

# **COMPOSITIETRUC OF HARMONISCH CONCEPT?**

## **Het gebruik van Negative Harmony in de muziek van Jacob Collier**

---

Yerassimo Podaras  
4104242  
Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap, MU3V14004  
2019 – 2020, blok 4  
Universiteit Utrecht  
Begeleider: dr. Petra Philipssen  
12 juni 2020

## SAMENVATTING

In een interview met Jacob Collier uit 2017 spreekt de zanger en multi-instrumentalist voor het eerst over het concept van ‘negative harmony’, gebaseerd op een theorie uit het boek *A Theory of Harmony* van Ernst Levy. Collier past de interpretatie van Levy’s theorie – als zijnde negative harmony – toe in zijn composities, met als doel de muziek harmonisch anders te kleuren. In dit eindwerkstuk wordt onderzocht hoe Collier negative harmony in zijn compositie ‘Flintstones’ heeft toegepast.

Collier beschrijft hoe negative harmony – middels twee modellen – een akkoord omzet naar zijn negatieve versie, waarbij de hoeveelheid aantrekkingskracht richting het tooncentrum gelijk blijft. Het eerste model is gebaseerd op de vertaling van individuele noten naar hun negatieve versie en het tweede model is gebaseerd op de directe vertaling van majeur/dominant-akkoorden naar mineur/mineur<sup>6</sup>-akkoorden.

In *A Theory of Harmony* beschrijft Levy zijn uitgebreide theorie van harmonieleer op basis van relaties tussen tonen, waarbinnen hij in zijn theorie uitgaat van spirituele principes. Het eerste hoofdstuk gaat in op de opbouw van een toon, bestaande uit boven- én ondertonen. In het tweede hoofdstuk beschrijft Levy de tellurische en absolute opvatting van een drieklank en toonladders om vervolgens in het derde hoofdstuk te verklaren hoe centripetale en centrifugale krachten werken richting het tooncentrum. Deze drie hoofdstukken hebben raakvlakken met Jacob Colliers omschrijving van negative harmony.

In de harmonische analyse van Colliers ‘Flintstones’ is terug te zien hoe Collier negative harmony heeft toegepast. De harde vertaalslag van dominant-akkoorden naar mineur<sup>6</sup>-akkoorden komt echter niet in dit werk voor. De toepassing van negative harmony als compositietruc blijkt uit de analyse niet gelimiteerd te zijn tot alleen deze transitie, maar past Collier ook toe op allerlei andere soorten akkoorden. Eventueel vervolgonderzoek zou zich kunnen richten op het analyseren van meerdere composities van Jacob Collier.

# INHOUDSOPGAVE

<b>INLEIDING .....</b>	<b>4</b>
<b>THEORETISCH GEDEELTE .....</b>	<b>6</b>
<i>NEGATIVE HARMONY VOLGENS JACOB COLLIER .....</i>	<i>6</i>
1 <sup>e</sup> MODEL VOOR NEGATIVE HARMONY: KWINT-AS .....	6
2 <sup>e</sup> MODEL VOOR NEGATIVE HARMONY: KWINTENCIRKEL 2.0 .....	7
TOEPASSING .....	8
<i>ERNST LEVY - A THEORY OF HARMONY.....</i>	<i>9</i>
TOONSTRUCTUUR (HOOFDSTUK 1 UIT <i>A THEORY OF HARMONY</i> ).....	9
POLARITEIT (HOOFDSTUK 2 UIT <i>A THEORY OF HARMONY</i> ).....	10
DE DRIEKLANK (HOOFDSTUK 3 UIT <i>A THEORY OF HARMONY</i> ) .....	11
<i>NEGATIVE HARMONY VERSUS A THEORY OF HARMONY .....</i>	<i>13</i>
VERSCHILLEN.....	13
OVEREENKOMSTEN .....	14
<b>ANALYSE.....</b>	<b>15</b>
<i>FLINTSTONE'S THEME – LYNN BRYSON &amp; LARY GOLDBERG .....</i>	<i>15</i>
<i>FLINTSTONES – JACOB COLLIER .....</i>	<i>16</i>
<b>CONCLUSIE .....</b>	<b>21</b>
DISCUSSIE.....	21
<b>LITERATUURLIJST .....</b>	<b>23</b>
ONLINE BRONNEN.....	23
BLADMUZIEK .....	24
<b>BIJLAGEN .....</b>	<b>25</b>
<i>BIJLAGE 1 .....</i>	<i>26</i>
<i>BIJLAGE 2 .....</i>	<i>27</i>
<i>BIJLAGE 3 .....</i>	<i>41</i>

# INLEIDING

Jacob Collier (1994) is zanger, arrangeur, componist, producer en multi-instrumentalist uit London. In 2012 publiceerde hij zijn eerste arrangementen van het nummer ‘Don’t You Worry ‘bout a Thing’ op YouTube, waarin je hem verschillende instrumenten ziet en hoort spelen.<sup>1</sup> Deze video van hem is destijds viraal gegaan en vormde de start van zijn muzikale carrière. Inmiddels is hij getekend bij het management van Quincy Jones, speelt hij samen met grote namen binnen de jazzindustrie en heeft hij meerdere Grammy’s gewonnen voor een aantal van zijn muzikale werken. Zijn eerste Grammy won hij in 2017 voor het nummer ‘Flintstones’ van zijn eerste album *In my Room*.<sup>2</sup> Dit nummer is een zesstemmig a capella arrangement op ‘Meet the Flintstones’, het openingsnummer van de tekenfilmserie *The Flintstones* uit de jaren zestig geschreven door Hoyt Curtin.<sup>3</sup> ‘Meet the Flintstones’ maakte naast zijn entree op televisie, ook entree als standard in *The Real Book* onder de naam ‘Flintstone’s Theme’.<sup>4</sup>

‘Flintstone’s Theme’ volgt een harmonische traditie van een rhythm change uit de jazz.<sup>5</sup> Collier heeft deze harmonische structuur in zijn arrangement op veel punten hoorbaar veranderd. In de meeste werken van Collier speelt harmonie dan ook een belangrijke rol en vormt meestal een groot onderwerp binnen interviews met Collier. Wanneer je in YouTube zoekt op de term ‘Jacob Collier Harmony’ verschijnen er meerdere interviews en opgenomen masterclasses van Collier waarin hij zijn idee van harmonie deelt met een publiek in vorm van theorieën, concepten en zijn eigen interpretatie. In een interview in 2017 spreekt Collier voor het eerst over het concept van ‘negative harmony’.<sup>6</sup> Dit concept past hij als compositietechniek toe in zijn werken met als doel de muziek - harmonisch gezien – anders te kleuren. In een interview geeft Collier aan dat dit harmonisch concept gebaseerd heeft op het boek *A Theory of*

---

<sup>1</sup> Jacob Collier, “Don’t You Worry ‘Bout A Thing – Jacob Collier,” *YouTube* video, 6:07, 13 oktober 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=pvKUttYs5ow>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

<sup>2</sup> Jacob Collier, “Flintstones,” *YouTube* video, 3:10, 1 mei 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=zua831utwMM>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

<sup>3</sup> Andre Aleksandruk, “The Flintstones Opening and Closing Theme 1960 1966,” *YouTube* video, 1:26, 5 september 2013, [https://www.youtube.com/watch?v=vd\\_21kWTaA8](https://www.youtube.com/watch?v=vd_21kWTaA8). (Geraadpleegd op 6 juni 2020).

<sup>4</sup> Het nummer staat daarin op naam van Lynn Bryson en Larry Goldberg, die diverse liedjes hebben geschreven voor de tekenfilmserie.

Lynn Bryson en Larry Goldberg, “Flintstone’s Theme,” In *The Real Book*, 2nd edition, volume II (Hal Leonard, 2004), 100.

<sup>5</sup> Een rhythm change is een akkoordprogressie die overeenkomt met het akkoordenschema van het nummer ‘I Got Rhythm’ van George Gershwin.

Yuri Broze en Daniel Shanahan, ‘A Diachronic Analysis of Harmonic Schemata in Jazz,’ *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (2012): 914.

<sup>6</sup> June Lee, “Interview: Jacob Collier (Part 1),” *YouTube* video, 12:41 (1:30 – 3:26), 14 april 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=DnBr070vcNE>. (Geraadpleegd op 15 maart 2020).

*Harmony* van Ernst Levy.<sup>7</sup> Los van wat dit concept inhoudt, is negative harmony een term die binnen de muziektheorie nog niet eerder is genoemd – ook niet in het werk van Levy. Het interview met Collier heeft inmiddels bijna 1,6 miljoen weergaven en de term ‘negative harmony’ heeft zich, sinds het interview van Collier, over het internet verspreid.<sup>8</sup> Zo zijn er veel video’s verschenen waarin muzikanten het concept uitleggen en zijn er ook veel video’s verschenen van populaire nummers in een ‘negative harmony’-versie.<sup>9</sup>

Met de komst van negative harmony lijkt Collier een nieuw concept in het leven te hebben geroepen, waarvan de oorsprong alleen nog online te vinden is. In het kader van muzikwetenschappelijke relevantie kan negative harmony een grote rol spelen als blijkt dat het de potentie heeft om een nieuwe toepassing van akkoorden te creëren binnen harmonische progressies in composities. In mijn onderzoek vraag mijzelf dan ook af hoe Collier negative harmony toepast in zijn arrangement ‘Flintstones’. Om dit zo goed mogelijk in kaart te brengen bestaat mijn onderzoek uit twee onderdelen, te weten een theoretisch gedeelte en een analysegedeelte. In het theoretisch gedeelte ga ik op zoek naar Colliers interpretatie van negative harmony en vergelijk ik deze met de – volgens Colliers oorspronkelijke – theorie van Ernst Levy. Vervolgens onderzoek ik in het analysegedeelte of en hoe Collier negative harmony in ‘Flintstones’ heeft toegepast. Aangezien Collier geen uitgewerkte partituren heeft van ‘Flintstones’, maak ik gebruik van een accurate transcriptie door Conrad Godfrey.<sup>10</sup>

Om de harmonie in het analysegedeelte toe te lichten, maak ik binnen mijn onderzoek gebruik van het handboek van Peter Spitzer.<sup>11</sup> In dit handboek geeft Spitzer een groot gedeelte van de jazzharmonieleer weer. Dit heeft de basis gevormd voor het toewijzen van de akkoordfuncties aan de analyses binnen mijn onderzoek. De beschrijving van negative harmony of de theorie van Levy komt niet in dit handboek voor.

---

<sup>7</sup> Ernst Levy, *A Theory of Harmony* (New York: State University of New York Press, 1985).

<sup>8</sup> Collier wordt automatisch gelinkt aan ‘negative harmony’ als term, hoewel hij in zijn interviews nergens claimt dat de term van hem afkomstig is.

<sup>9</sup> Tommaso Zillio, “How To Write Chord Progressions With NEGATIVE HARMONY [Simple Explanation],” *YouTube* video, 12:18, 4 februari 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=qHH8siNm3ts>. (Geraadpleegd op 1 april 2020).

Steve Criuckshank, “Negative Harmony Cover – The Sound of Silence,” *YouTube* video, 3:00, 6 juli 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=1vVJHMnK70g&list=PL1xLVnSOgE6djHypZDMvyU1tR1VUmyt4f>. (Geraadpleegd op 1 april 2020).

<sup>10</sup> Conrad Godfrey, “Jacob Collier Flintstones Transcription,” *YouTube* video, 1 juni 2016, 3:15 <https://www.youtube.com/watch?v=DVssEhcYkGQ>. (Geraadpleegd op 15 maart 2020).

<sup>11</sup> Peter Spitzer, *Jazz Theory Handbook* (Missouri: Mel Bay Publications, 2001).

# THEORETISCH GEDEELTE

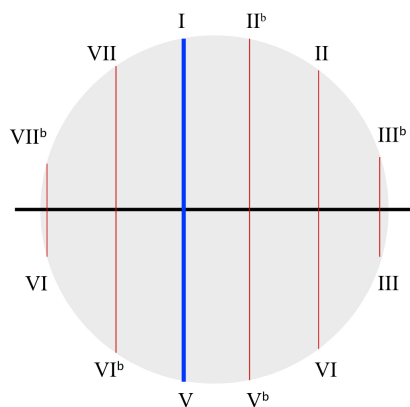
## NEGATIVE HARMONY VOLGENS JACOB COLLIER

Om zo goed mogelijk te begrijpen wat Jacob Collier met negative harmony bedoelt, heb ik vier interviews geanalyseerd waarin hij een antwoord geeft op de vraag wat negative harmony is. In zijn antwoorden spreekt hij vaak over verschillende aspecten van negative harmony, deze heb ik verdeeld in drie onderdelen: de kwint-as, de kwintencirkel 2.0 en de toepassing van negative harmony. In bijlage 3 van dit document zijn de belangrijke fragmenten uit de verschillende interviews, voor het vormen van deze onderdelen, terug te lezen.

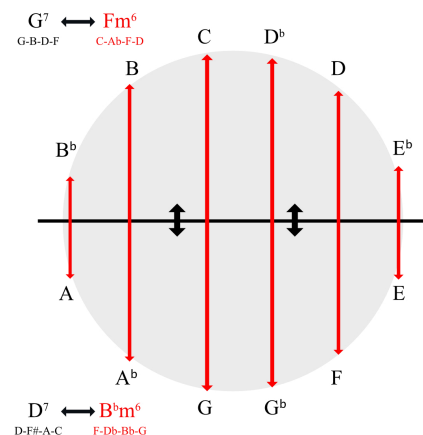
### 1<sup>e</sup> MODEL VOOR NEGATIVE HARMONY: KWINT-AS

(Bijlage 3: Interview 1, 2 en 3)

Collier benoemt vaak een as waarover hij de noten van een akkoord 'spiegelt'. Deze verticale as loopt van de grondtoon tot de kwint, waartussen alle chromatische noten aan bod komen. Tussen welke tonen deze afstand is hangt af van de hoofdtoonsoort (dus niet van een akkoord), bijvoorbeeld tussen C en G in hoofdtoonsoort C en tussen E<sup>b</sup> en B<sup>b</sup> in hoofdtoonsoort E<sup>b</sup>. Het middelpunt tussen dat interval zit precies tussen de grote en kleine tertsen in, aangezien de afstand omhoog van I tot III<sup>b</sup> gelijk is als de afstand omlaag van V tot III. Tussen III<sup>b</sup> en III trekt Collier een denkbeeldige horizontale lijn. Alles wat boven de lijn valt is het gespiegelde equivalent van alles wat onder de lijn valt. In figuur 1 heb ik zijn uitleg gereconstrueerd. Uitgaande van C als hoofdtoonsoort noemt Collier verschillende voorbeelden van akkoorden in hun negatieve versies. Zo is Fm<sup>6</sup> de negatieve versie van G<sup>7</sup> (V in C) en B<sup>b</sup>m<sup>6</sup> de negatieve versie van D<sup>7</sup> (V/V in C), zie figuur 2. Negative harmony verandert alles – aldus Collier – van 'perfect' (V/I – V/V) naar 'plagal' (iv/I – iv/V) en van majeur naar mineur, maar de hoeveelheid 'zwaartekracht' richting het tooncentrum blijft gelijk.



Figuur 1

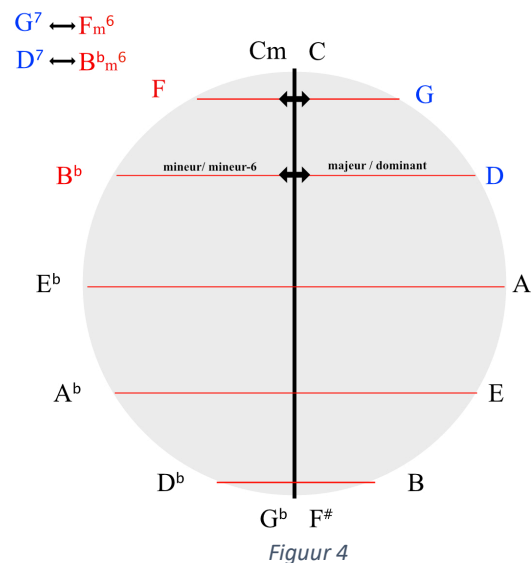
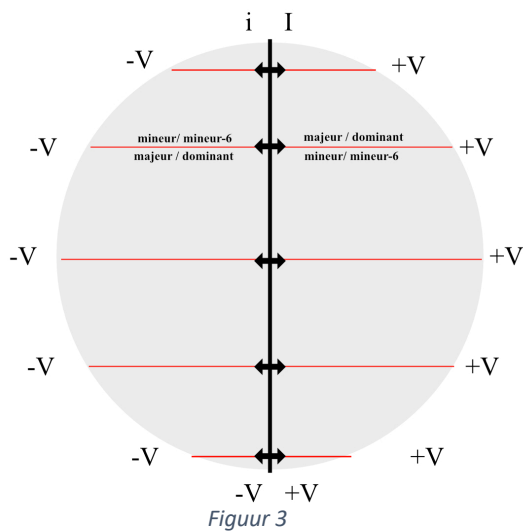


Figuur 2

## 2<sup>e</sup> MODEL VOOR NEGATIVE HARMONY: KWINTENCIRKEL 2.0

(Bijlage 3: Interview 2 en 3)

Om zijn uitleg te ondersteunen, legt Collier negative harmony ook vaak uit aan de hand van de kwintencirkel. Deze naamgeving van Collier maakt het hier echter verwarrend, aangezien de originele theorie van de kwintencirkel hier niks mee te maken heeft. Om die reden heb ik dit model de kwintencirkel 2.0 genoemd. De noten in deze cirkel corresponderen met majeur/dominant-akkoorden of mineur/mineur6-akkoorden. Bovenaan de cirkel staat het akkoord van de hoofdtoonsoort (majeur en mineur) waarna de opeenvolgende akkoorden telkens een kwint hoger (of lager) zijn totdat deze weer uitkomt bij het begin. Binnen een toonsoort kan je vervolgens twee kanten op in deze cirkel. De ene kant is via een kwint omhoog (+) en de andere kant is via een kwint omlaag (-). Een verticale lijn door het midden verdeelt de cirkel in twee zijden tegenover elkaar. Elk majeur-akkoord wordt het mineur-akkoord van de andere kant van de cirkel en elk dominantseptiemakkoord wordt een mineur<sup>6</sup>-akkoord van de andere kant van de cirkel (figuur 3).



Dit model benadert negative harmony middels een directe omschakeling van harmonie, in plaats van individuele noten zoals het vorige model. Hoe dan ook zijn beide uitkomsten hetzelfde voor de alle transitie van mineur/mineur<sup>6</sup> naar majeur/dominant en andersom. Zie in figuur 4 de transitie van eerdergenoemde voorbeelden van Collier uit figuur 1 en 2.

## TOEPASSING

(Bijlage 3: Interview 2, 3 en 4)

In een interview met een student geeft Collier in een paar zinnen duidelijk weer hoe zijn kijk is op het gebruik van negative harmony:

I personally treat negative harmony not as something that I sit down and study and study and study. But more as something from which I can squeeze out more stuff, more sounds. And once I've got the sounds, [...], it just gives me a more profound pallet. And when it comes to harmonizing a melody, it might that some of those sounds fit. And for that reason, negative harmony has its purpose.<sup>12</sup>

Hoewel negative harmony theoretisch is opgebouwd, gebruikt Collier negative harmony als een “*tool*” om een andere klankkleur te creëren. De theorie doet er niet toe, maar is wel een middel om een andere klankkleur te krijgen en toe te voegen aan zijn pallet van klankkleuren. Welke klankkleur gebruikt wordt, is uiteindelijk een emotionele keuze.

---

<sup>12</sup> Danilo8208SS, “Jacob Collier discusses Negative Harmony and How To Learn Music,” *YouTube* video, 10:07 (4:05 – 5:46), 29 april 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=e2nUoq3AqJA>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).



## **ERNST LEVY - *A THEORY OF HARMONY***

In het boek *A Theory of Harmony* presenteert Ernst Levy zijn uitgebreide theorie van harmonieel op basis van relaties tussen tonen. Door middel van veel diverse voorbeelden en redenties laat Levy in zijn boek zien hoe aantrekkingskracht binnen harmonieën en tussen noten fungeren. Hij gaat in zijn theorie niet uit van een natuurwetenschappelijke benadering, maar van spirituele principes. Met deze uitspraak zet Levy in feite iedereen buiten spel die een kritische blik wil werpen op zijn theorie.

Music is not, as some contemporary acousticians would like to believe, something that happens in the air. It is something that, first and last, happens in the soul. [...] This statement is important as an expression of our endeavor to develop a harmonic theory not from natural phenomena but from spiritual principles.<sup>13</sup>

Het boek is onderverdeeld in negen hoofdstukken. Aangezien alleen de eerste drie hoofdstukken uit dit boek raakvlakken hebben met Colliers opvatting over negative harmony, wil ik de overige zes hoofdstukken buiten beschouwing laten.

### **TOONSTRUCTUUR (HOOFDSTUK 1 UIT *A THEORY OF HARMONY*)**

In het eerste hoofdstuk gaat Levy in op de opbouw van een toon. Deze bestaat volgens hem uit boven- én ondertonen.<sup>14</sup> Hij vergelijkt het met het verlengen en verkorten van een snaar. Wanneer je deze zou verlengen en de toon hetzelfde blijft, ontstaan er ondertonen. Deze ondertonen zijn een letterlijke spiegeling van de boventonen. Hier noemt Levy de eerste zes ratio's uit deze reeksen de senarius.<sup>15</sup> Wat Levy precies met ratio's en senarius bedoelt, is mij onduidelijk, maar volgens zijn theorie zitten in de ratio's de senarische intervallen van een octaaf (1-2), kwint (2-3) en grote tert (4-5) ten opzichte van de grondtoon. Hiermee kan in de boventonenreeks een grote drieklank gevormd worden (C majeur) en in de ondertonenreeks een kleine drieklank (klinkend f mineur), zie figuur 5.

---

<sup>13</sup> Ernst Levy, *A Theory of Harmony* (New York: State University of New York Press, 1985), 3.

<sup>14</sup> Natuurwetenschappelijk gezien bestaat een noot alleen uit boventonen.

Ernst Levy, "Tone Structure" in *A Theory of Harmony* (New York: State University of New York Press, 1985), 2.

<sup>15</sup> Levy, "Tone Structure", 6.



Figuur 5

## POLARITEIT (HOOFDSTUK 2 UIT *A THEORY OF HARMONY*)

Uit deze boven- en ondertonenreeksen bouwt Levy het polariteitsprincipe op, waartegenover hij zijn eigen Trübungstheorie zet.<sup>16</sup> De polariteitstheorie gaat ervan uit dat de drieklank het muzikale aspect is van de senarius, waarbij de grote drieklank (in de boventonenreeks) en kleine drieklank (in de ondertonenreeks) elkaars gelijke tegenpolen zijn. De Trübungstheorie gaat niet uit van een ondertonenreeks en gaat hetzelfde op wat betreft de grote drieklank, maar ziet als verschil de kleine drieklank als een gewijzigde grote drieklank.<sup>17</sup>

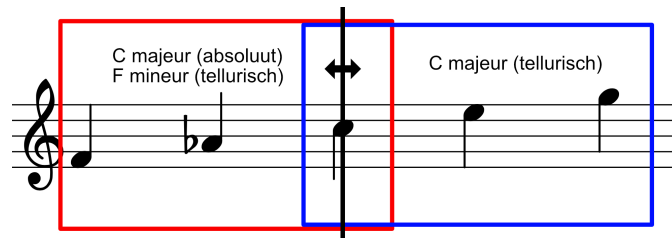
Beide theorieën hebben hun gebreken, maar hetgeen dat Levy met name uitlicht is het gebrek van de polariteitstheorie om de gegeneerde kleine drieklank in de ondertonenreeks te horen als gespiegelde grote drieklank.<sup>18</sup> Om die reden maakt Levy een onderscheid tussen de *tellurische opvatting* (vanuit de grondtoon naar boven) en de *absolute opvatting* (vanuit dezelfde grondtoon in tegengestelde richting). In de absolute opvatting worden mineur akkoorden dus beschouwd als omgekeerd majeur akkoorden.<sup>19</sup> In figuur 6 heb ik dit concept visueel zichtbaar gemaakt met een voorbeeld vanuit C. Volgens de polariteitstheorie zijn C majeur en f mineur dus elkaars gelijke tegenpolen, waarbij f mineur in absolute opvatting dus een C als grondtoon heeft.

<sup>16</sup> Ernst Levy, "Polarity" in *A Theory of Harmony* (New York: State University of New York Press, 1985), 13.

<sup>17</sup> Levy, "Polarity", 14.

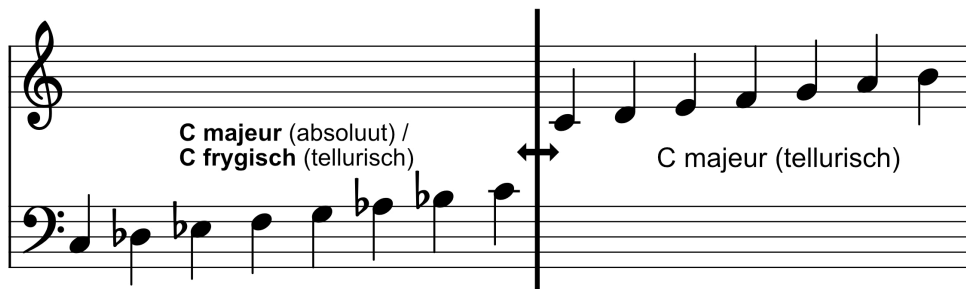
<sup>18</sup> Wat Levy hiermee bedoelt: In de boventonenreeks van C hoor je de grote drieklank: C – E – G. De ondertonenreeks begint ook bij C en werkt naar beneden middels dezelfde intervallen. De intervallen blijven respectievelijk gezien dus gelijk: van C naar E is hetzelfde interval als van C naar Ab, en van E naar G is hetzelfde interval als naar Ab naar F. Het gebrek dat hij aan deze theorie stelt is dus dat men C-majeur wél uit C gegeneerd horen, maar respectievelijk C-majeur (uit de ondertonenreeks) niét uit C gegeneerd horen, maar uit F (zijnde klinkend als Fm).

<sup>19</sup> Levy, "Polarity", 15.



Figuur 6

Een andere belangrijke conclusie die Levy uit de polariteitstheorie trekt is dat hetzelfde idee toegepast kan worden op toonladders. Wanneer dezelfde afstanden van een majeurtoonladder omhoog worden toegepast in tegengestelde richting, ontstaat er een andere toonladder. Hierdoor wordt een majeuretoonladder in absolute opvatting de frygische toonladder in tellurische opvatting (figuur 7). Volgens de polariteitstheorie zijn C majeur en C-frygisch dus elkaars gelijke tegenpolen.

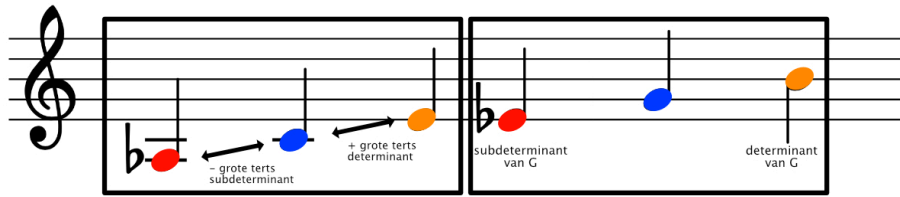


Figuur 7

## DE DRIEKLANK (HOOFDSTUK 3 UIT *A THEORY OF HARMONY*)

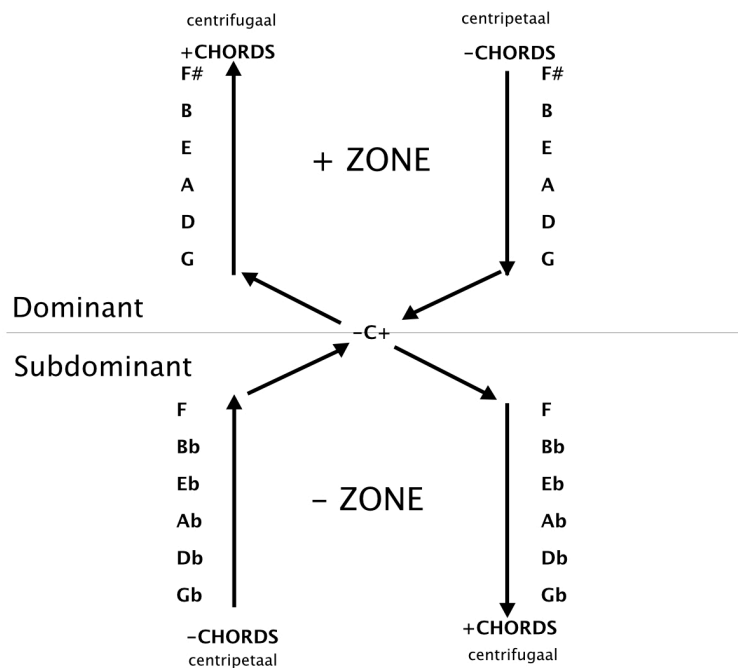
In dit hoofdstuk maakt Levy een uitgebreide analyse van de drieklank in beide richtingen.<sup>20</sup> Hij begint met aan te tonen dat in het interval C-G beide noten potentiële grondtonen zijn voor de drieklank die tussen die noten gevormd kan worden. Pas wanneer de terts wordt toegevoegd, kan er bepaald worden welke drieklank zich vormt vanuit één van de grondtonen. Levy noemt de grote terts boven de grondtoon de determinant en de terts onder de grondtoon de subdeterminant. E is de determinant van C, terwijl E $\flat$  de subdeterminant is van G (figuur 8).

<sup>20</sup> Ernst Levy, "The Triad" in *A Theory of Harmony* (New York: State University of New York Press, 1985), 21.



Figuur 8

Een ander onderdeel – totaal los van determinant/subdeterminant – in dit hoofdstuk gaat specifiek over de majeur- en mineurdrieklanken als zijnde dominant of subdominant. In een cadens (majeur of mineur) zijn er volgens Levy twee tendensen: er is een *centripetale* en een *centrifugale* kracht richting het tooncentrum.<sup>21</sup> De centripetale kracht bestaat uit majeur dominanten en mineur subdominanten. De centrifugale kracht bestaat uit mineur dominanten en majeur subdominanten. In onderstaand figuur uit het boek van Levy verdeelt hij de omslagpunten van majeur naar mineur en andersom in twee zones: een negatieve en een positieve zone.



Figuur 9

Bewerking van originele bron: Ernst Levy, “The Triad” in *A Theory of Harmony* (New York: State University of New York Press, 1985), 28.

<sup>21</sup> Levy, “The Triad”, 27.

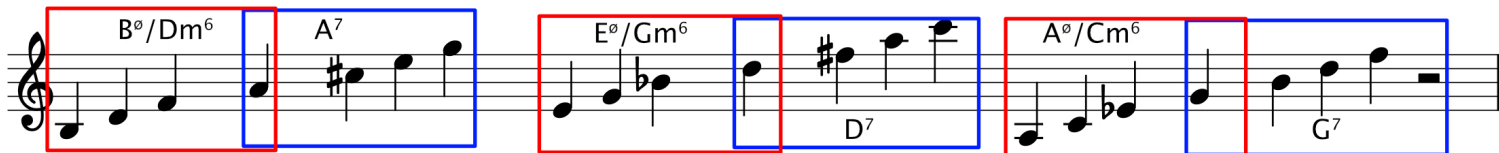
# NEGATIVE HARMONY VERSUS *A THEORY OF HARMONY*

## VERSCHILLEN

Hoewel Collier stelt dat hij het idee van de kwint-as van Ernst Levy heeft, kan ik in *A Theory of Harmony* niets vinden over deze zogenoemde as. Het lijkt erop dat Collier, met betrekking tot de as, een aspect van het derde hoofdstuk van Levy gebruikt heeft met betrekking tot het vormen van een drieklank vanuit het interval C-G. Hier lijkt hij zijn denkbeeldige lijn te trekken tussen de determinant en subdeterminant. Het verband is echter zo ver te zoeken, dat ik dit geen goede verklaring vind voor het creëren van deze as en blijft de oorsprong van de kwint-as nog geheel onduidelijk voor mij.

In de theorie van Levy staat ook niks over de transitie van individuele noten op dezelfde manier hoe Collier dat heeft gedaan. De transitie van individuele noten zijn in de theorie van Levy gebaseerd op de polariteitstheorie en de ondertonenreeks, waarbij de eerste trap majeur en de vierde trap mineur elkaars gelijke tegenpolen zijn (zoals C en Fm).

Zo noemt Collier in een interview dat de cadens  $A^7-D^7-G^7-C^{\text{majeur}7}$  (• figuur 10) in negatieve versie  $E^b m^6-B^b m^6-Fm^6-C^{\text{majeur}7}$  is. Dit klopt ook aan de hand van zijn eerste en tweede model (figuur 1 en 3). Echter geeft deze transitie volgens de polariteitstheorie van Levy een totaal andere uitkomst, namelijk  $Dm^6-Gm^6-Cm^6-C^{\text{majeur}7}$  (• figuur 10).



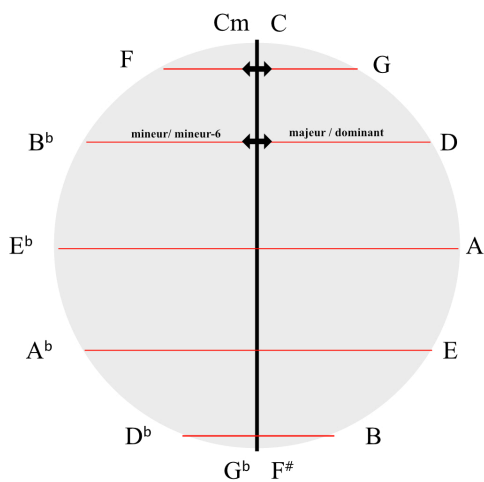
Figuur 10

Wanneer je in het systeem van Collier de majeur toonladder invult, komt als antwoord de mineurtoonladder van dezelfde toonsoort uit, maar niet de gelijke tegenpool volgens de theorie van Levy: frygisch. Dus hoe komt Collier aan zijn benadering van het negative harmony-concept?

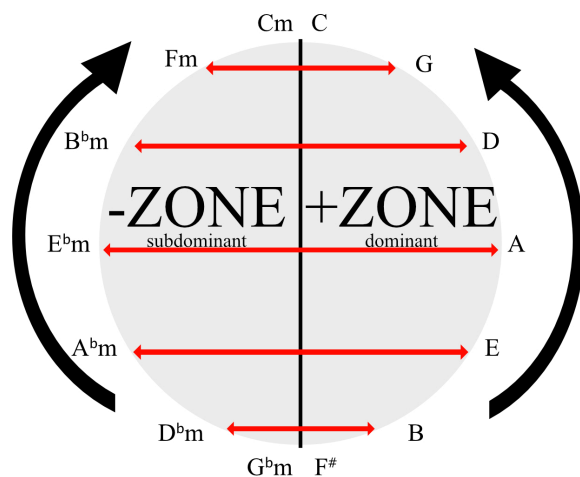
## OVEREENKOMSTEN

De transitie volgens het tweede model van Colliers kijk op negative harmony, komt het meest overeen met Levy's schema van centripetale en centrifugale krachten in figuur 9. De transities die Collier gemaakt heeft van  $A^7-D^7-G^7-C^{majeur7}$  naar  $E^b m^6-B^b m^6-F m^6-C^{majeur7}$ , komen – op de sexten en septiemen na – overeen met de centripetale krachten richting het tooncentrum (C) vanuit dezelfde afstand uit de negatieve en positieve zones van Levy's schema. A, D en G hebben dezelfde centripetale kracht richting C (vanuit de positieve zone) als  $E^b m$ ,  $B^b m$  en  $F m$  hebben richting C (vanuit de negatieve zone). Op deze manier benadert Collier zijn tooncentrum vanuit plagale cadensen (Levy stelt in dit figuur dominanten tegenover subdominanten), maar niet vanuit gelijke tegenpolen. De naam 'negative harmony' lijkt dan ook hieruit te zijn afgeleid door het specifiek aangeven van een positieve en een negatieve zone.

Figuur 9 van Levy kan ook omgezet kan worden in twee losse 2.0 kwintencirkels. De ene cirkel voor de centrifugale kracht en de ander voor de centripetale kracht. Deze laatste cirkel heb ik in figuur 11 geconstrueerd. Opvallend is dat de vertaalslag van majeur (rechterkant van de cirkel) naar mineur (linkerkant van de cirkel) overeenkomt met de beschrijving en uitkomst die Collier geeft voor negative harmony aan de hand van zijn model voor de kwintencirkel 2.0 (figuur 4).



Figuur 4



Figuur 11: Centripetale kracht (vanuit C)

# ANALYSE

## FLINTSTONE'S THEME – LYNN BRYSON & LARY GOLDBERG (BIJLAGE 1)

### THEMA [maat 1 – 31] in B<sup>b</sup>:

‘Flintstone’s Theme’ bestaat volgens de versie uit *The Real Book* uit twee delen. Te weten een A- en een B-gedeelte.

### A [maat 1 – 10 en 19 – 31]:

De gestandaardiseerde vorm voor de eerste acht akkoorden van het A'tje van een rhythm change bestaat, volgens het artikel van Yuri Broze en Daniel Shanahan, uit de volgende akkoordreeks: I – vi – ii – V – iii – vi – ii – V.<sup>22</sup> ‘Flintstone’s Theme’ varieert op deze reeks door de derde trap te vervangen voor de eerste trap, waardoor er een herhaling van vier akkoorden ontstaat. De akkoordfuncties voor deze akkoorden zijn: I – vi – ii – V.<sup>23</sup> Deze akkoordenreeks herhaalt zich en wordt aan het eind van het thema onderbroken door op de eerste trap te blijven (maat 9 en 30).

### B [maat 11 – 18]:

Dit gedeelte bestaat uit vier akkoorden die ook in het tweede gedeelte van een traditionele rhythm change voorkomen.<sup>24</sup> De akkoordfuncties hiervoor zijn: III<sup>7</sup> – VI<sup>7</sup> – II<sup>7</sup> – V.

---

<sup>22</sup> Yuri Broze en Daniel Shanahan, ‘A Diachronic Analysis of Harmonic Schemata in Jazz,’ *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (2012): 914.

<sup>23</sup> Volgens Spitzer is deze progressie overigens de gestandaardiseerde vorm.

Peter Spitzer, “Rhythm Changes” in *Jazz Theory Handbook* (Missouri: Mel Bay Publications, 2001), 68.

<sup>24</sup> Spitzer, “Rhythm Changes”, 68.

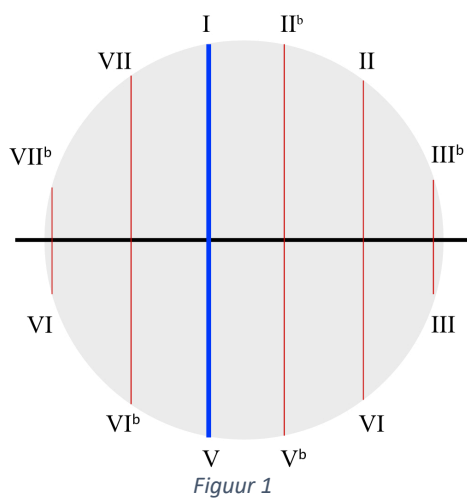
# FLINTSTONES – JACOB COLLIER

## (BIJLAGE 2)

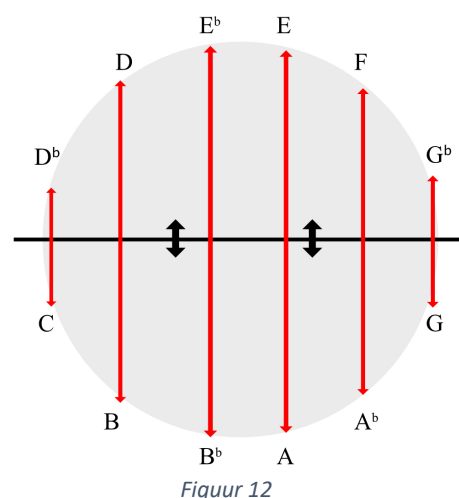
Jacob Collier heeft zijn Flintstones getransponeerd naar  $E^b$ . In ‘Flintstone’s Theme’ van Bryson en Goldberg zou het A-gedeelte in deze toonsoort bestaan uit de akkoorden:

$E^{bmaj7} - Cm^7 - Fm^7 - Bb^7$ . Het B-gedeelte zou bestaan uit de akkoorden:  $G^7 - C^7 - F^7 - B^b7$ .

Wanneer deze akkoorden gespiegeld zouden worden volgens het eerste model van Collier (figuur 1), dan zouden de volgende negatieve akkoorden in het werk van Collier te vinden zijn op de positie van de originele akkoorden:  $E^bm^7 - G^b6 - D^b6 - A^bm^6$  voor het A-gedeelte en  $Bm^6 - G^bm^6 - D^bm^6 - A^bm^6$  voor het B-gedeelte.



Figuur 1



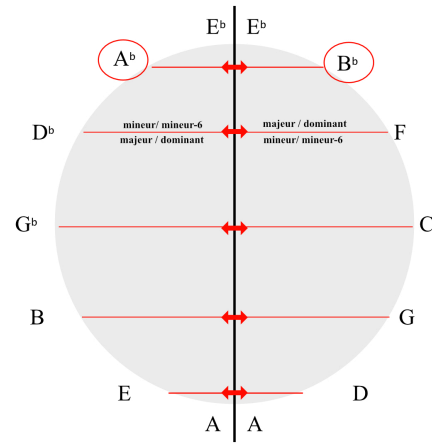
Figuur 12

In figuur 12 heb ik het concept van Collier uit figuur 1 ingevuld voor de toonsoort in  $E^b$ . Dit figuur heb ik gebruikt om de vertaalslag van de negatieve akkoorden naar de niet-negatieve akkoorden te maken (en andersom). Deze akkoorden heb ik in mijn analyse (bijlage 2) genoteerd boven de negatieve akkoorden. Door middel van kleuren heb ik in de analyse onderscheid gemaakt tussen de analyse in de hoofdtoonsoort (●), de analyse in negatieve harmony (●), de uitstapjes naar een andere toonsoort (●) en ter oriëntatie de originele structuur van Bryson en Goldberg (●). Daarbij focus ik mij in de verantwoording van de analyse alleen op de A- en B-gedeeltes tot aan de doorwerking naar de solo (maat 79). In de transcriptie van Colliers compositie heb ik geen harmonische analyse toegepast op de doorwerkingen en het einde, aangezien deze ook niet in de versie van Bryson en Goldberg vermeld staan.



**Intro [maat 1–6] in E<sup>b</sup>:**

Het intro bestaat uit de akkoorden E<sup>b</sup><sub>6</sub>, G<sup>b</sup>/A<sup>b</sup> (A<sup>b</sup><sub>7sus</sub><sup>4</sup> volgens Spitzer) en Gm/A.<sup>25</sup> In termen van analyse valt deze akkoordprogressie lastig te benoemen. De toonsoort is E<sup>b</sup>, maar A<sup>b</sup><sub>7sus</sub><sup>4</sup> en Gm/A wijken van dit tooncentrum af. Door het ontbreken van de terters in het A<sup>b</sup><sub>7sus</sub><sup>4</sup> akkoord zou dit opgevat kunnen worden als een -V (zonder terters), gezien de positie van de originele V tegenover de -V in het tweede model van Collier (B<sup>b</sup><sub>7</sub> staat tegenover A<sup>b</sup>m<sub>6</sub>, figuur 13). Dit vormt een bedrieglijk cadens naar de derde trap (Gm) en een volwaardig (negatief) cadens naar de eerste trap.<sup>26</sup>



Figuur 13

Een andere mogelijkheid is deze progressie op te vatten als verschillende akkoorden over de pedaalnoot van E<sup>b</sup>. Hoewel deze toon niet doorklinkt na het eerste akkoord is de E<sup>b</sup> – samen met de kwint – op de eerste tel duidelijk te horen, waardoor een zeker tooncentrum gevormd is. Het tweede akkoord zou in dit geval een E<sup>b</sup>m<sub>7</sub> worden. Opvallend is dat exact dezelfde noten van het eerste akkoord (E<sup>b</sup><sub>6</sub>) ontstaan wanneer de individuele noten van dit tweede akkoord over het figuur van Collier gespiegeld worden. Hierdoor zou het tweede akkoord als de negatieve eerste trap opgevat kunnen worden. Het Gm/A akkoord vat ik in dit geval op als een E<sup>b</sup>maj<sub>7</sub> waardoor het intro een wisselwerking wordt tussen I en -I. Zie onderstaand schema ter verduidelijking van de eerste twee opvattingen.

<b>Eerste opvatting</b>	<b>E<sup>b</sup><sub>6</sub></b>	<b>A<sup>b</sup><sub>7sus</sub><sup>4</sup></b>	<b>Gm/A</b>	<b>A<sup>b</sup><sub>7sus</sub><sup>4</sup></b>
<b>Analyse</b>	I	-V (zonder terters)	III	-V (zonder terters)
<b>Tweede opvatting</b>	<b>E<sup>b</sup><sub>6</sub></b>	<b>E<sup>b</sup>m<sub>7</sub></b>	<b>E<sup>b</sup>maj<sub>7</sub></b>	<b>E<sup>b</sup>m<sub>7</sub></b>
<b>Analyse</b>	I	-I	I	-I

<sup>25</sup> Peter Spitzer, “Chord Building” in *Jazz Theory Handbook* (Missouri: Mel Bay Publications, 2001), 21.

<sup>26</sup> Spitzer, “Chord Building”, 33.

In het boek *The Anatomy of Jazz* van Leroy Ostransky, beschrijft Ostransky dat niet alle samenklanken verklaard hoeven worden aan de hand van akkoordsymbolen. Zo spreekt hij over “nonharmonic tones” die als doorgangsnoden kunnen fungeren richting (of vanaf) een akkoord op een sterk maatdeel.<sup>27</sup> Daarmee zou een derde opvatting voor het intro kunnen zijn dat Collier gebruik maakt van enharmonische tonen die als doorgangsnoden in de middenstem fungeren rondom het tooncentrum van E<sup>b</sup> (maat 3) en Gm (maat 5). De doorgangsnoden klinken op een zwakke maatdelen, waar E<sup>b</sup> en Gm op sterke maatdelen klinken. De B<sup>b</sup> in de bovenstem blijft liggen en de onderstemmen bewegen chromatisch mee omhoog en omlaag en zouden in termen van akkoordfuncties in dat geval ook niet verklaard hoeven worden. Het gebruik van chromatiek zie je veel terug in het werk van Collier, waardoor akkoordfuncties over het gehele stuk soms lastig benoemd kunnen worden.

### **THEMA IN E<sup>b</sup> [maat 7-38]:**

#### **AA [maat 7-14]:**

Het thema gaat verder met de akkoorden van het intro en sluit in maat 13 en 14 af met een cadens eindigend op een B<sup>b7</sup>sus<sup>4</sup> akkoord dat oplost naar E<sup>b</sup>. Het thema wordt vervolgens op dezelfde manier herhaald en sluit af met een cadens van dominanten in maat 19-20:

V/III – III<sup>7</sup> – VI<sup>7</sup> – II<sup>7</sup> – V – I.

#### **B [maat 23-31]:**

Hier wijkt Collier ver af van de originele akkoordenreeks. Na een kwintvalsequens in maat 26 tot en met 29 – waarin hij het thema ook melodisch verandert naar de toonsoort van E – eindigt Collier de sequens met twee akkoorden: D<sup>b</sup>m<sup>7</sup> en E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>. Wanneer je de individuele noten van deze akkoorden omzet volgens figuur 12 ontstaan de akkoorden F<sup>6</sup> en E<sup>b7(b13)</sup>. Aangezien de functies van deze akkoorden niet heel duidelijk zijn zouden ze opgevat kunnen worden als de zesde en zevende trap in de toonsoort E (aangezien de melodie in E staat) of als negatieve tweede en eerste trap in de hoofdtoonsoort. Echter kan ik in beide varianten – zowel negatief als niet-negatief – hun functie niet verklaren in relatie tot de andere akkoorden en zou het kunnen zijn dat deze akkoorden geen negatieve harmonie zijn. Het slotakkoord van dit thema is de vijfde trap, waarvan de melodienoot de <sup>b</sup>9 is.

---

<sup>27</sup> Leroy Ostransky, “The Musical Elements of Jazz” in *The anatomy of jazz* (Seattle: University of Washington Press Seattle, 1960), 115.

### **A [maat 32 – 38]:**

Het thema gaat weer verder vanaf de vijfde trap, echter voelt en klinkt het meer als een eerste trap door de sterke dominante klank van de vorige maat. In maat 36 eindigt het thema na een traditioneel cadens (III – vi – ii – V – I). In deze passage heeft Collier geen gebruik gemaakt van negative harmony.

### **THEMA ‘ IN E<sup>b</sup> [maat 38 – 79]:**

#### **Intro ‘ [maat 38 – 45]:**

Een herhaling van het intro, nu met extra bovenstemmen.

#### **AA’ [maat 46 – 61]:**

Het tweede A’tje begint wederom vanuit E<sup>b</sup> en varieert tot en met maat 50 harmonisch gezien binnen de toonsoort. In maat 51 valt een akkoord buiten de traditionele harmonie, namelijk G<sup>bmaj7(13)</sup>. Wanneer je deze noten individueel omzet volgens figuur 12 vormt zich een Cm<sup>6</sup>, wat correspondeert met de zesde trap. G<sup>bmaj13</sup> zou in dit geval de negatieve zesde trap genoemd kunnen worden.

In maat 53 en 54 is de volgende akkoordenreeks te zien: Eb<sup>(add2)/G</sup> – G<sup>bmaj9</sup> – D<sup>b(add9)</sup> – A<sup>bmaj9</sup> – E<sup>b6</sup>. Hier lijkt Collier de originele akkoordenreeks af te wisselen met de negatieve harmonieën, waarbij het tooncentrum vanuit de linkerkant van figuur 13 benaderd wordt (G<sup>b</sup> → D<sup>b</sup> → A<sup>b</sup> → E<sup>b</sup>). Wanneer de individuele noten van G<sup>bmaj9</sup> en D<sup>b(add9)</sup> in maat 54 en 55 omgezet worden met behulp van figuur 12, ontstaan de akkoorden Cm<sup>6</sup> en Fm<sup>(add4)</sup>. Deze akkoorden corresponderen met de oorspronkelijke zesde en tweede trap die hier zouden klinken en bevestigen daarmee hun functie als negatieve akkoorden. Wanneer de individuele noten van A<sup>bmaj9</sup> in maat 55 omgezet worden met behulp van figuur 12, vormt zich echter een B<sup>bm6</sup>. B<sup>b</sup> is de vijfde trap van E<sup>b</sup>, maar een mineur<sup>6</sup>-klank fungeert per definitie niet als een dominante vijfde trap. Om die reden zou A<sup>bmaj9</sup> als vierde trap beschouwd kunnen worden in de hoofdtoonsoort, waarbij deze een plagaal cadens vormt naar de eerste trap. Gezien de positie van dit akkoord (op de originele positie van de vijfde trap) en de benadering vanuit de linkerkant van figuur 13, blijft de functie van dit akkoord in mijn optiek toch ambigu. Zie onderstaand schema ter verduidelijking.

Maat	54		55	
<b>Bryson/Goldberg</b>	<b>E<sup>bmaj7</sup></b>	<b>Cm<sup>7</sup></b>	<b>Fm<sup>7</sup></b>	<b>B<sup>b7</sup></b>
	I	vi	ii	V
<b>Collier</b>	<b>E<sup>b(add2)/G</sup></b>	<b>G<sup>bmaj9</sup></b>	<b>D<sup>b(add9)</sup></b>	<b>A<sup>bmaj9</sup></b>
	I	-vi	-ii	-V/IV

### **B' [maat 61 – 70]:**

De harmonische (en ritmische) structuur wijkt hier af ten opzichte van het eerste B'tje, maar valt binnen de hoofdtoonsoort te analyseren. Collier past hier geen negatieve harmony toe.

### **A' [maat 71 – 79]:**

De opening is duidelijk in de hoofdtoonsoort, maar de akkoorden die volgen zijn van toonfunctie veranderd. In maat 72 en 73 staan akkoorden die in hun negatieve vorm nog steeds niet op hun plaats vallen. Deze heb ik beschouwd als een V – I verbinding in E, maar kunnen door het gebruik van chromatiek ook als doorgangsakkoorden fungeren en in functie onbenoemd blijven. In maat 75 vindt dezelfde cadens plaats als in de versie van Bryson en Goldberg, waarbij in de versie van Collier de eerste trap door de derde is vervangen en alle akkoorden dominant zijn geworden (net zoals in de maten 19-20). De I<sup>7</sup> vormt hier de vijfde trap voor het A<sup>bm<sup>13</sup></sup> akkoord dat daarop volgt. Wanneer dit akkoord omgezet wordt ontstaat er een B<sup>b7</sup>. A<sup>bm<sup>13</sup></sup> kan om die reden als een negatief vijfde trap beschouwd worden. Echter lost dit akkoord hier niet op naar de eerste trap. Hierna vindt door middel van een B<sup>b7(13)</sup> – dat als spilakkoord fungeert – een modulatie plaats naar F groot en sluit af met een traditionele cadens.

## CONCLUSIE

*A Theory of Harmony* heeft Collier duidelijk geïnspireerd voor het vormen van negative harmony. Hoewel in essentie negative harmony niet overeenkomt met de polariteitstheorie van Levy, heeft het wel raakvlakken met Levy's omschrijving over centripetale krachten richting het tooncentrum. Aangezien het model van de kwint-as niet terug te vinden is in het werk van Levy, blijft de oorsprong van negative harmony voor mij nog onbekend. Los van waar Collier dit idee vandaan zou kunnen hebben, is de interpretatie – middels de twee modellen – van negative harmony wel duidelijk en eenvoudig toe te passen.

Echter is de toepassing van Colliers interpretatie van negative harmony niet één op één terug te vinden in 'Flintstones'. In de analyse levert de transitie van negatief naar niet-negatief in een aantal gevallen de originele akkoordfuncties op, waardoor er geconcludeerd kan worden dat Collier op die momenten negative harmony heeft toegepast. De harde vertaalslag van dominantseptiem naar mineur<sup>6</sup>-akkoorden, die Collier in zijn interviews noemt, komt echter niet in dit werk voor. Hieruit blijkt dat Collier de toepassing van negative harmony niet limiteert tot alleen deze transitie, maar dat hij het ook toepast voor allerlei andere soorten akkoorden.

De invloed van negative harmony is, sinds het interview met Collier in 2017, online merkbaar. Wanneer je 'negative harmony' als zoekterm invult op Google verschijnen er talloze video's, muziek en blogs over – de aan Collier gekoppelde term – negative harmony. Hiermee lijkt Collier een nieuw concept in het leven te hebben geroepen, hoewel hij hier zelf toch nog terughoudend over is. Aan de hand van mijn analyse beschouw ik negative harmony meer als een compositietruc dan als een nieuw harmonisch concept of compositietechniek. In de interviews beschrijft Collier dat hij negative harmony inzet als een "*tool*" voor zijn "*toolbox*" om andere klanken te creëren ter vervanging van een oorspronkelijke akkoord. Wordt daarmee de uiteindelijke klank mooier, warmer, of past het op dat moment beter in het stuk? Dan is de truc geslaagd.

*"And for that reason, negative harmony has its purpose."*

## DISCUSSIE

Hoewel er wel resultaten zijn gekomen uit dit onderzoek waaruit blijkt dat Collier negative harmony heeft toegepast, zijn er nog geen grote hoeveelheden binnen dit werk te vinden om een concreet beeld te krijgen van de manier waarop Collier deze heeft toegepast.

Aangezien het theoretisch gedeelte een groot aandeel heeft in dit onderzoek, is het niet mogelijk geweest om meerdere werken van Collier te analyseren die het onderzoek naar de toepassing van negative harmony meer resultaten had kunnen opleveren. In een vervolgonderzoek zou het theoretisch gedeelte van dit onderzoek kunnen fungeren als basis voor het analyseren van meerdere werken van Collier. Gezien het resultaat uit dit onderzoek laat blijken dat het theoretisch gedeelte nog uitgebreid kan worden (doordat de vertaalslag niet alleen van dominantseptiem naar mineur<sup>6</sup>-akkoorden is), zouden er meer bronnen gevonden moeten worden waaruit blijkt hoe Collier negative harmony in zijn muziek verwerkt heeft. Daarnaast noemt Collier in een aantal van zijn interviews dat hij door Barak Schmool in aanraking is gekomen met negative harmony, die het weer van Steve Coleman zou hebben. In de ontdekking naar het antwoord op de vraag “wat is negative harmony?” zou hier ook verder onderzoek naar gedaan kunnen worden, om te ontdekken wat hun definitie van negative harmony is en hoe/of zij het gebruiken in hun muziek.

# LITERATUURLIJST

Broze, Yuri en Daniel Shanahan. 'A Diachronic Analysis of Harmonic Schemata in Jazz.' *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* (2012): 909-917.

Levy, Ernst. *A Theory of Harmony*. New York: State University of New York Press, 1985.

Ostransky, Leroy. *The anatomy of jazz*. Seattle: University of Washington Press  
Seattle, 1960.

Spitzer, Peter. *Jazz Theory Handbook*. Missouri: Mel Bay Publications, 2001.

## ONLINE BRONNEN

Aleksandruk, Andre. "The Flintstones Opening and Closing Theme 1960 1966." *YouTube* video, 1:26. 5 september 2013.  
[https://www.youtube.com/watch?v=vd\\_21kWTaA8](https://www.youtube.com/watch?v=vd_21kWTaA8). (Geraadpleegd 6 juni 2020).

Baker, Matt. "Jacob Collier: Using Negative Harmony in Arranging & Improvising." *YouTube* video, 4:46. 27 juni 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=qjw7jBmp4z0>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

Collier, Jacob. "Don't You Worry 'Bout A Thing – Jacob Collier." *YouTube* video, 6:07.  
13 oktober 2013.  
<https://www.youtube.com/watch?v=pvKUttYs5ow>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

Collier, Jacob. "Flintstones." *YouTube* video, 3:10. 1 mei 2016.  
<https://www.youtube.com/watch?v=zua831utwMM>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

Criuckshank, Steve. “Negative Harmony Cover – The Sound of Silence.” *YouTube* video, 3:00. 6 juli 2018.  
<https://www.youtube.com/watch?v=1vVJHMnK70g&list=PL1xLVnSOgE6djHypZDMvyU1tR1VUmyt4f>. (Geraadpleegd 1 april 2020).

Danilo8208SS. “Jacob Collier discusses Negative Harmony and How To Learn Music.” *YouTube* video, 10:07. 29 april 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=e2nUoq3AqjA>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

Godfrey, Conrad. “Jacob Collier Flintstones Transcription.” *YouTube* video, 3:15. 1 juni 2016.  
<https://www.youtube.com/watch?v=DVssEhcYkGQ>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

Lee, June. “Interview: Jacob Collier (Part 1).” *YouTube* video, 12:41. 14 april 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=DnBr070vcNE>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

Lee, June. “Interview: Jacob Collier (Part 2).” *YouTube* video, 38:36. 27 juni 2017.  
<https://www.youtube.com/watch?v=b78NoobJNEo>. (Geraadpleegd 15 maart 2020).

Zillio, Tommaso. “How To Write Chord Progressions With NEGATIVE HARMONY [Simple Explanation].” *YouTube* video, 12:18. 4 februari 2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=qHH8siNm3ts>. (Geraadpleegd 1 april 2020).

## **BLADMUZIEK**

Bryson, Lynn en Larry Goldberg. “Flintstone’s Theme.” In *The Real Book*. 2nd edition, volume II. Hal Leonard, 2004.

Collier, Jacob. *Flintstones*. Transcribed by Conrad Godfrey.  
[http://static.conradgodfrey.com/files/flintstones\\_piano\\_reduction.pdf](http://static.conradgodfrey.com/files/flintstones_piano_reduction.pdf). (Geraadpleegd 15 maart 2020)



# BIJLAGEN

- **Bijlage 1:** Partituur ‘Flintstone’s Theme’ door Bryson en Goldberg, voorzien van harmonische analyse.
- **Bijlage 2:** Transcriptie van Jacob Colliers ‘Flintstones’ door Conrad Godfrey, voorzien van harmonische analyse.
- **Bijlage 3:** Fragmenten uit de verschillende interviews met Jacob Collier (op datum gesorteerd).



# BIJLAGE 2

Piano Reduction

**E<sup>b</sup>**

## Flintstones

Arranged by Jacob Collier  
Transcribed by Conrad Godfrey

**INTRO** Eb<sup>6/9</sup> I (E<sup>b</sup>6/9) A<sup>b7</sup> sus<sup>4</sup> Gm/A I

♩ = 141

bap

♩ = 141

First time only

sssh\_\_\_\_\_ dm bap

**A** I I -I I -I

Flint - stones, Meet the Flint - stones, They're a

A<sup>b7</sup> sus<sup>4</sup> Eb<sup>6/9</sup> A<sup>b7</sup> sus<sup>4</sup> Gm/A A<sup>b7</sup> sus<sup>4</sup>

I vi ii V I vi ii V

dm

11 I -I V/VII V/V I V<sup>b</sup> V I I

mo - dern stone age fa - mi - ly, From the

Eb<sup>6/9</sup> A<sup>b7</sup> sus<sup>4</sup> G<sup>7</sup> sus<sup>4</sup> F<sup>7</sup> sus<sup>4</sup> Abmaj7/Eb C<sup>7</sup> sus<sup>4</sup> B<sup>b7</sup> sus<sup>4</sup> Eb<sup>6/9</sup>

I vi ii V I vi ii V I vi

bap

dm bap V.S.

Piano Reduction

16

**-I** **I** **-I** **bVII<sup>7</sup>** **III<sup>7</sup>** **VI<sup>7</sup>** **II<sup>7</sup>** **V**

town of Bed - rock, They're a page right out of his - to -

*A<sup>b7</sup>9E<sup>4</sup>* *Gm/A* *A<sup>b7</sup>9E<sup>4</sup>* *D7(#9)* *G13* *Cmaj13* *F11* *Bb<sup>9</sup>*

**ii** **V** **I** **vi** **ii** **V** **I** **vi** **ii** **V**

bap

21

**I** **B** **vii** **V<sup>7</sup>/VII** **VII<sup>2</sup>** **VII<sup>7</sup>** **bII<sup>7</sup>** **VI**

ry, Let's ride with the fam-ly down the

*Eb* *Am<sup>9</sup>/D* *A7(#9)/C#* *D7/C* *D7(b9)* *Db* *C<sup>9</sup>*

**I** **%** **III<sup>7</sup>** **doo\_ doo\_ bap** **VI<sup>7</sup>**

ba do do dit do dit

tritone sub.

26

**V** **I<sup>7</sup>** **IV** **#VI** **#II** **#V** **#I** **#VI** **vi** **vii**

street Through the cour - te - sy of Fred's two

*Bb13(#9)* *Eb7(#9)* *Ab13* *C#13* *F#13(#11)* *B13* *Emaj13(#11)* *A13* *Dbm7* *E<sup>b7</sup>m<sup>6</sup>*

**II<sup>7</sup>** **V<sup>7</sup>** **dwee\_ doo\_ bap** **waah\_ doo waah\_ doo yap** **doo vlah**

doo vlah

30

feet feet When you're with the Flint - stones,

doo vlah

bap dway yap

**A** Plan Reduction

$\text{V}/\text{V}$   $\text{V}$   $\text{V}$  (klinkt als  $\text{I}$ )  $\text{IV}$   $\text{VII}^7$   $\text{bII}^7/\text{vi}$

$\text{F}^7_{\text{sus}^4}$   $\text{B}^{\flat 7}(\text{b}9\text{b}13)$   $\text{B}^{\flat}(\text{sus}^4)$   $\text{Am}^{11}$   $\text{Ab}^9$   $\text{D}^7(\text{b}9)$   $\text{Db}^9$

$\text{I}$   $\text{vi}$   $\text{ii}$   $\text{V}$   $\text{I}$   $\text{vi}$

tritone sub  $\text{bII}^7$  3

35

Have a yab-ba dab-ba doo old time

yab - ba dab - ba bap

**INTRO'**

$\text{II}$   $\text{vi}$   $\text{ii}$   $\text{V}$   $\text{I}$   $\text{I}$   $\text{I}$

$\text{Gm}$   $\text{Cm}^7(\text{b}13)$   $\text{Fm}^{11}$   $\text{Bb}^{\flat 6}$   $\text{Eb}^{\flat 6}$   $\text{A}^{\flat 7}_{\text{sus}^4}$   $\text{Gm}/\text{A}$

$\text{ii}$   $\text{V}$   $\text{I}$   $\text{vi}$   $\text{ii}$   $\text{V}$   $\text{I}$

dn dm

41

eeh ooh ooh ooh ooh

*pp*

$\text{A}^{\flat 7}_{\text{sus}^4}$   $\text{Eb}^{\flat 6}$   $\text{A}^{\flat 7}_{\text{sus}^4}$   $\text{Gm}/\text{A}$

$\text{I}$   $\text{I}$   $\text{I}$   $\text{I}$

V.S.

**A'**

Piano Reduction

45

-I I vi VII<sup>6/9</sup> IV ii iii ii I <sup>IV</sup>/<sub>VI</sub> vi

Flint - stones, Meet the Flint - stones, They're a mo - dern stone age

*A<sup>b7</sup> 3/4 4 mf*

E<sup>b</sup>6/9 Cm7(add4) C7(#5)/E A<sup>b</sup>maj13(add9) Fm11 Gm Fm E<sup>b</sup> Fmaj7/G Cm11(b13)

Flint - sto - nes Flint - stones They're a mo - Stone age

I VI ii V I VI ii V I VI

dm dm sto - nes dm dm Flint dm stones

51

(Cm<sup>6/9</sup>) bII<sup>7</sup> VI I (Cm<sup>6</sup>)

fa - mi - ly mod - el From the

G<sup>b</sup>maj13 D<sup>b</sup>maj9 C(add9) E<sup>b</sup>(add2)/G G<sup>b</sup>maj9

fa - mi - ly Flint stones they're the fam - ly from the fow of

ii V I VI

Go meet the stone age

55

(Fm) -ii IV I V -V I -iii VI iii VI<sup>7</sup>

town of Bed - rock, They're a page right out of his - to -

D<sup>b</sup>(add9) A<sup>b</sup>maj9 E<sup>b</sup>6/9 B<sup>b</sup>+ A<sup>b</sup>m7 E<sup>b</sup>maj13(#11)/G C<sup>b</sup>maj13 Cm7(b13) Gm7(b13) C11

bed - rock out of his - tor - y page right out of

ii V I VI ii V I VI ii ba ba

out of Out of

DOORGANGS-AKKOORD OF (G<sup>b</sup>6) DOORGANGS-AKKOORD OF (Gm<sup>7</sup>/D)

60 **ii** **V** **I** **B'** **III**<sub>7</sub>

ry, ————— let's ride with the

**Fm**<sup>11</sup> **Bb**<sup>9</sup> **Eb** **G**<sup>6/9</sup> **E7**(<sup>#9</sup>)

**I** **%** **III**<sub>7</sub>

de be da ba de ba do ry do ba do ba do ba bap baayee

his - to - do ba do ba do ba dm bap baayee

64 **V** **PLAGAAL** **II** **I**

fam-ly down the street Through the cour - te - sy of Fred's two

**Bb**<sup>maj13</sup> **F**<sup>13</sup> **F**<sup>11</sup> **F**<sup>maj13</sup>(<sup>#11</sup>) **Eb**<sup>11</sup>

**VI** **II** **V**

bow bow bah dap bap bow

bow bah dap bap

70 **%** **I**<sup>4</sup> **IV** **vi** (**E**) (**V** **I**)

feet When you're with the Flint - stones, Have a

**Ob**/**Eb** **Eb**<sup>add9</sup>/**G** **Ab**<sup>maj9</sup> **Cm**<sup>11</sup> The! **E**<sup>maj13</sup>(<sup>#11</sup>) **Bm**/**D** **D**<sup>maj13</sup> — fritonus van G

**I** **vi** **ii** **V** **I** **vi** **ii** **V**

with the Flint - stones with the Flint - stones

V.S.

Piano Reduction

75

III<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> IV I<sup>7</sup> V → (b7(9,11)) -V

E<sup>b</sup> → F

bII<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup> bII<sup>7</sup>/III SPILL

yab - ba dab - ba doo time\_ have a yab - ba do time\_

G13(#11) C7(9,11) F13(#11) Eb13(#9)/Bb Eb13(#11) Abm13(#11) B<sup>7</sup> b7 Bb13

yab - ba dab - ba doo dah vi dab - ba

I vi ii V I vi ii V

77

III<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> II<sup>7</sup> IV I

we're go-nna have a gay old\_ time

A13(#11) D13(#11) G11 C7(b13) F13 D Eb E

da - ba gay old\_ I Wow! Wow! km km km

dp doh dp doh am km

**C**

81

be de be de be de be de be de be de

F13 D6#

Wow! Wow! Wow!

dp doh dp doh ooh woah ooh woah ooh woah dp doh

85

B11/D Drum fill A13(#11)/E Bb13(#11)/F B13(#11)/F#

Wow! Wow! Wow!

dp doh dp doh Wow! dp doh Wow! wow wow wow



**SOLO** (F)

Piano Reduction

**A** I

vi

7

90 Melodica

ooh dm dm dm dm

92

Gm7 C7 Am7 Dm7 Gm7 C7

95

F Bb F7 Dm7 Gm7 C7 C#m7 F#6

100

Bm7 E6 Am7 D7 Gm7 C7 F Bb B°

V.S.



105 **V** **I** **III<sup>7</sup>** **VI<sup>7</sup>**

**I** **%** **III<sup>7</sup>** **%** **VI<sup>7</sup>**

Em<sup>11</sup> A<sup>9</sup> D<sup>11</sup>

bap bap bap bayee yup bup bah dup

C<sup>7</sup> F

110 **II<sup>7</sup>** **V**

**%** **II<sup>7</sup>** **%** **V** **%**

G<sup>13</sup>(#11) C<sup>11</sup>

bap bap bap bayee yup bup bah dup



115 **I** **IV** **VII<sup>7</sup>/V** **V** **vi** **V<sup>dah</sup>**

**I** **vi** **ii** **V** **I** **vi** **ii** **V**

F<sup>13</sup> B<sup>b</sup> B<sup>o</sup> F/C Dm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

119 **I** **I<sup>7</sup>** **IV** **VII<sup>7</sup>/V** **V**

**I** **vi** **ii** **V** **I** **vi**

F F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> B<sup>o</sup> C<sup>7</sup>

A

Piano Reduction

122

do be do be dap bah bah bayee bah bah bah bah bop buh dap bah

*F7#9 E11(#9) D $\flat$ (add4)/E $\flat$  B $\flat$ 7 B $\flat$ m7 F(add2)/A D $\flat$ /G $\flat$  B $\flat$  B $\circ$  F(add2)/C*

127

do be do be do ba

*F B $\flat$  G/B C7*

ba dm dm

131

dah bah bah dah bah bah bah do bah da bah doo dn dah dee ya

*F#m11 Fm7(add4) E11 C#7(add4) B $\flat$ /C B7(#11) F B $\flat$  F/C*

v.s.

**B<sup>11</sup>**

136

Chord annotations: ii, V, I, Em<sup>11</sup>, III<sup>7</sup>

Lyrics: do be do be do bn bah

140

Chord annotations: A<sup>13</sup>, B<sup>b7</sup>/D<sup>b</sup>, Ab<sup>13</sup>, Fmaj<sup>13</sup>/G, (cm<sup>6</sup>) - vi, bII<sup>7</sup>/II, II

143

Chord annotations: I<sub>7</sub>, -I, V<sub>7</sub><sup>b</sup>, II<sup>7</sup>, V

Chord annotations: F7(#11), Fm7(#11), C/F, D<sup>b</sup>/G<sup>b</sup>, D/G, E<sup>b</sup>/A<sup>b</sup>, E/A, F/B<sup>b</sup>

Red annotation: CHROMATISCH OMHOOF →

**A**

**V** **I** **IV**

146

*C*7 *F*13(#11)

bah do buh deh bah duh bah fow

**I** **vi** **ii** **IV** **Bb** **I** **vi**

**I** **IV** **VI7** **V**

150

*ii* *V* *F* *I* *vi* *Bb* *B°* *C*

**V**

154

**Straight**  
Tenor

*C* *Eb(sus4)/F* *F#°7* *Eb(add2)/G* *G#m7(add13)* *B(sus4)/C#*

Now it's time to meet

**Straight**

*D°7* *B(add2)/D#* *A7(add4)/E*

the Flint stones

be dm dm dm

V.S.

A<sup>III</sup> E<sup>II</sup>

160

Flint - stones, meet the Flint - stones they're the

A<sup>maj7/B</sup> E<sup>II</sup>

Flint - stones, meet the Flint - stones they're

I vi ii V I vi ii V

164

mo - dern stone age fa - mi - ly

D<sup>7(#11)</sup> Eb<sup>7(#11)</sup> F<sup>7(#11)</sup> C<sup>maj13(#11)</sup> G<sup>maj13</sup> F<sup>m11(add13)</sup>

dern stone age fa - mi

I vi ii V I vi ii V

GREEN NEGATIVE HARMONY

[VI<sup>7</sup> VII<sup>7</sup>/I I<sup>7</sup> V II ii]

167

From the town of Bed - rock they're a

E<sup>%/B</sup> Am<sup>II</sup> G<sup>#m7</sup> Dm<sup>II</sup> D/E Am/G

The town of Bed - rock a

I vi ii V I vi ii V

(B<sup>7</sup>) -V (F<sup>#6</sup>) -II (B<sup>7</sup>)

171 **III<sup>7</sup> CHROMATISCH** **IV** → **vi** **bII<sup>7</sup>** **I** **ii** **I'**

page right out of his - to - ry

F#/G# G/A Ab/Bb A/B F#m/B C#m7 D#o7 E F#m E/G#

page out of ba ba doo ba da ba his - to - ry sto - ry

**I** **vi** **ii** **IV** **I** %

175 **B** **(Am7)** **-IV** **V/III** **III<sup>7</sup>** **VI<sup>7</sup>**

Some - day may - be Fred will win the fight, Then that

Bm11/D# D#7(b9) G#13(#11) C#7(#9)

**III<sup>7</sup>** % **VI<sup>7</sup>** % **IV<sup>7</sup>**

180 **II<sup>7</sup>** **(D#6)** **-VII** **(F#m7)** **-ii** **IV**

cat will stay out for the night

F#13(#11)/D# Fm11/C Dmaj13(#11)/A Amaj13/B

% **IV** % %

V.S.

**COOA**

Piano Reduction

184

When you're with the Flint-stones, Have a yab-ba yab-ba doo old doo

*rit.*

When you're with the yab-ba

*rit.*

Chords: Fmaj13, Db11, Cm11, Bbmaj13, E13(b9), Bbm9/Eb

190

time old time we'll have a

we'll have a

yab - ba doo we'll have a

Chords: Bm13, F(add4)/G, Ebm9, Bbmaj9

194

gay old time

gay old time

gay old time aah

Chords: Ebmaj13/G, Abmaj9/Gb, Eb13(#11)/G, Dmaj13(#11)



## BIJLAGE 3

### INTERVIEW 1:

June Lee, "Interview Jacob Collier (Part 1)," 1:30 – 3:27, 14 april 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=DnBr070vcNE>.

- According to Ernst Levy: Any chord in any key has a polar opposite chord within that key center. Based on rotating every single note on the axes of that keycenter. (1:57 – 2:13)
- Between C and G, that's your axes. I reflect every single note from  $G^7$ , over the axes of C and G, what actually is between E and Eb. So it is like  $Fm^6$ . (2:14 – 2:40)
- A minor plagal cadens has the same amount of **gravity** as a dominant 7 ( $G^7$  and  $Fm^7$ ). It converts everything perfect to plagal. (2:45 – 3:14)
- $A^7 - D^7 - G^7 - C$  becomes  $E^bm^6, B^bm^6, Fm^6, C$ . (3:14 – 3:20)

### INTERVIEW 2:

Danilo8208SS, "Jacob Collier discusses Negative Harmony and How To Learn Music,"

10:07, 29 april 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=e2nUoq3AqjA>.

- You can go about a keycenter on two sides. One is on the fourth side of circle of fifths, the other is on the fifth side of circle of fifths. The sensations on these two different sides are very different. The 'perfect' side feels brighter and the plagal sides is more ensuring. Negative harmony transfers every single chord around the keycenter to its inverse state. Major becomes minor, dominant becomes minor 6. (00:21 – 00:58)
- For example if you are in D major, D and A is your basis. What is actually between F and  $F^\#$ . (1:10 – 1:30)
- The concept of the axes being the fifth is a philosophy of Ernst Levy. I think it's kind of right. If you lay a chord with a fifth in the base, that fifth is really thinking in. A stable choice of a chord. (1:30 – 2:14)
- Emotionally it changes everything from the axes of light to the axes of dark. **The gravity is equivalent**, for instance if you have D as the II in the key of C. The  $F^\#$  wants to rise to G. When you flip D over the axes, it becomes  $B^bm$ . In  $B^bm$  the  $D^b$  wants to fall to the C. So both sides have the same amount of gravity to the C. (4:05 – 5:46)

- It's a philosophy to gather more tools in your toolbox, to use it emotionally. That's the use of it. Theory is fantastic, but it is not the whole point. "It doesn't matter not how much of a language you can speak, until you stop make emotional choices about language." So B<sup>b</sup>m to C, play that and find out how that feels. That's what it is: a sensation. When you gather a skillset, commit to it emotional. (6:18 – 7:50)

## INTERVIEW 3

June Lee, "Interview: Jacob Collier (Part 2)," 00:07 – 5:30, 27 juni 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=b78NoobJNEo>.

- According to Levy. One tone has on overtone series and an undertone series. If you flip the overtones, you have the inverse. Symmetry is one of the most natural things in music that exist. There are more axed you can flip over the axes, but Levy talks about the axes over the fifth. "If you rotate a scale around the axes of that interval then you get the **equivalent gravity** of the center of the key, but from the opposite site of the circle of fifths." Everything from major becomes minor, perfect becomes plagal. (00:20 – 2:30)
- "I personally treat negative harmony not as something that I sit down and study and study and study. But more as something from which I can squeeze out more stuff, more sounds. And once I've got the sounds,[ you know like weird plagal, like minor plagal cadenses as supposed to perfect cadenses], that just gives me a more profound pallet and when it comes to harmonizing a melody it might that some of those sounds fit and for that reason negative harmony has its purpose. " (3:06 – 3:29)
- Jacob Collier heard it from Barak Schmool and Barak Schmool learned it from Steve Coleman. The people where Steve knows it from, were playing it and not talking about it. The way Steve Coleman describes it is from a melodic concept, not a harmonic concept. You can use it melodically as well as harmonically. (3:29 – 5:25)

## INTERVIEW 4

**Matt Baker, “Jacob Collier: Using Negative Harmony in Arranging & Improvising,”**  
4:46, 27 juni 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=qjw7jBmp4z0>.

*Do you use it in a band formation when de bass plays the normal root (like D), do you play Bb-over it? Or does everyone has to play negative? (00:02 – (00:42)*

- Bach would approve! But don't take negative harmony so literary. Just listen to the sound and choose. Originally a melodic concept. You can flip anything, but for Jacob Collier it is a gestural concept. Let's do it this way, or this way. When these sounds are in my pallet, I just use them. It is an emotional decision. It is a new way of generating sound. (00:43 – 4:46)