



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

---

# ATT INSPIRERAS TILL IMPROVISATION

En studie med Warne Marsh som inspiratör

Daniel Nordén

---

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,

inriktning improvisation

Vårterminen 2014

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2014

Författare: Daniel Nordén

Titel: Att inspireras till improvisation – En studie med Warne Marsh som inspiratör

Handledare: Per-Anders Nilsson

Examinator: Einar Nielsen

#### ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze my own way of improvising and to reflect on my approach to improvisation. In this study I have had some of Warne Marsh's compositions and improvisations as a starting point. I have analyzed these to try to find out how Marsh practically does when he improvises, and how his attitude and approach to improvisation affects the music. Based on this I have reflected upon my own musicianship.

Key words: Warne Marsh, jazz, improvisation, practice, composition, Lennie Tristano

#### SAMMANFATTNING

Syftet med denna studie är att analysera mitt eget improviserande och att reflektera kring mitt förhållningssätt till improvisation. I denna studie har jag utgått ifrån några av Warne Marshs kompositioner och improvisationer. Dessa har jag analyserat för att försöka ta reda på hur Marsh praktiskt gör när han improviserar samt hur hans inställning och syn på improvisation påverkar musiken. Utifrån detta har jag sedan knutit an till mitt eget musicerande.

Nyckelord: Warne Marsh, jazz, improvisation, övning, komposition, Lennie Tristano

# Innehållsförteckning

<b>INNEHÅLLSFÖRTECKNING .....</b>	<b>.....</b>
<b>1 INLEDNING .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Inledande text.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Problemformulering, syfte och frågeställning .....</b>	<b>1</b>
<b>2 BAKGRUND.....</b>	<b>2</b>
<b>2.1 Definitioner av improvisation .....</b>	<b>2</b>
<b>2.2 An unsung cat.....</b>	<b>3</b>
2.2.1 Marshs liv.....	3
2.2.2 Warne Marsh och Lennie Tristano .....	3
<b>3 METOD .....</b>	<b>5</b>
<b>3.1 Val av metod.....</b>	<b>5</b>
3.1.1 Transkribering .....	5
3.1.2 Genomförande av transkribering.....	5
3.1.3 Bearbetning och analys .....	5
<b>4 RESULTAT .....</b>	<b>6</b>
<b>4.1 Rytmik och melodik.....</b>	<b>6</b>
<b>4.2 Sammanfattning av resultat.....</b>	<b>9</b>
<b>5 DISKUSSION.....</b>	<b>10</b>
<b>5.1 Resultatdiskussion .....</b>	<b>10</b>
5.1.1 Analys av egen komposition.....	10
5.1.2 Analys av egen improvisation.....	10
5.1.3 Övning .....	11
<b>5.2 Syn på improvisation .....</b>	<b>13</b>
<b>5.3 Sound .....</b>	<b>13</b>
<b>6 BETYDELSE.....</b>	<b>15</b>

<b>6.1 Framtida forskning.....</b>	<b>15</b>
<b>7 REFERENSER .....</b>	<b>16</b>
<b>7.1 Litteratur.....</b>	<b>16</b>
<b>7.2 Fonogram .....</b>	<b>16</b>
<b>BILAGOR.....</b>	<b>17</b>
<b>Bilaga 1.....</b>	<b>17</b>
<b>Bilaga 2.....</b>	<b>19</b>

# 1 Inledning

## 1.1 Inledande text

Under mina tre år på Göteborgs universitet, Högskolan för scen och musik, har jag upptäckt och intresserat mig för saxofonisten Warne Marsh, vars komplexa kompositioner och organiska solospel fascinerar mig. Det slår mig gång på gång att han alltid verkade vara före sin tid gällande rytmik och tonspråk och i de långa fraserna hittar man ofta komplexa grupperingar och intressant ornamentik. Avsaknaden av inövade fraser är det som tilltalar mig mest, han verkade vara en improvisatör som aldrig eller sällan upprepade sig.

Min musikaliska bakgrund började i tidig ålder i ett hem fyllt med musik. Pappa spelade kornett och klarinett till jazzplattor från tjugo-, trettio- och fyrtiotalen och mamma lyssnade på Johnny Cash och Elvis Presley. Att öva var en naturlig del i vardagen hemma, då båda mina äldre systrar och jag spelade instrument. På musikgymnasiet stiftade jag bekantskap med gehörsspel och improvisation, något jag fick chans att utveckla under mina år på folkhögskola. Byggstenarna i jazzmusik kände jag igen från de tongångar jag vuxit upp med i hemmet. Kanske är det detta som lett fram till att jag intresserat mig för Warne Marshs musik då den i mångt och mycket bottnar i traditionell jazz.

## 1.2 Problemformulering, syfte och frågeställning

Ibland när jag improviserar upplever jag att jag upprepar mig och fastnar i samma rytmiska och melodiska mönster. Detta känns oinspirerande då mitt mål är att improvisera med så stor frihet som möjligt. Syftet med det här arbetet är att analysera mitt eget improviserande och att reflektera kring min syn på improvisation. Detta för att bli medveten om och att konkretisera vad jag behöver öva på för att utvecklas ytterligare som improvisationsmusiker.

Jag har i det här arbetet låtit mig inspireras av Warne Marshs musik och improvisationer. Jag har bilden av att Marsh är en av få jazzmusiker som aldrig upprepar sig och som är helt fri från inövade patterns<sup>1</sup> och licks<sup>2</sup>. Hur ska jag öva för att nå dit? Går det att hitta koncept för improvisation eller är det hans inställning till musik och improvisation som är det viktiga? Marsh uttrycker stor rytmisk frihet i sitt improviserande på ett sätt som tilltalar mig mycket. Hur kan jag gå tillväga för att utveckla min egen rytmik? Jag vill försöka ta reda på hur Marsh praktiskt gör när han improviserar samt hur hans inställning och syn på improvisation påverkar musiken.

Som utgångspunkt i denna studie har jag valt följande frågeställning:

- Vad kan jag som musiker, improvisatör och saxofonist lära av Warne Marshs musik och syn på improvisation?

---

1 Patterns – inövade musikaliska mönster. Vanligt förekommande i improvisation och som övningsredskap.

2 Licks – inövade fraser.

## 2 Bakgrund

I detta kapitel ges en bild av Warne Marshs liv och musik samt några definitioner av improvisation. Detta för att ge en förståelse till kommande kapitel i studien. Här presenteras även utvald litteratur inom området med relevans för studien.

### 2.1 Definitioner av improvisation

Författaren och jazzpianisten Kenny Werner (1996) citerar i sin bok *Effortless Mastery* sångaren Bobby McFerrin angående improvisation. McFerrin menar att "improvisation is the courage to move from one note to the next" (s. 56). Werner menar att det är just så enkelt: "It's that simple. Once you conquer that basic fear, when you are able to make that leap from one note to the next without thinking or preparing for it, then you are improvising." (s. 56). En annan infallsvinkel till improvisation och konsten att improvisera belyser Werner på följande vis:

You may think that you can never repeat yourself, but jazz is not total improvisation. If you listen to any great improviser, from Art Tatum to Charlie Parker to John Coltrane, you'll notice that they *always repeat themselves*. Transcribe their solos and you'll find that they are always playing the same lines. Sometimes they are even playing the same things in the same places. (s. 55)

Universitetslektorn och jazzpianisten Daniel Norgård (2004) förklarar att improvisation innebär att komponera i stunden:

Improvisation är komposition i ögonblicket. Improvisation som konstnärlig disciplin omfattar alla musikaliska parametrar. Det som i musikalära brukar kallas musikens beståndsdelar är melodi, harmoni och rytm, men en avancerad improvisation kan också omfatta musikalisk form och klangbild. (s. 80)

Vidare ger Norgård (2004) sin syn på vad bra improvisation innebär. Han delar sin bestämda uppfattning om att en bra improvisation är samma sak som en faktisk komposition. Norgård beskriver detta på följande vis:

Det är min bestämda uppfattning att en bra improvisation är det samma som en verklig komposition och inte en förutbestämd väg genom givna ackordanalyser med hjälp av helt eller delvis memorerade fraser. En bra improvisation är inte heller ett resultat av chanstagning eller tur. Den är som all annan komposition ett resultat av musikerns estetiska val. (s. 80)

Att beskriva improvisation kan vara komplicerat och det finns kanske lika många syner på improvisation som det finns musiker. Nachmanovitch (2004) citerar i inledningen till sin bok *Spela fritt* jazzviolinisten Stéphane Grappelli angående hans syn på improvisation:

Improvisation – det är ett mysterium. Man kan skriva en hel bok om det, men när det kommer till kritan kommer ändå ingen att veta vad det är. När jag improviserar och är i högform, är jag liksom till hälften sovande. Jag glömmer till och med att det finns människor omkring mig. Stora improvisatörer är som präster: de tänker bara på sin gud. (s. 12)

De definitioner av improvisation som valts och i detta avsnitt presenterats är intressanta i relation till föreliggande studies syfte samt dess frågeställning.

## **2.2 An unsung cat**

I Chamberlains (2005) omfattande biografi med titeln *An unsung cat* beskrivs Marshs liv, karriär samt hans syn på musik och improvisation. Jag kommer i följande kapitel kortfattat att återge vad jag anser vara relevant information för att förstå musikern och personen Warne Marsh. Jag kommer även att ge en inblick i Marshs studier för läraren och pianisten Lennie Tristano, som enligt Chamberlain kom att vara av stor betydelse för Marsh.

### **2.2.1 Marshs liv**

Warne Marion Marsh föddes 1927 i Los Angeles. Marsh började spela saxofon i tonåren efter att ha börjat med dragspel. Under sin värnplikt blev han förflyttad till New York, enligt Chamberlain efter egna påtryckningar, efter att ha hört talas om Lennie Tristano. Marsh blev Tristanos student och deras samarbetade pågick ända fram till Tristanos död 1978. Marsh samarbetade, förutom med Tristano, även mycket med altsaxofonisten Lee Konitz, som också var en av Tristanos studenter. Marsh och Konitz bildade blåssektion i Tristanos egna sextett och kvintett men de båda spelade in och turnerade tillsammans även utan läraren.

Marsh flyttade hela sitt liv mellan hemstaden Los Angeles och New York. I New York fanns Tristano och ett rikt utbud av jazzklubbar och musiker. I Los Angeles fanns mamman Elisabeth Marsh kvar, där han kunde bo gratis och fokusera på sin övning. Detta, menar Chamberlain, kan vara en av anledningarna till att Marsh i vissa perioder hamnade i medial skugga eftersom den stora jazzscenen var starkt knuten till New York.

### **2.2.2 Warne Marsh och Lennie Tristano**

Emerzian (2008) menar att Tristano är lika känd för sin undervisning som för sitt spel eller sina kompositioner. Tristanos kompositioner är harmonibundna och bygger oftast på så kallade jazzstandards, låtar från Broadwaymusikalerna. I Tristanos lära var de viktigaste byggstenarna gehör, rytmisk förskjutning, reharmonisering och behärskandet av olika skalor. Skalövningarna skulle inte ses som uppvärmningsövningar utan skulle behandlas med musikalitet. Tristano uppmuntrade sina elever att öva långsamt så att de lärde sig att känna varje enskild ton samt vilken spänning och riktning som fanns i skalan. Eleverna fick även sjunga melodier och transkriberade solon, ofta av altsaxofonisten och bebop pionjären Charlie Parker, i alla tonarter för att träna örat självständigt från instrumentet.

Rytmisk förskjutning och flexibilitet är starkt förknippat med Tristanoskolan. Att öva fraser som inte går jämnt ut i en 4/4-takt samt att gruppera frasen i tre, fem eller sju över en 4/4-takt var en viktig del av övandet. Eleverna fick också öva på att börja specifika fraser på alla olika ställen i takten. Detta för att skapa rytmiskt frihet, spänning och flexibilitet.

Enligt Tristanoskolan skulle improvisationer utvecklas från en melodisk eller musikalisk idé. Tron på rena, spontana och organiska improvisationer som inte är organiserade utifrån patterns eller licks var central. Målet med läran var alltid improvisation, skriver Chamberlain (2005). Att behärska tekniken på sitt

instrument och att inneha musikaliteten för att fullfölja sina idéer, istället för att misslyckas och tillslut tvingas släppa idén, är målet. Chamberlain beskriver en händelse där en ung Warne Marsh spelar upp en av sina första inspelningar för Tristano. På följande vis citerar Chamberlain saxofonisten John LaPorta som bevittnade händelsen:

Marsh and Konitz had just completed one of their first recording sessions, and they played cuts from it. On hearing one of Marsh's solos, Tristano shook his head and clicked his tongue. "What's wrong?" asked Marsh. Tristano, who according to LaPorta habitually referred to himself as "Lennie" or "we", said, "Lennie thinks you don't believe anymore." LaPorta thought that he was referring to some Lester Young quotes in the solo. To LaPorta, the quotes were perfectly appropriate. "I didn't find anything for him to be upset about – but it was a mind game going on. I said 'Lennie, are you talking about those Lester Young quotes?' And he said, 'Yeah, Lennie doesn't think that Warne really believes; he's lost in terms of what we're trying to do here.' I said, 'Would you prefer him doing some of your five-beat phrases?' Total silence. I looked at Warne, and he looked like he had been hit with a hammer. He just completely crumbled up." (s. 55-56)

Chamberlain (2005) beskriver att Marsh hela sitt liv var väldigt fäst vid Tristano och hans lära samt att han genom hela sin karriär behållit den spontana, organiska improvisationen som ideal. Kan händelsen som beskrivs ovan varit en bidragande orsak till det? Är detta en av anledningarna till att Marsh sällan eller aldrig upprepade sig och att han utvecklade en sådan stark känsla för komplex rytmik?



## 3 Metod

I det här kapitlet presenteras studiens forskningsmetod. Här beskrivs även på vilket sätt studien har genomförts samt hur materialet har bearbetats och analyserats. De notexempel från låtar eller improvisationer som redovisas i resultat och diskussion visas transponerade för tenorsaxofon.

### 3.1 Val av metod

Jag valde i den här studien att lyssna på och transkribera improvisationer och kompositioner av Warne Marsh och av mig själv. Jag bearbetade det insamlade materialet utifrån min stilstudie av Marsh. Lyssningen bidrog med att skapa en känsla för musiken och att se de transkriberade notbilderna gjorde det lättare att upptäcka mönster samt motiv.

#### 3.1.1 Transkribering

Transkribering är för många jazzmusiker en viktig metod för att lära sig att improvisera och förstå harmonik och har så varit sedan långt innan utbildningar inom området fanns. Då som nu är transkribering av ett solo eller en låt ett naturligt och effektivt sätt att lära sig på. Nologård (2004) betonar:

Att en jazzmusiker kan välja att studera musikteori och andras improvisationer (plankningar), är lika självklart som att en författare kan läsa andras böcker eller studera språkets uppbyggnad, utan att hans egna berättelser fördenskull behöver bli plagiat eller språkliga konstruktioner. (s. 81)

För mig är transkription en viktig del i mitt lärande. Jag ser det inte som ett medel som används för att skapa en bank av fraser. Istället leder arbetssättet fram till nya musikaliska intryck som jag tar till mig, omformar till mina egna och som jag sedan eventuellt omsätter i praktiken med hjälp av min intuition.

#### 3.1.2 Genomförande av transkribering

Transkriberingen genomförde jag med hjälp notskrivningsprogrammet Sibelius 6 (Avid Technology, inc.) och där jag tyckte att det behövdes använde jag mig av Amazing Slow Downer (Roni Music). Det är ett program där man kan sänka tempot på musiken utan att ändra tonarten vilket har varit till stor hjälp vid transkriberingen av snabba passager. Jag tog även piano och saxofon till hjälp.

#### 3.1.3 Bearbetning och analys

Efter att ha valt teman och solon transkriberades dessa ton för ton. De utskrivna notbilderna lyssnades och spelades igenom upprepade gånger i syfte att upptäcka övergripande rytmiska koncept och förhållningssätt till harmoniken.

## 4 Resultat

I följande avsnitt redovisas resultatet från analysen av utvalda kompositioner och solopartier.

### 4.1 Rytmik och melodik

Chamberlain (2005) skriver att ett vanligt pedagogiskt verktyg som Tristano använde var att låta eleverna skriva egna teman<sup>3</sup> på standards<sup>4</sup>. Melodierna blev som etyder eller övningar för ett rytmiskt eller melodiskt koncept. Nedan, i Figur 1, följer de åtta första takterna ur Marshs tema *Marshmallow* (2010) som bygger på standardlåten *Cherokee*:

0,03 - 0,10  
Cmaj7 Gm7 C7  
5 Fmaj7 Bb7

Figur 1

En variant på samma melodi återkommer senare i låten, efter B-delen, men då är de tre första takterna förskjutna en fjärdedel (Figur 2). Hela *Marshmallow* (2010) återfinns under Bilaga 1.

0,41 - 0,48  
49 Cmaj7 Gm7 C7  
53 Fmaj7 Bb7

Figur 2

Det melodiska innehållet i Figur 1 och Figur 2 visar tydligt på överlagrade treklanger<sup>5</sup>. Över ackordet Cmaj7 spelas en E-durtreklang, slag tre i takt två, vilket bildar ett Cmaj7(#5). Samma sak fast i en annan tonart återfinns i takt 53 då en A-durtreklang över ett Fmaj7 bildar ett Fmaj7(#5). I takt 54 spelas en E-dur-treklang över Fmaj7. Detta bildar ett ackord som man kan kalla Fmaj7(#11,#9). I takt fem spelas en C-durtreklang över Fmaj7 vilket bildar ett Fmaj9.

3 Tema – melodin på en komposition.

4 Standards – låtar som är vanligt förekommande i jazzrepertoaren. Ofta skrivna till Broadwaymusikaler.

5 Överlagrade treklanger – en treklang som spelas ovanpå en annan, till exempel E-dur över C-dur.

Samma rytmiska fenomen som visas i *Marshmallow* (2010) återfinns i Lee Konitz och Warne Marshs version av Charlie Parkers standardlåt *Donna Lee* (2010). Sådär ser de åtta första takterna av Parkers originalmelodi ut (Figur 3):

0,01 - 0,08

A1

3

5

Cm7 F7 Bbmaj7 Fm7 E7

Figur 3

Efter solona spelar de temat igen fast denna gång förskjutet en fjärdedel tidigare (Figur 4).

5,42 - 5,50

A2

3

5

Cm7 F7 Bbmaj7 Fm7 E7

Figur 4

Inte bara i skrivna teman går det att hitta rytmiska förskjutningar. Marshs solospel genomsyras av rytmiska motiv som vrids, vänds och förskjuts. Nedan följer ett urklipp ur Marshs solo på *Marshmallow* (2010) (Figur 5).

1,58 - 2,03

17

Cmaj7 Gm7 C7 Fmaj7

Figur 5

Marsh spelar tre fjärdedelar direkt följt av sex åttondelar vilket tillsammans bildar en fras om totalt sex fjärdedelar. Han upprepar samma rytm tre gånger vilket gör att den förskjuts två fjärdedelar per gång; första frasen börjar på slag ett, andra på slag tre och tredje på slag ett igen. Om man tittar på toninnehållet i frasen som visas i Figur 5 ser man att det är väldigt tonartstroget. De tre grupperna med fjärdedelar utgör samma motiv med ackordstener för respektive ackord, ters, kvint och grundton. Det är Marshs förhållning till ackordsbytena som sticker ut. Första ackordet, Cmaj7, spelar Marsh under sex fjärdedelar stället för åtta, för att sedan antecipera Gm7 och mejsla ut det ackordet två slag för tidigt. Marsh spelar även Gm7 i sex fjärdedelar men C7-ackordet som följer spelar Marsh endast i tre fjärdedelar för att antecipera Fmaj7 ett slag för tidigt.

Således spelar Marsh Fmaj7 i fem slag istället för fyra. Chamberlain (2005) citerar basisten Pat Smith om just detta:

”He was so interesting because of the way his phrases were made, it wasn’t predictable.” For exempel, Smith said, if there were two 4/4 bars in which the chord changed at the beginning of the second bar, Marsh would not play four beats on the first chord and four beats on the second but might play three beats on the first and five beats on the second, or vice versa, which created ”a certain stress that I love”. (s.143)

Senare i samma solo spelar Marsh en fras som förskjuts i 4/4-takten då frasen går jämt ut efter tre slag (Figur 6). Denna fras visar även på en formkänsla som är obunden av perioden.



Figur 6

Frasen spänner dels över en period om fyra takter men även över gränsen mellan låtens A-, och B-del, här markerat med dubbelt taktstreck. Det är lätt att luras till att slag tre i takt 33 känns som slag ett i en takt. Hela Marshs solo på *Marshmallow* (2010) återfinns i Bilaga 2.

I sitt solo på *Smog Eyes* (1996) avslutar Marsh en fras med en rytmisk figur som består av två åttondelar samt en åttondelstriol följt av två åttondelar (Figur 7). Han börjar nästa fras med samma rytm och inom loppet av tre takter har Marsh börjat samma rytm på tre olika ställen i takten, slag ett, fyra och till sist tre.



Figur 7

Även här (Figur 7) hittar man ett exempel på hur Marsh anteciperar F7-ackordet med en fjärdedel och spelar F7 i fem slag istället för fyra. Man ser också hur Marsh använder kromatiska närmandetoner och hur han ringar in vissa måltoner. Det vill säga han närmar sig måltonen via närmandetoner som i det här fallet har förhållandet liten sekund till måltonen. Marsh ringar in första tonen i takt 40, ett G, genom att spela Ass och Fiss innan, båda en liten sekund ifrån tonen G. Marsh gör samma sak senare i takten. Då ringar han med hjälp av Bess och Giss in tonen A på slag fyra. Över A7 spelar Marsh en fras med tonmaterial hämtat från den altererade skalan.

Nedan (Figur 8) följer ett utdrag ur Marshs solo på *Broadway* (2006). Takt 17 och 21 med upptakt är ett exempel på att utveckla en fras, då de båda takterna bygger på samma rytmiska och melodiska idé. Det är relativt stora melodiska språng och förhållandet till ackorden, Cm7 respektive Bbm7, är samma. Kvarten upp en sext till nian följt av molltersen en sext upp till grundtonen.

1,12 - 1,28

17 Cm7 F7 Bbmaj7

21 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Gm7 C7

25 Fmaj7 F7

Figur 8

Vi hittar vidare exempel på kromatiska närmandetoner; första tonen i takt 23 ringas kromatiskt in av föregående två åttondelar. På samma sätt ringas första tonen i takt 26 in av de föregående tonerna E och D. Även långa fraser är vanligt förekommande i Marshs improvisationer. Den sista frasen i Figur 8 sträcker sig från takt 21 med upptakt ända till första slaget i takt 26.

## 4.2 Sammanfattning av resultat

Marshs rytmiska flexibilitet och finess är tydlig. Att förskjuta fraser, i solon såväl som i temapresentationer, är vanligt i Marshs spel. Att spela fraser som inte går jämt ut över den givna taktarten är också det ofta förekommande. Marsh är alltid sin ursprungliga idé, rytmisk eller melodisk, trogen och han är noga med att utveckla den. I de ofta långa fraserna hittar man stora intervall blandat med kromatik och inringning av måltoner. Melodiernas toninnehåll är ofta relativt simpelt men sofistikerat. Överlagringar är vanligt förekommande.

## 5 Diskussion

I det här kapitlet presenteras diskussionen av undersökningens resultat samt mina tankar kring begreppet improvisation. Vidare presenteras en diskussion och jämförelse av Marshs sound och mitt eget sound. Studiens betydelse och de tankar som väckts kring framtida forskning presenteras även.

### 5.1 Resultatdiskussion

I följande avsnitt diskuteras resultatet utifrån mitt eget musicerande och komponerande. Här reflekterar jag kring rytmik och melodik.

#### 5.1.1 Analys av egen komposition

Nedan (Figur 9) visas åtta takter ur en av mina kompositioner. Det är B-delen i ett stycke skrivet till min examenskonsert. Utan att ha skrivit det men någon tanke på att likna Marsh eller att hämta inspiration ur Tristanoskolan finns det många likheter:



Figur 9

Precis som i Marshs spel och kompositioner består melodin i Figur 9 av stora språng (intervall upp till stora sexter och stora septimor) samt kromatik och inringning av toner. Till exempel ringas tonen Bess in i takt fem av de föregående tonerna A och C. Inte minst rytmiken i Figur 9 kan härledas till Marsh. Andra frasen med början i takt tre inleds med samma tonmaterial som första frasen i takt ett. Andra frasen är dock förskjuten en åttondel och börjar på taktens andra åttondel istället för på första slaget. Andra frasen utvecklas vidare med hjälp av stora intervallsprång samt avslutas med inringningen jag nämnde ovan. Tredje frasen hämtar i sin tur sitt tonmaterial från andra frasen, slag tre i takt tre, men rytmiseras på ett nytt sätt. Denna fras avslutas med en utveckling av de fallande sexter som påbörjades i takt fyra. Sekvenserna och det idétrogna i Marshs spel tycks ha influerat och påverkat mig mycket och det blir påtagligt i denna komposition.

#### 5.1.2 Analys av egen improvisation

Även i mina improvisationer går det att hitta likheter. Jag gav nyligen en solo-konsert som mestadels var helt improviserad. När jag i efterhand lyssnar på inspelningen (*Stycke 1*, 2014) hör jag att det faller sig naturligt för mig att utgå

från en musikalisk idé och därefter utveckla den. Att vara en idé trogen är en inställning jag inspirerats till av Marsh. Även rent musikaliskt finns det likheter mellan mig och Marsh om man lyssnar till solokonserten. Förutom det idétrogna, som är tydligt framförallt i första stycket, använder jag mig av stora intervall, kromatiska närmandetoner, inringningar av toner samt långa fraser. Vi ser exempel på det nedan i Figur 10 transkriberat från *Stycke 2* (2014):

1,13 - 1,20



Figur 10

Jag använder mig mycket av närmandetoner och inringningar av måltoner. I takt tre spelar jag en figur på sex sextondelar tre gånger som frasavslutning. Något jag vill poängtera är att denna fras är helt improviserad. Det är inga inövade mönster eller grupperingar utan frasen är helt organsikt improviserad.

### 5.1.3 Övning

När jag i processen av detta arbete spelat Warne Marshs olika solon och teman har jag i många fall stött på problem. Fingersättningsmässigt eller tekniskt är det inga problem, svårigheterna är uteslutande rytmiska. Jag förskjuter pulsen eller tappar bort mig i formen på grund av den rytmiska komplexiteten som finns i hans musik. Ur denna problematik har två övningar fötts:

1. Starta skrivna melodier eller improviserade fraser på olika ställen i takten.

Jag har övat på att flytta fraserna en åttondel senare i takten. Först har jag spelat frasen med start på slag ett i takten, sedan på åttondelen innan slag två, efter det på slag två och så vidare. Om jag gör övningen med improviserade fraser över en standardlåt försöker jag även variera fraslängden och jag stannar med jämna mellanrum för att kontrollera att jag vet var i takten och formen jag befinner mig. Det är också viktigt för mig att göra övningen över många olika låtar och i alla tonarter för att undvika att öva in mönster. Jag vill med övningen öka min rytmiska frihet och fantasi, inte öva in fraser.

2. Spela skrivna melodier eller improviserade fraser som inte går jämnt ut över den givna taktarten.

Denna övning är enkel att strukturera upp. Jag har utgått ifrån enkla skalövningar och helt enkelt kombinerat dessa övningar till fraser som går jämnt ut över taktarterna 3/4, 5/4, 6/4 eller 7/4 och övat dem över en 4/4-takt. Det svåra är inte att spela dessa udda fraser i sig utan hur man förhåller sig till perioden,

formen i musiken och inte minst harmoniken. Skalövningarna har jag sett som pusselbitar i 2/4 som kombineras ihop till en fras. Mönster eller skalövningar i 2/4 kan se ut på följande vis:



Figur 11



Figur 12

Dessa små byggstenar går sedan enkelt att sätta ihop till fraser i till exempel 3/4. En fras skulle kunna se ut som följer:



Figur 13

Figur 13 är komponerad av Figur 11 men en fjärdedel har lagts till så att det blir en 3/4-fras. Man kan flytta upp figuren diatoniskt i en skala (Figur 13) men också nedåt eller inverterat. Jag har även övat på att starta exemplen på olika ställen i takten. Nedan följer ett exempel på hur en annan fras som börjar på åttondelen innan slag ett kan se ut. Frasen i Figur 14 är en kombination av Figur 11 och Figur 12.



Figur 14

På det här viset har jag kombinerat ihop fraser som jag använt i min övning. Från fraser som går jämnt ut över 3/4 upp till fraser i 7/4. Precis som med den andra övningen är det viktigt att öva i alla tonarter och över olika låtar. Jag stannar upp och kontrollerar att jag vet var jag befinner mig i förhållande till takt och form. När jag övar detta över låtar gör jag fraserna max fyra takter långa och jag är noga med att följa harmoniken. När jag känner att jag kan en övning eller rytmisk gruppering på en låt eller i en tonart nöter jag inte ut den. När jag väl lärt mig den spelar jag den inte igen, i syfte att inte öva in mönster eller fraser. Jag övar för att sedan glömma. Denna övningsmetod har jag börjat med i och med denna studie och det är en metod jag vill fortsätta öva på och utveckla. Jag upplever att det finns material i detta för ett helt livs övning.

Det går att hitta likheter i mitt och Marshs spel. Likheter som är intuitiva för mig, som jag tagit till mig enbart av att lyssna mycket på Marsh. Men också likheter som kommit till genom övning. I denna studie har jag, genom att studera Warne Marshs musik, inspirerats till att utveckla såväl mina övnings-



vanor som målet med övningen. Målet är, som jag beskriver i bakgrunden, att ha tekniken och musikaliteten för att fullfölja mina musikaliska idéer och att inneha en känsla av frihet när jag improviserar.

## 5.2 Syn på improvisation

Marsh var en improvisatör som hela tiden försökte hitta nya vägar genom harmoniken. Marshs strävan efter att hitta nya melodier och inte fastna i musikaliska mönster är enligt mig beundransvärd och har påverkat mig mycket. För mig har denna strävan efter att improvisera utan att använda mig av inövade patterns eller licks kommit att bli central. Denna inställning har stärkts efter att mer ingående ha studerat Marshs spel.

Jag instämmer med Nolgård (2004) när han säger att improvisation är komposition i stunden. När jag komponerar försöker jag att inte skriva samma låt två gånger, och på samma sätt vill jag inte spela samma improvisation två gånger. Vidare stämmer mina åsikter helt överens med Nolgårds formulering att en bra improvisation inte är "en förutbestämd väg genom givna ackordanalyser med hjälp av helt eller delvis memorerade fraser" (s.80). Detta håller jag helt med om och det är en viktig del till varför jag ännu inte tröttnat på att spela musik. Att se det så som Werner (1996) beskriver improvisation, att jazz inte är totalt improviserat och att alla stora jazzmusiker upprepade sig känns långtråkigt enligt mig. Det kan vara sant att många stora jazzmusiker spelade samma fraser om och om igen, men om jag skulle göra det skulle jag snabbt tröttna på mitt ständiga musikaliska tjat. Jag vill nära min strävan efter att spela nya melodier varje dag, det är en stor drivkraft och en källa till inspiration. Jag vill verkligen improvisera! Jag vill ha modet att hoppa från ton till ton och skapa melodier och komponera på ett organiskt sätt i ögonblicket från ett "till hälften sovande" tillstånd som Nachmanovitch (2004) uttrycker det. Werner uttrycker sig på ett vackert sätt vid ett annat tillfälle när han säger att det faktiskt är så enkelt att bara ha modet att hoppa från ton till ton utan att tänka eller förbereda sig.

## 5.3 Sound

Marshs sound är ljust, lätt och nästan skört. Han spelar ofta i tenorens höga register, altissimoregistret, så att det ibland låter som om han spelar altsaxofon. Det finns även en kärvhet i tonen, ibland låter det nästan som om soundet spricker. Mot slutet av Marshs karriär blev hans sound hårdare och lite mer burdust; inte lika varmt som det var på fyrtio- och femtiotalet. Chamberlain (2005) lyfter fram Marshs syn på sound på följande vis:

Warne Marsh refused to rely on a conventionally "pretty" tone as a substitute for ideas. As his frequent colleague Lee Konitz said, tone for Marsh was a function of the depth of his inspiration at any particular moment. He was committed to the process of improvisation, and tone was an aspect of that process. He did not start with what his instrument would let him do and work within that, as one imagines players with consistently pleasing tone like Zoot Sims or Ben Webster or Stan Getz did. Sound, like everything else, came from within, and in the moment. [...] Frequently Marsh seems to have deliberately sacrificed tonal appeal in order to force the listener to focus on the energy of his ideas. (s.10)

Jag upplever att soundet verkar ha kommit i andra hand för Marsh; fokus ligger istället på melodierna och den musikaliska idén. Jag delar inte Marshs absoluta inställning till sound. Istället anser jag att sound är en lika viktig och betydelse-

full parameter som melodi och rytmik. För mig är soundet viktigt eftersom det innebär en första upplevelse av musiken. Innan lyssnaren ens har hört melodin i musiken har lyssnaren hört soundet. Marshs sound är utan tvekan personligt och speciellt, det är få saxofonister som låter som honom.

Även om jag inte delar Marshs inställning till sound tycker jag om hur han låter. Jag tycker om att utöka saxofonens register och använder mig mycket av alt-issimoregistret, precis som Marsh gör. För att jag ska kunna göra det krävs relativt hårda rörblad. Det gör det lättare att spela med kontroll på flageoletterna. Hårda rörblad ger dessutom generellt lite ljusare, torrare och träigare sound än lösare rörblad ger. Jag vill att mitt sound ska vara lätt, ljust och klart.

## **6 Betydelse**

Att som musiker reflektera över vad improvisation innebär anser jag är viktigt. Min förhoppning är att den som tar del av detta arbete får ytterligare ingångar till hur man kan se på improvisation. Studien kan förhoppningsvis även inspirera till att utveckla läsarens eget övande och komponerande.

För mig har arbetet med denna studie bidragit till att jag har försökt konkretisera min syn på improvisation, övning samt sound. Jag har genom arbetet utvecklat min vilja att ständigt hitta nya melodier och improvisera utan att upprepa mig. Jag har även fått nya insikter angående hur jag ska öva för att kunna utveckla min rytmik.

### **6.1 Framtida forskning**

Att analysera Warne Marshs musik och att så ingående ha reflekterat över mitt eget spel samt improvisation har lett till att ytterligare frågor har väckts. Då mitt arbete är förhållandevis begränsat skulle det vara intressant att få ta del av andra studier som behandlar samma och anknytande ämnen. Jag skulle till exempel vilja ta del av ytterligare analyser av Marshs improvisationer och hans övningsupplägg. Jag skulle vilja veta mer om hur Marshs musikaliska arv lever vidare hos dagens jazzmusiker. Att studera hur Tristanoskolan lever vidare idag skulle också det vara intressant. Arbetet med studien har även uppmuntrat till att vidare diskutera begreppen improvisation och kreativitet.

## 7 Referenser

### 7.1 Litteratur

Chamberlain, S. (2005). *Studies in Jazz, Volume 37: Unsung Cat: The Life and Music of Warne Marsh*. Lanham: Scarecrow Press.

Emerzian, J.J. (2008). *Saxophonist Mark Turner's stylistic assimilation of Warne Marsh and the Tristano school*. (UMI Number: 1451508). Los Angeles: University of California.

Nachmanovitch, S. (2004). *Spela fritt: improvisation i liv och konst*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Nolgård, D. (2004). *Jazzpiano*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Werner, K. (1996). *Effortless mastery: liberating the master musician within*. New Albany, Ind.: Jamey Aebersold Jazz.

### 7.2 Fonogram

Pepper, A. & Brown, T. (2006). *The Complete Free Wheeling Sessions*. Andorra: Lone Hill Jazz.

Konitz, L. (2010). *Lee Konitz with Warne Marsh*. Andorra: Poll Winners Records.

Tristano, L. & Marsh, W. (1996). *Lennie Tristano & Warne Marsh Intuition*. Barcelona: Capitol Records, Inc.

Nordén, D. (2014). *Ej utgiven solokonsert*. Göteborg: Högskolan för scen och musik.

# Bilagor

## Bilaga 1

Warne Marshs komposition *Marshmallow* (2 sidor).

### Marshmallow

Baserad på Cherokee

W. Marsh

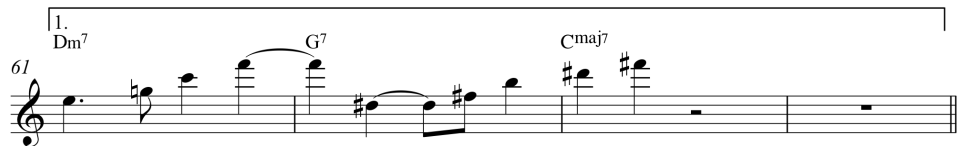
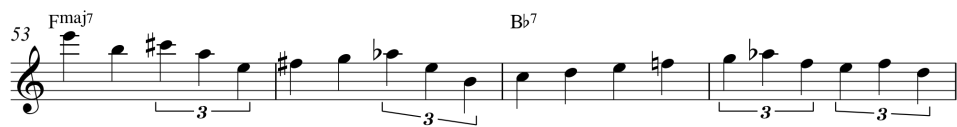
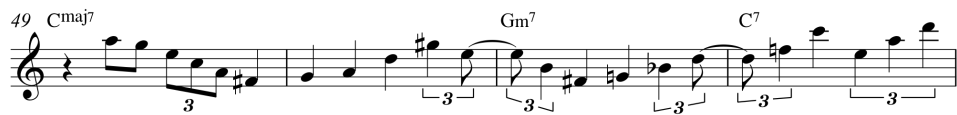
Transkription: D. Nordén

Tenorsaxofon - Bb

The musical score is written for Tenorsaxofon in Bb and is in 4/4 time. It consists of 32 measures, divided into eight systems of four measures each. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various chords and triplet patterns.

Chords and measures:

- Measures 1-4: Cmaj7, Gm7, C7
- Measures 5-8: Fmaj7, Bb7
- Measures 9-12: Cmaj7, D7
- Measures 13-16: Dm7, Em7(b5), A7(b9), Dm7, G7(b9)
- Measures 17-20: Cmaj7, Gm7, C7
- Measures 21-24: Fmaj7, Bb7
- Measures 25-28: Cmaj7, D7
- Measures 29-32: Dm7, G7, Cmaj7



## Bilaga 2

Warne Marshs solo på *Marshmallow* (2 sidor).

### Marshmallow

W. Marshs solo

W. Marsh

Transkription: D. Nordén

Tenorsaxofon - Bb

Cmaj7 Gm7 C7

5 Fmaj7 Bb7

9 Cmaj7 Em7 D9

13 Dm7 Em7(b5) A7(b9) Dm7 G7(b9)

17 Cmaj7 Gm7 C7

21 Fmaj7 Bb7

25 Cmaj7 D7

29 Dm7 G7 Cmaj7

33 Ebm7 Ab7b Dbmaj7

2  
37 C#m7 F#7 Bmaj7

41 Bm7 E7 Amaj7

45 Am7 D7 Dm7 G7

49 Cmaj7 Gm7 C7

53 Fmaj7 Bb7

57 Cmaj7 D7

61 Dm7 G7 Cmaj7