



**HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK**

## **Prepareringar som formskapande element i fri improvisation**

**Karl Magnús Andersson**

---

**Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i musik med inriktning improvisation**

HT 2017

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Termin 6 År 3

Författare: *Karl Magnús Andersson*

Arbetets rubrik: *Prepareringar som formskapande element i fri improvisation*

Arbetets titel på engelska: *Piano preparation as the basis of form in free improvisation*

Handledare: *Dr. Joel Eriksson*

Examinator: *Universitetsadjunkt Dan Olsson*

## **SAMMANFATTNING**

Nyckelord: musik, form, improvisation, prepareringar.

I detta arbete undersöker författaren möjligheten att genom prepareringar få en tydligare kontroll över sina improvisationers formgestaltning. Författaren utgår från två konserter där han på olika sätt använder sig av prepareringar för att påverka musiken.



# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>5</b>
1.1 Form i improviserad musik .....	5
1.2 Pianoprepareringar och form.....	6
<b>2. Syfte och frågeställningar</b> .....	<b>8</b>
<b>3. Metod</b> .....	<b>8</b>
<b>4. Resultat – solokonsert</b> .....	<b>9</b>
4.1 Konsertplan .....	9
4.2 Prepareringsanvändning .....	11
4.3 Formanalys .....	12
4.4 Koppling mellan prepareringar och form.....	14
4.5 Min upplevelse .....	15
4.6 Prepareringarnas formpåverkan .....	18
<b>5. Resultat – triokonsert</b> .....	<b>19</b>
5.1 Prepareringarnas formpåverkan på triokonserten .....	20
<b>6. Sammanfattande diskussion</b> .....	<b>21</b>
6.1 Fortsatt forskning .....	22
<b>Referenser</b> .....	<b>23</b>
<b>Bifogade ljudfiler</b> .....	<b>23</b>

# 1. Inledning

Upprinnelsen till detta arbete var min upplevelse av pjäsen *Falla ur tiden*<sup>1</sup> på Dramaten i Stockholm hösten 2016. Det slog mig vilken precis kontroll över formgestaltning regissören hade. Element som inte var direkt kopplade till styckets inre struktur, som inte agerade bärande bjälke, tilläts ta plats, utan att pjäsen förlorade riktning. Detta väckte tankar till liv om form i improviserad musik. Jag insåg att formen verkar vara mer medvetandegjord i drama, film, litteratur och liknande kulturyttringar än i den musiksfär jag befinner mig i, där det känns som ett utforskat område. Detta kunskapsmässiga vakuum skapade en nyfikenhet, en vilja att utforska och lära mig mer om ämnet.

Nedan beskriver jag de resonemang som leder fram till mitt syfte och frågeställning

## 1.1 Form i improviserad musik

Musikalisk form är något av ett containerbegrepp – det kan ha väldigt olika betydelse beroende på vem som använder ordet. Den definition som kommer närmast hur jag använder begreppet i detta arbete hittar jag i Grove Music online: ”*The constructive or organizing element in music*”.<sup>2</sup> När jag i detta arbete pratar om form menar jag alltså helheten, musikens övergripande arkitektoniska struktur.

I klassisk musikteori används formbegreppet för att beskriva och analysera noterad musik. Det går att titta på ett stycke av Mozart och konstatera att det har en sonatform, eller att en jazzstandard har en ”AABA”-form. Det går också att vända på processen och använda en förutbestämd form, som de ovan nämnda, som mall för komponerande. Hur improviserad musik förhåller sig till form är däremot inte alls lika självklart. Jag tror det beror på att improvisatören tränats så mycket i att vara öppen för infall, befinna sig i nuet, att helheten, formen, inte ansetts lika viktig som i annan musik. Det ligger som inneboende i improvisationens natur ett visst mått av skepticism mot idéer om form – det är kontinuumet och stundens ingivelse som är det viktiga.

---

<sup>1</sup> *Falla ur tiden*, pjäs efter roman av David Grossman (2014 Albert Bonniers förlag). Regi: Suzanne Osten.

<sup>2</sup> Arnold Whittall. ”Form.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, åtkommen 1/11 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/09981>.

När jag lyssnar på improviserad musik upplever jag inte improvisatörens avsaknad av formmedvetenhet som enbart negativ. Jag har lätt att absorberas av lyssningen, kanske i en högre utsträckning än av annan musik. Detta beror nog på att den improviserade musiken kan bryta mot de formmässiga normer som förutbestämd musik (och tidsbaserad konst överlag) måste ta ställning till. Jag som lyssnare behöver inte leta efter eller försöka förstå någon specifik form, utan kan slappna av och låta formupplevelsen komma naturligt. Som utövande musiker har jag däremot saknat en större formmässig kontroll, en tydligare medvetenhet om hela det musikaliska uttrycket och en mer ansvarstagande inställning till improvisationen. Därför har jag intresserat mig för hur en improvisatör skulle kunna bejaka formen, musikens helhet, utan att för den sakens skull göra avkall på improvisationens essens eller förlita sig på formmässiga klichéer. Om det går att kombinera improvisation med element av kompositionens makroperspektiv, utan att försaka dess krav på närvaro i stunden. Det är denna friktion som väckt mitt intresse för ämnet.

## 1.2 Pianoprepareringar och form

Jag ville ha en praktisk, handgriplig ingång för att testa improvisation med en aktiverad formgestaltning. Det jag kom fram till att jag ville prova var hur prepareringar fungerar som formskapande element.

Pianoprepareringar innebär att externa objekt används för att förändra instrumentets klangfärg. Tekniken uppfanns av Henry Cowell i början av 1910-talet, men förknippas i dag främst med John Cage och hans kompositioner för det preparerade pianot.<sup>3</sup> I dag är tekniken främst förekommande inom improviserad musik samt modern konstmusik.

Att jag valde att prova just pianoprepareringarnas formskapande potential beror på att jag ville använda mig av en metod som inte uppenbart var kopplad till form. Ett mer teoretiskt tillvägagångssätt, som att improvisera efter en given mall, tror jag inte hade varit lika inspirerande och kanske hade det även försvårat själva improviserandet. Att formen utgår från det klingande, i det här fallet pianots klangfärg, gjorde att metoden inte kändes för teoretisk utan var kopplat till det hantverksmässiga. Formkonceptet utgjordes av samma stoff som

---

<sup>3</sup> Edwin M. Ripin och Hugh Davies. "Prepared Piano." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, åtkommen 15/11 2017, [http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article\\_citations/grove/music/22300?q=prepared&search=quick&pos=1&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article_citations/grove/music/22300?q=prepared&search=quick&pos=1&_start=1).

musiken: ljud.

Det som inspirerar mig med prepareringar är att de låter mig överbrygga pianots begränsningar. I mitt improviserande händer det ofta att jag vill kunna spela ett ljud som pianot inte har möjlighet att konstruera. Den avancerade mekaniken, som gör pianot så mångsidigt och användbart, innebär också vissa begränsningar. Pianisten har ingen direktkontakt med strängarna och kan därför inte kontrollera tonen på samma sätt som exempelvis en violinist (där mängden sätt en given ton kan spelas på är i det närmsta oändlig). En annan begränsning är att när tangenten tryckts ned och klubban satt strängen i vibration finns det inte mycket instrumentlisten kan göra för att påverka ljudet. Tonen har ett visst förhandsgivet förlopp, där klubbans hastighet bestämmer den initiala transienten varefter strängens vibrationer saktar ned innan den stannar helt. Dessa båda saker, att kunna förändra klangfärgen hos individuella toner och att kunna kontrollera tonen efter den inledande transienten, är något som det mest grundläggande av alla instrument, den mänskliga rösten, klarar helt obehindrat. Jag tror att det är därför jag kan känna frustration över pianots begränsningar: hjärnans musikhantering har byggts upp under hundratusentals år och är tätt sammanflätad med röstens egenskaper.

Så här säger den tyska improvisationspianisten och forskaren Magda Mayas om prepareringarnas möjlighet att utöka pianots klangfärgsmässiga palett:

That is definitely why a lot of pianist are playing inside the piano, because when you touch the key you always have the same kind of decay, almost monochrome. Although I love the pianos natural sound, I want to have more possibilities. Inside the piano, with the strings you can work with sustain, you can bow with different materials and shape the sound after the attack so to speak, bowing, plucking all those kinds of things just give you more possibilities.<sup>4</sup>

Många av prepareringarna jag använder mig av är inspirerade av Mayas arbete. Hon är väldigt skicklig på att använda sig av prepareringarna just som en förlängning av instrumentet, något som försöker arbeta mot pianots begränsningar. Jag använder mig också av en synt, OP-1<sup>5</sup>, som väl inte är en preparering per se men som fyller samma funktion då den ger mig som pianist fler möjligheter att påverka klangfärgen. Med en mikrofon kopplad från flygeln till synten kan jag använda digitala effekter på det akustiska ljudet, och eftersom

---

<sup>4</sup> Magda Mayas, i diskussion med författaren, 8/5 2017, Göteborg, inspelning.

<sup>5</sup> OP-1, Teenage Engineering, 2011-.

ljudet från mikrofonen endast används genom synten skapas en intressant sammanflätning av det akustiska och det digitalt förändrade ljudet.

En annan vinst med att använda prepareringar är det moment av upptäckande som skapas av att jag inte har lika stor kontroll över det preparerade instrumentet som jag har över det opreparerade, där jag kan låta mig förvånas och överraskas av ljuden som kommer ur instrumentet. Detta kommer särskilt till uttryck i mitt solospel, eftersom samma effekt uppkommer när jag spelar med andra musiker, som på samma sätt står bortom den enskildes direkta kontroll.

## 2. Syfte och frågeställningar

Jag har intresserat mig för hur en improviserande musiker skulle kunna bejaka formen, musikens makroperspektiv, utan att göra avkall på improvisationens krav på närvaro och mikroperspektiv. Jag tror att om jag kan tygla formbehandlingen kan jag få en större kontroll över mitt musikaliska uttryck. I detta arbete vill jag undersöka hur pianoprepareringar fungerar som formskapande element i fri improvisation. Jag vill se om prepareringar kan vara en väg till att ge mig en mer aktiv kontroll över min musiks formgestaltning.

Mina frågeställningar för detta arbete är:

Hur fungerar prepareringar som formskapande element i min solo- respektive triokonsert?

Är användandet av prepareringar som formskapande element en givande metod för mitt musicerande?

## 3. Metod

Jag har utgått från två konserter jag medverkade i under våren 2017, en där jag spelade solopiano (3/5 2017) och en där jag spelade med en pianotrio<sup>6</sup> (20/5 2017). I min analys har jag haft det klingande som utgångspunkt, det vill säga att jag lyssnat på inspelningar av de båda konserterna och utgått från vad jag hör. Detta då arbetets målbild faller utanför ramen för mer traditionella musikteoretiska koncept för formanlys. När jag använt mig av verktyg

---

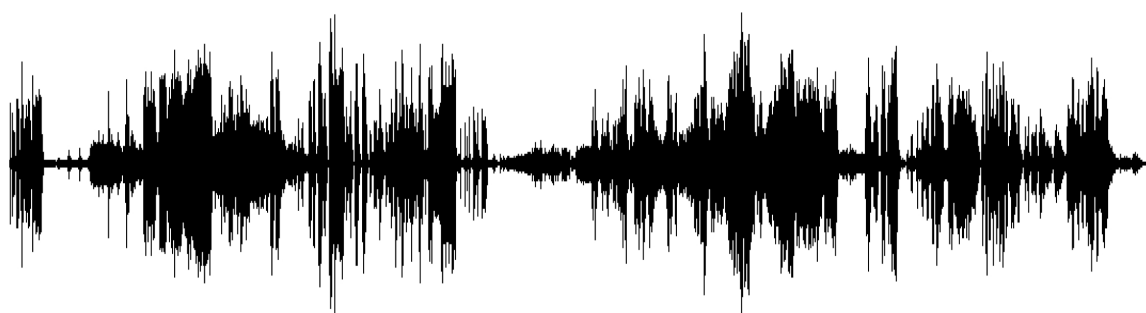
<sup>6</sup> En av de vanligaste konstellationerna inom jazzmusiken, med piano, kontrabas samt trummor.



för formanalys är dessa snarare sådana som används inom jazz- eller popmusik.

Jag har sammanställt grafiska representationer under analysens fortskridande, dels för att underlätta själva undersökandet och dels för att en läsare lättare ska kunna följa med i resonemangen. Jag har analyserat vilken inverkan prepareringarna hade på de båda konserterna, dels utifrån hur jag som improvisatör upplevde det i stunden, och dels utifrån hur det klingande resultatet ljuder i efterhand. Sedan har jag ställt de båda konserterna mot varandra för att se hur de skiljer sig åt, och vad det kan tänkas säga om pianoprepareringarnas formskapande potential.

## 4. Resultat – solokonsert



*Bild 1.* Grafisk representation av solokonsert (audio 1).

### 4.1 Konsertplan

I förberedelserna inför solokonserten behövde jag bestämma på vilket sätt jag skulle använda mig av prepareringar. Utmaningen låg i att hitta ett koncept som var tillräckligt konkret för att kunna prova mina frågeställningar, samtidigt som ramarna inte blev så snäva att de hämmade den fria improvisationen.

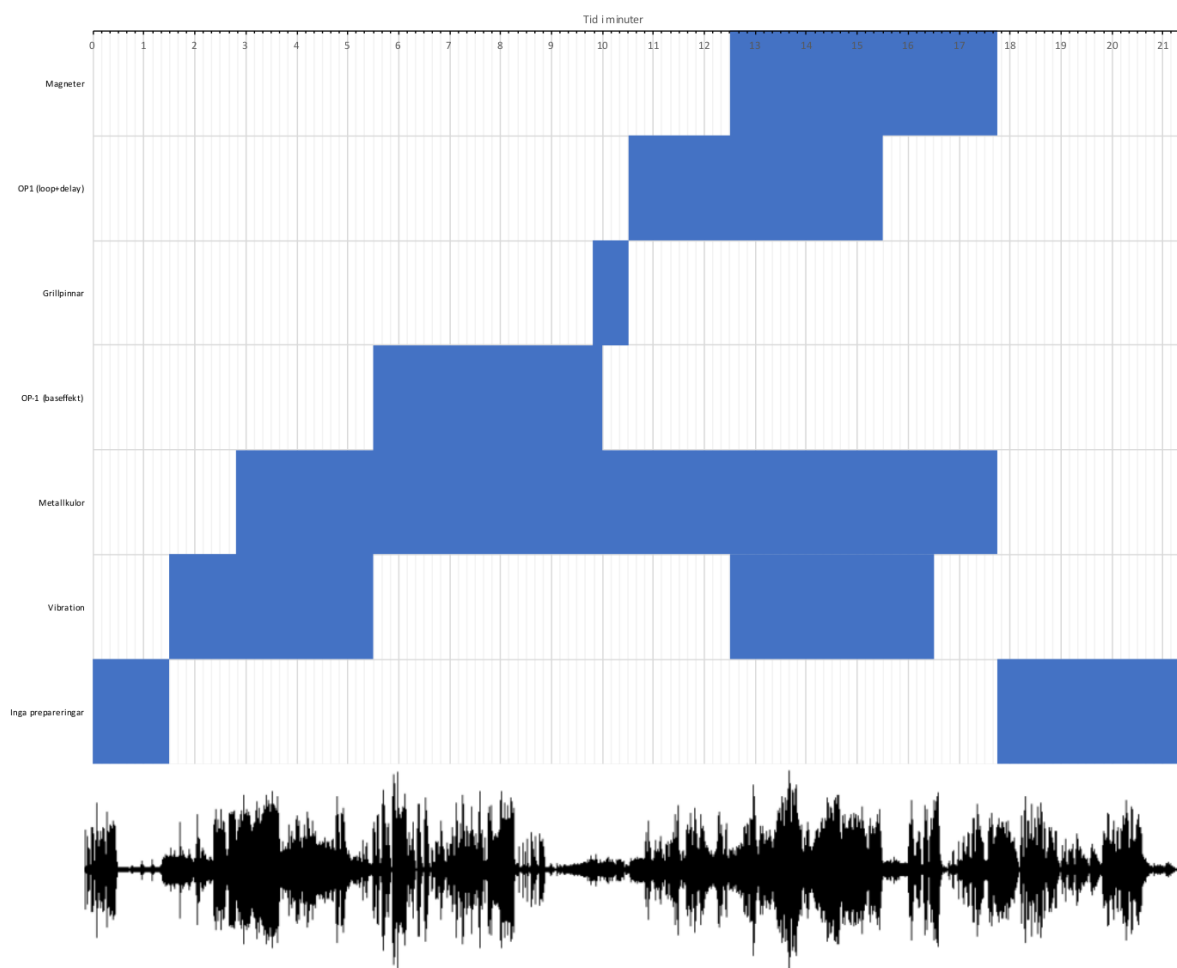
Efter några tester valde jag att låta prepareringarna spela en obunden roll. Jag bestämde helt enkelt vilka prepareringar jag hade att tillgå under improvisationen, men hur jag använde dem, och i vilken utsträckning, lämnade jag åt mig att välja i stunden. Vilka prepareringar jag valde att använda under konserten var baserat på vilka egenskaper de hade. Jag ville ha en uppsättning av prepareringar som tillät mig att skapa en varierad ljudbild. Exempelvis ville jag hitta en bra blandning av prepareringar som påverkar pianoljudet passivt, så att jag kan fortsätta att spela på klaviaturen som vanligt, och sådana som kräver att jag lyfter händerna

från klaviaturen.

De prepareringar jag kom att använda mig av under konserten var:

- Magneter. Sätts på strängarna, skapar en flageolett, om magneten träffar en nod, eller ett mer distorderat ljud.
- OP-1. Användes dels som effektenhet och dels som looper och sampler.
- Grillpinnar. Grillpinnarna (som är hartsade) förs ned mellan två strängar för att med manuell kontakt kunna skapa diverse övertoner.
- Metallkulor. Läggts ovanpå strängfästen för att skapa distorsion.
- Ryggmassör. Läggts ovanpå strängarna och skapar ett mullrande ljud.

## 4.2 Prepareringsanvändning



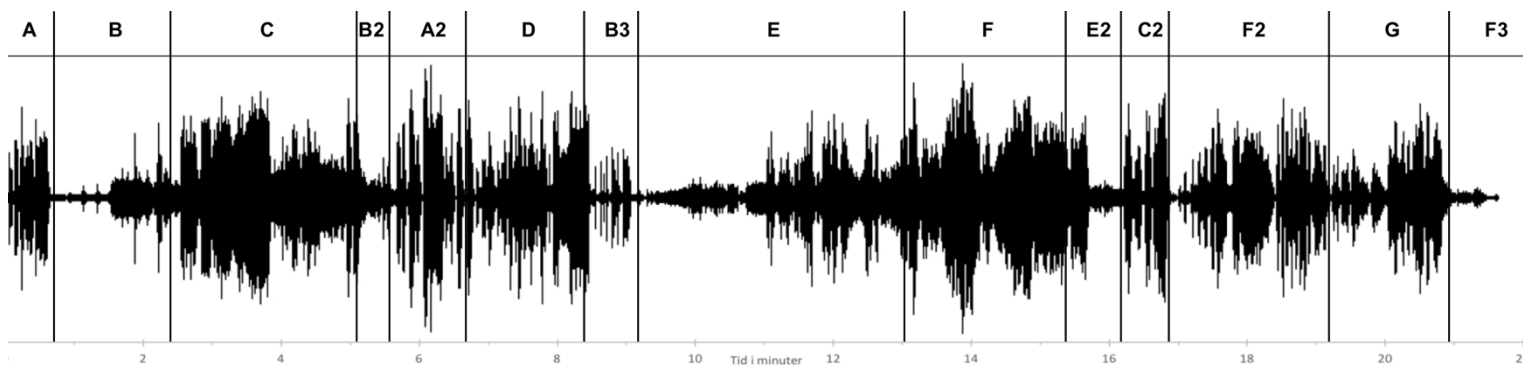
*Bild 2.* Graf över prepareringsanvändning under solokonserten.

Bilden ovan (bild 2) visar hur jag kom att använda mig av prepareringarna. Det är tydligt att jag använde de passiva prepareringarna, exempelvis metallkulorna och den vibrerande ryggmassören, i betydligt större utsträckning än de som kräver mer aktivt hanterande, exempelvis grillpinnarna. Detta beror antagligen på att jag fortfarande känner mig mer hemma i att spela piano på ett mer konventionellt sätt. En väg för mig att komma runt detta var att använda syntens loopeffekt för att bevara ljuden skapade av de mer svår använda prepareringarna, som på så sätt fick ta mer plats än de gjort annars. Exempelvis lät jag övertonerna skapade av grillpinnarna med hjälp av loopeffekten ligga till grund för ett långt och atmosfäriskt parti, där jag samtidigt kunde spela på klaviaturen som vanligt. Detta, att

kombinera manuella och elektroniska prepareringar, tycker jag är extra intressant, och är något jag kommer utforska mer framöver.

### 4.3 Formanalys

För att angripa formen har jag använt mig av den metod för formanalys som är vanligast inom jazz och improviserad musik. Jag har lyssnat på konserten och försökt hitta likheter och skeenden, i stället för att analysera det exakta tonmaterialet med dess harmoniska och melodiska struktur, och sedan delat in konserten i delar. Lyssningen har varit riktad mot att hitta konsertens bärande element för att försöka dechiffrera dess inre arkitektur. Denna förminnelning är alltså delvis min subjektiva upplevelse i lyssningsögonblicket, men då jag lyssnat efter objektiva formmarkörer tror jag ändå att den säger något om musiken.



*Bild 3.* Formanalys av solokonserten.

<b>A</b>	Introducerande. Fragmentariskt. Kombination av element från F och C.
<b>B</b>	Minimalistiskt. Repetitivt. Utgår från en ton.
<b>C</b>	Flödande. Dramatisk harmonik. Efter hand lägre dynamik och mer melodiöst.
<b>B2</b>	Adderad undre kvint. Snabbare tempo.
<b>A2</b>	Fragmentariskt. Stackaterat. Efter hand lugnare.
<b>D</b>	Pop- och folkinfluerat parti. Crescenderande.
<b>B3</b>	Piano. Vilande.
<b>E</b>	Atmosfäriskt ljudlandskap.

<b>F</b>	Minimalistiskt, drivande. Filmiskt. Växlande tempo.
<b>E2</b>	Atmosfäriskt.
<b>C2</b>	Flödande.
<b>F2</b>	Konkluderande. Filmiskt.
<b>G</b>	Sammanfattande, efterhand mer som A fast mer melodiöst.
<b>F3</b>	Outro. Som F fast väldigt stilla. Fadeout.

Tabell 1. Uppställning av formanalis (se bild 3).

Bilden ovan (bild 3) visar hur jag har delat in konsertförloppet i olika delar, och tabellen (tabell 1) ger en kort beskrivning av de olika delarna. Det var inte helt lätt att analysera konserten, men efter hand tyckte jag mig hitta vissa karaktäristiska element, och kunde dela in konserten i ett antal huvuddelar.

När jag lyssnade på konserten förnam jag att saker kom igen. Det kunde vara att jag spelade på ett visst sätt, att det var en viss stämning, och ibland något obestämbar jag inte riktigt kunde sätt fingret på. När jag försökte konkretisera denna känsla kunde jag dela in konserten i sju huvuddelar (A-G). Jag lade märke till att fem av dessa delar (A, B, C, E och F) uppträder mer än en gång under konserten. Kanske var detta grunden till känslan av återkommande moment jag erfor?

För att göra det mer tydligt gjorde jag en bild som visar hur de återkommande delarna är fördelade:

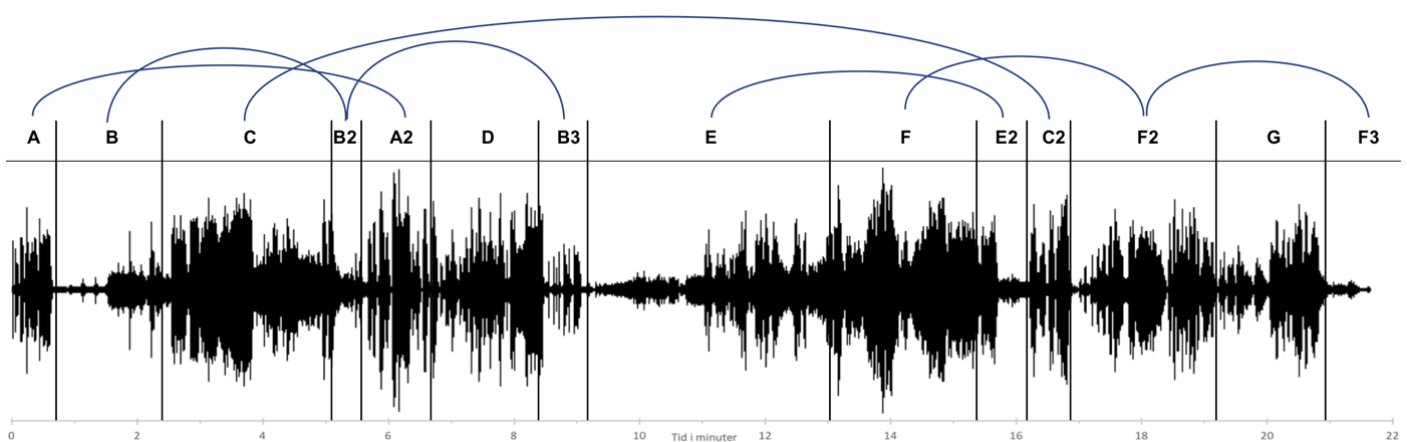


Bild 4. Återkommande formdelar.

Bilden ovan (bild 4) visar hur de återkommande delarna fördelats över konsertförloppet. Med denna nya vinkel på formen går det att analysera delarna som två avdelningar med tre delar vardera (A/A2, B/B2/B3, D och E/E2, F/F2/F3, G) och C/C2 som brygga mellan de båda avsnittet. Denna indelning upplevde jag inte tydligt vid min genomlysning, och det är oklart huruvida det är denna struktur som låg till grund för känslan av återkommande moment jag erfor. Men det står bortom allt tvivel att repetition och återupprepning har stor inverkan på hur vi uppfattar musikalisk form. Så här skriver Michael G. Cunningham om ämnet: ”*Musical form almost always involves isomelic return. It is some tune or motive that, when it returns, creates the form we seek to describe.*”<sup>7</sup>

#### 4.4 Koppling mellan prepareringar och form

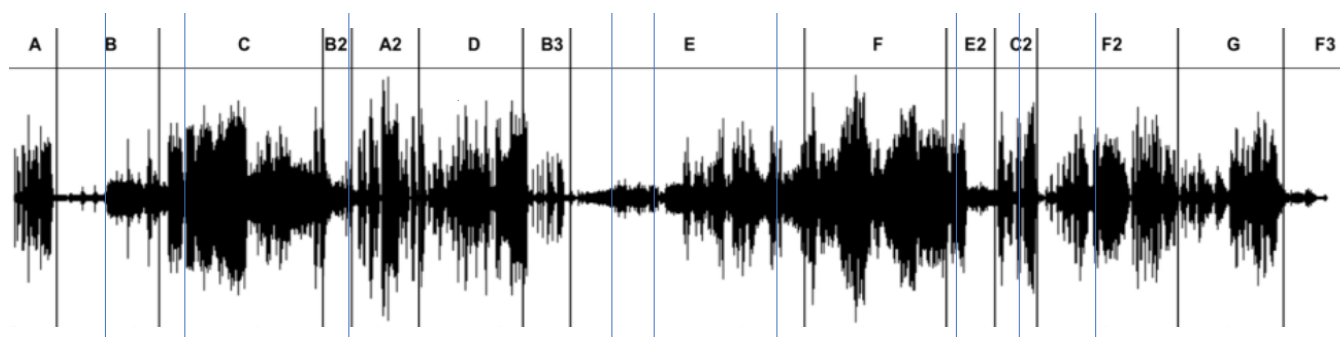


Bild 5. Prepareringar och formanalis.

I denna graf (bild 5) har jag markerat varje gång jag börjat eller slutat använda en preparering. De blå (tunnare) strecken visar alltså när klangfärgen förändrats med externa objekt.

Vid första anblick bekräftar grafen det lyssningen låtit mig ana – det tycks inte finnas någon direkt korrelation mellan förändring av klangfärg och min upplevelse av form. Att klangfärgen förändras är inte tillräckligt starkt formskapande för att automatiskt fungera som markör för en ny del. Snarare verkar det vara spelsättet, hur jag spelar, som skapar formen, och inte exakt hur klangfärgen för tillfället ljuder. Därmed visar grafen också att mitt spelsätt inte var helt styrt av klangfärgens skiftande. Det hade kunnat vara så att jag blev så starkt påverkad varje gång pianoljudet förändrades att jag automatiskt började spela på ett nytt sätt, att jag använde ett specifikt ljud för en specifik del. Men snarare verkar jag skapat en form i

<sup>7</sup> Michael G. Cunningham, *Form and Articulation in Music* (Bloomington: AuthorHouse, 2006), s. 1.

stunden som lekte med klangfärgernas respektive spelsättets karaktäriserande effekt.

Men det finns andra, mer indirekta, sätt som prepareringarna kan påverka formen. Jag tror att all klangfärgsmässig förändring skapar formmässiga synapser som hjälper till att bygga upp helhetskänslan. Som behandlats ovan bygger vår formuppfattning mycket på återkommande moment. När inte bara spelsätt förändras utan även klangfärgen har hjärnan mer hållpunkter att haka fast sin vilja att hitta mönster i. Exempelvis bidrar det faktum att konserten börjar och slutar med ett rent pianoljud till att gärda in konserten. Jag uppfattar förvisso inte de båda partierna med rent ljud som samma del, men att konserten börjar och slutar med samma typ av klangfärg förbinder dessa båda delar och ger konserten en känsla av färdigställande. Om jag inte haft hjälp av klangfärgens förändring men ändå velat åt effekten av att det finns en koppling mellan start och slut hade jag varit tvungen att minnas exakt hur jag spelade i början för att kunna återskapa spelsättet på slutet. Nu gav prepareringarna mig hjälp på traven.<sup>8</sup>

Ett annat sätt som prepareringarna kan sägas påverka formen på är hur de bidrar till den allmänna dynamiska kurvan. Exempelvis är den gång då flest prepareringar används samtidigt är cirka 12.30 in i improvisationen, fram till cirka 16.30 (som framgår i bild 2). Det är säkerligen ingen slump att jag upplever detta parti som något av det mest dramatiska under hela konserten. Då klangfärgen blir mer komplex efter hand skapas en naturlig formmässig båge.

#### 4.5 Min upplevelse

Eftersom improviserad musik uppkommer i stunden blir framförarens subjektiva upplevelse viktig, till och med ännu viktigare än i annan musik. När någon framför noterad musik påverkar framförarens tillstånd säkert själva framförandet, men noten, idealbilden av musiken, är förhandsgiven och förblir oförändrad. Improvisatören däremot både skapar och framför musiken i stunden – det finns ingen platonsk målbild för hur musiken bör vara. Alltså påverkar en förändrad sinnesstämning inte bara framförandet utan även materialet i sig. Därför tycker jag det är intressant att se på hur konserten kändes, hur jag upplevde framförandet och användandet av ovan nämnda prepareringsbaserade metoder.

---

<sup>8</sup> Se punkt 2 i listan på sida 19.

Den viktigaste inverkan prepareringarna hade på formen tror jag handlar om hur de förändrade min psykologiska inställning till formbehandlingen. Att jag bestämt mig för att använda prepareringarna som formskapande element gjorde att jag kunde tänka på formen på ett annat sätt än jag vanligtvis gör. Det kändes som att metoden gav mig en stadga att luta mig emot som jag ibland kan sakna i fri improvisation. Det var som att jag hade en not att förhålla mig till, trots att en sådan faktiskt inte fanns. Däremot fanns det vissa stunder då jag önskade att jag bestämt mer, att jag kanske gjort ett schema för när jag skulle använda prepareringarna. Men detta var bara ögonblickskorta stunder av tvivel, på det stora hela kändes det mycket lyckat. Jag kände mig mer lugn i improvisationen då min ökade överblick gjorde att allt inte hängde på att veta vad jag skulle göra i varje given sekund. Det fanns något att förhålla sig till, leka med. Prepareringarna lät mig ha en naturlig ingång till formbehandlingen, och det gjorde att jag kände att jag hade mer kontroll.<sup>9</sup>

Jag tror att detta, att prepareringarna gav mig en upplevelse av större formmässig kontroll, kan bidra till det faktum att solokonserten låter mer som en komposition än vad mina fria improvisationer brukar göra. Kanske var det bara vetskapen om att jag skulle tänka på musiken som en helhet som gjorde att jag framförde den mer som just en sådan. I andra improvisationer tycker jag att det är svårt att exempelvis minnas vad jag spelade för några minuter sedan, eller planera vad jag ska göra närmast. Men nu var det lättare att förhålla mig till en större del av musiken än det momentana, och jag upplever att detta framkommer av lyssningen.

Inför (och även delvis under) konserten kändes det också som att jag skulle framföra en improviserad komposition, snarare än en fri improvisation. Jag tror det kan ha att göra med vilka delar av hjärnan som aktiveras vid komposition respektive improvisation. Studier visar att ju mer utmanande begränsningar en improvisatör ställs inför desto mer aktiveras områden i hjärnan som har med arbetsminne, kontroll och koncentration att göra, områden som annars är inaktiva vid fritt improviserande.<sup>10</sup> ”[...] det kan handla om två kontrollsystem för kreativt tänkande. Det ena bygger på uppmärksamhet, arbetsminne och kognitiv kontroll. Det andra bygger på spontana fria associationer som kan ske utan den här typen av mental

---

<sup>9</sup> Se post 1 i listan på sida 19.

<sup>10</sup> Fredrik Ullén, ”Bild och ton i den kreativa hjärnan” intervjuad av Camilla Widebeck. *Vetandets Värld*, Sveriges Radio, 27/10 2017, ljudupptagning, 12:00, <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/967253?programid=412>, samt <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=406&artikel=6808214>.



ansträngning”.<sup>11</sup> Kanske är det denna hjärnaktivitetsmässiga förskjutning som jag upplever. Metoden gav mig mer att förhålla mig till, vilket aktiverade samma delar av min hjärna som används när jag komponerar.

Prepareringarna påverkade formen även på andra sätt, vilka är starkt kopplade till min subjektiva upplevelse som framförare. I och med att musiken är improviserad påverkar, som jag beskrev ovan, alla *inre* faktorer musiken i en större utsträckning än om musiken varit förnoterad. Men detta gäller även *yttre* faktorer. Det är lätt att tänka att prepareringarna är något som tillsätts musiken, en krydda som förändrar klangfärgen men som inte har någon betydande påverkan på musiken, och i förutbestämd musik tror jag det är mer så. Ett Chopinstycke spelat på ett piano preparerat med distorsionskapande metallkolor kommer att resultera i just det: ett Chopinstycke framfört på ett distat piano. Men i den improviserade musiken finns inte dikotomin mellan musikens målbild och det klingande resultatet. Ljudet, musiken, är allt. Alltså kommer den förändrade klangfärgen påverka formen genom att ljudbilden påverkar hur jag spelar. De formmässiga synapser som bildas hos åhöraren skapas även i improvisatören, vilket i förlängningen påverkar musiken. Klangfärgens förändring påverkade i sig hur jag spelade.<sup>12</sup>

Ytterligare ett sätt som prepareringarna kan tänkas ha påverkat formen har med hur prepareringarna rent fysiskt förändrade hur pianot kan användas. Då jag hade fler spelsätt att tillgå kom jag att spela på andra sätt. Det kan jämföras med att en konsert hade blivit helt annorlunda om jag spelat på ett annat instrument, då instrumentet har andra förutsättningar. Prepareringarnas inverkan på konserten var säkert inte lika drastisk som om jag spelat ett helt annat instrument, men då de förändrade hur och vad jag spelade måste det onekligen ha påverkat formen.<sup>13</sup>

Konserten hade en begränsad maxlängd, cirka tjugo minuter, och jag använde mig därför av ett tidtagarur för att hålla koll på tiden. När jag nu förhöll mig aktivt till klocktiden hade jag större medvetenhet om konserten tidsmässiga proportionalitet, vilket säkert gjorde att en del inlärd formmönster kom upp till ytan. Jag kunde känna att då jag spelat på ett visst sätt i en viss tid borde jag gå vidare, baserat på hur stor del av konserten det spelsättet upptagit. Det

---

<sup>11</sup> Ullén, intervju.

<sup>12</sup> Se punkt 3 i listan på sida 19.

<sup>13</sup> Se punkt 4 i listan på sida 19.

hade varit intressant att göra samma experiment utan en tidsbegränsning, för att se huruvida samma känsla av formmässiga normer stigit till ytan. Men i och med att konserten hade en förutbestämd maxlängd var tidtagaruret en nödvändighet.

En intressant sak jag märkt under lyssnandet är att jag hör referenser till musik jag inspirerats av och lyssnat mycket på under arbetet inför konserten. Faktiskt kommer det fram i större utsträckning än i mina vanliga konsertframföranden. Dels handlar det om hur jag spelar, och dels om att den övergripande ljudbilden, med prepareringar och digitala effekter, kan påminna om något. Jag kan höra spår av: Aaron Parks skiva *Arborescence*<sup>14</sup>, Philip Glass pianomusik<sup>15</sup>, Tigran Hamasyans *An Ancient Observer*<sup>16</sup>, Arcas självbetitlade album *Arca*<sup>17</sup>, samt soundtracket från filmen *Arrival*<sup>18</sup>, komponerat av den isländska tonsättaren Jóhann Jóhannsson.

#### 4.6 Prepareringarnas formpåverkan

När jag nu analyserat formen har jag märkt att förhållandet mellan lyssning och formupplevelse är mycket mer komplext än vad en förenklad graf kan visa. Den upplevda formen handlar om hur var och en hör och upplever musiken, i just den stunden, på just den platsen. På så sätt finns det lika många former som det finns lyssningar, och vad jag visat ovan är bara en av många tolkningar. Jag har ansträngt mig för att konkretisera min upplevelse av att konserten har en logisk struktur, men kanske hade jag vid ett annat tillfälle delat in den på ett helt annat sätt.

Men att en lyssnare upplever en form, kanske säger lika mycket om lyssnaren som om musiken i sig, det behöver inte betyda att en sådan form faktiskt existerar. Jag tror att människans hjärna oundvikligen kategoriserar allt och vill hitta logiska mönster, även när sådana inte finns. Den form jag upplever mig hitta skulle kunna säga mer om mig och hur min hjärna funkar än om den faktiska musiken.

---

<sup>14</sup> Aaron Parks, *Arborescence*, 2013 ECM Records GmbH

<sup>15</sup> Philip Glass (1937-), amerikansk tonsättare och pianist.

<sup>16</sup> Tigran Hamasyan, *An Ancient Observer*, 2017 Nonesuch Records Inc.

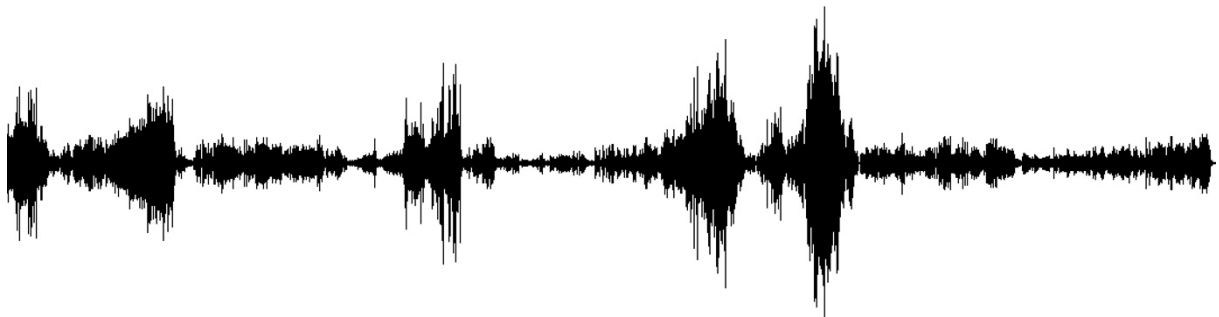
<sup>17</sup> Arca, *Arca*, 2017 XL.

<sup>18</sup> Jóhann Jóhannsson, *Arrival*, 2016 Deutsche Grammophon.

Sammanfattningsvis upplever jag att det finns fyra tydliga sätt som prepareringarna påverkade formen i denna solokonsert.<sup>19</sup>

1. Prepareringarna lät mig känna att jag hade mer kontroll över formen, vilket påverkade hur jag spelade.
2. Den förändring i klangfärg som prepareringarna ger upphov till ger *lyssnaren* mer information att bygga sin formupplevelse på. Formmässiga synapser kan dras inte bara baserat på hur musiken spelas, utan också på hur instrumentet låter.
3. Den förändring i klangfärg som prepareringarna ger upphov till ger också *improvisatören* mer formmässig information att förhålla sig till. När denna information behandlas påverkas formen.
4. När improvisatören har fler spelsätt att tillgå kommer hon att spela på andra sätt. Detta påverkar formen, inte bara för att det låter på ett visst sätt, utan även för att den hårdvara instrumentalisten har att tillgå påverkar det musikaliska narrativet.

## 5. Resultat – triokonsert



*Bild 6.* Grafisk representation av solokonsert (audio 2).

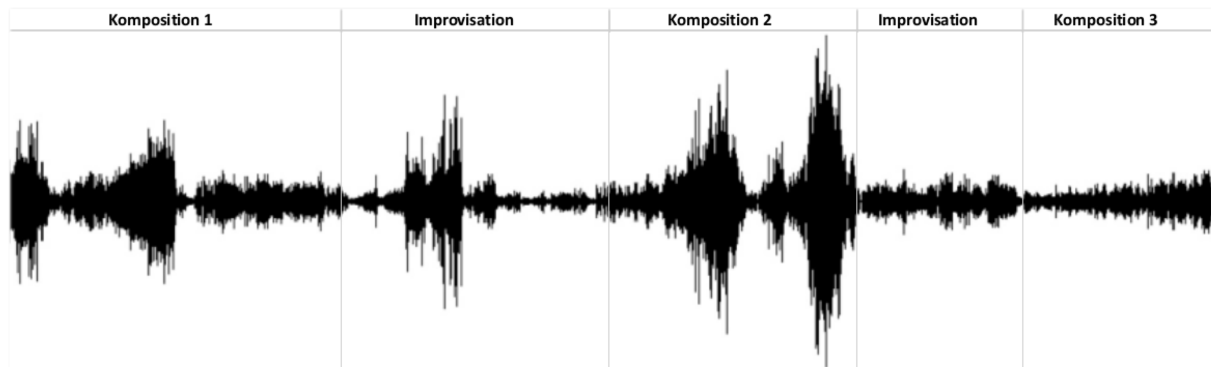
Under våren hade jag också en annan konsert, där jag spelade med en trio samt använde mig mycket av prepareringar – min examenskonsert. Här hade jag ingen intention att låta prepareringarna påverka formen. I stället hade jag sammanställt en storform där jag och mina

---

<sup>19</sup> Ordning efter hur stor inverkan jag bedömer att de hade på solokonserten.

två medmusikanter Viktor Reuter<sup>20</sup> och William Soovik<sup>21</sup> använde partier av fri improvisation för att väva ihop tre komponerade stycken till en helhet. Det är intressant att se huruvida prepareringarna kunde inverka på den upplevda formen på de sätt som jag upplevde under solokonserten, trots att jag inte hade den intentionen, och vad det kan tänkas säga om deras formskapande egenskaper.

### 5.1 Prepareringarnas formpåverkan på triokonserten



*Bild 7.* Formanalys av solokonsert.

Här har jag lyssnat på triokonserten och analyserat hur jag upplever den formmässiga strukturen. Bilden (bild 7) visar att jag här har svårt att bortse från det förutbestämda, att det är tre kompositioner och att de särskiljs av två improviserade partier. Jag kan förvisso höra att jag använder mig av prepareringar, men jag upplever inte att de agerar formmarkörer i någon nämnvärd utsträckning.

Så om jag tittar på de fyra sätt som jag upplevde att prepareringarna påverkade formen i solokonserten, hur ligger det till i triokonserten?

När det kommer till min upplevelse av framförandet var en sak helt tydlig: då min inställning till prepareringarna var en annan förlorade de sin förmåga att låta mig känna större kontroll över formen. De fick på många sätt påverka konserten genom den starka karaktäristik de bidrar med, men att det fanns ett förutbestämt ungefärligt konsertförlopp frantog dem deras förmåga att låta mig lyfta blicken och ta kontroll över formen. De behövde helt enkelt inte inneha den funktionen då det redan fanns en förutbestämd form.

Självklart kan de indirekta sätt prepareringarna påverkade formen i solokonserten äga

<sup>20</sup> Viktor Reuter (1990-), kontrabasist.

<sup>21</sup> William Soovik (1989-), trumslagare.

rum även i triokonserten. Även här bidrar prepareringarnas förändring av klangfärg till bildandet av nya formsynapser, hos både framförare och åhörare. Även här förändrar prepareringarnas utökning av pianots möjliga spelsätt hur jag hanterar instrumentet. Men även om så är fallet tror jag att det sker i betydligt mindre omfattning än under solokonserten, på grund av att i triokonserten är det många fler variabler i klangfärg. Vilka instrument som spelar, och hur de spelar, påverkar den övergripande ljudbilden mer än varje instruments klangfärg, vilket gör att prepareringarnas inverkan blir marginell.

## 6. Sammanfattande diskussion

Att använda prepareringar som formskapande element var mycket gynnsamt för min musik. Jag upplevde att jag oroade mig mindre över felspelningar när jag kunde se musiken mer ovanifrån. Jag kände mig mer som en momentan kompositör än som en improvisatör – jag upplevde att jag tog mer ansvar för musikens helhet, snarare än att bara spela på och låta musiken bli som den blir. Men jag upplevde inte heller att det gick så långt åt det komponerade hållet att jag inte längre improviserade.

Men dessa gynnsamma verkningar uppkom inte på grund prepareringarnas formskapande effekt var särskilt stark. Snarare påverkade de min kontroll över, samt mitt förhållningssätt till form. Jag använde dem för att påverka mig och mitt sätt att tillmötesgå musiken, som ett sätt att lyfta blicken och fokusera på helheten, snarare än att klangfärgens förändring direkt korrelerar med formuppfattning. Det är inte prepareringarna i sig som inhyser en formskapande egenskap, men de kan fungera som formskapande element under rätt förutsättningar. Dessa förutsättningar handlar dels om improvisatörens inställning till objekten, och hur stor roll i den klangfärgsmässiga helheten prepareringarna spelar. Detta framkom i jämförelsen mellan de båda konserterna. I solokonserten hade jag ingjutt prepareringarna med formskapande makt, det hade jag inte gjort på triokonserten. Och i solokonserten fick prepareringarna också påverka hela ljudbilden i en betydligt större utsträckning än i triokonserten, vilken gjorde att deras upplevda formskapande effekt var större.

Men om det bara handlade om att få mig att lyfta blicken, betyder inte det att prepareringarna egentligen är godtyckliga? Jo, delvis tror jag det. Men för mig, och säkert för

många andra, tror jag att det ibland är nödvändigt att ta hjälp av något yttre för att låta en se och ta kontroll över inre egenskaper. Och framför allt hade prepareringarna fördelen att jag blev inspirerad av själva användandet, samt att deras påverkan av klangfärgen var både intressant och välljudande.

### 6.1 Fortsatt forskning

I solokonserten hade jag bestämt mig för att låta prepareringarna spela en viss roll, vilket gav dem vissa formskapande egenskaper. Nästa steg kan vara att öva mig i att göra samma sak utan prepareringarna. Det vore intressant att vidare jobba med att utan yttre metod kunna befinna mig i ett mikro- och makroperspektiv samtidigt.

Jag märkte att jag visste väldigt lite om formuppfattning överlag och hade svårt att hitta mer information om detta, i synnerhet om hur formuppfattning fungerar i improvisation. Så jag ska fortsätta söka efter kunskap om hur formuppfattning förhåller sig till upplevelser (förnimmelser, känslor och tankar), och då särskilt hur det funkar i improviserad musik

Något annat som intresserar mig är om det går att använda rön från modern hjärnforskning i improviserande. Exempelvis det faktum att människan främst minns medelvärdet av höjdpunkterna samt slutet av ett skeende.<sup>22</sup> Det hade varit spännande att undersöka vad denna och liknande information skulle kunna göra med improvisatörens inställning till form.

---

<sup>22</sup> Yuval Noah Harari, *Homo Deus*, översättning Joachim Retzlaff (Natur & Kultur 2017), s. 268-270.

# Referenser

## Litteratur

Cunningham, Michael G. *Form and Articulation in Music*. Bloomington: AuthorHouse, 2006.  
Harari, Yuval Noah. *Homo Deus*. Översättning Joachim Retzlaff. Natur & Kultur, 2017.

## Radioprogram

Ullén, Fredrik. ”Bild och ton i den kreativa hjärnan”. Intervjuad av Camilla Widebeck.  
*Vetandets Värld*, Sveriges Radio, 27/10 2017, ljudupptagning, 12:00,  
<http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/967253?programid=412>, samt  
<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=406&artikel=6808214>.

## Skivor

Arca (Alejandro Ghersi), *Arca*, 2017 XL.  
Hamasyan, Tigran. *An Ancient Observer*, 2017 Nonesuch Records Inc.  
Jóhannson, Jóhann. *Arrival*, 2016 Deutsche Grammophon.  
Parks, Aaron. *Arborescence*, 2013 ECM Records GmbH.

## Hårdvara

OP-1, Teenage Engineering, 2011-. Synthesizer med klaviatur, har samplings-, och sekvensmöjligheter. <https://www.teenageengineering.com/products/op-1>.

## Bifogade ljudfiler

Audio 1: solokonsert.

Audio 2: triokonsert.