

**rätt väg till**

# **JAZZ**

## **accordion**

**av  
andrew walter  
och  
conny sahm**



**Välkända jazzmusiker medverka!**

# Innehåll:

<u>Sid.</u>		<u>Sid.</u>	
3	Förord	55	Harlem Boogie. Specialchorus av C. Sahn från Metronome-inspelningen
4	Jazzens stilarter av Olle Helander	56	Parallell, slowfox av Thore Swanerud. Originalchorus och specialchorus av Bengt Hallberg
8	Intervaller (Mellanrum)	57	Parallell. Specialchorus av C. Sahn från Metronome-inspelningen
10	Ackordlära	58	Ivan den förskräcklige, foxtrot av Ivan Berg. Originalchorus och specialchorus av Hans Wahlgren
15	Ackordöversikt	59	Ivan den förskräcklige. Specialchorus av Gillis Hag
16	Durskalor	60	On the Westcoast, foxtrot av Lill-Magnus
17	Mollskalor. Improvisationer	61	On the Westcoast. Specialchorus av Lill-Magnus
19	Synkoper	62	On the Westcoast. Specialchorus av Yngve Bert
23	Carry me back	63	On the Westcoast. Specialchorus av A. Walter
25	Playing blues av C. Sahn	64	It's up to you, foxtrot av A. Walter. Originalchorus
27	Kvintcirkeln och schema över dragspelsbasen	65	It's up to you. Specialchorus av C. Sahn - Johan Adolfsson
28	Vilka basackord kan användas?	66	It's up to you. Specialchorus av Matti Viljanen
29	Dragspelsbas i modern musik	67	It's up to you. Specialchorus av Lennart Wärmell
31	Basgångar i kompet. Blues och Swanee River	68	Swingin' Bars, foxtrot av Matti Viljanen
33	Arpeggio i basen. Boogie Woogie	71	Swanee River. Original- och specialchorus av Lill-Arne Söderberg
37	Time for boogie av A. Walter	72	Swanee River. Specialchorus av Göte Wilhelmsson
39	Block-chord. Löhdonderryair	73	Jericho, foxtrotarr. av C. Sahn
40	Register	74	Turning round, foxtrot. Musik och arr. Andrew Walter.
41	Modulationer (Övergångar)		
44	Arrangemangstips		
47	Madame van Damme. Specialchorus av Art van Damme		
48	En liten önskan, slowfox av Matti Viljanen. Original från Karusellinspelningen		
50	Mud in your eyes, foxtrot av Sten Carlberg. Arr: Matti Viljanen. Original från Karusellinspelningen		
52	Mud in your eyes. Specialchorus av C. Sahn - Johan Adolfsson		
53	Harlem Boogie av Conny Sahn		



# Förord

Denna jazzskola är avsedd för dragspelare som redan spelar efter noter och utan större svårigheter kan klara av de vanligare indelningsformerna i gammal dansmusik och slaggers m. m. Vi förutsätter också att fingersättningarna är så avancerade att någon svårighet att spela de större ackorden ej behöver uppstå. Behöver ytterligare indelnings- och fingersättningsstudium komma i fråga, rekommenderas RÄTT VÄG - LÄTT VÄG NR 1 och 2, vilka kan studeras samtidigt med denna skola. Fingersättningar är i en del fall medtagna i basen.

Skandinaver har mycket lättför att uppfatta och återge jazzmusiken i dess olika former och vi hoppas därför att denna skola skall ge våra modernt inriktade dragspelare större inblick i dragspelets uttrycksmöjligheter och användning inom jazzen.

Skolan är i övrigt inte upplagd så att den bör studeras i följd från början till slut. Intervaller, Kvintcirkel och Ackordlära bör givetvis studeras, men är även avsedda att finnas sammanfattade, så att en önskad harmoni m. m. lätt kan hittas för närmare studium. Melodiernas svårighetsgrad följer ej heller någon stigande skala och det går därför bra att börja spela var som helst i skolan.

För privatstudium rekommenderas att samtidigt ta någon singletons melodi, en melodi med stora ackord, skrivning och även spelning av något ackord i olika tonarter, några basgångar o. s. v. allt efter var och ens personliga tycke och smak.

Lärare, som ju har bättre överblick över varje elevs olika färdigheter, kan lätt ge uppgifter, där svårighetsgraden stiger allt efter elevens utveckling och där både teori och praktik följs. Eftersom en del av de melodier och solon som skolan innehåller finns på skivor, finns möjligheter att kontrollera att utförande blir så lika originalet som möjligt.

Vi ber att slutligen få uttrycka vår tacksamhet över de utmärkta bidrag så många välkända musiker m. fl. hjälpt oss med vid utarbetandet av denna skola.

*Anders Wallen*

*Conny Söder*

# Olle Helander: Jazzens stilarter

## Dixieland

Uttrycket dixieland används som kollektiv beteckning på den jazzmusik, som direkt bygger på gammal New Orleansjazz. Stränga jazzkritiker skiljer på New Orleans och dixieland, och använder det förra uttrycket på den jazzmusik, som spelades av New Orleans' negrer i jazzens barndom. Dixieland är för dessa kritiker detsamma som de vita musikernas motsvarande musik, enform, som blev känd för en större allmänhet först med Original Dixieland Jazz Band, en fem mans orkester från New Orleans, som spelade i Chicago och New York under första världskriget och som kom till London 1919. Orkestern var också den första jazzensemble som fick tillfälle att göra inspelningar på grammofon (1917).

Under jazzhistoriens knappa sex decennier har den traditionella dixielandmusiken utsatts för få förändringar. Än i dag är den i stort sett likadan till sin struktur som under seklets första år. Den mest markanta skillnaden torde väl vara den, att dagens dixielandmusiker ägnar betydligt mera utrymme åt solisterna än vad deras föregångare gjorde.

Standardbesättningen i ett dixielandband är - förutom en rytmsektion - trumpet, trombone och klarinett. Senare tiders dixielandband har ibland lanserat en fjärde blåsare, då oftast en tenorsaxofonist. Stilens utmärkande drag är ett kollektivt improviserande på meloditemat, varvid trumpeteten spelar melodin. Trombonen har till uppgift att spela bakgrundsfraser (i regel i mellanregistret) och tjänar därmed som harmoniskt underlag till de övrigas utsvävningar. Karakteristiska är trombonens glissandon, som är en distinkt kvarleva från New Orleans-tiden. Dixielandbandet spelar i regel melodin så, att första och sista korus alltid improviseras kollektivt, medan mellanliggande utrymme fördelas mellan solisterna. Ännu ett kännetecken är att man spelar exakt på taktslaget eller t. o. m. aningen före detta, vilket ger ett jäktande intryck.

Kända exponenter för den distinkta dixielandjazzen är Eddie Condon, Muggsy Spanier, Original Dixieland Jazz Band m. fl. Mera anknytning till tidig, färgad New Orleansjazz har George Lewis, Bunk Johnson, Kid Ory och även Louis Armstrong (den sistnämnde har dock utvecklat sin egen, högst personliga stil).

Skivexempel: Alla skivor i Eddie Condons namn, Muggsy Spaniers Ragtime Band (HMV), Bob Crosbys Bob Cats. Bland svenska skivor finns bl. a. Olle Jacobssons dixielandband samt många skoljazzband, av vilka Hep Cats, Whiskey Bottle Slickers och Jumping Jacks kan rekommenderas

## Boogie Woogie

Boogie Woogie är en jazzstil, som från början utformades av primitiva bluespianister, musikanter som egentligen inte alls behärskade sitt instrument men till pianot transponerade de i gammal blues vanliga ackompanjemangsfraserna på gitarr. Stilen kom i ropet i tjugutalets Chicago, där den också fick sitt namn.

Boogie Woogie är blues. Utmärkande drag är den jämna, monotona rytmen, som spelas av vänsterhanden (åttondelsrytm i bundna fraser), medan melodin markeras i diskanten, vanligen i enkla fraser, som upprepas ideligen utan större variation i korus efter korus. Spelsättet har blivit populärt mest därför att den påtagliga rytmen lämpar sig mycket väl som underlag till avancerad dans och tjänade under tjugutalet som ackompanjemang åt strip-tease-dansöser, burleskdans och bordellföreställningar.



Kända exponenter - även tillgängliga på skiva - är Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Charles Norman.

(Boogie Woogie har även spelats av jazzorkestrar, varvid man arrangerat dess melodier för fullbesatta blåsarsektioner. Stilen torde dock bäst lämpa sig för soloframförande).

## Ragtime

Här är en tidig form av jazz, som numera nästan helt fallit i glömska. Namnet lever fortfarande kvar i ett fåtal melodier (Alexander's Ragtime Band, 12th Street Rag, Maple Leaf Rag etc.)

I likhet med boogie woogie är ragtime en pianostil. Den utformades av färgade pianister i staterna kring Missourifloden redan före sekelskiftet och fortlevde med stor aktivitet fram till första världskrigets slut. Den karakteriseras av en ofta starkt synkoperad melodi, spelad i mycket bunden rytm i 4/4-takt. Melodiskt består den vanligen av tre eller fyra 16-taktersfraser utan inbördes likhet, ofta skrivna i moll.

Exponenter för stilen förekommer egentligen endast i mycket tidig jazz. Skivor med autentisk ragtime-musik finns numera på LP, där man överfört gamla pianola-rullar till moderna grammofonskivor. Flera av stilens skapare kan avlyssnas på sådana, bland dem Scott Joplin, Tom Turpin och James Scott.

## Swing

Uttrycket swing blev allmänt i jazzen i mitten av trettitalet. Men det hade använts av jazzmusiker (även i namn på jazzmelodier) redan under första världskriget.

Dens.k. swingmusiken bygger på de strömningar i jazzen, som utformades av musikerna under 1920-talet. Den gamla New Orleans-jazzen hamnade omkring 1920 i Chicago (sedan New Orleans' nöjeskvarter sanerats och danspalatsen stängts), där den omplanterades i bördigast tänkbara jord.

King Oliver, Jelly Roll Morton, Louis Armstrong - det är bara tre av många namn som förde traditionen vidare. Den lilla New Orleans-orkestern med tre blåsare växte under årens lopp, saxofonen (sällsynt i New Orleans) blev i Chicago permanent införlivad i jazzorkestern, som redan omkring 1925 brukade omfatta sex blåsare eller mera: 2 trumpeter, trombone, tre saxar samt fullt komp. Man började få svårt att spela utan noter, och de första jazzarrangemangen såg dagens ljus. Till att börja med var det väl endast små fragment, stöd för minnet att ta till i särskilt krångliga fall, men notpapperet blev dock en gångbar handelsvara i Chicagos jazzkvarter. Parallellt med utvecklingen i Chicago spelade flera nu för länge sen glömda orkestrar i New York. Redan 1922 eller 1923 lät den herre tala om sig, som långt senare skulle bära huvudansvaret för Benny Goodmans framgångar vid swingens genombrott i mitten av trettitalet: Fletcher Henderson, som då ledde sin första orkester i New York. I mitten av decenniet lanserades en ung man från Washington på New Yorks nattklubbar: Duke Ellington, som då ledde en kvintett!

Amerika upplevde under hela tjugutalet ett totalt spritförbud, som - även om det inte direkt efterlevdes - satte sina spår också i jazzen. Gangsterorganisationerna levde flott på spritlangning och pengarna spenderades på Chicagos jazzställen, inte sällan ägda eller beskyddade av Al Capone och hans likställda. Musik! Musik! Musik! var det uppfordrande ropet, och musik fick man i alla former. I början av trettitalet kom så kraschen på Wall Street, och depressionen blev den oundvikliga följden. Jazzen förde en relativt undanskymd tillvaro ett tag, men det var en andhämtningspaus som gjorde gott. När läget stabiliserades i mitten av trettitalet hade namn som Don Redman, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Edgar Sampson, Jimmy Mundy och Benny Carter utvecklats till fullfjädrade arrangörer, och det blev tack vare dem en ny hausse i storbandsjazz.

När så Benny Goodman slog igenom med sin orkester var succén ett faktum. Det nya slagordet blev swing, och en rad orkestrar från decenniets andra hälft har gått till jazzhistorien: Goodman, Tommy Dorsey, Bob Crosby (som ofta spelade arrangerad dixieland för stor orkester), Jimmie Lunceford, Count Basie och Chick Webb. Och naturligtvis spelade man samma musik också i de mindre orkestrarna.

Ordet swing är alltså i själva verket endast beteckningen på den jazz, som under trettitalet fortsatte vidare på gamla traditioner. Men det är också benämningen på ett av jazzens mest vitala särdrag: den lilla rytmiska avspänning, som är nästan omöjlig att beskriva eller teckna med noter men som varje jazzmusiker ofelbart upplever med hela sitt väsen var han än möter den. En liten faktor, som är sammanlänkad med vår kropps levande rytm.

Swingmusikens kännetecken är - förutom den tidigare jazzens rent musikaliska särdrag - ett ytterst balanserat spel av både solister och ensembler. Vårdisciplinerade och instrumentalt drivna musikers privilegium ger här ett försprång som ingen improvisationsförmåga eller "känsla" i världen kan uppväga. Växelspel mellan olika melodisektioner är ett annat kännetecken, som redan tidigare prövats men som i arrangerad swing fick stor användning och som kan ge ett utförande en eggande klimax. Det s. k. riffet, en kort melodifras på två eller fyra takter, hjälpte till att bygga upp denna klimax när det växelvis spelades av antingen brass eller saxar eller som bakgrund till en solist. Count Basies inspelningar ger många prov på den saken. Inte sällan "hängde" solisten, d. v. s. han spelade aningen efter taktslaget och fick på så sätt sitt spel att låta avspänt nonchalant. (Skolexemplet på detta sätt att spela är annars Erroll Garner.)

Swingmusiken lever alltså med oförminskad aktivitet. Under de senaste åren har den ibland fått andra namn, men bakom dessa finner man ganska lätt den form av jazz, som tydligen är den hittills livskraftigaste.

Exempel på god swingmusik kan man finna i skivor av Benny Goodmans orkester och småkombinationer, Glenn Miller (som spelade mera kommersiellt än de övriga), Jimmie Lunceford, Count Basie, Teddy Wilson, Lionel Hampton (särskilt med småband), Woody Herman, Gerry Mulligan, Jazz at the Philharmonic, Arne Domnerus, Putte Wickman och många andra.

## Bop

I mitten av fyrtitalet ägde något av en revolution rum i jazzvärlden. Swingmusiken hade nått en standard, som närmade sig fulländningen, och musikerna började söka sig andra vägar. En stor del av jazzens otroliga vitalitet ligger ju just däri, att den inte kan slå sig till ro utan alltid måste jaga vidare efter nya ideal.

Och så kom bopmusiken, den mest frigjorda av jazzens många strömningar. Hur pass sällsam den tedde sig kan kanske lättast illustreras med Cab Calloways irriterade rop till en av sina trumpetare, den då ganska okände Dizzy Gillespie: "Sluta upp med den där kinesmusiken i min orkester!"

Nåja, det fanns andra som tyckte att kinesmusik är vacker! Dizzy, Charlie Parker, Charlie Christian, Lester Young - alla hade de var på sitt håll sökt sig utanför den vanliga jazzmallen. Och när Dizzy och Parker tillsammans gjorde en serie skivor 1945 var det hänt! Musiken döptes till re-bop, be-bop och slutligen till det bekväma och laddade "bop". Fortfarande utnyttjade man jazzens traditionella melodimaterial, men man behandlade det efter nya linjer.

Utmärkande för bop är den mycket djärva harmonien, som på ett otränat öra kan verka halsbrytande hädisk, den ofta starkt markerade synkoperingen som ställer stora krav på utövaren, den på grundmelodin baserade men mycket fria improvisationen som ofta gör melodin oigenkännlig (och som också givit nya namn på bopversioner av kända melodier); musikaliska tjuvpojkstreck som tidigare ansetts omöjliga, t. ex. oupplösta dissonanser och en okonventionell indelning; förkärlek för förminskade intervall och en



skenbart kaotisk taktmarkering. I bopmusiken är det i regel toppcymbalen, som tar hand om grundrytmen medan övriga trumtillbehör används för inprickningar och accentueringar. Pianisten spelar till synes plånlöst utströdda ackord, och i sina solon använder han nästan bara höger hand i snabba löpningar med ofta mycket korta notvärden. Typiska inspelningar av bopkaraktär kan sökas under sådana namn som Dizzy Gillespie (dock ej hans senaste inspelningar), Charlie Parker, Bud Powell, Thelonius Monk, Chubby Jackson och Al Haig.

## Femtitalsjazz

Man kan sammanföra all jazz efter fyrtitalet under ovanstående rubrik. Fler av de moderna strömningarna har fått sina speciella namn, men de anknyter alla intimt till swing-idealet i den moderna form, som hämtat många intryck från bopmusiken. För några år sen talades en hel del om t. ex. cool jazz. Bland de då aktuella musikerna nämndes i första hand Stan Getz, som dock egentligen hör hemma i swinghuset. Mera representativ för begreppet cool är altsaxofonisten Lee Konitz, som en tid var intimt lierad med den mest coola av alla jazzens musiker, pianisten Lennie Tristano. Dave Brubeck är en annan cool pianist, som dock ibland spelar i riktning från jazzen.

Cool jazz kan enklast personifieras i Lester Young. Hans lugna ('coola'), logiska och smäckfulla melodivävnad är grunden till hela skolan, som i övrigt kännetecknas av sammanbundna fraser, en viss återhållsamhet i ekvilibristisk exhibitionism och absolut frihet från det sprakande fyrverkeri som bopmusikerna så gärna excellerar i. Påverkan av bop kan dock påvisas i såväl trumslagarens som pianistens spel.

Västkustjazz är ett uttryck som vi mött då och då under de sista fem åren. Uttrycket syftar naturligtvis på Amerikas västkust, där man med Hollywood som centrum utvecklat stor livaktighet. Centralfigurer i den västkustska gruppen är arrangören och trumpetaren Shorty Rogers, trumslagaren Shelly Manne och arrangören Jack Montrose. Musiken följer i stort sett den naturliga utvecklingen av swingmusik, som ovan antytts, men i motsats till cool jazz är västkustjazzen i regel omsorgsfullt arrangerad. Typiska västkustsolister är altsaxofonisterna Bud Shank och Herb Geller, tenoristen Bob Cooper och trumpetare Chet Baker. Pianisten Claude Williamson och ventilbasunisten Bob Brookmeyer kan också räknas till denna grupp även om de anknyter mera till ren swingmusik än övriga nämnda.

Wail-jazz är den senaste reaktionen mot förkonstlad jazz. Här spelas fortfarande swingmusik - den är tydligen tidlös - och man lägger huvudvikten på solisternas prestationer. Cliff Brown och Max Roachs kvintett är representant för stilen, som har många anhängare, t. ex. Kenny Clarkes grupper, pianisten Horace Silver, Roffe Ericson (hans American Stars som turnerade i folkparkerna 1956 var en wail-grupp) och bröderna Adderley. Här i Sverige har vi bland andra wailare Hacke Björkstén, Åke Persson och Rune Gustafsson. Utmärkande för stilen - om man kantar om en sådan - är en drivande rytm, där inte sällan en utpräglad två-fyra-markering förekommer. I regel spelas denna musik av småband, som lämnar stor frihet åt solisterna, men till och med i Count Basies härliga swingband spårar man wail-lusten emellanåt.

## Rock 'n Roll

Rock 'n Roll är närmast en musikalisk stilart, som knappast kan inrangeras under rubriken jazz. Dess popularitet torde närmast kunna tillskrivas dess användbarhet som dansmusik, genom det starkt markerade 2-4-kompet och de enkla upprepade melodi-fraserna à la riff-musik. Ungdomliga sångsolister, som Elvis Presley och Tommy Steele, har blivit välkända namn inom denna genre och bland orkestrar finns både amerikanska och europeiska, vars inspelningar demonstrerar stilarten i fråga.

# Intervaller (Mellanrum)

Intervallerna är denteoretiska grunden för ackordläran och vi rekommenderar därför närmare studium av dessa. Den sammanfattning av intervallerna som här följer, behöver ej nödvändigtvis inläras utantill. Behövlige jämförelser vid studium av ackordläran kan emellertid med fördel göras.

Intervallernas namn motsvarar vanlig räkning från 1 till 10 på latin och eftersom dessa namn även ligger som grund för att ange en orkesters numerär, trio, kvartett, kvintett o. s. v. blir de på så sätt lättare att minnas. Många av namnen återkommer även i ackorden.

Avståndet mellan två toner, som antingen anslås samtidigt eller omedelbart efter varandra, kallas intervall. I ordningsföljd är dessa: 1. Prim (enklang); 2. Sekund; 3. Ters; 4. Kvart; 5. Kvint; 6. Sext; 7. Septim; 8. Oktav; 9. Nona; 10. Decima. Med utgångspunkt på C i C-dur blir intervallerna följande:

1      2      3      4      5      6      7      8      9      10  
Prim    Sekund   Ters    Kvart   Kvint   Sext    Septim   Oktav   Nona   Decima

Intervaller räknade nedåt kallas UNDERINTERVALLER:

2      3      4      5      6      7      8      9      10  
Sekund   Ters    Kvart   Kvint   Sext    Septim   Oktav   Nona   Decima

Durskalans intervaller är RENA eller STORA. Prim, kvart, kvint och oktav är rena, övriga stora.

Rena intervaller:

Stora intervaller:

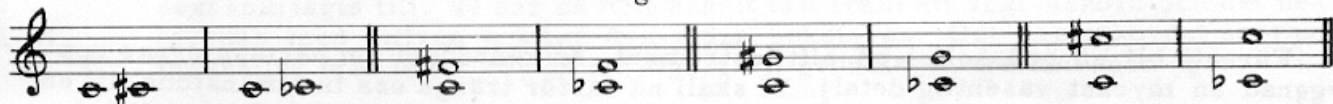
Om rena intervaller göres en halv ton mindre, antingen genom den övre tonens sänkning eller undre tonens höjning, blir dessa FÖRMINSKADE. Prim undantagen, då denna ej kan göras mindre.

Förminskade intervaller:



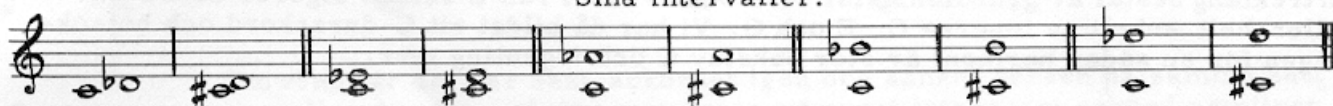
Rena intervaller blir ÖVERSTIGANDE, om de göras en halv ton större, med den övre tonens höjning eller den undre tonens sänkning.

Överstigande rena intervaller:



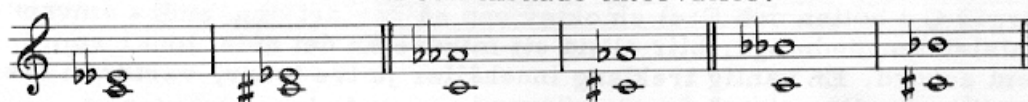
Om övre tonen sänks, eller undre tonen höjs i stora intervaller, blir dessa SMÅ.

Små intervaller:



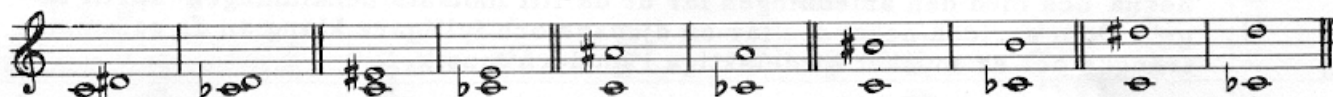
Om stora intervaller genom kromatisk förändring görs två halvtoner mindre, eller små intervaller en halvton mindre, blir dessa FÖRMINSKADE.

Förminskade intervaller:



Stora intervaller blir ÖVERSTIGANDE om de göras en halv ton större.

Överstigande stora intervaller:



Intervallerna kunna räknas från vilken ton som helst, och ordningsföljden blir även då densamma med Prim, Sekund, Ters o. s. v. Dessa följer då 1:a tonens (Primens) durskala.

Vid omvändning av intervaller till underintervaller, eller tvärtom, blir prim oktav, sekund septima, ters sext, kvart kvint, kvint kvart, sext ters, septima sekund och oktav prim. Rena intervaller blir fortfarande rena, stora blir små, små blir stora, förminskade blir överstigande och överstigande blir förminskade.

Översikt av intervallernas olika storleksgrader:

Prim	= ren, överstigande.
Sekund	= stor, liten, överstigande.
Ters	= stor, liten, förminskad, överstigande.
Kvart	= ren, förminskad, överstigande.
Kvint	= ren, förminskad, överstigande.
Sext	= stor, liten, förminskad, överstigande.
Septim	= stor, liten, förminskad.
Oktav	= ren, förminskad, överstigande.
Nona	= stor, liten, överstigande.

Man skiljer på KONSONERANDE och DISSONERANDE intervaller. De förra klingar tillfredsställande för örat, medande senare fordrar upplösning till någon av de konsonerande. Dessa är de rena: prima, kvart, kvint och oktav samt stora och små terser och sexter. Dissonerande intervaller är: stora och små sekunder, septimor och nonor samt alla förminskade och överstigande intervaller.

# Ackordlära

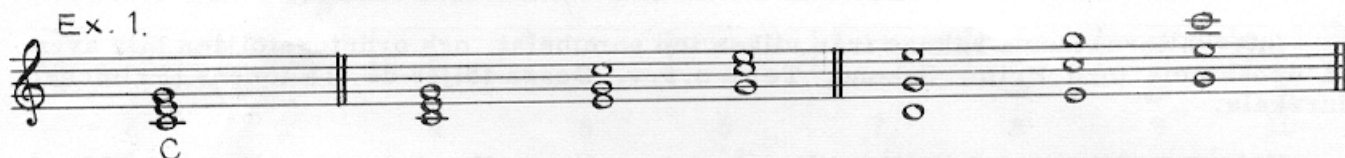
För att bli en god solist på sitt instrument, är kännedom om harmoniernas uppbyggnad en mycket väsentlig detalj. Vi skall nu därför tränga oss in åtminstone till en del i harmonilärens mysterier. För enkelhets skull är nu alla ackord skrivna i C-dur med ettstrukna C som grundton. Den enklaste formen för ett ackord är en treklang som Ni ser i första takten. Denna utgör sedan grunden för alla harmonier i fortsättningen. Entreklang består av grundton, stor ters och kvint. Från C räknat utgöres dessa intervaller helt enkelt av tonerna C, E och G. Vi har då bildat ett C-durackord och beteckningen för en sådan harmoni är stor bokstav C och ingenting mer.

Enharmoni kan sedan spelas med olika omvändningar och en omvändning uppstår, när lägsta tonen i ett ackord är någon annan än grundtonen. I det här durackordet så var ju C den lägsta tonen med E och G ovanför vilket då utgör grundläge. Flyttar man sedan upp C:et en oktav, så att E kommer som lägsta ton så ger det den s.k. "första omvändningen". Fortsätter man sedan och lägger G i botten och E:et en oktav upp så ger det den "andra omvändningen". Antalet omvändningar blir alltid ett mindre än det antal toner som ingår i ett rent ackord. En vanlig treklang innehåller ju tre toner, varför vi får möjlighet till grundläge + två omvändningar.

Ackord av den här typen med ett så nära inbördes förhållande mellan tonerna hör hemma under benämningen "sammanträngt läge". Om sedan andra tonen i varje läge höjes en oktav upp, sker det på så vis en spridning av tonerna och med den anledningen får de då till motsats benämningen "spritt läge". Dom spridda ackorden får en djupare och fylligare klang än de sammanträngda och är mycket fördelaktiga i modern musik.

C

Ex. 1.



Här finner vi återigen samma ackord men med den skillnaden att E är sänkt till ett halvt tonsteg till Eb. Avståndet C-E var ju en stor ters men i och med sänkningen av E blir denna ters liten och då förändras ackordet från C-dur till C-moll. Detta ackord betecknas med ett litet "m" och ibland även med "mi" efter bokstaven vilket härstammar från det engelska ordet "minor" som betyder moll på svenska.

Cm

Ex. 2



Den här gången skall vi använda treklangen igen och i stället förändra kvinten G genom att höja den ett halvt tonsteg. Man säger då att kvinten är överstigande och det blir på så vis två stora terser ovanpå varandra. Ett sådant ackord kallas för "plus-ackord" och analysen är i enlighet därmed C+. Beträffande plus-ackordets omvändningsmöjligheter så inträffar det egendomliga att vilken som helst av dess toner kan vara grundton. Det blir i vilket fall som helst två stora terser ovanpå varandra.

C+

Ex. 3





Nästa ackord innehåller ånyo en treklang i C-dur men med tillägg av ett A ovanför. Eftersom vi hela tiden utgår från grundtonen C, så är det nu en sext som lagts till. Vi har då helt enkelt fått fram ett sext-ackord och det betecknas med siffran 6 efter den stora bokstaven. Det här ackordet som nu innehåller fyra toner ger då möjlighet till grundlägget tre omvändningar.

**C6**

Ex. 4

C6

Om vi nu tar det här sext-ackordet igen och sänker tersen på samma sätt som i moll-ackordet, så får man fram ett annat intressant ackord nämligen mollsext-ackordet och beteckningen blir då ett "mi6" efter bokstaven.

**Cm6**

Ex. 5

Cmi6

I nästa harmoni skall vi på nytt bygga på treklängen men denna gång med den lilla septiman som i det här fallet blir ett Bb genom sänkningen av H som ju är den stora. Med anledning av att septiman är den sjunde tonen i skalan, så betecknas nu ett sådant här septim-ackord med siffran 7 efter bokstaven.

**C7**

Ex. 6

C7

På samma sätt som i sext-ackordet kan man även i septim-ackordet sänka tersen ett halvt tonsteg och på så vis få fram ett mollseptim-ackord. Beteckningen blir då helt enkelt ett "mi7" efter bokstaven.

**Cm7**

Ex. 7

Cmi7

I det här ackordet skall vi göra ett par förändringar på en gång. Längst ner ligger ju grundtonen, sedan sänker vi tersen till Eb och kvinten till Gb och så lägger vi till sexten ovanpå det hela. Med anledning av de sänkningar som företagits kallas det hela ett förminskat ackord. Det engelska ordet för förminskat är "diminished" vilket förkortas till "dim". På grund härav anges beteckningen med C-dim eller ibland med bara en liten rund ring (Co).

**Cdim**

Ex. 8

Cdim

Vid omvändning av dim-ackordet så inträffar samma fenomen som i plus-ackordet att vilken ton som helst kan vara grundton. Intervallet mellan tonerna blir alltid bara små terser så därför finns det faktiskt bara tre grundtyper av dim-ackord. C-dim, Ess-dim, Gess-dim och A-dim innehåller samma toner, givetvis i olika oktaver, Ciss-dim, E-dim, G-dim och Aiss-dim innehåller också samma toner och lika är förhållandet med D-dim, F-dim, Giss-dim och H-dim.

Beteckningen för dimackord anges i regel efter bastonen. Detta system kan emellertid inte användas i fråga om dragspelets kopplade bassystem. Här måste det närmast liggande basackordet användas. Ex: Harmoniföljden C dur - Ciss dim - G dur med bastonerna C-Ciss-D, måste för dragspelsbasens del ändras till C dur - G dim - G dur. Det är ett långt hopp upp till Ciss dim, medan G dim däremot ligger lättillgängligt.

Håll därför reda på följande:

C dim - Eb dim - Gb (Fiss) dim - A dim ger samma ackordklang	
D dim - F dim - Ab dim - H dim	
E dim - G dim - Bb dim - Db dim	

På ett knappspel är detta lätt att överblicka. Varje rad i diskanten ger nämligen ett dimackord.

Vi skall nuta och använda oss av intervallerna i septim-ackordet igen och göra det experimentet att sänka kvinten ett halvt tonsteg. Man säger då att kvinten är förminskad och på samma sätt som en höjning av ett intervall betecknades med ett plus-tecken så betecknas nu en sänkning med ett minus-tecken före intervallets siffra, i det här fallet en femma.

## C7-5

Ex. 9

C7-5

## Cm7-5

Man kan även förminska kvinten i mollseptim-ackordet, precis som vi nyligen gjorde i det vanliga septim-ackordet.

Ex. 10

Cm7-5

## C7+5

Det finns också en variant på vårt tidigare kända plus-ackord om man i septim-ackordet höjer kvinten ett halvt tonsteg. I analysen sättes då plus-tecknet före siffran 5 och många gånger anges inte någon femma alls då det i regel alltid brukar vara kvinten som är höjd vid sådana här tillfällen.

Ex. 11

C7+5      C7+

## Cmaj 7

Nu kommer vi fram till mera komplicerade ackord och givet är att det finns många olika sätt att bygga på och förändra intervallerna i en treklang. I nästa ackord skall vi lägga till den stora septiman ovanpå treklngen och på så sätt få fram ett "maj-ackord". Intervallerna är då inbördes från grundtonen en stor, en liten samt en stor ters igen. Beteckningen är ändelsen "maj7" efter den stora bokstaven och ordet "maj" är en förkortning av engelska ordet "major" som betyder dur på svenska.

Ex. 12

Cmaj7



Vi har nu kommit så långt så vi skall ta och studera de olika s.k. "non-ackorden". Med "non-ackord" menas att man ovanpå dom tidigare nämnda ackorden även lägger till den nionde tonen (nonan). Om vi bygger på Cmaj-ackordet med nonan som här blir ett D i närmast högre oktav, så har vi helt enkelt fått fram ett Cmaj9. Man kan underlätta spelandet av sådana här stora ackord genom att utesluta grundtonen i diskanten och spela den i basen i stället. Ett kuriöst faktum är att Cmaj9 är en kombination av C- och G-durackord.

## Cmaj 9

Ex. 13

Cmaj 9

## C9

Nu skall vi fortsätta med att bygga på nonan ovanpå alla andra ackord som vi lärt oss tidigare och vi tar nu septim-ackordet till att börja med. Skillnaden mot föregående ackord är ju bara den att septiman här är liten. I analysen sättes då siffran 9 i stället för sjuan efter den stora bokstaven.

Ex. 14.

C9

## C9+5

## C9-5

Vill mannu manipulera litet med det här sistnämnda non-ackordet så kan man dels höja eller sänka kvinten, precis som vi tidigare gjorde med septim-ackordet.

Ex. 15

C9+5

Ex. 16

C9-5

## Cm9

Och nu tar vi mollseptim-ackordet och bygger på det med en nona. Beteckningen blir då i enlighet därmed en 9 efter mi-tecknet.

Ex. 17

Cmi 9

## C7-9

Nu ska vi ta och göra en annan intressant sak nämligen att sänka nonan ett halvt tonsteg. Nonan tillhör ju de stora intervallerna och går då att sänka ner till en liten. Det betecknas med ett minus-tecken före siffran 9.

Ex. 18

C7-9

En annan mycket rolig klangfärg får man om nonan i stället höjes ett halvt tonsteg och betecknas således med ett plus-tecken före nian i analysen.

Ex. 19

A B C D E F

C7+9 C13 C13-5 C13+9 C9-12(-5) C13-5

Det går att klättra ännu högre upp på tonskalan och bygga på non-ackordet i sin tur med den trettonde tonen som i det här fallet blir ett tvåstruket A. Detta ackord kallas vanligen "trettonackord" och betecknas av den anledningen med ett 13 efter grundtonens namn. Man kan sedan hitta på många andra kombinationer genom att manipulera med intervallerna upp och ner. Några exempel kan ses i sista notexemplet.

För att möjliggöra tillägget av någon speciell ton till en enklare ackordklang, användes systemet att efter ackordbeteckningen tillägga ordet ADD (vilket kommer av addition) och därefter siffran på den ton som skall tilläggas. Ex. C7 add 6 o. s. v. Om denna extra ton skall vara höjd eller sänkt, tillämpas plus- eller minustecken.

Här följer en del sådana ackord, varav en del visas i sammanträngt och spritt läge.

Ex. 20

A B trängt läge spritt läge C trängt läge spritt läge

C add 9 C6 add 9 Cm add 11

D E F G

C6 + 9 C7 add 6 C + add 9 C add - 5

FÖR EN DRAGSPELARE ÄR DET I DET NÄRMASTE OMÖJLIGT ATT ENDAST MED HÖGER HAND SPELA ALLA DE TONER SOM INGÅR I DE STÖRRE ACKORDEN. MED ANVÄNDANDET AV BASEN KAN DET VARA MÖJLIGT, MEN I DE FALL DENNA SKALL ANVÄNDAS FÖR KOMP, BORTFALLER DENNA MÖJLIGHET. EMELLERTID ÄR DET MYCKET VANLIGT ATT ENDAST DE TONER INOM ACKORDET SOM GER DET DESS SPECIELLA KLANGFÄRG ANVÄNDES OCH DÅ DET I DE EFTERFÖLJANDE MELODIERNA KOMMER ATT FINNAS MÅNGA EXEMPEL PÅ SÅDANA ACKORDFÖRKORTNINGAR, ÄR DET EJ NÖDVÄNDIGT ATT BEHANDLA DEM NÄRMARE HÄR.

#### ACKORD UTAN BETECKNINGAR

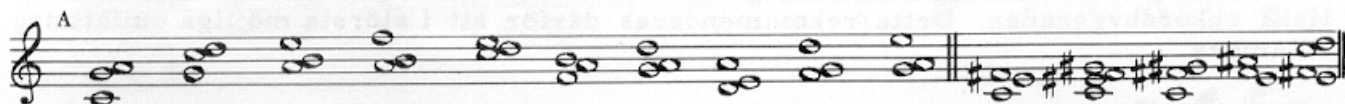
Många intressanta ackordklanger kan bildas genom att anslå 3 eller flera toner utan att det är någon vanlig tersbyggnad som ligger såsom grund. Sådana ackordklanger, som ofta kan just bestå av de karakteristiska toner som ger känslan av ett stort ackord spelas, är mycket tacksamma att använda vid improviserade solon. Singletonsfraser som här och där uppblandas med sådana klanger, är speciellt effektiva vad det gäller dragspel.

A i följande ex. ger exempel på ett antal sådana speciella klanger, där endast toner ur C durskalan använts. Samtliga är som synes utdrag ur de större ackord vi tidigare behandlat, men är med det vanliga beteckningssystemet omöjliga att analysera. Detta förutsatt att det är just denna klang man vill ha fram.



B visar exempel på ackordklanger uppbyggda på C heltonsskala. Beteckningen kan här vara C+ eller C7+5, eftersom dessa ackordtoner ingår i denna skala, men i det fall endast någon av dessa klangfärger önskas utan att någon annan ton tillkommer, blir det samma sak här att de är omöjliga att beteckna. I övrigt är sådana ackordklanger likartade vad det gäller heltonsskalor uppbyggda på de toner som finns i C heltonsskala: C D E Fiss Giss Aiss. Samma är förhållandet med Ciss heltonsskala, som innehåller de 6 resterande tonerna inom oktaven: Ciss Diss F G A H.

Ex. 21



## Ackordöversikt

Vi har i samtliga behandlade ackord haft C som utgångspunkt. Nu är det meningen att var och en skall öva att transponera (flytta) alla dessa ackord till andra tonarter. Med hjälp av följande ackordöversikt där tonerna är numrerade i enlighet med noternas ordningsföljd i skalorna, bör det bli lätt att transponera dem till vilken tonart som helst. Öva även att spela dem i olika tonarter, så att Ni dels vänjer örat vid de mer extrema klangerna och även fingrarna att snabbt hitta de olika ackordtonerna. Ni har sedan en god grund att bygga vidare på vid allt utförande av modern musik.

Här följer ackordöversikten:

Dur-ackord	1. 3. 5.
Moll-ackord	1. 3b. 5.
Plus-ackord	1. 3. 5 $\sharp$ .
Sext-ackord	1. 3. 5. 6.
Mollsext-ackordet	1. 3b. 5. 6.
Septim-ackord	1. 3. 5. 7b.
Mollseptim-ackord	1. 3b. 5. 7b.
Dim-ackord	1. 3b. 5b. 6.
Septim-ackord med förm. kvint	1. 3. 5b. 7b.
Mollseptim-ackord med förm. kvint	1. 3b. 5b. 7b.
Septim-ackord med överst. kvint	1. 3. 5 $\sharp$ . 7b.
Maj-ackord	1. 3. 5. 7.
Maj-ackord med nona	1. 3. 5. 7. 9.
Septim-ackord med nona	1. 3. 5. 7b. 9.
Septim-ackord med nona och överst. kvint	1. 3. 5 $\sharp$ . 7b. 9.
Septim-ackord med nona och förm. kvint	1. 3. 5b. 7b. 9.
Mollseptim-ackord med nona	1. 3b. 5. 7b. 9.
Septim-ackord med förm. nona	1. 3. 5. 7b. 9b.
Septim-ackord med överst. nona	1. 3. 5. 7b. 9 $\sharp$ .
Septim-ackord med nona och 13:de tonen	1. 3. 5. 7b. 9. 13.

Utöver dessa fulltoniga ackordkombinationer, tillkommer de ackord som bildas genom att enstaka toner tillägges enklare ackord genom ADD, de olika ackordklanger som uppstår genom att endast några toner i varje ackord anslås, samt de kombinationer som kan bildas av heltonsskalornas toner.

För sådana ackordklanger har den moderna ackordläran sällan några beteckningar och det gäller därför för en musiker att själv forma ut dem och använda dem allt efter eget gottfinnande.

# Durskalor

I samtliga durskalor är alla noterna numrerade från 1 till 15, vilket motsvarar 2 oktaver. Använd dessa som hjälp vid transponerandet av de olika ackorden. Skrivning av ackord ger god övning både i fråga om notläsning och att snabbt lära in den teoretiska ackordbyggnaden. Detta rekommenderas därför att i största möjliga omfattning tillämpas.

Ex. 22

C

Ex. 23

G

Ex. 24

D

Ex. 25

A

Ex. 26

E

Ex. 27

B

Ex. 28

F#

Ex. 29

F



Ex. 30

Ex. 31.

Ex. 32.

Ex. 33.

Ex. 34.

## Mollskalor

I alla dessa hitintills behandlade ackord har vi hållit oss inom C-dur, varvid vi även inom c-mollackorden följt durskalan och i stället sänkt tersen. Detta för att göra det lättare att hålla reda på tonernas numrering. De parallella mollskalorna har vi därför inte använt. De kallas parallella därför att de har samma förtecken som durskalorna, men därvid är att märka att mollskalan med samma förtecken börjar på tonen 1) 2 tonsteg lägre än durskalans grundton. C dur har alltså A moll som parallell. Här följer en uppställning på samtliga parallella dur- och mollskalor:

Korstonarter:	C dur	- A moll	B-tonarter:	F dur	- D moll
	G dur	- E moll		Bb dur	- G moll
	D dur	- H moll		Eb dur	- C moll
	A dur	- Fiss moll		Ab dur	- F moll
	E dur	- Ciss moll		Db dur	- Bb moll
	H dur	- Giss moll		Gb dur	- Eb moll
	Fiss dur	- Diss moll			

## Improvisationer

Improvisation betyder utnyttjandet av ens egen fantasi baserat på musikens tre grundelement harmoni, melodi och rytm. Den enklaste formen av improvisation är den som utnyttjar de s. k. ackordbrytningarna (arpeggio). Vad som menas med ackordbrytning är att man inte slår an alla tonerna på en och samma gång i ett ackord, utan låter dem i stället följa efter varandra. Sådana brytningar kan man sedan göra antingen uppåt eller neråt i dom olika oktaverna.

Alla följande övningar och ex. kan ackompanjeras i basen med vanligt kompsätt, enligt de angivna harmonianalyserna. Alla sextackord kompas med dur, nonackord med septim och alla moll 7 och moll 9 ackord med moll.

Ex. 35.

Viskallför det mesta använda bara åttondelar eftersom improvisationerna kommer att byggas upp huvudsakligast på detta notvärde. Det är ej heller nödvändigt att börja en ackordbrytning på grundtonen, utan man kan mycket väl börja på vilken som helst av ackordtonerna.

Ex. 36.



Man skall i sina improvisationer alltid sträva efter att åstadkomma en melodi med en så ren musikalisk linje som möjligt. Man behöver ej heller alltid göra ackordbrytningarna i ordningsföljd utan man kan även göra vissa språng hit och dit. Det är då bäst att vara sparsam med språng som överstiger en kvint enär det kan åstadkomma ett rycigt spelsätt som förstör den melodiska linjen.

Ex. 37



Man skall även utnyttja möjligheterna att pausera i sina solon. Det blir inte lyckat om ett solo skulle utgöras av en enda fras (mening) från början till slut. Därför bör man dela upp ett solo i flera fraser och liksom hämta ny luft som blåsarna måste göra på sina instrument. Pauser kan göras korta eller långa allt efter tycke och smak och de kan förekomma på starka såväl som svaga takt delar. Starka är första och tredje takt slaget medan andra och fjärde är svaga.

Ex. 38



Nu har Ni fått så pass mycket tips och anvisningar om improvisationer så att vi kan ta och spela en hel låt, och då skall vi börja med någonting som kallas för bluesharmonierna. Dessa harmonier består alltid av en kombination på tolv takter och med utgångspunkt från C-dur blir då harmoniföljden fyra takter C-dur, två F7, två C-dur, två G7 och så till slut två takter C-dur igen. Även boogie-woogies använder samma schema.

Ex. 39



Här är nu ett exempel på hur man kan lägga upp en improvisation med hjälp av de medel som vi hitintills har talat om. Spela nu igenom det här flera gånger och det är nog säkrast att börja i långsamt tempo (slow) några gånger först och sedan spela om stycket i ett mera måttligt tempo (medium) som det bör gå i. Sedan är det meningen att Ni på egen hand skall försöka hitta på små improvisationer på den här grunden som bluesharmonierna utgör. Man bör sträva efter att kunna skapa sig en personlig spelstil, och då är det i första hand den egna talangen man skall ta vara på.

Ex. 40.





Two staves of musical notation. The first staff contains two measures with chords F9 and C6. The second staff contains two measures with chords G7 and C6.

Det går att göra dom här blues-harmonierna roligare och modernare genom att lägga in lite andra harmonier än de som finns i originalet. Här nedanför ser vi nu en serie där det bl. a. finns en kromatisk sänkning från sjätte t. o. m. elfte takten vilket inte är så vanligt. Det går även att hitta på andra kombinationer som kan vara originella.

Ex. 41

A single staff of musical notation showing a sequence of chords: C6, F7, C6, C7, F7, Em7, Ebm7, Dm7, Db7, C6.

Här följer nu en improvisation som är byggd just på den här nya kombinationen av blues-harmonier. En ny effekt som Ni träffar på här, är att man kan upprepa samma tonett antal gånger, dock ej mer än åtta gånger när det gäller åttondelar i en och samma takt.

Ex. 42

Three staves of musical notation. The first staff has chords C6, F7, C6, C7. The second staff has chords F9, Em7, Ebm7. The third staff has chords Dm7, Db7, C6.

## Synkoper

En annan viktig ingrediens för att åstadkomma rytm är de s. k. synkoperna. En synkop är en rytmisk förskjutning, så att en not accentueras (betonas) på en svag takt del. Med svaga takt delar menas dom åttondelar som räknas med å, medan dom starka är de som räknas med ett, två, tre, fyr.

Ex. 43.

Two staves of musical notation illustrating syncopation. The first staff has notes with accents (>) and arrows pointing to the second staff. The second staff has notes with accents (>) and arrows pointing to the first staff. The first staff is labeled 1 å 2 å 3 å 4 å o.s.v.

Synkoper i modern jazzmusik indelas inte alltid riktigt lika som det står skrivet i noterna, till skillnad mot t. ex. konsertmusiken där de är oförändrade. Alla fjärdedelar som synkoperas kortas i regel av med en åttondel så att det på så vis uppstår en åttondelspaus efteråt. Varje synkop skall accentueras och det görs på dragspelet med bälgen genom att före anslaget dra lite hårdare. På så sätt har man ett större lufttryck i bälgen vilket gör att tonen "svarar" bättre. Det går lättast att till en början räkna med åttondelar hela tiden i långsamt tempo, en övning i taget om och om flera gånger och sedan spela dom lite fortare utan räkning. Öva sedan med bas till också, C-dur alla övningarna. Det är mycket svårt att lära sig indela synkoper rent teoretiskt, så därför tillrådes att lyssna mycket på andra namnkunniga jazzmusiker och deras spelsätt för att få intryck och känsla för rytmen.

Ex. 44

1 å 2 å 3 å 4 å    1 å 2 å 3 å 4 å    1 å 2 å 3 å 4 å    1 å 2 å 3 å 4 å

O. s. v.

Nu skall vi ta och improvisera ett nytt blues-chorus, den här gången i G-dur för omväxlingens skull. Det bör nu gå ännu bättre än förut, eftersom vi har större resurser att röra oss med nu när synkoperna har tillkommit.

Ex. 45

G6    C9    G6    G7

C9    G6    G6

A mi    D7    G6

Hittills har i våra improvisationsstudier bara "rena" ackordtoner (konsonanser) använts, men givetvis går det att använda andra s. k. ackordfrämmande toner (dissonanser) också. Vi får ju på det viset ännu större möjligheter att berika vårt spel med melodiska fraser. Dom ackordfrämmande tonerna kan karakteriseras i tre olika grupper, nämligen Genomgångstoner, Återgångstoner och Språngtoner. För att börja med Genomgångstonerna, så menas det att man emellan dom rena ackordtonerna, kan skjuta in sådana ackordfrämmande toner på svaga åttondelar. Se exempel här nedan. Dessa Genomgångstoner får ej heller upplösas (gå vidare) med mer än ett helt tonsteg.

Ex. 46



Genomgångstoner kan även placeras på starka åttondelar och nedanstående skalgång visar just hur dissonanserna F, D och H har hamnat på sådana taktelar, angivna med ett kryss för var och en.

Ex. 47



Nu är vi framme vid den andra gruppen som omfattar Återgångstonerna. Där förflyttar vi oss i den första åttondelsgruppen från ackordtonen C upp till dissonansen D och sedan tillbaka till C:et igen. Med anledning av en sådan vändning betraktas D:et här som en återgångston och dom kan precis som Genomgångstonerna röra sig antingen hel- eller halvtönsvis. I andra åttondelsgruppen är det H som är återgångston, medan Ass:et är en genomgångston ner till G. Fr. o. m. femte åttondelsgruppen rör sig återgångstonerna åt andra hållet neråt alltså, vilket går precis lika bra.

Ex. 48



Också till sist har vi den grupp som omfattar språngtonerna. Dom rör sig språngvis, alltså mer än ett helt tonsteg, från en konsonans till en dissonans och upplöses stegvis till en konsonans igen. Första språnget finner vi mellan dom två första tonerna som har en intervall på en kvart från konsonansen C till dissonansen H. Språnget upplöses sedan med konsonansen C och därefter är alla språngtoner utmärkta med ett kryss.

Ex. 49



Ett par andra finesser som gör melodilinjerna mera rytmisk och omväxlande är trioler och förslag (med tonvikt på första stavelsen). Triol betyder att tre toner skall spelas på samma tid som två av samma värde. Här är ett exempel på hur man kan blanda



inåttondelstrioler här och var. De skrivs i grupper om tre och tre och utgör var och en, en rytmisk enhet som skall passa in på en fjärdedel. Sedan står samma exempel skrivet om igen, men i stället för triol står det en åttondel och två sextondelar tillsammans, vilket visar att det även kan vara tacksamt att indela på det sättet.

Ex. 50

Example 50 consists of three staves of music in C major. The first staff contains a triplet of eighth notes (C4, E4, G4) followed by a quarter note (F4), a triplet of eighth notes (G4, Bb4, Ab4), a quarter note (G4), a triplet of eighth notes (F4, E4, D4), a quarter note (C4), a triplet of eighth notes (B4, A4, G4), a quarter note (F4), a triplet of eighth notes (E4, D4, C4), a quarter note (B4), a triplet of eighth notes (A4, G4, F4), and a quarter note (E4). The second staff contains a triplet of eighth notes (D4, E4, F4), a quarter note (G4), a triplet of eighth notes (A4, Bb4, Ab4), a quarter note (G4), a triplet of eighth notes (F4, E4, D4), a quarter note (C4), a triplet of eighth notes (B4, A4, G4), a quarter note (F4), a triplet of eighth notes (E4, D4, C4), a quarter note (B4), a triplet of eighth notes (A4, G4, F4), and a quarter note (E4). The third staff contains a triplet of eighth notes (D4, E4, F4), a quarter note (G4), a triplet of eighth notes (A4, Bb4, Ab4), a quarter note (G4), a triplet of eighth notes (F4, E4, D4), a quarter note (C4), a triplet of eighth notes (B4, A4, G4), a quarter note (F4), a triplet of eighth notes (E4, D4, C4), a quarter note (B4), a triplet of eighth notes (A4, G4, F4), and a quarter note (E4). Chords C, Dm, and G7 are indicated below the staves.

Och så till förslagen. Dom kännetecknas genom att framför den not som skall ha förslaget skrivs en liten åttondel med snedstreck genom flaggan. Förslaget som börjar på en ton som ligger ett halvt tonsteg lägre, skall spelas med mycket kort anslag samt vara bunden med den efterföljande noten. Värde tas från den närmast föregående noten så man kan på sätt och vis säga att den kortas av med en åttondel. Med användandet av förslag här och där i improvisationerna blir det så att säga uppmjukning av själva melodilinjens.

Ex. 51.

Example 51 consists of a single staff of music in C major. It features a triplet of eighth notes (C4, E4, G4) followed by a quarter note (F4), a triplet of eighth notes (G4, Bb4, Ab4), a quarter note (G4), a triplet of eighth notes (F4, E4, D4), a quarter note (C4), a triplet of eighth notes (B4, A4, G4), a quarter note (F4), a triplet of eighth notes (E4, D4, C4), a quarter note (B4), a triplet of eighth notes (A4, G4, F4), and a quarter note (E4). Chords C6, G7, and C6 are indicated below the staff.

Nu när vi har behandlat dom här nya resurserna så har vi ännu större möjligheter att göra ett solo intressant och omväxlande. Låt oss därför improvisera på nytt men då skall vi inte använda blues-harmonierna den här gången, utan en annan kombination som omfattar 32 takter uppdelade på fyra perioder med åtta takter i varje. Första och andra perioderna börjar då med samma melodilinje, medan den tredje har en helt annan melodi som även kallas "sticket". I sista perioden upprepas sedan den första melodilinjens igen. Det finns många melodier som är uppbyggda just på det här sättet och en av dem mera välkända är "Carry me back to old Virginia" som vi nu skall använda som grund. Som Ni ser, har vi två notsystem. På det övre finns själva melodin utskrivet så att Ni lätt kan göra jämförelser med improvisationen som står på det undre systemet. Studera stycket noga och leta reda på alla genomgångstoner, återgångstoner o. s. v. Spela sedan igenom det tills det går hyggligt. Försök även själv fantisera ihop små improvisationer på samma grund som dessa harmonier utgör. Var inte rädd, Ni kommer nog snart att märka hur säkerheten infinner sig undan för undan.

För att ge en bättre översikt över den konstruktionsstil enligt vilken följande melodi, CARRY ME BACK, är uppbyggd, är de två första 8-taktsdelarna märkta med A, sticket med B och därefter återkommer A.

# Carry me back

Ex. 52

**A**

*melodi*

Musical notation for the first system of 'Carry me back', measures 1-4. The melody is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staff. Chords are F, A7, Bb, and F.

Musical notation for the second system of 'Carry me back', measures 5-8. The melody is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staff. Chords are D7, G7, and C7.

**A**

Musical notation for the third system of 'Carry me back', measures 9-12. The melody is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staff. Chords are F, A7, Bb, and F.

Musical notation for the fourth system of 'Carry me back', measures 13-16. The melody is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staff. Chords are D7, G7, C7, and F.

**B**

Musical notation for the fifth system of 'Carry me back', measures 17-20. The melody is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staff. Chords are C7 and F.

Musical notation for the sixth system of 'Carry me back', measures 21-24. The melody is in the upper staff and the accompaniment is in the lower staff. Chords are Dmi, G7, and C7.

En annan mycket effektiv finess är att liksom "vända på rytmen". Detta tillgår på så sätt att man indelar så att det plötsligt låter som om det vore frågan om valstakt. En förskjutning uppstår då av dom starka och svaga taktdelarna vilket till en början kan verka mycket förvirrande. Här följer nu några exempel i den vägen. Dom skall nu spelas som om det vore 3/4, medan Ni hela tiden tänker på 4/4 så att Ni ständigt känner var taktstrecken går. I en sådan här fyrataktersperiod kan man nu spela 4 takter "vals" plus 1 takt 4/4. I en period om åtta takter kan man fördubbla det hela och spela 8 takter "vals" plus 2 takter 4/4 o. s. v.

### Ex. 53

Hittills har vi bara improviserat i ett normalt hastigt tempo (medium), därför skall vi nu behandla ett mera långsamt tempo (slow) som många gånger kan vara svårare att bemästra än de snabba. Ett långsamt tempo kräver en annan spelstil. Man får framför allt spela med större känsla och vara mera lyrisk i fraseringen. En sak som också är viktig är nyanseringen och en regel som då kan tillämpas är den, att när melodin går uppåt så gör man ett crescendo (tilltagande i styrka) och när melodin går neråt ett diminuendo (avtagande i styrka). Ofta händer det även att den rytmiska pulsen flyttas över till sextondelsnoterna i ett långsamt tempo i stället för åttondelarna i de hastiga.

Här kommer nu att ges några exempel på hur man kan lägga upp ett sådant solo på de gamla hederliga "tolvtaktperioderna". Första chorus är skrivet i en enkel traditionell stil och där åttondelarna är de mest dominerande noterna med diverse förslag. Därefter följer ett chorus i avancerad modern stil, där tempot ofta kan fördubblas medan den ackompanjerande grundrytmen behålles oförändrad. Tredje chorus består av en melodi, där harmoniföljden är en helt annan än den vanliga. Det kan många gånger vara både roligare och intressantare att improvisera då det finns många harmonier att använda sig av och fjärde chorus visar ett exempel på hur det går att utnyttja en sådan grund.



# Playing blues

Musik: Conny Sahn

1

2

3

Copyright 1957 by Edition Walter Kejving

4

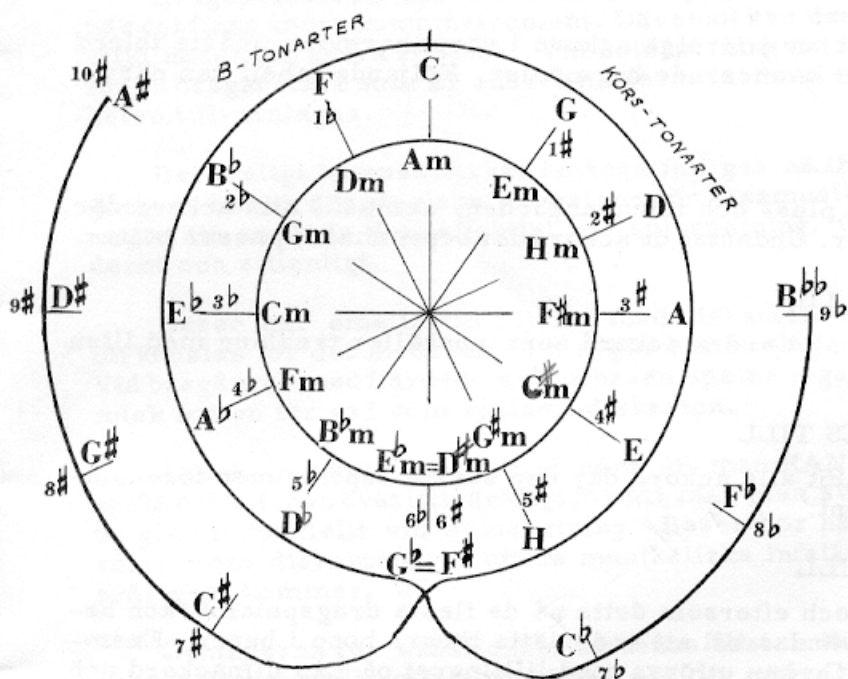
5

6

26

Chords: Cm7, H7, Bbmaj7, Bb6 add9, Bb, Cm, Dm, Eb, Fm, E7, Eb, Ebm, Db, Dbm, Cm, H7, Bb, OBS! Eb-dur, Eb, Ab9, Eb, Eb7, Ebo, Fmi7, Bb7, Eb, Abmi, Eb, Eb, Eb7, Ab9, Eb, Bb7, Eb, E maj7, Eb

# Kvintcirkeln och schema över dragspelsbasen



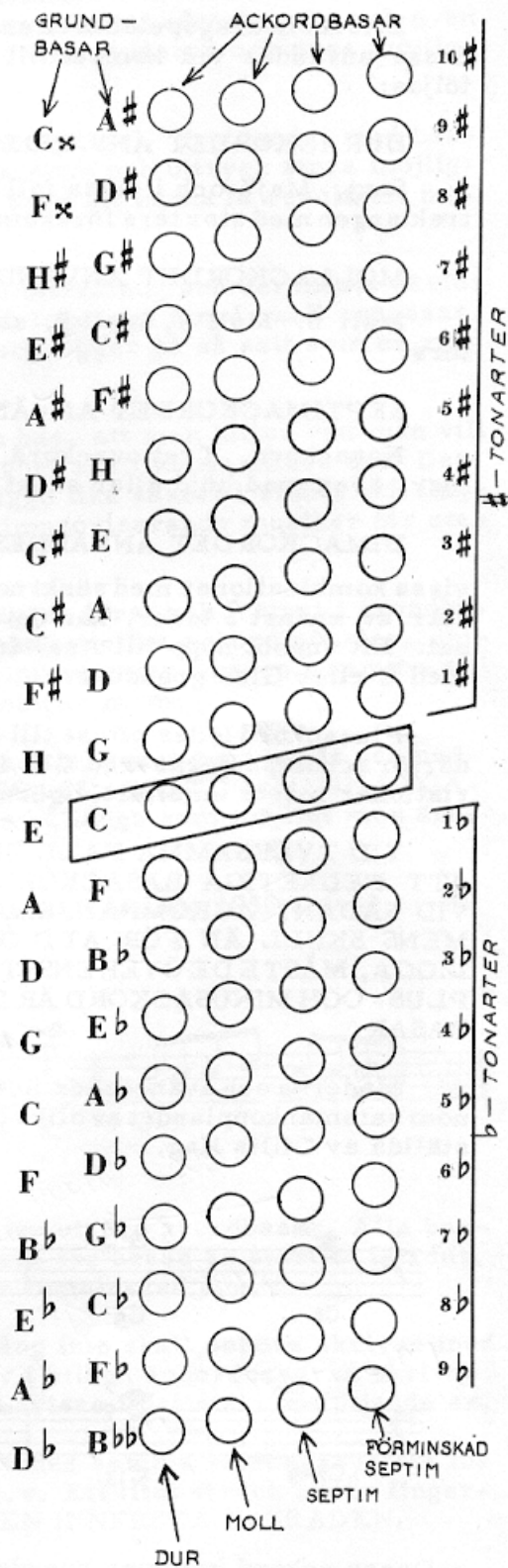
Dragspelsbasen är lagd enligt kvintcirkeln. Kvintan är skalans 5:e ton och från C räknat kommer G (kvintcirkeln till höger), från G blir 5:e tonen D o. s. v. Räknar man till vänster från C blir det hela tiden kvarter. 4:e tonen från C är F, 4:e tonen i F durskalala är Bb o. s. v.

Tänker vi oss hela kvintcirkeln utträtad såsom den är avbildad här ovan, motsvarar detta dragspelsbasens placering av kors- och b-tonarter. Vid inlärandet av kvintcirkeln ordningsföljd, följer automatiskt att även dragspelsbasens inbördes förhållande får en utmärkt översikt.

FÖR EN DRAGSPELARE ÄR DET MYCKET LÄTT ATT ERHÅLLA EN LÄTTÖVERSKÅDLIG TONARTSBILD. MAN TÄNKER SEJ ALLTID ATT MANGÅR UPPÅT STEG FÖR STEG NÄR DET GÄLLER KORSTONARTERNA OCH NEDÅT BETRÄFFANDE B-TONARTERNA. C LIGGER I MITTEN SOM EN MEDELPUNKT.

De höjda och sänkta tonerna i resp. tonart följer sammalag. F är höjt i G dur, F C i D-dur osv. Ib-tonarterna räknas från H (sänkt i F-dur) och nedåt.

FÖR EN MODERN MUSIKER ÄR DET AV STÖRSTA VIKT ATT TONARTERNA BEHÅRSKAS. DET GÄLLER OFTA ATT SPELA EN MELODI I OLIKA TONARTER OCH FÖR EN DRAGSPELARE GER BASSEN DEN BÄSTA TÄNKBARA BILD AV HARMONISERNAS INBÖRDES FÖRHÅLLANDE. När man har en melodis harmoniska grund i minnet genom upp- och nedgångarna i basen, är det sedan lätt att, med utgångspunkt från vilken tonart som helst, följa samma schema.





## Vilka basackord kan användas?

Eftersom dragspelsbasen endast har 4 färdiga ackord i varje harmoni, måste ibland dessa användas vid kompet till mer avancerade harmonier. Följande tabell kan därvid följas:

### DURACKORDET ANVÄNDES TILL

Sext, Maj7 och i vissa fall till plus- och minusackorden, samt till alla ackord där treklangen med stor ters förekommer. Undantag de ackord där septimbasen passar bättre.

### MOLLACKORDET ANVÄNDES TILL

Moll 6, Moll 7, Moll 9, samt alla andra ackord som innehåller treklang med liten ters.

### SEPTIMACKORDET ANVÄNDES TILL

Nonackord, Trettonackord, samt alla ackord där den sänkta septimtonen förekommer, även med höjd eller sänkt kvint.

### DIMACKORDET ANVÄNDES TILL

vissa kombinationer med sänkt nona och eftersom detta på de flesta dragspelsmärken består av endast 3 toner, kan det användas till att underlätta längre hopp i basen. Exempel: Ett snabbt hopp till Ass7 från C, kan utföras med lillfingeret på Ess dimackord och med C eller Giss grundbas.

Plusackord leder oftast till ett dur- eller mollackord. C+ som leder till F dur, kan därför ackompanjeras med C7. Leder det till A moll kan även E7 användas. Sådana variationer måste emellertid göras med försiktighet så att inte grundharmonin ändras.

VID TVEKSAMMA FALL TILLRÅDES ATT BASGÅNGAR ANVÄNDES HELLRE ÄN ATT FELAKTIGA BASACKORD ANSLÅS! I ÖVRIGT GÄLLER DESSA ANVISNINGAR VID SÅDANT ACKOMPANJEMANG, DÄR BASACKORDEN ANSLÅS MERA FÖR RYT- MENS SKULL ÄN FÖR ATT GE ACKORDKLANGER. SKALL BASACKORDEN KVAR- LIGGA, MÅSTE DE ÖVERENSSTÄMMA MED DISKANTENS HARMONIER. I SPECIELLT PLUS- OCH MINUSACKORD ÄR DET ISÅDANA FALL BÄTTRE ATT ANVÄNDA GRUND- BASAR.

Moderna och avancerade ackord kan emellertid i stor utsträckning konstrueras genom sammankopplandet av olika basackord, vilket visas i följande harmonier, sammansatta av Gillis Hag.

The image shows two rows of musical notation in bass clef. Each staff contains seven chords with their corresponding symbols written below them.

Row 1:

- C6
- C9
- Cmaj7
- Cdim7
- Am6
- Am7
- Am7-5

Row 2:

- C7-9
- C13
- C6-9
- Cmaj7(9)(11+)
- C11+ add 13
- C11
- C15

Dessa ackord kommer huvudsakligast till användning vid specialarrangemang för solodragspel av modern musik.

# Dragspelsbasen i modern musik

Dragspelsbasen har ingen större uppgift att fylla rent ackompanjemangsmässigt när det finns andra kompinstrument. Däremot kan den användas i sådana fall till ackordutfyllnader och andra effekter. Vid solospelning är den emellertid ofrånkomlig och även för en dragospelare som är enbart modernt inriktad bör basen studeras och dess möjligheter tillvaratagas.

Det vanliga kompsättet kan i många fall ges en modern prägel. Uppblandat med basgångar, har en dragospelare med sinne för jazzmusikens rytm och uttryck stora möjligheter att använda den effektivt vid solospelning. Och även att kunna få resultatet modernt och stilenligt.

Basen har emellertid i likhet med diskanten ingen efterklang och det måste därför bli känslan för det moderna som avgör hur anslagen och tonernas längd skall anpassas. Vid basgångar med fjärdedelar kan basen spelas legato och ligger på så sätt som en rytmisk botten för vad som spelas i diskanten.

A och O måste emellertid vara att man KAN sin bas, att man hittar vad man vill spela och att man övat tillräckligt för att man utan svårighet skall kunna utföra det. Detta gäller speciellt vid solospelning. Basen bör här ligga lika säkert i sinnet och fingrarna som diskanten, så att de musikaliska infall en improviserande musiker får utan svårighet kommer.

Övningarna för erhållandet av denna basteknik, lägges först och främst i grundbaserna: Dur-, moll- och kromatiska skalor, arpeggion enligt olika ackordmönster, unisonspelning i båda händer, melodispelning i basen, improvisation i basen i samma stil som singletonimprovisering i diskanten, parallella övningar m. m.

Vi börjar först med en repetition av skalorna, vilka lämpligast övas uppåt och nedåt, samt i flera oktaver åt båda hållen. Öva dem LEGATO, STACCATO och NUN LEGATO. Det sistnämnda betyder att alla toner skall vara så långa som möjligt men ändå åtskilda. Utföres lämpligast genom hårt anslag.

Förstnågra ord om basens skrivsätt. Vid en kongress i Milano 1950 antogs av till CIA anslutna organisationer följande officiella skrivsätt:

ACKORDBASAR

GRUNDBASAR

B.S.

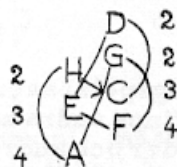
Alla basnoter nedifrån och upp till och med mittlinjen utgöra grundbasar. Alla basnoter därovanför är ackordbasar. Ackordbeteckningarna för dessa är stort M för dur, litet m för moll, 7 för septim och dim eller litet d för förminskad septim.

För att möjliggöra att en sammanhängande basgång inte skall behöva skrivas med delvis låga toner, kan den fortsätta upp i den oktav i vilken ackordbasarna skrives. Därvid skall B.S. ange att det gäller bassolo. Dett avisas i det sista av följande ex.

För angivandet av en bestämd fingersättning, användes samma räkningssystem för fingrarna i båda händer: 1=tummen, 2=pekfingret o. s. v. Ett litet streck under fingersättningsciffran anger att denna ton skall anslås på DEN INNERSTA BASRADEN.

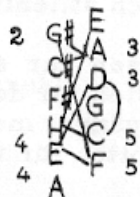
Följande notexempel visar C-durskalen som den skall spelas i basen. Den undre fingersättningen är den vanligaste och mest lämpade. Som fingerövning kan den övre fingersättningen följas. I denna är pekfingret slopat, då det för en god basteknik är viktigt att ring- och lillfingret övas.

Ex. 54. C-DURSKALA



Det finns 2 mollskalor, melodisk och harmonisk. Endast den förstnämnda är medtagen här, då det är den vanligaste. Öva speciellt sträckningen av långfingret från A till H och D till E, så att denna så småningom kommer naturligt.

Ex. 55. A-MOLLSKALA HARM.



De upp- och nedgående kromatiska skalorna bör övas ingående så att känslan för kromatiskt spelande så att säga kommer att ligga i fingrarna. Obs! att Ass och G anslås längre ned i basen när skalan spelas i nedgående.

Ex. 56.

Ex. 57.

ÖVA DESSA TRE SKALOR FLERA GÅNGER I FÖLJD ÅT VARDERA HÅLLET MED OLIKA ANSLAG OCH I OLIKA TEMPON.

Ex. 58 visar C-durskalan i basen och med parallella terser i diskanten. I ex. 59 är diskanten utökad till 2 toner och tillsammans med basen bildas på så sätt en serie treklanger.

Båda dessa exempel kan övas så att någon av diskantens skalgångar spelas i basen och tvärtom.

Ex. 58.

Ex. 59.



Motrörelse uppstår när skalorna i båda händer spelas åt olika håll. Öva detta så noga att det så småningom känns naturligt, även om det låter förvillande för örat.

Ex. 60.

MOTRÖRELSE

Ex. 61.

Här följer parallella och motgående kromatiska skalor, vilka övas på samma sätt som dur- och mollskalorna.

Ex. 62

Ex. 63.

För att bygga upp en god basteknik är anslaget av stor vikt. Här följer en serie tips i olika anslag, som kan tillämpas allt efter tid och lust.

Ex. 64.

A visar staccato-anslag, som kan varieras med olika höjd i fingerlyften och olika kraftigt anslag. B visar legato, där fingerlyften bör vara så obetydliga som möjligt. C: Nun Legato med så långa från varandra skilda anslag som möjligt.

D: legato med punkterade åttondelar. E: samma indelning men med pauser i stället för förlängningspunkterna. F och G: två anslag på varannan ton. Detta kan varieras med 3 och 4 anslag m. m. H: Punkterade åttondelar och trioler i varannan ton.

Utöver detta kan en mängd tips ges, t. ex. att spela dessa skalor i olika antal anslag på varje ton i olika tempon, att blanda det hela så att skalan spelas staccato i uppående och legato i nedgående m. m.

ENREGEL ÄR EMELLERTID ATT MAN SKALL EJ TRÖTTA UT FINGRARNÄ PÅ SÅDANA ÖVNINGAR OCH DÄRFÖR ÄR DET LÄMPLIGAST ATT ENDAST FÖLJA ETT PAR AV EXEMPLEN VARJE GÅNG. PÅ LÄNGRE SIKT BLIR DET I ALLA FALL ALLSIDIG ÖVNING.

SKALOR I DISKANTEN KAN MED FÖRDEL ÖVAS PÅ SAMMA SÄTT.

För båda händer är sådana övningar mycket effektiva som uppmjukning av fingermusklerna.

## Basgångar i kompet

Det vanliga ackompanjemangssättet ger många gånger en föråldrad stil i modern dansmusik utförd av en solodragsspelare. Ändras detta till basgångar, kan resultatet bli mycket gott. I följande exempel visas prov på sådana basgångar, dels i bluesharmonier och dels i de harmonier Swanee River är uppbyggd av. Sådana basgångar, baserade på skalgångar och arpeggion, användes ofta av bassister i mera improviserad musik.

Ex. 65.

### Blues

Two staves of bass clef music in 4/4 time. The first staff contains three measures with chords C, C7, and F. The second staff contains three measures with chords C, G7, and C.

Ex. 66.

### Swanee River

Four staves of bass clef music in 4/4 time. The first staff has six measures with chords C, F, Cdim, C, D7, Dm, C7. The second staff has six measures with chords C, C7, F, Cdim, C, D7, G7, C. The third staff has six measures with chords G7, C, F, C, G7. The fourth staff has six measures with chords C, F, Cdim, C, D7, G7, C.

## Arpeggio i basen

Att spela arpeggio betyder att ett ackords toner spelas i följd uppåt eller nedåt. De vanligaste ackorden är här utskrivna med fingersättning i arpeggio och de övas lämpligast ett flertal gånger i följd uppåt och nedåt, både legato och staccato.

Ex. 67.

Exercise 67 consists of three staves of musical notation in bass clef, 3/4 time. The first staff shows arpeggios for C-DUR, C6, and C7. The second staff shows C DIM, Cm, and C+. The third staff shows C+7, Cm6, and Cm7. Each chord is followed by an arpeggio pattern with specific fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes bar lines and repeat signs.

## Boogie woogie

Som redan framgått av Olle Helanders analys av olika jazzstilar, är Boogie Woogie en rytmart som får sin prägel av åttondelsanslagen i basen, vanligtvis fraser som följer 4-toniga ackords arpeggion.

Oftast spelas boogie woogie med bluesharmonier (12-takts chorus), men även vanliga melodier uppbyggda med 8-taktsfraser och stick, kan spelas med detta kompsätt.

Pianots karakteristiska oktavspegel i boogie woogie kan inte utföras i dragspelsbasen (undantag dragspel med melodibas), men karaktären kan erhållas genom att dessa oktaver ersättes med ackord. I följande blueschorus följer grundbasarna sext- och septimackordens arpeggio, vilka är de vanligaste vid denna form av boogie woogie-komp.

Baskompet kan lämpligast övas separat, varefter diskantens ackord, som för enkelhetens skull skrivits med jämna fjärdedelar, tillsättes.

Ex. 68.

Exercise 68 is a blues chorus in 12/8 time, consisting of two systems of two staves each. The top staff shows chords in the treble clef: C, Cm, C7, and C. The bottom staff shows arpeggios in the bass clef for these chords, with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes bar lines and repeat signs.



19:e och 10:e takterna kan baskompet utbytas mot följande två takter, vilka ger en mer melodisk linje i basgångarna. En förenkling av detta boogie-komp kan göras på så sätt att endast grundbasarna spelas. Se Ex. 69 b.

Ex. 69.

Följande boogie-komp är uppbyggt på treklangerna. Septimklangerna bör här framhållas genom ackorden eller melodigångarna i diskanten.

Ex. 70.

Detta är ett liknande förenklat kompsätt, där endast tre toner kommer till användning i varje harmoni.

Ex. 71.

Här följer ytterligare en variation, där varje takt har en avslutande melodilinje i basen.

Ex. 72.

En variation kan här göras i slutet av varje takt.

Ex. 73.



Boogie-woogie-komp kan även uppblandas med trioler, vilket följande exempel visar. Åttondelarna är här punkterade, vilket passar bättre tillsammans med triolerna. DÅ BOOGIE WOOGIE IBLAND SPELAS MED PUNKTERADE ÅTTONDELAR, BÖR ÄVEN FÖREGÅENDE EX. ÖVAS PÅ DETTA SÄTT, SÅ ATT DETTA KOMPSÄTT KAN TILLÄMPAS VID BEHOV!

Ex. 74.



Några exempel på variationer i detta kompsätt:

Ex. 75.

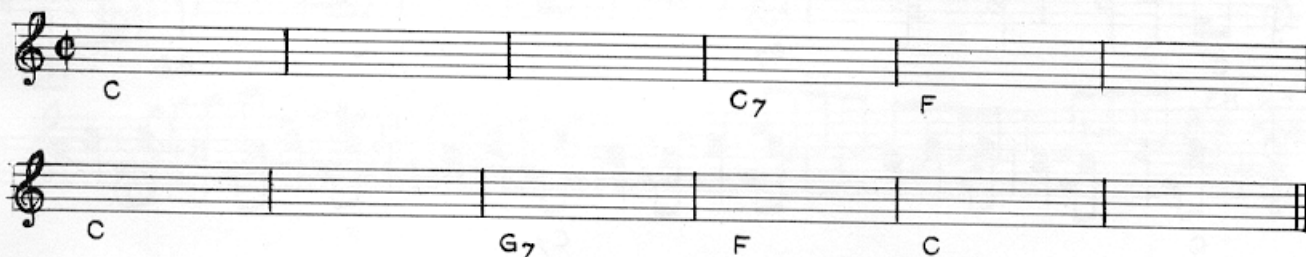
Ex. 76.

Ex. 77.



De hitintills använda bluesharmonierna kan förändras efter tycke och smak. I följande chorus kommer C7 först på 4:e taktan och G7 ändras till F dur i 10:e taktan. Denna harmoniföljd kan tillämpas i samtliga föregående ex. på boogie-komp. Undantag ex. 67, där fraserna i basen omfattar 2 takter. I detta fall bör de ursprungliga bluesharmonierna tillämpas.

Ex. 78.



ÖVA SAMTLIGA EX. PÅ BASKOMP MED DISKANTACKORDEN I EX. 68! FORTSÄTT DÄREFTER MED FÖLJANDE BLUESCHORUS, TILL VILKA SAMTLIGA BASKEXEMPEL PASSAR!

Varje chorus är avslutat, varvid sista taktan har inprickade bassolon.

Ex. 79.



Ex. 80.

Ex. 81

Följande chorus är skrivna enligt harmonierna i Ex. 78 och alla baskomps-ex. utom 68 kan användas.

Ex. 82

Ex. 83.

Den boogie woogie som här följer, TIME FOR BOOGIE, består av 6 chorus, varefter det första temat spelas, vilket sedan avslutas med de två i slutet skrivna takterna. DA CAPO och HJUL visar denna omtagning. Harmonierna i 9:e och 10:e takterna i varje chorus är här oförändrat G7. Alla föregående exempel av baskomp kan därför valfritt användas.



# Time for boogie

Musik: Andrew Walter

1 Medium tempo

Section 1 consists of six measures of music. The first measure is marked with a circled 'C'. The second measure is marked with a circled 'F'. The third measure is marked with a circled 'G7'. The fourth measure is marked with a circled 'C'. The fifth measure is marked with a circled 'C' and a plus sign. The sixth measure is marked with a circled 'C'. The notation includes various chords and melodic lines.

Section 2 consists of six measures of music. The first measure is marked with a circled 'C'. The second measure is marked with a circled 'F'. The third measure is marked with a circled 'G7'. The fourth measure is marked with a circled 'C'. The fifth measure is marked with a circled 'C'. The sixth measure is marked with a circled 'C'. The notation includes various chords and melodic lines.

Section 3 consists of six measures of music. The first measure is marked with a circled 'C'. The second measure is marked with a circled 'F'. The third measure is marked with a circled 'G7'. The fourth measure is marked with a circled 'C'. The fifth measure is marked with a circled 'C'. The sixth measure is marked with a circled 'C'. The notation includes various chords and melodic lines.

4

Musical staff 1 for section 4, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. A circled 'C' chord symbol is positioned below the first measure.

Musical staff 2 for section 4, continuing the melody. It features a circled 'F' chord symbol below the first measure and a circled 'C' chord symbol below the fifth measure.

Musical staff 3 for section 4, concluding the section. It features a circled 'G7' chord symbol below the first measure and a circled 'C' chord symbol below the fifth measure.

5

Musical staff 1 for section 5, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. A circled 'C' chord symbol is positioned below the first measure.

Musical staff 2 for section 5, continuing the melody. It features a circled 'F' chord symbol below the first measure and a circled 'C' chord symbol below the fifth measure.

Musical staff 3 for section 5, concluding the section. It features a circled 'G7' chord symbol below the first measure and a circled 'C' chord symbol below the fifth measure.

6

Musical staff 1 for section 6, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, including triplets. A circled 'C' chord symbol is positioned below the first measure.

Musical staff 2 for section 6, continuing the melody. It features a circled 'F' chord symbol below the first measure and a circled 'C' chord symbol below the fifth measure.

Musical staff 3 for section 6, concluding the section. It features a circled 'G7' chord symbol below the first measure and a circled 'C' chord symbol below the fifth measure. The staff ends with the instruction 'D.C. al. f'.

Musical staff 4 for section 6, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. A circled 'C' chord symbol is positioned below the first measure.

## Block-chords

Denna stil har fått sitt namn genom att man använder stora blockliknande ackord i sammanträngt läge. Ett sådant spelsätt är mycket effektivt och användbart, särskilt när man presenterar en melodi i ett långsamt tempo. I princip spelar man block-chord på följande sätt: Överstämman (melodin) harmoniseras fyrstämmit i sammanträngt läge, varpå melodistämman sedan fördubblas en oktav lägre. Block-chord-stilen lämpar sig särskilt väl för dragspelet men den kan många gånger vara svår att utföra legato. På ett knappdragspel kan det därför underlätta betydligt mycket om man använder fjärde radens såsom hjälprad. Det var f. ö. Glenn Miller som började lansera den här klangfärgen med fyra saxar och klarinett på toppen, så med den anledningen talar man i det här fallet också om Glenn Miller-stilen.

Ex. 84



Skall man med block-chord spela en vanlig durskala brukar det vara vanligt att harmonisera med "dim"-ackord på dom toner som inte tillhör själva ackordets omvändningar. I traditionella harmoniläran är en sådan harmonisering egentligen inte tillåten, men det här visar att vi inte behöver hålla så väldigt strängt på den i modern musik.

Ex. 85.



Ett annat sätt att behandla de mera ackordfrämmande tonerna är, att då dessa ansluter sig halvtonsvis, harmonisera dem med ett ackord som ligger ett halvt tonsteg högre eller lägre än huvudtonsackordet.

Ex. 86.



Ex. 87.



## Londonderryair

Slow





Fmaj9 F6 G7 G7-5 C7 Fmaj9 Gmi7

Ami7 Bb6 Ami7 Gmi C-9 Fmaj9 Gmi7 Ami7 Gmi7 C-9

F6 F6 Fb Ami7 C7 F6

F6 Fb Ami7 G7 G7-5

C7 C7+5 F6 Bb Hdim F6

G7 Gdim G7 C7-9 F6 Bb Ami7 Gmi7 F#9 F6

## Register

De moderna 4-köriga dragspelen har s. k. dubbeloktav och en mängd register (även kallat kopplingar) som kan till- och frånkoppla olika stämmor allt efter önskemål. Dessa register betecknas på olika sätt.

Ibland genom angivandet av olika instrumentimitationer, klarinett, violin m. m. på vissa amerikanska märken genom att bokstäverna L (low) M (middle) och H (high) och det lättast överskådliga beteckningssystemet, vilket visas här nedan: (Högsta punkten är piccolostämman, punkterna i mitten anger de två mellanstämmorna och den lägsta visar oktaven.)



Inom jazzen har det blivit vanligt att spela med endast 1 ton, valfritt oktaven eller någon av mellanstämmorna. Casotti-ton ger utmärkt klang för modern musik. Som variation kan emellertid de flesta registerkombinationer användas, varvid piccolan tillkopplad till de två mellanstämmorna ger en omväxlande klang i det lägre registret. Vid ensemblespel med klarinett och andra instrument med ljusare klangfärg, passar det utmärkt med endast en ton tillkopplad. Till sax och trumpet och även andra instrument med mustigare klangfärg, kan resultatet ofta bli bättre med oktaven tillkopplad.

# Modulationer (Övergångar)

Den moderna dansmusikens utnyttjande av relativt korta melodier, oftast 32-takters chorus, har medfört att de flesta musiker strävar efter att göra den intressantare genom tonartsbyten. I det följande vill vi ge några tips i fråga om modulationer, där vi med utgångspunkt från C gör melodiska övergångar till alla övriga tonarter. Dessa kan givetvis transponeras så att vilken tonart som helst utgör den grundharmoni från vilken modulationen utgår. Vi tänker oss i dessa exempel att det är de två sista takterna av en foxtrotmelodi som spelas, varvid modulationen ingår i dessa och tredje takten - efter det streckade dubbelstrecket - utgör första takten i nästa chorus, i den nya tonart vi kommit till.

Vi börjar först med KVINTCIRKELN MOTSOLS: modulationer från C till respektive F, Bb, Eb, AB, Db och Gb.

- A/ Från C till F. Det räcker här med ett C7 i andra takten, men även Gm eller Db7 kan användas i första halvan av denna takt.
- B/ Från C till Bb. Antingen F7 hela takten eller Cm i första halvan.
- C-D/ Från C till Eb. Den första i kromatisk modell och den andra följande kvintcirkeln med antingen Fm eller F7.
- E-F/ Från C till Ab. E visar septimackord i kvintcirkelföljd och F ett direkt språng till Eb9.
- G/ Från C till Db. Det vanligaste är här att gå direkt på ett Ab7.
- H-I/ Från C till Gb. Via Eb7 och D7 kommer man till Db7, vilket utgör septimackordet till Gb. I andra exemplet har andra takten F dimackord, varvid meloditonerna kan leda till Gb via F.

Ex. 88.

A. C (Gm) C7 F C (Cm) F7 B<sup>b</sup> C H<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

D. C F<sup>m</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> C F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> C E<sup>b</sup>9 A<sup>b</sup>

G. C A<sup>b</sup>9 D<sup>b</sup>(C<sup>#</sup>) C E<sup>b</sup>7 D<sup>7</sup> D<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup> C F dim G<sup>b</sup>

KVINTCIRKELN MEDSOLS:

- J-K/ Från C till G. Endast via D7 eller Db7 och D7.
- L-M/ Från C till D. Antingen över A7 eller Gm och A7.
- N-O/ Från C till A. Endast E7 i andra takten eller också Dm och E7.

P-Q-R/ Från C till E. H7 i andra takten eller Dm och H7. Bb7 och H7 kan även användas i andra takten enligt R.

S-T/ Från C till H. Fiss7 i andra takten eller både Ciss7 och Fiss7.

U-V/ Från C till Fiss. Vi har redan visat ett par sådana modulationer i H, vilka gick kvintcirkeln motsols. I dessa två exempel visas övergångar där mellanharmonierna följer kvintcirkeln medsols.

**J.** C D7 G C Eb7 D7 G C A7 D  
**K.** C Eb7 D7 G  
**L.** C A7 D  
**M.** C Gm A7 D C E7 A C Dm E7 A  
**N.** C E7 A  
**O.** C Dm E7 A  
**P.** C H7 E C Dm H7 E C Bb7 H7 E  
**Q.** C Dm H7 E  
**R.** C Bb7 H7 E  
**S.** C F#7 H C C#7 F#7 H  
**T.** C C#7 F#7 H  
**U.** C E7 C#7 F# C C#7 (Db7) F# (Gb)  
**V.** C C#7 (Db7) F# (Gb)

UTÖVER DESSA MODULATIONER KAN EN HEL DEL MER AVANCERADE SÅDANA KONSTRUERAS. DE GRUNDHARMONIER SOM HÄR ANVÄNTS, KAN ÄVEN UTÖKAS TILL MER EXTREMA MODERNA HARMONIER. EXEMPEL PÅ SÅDANA MODULATIONER GES I DET FÖLJANDE, VILKA LÄMPLIGAST TRANSPONERAS OCH ÖVAS I OLIKA TONARTER.

**A Ex. 89**  
 C6 add9 F#9-5 F6 add9 C6 Eb7add6 E7add6 F6  
**B**



**C** **D**

Cmaj Dmi7 Emi7 Fmaj7 C6 A7 D6

**E** **F**

C G<sup>b</sup>13 F13 E13 E<sup>b</sup>6 C6 E<sup>b</sup>7 D7 D<sup>b</sup>7 G6

**G** **H**

C<sub>7</sub> F<sub>7</sub> B<sup>b</sup><sub>7</sub> E<sup>b</sup><sub>7</sub> A<sup>b</sup> C<sub>6</sub> A<sup>b</sup><sub>7</sub> D<sup>b</sup><sub>6</sub>

**I** **J**

C Cmi7 F<sub>7</sub> B<sup>b</sup> C<sub>7</sub> H<sub>7</sub> B<sup>b</sup><sub>7</sub> A<sub>7</sub> A<sup>b</sup>

**K** **L**

C<sub>6</sub> B<sup>b</sup><sub>6</sub> A<sup>b</sup><sub>6</sub> G<sub>6</sub> G<sub>7</sub> G<sup>b</sup><sub>9</sub> F<sub>9</sub> E<sub>9</sub> E<sup>b</sup><sub>9</sub> A<sup>b</sup>

M N

C Gmi A7 D C A7 D7 G7 Cmi

C Db Eb E F

C E7 A

## Arrangemangstips

För dragspelare som ibland spelar tillsammans med andra musiker, kommer här nu att ges några små tips och anvisningar på hur man kan arrangera för olika instrument. Oftast så spelar dragspelare med i småband som kvartetter, kvintetter el. dyl. och sättningarna kan då variera ganska mycket. Den vanligaste kombinationen brukar vara el. gitarr, dragspel, trummor och bas, men det kan även förekomma en blåsare i stället för gitarren som t. ex. en clarinett, flöjt eller saxofon. På kvintett går det också bra att kombinera el. gitarr och något blåsinstrument ihop med dragspelet, eller om man har tillgång till vibrafon, så kan detta instrument mycket bra ersätta något av de andra två. Trummor och bas bör under alla omständigheter finnas i rytmsektionen, enär det då blir den bästa "skjutsen" i kompet.

Är det en melodi i något lugnare tempo som följande exempel visar, brukar blockchordstilen vara en av de mest effektiva.

Ex. 90.

G6 Cmi6 D7-9 G6

Man kan då t. ex. låta en clarinett eller gitarr spela melodin på toppen, medan dragspelet sköter melodin i botten och fyller ut med ackordtoner emellan. Om dragspelet även kan ta melodin i toppen så gör det ingenting, men en sak som är mycket viktig är att fraseringen blir lika. Man skall med andra ord andas på samma ställen som blåsaren gör.

Ex. 91.

Clar. G6 Cmi6 D7-9 G6

Acc. G6 Cmi6 D7-9 G6

En idealisk sättning för den här stilen är annars tenorsax, clarinett, dragspel plus komp. Då låter man clarinetten spela melodi på toppen, tenoren melodi en oktav under och dragspelet ackordtonerna emellan som följande exempel visar.

Ex. 92.

Example 92 is a musical score for three instruments: Clarinet (Clar.), Accordion (Acc.), and Tenor Saxophone (Tenor). The music is in 4/4 time and G major. The Clarinet part plays a melodic line with triplets and slurs. The Accordion part provides harmonic accompaniment with chords and triplets. The Tenor Saxophone part plays a lower melodic line, also with triplets. Chord symbols are indicated below the staves: G6, Cmi6, D7-9, and G6.

Har man att arbeta med snabbare melodier i medium och däröver så kan den stil som ses i följande ex. vara bra att använda. På en sättning med clarinett, gitarr och dragspel kan man här dela upp stämmorna, så att clarinetten spelar första stämman, eftersom den är det mest genomträngande instrumentet, gitarren andra och dragspelet tredje. Exemplet är skrivet på en grund som mycket bra passar in på en välkänd evergreen, nämligen Perdido. Det är även spelbart på två melodiinstrument, t. ex. att dragspel och gitarr tar varsin av de två första stämmorna, eller att dragspelaren hinner med både första och andra stämman, så kan gitarren ta den tredje.

Ex. 93.

Example 93 shows two staves of accompaniment for a melody. The music is in 4/4 time and C minor. The first staff contains chords and melodic fragments, with chord symbols Cmi, F7, and Bb. The second staff continues the accompaniment with chords Bb, Cmi, F7, and Bb.

I följande ex. visas hur ett stick, alltså den tredje perioden på en melodi om 4 x 8 kan arrangeras. Det kan också användas mycket bra som bakgrund till någon solist. Här kan dragspelet spela mellanstämmorna medan de andra två kan delas upp efter tycke och smak.

Ex. 94.

Example 94 shows two staves of accompaniment for a melody. The music is in 4/4 time and C minor. The first staff contains chords and melodic fragments, with chord symbols Ami7, D7, Ab7-5, G7, Gmi7, C7, Gb7-5, and F7. The second staff continues the accompaniment with chords and melodic fragments.



För endast två melodiinstrument går det också att arrangera som i följande ex. Där följs stämmorna inte alltid parallellt, utan de kan röra sig åt olika håll och med olika intervallavstånd.

Cmi F7 Bb

Dmi D♭mi Cm F7 Bb

Då det gäller att ligga som bakgrund till ett annat instrument med harmonier på slow-melodier, brukar ett spelsätt som här visas vara ett bra medel att ta till som stöd. Det är stora spridda ackord som klingar fylligt och som utgör ett gott underlag till solisten.

C Cmi F7 Bb B♭mi Eb7 Ab A♭mi D♭7 G♭ G♭mi H7 E Emi A7 D Dmi G7

Emi Eb7-5 Dmi D♭7-5 Cmi H7-5 B♭maj7 Cmi H7 Bb

På hastigare melodier bör däremot inte ackorden hållas ut och göras så långa, det vill gärna bli tungt och släpigt med detta spelsätt. Vid sådana tillfällen blir resultatet bättre med korta snärtiga ackord, gärna synkoperade. I följande blueschorus visas exempel på sådana bakgrundeffekter, vilka inte är avsedda endast som utfyllnad. De har även en stor uppgift i att backa upp och inspirera en improviserande solist.

C6 F7 C6 G7 C6 Dmi7 C° C6 Gmi7 G♭9 F9 Cmaj7 Dmi7 Emi7 Ebmi7 Dmi7 D♭9 C6

De melodier och arrangemang som följer ger en god inblick i dragspelets möjligheter inom jazzens olika stilarter. De musiker som medverkar med specialchorus ger i övrigt prov på sin egen stilkänsla i fråga om improvisation och studerandet av dessa bör ge en god grund att vidareutveckla en egen stil på.

Melodierna kan i övrigt spelas på flera sätt. Enkelt skrivna chorus kan byggas ut med harmonier, svårare ackord kan till att börja med förenklas genom att de lägre tonerna utelämnas, egna improvisationer kan göras efter tycke och smak, basgångar kan förenklas till vanligt komp och tvärtom m. m.

Jazzen är en musikform som ger musikern högsta grad av frihet ifråga om utförandet av melodier, harmonier, övergångar m. m. och målet med denna skola är att hjälpa till med ett snabbt utvecklande av den egna känslan för modern musik, så att den lätt kan uttryckas med instrumentet.

## Madame van Damme

Specialchorus av Art van Damme

The musical score for "Madame van Damme" is presented in ten staves. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole rest. The second measure contains a quarter note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat. The third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The tenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eleventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twelfth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirteenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fourteenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifteenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixteenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventeenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighteenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The nineteenth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twentieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-first measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-second measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The twenty-ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirtieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-first measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-second measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The thirty-ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fortieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-first measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-second measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The forty-ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fiftieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-first measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-second measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The fifty-ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixtieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-first measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-second measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The sixty-ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-first measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-second measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The seventy-ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eightieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-first measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-second measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-third measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-fourth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-fifth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-sixth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-seventh measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-eighth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The eighty-ninth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The ninetieth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat. The hundredth measure contains quarter notes A, G, F, E, D, C, B-flat.
- Staff 2:** Chords: Bb6, Cm7, F7, Bb6.
- Staff 3:** Chords: Cb7, Bb, Bb6, Cb7. Includes the marking "ad lib. Solo".
- Staff 4:** Chords: Bb6, Cm7, F7, Bb6.
- Staff 5:** Chords: Cm7, F7, Bb6, Cb7.
- Staff 6:** Chords: Bb6, Cm7, F7, Bb6, Cb7.
- Staff 7:** Chords: Bb6, Cm7, F7, Bb6.
- Staff 8:** Chords: Cm7, F7, Bb6, Cb7.
- Staff 9:** Chords: Bb6, Cm7, F7, Bb6.
- Staff 10:** Chords: Bb6, Cm7, F7, Bb6.

Inspelad på Karusell  
 av Matti Viljanen.  
 Skiva och noter stude-  
 ras lämpligast tillsam-  
 mans.

# En Liten Önskan

## (Pieni toivomus)

Slowfox

Musik och arr:  
 Matti Viljanen

Musical staff with notes and chords: F, D7-5, Gmi7, C7-9

**A**

Musical staff with notes and chords: F, C7+, F, Fo

Musical staff with notes and chords: Gmi7, D7+5, Gmi7, C7, Gmi7, C9

Musical staff with notes and chords: Gmi7, C7, C+9, Ami7, F6, C7+9, F, C9+

Musical staff with notes and chords: F, Fo, Gmi7, D7+5, Gmi7, C7

**B**

Musical staff with notes and chords: Gmi7, C9, Gmi7, C7, F, Gmi7, C7

Musical staff with notes and chords: F, Fo, Gmi7, C7, C+9, F

Musical staff with notes and chords: Dmi, E7-9, Ami7, D9, Gmi7, C11-13, C9

© Copyright 1957 by Edition Walter Kejving



**(C)**

F C9+ F Fø Gmi7 D7+

Gmi7 C7 Gmi7 C7 Gmi7 C7 F F#ø (2nd lib.)

**(D)**

Gmi7 C7 F Fø

Gmi7 C7+

Dmi6 E7 Ami D9

Gmi7 Gmi7 C9 11 C7-9

**(E)**

F C9+ F Fø

Gmi7 D7-5 Gmi7 C7 Gmi7 C9

Gmi7 C7 F F6+9

Fine

Inspelad på Karusell  
 av Matti Viljanen.  
 Skiva och noter stude-  
 ras lämpligast tillsam-  
 mans.

# Mud in your eyes

Medium tempo

Musik: Sten Carlberg  
 Arr: Matti Viljanen

The musical score is written in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a 'Bass Break' section. The score includes various musical notations such as chords (e.g., Bb, Db, C, H, Bb, Cm, F7, Bbdim, Cdim, D7, Eb, G7, C7, Db7, Cmi, F7, Bb, Cm, Bbdim, Cdim, Bb, Bbdim, Cm, Bbdim, F7, Bb, Bb7, Eb, Ebm, Bb, F7, Bb, Bbdim, Cm, Bbdim, Bb7, Eb, Ebdim, Bb, F7, Bb, D7, G7, Cm, F7, Bb, Bbm, Cm, Bbdim, Bb, Bbdim, Cm, F7, Bb, Bb7, Eb, Ebm, Bb, F7, Bb), dynamics (p), and articulation (acc., STICK, ICHORUS (ad lib.)). There are also performance instructions like '1.' and '2.' for first and second endings, and circled letters A, B, and C marking specific sections. The score concludes with a final cadence.

II CHORUS (ad lib.)

The musical score consists of 13 staves of music in a B-flat major key signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord symbols are placed below the notes, indicating the harmonic structure. Some notes are marked with 'gliss' (glissando) and '3' (triplets). The score concludes with a 'Cod 2' section and ends with the word 'Fine'.

Chord symbols and other markings include:

- B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim, B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, F7, B $\flat$
- E $\flat$ , E $\flat$ m, B $\flat$ , F7, B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim
- B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, F7, B $\flat$ , B $\flat$ 7, E $\flat$ , B $\flat$ dim, B $\flat$
- F7, B $\flat$ , D7, G7
- C7, Cm, F7, B $\flat$ , B $\flat$ dim
- Cm, B $\flat$ dim, B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, F7, B $\flat$ , B $\flat$ 7, E $\flat$ , B $\flat$ dim
- B $\flat$ , F7, B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim, B $\flat$ , B $\flat$ dim
- Cm7, F7, gliss, B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim, B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim, F7, B $\flat$
- B $\flat$ dim, F7, B $\flat$ , D7, E $\flat$ 7, D7, G7
- C7, D $\flat$ 7, C7, Cm, F7, B $\flat$ , B $\flat$ dim
- Cm, B $\flat$ dim, B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, F7, B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim
- B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim, F7, B $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ dim, Cm, B $\flat$ dim

Other markings include '1.', '2.', 'Cod 2', 'Bas-unisont', and 'Fine'.



# Mud in your eyes

Specialchorus av  
Conny Sahn och  
Johan Adolfsson

The musical score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a special chorus with ten staves of music. The key signature has one flat (Bb). The score includes various chords and articulations:

- Staff 1: Chords Bb, Bbo, Cm7, Bbo, Bb, Bbo. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Chords Cm7, F7, Bb, Bb7, Cm7, Bbo.
- Staff 3: Chords Bb, Bbo, Cm7, F7, Bb, Bbo. Includes a circled letter 'B' above the staff.
- Staff 4: Chords Cm7, Bbo, Bb, Bbo, Cm7, F7. Includes a triplet of eighth notes.
- Staff 5: Chords Bb, Bbo, Cm7, Bbo, Bb.
- Staff 6: Chords D9, Eb9, D9, G9. Includes a circled letter 'C' above the staff.
- Staff 7: Chords C9, Db9, C9.
- Staff 8: Chords F9, Bb, Bbo. Includes a circled letter 'D' above the staff.
- Staff 9: Chords Cm7, Bbo, Bb, Bbo, Cm7, F7.
- Staff 10: Chords Bb, Bbo, Cm7, F7, Bb.

# Harlem boogie

Musik: Conny Sahlm

Inspelad på Metronome av Conny Sahlm.  
Skiva och noter studeras lämpligast samtidigt.

Medium tempo

The first system of piano accompaniment is in 4/4 time. The right hand starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The left hand has a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, E3, and D3. A circled chord symbol G7 is placed below the first measure. The system concludes with a triplet of eighth notes in both hands.

The second system begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *II g. 8<sup>va</sup>*. The right hand features a series of eighth-note chords. The left hand plays a steady eighth-note bass line. Circled chord symbols C6, C7, and F9 are positioned below the first, third, and fourth measures respectively.

The third system continues the eighth-note accompaniment. A circled chord symbol C6 is located below the second measure, and another C7 is below the fourth measure. A circled cross symbol with the text "to Coda" is placed above the fourth measure.

The fourth system includes first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the system. The second ending features a *gliss* (glissando) effect on the right hand. Circled chord symbols C6 and C6 are placed below the first and fourth measures.

The fifth system continues with the *gliss* effect in the right hand. A circled chord symbol F9 is placed below the third measure, with "B. S." written underneath it.

gva-----gva-----gva-----

C6      G9 B.S.      C6

gva-----gva-----

C6

gva-----gva-----

F9 B.S.      C6

gva-----gva-----

G9      C6

D.S. al fine

CODA

Emi7 B.S.      Ab7      Dmi7      Db7

C6      Eb13      F13      E13      Eb13      D13      Db13      C13



# Harlem boogie

Specialchorus av  
Conny Sahn från  
Metronome-inspel-  
ningen.

The musical score for "Harlem boogie" consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes and a slurred eighth-note pattern. The second staff continues with eighth-note patterns and includes a triplet. The third staff has a triplet and a slurred eighth-note pattern. The fourth staff shows a slurred eighth-note pattern. The fifth and sixth staves are primarily chordal accompaniment with eighth-note chords. The seventh staff includes a section marked "grv" (grave) and contains chords labeled C, B.S., Db, and Cb. The eighth staff has a triplet and a slurred eighth-note pattern. The ninth staff features a triplet and a slurred eighth-note pattern. The tenth staff concludes with a triplet and a slurred eighth-note pattern.

Slowfox

# Parallell

Musik: Thore Swanerud  
Originalchorus

G Emi Ami7 D7 G Emi Ami D9-b9 G G#o  
 Am D7 G Emi Am D9 G Emi Ami D7  
 G Emi Am9 D9-b9 G G#o Am D7 G / Am Bbo  
 G Dmi9 G7 Cmaj C Em A7  
 Em A7 Ami9 D7 G Em Ami D7 G Emi Ami D9-b9  
 G G#o Am D7 G Emi A7 Bbo  
 D Am9 / / // // Am9 Ab9 add4 G /

© Copyright 1955 by Edition Walter Kejving

# Parallell

Specialchorus av Bengt Hallberg

G Em Am D7 G Em Am D7 G Ddim  
 Am D7 G Em Am D7 G Em Am D7  
 G Em Am D7 G Ddim Am D7 G Am Gdim

G Dm G7 Dm G7 Dm G7 C  
 Em A7 Em A7 Em A7 Am D7  
 G Em Am D7 G Em Am D7  
 G Ddim Am D7 G Em A7 Gdim  
 D Am Am Ab G

## Parallell

Inspela på Metronome av Conny Sahlm.  
 Skiva och noter studeras lämpligast samtidigt.

Will in ad lib. 3reg. chorus

G Em Am D7 G Em  
 Am D7 G G#o Am D7 G Em  
 Am Ab9 G Em Am D7 G Em  
 Am D7 G G#o Am D7  
 G



# Ivan den förskräcklige

Musik: Ivan Berg  
Originalchorus

Medium tempo

FOXTROT

Musical score for the original chorus of "Ivan den förskräcklige". The score is written in treble clef, 2/4 time, and C minor. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The first measure contains a C minor triad (Cmi). The second staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) marked "Fine". The third staff is marked "STICK" and contains a series of chords. The fourth staff contains a G7 chord. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

© Copyright 1955 by Edition Walter Kejving

# Ivan den förskräcklige

Specialchorus av  
Hans Wahlgren

Musical score for the special chorus of "Ivan den förskräcklige". The score is written in treble clef, 2/4 time, and C minor. It consists of six staves of music. The first staff begins with a C minor triad (Cm). The second staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) marked "3". The third staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) marked "3". The fourth staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) marked "3". The fifth staff is marked "STICK" and contains a series of chords. The sixth staff contains a C minor triad (Cm). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

G7 Cm  
 Fm  
 G7 Cm

# Ivan den förskräcklige

Specialchorus  
av Gillis Hag

Cm  
 Fm G7 Cm  
 Cm  
 Fm G7 Cm Fm  
 Cm Fm  
 Cm  
 Fm G7 Cm  
 Fm G7 Cm

STICK

# On the westcoast

FOXTROT

Musik och arr av Lill-Magnus  
Originalchorus

Medium tempo

First system of musical notation. Treble and bass staves with chords: C, Dm, Em, Adim, Dm, G7.

Second system of musical notation. Treble and bass staves with chords: C, Dm, Em, Adim, Dm, G7.

Third system of musical notation. Treble and bass staves with chords: C7, F6, Bb7.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves with chords: Bb7, Eb, Ab7, G7, C, Dm, Em, Adim.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves with chords: Dm, G7, C, Dm, Em, Adim, Gm. Includes an *ad lib.* marking over a triplet in the treble staff.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves with chords: A7, Dm, Bb9, C, Bb9, A9, Dbm. Includes triplet markings in the treble staff.



Dm G7 H9 C *Solo till in.*

## On the westcoast

Specialchorus av Lill-Magnus

C Dm Em Adim Dm  
 G7 C Dm Em Adim  
 Dm G7 C7  
 F6 Bb7  
 Eb Ab7 G7 C Dm Em Adim  
 Dm G7 C Dm Em Adim  
 Gm A7 Dm Bb9  
 C Bb9 A9 Dm  
 G7 H9 C

# On the westcoast

Specialchorus av Yngve Bert

C Dmi7 Emi7 Adim Dmi7 G7 C Dmi Emi Adim Dmi7 G7 C7 F6 Bb7 Eb Ab7 G7 C Dmi7 Emi7 Adim Dmi G7 C Dmi Emi Adim Gmi A7 Dmi7 Bb9 C A7 Dmi7 G7 H7 C Am Dm G7 *ad lib.*

# On the westcoast

Fill in ad lib i föreg. chorus

Specialchorus av Andrew Walter

The musical score is written in standard guitar notation on a single staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The piece is in the key of C major. The notation includes a variety of chords and melodic lines. The chords used are: C, Dm, Em, Adim, G7, C7, F7, Bb7, Eb, Ab7, Gm, A7, Bb9, A9, Dm, G7, H7, and C. The score includes several melodic lines with slurs and accents. There are also some decorative flourishes, such as a 'gliss' (glissando) indicated by a wavy line. The piece concludes with a final chord of C.



# It's up to you

FOXTROT

Medium tempo

Musik: Andrew Walter

First system of piano accompaniment. The right hand features a complex chordal texture with many notes, while the left hand plays a simple bass line. Chords are marked as F and Fm.

Second system of piano accompaniment, first ending. The right hand continues with complex chords, and the left hand has a steady bass line. Chords are marked as C7, F, and Gm. A first ending symbol is present.

Second system of piano accompaniment, second ending. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues the bass line. Chords are marked as F and F7. The word "STICK" is written above the staff.

Third system of piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues the bass line. Chords are marked as Bb and G7.

Fourth system of piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and a triplet. The left hand continues the bass line. Chords are marked as C, Fm, Cdim, G9, and F. The instruction "D.C. al F" is written above the staff.

© Copyright 1952 by Edition Walter Kejving Stockholm Sweden

# It's up to you

Specialchorus av  
Conny Sahlm och  
Johan Adolfsson

The musical score consists of ten staves of music in treble clef, 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The chords and other markings are as follows:

- Staff 1: F6, Fmi
- Staff 2: C9
- Staff 3: F6, Gmi, C9, F6
- Staff 4: Fmi, C9
- Staff 5: F6, F9, STICK
- Staff 6: Bb
- Staff 7: G9, C9
- Staff 8: F6
- Staff 9: Fmi, C9
- Staff 10: F6, F6 add 9

# It's up to you

Specialchorus av  
Matti Viljanen

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is a single melodic line. The second staff includes triplets and chords Fmi and C9. The third staff features chords F, Gmi7, and C9+. The fourth staff has chords F and Fmi. The fifth staff includes Fmi and C11. The sixth staff has chords F, Fo, Go, and F7, with a 'STICK' annotation above the F7 chord. The seventh staff includes F7 and Bb. The eighth staff has chords G7, C7, and Fmi6. The ninth staff includes chords Co, C9, C7-9, and F. The tenth staff includes Fmi and C7. The score concludes with a final chord F.



# It's up to you

Specialchorus av  
Lennart Wärmell

Musical staff 1: Treble clef, common time. Chords: F, Fm.

Musical staff 2: Treble clef, common time. Chords: C7, F, Gm, C7.

Musical staff 3: Treble clef, common time. Chords: F, Fm.

Musical staff 4: Treble clef, common time. Chords: C7, F.

Musical staff 5: Piano accompaniment. Treble clef. Chords: F7, Bb. Includes the word "STICK" above the staff.

Musical staff 6: Piano accompaniment. Treble clef. Chords: G7, C7.

Musical staff 7: Treble clef, common time. Chords: F, Fm.

Musical staff 8: Treble clef, common time. Chords: C7, F.

# Swingin' bars

Medium tempo

FOXTROT

Musik och arr: Matti Viljanen

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: *f* H9-5, B<sup>b</sup>9, B<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>7-9, E<sup>b</sup>mi7, Ab<sup>b</sup>+6, D<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>9.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: *f* Cmi7, F<sup>b</sup>9+6, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>9. Section marker (A) is present.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: B<sup>b</sup>, Fmi7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>9.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: B<sup>b</sup>, Cmi7, Dmi7, G7.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: Cmi7, C<sup>b</sup>maj7, B<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>7+5.

Sixth system of musical notation. Treble and bass clefs. Chords: Cmi, H7, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>9. Section marker (B) is present.

B $\flat$  Fmi7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 9

% B $\flat$  Cmi7 Dmi7 G7 + $\frac{9}{5}$

Cmi F9+6 Cmi7 F9 F7-9 B $\flat$  B $\flat$ 9 Cmi7 C $\flat$ maj7 B $\flat$

B $\flat$  E $\flat$ 9

B $\flat$  Fmi7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 9

% B $\flat$  Cmi7 Dmi7 G7



Cm7 F7<sup>11</sup> Cm7 C<sup>b</sup>maj7 B<sup>b</sup> A<sup>b</sup>9

(D)

B<sup>b</sup> *mf* B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>9

B<sup>b</sup> Fm7 B<sup>b</sup>7+ E<sup>b</sup>

A<sup>b</sup>9 B<sup>b</sup> Cm7 Dm7 G7 Cm

% F7 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>0 Cm7 F9+6 *D.S.al*

B<sup>b</sup>9+6 -5 *Fine*

# Swanee river

Originalchorus med specialchorus  
av Lill-Arne Söderberg

1.

2.

lead-in-to-Bob-Chorus

BOB-CHORUS

Basso

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of several staves of music. The first two staves show the main melody with two endings, labeled '1.' and '2.'. The third staff is a lead-in to the 'BOB-CHORUS', which is a more complex, rhythmic section. The score includes various chords such as C, Emi, C7, F, C dim, Ami, D7, G7, Fmi, C, F, C, G7, C, C7, F, C dim, G dim, G7, G7+, C, Emi, C7, F, C dim, C, Ami, D7, G7, C, F, C, C, Emi, C7, C7+, F, C, C dim, Dmi, G7, C, G7, G7, C, Emi, C7, C7+, F, C, C dim, C, G7, C, E7, F, C, C dim, and C. There are also triplets and accents marked throughout the piece. A multi-measure rest for the bass is indicated at the bottom of the score with the word 'Basso'.

# Swanee River

Specialchorus av  
Göte Wilhelmsson

Medium tempo

Chord symbols: C, C7, F, F#o, C, Am, Dm, Fm, G7, C, C7, F, F#o, C, Eb7, Abmaj, G7, C, G7, Dm7, G7, C, C7, F, F, G7, C#o, G7, C, C+, F, F#o, C, E7, Am, Dm, Db9, C



# Jericho

Medium tempo

FOXTROT

Arr: Conny Sahn

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and melodic lines, with a circled chord symbol  $E_7$  in the first measure. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic and harmonic material, with a circled chord symbol  $A_{mi}6$  in the second measure. The lower staff continues the bass line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a circled chord symbol  $E_7$  in the first measure and  $A_{mi}6$  in the second measure. The lower staff continues the bass line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. It is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with a circled chord symbol  $E_7$  and  $A_{mi}6$ . The second measure is marked with a circled chord symbol  $A_{mi}6$  and includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' with a 'Sva.' (ritardando) marking above it.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a complex, dense texture of chords and notes, while the lower staff continues the bass line.

The sixth system of musical notation consists of two staves. It is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with a circled chord symbol  $E_7$  and  $A_{mi}6$ . The second measure is marked with a circled chord symbol  $A_{mi}6$  and includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.' with a 'lead in' marking above it.

*zmp. solo*

Ami E7 Ami

E7 Ami

E7 Ami

E7 Ami

Ami

E7 Ami

E7 Ami

# Turning round

Fast tempo

FOXTROT

Musik: Andrew Walter

Dm6 G9 Gm C7

F D9 G9 Gb7-9 F6 A+7 F6 Bbm7

STICK

Eb9 F6 F6 F9 Bbm7 Eb9

F6 Gm7 A9 D.S. al  $\oplus$

F6 Bassolo

*SPECIALCHORUS*

Dm G7 Gm C7

F D7 Gm C7 F A7 Dm

G7 Gm C7 F D7 Gm C7

STICK F Bbm Eb9 F F7

Bbm Eb9 F Gm A7

Dm G7

Gm C7 F D7 G7 F

*CODA*

Börjar på 31:a takten i slut-chorus

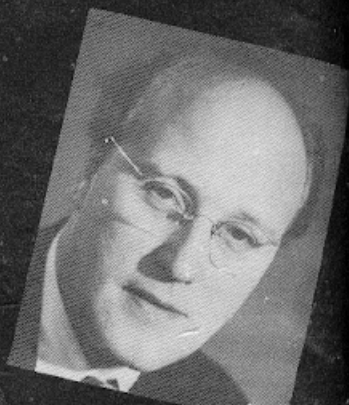
G9 Gb9

F Bassolo rit.



# i **JAZZ** accordion medverkar:

Conny Sahn



Andrew W.



Art van Damme

Olle Helander



Lill-Magnus

Göte Wilhelmsson



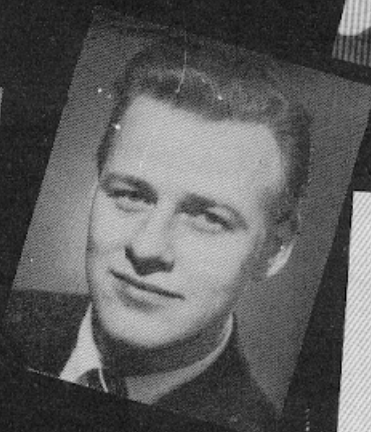
Matti Viljanen



Lill-Arne Söderberg



Yngve Bert



Bengt Hallberg



Lennart Wärmell



Gillis Hag

