett halvt tonsteg.

Detta ger då upphov till *Ratnangi ragam*:



När septimens alla tre positioner är avverkade höjs istället sexten ett halvt tonsteg, sedan ytterligare ett halvt. Genom att göra samma sak med tersen och sedan sekunden i alla möjliga permutationer uppkommer 36 skalor.

Därefter höjs kvarten till den överstigande, och proceduren utförs ännu en gång tills tonerna är i sina maximalt höjda positioner. Detta skapar melakartasystemets sjuttioandra och sista raga, *Rasikapriya ragam*:

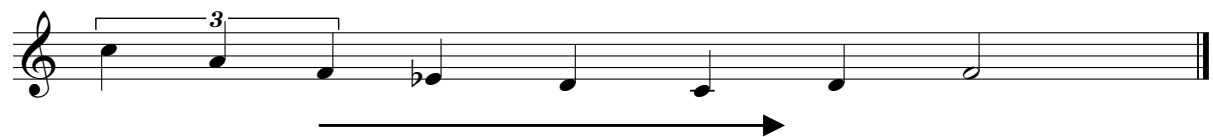


¹³ Detta innebär att sekunden kan vara, med grundton från C: Db, D eller D#. Tersen: D, Eb eller E. Kvarten: F eller F#. Sexten: Ab, A eller A#. Septimen: A, Bb eller B.

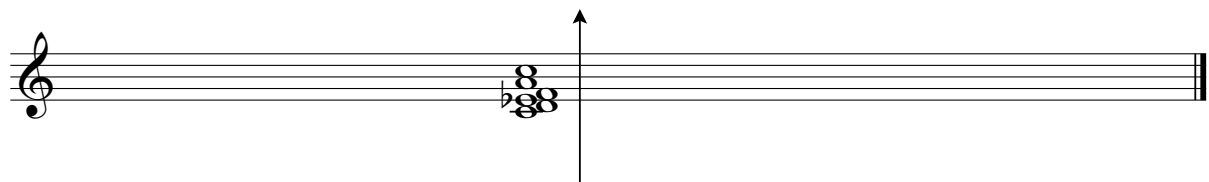
Horisontellt eller vertikalt förhållningsätt:

Ragamusiken är modal. Med det menas att tonerna i en melodi förhåller sig dels till föregående och den nästkommande ton, men kanske framförallt till borduntonen. På detta sätt spelar ordningen av tonerna i ragan roll, inte bara på ett melodiskt plan som i de flesta sorters musik, utan också på ett rent tonmaterialmässigt vis. Eftersom modal musik i denna bemärkelse, är monofon¹⁴ ger det upphov till ett förhållningsätt som är "horisontellt". Ett förenklat exempel från sångaren Balamuralikrishnas komposition

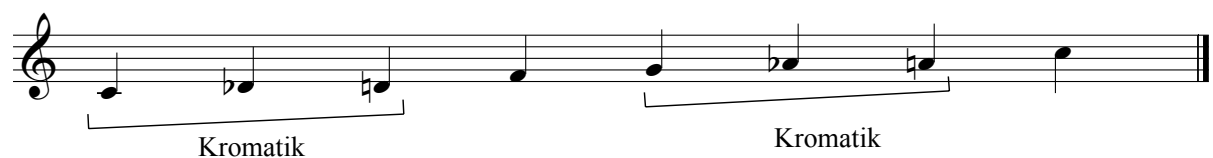
Vegamay:



I harmonisk musik förhåller sig tonerna, efter som de i ett ackord ljuder samtidigt, till varandra på ett sätt som skapar en klangfärg i en "vertikal" riktning. Alla toner förhåller sig alltså till varandra samtidigt på följande vis:



Detta skapar vissa speciella förutsättningar i ett försök att direkt applicera vissa av melakartaskalorna i ett harmoniskt sammanhang. För att åter ta den första skalan (*Kanakangi*) som exempel:



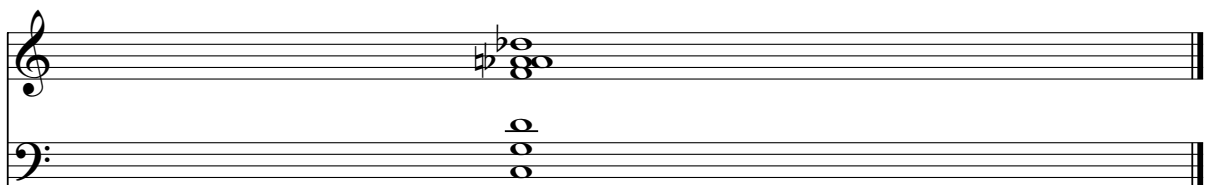
Skalan innehåller alltså hela två kromatiska passager. Detta är någonting som ytterst sällan förekommer i jazz. Så hur ska man då göra för att tillämpa denna tonalitet vertikalt? Som ett första steg: Vilka treklanger innehåller skalan och hur låter de?

¹⁴ Bortsett från den redan nämnda spänningen meloditonen och borduntonen.



Som framgår av exemplet blir det inga vanliga treklanger av typen dur eller moll utan en rad andra intressanta klanger. För att få den rätta "Kanakangikänslan" är det givet att ett C alltid är bastonen under treklangerna. Så vilka ackord fungerar bäst i tonaliteten och i sådant fall varför?

Jag har valt att försöka fånga skalans karaktär även i klangen för att få dem att "passa ihop" så bra som möjligt. Även att ackordet inte ska vara alldeles för förknippat med, eller väcka för mycket associationer till andra tonaliteter. Detta blir väldigt tydligt redan i andra klangen: Db/C. Det ackordet ger en känsla av frygiskt. Inte konstigt eftersom det är, vid sidan av C7susb9, ett väldigt vanligt ackord som används i jazz under en frygisk tonalitet. Också Fm/C lyckas med att väcka starka associationer. Dels är det för konsonant för att fånga in skalans kromatiska natur och dels har det i sig själv en stark antydning till mollsubdominant. Tanken är alltså att i en enda klang fånga in skalans "sound" så bra som möjligt, utan att faktiskt använda alla toner. Ett användande av skalans alla toner riskerar paradoxalt nog motsatt effekt på grund av dess alldeles för komplexa och dissonanta karaktär. Kanakangi är lite utav ett gränsfall. En möjlig ackordsläggning med samtliga toner följer här:



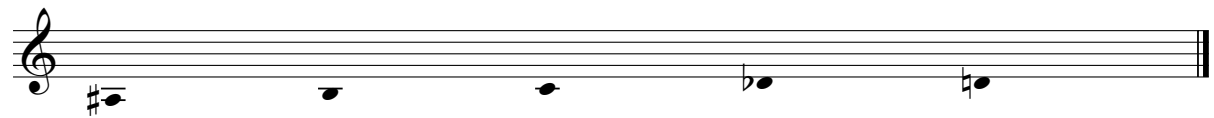
Utesluts tonen D och eventuellt också G i denna ackordsläggning passar den faktiskt väldigt bra till skalan utan att innehålla för många toner. Ackordet med alla toner kan självfallet också användas om en mer komplex klang

önskas men det kanske inte är utgångspunkten i ett harmoniserande av denna skala.

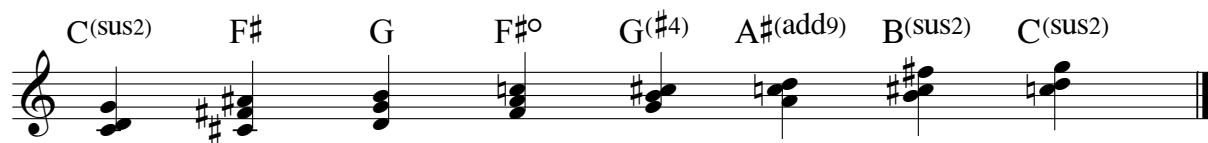
Vissa av de mer extrema skalorna, där detta blir betydligt svårare är till exempel *Raghupriya*:



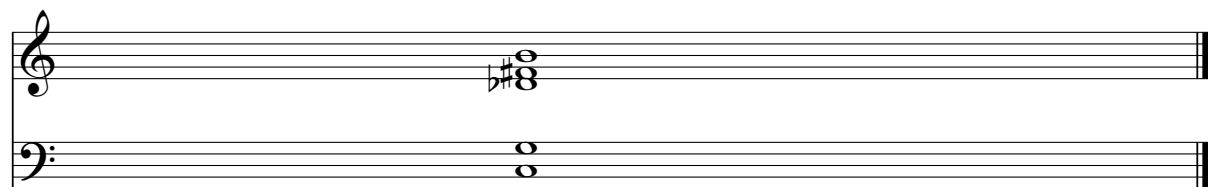
Detta är skalan utskriven från grundton till oktav, men vänder vi om och spelar från sjätte tonen upp till tredje märker vi att skalan har fem kromatiska toner!



Raghupriya blir väldigt dissonant om alla toner i skalan ska ljuda. Inte heller en steganalys med "treklanger" byggda utifrån varannan ton i skalan avslöjar någonting som fångar den stämning som skalan i sin helhet skapar:



De flesta av treklangerna tenderar paradoxalt nog att istället bli för konsonanta för skalans bästa. En av treklangerna (Bsus2) kan dock närma sig skalans karaktär. Särskilt om ackordet ordnas som en kvartstapling. Ett tänkbart ackord skulle då kunna vara:

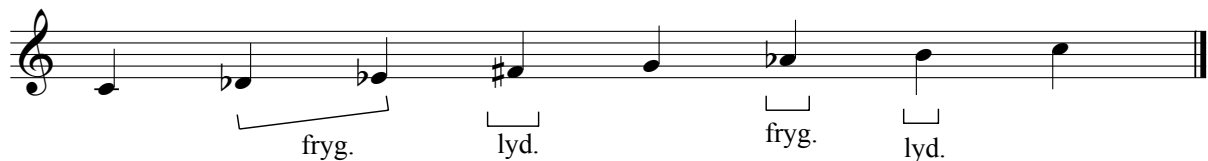


Hybridklanger:

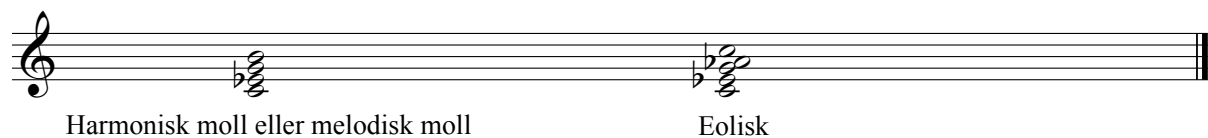
Ett annat närmande jag har utforskat vid pianot, är att se en skala som en hybrid av två för jazzen redan kända skalor. Ett bra exempel på detta är *Subhapantuvarali* som kan ses som lite av det frygiska och lite av det

lydiska tonförrådet samtidigt. Med detta menar jag att skalan till stor del har, både de för frygiskt respektive lydiskt mest karaktäristiska tonerna.

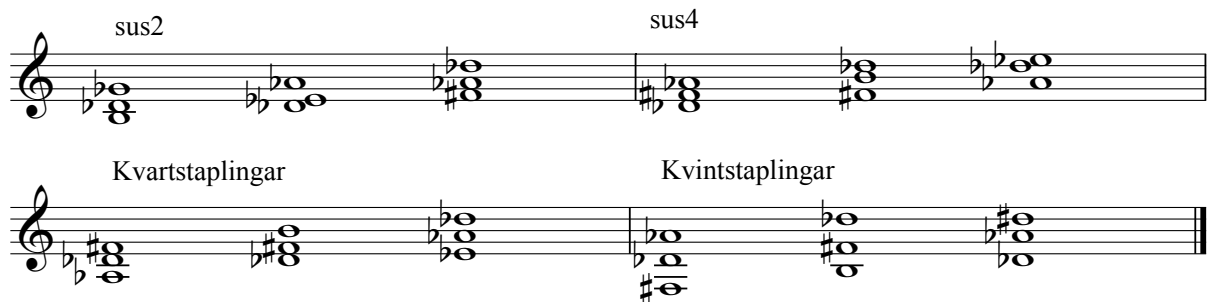
Subhapantuvarali ragam



På det här viset används att vi redan är bekanta med den frygiska och den lydiska "färgen". Det mest effektiva är att ordna tonerna i ett ackord så de bildar en unik klang som (liksom tidigare exempel) inte låter sig härledas i första taget till någon annan tonalitet. Ett exempel på klanger som lätt kan härledas till andra skalor är:



Att alltså ta Eb som är den "frygiska" tonen och B som den "lydiska" skapar endast en klang som närmast låter som harmonisk moll. En skalunik kombination är snarare en där vi använder F# som lydisk och Db som frygisk ton. Klangen får nu en mer påtaglig känsla av *Subhapantuvarali* eftersom just den här frygisk-lydiska tonkombinationen är ovanlig. Om tonen G också adderas försvinner risken för att det skulle låta som en altererad klang. B/C är också ett tänkbart ackord. Även med denna infallsvinkel kan vi ta hjälp av kvartstaplingarna och dess omvändningar: sus2, sus4 och kvintstaplingar. De är som följer i *Subhapantuvarali*:



Susklangernas "öppna" och neutrala sound lämpar sig väldigt bra enligt mig

för att få fram många av dessa skalors karaktär utan att väcka associationer till andra tonaliteter.

Att använda sig av hybridklanger kan också vara bra på de skalor där de undre fyra tonerna kan härledas från en kyrkotonart, och de övre från en annan. Exempel på dessa är *Kokilapriya*, *Suvarnangi* med flera.¹⁵

Tillämpning på redan befintliga ackordsprogressioner:

Att försöka tillämpa melakartaskalorna på till exempel en jazzlåt öppnar många nya dörrar och ger upphov till nya variationer, både harmoniskt och melodiskt. Min tanke är att hitta skalor som dels passar över, och dels ligger nära de skalor som vanligtvis används över det aktuella ackordet.

Subhapantuvarali som avhandlats ovan, är ett bra exempel. Jag ser det som fullt möjligt att för till exempel en pianist i en improvisation byta ut en frygisk passage med denna skala. Både som ackord och mer åt det melodiska/improvisatoriska hållet. I det här kapitlet har jag listat några skalor som jag tycker kan vara användbara. De olika skalorna har delats in i två huvudkategorier: *Närliggande skalor* och *Dominantackord*. Det skulle kunna skrivas väldigt mycket om detta men jag har valt att fokusera på ett par av de skalor som jag hittills har haft användning av och som jag personligen tycker låter bra. När det framgår, står också ett par skalor med som jag har funnit överflödiga eller mindre lämpade av olika anledningar. Detta för att visa på några av de svårigheter jag har stött på med skalorna. Om jag har ansett det nödvändigt har jag angett ett par ackordsläggningar som fungerar.

¹⁵ Se sida 26-29.

Närliggande skalor:

Vanaspati:



Vanaspati är en skala som lämpar sig mycket bra över olika susackord. Skalan är utbytbar i nästan samtliga fall av 9sus, 11, 13sus. Dock fungerar det bäst om ackordet är någorlunda självständigt i en ackordsföljd och inte bara en hastig förhållning av typen: Csus till C. Anledningen till att den passar så bra, är att det i jazz ofta spelas en mixolydisk skala över ett susackord. Men den mixolydiska skalan hanteras på ett speciellt sätt, nämligen att tersen undviks helt eller att den behandlas varsamt, till exempel som genomgångston i en snabbare passage eller liknande. I *Vanaspatitonaliteten* är detta redan löst genom att tersen inte finns med överhuvudtaget. Dessutom finns också tonen Db med som då istället kan behandlas som genomgångston. På detta sätt skapas ett annat sound som kan upplevas lite mer "bluesigt" eller be-bop-aktigt om man så vill. En stor fördel med just denna skala är att den kan spelas över ett av de ovan nämnda susackorden utan att ackordsinstrumentalisten behöver ändra någonting.

Hemavati:



Den närmast liggande skalan som redan är bekant för jazzen, är den doriska. Här med en överstigande kvart. I en redan befintlig låt anser jag att *Hemavati* kommer till sin rätt mest som ett II-ackord i en II-V-I progression. Här följer ett exempel där *Hemavati* används istället för "Cm7b5", *Rishabhapriya* (som jag kommer komma tillbaka till i nästa del) istället för "F7" för att slutligen lösas upp i ett Bb-lydiskt ackord. Detta ger en tydlig

spänning-upplösning känsla med en ny och lite annorlunda essens.

Skalorna står också utskrivna.

C-Hemavati F-Rishabhapriya Bb-Kalyani(lydisk)

Ytterligare några ackordläggningar av Hemavati:

D
Cm

Dharmavati:

Dharmavati kan användas istället för moll-Maj-ackord och där melodisk moll vanligtvis skulle användas. Möjliga läggningar, ibland många andra:

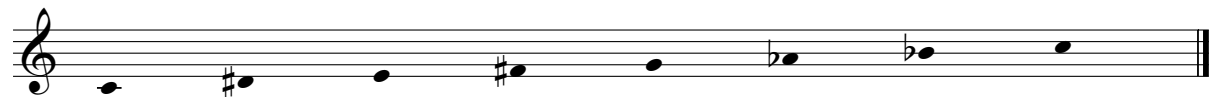
B
Cm

Dominantackord:

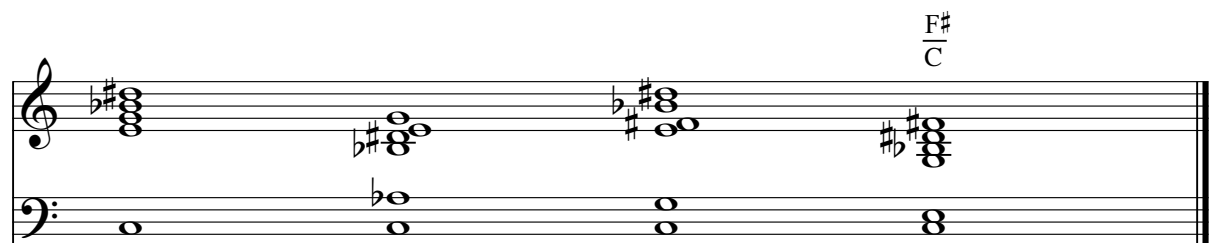
Det finns ett par skalor i systemet som kan användas för att reharmonisera dominantackord. De följande exempel som jag listar har jag valt ut endast därför att de innehåller dur-ters och liten septim. Två skalor har jag lämnat

utanför: *Harikambhoji* och *Vachaspati*. De är motsvarande mixolydisk respektive dominantlydisk skala i västerländsk terminologi.

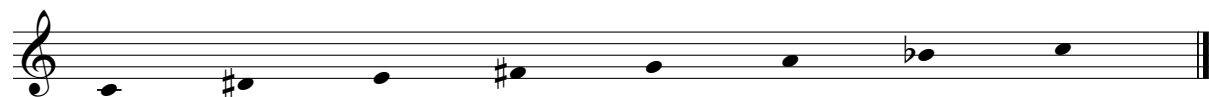
Första exemplet är *Jyoti Swaroopini*:



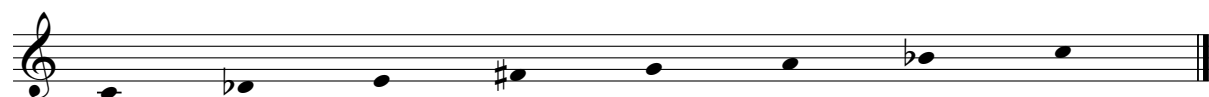
Skalan fungerar förträffligt som dominant av det dissonanta slaget. På grund av dess nära likhet med den altererade skalan måste den rena kvinten finnas med i klangen. Eftersom det är den som skiljer de båda skalorna åt. Ett par möjliga läggningar:



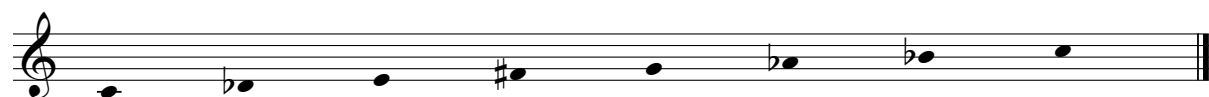
Nasikabooshani:



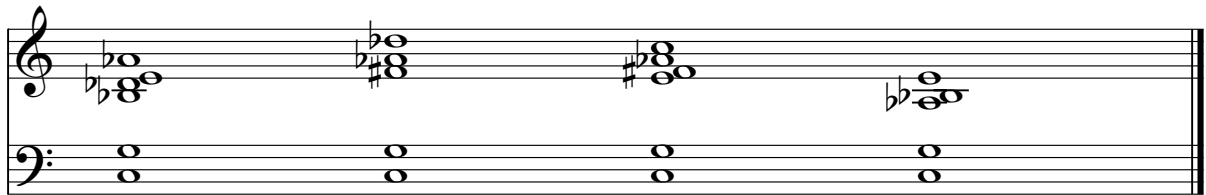
Läggs ett Db till i skalan är det samma tonförråd som den dominantiska dimskalan som är väldigt vanligt förekommande i jazz. *Nasikabooshani* kan därför helt enkelt användas som en dimskala som utesluter den lilla sekunden. Det är fullt möjligt att detta gör att skalan inte kan upplevas som annat än dim och blir därför överflödig. Detsamma gäller för *Ramapriya* som blir dominantisk dimskala utan moll-ter.



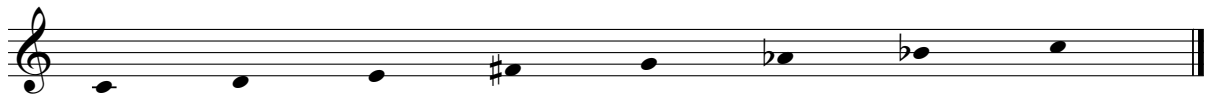
Namanarayani:



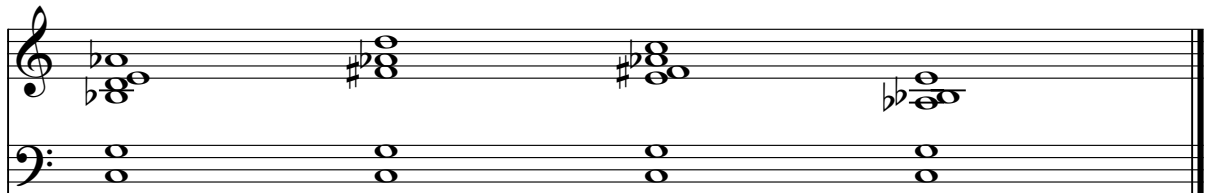
Ett alternativ till dominant-dim eller altererad skala. Kan eventuellt behöva ett G som skiljer den från altererad. Tips på ackordsläggningar:



Rishabhapriya:



Utan kvint blir *Rishabhapriya* densamma som heltonskalan. Den kan därför också behandlas därefter. Men en rad andra karaktäristiska klanger finns också att hämta. Här följer några exempel där jag använt mig av klanger som inte kan härledas, vare sig till helton, altererad eller dominantlydisk skala:



Fler möjligheter finns självfallet men jag anser att G och Ab måste vara med i samtliga klanger. Utesluts G blir alla klanger heltonstypiska och utesluts Ab blir alla dominantlydiska.

Vagadheeshwari:



Även om detta tonförråd inte är uttalat och definierat som en skala, är det fullt tänkbart att det är vad en jazzmusiker skulle kunna spela på en blues. Den är någon sorts hybrid av bluesskalan och den mixolydiska skalan vilket

är ett ganska vanligt närmande till en blueslåt. Jag finner det därför svårt att höra den som någonting annat än just blues.

Ragavardini:



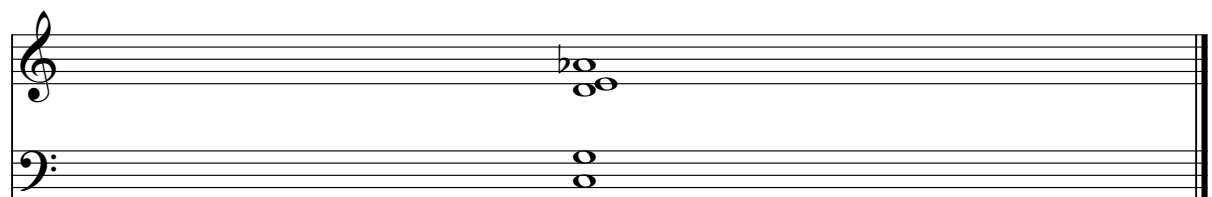
Jyoti Swaroopinis motsvarighet men med ren kvart. Innehåller tre kromatiska toner (D#, E, F) som får tonen E att låta som en genomgångston. Kan användas som dominant om ett "bluesigt" sound önskas.

Charukesi:



Tonmaterialet är melodisk moll från kvinten. I fallet ovan: F-melodisk moll men spelad från C. Används förhållandevis ofta i jazz av det lite modernare slaget och skulle för en del musiker vara det första valet över ett Fm/C om tonarten är C-dur. Kan också spelas mer som dominant av mildare karaktär.

Till exempel:



Användbar dominant till ett F-durackord av något slag, med tonen Ab som strävar upp mot ett A, dur-tersen i F.

Låt oss nu titta på hur dessa skalor kan användas i en jazzlåt. På spår #1 

finns en improvisation över standardjazzlåten *Stella by Starlight's* ackordprogression och form. I första reprisen används de konventionella ackorden (ackordsymbolerna), andra reprisen är de ersatta på vissa

utvalda ställen (där det anges) med "melakartaackord". Detta ger endast en liten extra "krydda" men är inte så framträdande som i ett senare exempel som vi ska titta på snart. Att det inte blir så framträdande beror på sättet många jazzmusiker (inklusive jag själv) spelar över en standardlåt, nämligen att de kanske inte alltid tänker så mycket *skala* utan att spänningstoner och ackordstoner är mer centrala hållpunkter och däremellan är tonarten/skalan underordnad.

Stella by Starlight

Victor Young

5 $Em7(b5)$ $A7(b9)$ $Cm7$ $F7$

5 $Fm7$ $Bb7$ $Ebmaj7$ $Ab7(\#11)$

9 $Bbmaj7$ $Em7(b5)$ $A7(b9)$ $Dm7$ $Bbm7$ $Eb7$

13 $Fmaj7$ $Gm7(b5)$ $C7(b9)$ $Am7(b5)$ $D7(b9)$

17 $G7(\#5)$ $Cm7$

21 $Ab7(\#11)$ $Bbmaj7$

25 $Em7(b5)$ $A7(b9)$ $Dm7(b5)$ $G7(b9)$

29 $Cm7(b5)$ $F7(b9)$ $Bbmaj7$

Rishabhapriya
Charukesi
Rishabhapriya
Dharmavati
Jyoti Swaroopini
Hemavati
Namanarayani
Hemavati
Namanarayani



Egna kompositioner:

Under året som har gått har melakartagorna har kommit till användning för mig främst i mina egna kompositioner. Det är en process jag har gått igenom och mycket tyckte jag lät ganska påtvingat i början. Det har gått bättre och bättre ju mer jag lärt mig vilka skalor jag tycker om. *Sonic, the Hedge Fund* är en komposition där det har fungerat väldigt bra och till skillnad från det tidigare exemplet framgår skalorna tydligare här eftersom kompositionen och själva melodin från början är hämtade ur melakarta.

Sonic, the Hedge fund

Linus Fredin

Em
(Subhapanthavarali)



5




9 G7(#9) Cmaj7(#9) Bb(sus4)



13 Bmaj7(#5) Cmaj7(#9) Dbm9(#11) Em/D# F(sus2)/E




17 B(sus4)
(Vanaspati)



fine

Solos

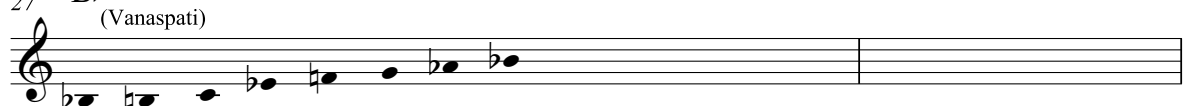
21 Em
(Subhapanthavarali)



25 G7(#9) Cmaj7(#9)
(Jyoti Swaroopini) (Kosalam)



27 Bb(sus4)
(Vanaspati)



29 Bmaj7(#5) Cmaj7(#9) Dbm9(#11) F#9(b13)
(lydisk#5) (Kosalam) (Hemavati) (Rishabhapriya)



33 B(sus4)
(Vanaspati)



Slutdiskussion:

Vartefter arbetet har tagit form upplever jag att jag har bildat personliga relationer med de nya klangvärldarna, vilket var mer än vad jag kunde hoppas på under denna, relativt begränsade tid. Många av de skalor som från början låtit väldigt konstlade för mig, har under arbetets gång växt i mina öron och mitt tycke. I många fall krävs att det finns tillräckligt med tid att etablera den nya tonaliteten. För att återigen minnas Kenny Werners ord om konventioner i klangernas värld, så går det ju alldeles utmärkt att etablera någon av kyrkotonarterna på så kort tid som en halv takt, så varför kan inte melakartaskalorna etableras så fort? Anledningen till detta är självklart inte den "objektivt konstiga" klangen som framträder, utan vår vanan vid denna. Men fortfarande tycker jag att många av melakartatonaliteterna låter bäst som en längre passage eller som *pedal*.¹⁶ Den självklara vägen att gå för att klangerna ska accepteras på bred front, enligt mig, är att de undersöks ytterligare på det sätt jag här har gjort och att de får ytterligare spridning bland musiker som spelar harmonibaserad musik.

De mest användbara skalorna innehållande kromatik, är de där inte båda sekunderna, båda sexterna eller båda septimerna används (Ett av få undantag som jag ändå använt mig av är *Vanaspati*, se sida 14). Min slutsats av detta är att det beror på att den mittersta tonen i kromatiken upplevs som genomgångston snarare än att det skapas en "helhet" de övriga skalorna ljuder som. En kromatisk passage bestående av B, C och Db eller F#, G och Ab där grundton eller kvint "ringas in", skapar en miljö som är mycket enklare att arbeta med harmoniskt. Tonerna C och G upplevs inte

¹⁶ Pedal, i bemärkelsen: "längre passage med samma baston, även om ackorden skiftar".

lika lätt som genomgångstoner på grund av den förmåga de tillsammans har som starka markörer för ett tonalt centrum.

Att använda båda terserna fungerar bra om kvarten i sin tur är överstigande (alltså senare hälften av melakartasystemet). I jazzen finns redan likheter med till exempel *Jyoti Swaroopini* (se sida 16) i den altererade skalan och i den dominantiska dimskalan. De båda terserna tycker jag däremot fungerar mindre bra om kvarten är ren, då detta skapar tre kromatiska toner varav den mittersta (E) lätt kan upplevas som genomgångston. Jag vill inte på något sätt avfärda de ovan nämnda tonaliteterna för all framtid men jag märker att mitt gehör är så oerhört präglad av jazz, folkmusik, klassisk musik, pop och rock att vissa av skalorna är svårare att ta till sig än andra. Återigen är det kanske mer tid och tillvänjning som krävs. De kromatiska passagerna i vissa skalor har faktiskt varit en av huvudanledningarna till att jag har valt bort att jobba med dem på grund av att de helt enkelt låter för lika varandra och för "genomgångsaktiga" i sin kromatik. De allra svåraste, tycker jag har varit de med båda septimerna. Därför tycker jag att de lämpar de sig bättre i det modala sammanhang de skapats och fått sina namn i. Jag är dock övertygad om att även dessa kommer att visa sig möjliga i ett harmoniskt sammanhang i framtiden. Frågan är bara, hur?

Att undersöka de här klangvärldarna har varit väldigt givande för mig och det har gjort att jag har fått mersmak. Det är lärdom som jag kommer ha nytta av i mitt fortsatta komponerande och improviserande. Mina förhoppningar är att även andra musiker ska kunna ha nytta av denna text, som ett litet steg i att upptäcka och tillföra nya klanger till jazzmusiken.

Litteraturlista:

Bhagyalekshmy, S. (2010). *Ragas in Carnatic Music*. Nagercoil: CBH Publications

Massey, Reginald & Jamila. (1993). *The Music of India*. London: Kahn and Averill

Werner, Kenny (1996). *Effortless Mastery*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, Inc.


Menon, Raghava R. (1996). *Indian Classical Music*. New Delhi: Vision Books Pvt. Ltd

Powers, Harold S. och Katz, Jonathan, *India, §II: History of Classical Music*. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43272pg2>, 2011-02-02

CD-Skivans innehåll:

#1  Stella by Starlight

#2  Sonic, the hedge fund

