



Verktyg för att nå ett djupare improvisatoriskt samspel

Sebastian Petersson

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2020

Författare: Sebastian Petersson

Arbetets rubrik: Verktyg för att nå ett djupare improvisatoriskt samspel

Arbetets titel på engelska: Tools to reach a deeper improvisatorial interplay

Handledare: *Professor Anders Hagberg*

Examinator: *Dr Joel Eriksson*

Nyckelord:

Improvisation, rytm, samspel, motiv.

SAMMANFATTNING

I detta arbete undersöker författaren hur rytmiska idéer och motiv kan användas som verktyg i ett improvisatoriskt sammanhang för att nå en djupare form av samspel. Material i form av en låt väljs ut och spelas in i tre olika tagningar med hjälp av en kvartett bestående av trombon, trummor, bas och piano. I tagningarna improviserar författaren på tre olika sätt; utifrån ett motiv, utifrån rytmiska idéer samt improviserat utan instruktion att hålla sig efter. Resultaten visar sig i hur samspelet utvecklas mellan musikerna samt vad som händer med musiken. Författaren har velat fördjupa sig i vad det är som får det att hända, och det här arbetet har gett honom en tydligare bild av det. Experimentet visade sig inte vara optimalt och vidare forskning vore intressant. Användandet av motiv och rytmiska idéer visade sig dock effektiva till den nivå experimentet tillät.

Innehållsförteckning

1 Inledning	5
1.1 Bakgrund.....	5
1.2 Improvisation.....	5
2. Syfte och frågeställning	8
3. Metod	8
3.1 Tillvägagångssätt	8
4. Arbetet med låten	9
4.1 Om låten.....	9
4.2 De tre improvisationssätten	10
4.3 Rytm och motiv	10
5. Resultat och analys	12
4.1 Version 1.....	12
4.2 Version 2	13
4.3 Version 3.....	14
4.4 Intervju med bandet.....	16
4.5 Resultat från utomstående lyssnare.....	17
6. Diskussion	20
7. Avslutande ord	22
Källförteckning.....	24
Bilagor.....	24
Bifogade ljudfiler.....	24

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Musik har funnits med mig så länge jag kan minnas. En större del av min släkt och familj håller på med musik på olika sätt, så det kändes naturligt att även jag skulle göra det. Jag började spela trombon när jag var nio år gammal och mitt intresse för det växte. Musiken blev snabbt en trygghetspunkt för mig; en egen värld som jag kunde fly till när annat i livet kändes jobbigt. Musiken har med tiden utvecklats från att vara en vardaglig hobby till att vara en stor del av den jag är och vem jag identifierar mig som.

Denna känsla stärktes ännu mer när jag för ett antal år sen fick upp ögonen för improvisation och jazz. Något väcktes inom mig av känslan att få spela precis det jag känner för i stunden, och att få känna mig fri att uttrycka mig som jag vill. Att kunna berätta något med det man spelar, och kunna skapa musik som har riktig mening tillsammans med andra musiker. Improvisation har blivit ett centralt sätt för mig att uttrycka mig på.

Nu när jag studerar mitt tredje och sista år på Högskolan för Scen och Musik, med improvisation som inriktning, har jag hunnit få tid att utforska mig själv samt den improvisatoriska aspekten av musik. På utbildningen har vi lagt mycket fokus på samspel, att lyssna på varandras idéer och inspireras av dem. Jag har insett att det är en central del av vad improvisation är.

I och med det väcktes idén till detta arbete. Jag vill utforska hur användandet av motiv och rytmiska idéer påverkar musiken samt hur man med dessa musikaliska verktyg kan fördjupa det improvisatoriska samspelet mellan musikerna.

1.2 Improvisation

Att sätta ord på vad improvisation är har visat sig vara svårare än vad jag från början trodde. Det är ett begrepp som jag först stötte på när jag började utbilda mig inom jazz, ett ord jag inte riktigt hade ett sammanhang för innan.

Så vad är improvisation? Ordet härstammar enligt nationalencyklopedin från latinets ”*Improvisus*”; oförutsedd, oförmodad”.¹

¹ Nationalencyklopedin, *improvisation*.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/improvisation> (hämtad 2020-04-20)

Enligt Nationalencyklopedin definieras improvisation som något som utförs utan förberedelser med tillvägagångssättet framväxande under arbetets gång.² Det är en kort men tydlig förklaring av vad improvisation är, åtminstone för någon som kanske inte har en så fördjupad förståelse i ämnet. När jag själv för första gången läste deras definition av ordet instämde jag. Delvis på grund av definitionens rakheter och enkelhet, men möjligtvis även på grund av att jag sen tidigare fått uppfattningen att Nationalencyklopedin är en pålitlig källa, vilket den i de flesta fall är. Och visst, deras definition av ordet må vara korrekt, men samtidigt aningen fyrkantig, något jag insåg lite senare efter några kloka samtal med mina lärare och mentorer.

Med lite eftertanke skulle jag våga påstå att improvisation inte alls kan utföras utan några slags förberedelser, som NE menar. Hela livet bygger redan från födseln på förberedelse inför vad som komma skall. Att vi när vi väl hamnar i olika situationer klarar av att hantera dem tack vare förberedelsen vi har gjort, oavsett om den var medveten eller omedveten. Allt vi gör, upplever och lär oss är en förberedelse. För att kunna prata måste vi först på någon slags nivå kunna språket. För att kunna spela fotboll måste vi först lära oss att gå, springa och hitta vår balans. Däremot kan jag hålla med om att vi i stunden improviserar. Vi har med oss våra verktyg, det vi har lärt oss tidigare i livet, men vi tänker inte aktivt på det, utan det är något som med hjälp av vårt minne och muskelminne sker omedvetet.

När jag improviserar på min trombon känner jag mig till stor del fri och att jag kan skapa vad jag vill. Men det är inget som sker utan förberedelser. För att jag ska kunna improvisera på trombon måste jag först ha lärt mig hur jag producerar en ton, hur jag intonerar tonen och vilka rörelser jag behöver göra för att ändra ton. Jag måste även lära mig om harmonik, skalor, hantering av nervositet, samspel och gehör. Att improvisera på sitt instrument kräver förberedelse, för många innebär det flera tusentals timmar av övande. Med dessa verktyg omedvetet vid min sida kan jag improvisera på riktigt, vilket för vissa kan uppfattas som att jag skapar något utan någon slags förberedelse.

I sin bok *Spela fritt* (1990) formulerar improvisationsmusikern och författaren Stephen Nachmanovitch sina tankar kring improvisation ur ett mer vidgat och filosofiskt perspektiv. Fastän han i grunden är en improvisationsmusiker och violinist som mest har spelat fri improviserad musik, fokuserar han inte på någon specifik musikgenre i boken när det kommer till improvisation, utan mer hur det finns runt omkring oss, hur det förekommer och vilka gemensamma grundpelare olika former av improvisation har, ungefär som jag gjort tidigare i detta stycke. Med tanke på att han är violinist och improvisationsmusiker grundar sig ändå hans tankar ur ett musikaliskt perspektiv.

² Nationalencyklopedin, *improvisation*.

<http://www.ne.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/improvisation> (hämtad 2020-04-20)

Nachmanovitch skriver att vi är alla improvisatörer.³ Han menar också att den vanligaste formen av improvisation är vanligt tal. Att vi när vi talar och lyssnar använder oss av ett ordförråd vi sen tidigare lärt oss, samt ett regelverk i form av grammatik som vi använder för att kombinera orden. På så sätt kan vi både uttrycka det vi vill få sagt men även förstå det andra säger. När man pratar med någon både lyssnar och uttrycker man sig. Likaså gör den eller de man pratar med, vilket i sin tur skapar ett samspel där alla har en roll som improvisatör, vilket är nyckeln till att en konversation ska kunna existera. En konversation är en form av samspel där två eller fler parter improviserar tillsammans. Precis som att vi när vi spelar musik (främst jazz och annan improvisationsbaserad musik) med andra människor har en slags konversation i form av samspel. Vi improviserar fram musikaliska konversationer, svarar på vad de andra gör och anpassar oss. Går gruppen ner i dynamik kanske vi lyssnar på det och följer med. Eller så skapar vi ett motargument genom att istället gå en egen väg och öka dynamiken för att skapa kontrast.

Alla har såklart egna tankar kring begreppet och till betydelsen av det för egen del, men det finns onekligen runt omkring oss mycket mer än vad man kan tro. Desto mer man tänker på det, och desto fler man pratar med om det, desto tydligare blir det att det konstant existerar runt omkring oss samt att det är en stor del av allas liv. Andra tydliga exempel av det är exempelvis när vi lagar mat, navigerar, dansar eller lär oss något nytt. Jag minns själv när jag var mindre och försökte lära mig cykla. Med ett fåtal instruktioner till hands satte jag mig på cykeln och försökte hitta min balans. Jag anpassade mig med små rörelser för att kontra vingligheten och använde min reaktionsförmåga för att inte ramla. Jag improviserade fram min förmåga att cykla.

Motiv och rytmiska idéer

När man improviserar behöver man som sagt vara förberedd, och man använder sig av den lärdom och de verktyg man har. Precis som vid tal, där ens språkliga kunskap och grammatik fungerar som verktyg, finns det verktyg vi använder oss av inom musikalisk improvisation. Den språkliga kunskapen kan liknas till vår kunskap kring exempelvis tonarter, skalor och taktarter, och istället för grammatik använder vi oss av vår kunskap kring harmonik för att kunna strukturera melodiska linjer när vi tar oss igenom låtens harmonik. Det är viktigt att kunna för att man ska få en frihet till att skapa, men det är inte verktyg som faktiskt får oss att skapa.

Jag är intresserad av vad det är som får samspelet att plötsligt klicka när man spelar tillsammans och har därför istället valt motiv och rytmiska idéer som verktyg. Idén till dessa verktyg har med tiden skapats på grund av att mer eller mindre alla mina lärare tagit upp det som två viktiga grundpelare inom improvisation. Jag tror dels att det ligger något viktigt i den röda tråden som kan skapas med hjälp av ett tydligt motiv, men även att något så fundamentalt som rytm faktiskt kan tillåta oss att finna varandra i musiken.

³ Stephen Nachmanovitch, *Spela fritt: Improvisation i livets konst* (Bo Ejeby förlag 2010), 22

2. Syfte och frågeställning

Syftet med arbetet är att undersöka hur användandet av motiv och rytmiska idéer påverkar mitt eget och mina medmusikers sätt att improvisera. Arbetet syftar även till att med dessa musikaliska verktyg fördjupa det improviserade samspelet mellan musikerna.

- Hur påverkar mitt användande av motiv och rytmiska idéer mina medmusiker?
- Hur påverkar mina medmusikers spel mitt eget?
- Hur påverkar användandet av motiv och idéer mitt eget improvisatoriska spel?
- Vad händer med musiken när motiv och rytmiska idéer används?

3. Metod

3.1 Tillvägagångssätt

Jag sätter samman en kvartett bestående av trombon, piano, bas och trummor. Musikerna väljs med omsorg utifrån deras förmåga att improvisera samt vara närvarande i samspelet. Axel Liliedahl Nordström spelar piano, Gustav Hördegård spelar bas och Okko Saastamoinen spelar trummor.⁴ Vi kommer spela tre olika versioner av en och samma låt som jag spelar in med hjälp av min mobil. I de tre olika versionerna improviserar jag på tre olika sätt. Efter experimentet intervjuas bandet för att få deras uppfattning av hur det kändes och lät samt vilka utmaningar eller annat som uppkom.

Jag skickar även dessa tre inspelningar samt fyra frågor till två musiker som inte deltagit i experimentet för att få ett annat perspektiv på resultatet. De kommer inte få veta vilken av versionerna som är vilken och ska efter lyssningen svara på frågorna. Jag har valt två musiker med olika instrument, ålder och bakgrund. Gitarristen Johan Ekeberg och trummisen Michael Pettersson.

Frågorna är:

- Hur upplevs energin i gruppen samt i de tre olika versionerna?
- Hur upplevs mitt spel i de olika versionerna? Finns det någon tydlig tematisk tanke eller någon skillnad i riktning?
- Finns det någon skillnad i samspel i de olika versionerna? Hur följer medmusikerna mitt spel?
- Vilken version är mest intressant för dig som lyssnare?

⁴ Axel Liliedahl Nordström (1993-), pianist. Gustav Hördegård (1994-), basist. Okko Saastamoinen (1995-), trumslagare.

4. Arbetet med Låten

4.1 Om låten

Jag har valt Impressions som är en modal låt, vilket innebär att det bara är ett harmoniskt fält genom hela låten förutom i B-delen där tonarten höjs ett halvt steg. Modal jazz uppkom under 1950-talet, där de ledande musikerna var John Coltrane och Miles Davis. Eftersom modala låtar är fria från harmoniska skiften kan det uppfattas som enklare än andra jazzlåtar som bygger på tydliga ackordprogressioner. Däremot läggs det, tack vare låtens öppenhet, mer arbete på musikern att skapa och vara kreativ i frånvaron av harmoniska skiften, som ändå fungerar som en tydlig ram för hur det ska låta. På så sätt kan modala låtar även uppfattas som svårare, men i det här experimentet var det just det jag ville komma åt. Genom att välja en modal låt skapas en öppenhet som stimulerar kommunikation och samspel, till skillnad från en mer harmoniskt komplex låt som hade kunnat skapa onödigt fokus på att spela rätt över ackorden.

Här nedan är låten vi spelar, med melodi samt ackord (se *exempel 1*). Låtens form är 32 takter lång, uppdelad i fyra delar som vanligtvis kallas A-A-B-A. De två första A-delarna är likadana vilket således innebär att en repris sätts på första A-delen. Efter att melodin spelats en gång igenom går vi in i ett trombonsolo. På inspelningarna är den här delen olika lång beroende på hur länge jag spelade solo.

IMPRESSIONS

(UP)

JOHN COLTRANE

The musical score for "Impressions" is presented in five staves of music. The first staff begins with a boxed 'A' and a Dm7 chord. The second staff begins with a boxed 'B' and a Dm7 chord. The third staff begins with a boxed 'A' and an Ebm7 chord. The fourth staff begins with a boxed 'A' and a Dm7 chord. The fifth staff begins with a boxed 'A' and a Dm7 chord. The music is written in 4/4 time and features a melodic line with various intervals and rests, and a harmonic line with chords and rests. The score is marked with double slashes (//) indicating the end of a phrase or section.

4.2 De tre improvisationssätten

I den första versionen improviserar jag fram ett melodiskt motiv som jag sedan bygger mitt solo ifrån. Motivet får ändras under improvisationens gång men kärnan ska fortfarande finnas nära till hands.

I den andra versionen förhåller jag mig till en eller flera rytmiska idéer. Toninnehållet är valfritt och fokus ligger på att med hjälp av rytmiska idéer inspirera musikerna till att spela efter mig och med mig.

I den tredje och sista versionen improviserar jag utan någon instruktion vilket innebär att jag följer mina spontana impulser utan några bestämmelser. Jag får i denna versionen spela precis vad jag vill men jag ska fortfarande lägga lika mycket fokus på samspelet som i de föregående versionerna.

Något som jag även fokuserar på är att finna en röd tråd genom de tre solona. Det innebär att jag vågar hålla i idéerna längre än vanligt och att låta de leda solot framåt, vilket innebär att jag låter dem utvecklas. Detta gäller de två första tagningarna eftersom essensen av den tredje tagningen är att spela med samma inställning som jag brukar ha.

4.3 Rytm och Motiv

De två verktygen jag använder mig av i inspelningarna är rytm och motiv. Det är därför relevant att få en bakgrund till de två olika begreppen och min uppfattning av dem.

4.3.1 Rytm

Rytm finns, precis som improvisation, runt omkring oss. Beroende på hur filosofiskt man vill se det kan man påstå att rytm finns i precis allt som är, allt som existerar. Från skiftet av årstider, tidvattnets konstanta stigning och minskning, rörelsen mellan dag och natt. Förutom hur rytm existerar i naturen kan rytm även hittas inom poesi, skulptering och tal, för att nämna några exempel. Vi kan se och känna livets rytmer överallt. För mig finns den mest distinkta och kraftfulla formen av rytm i form av ljud. Rytm är, inte minst inom musikens värld, placeringen av ljud inom ett tidsspektrum. Intressant att nämna är ordets ursprung. Rytm härstammar från grekiska *”rhythmos”* vilket i sin tur kommer från ordet *”rhein”* som direktöversätts till *”to flow”*.⁵

I musik är rytm en av de mest bärande grundstenarna. En rytm kan existera utan en melodi, men en melodi kan inte existera utan rytm. Alla toner vi spelar innehåller någon slags form av

⁵ *Britannica, Rhythm,*
<https://www.britannica.com/art/rhythm-music> (hämtad 2020-04-20)

rytm. Kanske inte nödvändigtvis en rytm som går att på ett enkelt sätt skriva ner på ett notpapper, men att det alltid finns en rytmisk förhållning till det man tidigare har spelat och det man kommer spela. Att en ton är längre än den föregående tonen är även det en form av rytm.

4.3.2 Motiv

Inom musik kan ett motiv exempelvis vara en kort fras, en dominant återkommande figur eller en följd av noter som har en speciell eller central relevans i musiken. Ett klassiskt exempel av ett motiv finner vi i Beethovens femte symfoni som hörs tydligast i början av den första satsen men som konstant återkommer under den musikaliska genomföringen i olika former (*Se exempel 2*). Motivet är simpelt och består av endast fyra toner som upprepas.



Exempel 2: Symphony No. 5 in C minor, Ludwig van Beethoven

En musiker som jag själv har lyssnat på mycket och som även har givit mig viss inspiration till detta arbete är saxofonisten Sonny Rollins. Hans spel är ett praktexempel på hur stark musiken kan bli med hjälp av rytm och motiv. I framförallt första delen av Rollins solo på hans egen låt *St. Thomas* (baserad på den engelska traditionella låten *The Lincolnshire Poacher*) från albumet *Saxophone Colossus* (1956) med Tommy Flanagan (piano) Doug Watkins (bas), och Max Roach (trummor), hör man tydligt hur Rollins flitigt utnyttjar rytm och motiv till sin fördel.⁶

I de 16 första takterna av Rollins solo hörs en tydlig musikalisk idé som både utnyttjar sig av rytm och motiv (*se exempel 3, s.12*). I takt ett hörs idén/motivet för första gången och i andra takten kommer ett snarlikt motiv där den enda skillnaden är att den andra tonen är ett Db istället för ett C i klingande tonart. I takt tre hörs den första riktiga utvecklingen av motivet och Rollins fortsätter därefter att utveckla sin idé ännu mer.

Det jag finner intressant i solot är att fastän han vidgar och utvecklar sitt motiv rätt så friskt i form av placering av motivet i takterna, tonval och antal toner i följd, så finns det fortfarande konstanta fragment av det ursprungliga motivet som knyter samman solot och skapar en röd tråd. Ungefär i mitten av de 16 första takterna letar sig Rollins vidare och spelar något annat, vilket för lyssnaren skapar en trevlig kontrast. Han leder sedan fint tillbaka till sitt motiv i takt 13 vilket verkligen knyter ihop säcken. Fortsätter man lyssna vidare efter de 16 första takterna hör man hur han fortfarande spelar kring sitt motiv. Ett praktexempel hur man kan använda rytm och motiv.

⁶ Sonny Rollins, *St. Thomas*, Tommy Flanagan (piano), Doug Watkins (bas), Max Roach (trummor), Inspelad 1956 Van Gelder Studios, utgiven 1956/1957 Prestige Records

ST. THOMAS - SONNY ROLLINS SOLO

♩ = 180

SONNY ROLLINS (FRÅN "THE LINCOLNSHIRE POACHER")

Motiv

Utveckling

Em7 av motiv A7

5

9

12

15

Exempel 3: St. Thomas (1957), Sonny Rollins

5. Resultat och Analys

5.1 Version 1

I version ett var tanken att jag skulle hålla i något slags motiv. Motivet var inget jag bestämde innan vi började spela utan det var något som improviserades fram. Motivet i solot är aningen otydligt, men består av ett val av toner inom D-mollskalan, främst D, E, A och G. Efter 16 takter skiftar ackorden till Eb-moll, och jag följer relativt konsekvent efter med mitt motiv genom att hålla mig till tonerna Eb, Ab och Bb som är en del av Eb-mollskalan. Dessa toner fungerar som en ram för solot, vilket skapar ett slags motiv. Man kan även säga att motivet består av olika intervall, främst kvarter och kvinter som ibland staplas på varandra, exempelvis vid 1:15. Användandet av kvart- och kvintintervall som motiv blir tydligare ju längre in i låten man lyssnar. Intervallen byts även ut mot andra intervall, vilket skapar nya versioner av motivet.

Det låter som att jag i nästan hela solot spelar "över" de andra i bandet. Med "över" menar jag att det låter som om jag inte förhåller mig till bandet på något sätt och vice versa. Nästan som om jag skulle spelat till en förinspelad bakgrund av låten. Solot saknar en genomgående rytmisk grundtanke, vilket gör att det upplevs som lite vingligt. Det hörs dock att jag hamnar i någon slags rytm ibland som jag håller i lite längre och det händer mer frekvent ju längre in i låten man lyssnar. Trummor, bas och piano har ett fint samspel, men det låter inte som att jag

är en del av det. Inget större utbyte av konversation sker mellan mig och de andra, förutom från 1:54, där jag och trummisen Okko hittar varandra i några sekunder. Vid 1:49 börjar jag spela sext-intervall i en rytm som är uppbyggd av punkterade halvnoter. Idén följs upp vid 1:54 och Okko börjar spela punkterade fjärdedelar samtidigt som jag spelar min idé. De punkterade halvnoterna är dubbelt så långa som de punkterade fjärdedelarna, vilket gör att våra rytmer synkar med varandra. I noteringen har jag bara noterat den övergripande rytmen Okko håller sig till men utöver och mellan det spelar han såklart mycket mer som bygger på en snabbare underdelning (se exempel 4).

Exempel 4: Solo 1, Takt 55-66 (1:54)

5.2 Version 2

I version 2 förhåller jag mig till olika rytmiska idéer. Jag håller i en rytm, förskjuter den och alternerar toninnehållet medan idén består. Till skillnad från den första versionen där motivet stod mer i fokus, tar det inte alls lång tid innan vi finner varandra i musiken. Redan i den femte takten (1:00) av mitt solo får jag kontakt med bandet. Här använder jag mig av en rytm bestående av punkterade åttondelar. Okko hänger direkt med på idén vilket man tydligast hör på hans cymbaler. Gustav och Axel svarar på mitt och Okkos spel med egna punkterade åttondelar, även dem i synk med varandra. Gustav fortsätter själv på idén i den tredje takten av A-delen (se exempel 5).

Exempel 5: Solo 2, Takt 5-12 (1:00)

Efter det svarar jag på min allra första idé som kom innan de punkterade åttondelarna. Det leder in i b-delen där improvisationen öppnar upp sig en aning, vilket låter som att det kan bero på att jag själv släpper något på mitt förhållande till de rytmiska idéerna. I slutet av choruset spelar jag än en gång punkterade åttondelar, den här gången får jag framför allt med mig Axel, vilket svagt kan höras från 1:22 (se exempel 6).

The image shows a musical score for two instruments: TBN (Tenor Saxophone) and PNO (Piano). The TBN part is on the top staff, starting at measure 25, which is marked with a boxed 'A'. The PNO part is on the bottom two staves. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The TBN part features a series of eighth-note patterns with slurs, while the PNO part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Exempel 6: Solo 2, Takt 25-32 (1:22)

Snabbt därefter kommer rytmen igen och Okko följer mig fint här. Vid 1:49 kommer rytmen ännu en gång, och den här gången får jag med mig hela gruppen. De punkterade åttondelarna kommer återigen därefter vid 2:03. Från den punkten känns och låter det som att vi får energi. Det hörs också på mitt eget spel, som möjligen tack vare den nyfunna energin tappar riktningen jag försökte hålla. Vid 2:30 kommer idén tillbaka och här håller jag den ett tag. Idén kommer tillbaka två gånger efter detta, vid 3:10 och 3:23.

Energin i den här versionen är bättre än i den första och vi får till många fler stunder av samspel. Det hörs på inspelningen att även de andra ger tillbaka inspiration och egna idéer till mig, vilket inte hände i den första versionen. Exempelvis vid 1:49 började Okko spela de punkterade åttondelarna lite innan mig vilket gjorde att jag härmade honom.

5.3 Version 3

I den tredje och sista versionen spelar jag utan instruktion. Det tydligaste man kan höra i denna version är hur mitt solo tenderar att tappa riktning. Alla i gruppen spelar bra på ett individuellt plan men någon genomgående idé och riktning saknas. Det går att urskilja vissa idéer som jag höll mig till i version två även i denna version, men här bryts det av av andra idéer som inte för spelet framåt. Idéer hålls heller inte lika länge som i de två föregående versionerna, vilket gör det svårt för de andra att hinna svara mig eller skapa något eget från mitt spel.

Det är tydligt att jag även återkommer till idéer som sitter i mitt muskelminne. I takt 13-15 och 63-64 av solot spelar jag exempelvis en sådan idé (se exempel 7 & 8). Liknande idéer spelas i takt 94-96 och 123-125.



Exempel 7: Solo 3, Takt 13-15 (1:05)



Exempel 8: Solo 3, Takt 63-64 (1:58)

Något annat genomgående i solot är som sagt idén som formades i mitt andra solo som bygger på punkterade åttondelar. I mitt tredje solo återkommer den idén tre gånger. Först i takt 9-11, sen i takt 37-39 och sist i takt 45-48. Med detta i åtanke kan man påstå att det finns någon slags genomgående röd tråd, men lyssnar man mer noggrant hörs det att riktningen saknas.

Till skillnad från de två förra versionerna, där jag håller i idéer längre och att de återkommer mer frekvent, skapas här många idéer som får mindre plats för utveckling.

I takt 1 spelar jag en idé som utvecklas i takt 3. I takt 5 kommer en ny idé som inte har så mycket relation till det innan, förutom möjligtvis hur jag avrundar idéen. I takt 9 kommer en ny idé som tar slut i takt 13, där en helt ny idé tar vid. Sånär fortsätter det mer eller mindre i hela solot, och det blir därav svårt för de andra i bandet att få en fot på marken som de kan bygga egna idéer ifrån (se exempel 9).

Exempel 9: Solo 3, Takt 1-40 (0:53)

5.4 Intervju med bandet

Hur kändes det överlag?

Pianisten: *Det var roligt att spela.*

Trumslagaren: *Jag håller med. Det känns dock att det är tidig morgon.*

Pianisten: *Jag gick från att vara medveten om allt och att det var ett experiment, till att försöka att inte vara det. Även att jag konstant var medveten om att detta ska skrivas om senare.*

Var det svårare än vanligt?

Pianisten: *Absolut, ja. Och resultatet var antagligen inte heller så spontant eller bra som det hade blivit om det hade varit ett vanligt jam-scenario.*

Basisten: *Ja. Och vi visste ju ungefär vad du skriver om så ibland var det rätt svårt att spela som vanligt och att försöka följa dig, på något sätt.*

Pianisten: *Det kändes forcerat att försöka spela normalt.*

Vad var svårt?

Trumslagaren: *Jag tycker att den andra tagningen var svårast. I den första var det tydligt vad du gjorde. Du spelade långt och sen en del triol-liknande saker. Eftersom du fortsatte med det såpass länge tog det mitt fokus någon annanstans, vilket faktiskt var rätt skönt. Vid någon tidpunkt tror jag vi kände att nu får vi nog skapa något annat (skratt från de andra). Men jag tyckte det kändes bra och att det kunde ha pågått länge utan några problem.*

Hur kände ni om tagningarna individuellt och i jämförelse till varandra?

Basisten: *Jag tycker det är svårt för mig som basist i en sån här modal låt, när du har börjat utveckla en grej, att följa dig och utveckla något eget eftersom jag redan spelar walking. Enklast var den tredje och den andra var svårast.*

Pianisten: *Första var enklast. Väldigt tydlig. Den andra var svårast eftersom jag först tänkte att du spelar normalt men sen blev det att jag började övertänka. Jag blev mer och mer medveten desto mer vi spelade. Något jag också tänkte på var att bara för att du spelar rytmer, behöver vi ju inte alltid hänga med på dem för att det ska bli en effekt.*

Man har någon slags förväntan när det kommer till modal musik som gör experimentet aningen svårare, tror jag. Jag tror också att en sån här låt inte är optimal för ett sånt här experiment bara på grund av förväntan på energi man har innan man ens börjar spela. Det blev att jag tänkte rätt mycket medan vi spelade att "kanske spelar jag för mycket och det ena eller det andra" och tankar om att du kommer skriva om det här; istället för att känna som man borde, vilket är "Yeah!". Jag kände mig inte "in the zone". Experimentet blir något av en paradox eftersom man redan vet åtminstone lite om vad det går ut på.

Jag: Ja, jag håller helt med!

Basisten: Jag kände att jag begränsade mig själv. Det var klurigt att känna naturligt vad som var rätt att spela i stunden. Vad kände du själv?

Jag: Ja... jag tyckte det var svårt. Det blev att jag övertänkte på vilket sätt jag skulle spela i de olika versionerna, och det led experimentet såklart av.

5.5 Resultat från utomstående lyssnare

I den här delen svarar gitarristen Johan Ekeberg och trumslagaren Michael Pettersson på frågeställningarna de fått av mig. I skedet då de lyssnade på inspelningarna och efteråt svarade på frågorna visste de inte vilken version som var vilken och lyssnade därav med ett fräscht öra. Svaren ges angående samtliga versioner under de fyra frågorna. Frågorna lyder:

1. Hur upplevs energin i gruppen samt i de tre olika versionerna?
2. Hur upplevs mitt spel i de olika versionerna? Finns det någon tydlig tematisk tanke eller någon skillnad i riktning?
3. Finns det någon skillnad i samspel i de olika versionerna? Hur följer medmusikerna mitt spel?
4. Vilken version är mest intressant för dig som lyssnare?

Begrepp att kunna innan läsning:

"Timen"(tjäm)- Ordet kommer från engelskans "Time, timing", vilket översätts till puls eller rytmisk frasering. Att spela på timen innebär generellt att man spelar inom låtens underdelning, till skillnad från att spela utan någon förhållning till tempot eller underdelningen, som då skulle vara motsatsen.

5.5.1 Johan Ekeberg

1. Hur upplevs energin i gruppen samt i de tre olika versionerna?

I version 1 (motiv) låter det som att gruppen är på tårna hela tiden men att det inte riktigt blir så mycket driv som det skulle kunna bli. Denna version är också kortast av alla.

I version 2 (rytm) upplever jag att energin inte är på topp utan att ni på ett sätt mer bara spelar låten, bitvis kan jag känna att det spelas för att spela. Det kan bitvis bli oinspirerat och riktningsslöst.

I den tredje versionen (vanlig) upplever jag oerhört mycket energi redan från första takten. Alla spelar med ett driv.

Energimässigt rankar jag den tredje versionen som högst och den andra versionen som lägst.

2. Hur upplevs mitt spel i de olika versionerna? Finns det kanske någon tydlig tematisk tanke eller någon skillnad i riktning?

I den första version känns det som att du hittar en idé tidigt och håller dig till den hela inspelningen. Du spelar nästan enbart kvinter och kvarter och spelar mestadels långa toner. Det i sig ger en spänning och nyfikenhet.

I version 2 upplever jag att du spelar fraser och rytmiska idéer. Även att du växlar mellan att spela på timen och mer flytande över den. Vilket som alltid när du spelar improvisationsmusik skapar och ger en härlig effekt och skapar en spänning. När du spelar pang på timen och gör rytmiska motiv är inte kompet sena med att svara.

I den sista versionen tycker jag att du spelar väldigt organiskt, jag upplever att du alltid är i musiken och att du får igång en spännande energi med dina val av rytmik och ditt val av fraser och melodier.

3. Finns det någon skillnad i samspel i de olika versionerna? Hur följer kompet mitt spel?

I den första versionen upplever jag att din återhållsamhet med den idén jag nämnde i svar 2 får kompet att fylla ut mer. Att du spelar mindre öppnar ju upp möjligheter för kompet att fylla ut och göra fills.

I den andra versionen känner jag lite att pianot bitvis hamnar i bakgrunden. Inte alls som i första där pianot spelade ut på ett helt annat sätt. Detta är absolut ingen dålig grej utan bara något som händer i en samspelssituation.

I den sista versionen kändes det som att ni alla spelade med mycket driv, men jag fick även känslan av att ni alla fyra var som fyra öar på ett sätt. Att det inte var så mycket interaktion utan mer att alla körde på sin grej och att tillsammans blev det en väldig energi av allas individuella insats. Även om ni upplevdes som olika öar så kändes ni väldigt tillsammans i riktning.

4. Vilken version är mest intressant för dig som lyssnare?

Jag upplever version tre som mest intressant, version två därefter och version två minst intressant.

5.5.2 Michael Pettersson

1. Hur upplevs energin i gruppen samt i de tre olika versionerna?

Första versionen har mycket energi, men är ganska meningslös lyssningsmässigt och aningen osvängigt.

I andra versionen upplever jag att det finns ett samspel mellan musikanterna, att öronen är fokuserade mot varandra, man reagerar spontant på idéer och vågar ge sig ut i farozoner. Inte ännu en dag på jobbet med andra ord. Här upplever jag mest gemensam energi och sväng. Intressant att lyssna på. Fint målande intro av kompet.

I den tredje versionen är samspelet lite trevande i temat. Alla spelar bra och det finns en antydning till sväng, men kanske på varsitt håll. En bit in i solot känns det som det tas tag i ett gemensamt samspel och respons på idéer. Energin är ganska konstant dynamikmässigt. Inte mycket luft och andning.

2. Hur upplevs mitt spel i de olika versionerna? Finns det kanske någon tydlig tematisk tanke eller någon skillnad i riktning?

Kanonfint spel i temat i den första versionen, fritt och avslappnat. Sedan kommer solot och det känns som att du spelar lite för dig själv. Kompet manar på och försöker sätta igång dig genom att spela mer och mer aggressivt utan att nå fram. Känns som att du tyckte temat var gött att spela men att du inte hade så mycket idéer i solot utan mer letade efter idéer medan de andra satt i ett annat rum.

I den andra versionen känns det som att du bränner av temat utan att beröra även om det är bra spelat. Sedan kommer solot och det känns som att du har kommandot och påverkar hela kompet som faktiskt blir påverkade och spelar med dig. Det känns som att temamelodin finns med tankemässigt i solot. Solot får dessutom mer fart och energi än vad det lider.

I den tredje versionen är spelet som sagt bra, och det tar sig efter ett tag. Men jag upplever att det ibland saknades en riktning som fanns i den andra versionen. Samspelet lider där av en aning av det.

3. Finns det någon skillnad i samspel i de olika versionerna? Hur följer kompet mitt spel?

I version två var det bäst samspel. Version ett hade sämst samspel och version tre ligger däremellan någonstans.

4. Vilken version är mest intressant för dig som lyssnare?

Helt klart version två.

6. Diskussion

Det är till att börja med tydligt att ens spelsätt i de allra flesta fallen påverkar de man spelar med, precis som att de påverkar en tillbaka. Det är för mig ingen nyhet, men kan ändå vara värt att nämna. Inom jazzen och annan improvisations-baserad musik utgör samspel och gehör två stora fundament, och det är där av något vi har övat mycket på. Det kan därför även bli svårt att säkert veta om samspelet beror på mina olika spelsätt, eller om det hade låtit likadant om vi hade spelat som i ett vanligt scenario.

Jag har även kommit fram till ett antal faktorer som gör det här experimentet svårt. För det första är själva situationen vi befann oss i rätt så krystad, vilket märktes under intervjun jag höll med bandet efter vi hade spelat. Alla tre visste på någon slags nivå att det hela var ett experiment, eftersom jag tidigare hade frågat dem om de ville delta. Bara det skapade en känsla av press hos oss alla att samspela och spela musiken så bra som möjligt, mig själv inkluderad. Vi spelade samma låt i samma tempo och känsla tre gånger i rad. Den första versionen har därav en bättre utgångspunkt än de två senare, eftersom sinnet och örat är fräscht. Alla tre versioner kommer låta olika och ha olika energi som utgångspunkt. Något jag själv tampades med under inspelningen var att hitta balansen mellan att spela organiskt och att behöva tänka på vad mitt mål med varje version var. Jag kom ibland på mig själv under mina solon att jag stod och tänkte på förväntningen jag hade haft sen innan av de olika spelsätten och blev därav stressad när det inte blev som jag hade tänkt. Experimentet var helt enkelt rätt så krystat, vilket jag räknar in som en faktor i resultatet.

6.1 Hur påverkar mitt användande av motiv och rytmiska idéer mina medmusiker?

Mitt val av motiv i den första versionen blev att spela kvart- och kvintintervall i form av långa toner som på något sätt flöt över resten av musiken. Jag minns hur jag aktivt under inspelningen försökte att inte lyssna på de andras spel eller anpassa mig till dem, då jag ville

se hur de påverkades av mitt något ovanliga motiv. I solot hör man att det inte skapas särskilt mycket samspel mellan mig och de andra. Jag fick känslan av att jag nästan svävade över dem som ett ytterligare lager i musiken, oberoende av dem. På något sätt kändes det rätt skönt. Det skapade även en spänning och en längtan till att spela tillsammans och att synka. Vid 1:54 när jag plötsligt höll i en rytmisk idé blev det därav en sådan otrolig upplösning av känslor och spänning. Så fort jag började hålla i min rytmiska idé, vilket egentligen inte var meningen med tanke på motivet jag försökte hålla mig till, var Okko på hugget och följde med på idén. Det som hände då var att jag fick väldigt mycket inspiration. Jag minns att jag nästan tappade greppet om att det var ett experiment jag försökte genomföra. Det var precis det jag ville komma åt, vilket känns roligt. Det blev ett tydligt exempel på känslan som skapas när man finner varandra.

Till skillnad från den första versionen skapade mina rytmiska idéer i version två drastiskt mycket mer samspel. Det känns som att kompet inspirerades av mitt spelsätt och jag kände i stunden att jag fick tillbaka inspiration från det de spelade. Okko var den jag fick mest samspel med och jag kände att vi synkade med varandra vid flera tidpunkter. Michael Pettersson upplevde att den här versionen var mest intressant och att vi hade bäst samspel här, vilket jag själv håller med om. Med tanke på att Okko var den jag samspelade mest med och det faktum att Michael är trumslagare, kanske det inte är så förvånande. Johan Ekeberg håller delvis med i detta när han säger att ”när du spelar pang på timen och gör rytmiska motiv är inte kompet sena med att svara.”

Det var intressant att se skillnaden mellan dessa två versionerna och att de blev såpass olika varandra. Det visar på hur viktigt samspel är för lyssnaren, men även för de som spelar. Jag själv upplevde att version två var mer givande, men håller samtidigt med de andra i bandet om att den var svårast att spela.

6.2 Hur påverkar mina medmusikers spel mitt eget?

När jag inte ger inspiration till bandet är det tydligt att jag inte får något tillbaka. I version ett med fokus på motiv kände jag nästan en frånvaro från bandet. I ett vanligt scenario hade den frånvaron påverkat mitt spel väldigt mycket, men eftersom jag redan hade bestämt mig för ett visst spelsätt blev den påverkan inte lika tydlig. I rytmversionen blev det dock väldigt tydligt för mig hur mycket mitt spel kunde påverkas. När jag höll tag i en idé som inspirerade de andra fick jag väldigt snabbt tillbaka samma från deras håll.

6.3 Hur påverkar användandet av motiv och idéer mitt eget improvisatoriska spel?

Jag känner generellt att användandet av motiv och idéer ger mitt spel en riktning det aldrig haft innan. Jag har under tidigare år vart inne på att utveckla min förmåga att hitta en riktning och att våga hålla längre i mina idéer, men det har känts svårt att våga. I spelsituationer

känner de flesta jag pratat med, inklusive mig själv, en press på att spela alla de bästa idéer och melodiska linjer man kan, vilket lätt kan göra ens solo riktningsslöst och lite platt. Under experimentet kände jag inte den här pressen då jag visste att varje solo hade ett speciellt syfte och spelsätt, vilket jag tror hjälpte mina solon att få en röd tråd.

6.4 Vad händer med musiken när motiv och rytmiska idéer används?

Jag anser att musiken får ett syfte. Det skapas en helt annan riktning i spelet som annars kan kännas lite trevande. Det är åtminstone något jag upplever om mitt eget spel. I jämförelse till den tredje versionen där jag spelade som vanligt, har både version ett och två en tydligare riktning. Sedan om själva musiken i det här experimentet är intressant är upp till lyssnaren att bestämma. Jag själv känner att musiken i inspelningarna inte känns helt genuina, men det är heller inte så konstigt med tanke på att det hela var ett experiment.

Jag upplever ett annat samspel mellan alla i bandet när motiv och rytmiska idéer används. På något sätt för det musikerna närmare varann och det öppnar en större möjlighet för dem att förstå varandra. För att återkoppla till Stephen Nachmanovitch's olika resonemang kring improvisation, skulle jag likna det till att hålla en konversation kring ett ämne och att utveckla det samtalet istället för att rabbla upp flera olika tankar och ämnen man vill prata om som man inte låter följas upp med andra tankar och reflektion.

7. Avslutande ord

Jag har nu i efterhand insett att experimentets utformning inte var optimalt för det jag ville komma åt. Vad hade till exempel hänt om de jag spelade med inte hade någon aning om vad som försiggick? Hade resultatet blivit bättre om vi inte hade spelat in versionerna på samma dag efter vartannat utan istället träffats sporadiskt under några veckors tid och gjort experimentet, men dolt det i något slags jam-scenario? Hur hade det blivit om jag själv inte hade övertänkt situationen och inte känt lika mycket press? Finns det andra verktyg som skulle kunna öppna sådana här möjligheter, förutom användandet av motiv och rytmiska idéer?

Arbetet har varit en minst sagt intressant resa. Jag har länge haft någon fundering i mitt huvud kring vad det egentligen är som händer när man i ett spelscenario plötsligt klickar på en helt annan nivå med en annan musiker. Att gå från att stå på samma scen med en lyssnande publik och spela en låt tillsammans, till att plötsligt känna att man är på en helt annan plats med musikerna och skapar något på riktigt, tillsammans. Jag har velat fördjupa mig i vad det är som får det att hända, och det här arbetet har gett mig en tydligare bild av det.

När jag spelade rytmiskt blev det tydligt att det var ett effektivt verktyg som verkligen gav resultat. Det hände ett flertal gånger att vi verkligen fann varandra. Jag fick en känsla av att vi inte bara spelade låten utan att vi faktiskt lyckades skapa stunder av riktig musikalisk mening tillsammans. Även motiv-versionen gav mig ett liknande resultat. Efter att ha svävat över de andra genom nästan hela solot började jag av ren instinkt spela mer rytmiskt, vilket även här gav mig en sådan där speciell stund av kommunikation. Något jag verkligen tar med mig från experimentet, och som jag faktiskt inte riktigt var beredd på, är att verktygen ger mitt spel en helt annan riktning. Kanske är det även så att denna riktningen inspirerar de jag spelar med mer än jag tidigare trott.

Detta arbete fungerar som ett första utkast av något jag vill fortsätta utforska ytterligare. Det känns bra att jag fick uppleva vissa stunder av riktigt samspel, och det ger mig förhoppningar om framtida utveckling. Jag vill fördjupa mig ännu mer i ämnet, då jag tror starkt på att det är precis det här som tillåter oss att skapa äkta, genuin musik.

Källförteckning

Litteratur

1. Nachmanovitch, Stephen, *Spela fritt: Improvisation i livets konst*. Bo Ejeby förlag, 2010.

Hemsidor

1. Nationalencyklopedin, *improvisation*.
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/improvisation> (hämtad 2020-04-20)
2. Nationalencyklopedin, *improvisation*.
<http://www.ne.se/uppslagsverk/ordbok/svensk/improvisation> (hämtad 2020-04-20)
3. Britannica, *Rhythm*,
<https://www.britannica.com/art/rhythm-music> (hämtad 2020-04-20)

Discografi

1. Sonny Rollins, *St. Thomas*, Tommy Flanagan (piano), Doug Watkins (bas), Max Roach (trummor), Inspelad 1956 Van Gelder Studios, utgiven 1956/1957 Prestige Records

Bilagor

1. Version 1 - Motiv
2. Version 2 - Rytym
3. Version 3 - Vanlig improvisation

Bifogade ljudfiler

- Audio 1 - Version 1 Motiv
- Audio 2 - Version 2 Rytym
- Audio 3 - Version 3 Vanlig improvisation

Bilaga 1

♩ = 220

VERSION 1 - MOTIV

A

TROMBONE

A

T8N.

B

T8N.

A

T8N.

A

T8N.

A

T8N.

B

T8N.

A

T8N.

(PUNKTERADE HALVNOTER)

DR.

(PUNKTERADE FJÄRDEDELAR)

VERSION 2 - RYTM

Bilaga 2

♩ = 220

TROMBONE



9



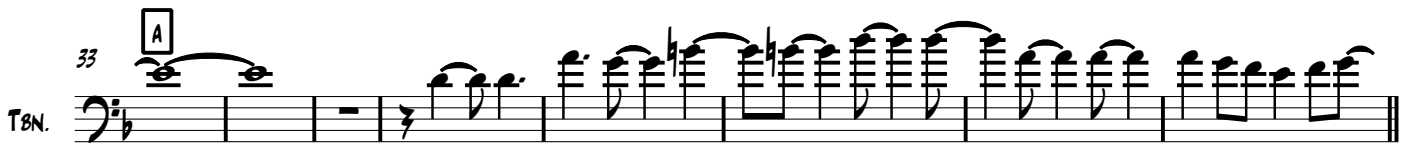
17



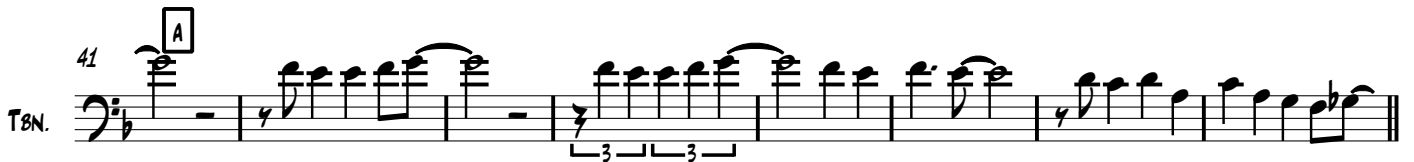
25



33



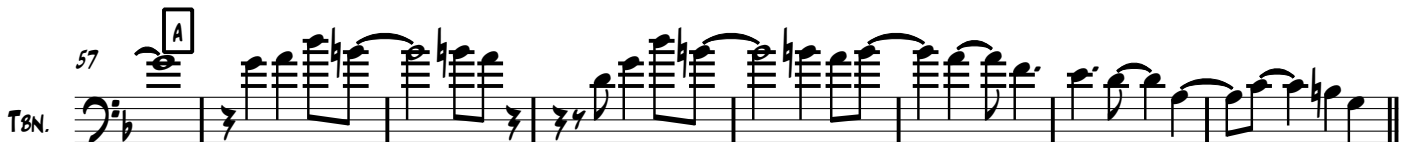
41



49



57



65



FORTSÄTTER...

Bilaga 3

VERSION 3 - VANLIG IMPROVISATION

♩ = 220

TROMBONE 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 

T8N. 