



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

THE LE WILLIAM SOOVIK GRAND FINALE

Reflektioner kring examen

av

William Soovik

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
Inriktning improvisation.

Vårterminen 2015.

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning
improvisation
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2015

Författare: William Soovik

Arbetets titel: The le William Soovik Grand Finale; Reflektioner kring
examen.

Handledare: Per-Anders Nilsson

Examinator: Maria Bania

Nyckelord: Kompositionsprocess; Jazzarrangering; Fri improvisation;
Influenser; Musikalisk bakgrund

ABSTRACT:

Det här arbetet handlar om kompositionsprocesser och metoder som användes under arbetet inför examenskonserten i slutet av våren 2015. Musiken har komponerats för en blåsinstrumentdominerad oktett och målet för konserten var att i huvudsak spela musik som inte framförts tidigare, vilket också blev slutresultatet. Som referens vid reflektionerna kring komponeringsarbetet och repetitionerna med oktetten användes den processdagbok som har förts sedan arbetet med musiken inleddes. Flera olika varianter av samma komposition har sparats i ett notskrivningsprogram och genom de olika versionerna kan arrangemangens utveckling följas. Alla repetitioner med oktetten har spelats in för att kunna användas som referensmaterial vid reflektioner kring kompositioner, improvisationer och former. Examensarbetet inleds med en kontextualisering av min musikaliska bakgrund för att genom den kunna reflektera kring var examensmusiken befinner sig i förhållande till den som inspirerat mig, tidigare i mitt liv.

Innehåll

Inledning	5
Hur min musikaliska bakgrund har lett fram till den punkt där arbetet som följer inleddes.....	5
Syfte och problemställning	7
Tillvägagångssätt.....	7
Förväntningar.....	7
Processdagbok.....	8
Reflektioner.....	11
Kompositionsmetodik och processer.....	11
Influenser.....	12
Reflektion av kompositionsprocessen.....	14
Sammanfattning av kompositionsmetodiken	18
Improvisationer och solodelar	19
Slutreflektion	20
Influenserna.....	20
Kompositionsprocessen.....	21
Improvisationerna	22
Sammanfattning.....	23
Slutord.....	23

Inledning

Hur min musikaliska bakgrund har lett fram till den punkt där arbetet som följer inleddes.

Musik har alltid varit en stor del av mitt liv då min far har varit verksam som yrkesmusiker och arrangör under de senaste 30 åren. Flera personer i min släkt och omgivning var också mycket musikaliska och musikintresserade, vilket ledde till att jag vid 9 års ålder började ta trumlektioner på kulturskolan i Mölnådal.

Så småningom följde tre år på Hulebäcksgymnasiet i Mölnlycke och det estetiska programmet med slagverksinriktning. Under gymnasietiden var det framförallt klassiskt slagverk som gällde men också mycket trumset. Flera av mina lärare fick upp mina ögon för den improviserade musiken och detta inspirerade mig att, när slutet av mitt sista år närmade sig, söka några folkhögskolor. Birka folkhögskola i Jämtland blev den första anhalten och skolan bjöd på ett innehållsrikt och utvecklande år. Mycket av tiden gick åt till att spela med andra musiker och så sakteliga började en mer personlig musikeridentitet formas.

Birka ligger utanför Östersund, nära den norska gränsen, och därför var det många musiker från Norge som studerade musik på skolan. Några av dem introducerade mig för norsk, nutida jazz. Den norska musiken var ofta baserad på den synkoperade rytmik och komplexa, dissonanta harmonik som är vanligt förekommande i många typer av jazz, men den var framförd med ett friare förhållningssätt och med mindre strukturerade former jämfört med musik jag hört tidigare. Solisterna följde inte alla gånger harmoniken i en komposition utan spelade toner som för mig ofta lät helt främmande i sammanhanget. Många gånger slutade även trumslagarna att statistiskt hålla takten i perioder för att istället bidra med eklektiska och upphackade rytmiska utsvävningar.

Den här typen av musikaliska element var på många sätt nya för mig, och jag uppfattade musiken som mer mystisk, levande och spännande. Tidigare, under min gymnasieperiod, spelade och lyssnade jag mycket på modern amerikansk jazz och fusion från 90-talet och framåt¹, musik som ofta är sprungen ur en mer strikt jazztradition. Men den här nya musiken som presenterades för mig under min tid på Birka, vilket man kanske skulle kunna kalla skandinavians motsvarighet till den amerikanska moderna 90-tals-jazzen, fick mig att associera till mer än bara traditionell jazzhistoria. Den hade även tydliga rötter inom genrerna pop, rock och elektronisk musik, både vad gäller själva kompositionerna men även improvisationerna². Detta gav musiken en helt annan innebörd och gjorde den på många sätt lättare för mig att relatera till, då den påminde mig starkt om den typ av musik jag lyssnade på när jag var yngre³.

Efter Birka följde två år på Fridhems folkhögskola i Svalöv, Skåne. Där spelade och lyssnade många av mina klasskamrater på frijazz. Något jag egentligen aldrig tyckt särskilt mycket om eller haft mycket till övers för, men som jag definitivt hade börjat få upp ögonen för tack vare all den samtida, skandinaviska jazz som hade introducerats mig under mitt år på Birka.

¹ T.ex. Joshua Redman, *Home Fries, Freedom In The Groove* (Warner Bros, 1996)

² T.ex. Eivind Aarset, *Dröbak Saray, Sonic Codex* (Jazzland, 2007)

³ T.ex. Led Zeppelin, *Black Dog, Led Zeppelin IV* (Atlantic Records, 1971)

Då det i hemmet alltid spelats mycket storbandsmusik, traditionell jazz, funk, soul och fusion så har det alltid varit taktfast, strukturerad och ”svängig” musik som gällt för mig.

Allt eftersom tiden på Fridhem gick började jag dock kunna uppskatta den friare musiken och dess abstrakta sväng allt mer. Nya vänner introducerade mig för musiker som Ornette Coleman, Albert Ayler och Keith Jarrett. Deras musik fascinerade mig då jag kunde höra att de inspirerats av den traditionella jazzens harmonik, tonspråk och attityd, men spelade med samma typ av tonal frihet och lösa former som mina norska klasskamrater på Birka använt sig av. Ett exempel på sådan typ av frijazz är låten *Spirits* med Albert Ayler.⁴ Ett annat intressant element i deras musik var att de musiker som spelade melodierna ofta gjorde det i ett eget tempo, medan kompmusikerna spelade i ett helt annat tempo. Enligt min uppfattning tillförde detta ett abstrakt, mystiskt sväng till musiken och det kunde ge teoretiskt enkla melodier mer komplexitet och liv. Exempel på detta sätt att spela kan man höra i Ornette Coleman’s komposition *Lonely Woman*⁵. Detta visade sig vara ett koncept som så småningom skulle leta sig in i många av mina egna kompositioner.

På Fridhem skrev jag för första gången musik som inte bara var en schablon av samtida amerikansk jazz, utan en personlig musik som representerade mig och min konstnärliga riktning just då. Kvintetten Cirkus Räkan startades och spelade in skivan *Går i bräschen* på vilken musiken influerats av flera av de artister som tidigare nämnts. (Audio 1 – Cirkus Räkan med låten *Finska Dagen*) Bandets sättning var trummor, bas, gitarr, trumpet och saxofon och musiken byggdes många gånger kring enkla melodier, spelade utan en underliggande, statisk puls. Gitarren hade ofta en mer melodisk än harmonisk roll vilket ledde till att gruppen för det mesta lät som en ensemble utan ackordsinstrument, ungefär som Ornette Colemans kvartett, som kan höras på lyssningsexemplet nedan. Soloformerna var ofta obestämda och temana korta. Då mina studier på Högskolan för Scen och Musik tog vid, under hösten 2012, blev det en naturlig fortsättning att starta en större ensemble som spelade samma typ av musik som Cirkus Räkan. Att det skulle vara en större ensemble kändes naturligt då mitt intresse för att arrangera musik för större sättningar funnits en längre tid. Då intresset för den fria musiken också hade eskalerat under tiden på folkhögskola kändes det naturligt och relevant att, i det nya bandet, sammanfoga det strikt arrangerade och det helt fritt improviserade. Det var med den här ensemblen jag valde att genomföra min examenskonsert som skulle äga rum i maj 2015.

⁴ Albert Ayler, *Spirits, Nuits De La Fondation Maeght*, (Shandar, 1971)

⁵ Ornette Coleman, *Lonely Woman, The Shape of Jazz To Come* (Atlantic Records, 1959)

Syfte och problemställning

Syftet med det föreliggande examensarbetet är att undersöka kompositionsmetoder som använts och de kompositionsprocesser som dessa gav upphov till. Detta arbete har också gett en mig en möjlighet att fundera över min musikaliska bakgrund och hur mina tidigare influenser har påverkat musiken jag skriver idag. Vidare reflekterar jag över hur mitt förhållningssätt till fri improvisation i större grupper ser ut, för att på så sätt kunna göra nödvändiga ändringar och genom dem utveckla musiken. Hur har mina kompositioner förändrats sedan jag började skriva musik? Blir arbetet mer effektivt under press eller går tidspressen ut över det komponerade resultatet? Hur mycket av materialet förändrar jag efter att faktiskt ha provspelat det med den tilltänkta ensemblen? Om så är fallet, vad är det då oftast som jag måste ändra på? Genom att synliggöra processerna och reflektera kring dessa frågor kan medvetna val göras i mitt musikaliska arbete.

Tillvägagångssätt

Utgångspunkten för arbetet har varit att komponera och arrangera musik till oktetten *The Le William Soovik Grand Finale*, vilken framfördes på min examenskonsert den 30 Maj 2015. Utöver att komponera det musikaliska materialet har jag även agerat konstnärlig ledare för orkestern. Kompositionerna och arrangemangen har sparats i flera olika versioner under processen och genom dessa går det att följa materialets utveckling och förändring. Anteckningar har under arbetets gång förts i en processdagbok där jag sporadiskt reflekterat kring processen. Till en början behandlar dessa anteckningar främst hur det praktiska arbetet med arrangemangen fortskred men efterhand kom de att handla mer om arbetet med repetitioner, improvisationer och former. Arbetet har framförallt skett på egen hand men även i samarbete med examensorkestern som har kommit med förslag och synpunkter på hur det skrivna materialet borde förändras och bearbetas. Några konstnärliga ramar sattes inte upp på förhand mer än att det skulle finnas färdiga utkast på samtliga arrangemang till den första repetitionen i början av december 2014.

Förväntningar

Min musik har under de senaste två till tre åren inte förändrats särskilt mycket. Detta behöver förvisso inte utgöra ett problem, i min mening, utan innebär snarare att jag befinner mig i en utvecklingsfas som har pågått under flera år. Det är svårt att identifiera och värdera denna utveckling just nu men den kommer säkerligen att bli tydligare och mer synlig inom några år. Då mina konstnärliga ambitioner är höga och min driftighet stor är utvecklingen antagligen oundviklig. Trots oföränderligheten i musiken under de senaste åren så låter den trots allt som den gör för att det är den musiken som hörs inom mig, för närvarande. Musiken och arbetsprocessen kommer säkert att låta och se annorlunda ut om några år men det känns kontraproduktivt att försöka forcera en utvecklingsprocess. Det är väldigt inspirerande att få spela i många grupper och med många komponerande musiker. Det finns nästan alltid spännande musik att spela och tack vare det behöver känslan av att min musikaliska framtid och karriär står och faller med mina egna kompositioner inte bli så överväldigande. Ambitionen är dock att fortsätta utveckla mitt komponerande arbete men det kommer nog att ske naturligt, med tiden. Vid slutet av detta arbete kommer min förståelse för hur jag arbetar och förhåller mig till musik vara större än tidigare.

Detta arbete kommer säkerligen visa sig vara en viktig del för min fortsatta utveckling som komponerande och improviserande musiker.

Processdagbok

Anteckningarna nedan är hämtade ur den processdagbok som fördes under arbetsperioden som ledde fram till konserten.

September 2014:

1. Jag har börjat samla på mig material inför min examenskonsert. Gick igenom gamla ljudinspelningar på min telefon och hittade många fina melodier som jag har sjungit in. Jag gjorde anteckningar om de partier jag tyckte om och ska sätta mig och transkribera de partier jag gillar och lägga in dem som noter i mitt program *Finale*. Därefter kan jag börja arrangera och orkestrera de olika bitarna. Jag funderar på att skriva några arrangemang på redan befintliga låtar. Det jag vet säkert är att jag kommer att skriva ett arrangemang på Magnus Nyströms låt *Regular Reading*.

Oktober 2014:

1. Jag har lyckats skriva ner 14 melodier som jag hittade på min telefon i *Finale*. Jag gillar dem alla, som melodier, men är osäker på om det kommer kunna skrivas arrangemang på alla till min oktett. Ambitionen är att ha klart 7-8 låtar till repen i december. Framförallt gillar jag låtarna som heter *Soovikarn*, *Smäckt*, *Nört*, *Till MAC*, *Tapet till Folket*, *Allvarligt menad Musik* och *Regular Reading*. Har tankar på att skriva nya arrangemang på två hymner som vi har spelat med oktetten tidigare.
2. Pratade med min trumpetare Ruhi Erdogan som bor i Köpenhamn. Han är fortfarande positiv till att vara med. Är dock orolig då det är svårt för gruppen att vara flexibel med tider och dagar då han måste resa så långt för att komma hit.

November 2014:

1. Jag har fått till några fina arrangemang nu. *Soovikarn* är jag väldigt nöjd med. Jag var dock tvungen att förändra den ursprungliga metodin i B-delen då den inte ledde så bra in i nästa del. Visade upp den för pappa och han gav mig några tips. Han tror att det kommer att bli för "grötigt" i basregistret i och med att det ligger många låga treklanger i bas, tuba och trombon. Det är möjligt att det ligger något i det men vi ska testa i bandet innan jag ändrar på något. *Regular Reading* och *Till MAC* låter också bra. Jag jobbar för tillfället med låten *Tapet till Folket*. Arrangemanget jag har skrivit låter ganska bra i *Finale* men jag tror att det kommer att vara väldigt känsligt med intoneringen i och med att den är så lågmäld. Vi får prova på första repet och så tar jag ett beslut efter det.

December 2014:

1. Första repetitionerna är avklarade. Precis som jag var lite orolig för så hade min tilltänkta trumpetare gjort en planeringsmiss och kunde inte närvara vid de två första repen. Som tur var kunde Joel Persson Haag hoppa in med kort varsel och vikariera för honom på trumpet.
Börjar lite smått ångra mitt val att ha med en trumpetare som inte bor i Göteborg. Ska fundera lite på om jag ska fråga om Joel vill vara med permanent, istället för Ruhi. Mycket av musiken tycker jag lät väldigt fint, för att vara första försöket. Vi provade *Soovikarn*, *Nört*, *Tapet till Folket*, *Smäckt* och *Regular Reading*. Vi repade bara teman och improviserad knappt någonting tillsammans.
2. Efter att ha lyssnat på inspelningen inser jag att det blir för grötigt i basregistret med så många treklanger i bas, tuba och trombon. Jag har ändrat i många av arrangemangen nu. Nu spelar tuban och basen mestadels unisont och trombonen ligger en kvint över. Måste också komma på hur vi ska göra rent rytmiskt på *Soovikarn*. Jag tycker att den är lite släpig i nuläget på grund av alla pauser.

Januari 2015:

1. Har suttit och jobbat lite med några av arrangemangen. Har försökt förtydliga notbilden till *Soovikarn* lite genom att på bandets inrådan ta bort en del onödiga pauser.
2. Har pratat med Ruhi nu och beslutat att han inte kommer att vara med på trumpet. Joel kommer att spela istället för honom.
3. Igår repade vi igen, för första gången på nästan en månad. Nu när jag har haft möjligheten att lyssna på inspelningarna från i december och fundera lite så inser jag att det är en hel del saker som vi måste jobba mer på. *Soovikarn* är fortfarande svår att spela. Det är uppenbart att jag vissa gånger måste skriva ut tydligare noter och inte förvänta mig att alla kommer att förstå mina musikaliska avsikter, hur tydlig jag än tycker mig vara. Vi provade också *Tapet till Folket* igen men jag har beslutat mig för att vi inte kommer att spela på den något mer. Vi spelade också låten *Allvarligt Menad Musik*. Jag tycker att den låter väldigt bra men den är väldigt svårläst för tillfället och det måste jag ändra på.

Februari 2015:

1. Har fixat noterna till *Allvarligt Menad Musik*. Nu finns det inga enharmoniska förväxlingar i notbilden och det borde vara mer lättläst.
2. Idag, den 9/2 repade vi igen för första gången sedan i slutet av januari. Vi provade *Allvarligt Menad Musik* med de nya noterna och det gick mycket bättre än vad det har gjort tidigare. Vi redde ut några saker kring rytmiken på vissa ställen och punktmarkerade vissa partier i tutti-delen för att få dem riktigt tajta. Vi började även diskutera hur vi ska göra på solodelen på den låten. Min basist Egil föreslog att vi skulle spela hela solot i tempo för att få det att hänga ihop med resten av kompositionen. Vi repade också temana på *Nört*, *Regular Reading* och *Smäckt*. De funkar bra och känns nästan helt klara.

3. Idag, den 10/2, repade vi igen. Vi provade ett nytt arrangemang som jag har skrivit på en hymn av Dollar Brand. Jag tycker att temat lät bra redan vid första försöket. Vi fortsatte även att jobba med fraseringen på *Soovikarn*.

Mars 2015:

1. Jag har börjat fundera på hur vi ska göra med improvisationsdelarna på vissa av låtarna. Jag har några idéer och förslag som jag har skrivit ner men jag vill diskutera dem med resten av bandet innan jag tar några beslut.
2. Jag har lyssnat på inspelningar från våra rep och kommit fram till att jag vill ändra på några saker i låten *Smäckt*. Jag har skrivit om B-delen och lagt till en variation i slutet av sista temat. Känner mig osäker på ur vi ska göra med solodelen på denna låten. Efter att ha lyssnat på inspelningarna känner jag mig generellt osäker på många av solodelarna. Jag tycker att de tenderar att bli lite likartade. I övrigt har vi inga rep inbokade nu i mars.

April 2015:

1. Idag den 14/4-2015 hade vi en repetition. Vi gick igenom och testade ändringarna som jag har gjort i arrangemanget till *Smäckt*. Jag tycker att den funkade mycket bättre nu och det var skönt att få lite variation på temat. Vidare så fortsatte vi att jobba med rytmiken i temat på *Allvarligt Menad Musik*. Vi spelade och testade några olika idéer på vissa av solodelarna. Jag upplever att vi ibland har svårt att hålla uppe en bra energi genom hela improvisationerna.
2. Nu har vi haft två repetitioner till. Vi har jobbat mycket på de flesta temana nu och jag tycker att det mesta börjar låta som jag har tänkt mig. Jag känner inte att jag behöver ändra något i några av arrangemangen för tillfället. Det vi framförallt måste arbeta mer med i nuläget är alla improvisationer och solon. Jag känner fortfarande att de tenderar att bli ganska lika varandra.

Maj 2015:

1. Nu börjar det närma sig konsert. Fem repetitioner är inbokade i maj. De flesta teman låter bra och det som behövs arbetas med är improvisationerna och låtordningen. Det vore intressant om vissa av låtarna kunde sitta ihop med varandra. Ska prova vad som funkar på nästa rep.
2. Idag, den 5/5, har vi haft månadens första rep. Ambitionen var att lägga mycket tid på att improvisera tillsammans. Det är dock lätt att fastna på detaljer i arrangemangen. Vi prövade dock några olika improvisationskoncept.
3. Två repetitioner till är avklarade. Formerna på *Soovikarn* har fastslagits. Vi kommer att spela igenom temat en gång och efter det kommer det att bli saxofonsolo, på ett långsamt och "rockigt" flöde, och trumsolo följt av ett tema med en variation. Vi har också kommit på hur vi ska inleda hela konserten. Vi kommer att inleda med hymnen av Dollar Brand följt av ett trombonsolo som leder in i *Nört* som i sin tur leder in i ett lite funkigt saxofonsolo.
4. Idag, den 25/5, har vi haft vår sista repetition innan det är dags för konsert. Vi spikade de sista formerna och solodelarna på *Mölnsdalsvalsens*, *Smäckt*, och *Till MAC* samt bestämde en låtlista och satte ihop vissa kompositioner med varandra.

Vi gjorde ett genomdrag av hela setet och tog tiden för att vara säkra på att vi inte drar över allt för mycket. Det känns väldigt bra och jag ser väldigt mycket fram emot att få visa upp detta på lördag.

5. Igår, den 30/5, spelade vi konsert. Det kom väldigt mycket folk och stämningen i lokalen var fantastisk. Vi hade bra energi hela vägen och det gjorde verkligen mycket att spela inför publik. Det är svårt att säga just nu hur det egentligen gick men jag ska skriva en anteckning igen om någon vecka när jag har hunnit smälta detta.

Juni 2015:

1. Nu är det lite mer än två veckor sedan som vi framförde musiken jag har jobbat med för min examenskonsert. Vi gjorde en inspelning av allt och jag har lyssnat igenom konserten flera gånger. På det hela taget är jag väldigt nöjd. Jag upplever att energin är genomgående bra och att den festliga och prestigelösa stämningen i lokalen fick oss i orkestern att slappna av. Det som jag kan känna ibland är att temana inte riktigt sitter som jag skulle önska. Jag känner att det saknas lite, på ett instrument-tekniskt plan ibland. Många av melodierna i arrangemangen bärs upp av trumpeteten. Då jag hade med en trumpetare som inte har spelat särskilt mycket trumpet på senaste känns det inte förvånande att det ibland var kämpigt för honom, rent tekniskt. Vidare sitter inte allt i tubastämman så bra alla gånger. Detta är heller inte förvånande då tubaisten i huvudsak är trombonist. De flesta improvisationerna kändes bra men jag upplever att vi hade kunnat strukturera dem ännu mer och konceptualiserat vissa av dem i större utsträckning. Jag upplever att vi under vissa improvisationer inte tog oss den tid vid borde ha gjort och att vi inte höll fast så länge i de idéer som vi hade kommit överens om att spela på.

Reflektioner

Kompositionsmetodik och processer

Trots att mitt huvudinstrument är trumset och slagverk har det länge legat mig lika nära till hands att göra musik med rösten som det har gjort att spela trummor. Genom rösten kan jag komma åt de melodier, rytmer och harmoniska förlopp som hörs i mitt huvud utan att känna mig hindrad av att behöva spela dem på ett instrument. Om en melodi som jag vill skriva ner kommer till mig är det mycket lättare att sjunga eller att vissla den än att sätta mig ner vid t.ex ett piano för att ta ut melodin. Vid ett piano är det nödvändigt att göra sig varse om sådant som tonarter och intervaller för att kunna spela en melodi. Den teoretiska och tekniska utmaning som instrumentet utgör kan leda till att en melodi glöms bort innan den kan spelas. Via rösten får jag nästan direkt tillgång till den musik jag har i mig, och genom att improvisera fram en melodi med min röst blir jag friare från vissa teoretiska strukturer, så som harmonisk bakgrund och underliggande metrisk puls. Musiken har på så sätt sitt ursprung i spontana och icke konstruerade improvisationer, vilket kan ge den ett mer naturligt sound än musiken som skrivs när komponerandet sker vid t.ex ett piano. De ursprungliga improvisationerna och deras öppna karaktär resulterar ofta i musik där det harmoniska förloppet, taktarten eller ett statiskt tempo inte är specificerat. Detta medför att den skrivna musiken, liksom improvisationerna, kan förändras från gång till gång.

Då sång och improvisation är något som alltid har legat nära till hands sjunger jag ibland på melodier, basgångar och liknande, överallt i min vardag. Ibland under processen uppkommer melodier som kan ha potential att bli något mer, men många gånger kan det vara en sekvens på tio sekunder i en sångimprovisation på tio minuter som har potential att kunna utvecklas till en färdig komposition. För att komma åt dessa melodisekvenser har jag gjort det till en vana att slå på ljudinspelaren i telefonen under matlagning och promenader, osv. På så sätt kan melodierna lyssnas på i efterhand och därefter läggas in i notskrivningsprogrammet. Detta är det första steget i den kompositionsmetod som har använts under de senaste åren och i processdagboken ovan nämns arbetet med sållning och transkribering tidigt i processen.

När en melodi väl har transkriberats och finns i datorn börjar arbetet med arrangemanget. Datorprogrammet gör det möjligt att höra melodin om och om igen medan olika stämmor och ackord till den befintliga melodin provas. Vissa gånger ger den ursprungliga melodin en god fingervisning om hur den bakomliggande harmoniken borde låta men andra gånger lämnar den mer utrymme för att testa många olika harmonier. Ibland utelämnas som sagt harmoniken helt och överläts till de musiker som spelar. Genom att göra så kan kompositionerna upplevas som mer levande och gör det enklare för ensemblen att förändra låtarna från gång till gång. I regel är det första som händer i nästa steg att bastoner läggs till melodin. Utifrån dessa bastoner byggs sedan övriga stämmor och ackord upp. Stämmorna och ackorden är i regel teoretiskt ganska enkla. De består ofta till största delen av treklanger i ren dur eller moll med en och annan septim tillagd. I följande steg så testas arrangemanget i den tilltänka ensemblen och därefter görs de ändringar och revisioner som känns nödvändiga och som föreslås av ensemblen. I dagboken ovan, och i den mer ingående reflektionen kring kompositionen *Soovikarn* nedan, kan man se att vissa arrangemang har förändrats ett flertal gånger innan de känns färdiga. Därefter diskuteras och testas sådana saker som inte rör tonerna på notbladet. Ensemblen laborerar med olika former och ibland även improvisationskoncept för att hitta något som passar. I processdagboken kan man se att detta är något som oktetten jobbade mycket med på slutet av rep-perioden inför examenskonserten.

Metodikerna som beskrivs här har nu använts under ett par års tid. Den har sin härkomst i det faktum att jag alltid har gått omkring och sjungit på melodier och låtar, av den enkla anledningen att jag gillar att göra det. Det måste därefter vid något tillfälle visat sig att mycket av den musik som kommer fram, då målet inte är att komponera, många gånger är väldigt bra. Därav kommer metodiken ur praktiken vilket bidrar till att det kompositoriska arbetet känns väldigt naturligt. Någon större, aktiv ansträngning behövs sällan för att hitta grunderna till en komposition. De finns för det mesta redan inspelade sedan tidigare vilket gör att arbetet kan gå ganska snabbt.

Influenser

Under arbetets gång blev det tydligt är att många av de kompositioner och arrangemang som skrevs till examenskonserten är tämligen homofona. *Homofoni* innebär att många stämmor spelar på samma gång, ofta med samma rytm, för att på så vis bilda ackord och harmonier, dock alltid med en stämma som har en ledande roll⁶.

⁶ Grove Music Online, s.v. "Homophony," by Brian Hyer, accessed August 7, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Detta liknar sättet på vilket storbandsarrangemangen på 40, 50 och 60-talet ofta skrevs av Duke Ellington, Count Basie och Thad Jones, för att nämna några. Saxofonsektionens soloparti i låten *The Groove Marchant* av Thad Jones är ett tydligt exempel på detta⁷. Kontrasten till detta är ett mer polyfont arrangerande där olika fristående och ofta kontrapunktiska melodier vävs samman till en harmonisk matta, där varje individuell stämma är av samma vikt⁸. Detta är något som är förknippat med mer nutida komposition och arrangering, inom jazz och improviserad musik. En arrangör som skriver många arrangemang på detta sätt är Maria Schneider⁹.

Trots att detta homofona sätt att komponera på varit normen inom den västerländska musiken i allmänhet, och flerstämmig körmusik i synnerhet, redan från 1500-talets slut och framåt har många 1900-talskompositörer och musiker, som jag har lyssnat mycket på, influerats av detta sätt att komponera på. Som exempel har den amerikanske kompositören Charles Ives skrivit musik influerad av marschorkestermusiken från Amerika under 1700 och 1800-talet¹⁰. Även den holländska saxofonisten och kompositören Willem Breuker har komponerat och spelat improvisationsmusik med inspiration hämtad från den europeiska blåsorkestermusiken från förr¹¹.

Det finns också i vissa av mina kompositioner och arrangemang tydliga influenser från olika typer av psalmer, hymner, gospel och sakral musik. Dessa kommer troligtvis från de många afrikanska musiker som jag inspirerats av, verksamma under frijazzens uppgång på 60-talet. Abdullah Ibrahim, eller Dollar Brand som han också kallas, var en jazzmusiker som använde sig mycket av gamla afrikanska hymner då han skapade musik¹². Trumslagaren Louis Moholo från Sydafrika spelade även han ofta kompositioner inspirerade av sakral musik med sina olika grupper på 60, 70 och 80-talet¹³. Dessa musiker inspirerade i sin tur svenska musiker, som Bengt Berger och hans Bitter Funeral Beer Band och Chapter 7, vilka i sin tur influerat mig. En annan orkester som spelat många typer av hymner, kampsånger och liknande med utgångspunkt i jazz och improvisation är Charlie Haden's Liberation Music Orchestra¹⁴.

När jag lyssnar på dem blir det tydligt att de har influerat musiken som skrivits till oktetten på många plan, inte minst i val av repertoar och sättning. Mycket av den sakrala musiken och de hymner som nämns ovan innehåller ofta homofoni. Faktum är att den homofona musiken fick sitt genomslag i kyrkan och spred sig därifrån ut i det sekulariserade samhället¹⁵.

⁷ Thad Jones-Mel Lewis Big Band, *The Groove Merchant, Basle*, (TBC Music, 1969)

⁸ Grove Music Online, s.v. "Several parts of equal importance," by Wolf Frobenius, accessed August 7, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

<http://www.oxfordmusiconline.com/>.

⁹ Maria Schneider Orchestra, *Hang Gliding, Allegresse* (Enja Music, 2000)

¹⁰ Boston Symphony Orchestra, *Putnam's Camp, Ives: Symphony No.4; Central Park in the Dark; Three Places in New England* (Deutsche Grammophon GmbH, 1988)

¹¹ Willem Breuker Kollektif, *Marie Galante: Marche De L' Armée*, Kurt Weill (BV Haast, 1997)

¹² Dollar Brand, *Tokai, African Scetchbook* (Enja Horst Weber, 1974)

¹³ Louis Moholo Octet, *Wedding Hymn, Spirits Rejoice* (Ogun, 1978)

¹⁴ Charlie Haden and The Liberation Music Orchestra, *Nkosi Sikelel, Dreamkeeper* (Blue Note, 1990)

¹⁵ Wikipedia, s.v. "Homophony," last modified May 2, 2015, <https://en.wikipedia.org/wiki/Homophony>.

Reflektion av kompositionsprocessen

För att undersöka hur jag komponerar och arrangerar musik, görs en mer ingående analys av en av mina egna kompositioner som skrevs inför examenskonserter. Kompositionen heter Soovikarn och jag väljer att analysera just den på grund av att den på de flesta plan representerar hur musiken jag komponerat och arrangerat under de senaste åren låtit. Jag har valt att inte gå in särskilt mycket på det rent musikteoretiska i kompositionen och arrangemanget utan vill främst påvisa hur kompositionsprocessen har sett ut. Fullständigt partitur av den föreliggande kompositionen är bifogat i slutet av detta arbete.

Utgångspunkten för denna komposition var en telefon-inspelning av en visslad, improviserad melodi. Jag hittade den på min telefon ungefär 4 månader efter att jag spelat in den och beslöt mig för att skriva ett arrangemang på den till min oktett.

(Audio 2 – Den första och visslade versionen av Soovikarn, Mobilinspelning)

Processen inleddes med att den inspelade melodin transkriberades i Finale. Inspelningens ursprungliga tonart var B-dur vilket generellt inte är en bekväm tonart för de blåsinstrument som ingår i den tilltänkta sättningen. Tonarten sänktes således till Bb-dur då det är en tonart som klingar bättre och är bekvämare att spela för blåsinstrumentalisterna. Då melodin också var en så kallad rubato-melodi, utan en statisk, underliggande puls har melodin här anpassats för att vara så tydlig och läsbar som möjligt. För att göra notbilden lättläst är melodin mestadels noterad i 4-takt och *fermater* har använts på flera ställen för att förmedla de tempodragningar som den ursprungliga melodin innehåller. Den första transkriptionen såg ut på följande sätt:

The musical score is presented in six systems, each labeled with a letter in a box. System A (measures 1-4) begins with a treble clef and a key signature of two flats. System B (measures 5-8) features a 5/4 time signature. System C (measures 9-12) is in 3/4 time. System D (measures 13-16) is in 2/4 time. System E (measures 17-20) is in 4/4 time. System F (measures 21-24) is in 4/4 time. The notation includes various note values, rests, and fermatas.

Efter ett antal genomlyssningar av melodin blev B-delen av kompositionen omarbetad. Som nämns i processdagboken så föreföll den ursprungliga melodin främmande från resten av kompositionen och för att leda bättre in i nästa del kortades partiet ned och en ny melodi komponerades. Nedan är den melodin som fick ersätta den gamla i takterna 6-8:



Efter att den huvudsakliga och ledande melodin blivit färdigställd har bastoner lagts till. Vissa av dem finns tydligt underliggande i melodin medan andra baslinjer konstruerats i efterhand genom att testa olika varianter tills ett önskvärt resultat uppnåtts. Nedan visas melodin tillsammans med den färdiga basstämman:

Utifrån de bastoner som komponerades till melodin lades sedan ackordtoner till i de övriga instrumentens stämmor. Harmoniken som bildas av de olika stämmorna är

enkel och tydlig. Rena dur och moll ackord med tillagda septimer och alternativa bastoner på vissa ställen.

De tre saxofonerna spelar nästan genomgående rena treklanger och basen, tuban och trombonens stämmor bildar ofta samma treklanger i en lägre oktav. Trumpeten bär upp temats huvudmelodi och lägger topp-tonerna i varje ackord. Den första sidan av den första versionen på partituret ser ut som följer:

SCORE **SOOVIKARN** W SOOVIK

The score is for the piece "SOOVIKARN" by W. Soovik. It is a score for a jazz ensemble. The first system includes parts for Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Tenor Sax 3, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, and Acoustic Bass. The second system includes parts for Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Tenor Sax 3, Bb Trumpet, Trombone, Tuba, and Acoustic Bass. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The first system shows the initial entry of the saxophones and the trumpet. The second system shows a more complex saxophone part with triplets and quintuplets, while the other instruments continue with harmonic support.

Efter att ha testat arrangemanget med hela ensemblen blev det tydligt att vissa ändringar var nödvändiga. Som nämns i processdagboken så skapade de låga treklanger i basen, tuban och trombonen en ljudbild som i detta arrangemang kändes allt för otydlig. Det nya arrangemanget såg ut på följande sätt:

SCORE **SOOVIKARN** W SOOVIK

The score is for a jazz ensemble and is divided into two systems. The first system (measures 1-6) includes parts for Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Tenor Sax 3, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, and Acoustic Bass. The second system (measures 7-10) includes parts for Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Tenor Sax 3, Bb Trumpet, Trombone, Tuba, and Acoustic Bass. The score features various dynamics such as *ff*, *f*, and *mf*, and includes performance markings like accents and breath marks. The key signature has two flats and the time signature changes from 4/4 to 5/4.

I noten ovan är det tydligt att tuban genomgående spelar mycket mer unisont med basen och att trombonen ofta ligger på kvintan ovanför. Tersen i ackordet spelas nu endast i ett högre läge av en saxofon för att minska risken för en allt för otydlig ljudbild och för att åstadkomma ett mer distinkt tryck i basregistret.

Det är också värt att notera att några av de lite snabbare fraserna som tidigare låg i tubastämman har flyttats till trombonen. Detta för att det är tekniskt svårare att spela snabba linjer på en tuba än på en trombon.

I denna version av partituret kan man också se att vissa överflödiga pauser är borttagna. Detta för att i notbilden förmedla ett snabbare flöde i musiken och för att göra det hela mer lättläst och tydligt. Som nämns i processdagboken var detta något som ändrades på bandmedlemmarnas inrådan.

Versionen av noten ovan är den slutgiltiga versionen som blev framförd på min examenskonsert. Som processdagboken visar så rörde de ändringar vi gjorde i musiken efter att denna version skrevs framförallt formen, dynamiken och improvisationsdelen på kompositionen. Läs mer om detta i ett senare stycke.

(Audio 3 – Slutgiltig version av Soovikarn, inspelad på Examenskonserten 30/5-2015)

För att ge fler exempel på hur en komposition kan låta som ursprunglig idé kontra färdigt arrangemang bifogas nedan två ytterligare ljudexempel. Detta är en komposition som heter Vissla som även den skrevs utifrån en visslad, improviserad melodi.

Idé:

(Audio 4 – Den första visslade och improviserade versionen av temat i låten Vissla, Mobilinspelning)

Färdigt arrangemang:

(Audio 5 – Slutgiltigt arrangemang av låten Vissla, inspelad med Bohuslän Big Band på HSM i april 2014)

Sammanfattning av kompositionsmetodiken

För att skapa en bättre överblick sammanfattas här kompositionsmetodiken i punktform:

1. En improviserad melodi som visslas, spelas eller sjungs, spelas in.
2. Melodin i fråga transkriberas i ett datoriserat notskrivningsprogram.
3. Melodin bearbetas och anpassas för den tilltänkta sättningen tills dess att önskat resultat uppnåtts.
4. Bastoner och basgångar komponeras till melodin genom att testa olika variationer medan melodin spelas upp i datorn.
5. Övriga stämmor komponeras utifrån bastonerna.
6. Eventuell form för kompositionen utarbetas och noteras.
7. Eventuella idéer för improvisationer i kompositionen utarbetas och noteras.
8. Kompositionen, formen och improvisationen testas med den tilltänkta ensemblen.
9. Notbilden, arrangemanget, formen och improvisationen bearbetas och revideras utifrån bandmedlemmarnas önskemål och förslag.

Improvisationer och solodelar

Reflektionen ovan gäller främst de i förväg komponerade och arrangerade delarna av min musik. 9 av 10 gånger handlar det om ett tema som skall spelas före och efter en improvisation eller ett solo. I stycket som följer reflekterar jag kring de improvisationer och solon som ofta ligger inbakade i kompositionerna och hur dessa sammanfogas med det komponerade materialet.

Under de senaste åren har mitt musikaliska arbete kretsat allt mer kring mer eller mindre improviserad musik. Oktetten har, sedan starten för tre år sedan, jobbat med att foga samman det helt fria med det strikt komponerade. Arbetet med liknande musikaliska koncept har även pågått i andra konstellationer men sällan tidigare med så stora kontraster mellan improviserade och komponerade delar som i denna orkester.

Det har under repetitionerna visat sig att det inte är helt enkelt att sammanfoga helt fria delar med genomkomponerade partier. De gånger man lyckas blir det väldigt intressant musik att lyssna på men ofta låter improvisationerna också frånskilda de arrangerade delarna av musiken. Under arbetet med oktetten tidigare år har tanken varit att inte säga så mycket till medmusikerna om de improviserade delarna, utan istället låta varje musiker göra det som han eller hon känner för i stunden. Efter att ha lyssnat på mängder av inspelningar från repetitioner och konserter har det visat sig att de improviserade delarna ibland tenderat att bli likartade varandra. De gånger som ensemblen, under repetitionerna, provade att improvisera tillsammans var det ofta samma saker som hände. Antingen spelade alla på samma gång eller så spelade nästan ingen. Antingen hamnade gruppen i musikaliska flöden som var intensiva och täta eller sparsmakade och glesa. Uttrycken och de musikaliska gesterna blev hela tiden extrema och oktetten hade svårt att vila i mer lågmälda flöden av musik. Om en grupp lyckas upprätthålla en tydlig musikalisk riktning i ett mellanläge finns det alltid utrymme att ta musiken vidare både uppåt och nedåt i intensitet och energi.

Extremer kan vara fantastiska för att ge effekt och tillföra energi till improvisationer men om man hela tiden spelar på extremerna så finns risken att allt i slutändan låter tämligen platt. Det kan också, som publik, vara väldigt krävande att lyssna på musik som är väldigt hög eller lågintensiv under längre perioder. I egenskap av åhörare på en improvisationskonsert behöver jag hämta andan ibland. Det kan då kännas skönt med stunder av musik som inte är allt för intensiv eller extrem åt något håll, då de stora effekterna av att spela på extrema uttryck kan tappa sin tyngd, om de missbrukas.

En av anledningarna till att oktettens improvisationer många gånger blev snarlika varandra beror antagligen mycket på att de på förhand arrangerade delarna ofta också lät snarlika varandra. Kompositionerna bygger ofta på teoretiskt enkla melodier i dur eller i fritttonala modus, spelade i rubaterade tempon. Trummorna och basen fyller ofta inte en tempohållande funktion utan spelar många gånger något som snarare kan liknas vid mattor av ljud under de övriga instrumentens böljande melodier. På grund av att de komponerade temana lät snarlika varandra är det således inte förvånande att även improvisationerna kunde låta lika varandra. Många improviserande musiker som jag talat med upplever att de många gånger vill påbörja en improvisation i samma anda som den skrivna delen som föregår improvisationen slutade.

Därefter vill musiker ofta hålla kvar vid den första musikaliska idén, till att börja med, för att ge improvisationen en känsla av tydlig riktning och form. Detta borde alltså rimligtvis innebära att om de komponerade delarna låter snarlika varandra, och slutar på liknande sätt, så kommer även improvisationerna att göra det, om man inte på förhand sätter upp ramar för hur improvisationen ska låta.

Det finns ett antal åtgärder oktetten har arbetat med för att motverka dessa mönster. I processdagboken ovan kan man mot slutet se att vi arbetade med att konceptualisera våra improvisationer i större utsträckning. Under det tidigare arbetet har improvisationernas struktur inte diskuterats särskilt mycket, då det hos flera av medlemmarna i oktetten har funnits en idé om att skickliga musiker inte ska behöva strukturera former och koncept i förväg för att kunna skapa bra improviserad musik. I mindre grupper har jag många gånger upplevt det som mindre arbetsamt att spela fritt improviserad musik, men då den grupp som denna reflektion rör består av åtta musiker så kan det vara nödvändigt med en del struktur för att variera improvisationerna. När åtta musiker improviserar tillsammans blir risken större att alla spelar på samma gång, och på så sätt tar udden av de intressanta idéer som var och en av medlemmarna presenterar.

Slutreflektion

Influenserna

Musiken som komponerades till examenskonserten känns mycket som en sammanlagd summa av den musik som influerat mig mycket sedan jag inledde mina studier på Fridhems folkhögskola för sju år sedan. I den hörs tydliga influenser från tematiken i tidig frijazz från 60-talet¹⁶.

Enkla melodier i dur eller fritonala modus spelade i fria tempon blandade med linjer och fraser inspirerade av bebop, blues och jazz från 40, 50 och 60-talet¹⁷. Den innehåller också tydliga rytmiska, harmoniska och arrangemangsmässiga influenser från den storbandsmusik som skrevs under samma tidsperiod. Detta tar sig uttryck i synkoperad rytmik, homofoni och att de harmonier som finns i musiken ofta är färgade med septimer. Det kan även höras att arrangemangen bitvis är påverkade av den marsch och blåsorkestermusik som spelades i hemmet under min uppväxt. Detta märks inte minst i den aktuella gruppens sättning men också i den många gånger kvint, kvart och tersbaserade stämföring jag använt i nästan samtliga kompositioner. Vidare så framförde oktetten två arrangemang på hymner eller kampsånger skrivna av Louis Moholo och Dollar Brand som nämns i den tidigare reflektionen kring influenser. Då oktettens sättning liknar den som Charlie Haden's *Liberation Music Orchestra* består av, som också nämns i ett tidigare stycke, så blir det tydligt hur mycket just den orkestern har inspirerat min oktett och mitt sätt att skriva och strukturera musik på.

Musiken jag lyssnade till som tonåring återfinns vid första anblick inte i särskilt mycket av musiken som skrevs till examen. Detta beror nog på att det till mångt och mycket var gruppträck, trender och mode som fick mig att lyssna på mycket av den musiken snarare än ett genuint intresse och uppskattning för den.

¹⁶ T.ex. Keith Jarrett Trio, *Moving Soon, Somewhere Before* (Rhino Atlantic, 1968)

¹⁷ T.ex. The Cannonball Adderley Quintet, *Fun, Mercy Mercy Mercy* (Capitol, 1966)

Trots att det i musiken som skrevs till examen är svårt att identifiera influenser från den musik som intresserade mig som ung, kan jag ändå höra att mitt trumspel har influerats av de musiker jag upptäckte då. Det går i mitt trumspel att höra influenser från t.ex. John Bonham, trumslagaren i Led Zeppelin, vilket visar sig i form av ett kraftfullt och okomplicerat trumspel med mycket framdrift. Trots att detta arbete egentligen inte rör mitt sätt att spela trummor på, så tycker jag ändå att det är viktigt att nämna detta då mitt sätt att spela trummor på helt klart påverkar den musik oktetten spelar. I förlängningen kan man alltså säga att vissa delar av den musik jag lyssnade på som yngre även influerat musiken som skrevs till examen. Det har varit intressant att reflektera lite mer kring min musikaliska bakgrund för att se vart jag står konstnärligt i förhållande till mina influenser och inspirationskällor. Detta har hjälpt mig förstå vad det är jag uppskattar i olika typer av musik och varför min musik och mitt trumspel idag låter som det gör. Arbetet har stärkt mitt självförtroende gällande min konstnärliga riktning och min tro på att de musikaliska val jag gör grundar sig i något som har haft historisk konstnärlig tyngd och signifikans.

Kompositionsprocessen

Kompositionsmetoden och processen som har använts under arbetet som ledde fram till examenskonserten har på det hela taget fungerat på ett tillfredställande sätt. Det faktum att kompositionerna nästan alltid är sprungna ur en röstimprovisation gör att musiken känns organisk och icke-konstruerad. Då jag har använt den här typen av metod under en period på flera år har processen också blivit tämligen effektiv. Den har stundtals resulterat i stora mängder kompositionsutkast under kort tid och kortat ned avståndet från idé till färdigt arrangemang betydligt. Metoden har mynnat ut i en tydlig arrangeringsprocess, vilket har bidragit till att arbetet ofta har gått snabbt. Då den följs enligt sammanfattningen som visas tidigare i denna uppsats, visar den tydligt vad som behöver göras och i vilken ordning.

En nackdel med metoden och processen är att kompositionerna som dessa har gett upphov till, har tenderat att låta likartade. Detta på grund av att samtliga kompositioner i princip har tillkommit på samma sätt. Det kan vara så att en förändring av metoden eller en variation av processen är nödvändig för att musiken skall förändras.

Trots att forcerad utveckling, som tidigare nämnts, inte har varit önskvärd så har detta arbete visat att den metod och process som har använts kan leda till en behaglig men ibland oönskad bekvämlighet. Detta för att musiken som har komponerats med hjälp av denna metod har fungerat bra i olika ensembler, fått fin publikrespons och kunnat färdigställas på kort tid. Trots att dessa effekter kan anses vara positiva så finns risken att de i längden kan leda till kompositorisk stagnation. Det har också visat sig att sättet på vilket kompositionerna låter även kan få improvisationerna att låta likartade. Genom att förändra arbetsmetoden och processen kan improvisationerna utvecklas och kännas mer sammanbundna med kompositionerna. I nuläget känns det ibland som att försöka sammanfoga två separata element och målet är ju att föra dessa två aspekter av musiken närmare varandra. Så pass nära varandra att det slutligen är svårt att avgöra vad som är improvisation och vad som är komposition.

Vidare så är kompositionerna ofta tydligt noterade och lämnar inte mycket utrymme för musikerna i gruppen att ta ut svängarna. Detta är något som också skulle kunna förändras för att minska avståndet mellan komposition och improvisation.

Vissa gånger var det en stor utmaning att förmedla hur den komponerade musiken skulle spelas, både rytmiskt och uttrycksmässigt. I och med att musiken innehåller många rubaterade partier och delar som har många tempoförändringar kan det vara svårt att förmedla detta enbart i notskrift. Under repetitionerna har jag försökt sjunga mycket av musiken för mina medmusiker för att på så sätt visa hur musiken bör fraseras. Frasering är dock något som är starkt bundet till varje enskild musikers personliga uttryck. Detta medför därför att alla melodier och fraser kan låta annorlunda beroende på vem som spelar dem, oavsett om kompositören har föreslagit hur de borde spelas eller ej.

Improvisationerna

Då jag har all avsikt att fortsätta spela musiken som skrevs till examen även i framtiden, finns det vissa saker som rör de improviserade delarna som kan behöva förändras. Efter att ha studerat inspelningar från repetitioner och konserter med oktetten har det visat sig, som tidigare nämnts, att improvisationerna har tenderat att låta för lika varandra. Det känns klokt att i framtiden tänka efter mer noggrant vilken typ av improvisation som skulle passa bra in i varje enskild komposition. Då kommer det att tydligare kunna förmedlas till musikerna vad som efterfrågas och de kommer lättare att kunna förstå hur de ska tänka och förhålla sig improvisatoriskt till varje komposition. Mycket av det som jag uppskattar i improviserad musik är att den kan få förändras varje gång som den spelas. Detta arbete har visat att den dock kan få förändras inom lite snävare ramar, i alla fall då det handlar om att spela den i en så pass stor grupp. Att det kanske finns några få givna musikaliska parametrar som vi kan jobba med att hitta friheten inom, snarare än att alla musiker får full frihet att göra precis vad de vill, när som helst.

Detta var dock något som ensemblen till viss del lyckades ta sig runt genom att mot slutet strukturera upp improvisationerna lite mer. Vi satte i större utsträckning upp ramar för hur vissa av de improviserade partierna skulle låta. Det medförde helt klart en viss skillnad i improvisationerna, men det var fortfarande så att vi ofta hamnade i samma gamla banor, som nämns i den tidigare reflektionen kring improvisationerna. Detta berodde troligen på att det ibland fanns en rädsla för att verkligen hålla fast vid de idéer som gruppen kommit överens om, och vi hamnade då gärna tillbaka där vi startat istället för att ta improvisationerna vidare till nästa nivå. Många gånger hade säkert de ursprungliga och ostrukturerade koncepten funkade bra om ensemblen hade vågat hålla kvar vid dem lite längre och inte gått vidare till en ny musikalisk idé efter så kort tid. Anledningen till att de på förhand bestämda strukturerna inte alltid följdes grundade sig antagligen i en rädsla för att improvisationerna skulle stagnera och tappa energin. Det fanns troligtvis inte tillräckligt med musikalisk tillit inom gruppen för att våga låta saker ta sin tid och se improvisationerna långsamt växa fram.

På grund av att improvisationerna ibland kunde upplevas som riktninglösa och otydliga skulle det troligen gagna musiken om ensemblen använde sig av några av de många koncept som finns för att öva ensembleimprovisation. En metod för att bättre sammanlänka improvisationerna och kompositionerna skulle kunna vara att tänka på improvisationen redan från första tillfället då stycket prövas i orkestern, att försöka se hela kompositionen på ett mer improvisatoriskt plan och använda små specifika element från varje komposition att utgå ifrån. Små rytmiska och melodiska fragment, olika sättningar, dynamiska skillnader, tempoförändringar och andra för kompositionen specifika element, är saker man skulle kunna bygga improvisationerna kring.

Detta arbete har också visat att förhållandet mellan kompositionerna och improvisationerna i den musik som har komponerats inte har varit särskilt genomtänkt. De komponerade styckena av musiken har i nio fall av tio arbetats fram utan någon direkt tanke om vilken typ av improvisation den borde innehålla från början. Ett sätt på vilket man skulle kunna förändra musiken är att utgå från ett improvisationskoncept och sedan skriva ett eventuellt tema efter det. På så sätt skulle kompositionen vara sprungen ur improvisationen och detta skulle möjligen få de båda elementen att sitta ihop på ett bättre sätt. Trots att improvisationerna inte alltid blev som ensemblen hade för avsikt så behöver det nödvändigtvis inte utgöra ett problem. Det är väl trots allt en del av tjusningen med att spela improviserad musik tillsammans med andra människor, att kunna bli överraskad av det som ens kollegor hittar på. Att ens medmusiker gör saker med musiken som man själv aldrig skulle komma på att göra. Det är musikerna vi spelar med och deras olika personliga uttryck, konstnärliga preferenser och influenser som ändå ger musiken dess unika sound och känsla. Utmaningen ligger i att hitta en balans mellan nyfiken acceptans och konstnärlig integritet.

Sammanfattning

Som slutflektionerna ovan beskriver är det ett par saker som har blivit tydliga i och med detta arbete. Vad det gäller mina musikaliska influenser så visar kompositionerna och reflektionerna ovan att musiken som skrevs till examen framförallt är influerad av den musik som jag upptäckte efter det att jag började på folkhögskola för sju år sedan. Vissa av influenserna från mina tidiga tonår finns också där men inte i alls i samma utsträckning.

Den kompositionsmetod som jag använt har varit effektiv, lättjobbad och tydlig, men den har också tenderat att få kompositionerna att låta lika varandra. För att förändra kompositionerna har det blivit tydligt att det kan vara aktuellt för mig att testa nya sätt att komponera musik på. Kompositionerna har även visat sig påverka improvisationerna på ett ibland negativt sätt, vilket kan vara ett tecken på att det är dags för mig att testa något nytt.

Improvisationerna var det element i musiken som var svårast att få ihop i oktetten. De kändes ofta frångående kompositionerna och ensemblen hade vissa gånger svårt att improvisera med tydliga musikaliska riktningar. Detta är delvis ett resultat av att kompositionerna lät som de gjorde och att improvisationerna sällan strukturerades eller diskuterades.

Slutord

Såhär i efterhand känner jag mig mycket nöjd med hela den process som lett fram till examenskonserten. Musiken lät fint men framförallt var det väldigt roligt och givande att spela med alla musiker i ensemblen. Ända sedan oktetten startades för tre år sedan har det varit tydligt att musikerna som är med arbetar bra ihop, både på ett personligt och musikaliskt plan. Just inför examenskonserten var dock vissa av originalmedlemmarna utbytt. Detta skapade en viss oro inför den första repetitionen, kanske för att många av oss sedan tidigare vet hur otroligt stor skillnad det kan göra att bara byta ut en medlem i en grupp. Det kan förändra gruppdynamiken och musiken helt och hållet.

Oron släppte dock efter den första repetitionen, i början av december 2014, då det blev tydligt att gruppdynamiken var god, trots de nya bandmedlemmarna. En god gruppdynamik i ett band är något som är otroligt viktigt och något som många gånger kan påverka musiken i mycket större utsträckning än vad noterna på pappret kan göra. Jag har vid ett flertal tidigare tillfällen upplevt att det inte spelar någon roll hur välskriven eller välarrangerad musiken är om sammansättningen av gruppen inte fungerar. Då kommer det ändå inte att låta på det sättet som man hade tänkt sig. Jag upplever att det är det som händer då folk inte vågar vara sig själva i musiken eller känner sig hämmade i sitt uttryck på grund av sociala strukturer, hierarkier eller jargonger inom en grupp. Således fungerade oktettens sammansättning mycket bra och det är svårt att säga på vilket sätt just den aspekten hade kunnat förbättras.

Framåt finns ambitionen att fortsätta arbetet med denna grupp då det är väldigt givande att spela i så stora sättningar som denna, eftersom det ger såpass mycket energi och inspiration. Nästa steg är att utveckla musiken som spelas och använda de insikter som under arbetets gång har uppdagats. Detta är något vi kommer att jobba med då vi arbetar mot den skivinspelning som är planerad under vintern 2015/2016. Fortsatta studier i arrangering och instrumentering skulle vara bra för att fortsätta bygga på min musikaliska verktygslåda, som ibland visat sig vara ganska sparsamt utrustad. Genom en större hantverkskunnighet kan kompositionerna och arrangemangen få utvecklas och låta på ett nytt sätt. Arbetet med det rena improvisationselementet kommer också att fortsätta utvecklas i oktetten. Kanske genom att utgå från grafiska partiturer. Det vore också intressant att utveckla ett antal metoder, övningar och koncept som vi kan använda oss av då vi spelar och övar ensembleimprovisation tillsammans. Dessa skulle då också kunna användas av gruppens medlemmar vid eventuell improvisationsundervisning. Vidare så skulle jag vilja jobba mer på mina förmågor som bandleddare. Jag har varit bandleddare i sex-sju år nu och jag kan se att jag har utvecklats ganska mycket i den rollen under de senaste åren. Genom att fortsätta leda olika band samt agera konstnärlig ledare tvingas jag att i större utsträckning reflektera kring det arbete som görs och genom dessa reflektioner komma närmare min konstnärliga kärna. Ju närmare den jag kommer desto större tydlighet kan jag förmedla i min musikaliska riktning och mina konstnärliga val.

Appendix 1

Ljudexempel:

Audio 1 – Bandet Cirkus Räkan med låten Finska Dagen.

Audio 2 – Mobilinspelning av den första och visslade versionen av temat på låten Soovikarn.

Audio 3 – Den slutgiltiga och färdiga versionen av låten Soovikarn, framförd och inspelad på examenskonserten den 30/5-2015.

Audio 4 – Mobilinspelning av det första temat på låten Vissla.

Audio 5 – Den slutgiltiga och färdiga versionen av låten Vissla, framförd av Bohuslän Big Band på HSM den 2/4-2014.

Appendix 2

Fullständigt och slutgiltigt partitur på låten Soovikarn.

SCORE **SOOVIKARN** **W SOOVIK**

The score is for the piece "Soovikarn" by W Soovik. It is a full orchestral score for a jazz ensemble. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-12) features Tenor Saxophones 1, 2, and 3, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba. The second system (measures 13-24) features Tuba Saxophones 1, 2, and 3, Bb Trumpet, Trombone, and Tuba. The music is in a key of Bb major and starts in 4/4 time, changing to 5/4 time at measure 13. Dynamics range from *ff* to *mf*. There are three marked sections: A (measures 1-12), B (measures 13-18), and C (measures 19-24). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

2

SQOVINARN

Musical score for measures 11-15. The score is for a brass section with parts for T. SX. 1, T. SX. 2, T. SX. 3, B♭ TFR., TBN., TUBA, and A.B. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). Measure 11 is marked with a circled '2'. Measure 13 has a circled 'D' above the staff. Measure 15 has a circled 'C' above the staff. Measure 14 contains a triplet of eighth notes in the B♭ TFR., TBN., and TUBA parts.

Musical score for measures 17-21. The key signature changes to D major (two sharps). The time signature is 2/4. The dynamic markings are *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). Measure 17 is marked with a circled 'E' above the staff. Measure 21 contains a triplet of eighth notes in the B♭ TFR., TBN., and TUBA parts.

SOQUENARN 3

T. SX. 1
 T. SX. 2
 T. SX. 3
 B♭ Trp.
 Tbn.
 TUBA
 A.B.

23