

Kurs: BG 1016 **Examensarbete, kandidat, jazz, 15 hp**

2019

Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp

Institutionen för jazz

Handledare: Sven Berggren

Hannes Junestav

Dramaturgiska förlopp inom jazzmusik

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns
dokumenterat i KMH:s digitala arkiv.

Innehållsförteckning

Bakgrund	2
Arbetsstruktur	2
Arbetets innehåll	2
Musikreferenser	3
Projektbeskrivning	4
Frågeställning	5
Vision	5
Planering	6
Medverkande	6
Bandets bakgrund	7
Arbetsprocess	7
Utformning av modeller	7
Praktisk utforskning	8
Analys och komponering	9
Instudering och repetition	11
Den nyskrivna musiken och dess komponenter	11
Examenskonserten	12
Inspelning	13
Slutreflektion	13
Reflektioner kring arbetsprocessen	13
Reflektioner kring resultatet	14

Bakgrund

När detta kandidatarbete skulle utformas, utgick jag först från en idé om en arbetsstruktur som jag ville använda mig av. Med den idén i åtanke försökte jag sedan komma på och överväga olika alternativ till vilket eller vilka områden arbetet skulle behandla, samt en möjlig frågeställning att arbeta utifrån. Här nedan redogörs dessa två steg i processen av att utforma mitt kandidatarbete.

Arbetsstruktur

Under den initiala processen av att välja vad för område mitt kandidatarbete skulle behandla och hur det skulle utformas, hade jag en föreställning om att jag ville genomföra ett i huvudsak utforskande arbete, gärna något som behandlade ett ganska avgränsat ämne. Min tanke var att först skapa en frågeställning, för att sedan arbeta med olika moment för att försöka besvara den frågeställningen, eller komma fram med stoff som kunde vara användbart diskussionsmaterial i den skriftliga reflektionen. Som kontrast till detta, skulle man kunna tänka sig ett arbete med ett konkret mål, som till exempel att skriva musik för en viss typ av ensemble, eller ett arbete med ett definierat förexisterande material, exempelvis en djupdykning i musiken av en viss kompositör.

Den huvudsakliga anledningen till att jag ville att mitt projekt skulle anta den mer utforskande karaktären som här beskrivs först i stycket, var att jag ansåg upplägget på kandidatarbetet vara ett passande format för detta, och därmed presenterade ett bra tillfälle att få jobba på ett lite annorlunda sätt med ett musikaliskt projekt. De egenskaper hos kandidatarbetet jag avser, är dels att projektet är tidsbegränsat och har ett definierat slutdatum, men ändå är relativt omfattande, och framförallt att det innefattar en skriftlig, reflekterande del som en central komponent. Detta ger en chans till att verkligen reflektera över resultaten av det musikaliska arbetet, och därigenom kunna dra lärdomar att ha med sig i sitt fortsatta musikerskap, som man annars kanske inte hade gjort. I de flesta andra musikaliska projekt är det inte en naturlig aspekt av arbetet att jobba på det här sättet, utan har istället oftast andra fokusområden, som att jobba mot en enskild eller en uppsättning av konserter eller föreställningar, eller att en ensemble ska få ihop en repertoar och en kontinuerlig verksamhet.

Arbetets innehåll

Idén till arbetets innehåll och behandlingsområden som jag valde, föddes ur en av diskussionspunkterna i en kurs som ingår i jazzinstitutionens kandidatprogram på KMH. Kursen går under namnet *Jazzimprovisation B* och är en seminarieserie som leds av Joakim Milder, professor vid KMH. Diskussionspunkten ifråga behandlade iakttagandet att om man ser till intensitetsnivån över en låt eller ett stycke musik, är det vanligt att den på ett eller annat sätt byggs upp gradvis, därefter når en kulmination nära förloppetets slut, för att sedan relativt snabbt rundas av med en nedgång i intensitet. Detta fenomen är ofta förekommande även inom jazzen. Här är dock kanske musikens enskilda solon den vanligaste typen av tidsenhet som detta intensitetsförlopp sker över. Vi som deltog i kursen fick i uppgift att resonera kring huruvida det kunde bli en slags tvångströja att detta sätt att behandla den musikaliska aspekten intensitet, i så pass hög grad genomsyrar musiken vi hör, särskilt jazz- och improvisationsmusik i det här fallet. Om man sällan varken utsätts för, eller själv använder sig av alternativa sätt att behandla den musikaliska aspekten intensitet, kan det ju tänkas att man går miste om effektiva eller intressanta metoder för att arbeta på det området.

Jag tyckte att det här kunde vara ett intressant ämne att utforska. Delvis just eftersom det är något det generellt sett inte ägnas lika mycket uppmärksamhet åt som andra musikaliska aspekter, men också för att jag personligen verkligen kan uppskatta när det finns genomtänkta dramaturgiska förlopp i musiken. Det kan exempelvis handla om ett solo som tydligt är disponerat på något helt annat sätt än

det ovan nämnda, absolut vanligaste. Det kan även handla om ett perspektiv som omfattar ett betydligt längre förlopp, som till exempel att det finns en tanke bakom den helhetliga upplevelsen när man lyssnar till ett musikalbum från början till slut. John Coltranes *Living Space*¹ anser jag vara ett bra exempel på ett musikstycke där man både inom de olika improvisationerna, men även sett till hela spåret med dess olika teman och delar, med gott resultat frångår den diskuterade, vanliga formen på dramaturgiska förlopp. Här låter man dramaturgin vara mycket mer komplex än så, vilket jag upplever tillför ett djup i musiken som fångar mitt intresse. Musiken kommer från en era och subgenre av jazz som jag gärna hämtar inspiration från till min egen musik, nämligen det som brukar få benämningen *Post Bop*, och som utvecklades från tidigt 60-tal². Låten är dessutom skriven och framförd av en av mina absoluta favoriter bland jazzmusiker och min största musikaliska förebild, vilket jag tycker gör exemplet än mer relevant.

Utöver mitt personliga intresse för detta ämne, tyckte jag även att det kunde passa bra in på den arbetsstruktur jag redan bestämt mig för att jag helst vill jobba utefter. Det vill säga att utforska något jag tidigare inte reflekterat särskilt mycket över, åtminstone inte som ett isolerat ämne. Därför bestämde jag mig för att mitt kandidatarbete skulle utgöras av ett utforskande arbete kring ämnet intensitetsnivåer och dramaturgiska förlopp inom jazzmusik.

Musikreferenser

Här följer en lista med musikexempel som belyser förekomsten av det dramaturgiska förlopp som bygger mot en kulmination nära ett förlopps slut. Listan består av välkänd musik och utgör främst jazz ifrån olika eror, ända från tidigt 1900-tal till modern tid. Även två exempel från populärmusik som ej är kopplad till jazz finns med.

-*When You're Smiling*³ av King Oliver and his Orchestra. Hela storformen bygger mot det avslutande orkesterpartiet, främst med hjälp av orkestrering, användningen av tonregister, samt ljudvolym.

-*Body and Soul*⁴ av Coleman Hawkins. Hela inspelningen är mer eller mindre ett solo av Hawkins, där det dramaturgiska förloppet kan appliceras.

-*Sandu*⁵ av Clifford Brown. Det dramaturgiska förloppet kan mer eller mindre appliceras på alla inspelningens solon.

-*Waltz For Debby*⁶ av Cannonball Adderley och Bill Evans. Det dramaturgiska förloppet kan särskilt appliceras på Cannonballs insats från temapresentationen och genom hela saxofonsolot, men även på Bill Evans intro och solo.

-*Chim Chim Cheree*⁷ av John Coltrane Quartet. Hela inspelningen bygger mot Coltranes andra solo då intensiteten når sin höjdpunkt innan det avrundas med ett avslutande tema och outro.

¹ John Coltrane. (1978). *Living Space*. (LP). Santa Monica: Impulse!. (inspelad 1965)

² Jazz Music Archives. POST BOP, a jazz music subgenre. <https://www.jazzmusicarchives.com/subgenre/post-bop> (Hämtad 2019-05-08)

³ King Oliver and his Orchestra. (1930). *St. James Infirmary / When You're Smiling (The Whole World Smiles With You)*. (78-varvare). Victor.

⁴ Coleman Hawkins. (1996). *Body and Soul* (CD). RCA Records. (inspelad 1939)

⁵ Clifford Brown. (1955). *Study in Brown*. (LP). New York City: EmArcy.

⁶ Cannonball Adderley, Bill Evans. (1962). *Know What I Mean?*. (LP). New York City: Riverside Label. (inspelad 1961)

⁷ John Coltrane. (1965). *The John Coltrane Quartet Plays*. (LP). Santa Monica: Impulse!.

-*500 Miles High*⁸ av Chick Corea. Det dramaturgiska förloppet kan appliceras på både de enskilda solona och temapresentationerna.

-*Delfeayo's Dilemma*⁹ av Wynton Marsalis. Det dramaturgiska förloppet kan appliceras på alla inspelningens solon.

-*Strasbourg / St. Denis*¹⁰ av Roy Hargrove. Det dramaturgiska förloppet kan appliceras på alla inspelningens solon.

-*Jazz*¹¹ av Esbjörn Svensson Trio. Fri improviserad musik med elektroniska inslag, där det dramaturgiska förloppet kan appliceras över hela ljudspåret.

-*Things of Gold*¹² av Snarky Puppy. Dramaturgin byggs främst upp med arrangeringsmässiga tekniker och ökande intensitet i soloinlagen, och hela låten kan ses som förloppet som den dramaturgiska kurvan sker över.

-*Hey Jude*¹³ av The Beatles. Popmusiklåtar som denna med en slags balladstruktur, bygger ofta upp intensitetsnivån sett över hela låten. I det här fallet med hjälp av instrumentering, ljudvolym, densitet och harmonisk variation.

-*I Have Nothing*¹⁴ av Whitney Houston. Ett annat vanligt sätt att bygga upp poplåtar är, som i detta exempel, att låta den dramaturgiska cykeln gå över en vända vers, brygga och refräng. Denna cykel återupprepas sedan en eller flera gånger. I detta fall byggs intensiteten med hjälp av bland annat ljudvolym, register i leadsången och tonartshöjning.

Det bör poängteras att det förstås finns mängder av musik som inte nödvändigtvis använder sig av denna modell. Däremot förekommer den på ett eller annat sätt, i en enorm bredd av olika stilar inom jazzen och även i andra genrer. Jag vill också nämna att inom särskilda subgenrer till jazz, förekommer den här modellen för dramaturgiska förlopp betydligt mindre. Ett bra exempel på detta är Be-bop¹⁵. Här är det dock vanligt att musiken saknar särskilt mycket förändring i intensitetsnivå över huvud taget, dvs att dramaturgin ofta hålls relativt platt, och är därför mindre intressant att diskutera i detta arbete. Ett klingande exempel på det är *All the Things You Are*¹⁶ av Dizzy Gillespie, där bandet delar upp temapresentation och solon mellan varandra och alla spelar med en relativt jämn intensitetsnivå genom hela låten.

Projektbeskrivning

Detta projekt utgör ett utforskande arbete kring hur det går att arbeta med dramaturgiska kurvor inom jazzmusik. Med dramaturgisk kurva avses i det här fallet förändringen av den upplevda nivån av

⁸ Chick Corea. (1973). *Light as a Feather*. (LP). London: Polydor. (inspelad 1972)

⁹ Wynton Marsalis. (1985). *Black Codes (From the Underground)*. (LP). New York City: Columbia.

¹⁰ The Roy Hargrove Quintet. (2008). *Earfood*. (CD). New York City: EmArcy.

¹¹ Esbjörn Svensson Trio. (2008). *Leucocyte*. (CD). München: ACT Music. (inspelad 2007)

¹² Snarky Puppy. (2012). *GroundUP*. (CD). Haddon Heights: Ropeadope. (inspelad 2011).

¹³ The Beatles. (1968). *Hey Jude / Revolution*. (LP). Apple.

¹⁴ Whitney Houston. (1992). *The Bodyguard: Original Soundtrack Album*. (LP). Arista, BMG Entertainment.

¹⁵ Jazz Music Archives. BOP, a jazz music subgenre. <http://www.jazzmusicarchives.com/subgenre/bop> (Hämtad 2019-05-09)

¹⁶ Dizzy Gillespie. (1955). *Groovin' High*. (LP). Newark: Savoy. (inspelad 1945).

intensitet under ett tidsförlopp. Ljudstyrka, tempo, komplexiteten hos arrangemang eller improvisation, och register är exempel på faktorer som avgör nivån av intensitet i musiken.

Frågeställning

Arbetet är som sagt i första hand utforskande i sin natur, men med förankring i diskussionen om det ensidiga användandet av intensitet som faktor inom jazzmusik, vilken redogjordes för under rubriken ”Arbetets innehåll”. Mina reflektioner av den diskussionen kan sammanfattas med att jag ser det som att den dramaturgiska kurva som bygger mot en kulmination nära slutet av ett tidsförlopp, erbjuder ett enkelt men effektivt verktyg för att skapa en tilltalande spänning i musiken. Därför är det ett sätt som känns naturligt för de allra flesta musiker att arbeta på. Dock tror jag inte att det nödvändigtvis är det enda konkreta sättet att jobba på, ej heller det i särklass mest optimala, men att det vid det här laget har använts så pass mycket och under lång tid att det kan kännas svårt att frånga det i många lägen, eftersom nästan alla jazzmusiker är så vana vid att både använda det och uppleva det.

Exempel på musik där man använder aspekten intensitet på ett klart annorlunda sätt finns absolut, men eftersom förekomsten av detta inte ens är av en jämförbar omfattning med det som får ses som normen, är det svårt att peka ut någon enskild alternativ modell av en dramaturgisk kurva som förekommer återkommande. En annan orsak till detta kan helt enkelt vara att trots det frekventa användandet av denna absolut vanligaste modell för intensitetsförlopp, är det inte direkt ett vanligt samtalsämne och tas heller inte särskilt ofta upp i repetitionssammanhang eller musikundervisning. Folk använder det alltså snarare undermedvetet än medvetet eftersom det känns naturligt, och så hamnar hela aspekten av detta lite i skymundan i de flesta situationer.

Med denna reflektion som utgångspunkt, formulerade jag en frågeställning att ha som en förankring att komma tillbaka och referera till, både under arbetets gång, men även i den efterföljande skriftliga reflektionen:

”Finns det andra effektiva och konkreta former på dramaturgiska kurvor än den som bygger på en kulmination nära förloppets slut, samt hur används i så fall dessa på bästa sätt?”

I och med denna formulering gav jag projektet en riktning för det kommande utforskande arbetet, nämligen att med avsikt undvika den diskuterade, vanliga modellen för dramaturgiska förlopp, och istället försöka skapa konkreta, alternativa modeller. Jag hade även en tanke att jag eventuellt skulle komma fram till modeller som skulle vara användbara i en viss situation, men kanske inte riktigt vara allmänt applicerbara, därav bisatsen i frågeställningen. Dessutom skulle det utforskande arbetet leda fram till en examenskonsert och då kändes det relevant att ha med aspekten användningsområde i arbetets centrala frågeställning.

Vision

Att detta projekt är ett utforskande arbete, innebär att det inte på förhand varken fanns en tydlig målbild av hur det klingande resultatet skulle bli, eller på vilket sätt och i vilken omfattning jag efter genomfört arbete skulle kunna besvara den ursprungliga frågeställningen. Vad beträffar det rent musikaliska, fanns det dock en stilmässig linje jag ville följa, med anledning av de musiker jag valde att arbeta med, och det gruppound och den repertoar vi tidigare jobbat med i den specifika konstellationen. Konstellationen är en jazzkvartett som jag har lett sedan dess uppstart några år tillbaka. Med den har jag bland annat genomfört projektarbeten under mina två första läsår på kandidatprogrammet på KMH. Vidare resonemang angående musikaliskt stilistiska val, samt de medverkande musikerna och själva bandet, återfinns under rubriken ”medverkande”.

I övrigt såg jag det som att projektet rent allmänt utgjorde en möjlighet för mig att kunna bidra med nya, intressanta ingångar inom ett inte särskilt vida diskuterat, men ändå högst relevanta ämne. Det jag i huvudsak tänkte mig att projektet ska resultera i för egen del, är att jag skulle ha skaffat mig nya

insikter och nya verktyg för komponerande och förfinande av konsertrepertoar och även att jag kunde få med mig nya egna kompositioner att använda fortsättningsvis.

Planering

Det praktiska arbetet som skulle leda fram till examenskonserten, planerade jag noggrant i förväg och strukturerade upp det hela i fyra stycken faser.

Den första bestod av att fundera ut modeller på alternativa dramaturgiska kurvor, gestalta dessa grafiskt och utforma ensembleövningar för att pröva dessa. Jag bestämde mig på ett tidigt stadium för att det enklaste sättet att prata om de olika förslag på modeller för dramaturgiska kurvor som sedan skulle prövas, antagligen var att rita upp dem, snarare än att behöva hitta på nya beskrivande termer för dem. Det senare tänkte jag att jag i sådant fall kunde göra retrospektivt i den skriftliga reflektionen, utifall att arbetet skulle resultera i en eller flera modeller som i sig förtjänade omfattande reflektioner.

I den andra fasen planerade jag att pröva dessa övningar i praktiken, med de musiker som sedan skulle delta i mitt projekt. Dessa sessioner skulle spelas in. Här var planen att förutsättningslöst applicera de modeller jag hade teoretiserat fram under arbetets första fas, på en i övrigt välbekant situation. På så sätt kunde jag effektivt samla in klingande material utifrån mina modellidéer att sedan analysera och värdera, fritt från påverkan av alltför många externa faktorer.

I den tredje fasen följde arbetet med att utvärdera ensembleövningarna från föregående fas med hjälp av tillhörande inspelningar och hur jag upplevde dessa övningar i där och då. Planen var sedan att komponera nytt material avsett för examenskonserten i första hand. När jag komponerade, hade jag här tänkt ha som utgångspunkt att medvetet använda de dramaturgiska verktyg som visat sig användbara utifrån min analys av repetitionsinspelningarna. Antingen inbyggt i grundkompositionerna eller i arrangemangen.

Den fjärde och sista fasen innan examenskonserten bestod av att repetera in det nyskrivna materialet med de medverkande musikerna. Denna fas skulle även inbegripa att reflektera över hur ensemblen på tydligast möjliga vis kunde förmedla det tilltänkta dramaturgiska förloppet sett över hela konserten, utan att för den sakens skull varken kompromissa med det rent konstnärliga i musiken eller det hantverksmässigt kvalitativa. Detta analytiska arbete skulle ske parallellt med den generella processen av att repetera in materialet och även mitt enskilda instuderingsjobb, på egen hand, i konsultation med de medverkande, samt i och med dialog med projektets handledare.

Medverkande

Jag valde att genomföra mitt examensprojekt tillsammans med musikerna i jazzkvartetten som jag driver sedan några år tillbaka. Musikerna i kvartetten är pianisten Britta Virves, bassisten Uno Dvärby och trummisen Jonas Bäckman. Den främsta anledningen till det är att det är tillsammans med dem som jag har spelat det allra mesta av min egen musik. Jag resonerade så att för att enhetligt kunna gestalta de dramaturgiska kurvor som kommer av detta projektarbete, skulle det vara av stor fördel att spela tillsammans med musiker som jag känt väl musikaliskt sedan en förhållandevis lång tid tillbaka.

Jag lät det dock hållas öppet en bit in i arbetet, huruvida jag ville ha med ytterligare musiker och i så fall vilka. En eventuell fördel jag förutsåg med att involvera ytterligare musiker, var att det då kunde finnas ett större spann att jobba med när det gäller till exempel klangfärg och arrangeringsmässig komplexitet, vilket skulle ha kunnat visa sig användbart i detta arbete.

Under projektets gång ser jag det som min roll att i de tidiga faserna tydligt planera och kunna ge instruktioner om allt som ska provas i ensemble, så att den processen går att följa ganska mekaniskt och utan för mycket impulsiva inslag. I det slutgiltiga skedet då det färdiga materialet ska repeteras in är min avsikt att släppa fram alla medlemmar i ensemblen för input, så att vi sedan tillsammans på bästa möjliga sätt kan skapa musiken och implementera det dramaturgiska förlopp som kommer vara framtaget för examenskonserten.

Bandets bakgrund

Ensemblen består av musiker som jag i huvudsak lärde känna när vi studerade tillsammans på Skurups Folkhögskolas jazzmusiklinje läsåret 15/16. Därefter har vi följts åt och studerat vid KMH och jag har med denna ensemble som grund genomfört mina projektarbeten i årskurs 1 och 2 på skolan. Vi har tack vare detta i flertalet perioder haft möjlighet att fokuserat studera in musikaliskt material och på så sätt kunnat skaffa oss bra samspel och ett utstuderat gruppsound.

Mestadels har jag varit den som på egen hand pekat ut i vilken stilmässig riktning gruppen har tagit sig. En stor och viktig källa till inspiration har varit saxofonisten John Coltranes klassiska kvartett, med pianisten McCoy Tyner, bassisten Jimmie Garrison och trumslagaren Elvin Jones. Kvartetten som var verksam 1962 - 1965, använde sig i grunden mycket sådant som alltid varit typiska grundkomponenter inom jazz, såsom swing och "walking bass". Men de var också utforskande och säregna i och med deras för sin tid fria förhållning till vissa musikaliska aspekter och de tydliga influenser som Coltrane hämtade från helt andra genrer, exempelvis traditionell indisk musik. Samtliga medlemmar i gruppen bidrog även med sina egna, relativt särpräglade och igenkännbara spelsätt, vilket gjorde så att alla hade en stor del i att skapa gruppens sammantagna, väldigt karaktäristiska sound.¹⁷¹⁸

Dessa egenskaper hos en ensemble utgör en slags bandmodell, som jag har försökt anamma för min egen kvartetts räkning. Den kan sammanfattas med att jag som bandleadare, med låtval och hur jag skriver och arrangerar musik, dikterar musikens konstnärliga inriktning med 60-talsjazzen som utgångspunkt. Samtidigt uppmuntrar jag till att de övriga bandmedlemmarna alltid spelar precis såsom är naturligt för dem i varje given situation. Målet är att ha en samspelad och välkoordinerad ensemble, som samtidigt består av fyra distinkta, självständiga musikaliska röster.

Arbetsprocess

Som är nämnt under rubriken "Planering", lade jag upp arbetsprocessen som ledde fram till examenskonserten, i fyra faser. Detta var en planering som visade sig förhållandevis enkel och konkret att hålla sig till. Nedan följer redogörelser för dessa arbetsfaser, vilka moment de innehöll, samt vilka tankar och reflektioner som uppstod under arbetets gång och som i vissa fall påverkade saker som i vilken riktning jag ville ta examenskonserten i sin helhet, och hur min ursprungliga frågeställning gradvis blev mer avgränsad.

Utformning av modeller

Det första steget i arbetets process, var att konstruera modeller på dramaturgiska kurvor som skiljer sig från den i det här fallet vanligaste, mest konventionella modellen, med uppbyggnad mot en enskild kulmination nära förloppets slut. Denna process bestod i första hand av att med grafiska kurvor nedteckna idéer som jag fick mer eller mindre spontant. Jag fokuserade med andra ord inte på att hämta dessa idéer från specifika musikexempel eller dylikt, i det här skedet. Detta för att min ingång i projektets ursprungliga frågeställning var att se vad jag personligen, tillsammans med mina medmusiker, kunde komma fram till genom en utforskande arbetsprocess, snarare än att efterforska vad andra musiker eventuellt har gjort som har frångått de konventionella metoderna på området.

¹⁷ John Coltrane. (1963). *Impressions*. (LP). Santa Monica: Impulse!. (inspelad 1961, 1962, 1963)

¹⁸ John Scheinfeld. *Chasing Trane* (dokumentärfilm). Pleasantville: Abramorama. 2016.
<https://www.netflix.com/se/title/80147403>

Dessa ursprungliga nedteckningar finns att se i *Bilaga 1*. De modifierades sedan i viss mån inför att de skulle prövas i ensemblesammanhang.

En idé jag fick ganska tidigt, till något att ha som utgångspunkt vid utformningen av mina tilltänkta modeller på dramaturgiska förlopp, var att se till att alla tänkbara dynamiska riktningförändringar skulle finnas representerade i så många varianter som möjligt. Med detta avser jag följande:

- Ingen dynamisk förändring
- Långsam dynamisk förändring (ökande respektive minskande)
- Snabb dynamisk förändring (ökande/minskande)
- Plötslig dynamisk förändring.

Man skulle visserligen kunna dela upp de olika förändringshastigheterna i fler olika kategorier och exempelvis ha med specifika siffervärden för att beskriva dem. Jag valde dock att göra kategoriseringen enligt ovanstående lista, eftersom jag ansåg att den i de flesta fall skulle vara tillräcklig. Min tanke var också att exempelvis en ”långsam dynamisk förändring”, i huvudsak besitter ungefär samma egenskaper oavsett exakt hur långsam den är, vilket innebär att en mer uppdelad kategorisering hade varit onödig.

För att förtydliga vad jag har i åtanke gällande rubriceringen av de olika förändringshastigheterna, menar jag med en ”plötslig” förändring något chockartat, en stor förändring som sker från det ena ögonblicket till nästa utan någon betydande musikalisk förvarning. Detta skulle i många fall i noter beskrivas med den musikaliska termen *subito*, italienska för ”plötsligt”. Med ”snabb” förändring menas något som sker under loppet av några sekunder, som en åhörare med lätthet kan uppfatta direkt när det händer, exempelvis ett stort crescendo över ett fåtal takter musik. Den ”långsamma” förändringen däremot, sker över så pass lång tid att den inte nödvändigtvis är så tydlig direkt, utan kanske gör sig uppenbar när väl förändringen har hunnit bli tillräckligt stor efter ett långt sjok av långsam förändring. Detta skulle till exempel kunna vara ett långsamt utökande av det tonomfång som används i ett musikparti.

Resultatet blev att jag utformade nio stycken modeller som i olika kombination innehöll dessa riktningförändringar, över längre eller kortare tid.

Ytterligare något jag insåg i det här skedet var att jag behövde kartlägga och specificera vilka musikaliska aspekter jag skulle ha i åtanke när jag behandlar begreppen hög och låg intensitet, eller dynamik. Jag samlade alla sådana jag kunde komma på i en lista att ha som referens senare i arbetets gång.

Praktisk utforskning

När jag hade utformat de idéer jag ville pröva, bokade jag in ett repetitionstillfälle med de musiker som skulle medverka på min examenskoncert. Jag berättade i förväg att tanken var att vi skulle testa lite idéer som hade med dynamik och intensitetsnivå att göra, men förtydligade inte närmre än så vad jag hade i åtanke eftersom jag ville hålla det hela så förutsättningslöst som möjligt. Inför denna repetition bestämde jag mig för ett tillvägagångssätt för att pröva de nio olika modellerna på dramaturgiska kurvor. Det blev att vi gjorde nio tagningar, vardera på fyra stycken formvänder, på den välkända jazzstandardlåten *Stella By Starlight*¹⁹. På så sätt kan man säga att var och en av mina modeller utgjorde en storform på en låt i typiskt jazzformat, men där de olika dynamiska förändringshastigheter som fanns med också prövades isolerat eftersom de fanns med i helheten. Jag bestämde mig också för att begränsa antalet musikaliska aspekter som skulle behandlas, till tre stycken som jag hämtade från min lista med sådana aspekter. Dessa var ljudstyrka, densitet och komplexitet (rytmisk och/eller harmonisk), och valdes för att jag ansåg dem vara bland de mest centrala på det

¹⁹ JazzStandards.com. Jazz Standards Songs and Instrumentals (Stella by Starlight).
<http://www.jazzstandards.com/compositions-0/stellabystarlight.htm> (Hämtad 2019-04-16)

givna området.

På repetitionen förklarade jag tillvägagångssättet för de övriga musikerna, och gav i övrigt angivelserna att inget särskilt var bestämt utom antalet korus som skulle spelas i en tagning, och att fokus skulle ligga på att tydligt följa den aktuella dramaturgiska kurvan och ha en nära kommunikation med övriga i bandet. Vi spelade därefter in nio tagningar, var och en med varsin förberedd modell för dramaturgisk kurva, utan några nämnvärda kommentarer och diskussioner under repetitionens gång. Inspelningen skedde med en enkel inspelningsmikrofon som stod mitt emellan oss i rummet.

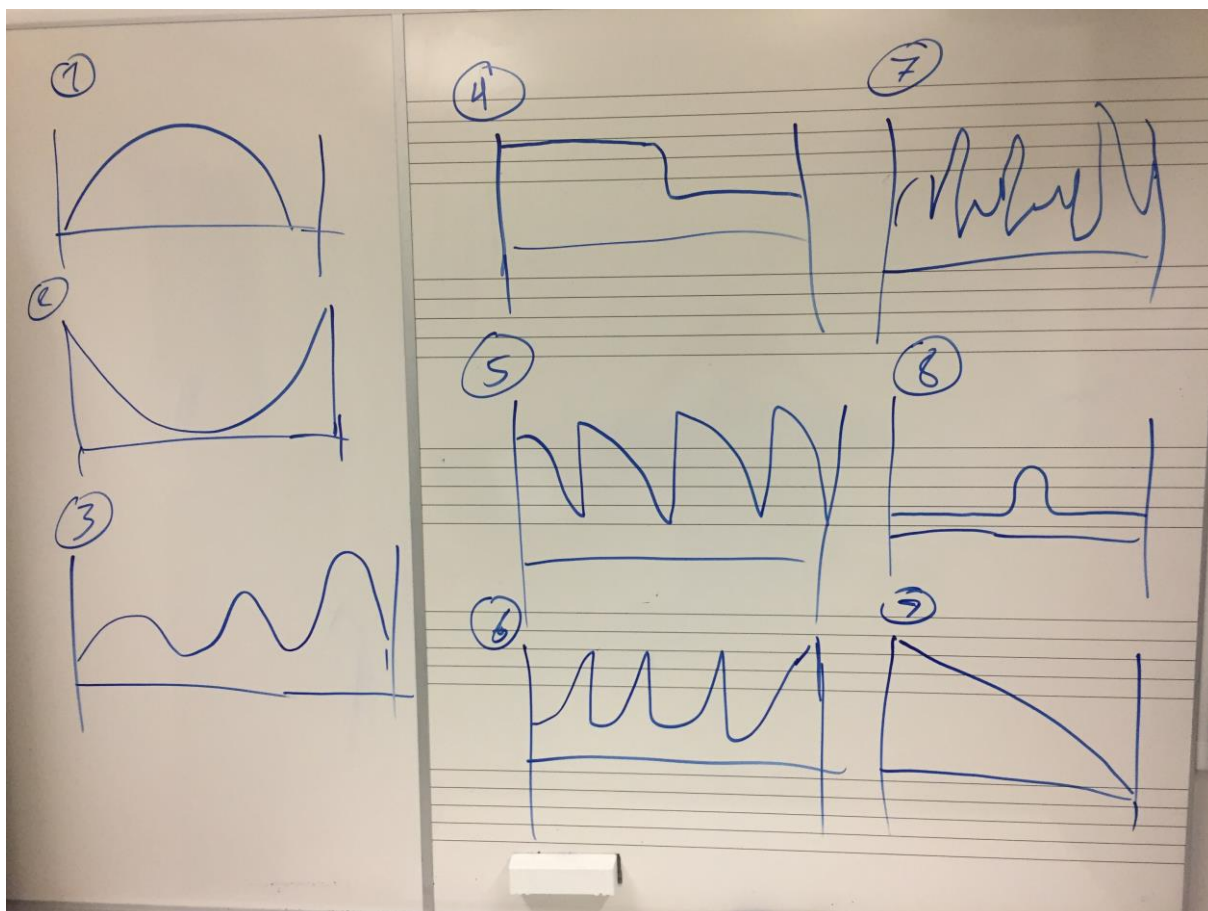


Fig 1. Det som syns i bilden var det jag ritade upp som grafiska förklaringar till de modeller som vi prövade på det utforskande repetitionstillfället. Detta kompletterades med muntliga beskrivningar. Se Bilaga 1 för förklaringar till grafernas innebörd. Observera att graferna i bilagan i några fall skiljer sig från dem i figuren ovan, då dessa var ursprungliga idéer som hann modifieras innan den utforskande repetitionen.

Analys och komponering

Efter att ha låtit lite tid gå utan att jag lyssnat igenom inspelningarna från det utforskande repetitionstillfället, hade jag en lyssningssession där jag aktivt lyssnade på de olika tagningarna. Jag antecknade allt som jag ansåg noterbart och höll särskilt fokus vid att hela tiden känna efter hur väl det som lyssnare gick att följa med i den dramaturgiska kurvan.

Under min lyssningssession noterade jag ett antal skeenden i musiken som jag upplevde som höjdpunkter, rent tilltalandemässigt. Jag försökte sedan isolera vilka av dessa som verkligen berodde på något som hade en direkt koppling till de förutbestämda dramaturgiska förlopp de inträffade under.

Därefter försökte jag konkretisera enskilda egenskaper hos förloppen som jag trodde var nycklar till de spännande och tilltalande moment jag hade noterat i musiken.

Utifrån detta sammanställde jag ett antal punkter som jag sedan hade tillgängliga som verktyg i mitt komponerande av musik till examenskonserten. Dessa kunde vara allt från idéer på storformer, till förslag på en viss dynamisk riktningförändring kopplat till en viss förändringshastighet, till enstaka händelser jag gärna ville återskapa, som inträffat i det praktiska utforskandet och som kom sig av att vi följde ett ovanligt dramaturgiskt förlopp. Min syn på saken var att eftersom det praktiska utforskandet ägde rum utan några föregående försök att spela enligt mina modellidéer, fanns det god anledning att tro att om en viss modell, eller passage ur en modell, i sig bidrog till en musikalisk höjdpunkt på ”första försöket”, hade den potential att vara användbar fortsättningsvis. Här följer några av de punkter jag hade sammanställt, som jag också specifikt använde mig av i musiken till examenskonserten:

- Soloöverlämning vid full intensitet. Ett mycket vanligt fenomen inom jazz är att varje solist startar vid en relativt låg intensitet, tar upp det till en höjdpunkt och sedan går ner igen när hen lämnar över till nästa solist. En av modellerna som prövades i det praktiska utforskandet, resulterade i att vi ibland lämnade över till nästa solist vid maximal intensitet, vilket jag i min analys upplevde som nytt och fräscht, och skapade nya möjligheter för solisten som då tog vid.
- Att sikta mot några separata toppar av intensitet, där varje topp kommer lite högre än den föregående (men gå ner i intensitet mellan varje topp).
- Mycket stor effekt att till slut gå ifrån en nivå av intensitet efter att ha hållit den precis jämn under en längre tid. Jag upplevde att detta verkligen bidrog till att specifikt belysa aspekten av det dramaturgiska förloppet. Antagligen eftersom det uppstod en ytterligare kontrast av intensitetsförändring kontra avsaknaden av sådan förändring, utöver den mer självklara kontrasten mellan hög och låg intensitet.
- Att intensiteten stadigt minskar över lång tid. Nedgång i intensitet är något som sällan tillåts ske över särskilt långa tidsspann. När detta ändå tvingades fram tack vare vissa av de modellidéer vi spelade in, kändes det i stunden ovant och svårt att få till ordentligt, men efter att ha lyssnat på det upplevde jag att det skapade en intressant effekt. Det skapades en förväntan på vad som skulle hända därefter allteftersom intensiteten kom ner på allt lägre nivåer.

Jag hade också två allmänna slutsatser som under arbetet med att komponera blev mycket viktiga hållpunkter, nästan som principer. Det ena var en hypotes om att för att dynamiska förändringar och det totala dramaturgiska förloppet verkligen ska kunna uppfattas som ett fokus för publiken, måste musiken innehålla en hög grad av upprepning och tematik. Melodi, harmonik och rytmik är komponenter som kan betraktas som de mest grundläggande inom den allra mesta sortens musik. Om alltför många av dessa musikaliska aspekter, hela tiden går till nya platser utan att ha väldigt starka referenser tillbaka till det som hände nyss, finns en stor risk att själva fokusområdet för detta arbete, dramaturgin, hamnar i skymundan. Jag lät därför stora delar av min musik vara relativt statisk inom åtminstone något av dessa tre områden, för att underlätta arbetet med att lyfta fram det dramaturgiska förloppet. Till exempel använde jag i ett stycke en viss ackordsrytm som extremt tydlig tematisk byggsten. I ett annat stycke har jag låtit melodin genomgående ha ungefär samma rörelse för att skapa en förväntan av vart den är på väg.

Den andra viktiga saken jag fick ut av min analys av inspelningarna, var ett formulerat mål att försöka blanda sådant som överraskar publiken, med sådant som är logiska eller naturliga fortgångar av musiken. Mitt mål var att det skulle kännas levande och spännande, utan att kännas spretigt eller bara helt oförutsägbart.

Jag arbetade parallellt med några olika idéer, och vid det lag som musiken började växa fram, tog jag ett beslut om att jag ville spela all musik i min examenskonsert i ett svep, utan pauser för muntliga presentationer mellan styckena. Detta med anledning av att jag såg det som en möjlighet att ytterligare betona musikens fokus på att det dramaturgiska förloppet skulle vara i centrum, genom att inte avbryta det med mellansnack. I den senare delen av komponerandet hade jag en del färdigskrivna musik att förhålla mig till och en viktig aspekt att ta hänsyn till blev att sy ihop konserten till en helhet.

Min helhetsstrategi för att komponera denna musik var för det att dra nytta av det jag sammanställt i min analys, försöka föreställa mig ett sammanhang där jag använde mig av dessa verktyg, och försöka hitta musikaliska vägar som kunde framhäva de dramaturgiska förloppen snarare än att ta fokus från dem. Därifrån arbetade jag i huvudsak vidare utifrån de två övergripande principerna jag skapat utifrån min analys. Det ena var att försöka hålla någon av aspekterna melodik, harmonik eller rytm förhållandevis repetitiv eller åtminstone väldigt tematisk, och det andra att hela tiden försöka leva mig in i musiken och vad som kunde tänkas förväntas av en åhörare som inte vet vad som ska komma, och utifrån det jobba med spänningen i musiken. Att göra val i olika lägen om huruvida det förväntade skulle få fullföljas eller om något överraskande skulle introduceras.

Instudering och repetition

Den avslutande arbetsfasen inför examenskonserten bestod dels förstås av att repetera in materialet med bandet, men en betydande del utgjordes också av min egna instudering av mina insatser i musiken, då den på sina håll innehöll saker som mycket tekniskt krävande passager och för mig ovant harmoniskt material som jag behövde göra mig bekväm med.

Musiken var för det allra mesta väl förberedd till det första repetitionstillfället. Dock hade jag inte än lyckats skaffa mig en uppfattning om hur lång tid materialet skulle ta att spela allt som allt, eftersom det fanns öppna delar av musiken som var viktigt för mig att de fick precis rätt längd, för den övergripande dramaturgiska kurvans skull. Bandet hade tre repetitionstillfällen inför konsertdagen där de två första tillfällena i första hand ägnades åt att spela ihop gruppen och bekanta sig med musiken, samt att specifikt repa in krävande ställen och sätta övergångar mellan olika delar. På den tredje repetitionen låg fokus på att få till helheten, och avslutades med ett genomdrag av all musik såsom den skulle framföras på examenskonserten.

Vid det sista repetitionstillfället var projektets handledare Sven Berggren närvarande. I den feedback som gavs efteråt, lyftes det framförallt fram ett förslag att låta någon del av musiken anta en ännu mer extremt låg intensitetsnivå än vad som var fallet på genomdraget under repetitionen. Även om det vid det här laget var för nära in på examenskonserten för att göra några större förändringar i musiken, noterade jag i alla fall förslaget, då jag själv också upplevde att det absolut fanns utrymme för en sådan justering. Att öka omfånget av hur högt och lågt man kan gå med intensitetsnivån, borde kunna göra dramaturgin tydligare för lyssnarna, eftersom skillnaderna blir större och därför lättare att uppfatta. Jag bestämde mig för att ha detta i åtanke och framföra det till bandet, så att om det skulle bli läge att gå ned ännu mer i intensitet på något ställe i musiken, var vi medvetna om att vi skulle kunna gå längre än vad vi dittills gjort under repetitionerna.

Ett sista fokusområde jag personligen hade i veckan som ledde fram till examenskonserten, var att öva på ett sådant sätt att min embouchyr skulle hålla genom hela konserten, eftersom musiken krävde mycket intensivt och krävande spel utan särskilt många längre pauser. Detta försökte jag åstadkomma genom att hålla en form där jag spelade mycket varje dag, men lade särskilt fokus på att se till att spela med korrekt, effektiv teknik och absolut inte överanstränga embouchyren.

Den nyskrivna musiken och dess komponenter

Musiken som jag komponerade till examenskonserten, blev i slutändan en slags svit i fem delar.

Den första delen är en låt i medium tempo swing, och bygger på en ackordsrytm som för det mesta är statisk hela vägen. Den dramaturgiska kurva som applicerades på denna komposition var först en där intensitetsnivån hela tiden byggs upp för att sedan plötsligt tas ner till en mycket låg nivå. Därefter byggs den upp igen och för varje ny gång den byggs upp, när den en högre intensitetsnivå än föregående gång. Detta var en modellidé på dramaturgisk kurva som hade prövats i den praktiska utforskningen och som jag hade fastnat för i min analys. Låt oss här kalla den för *trappan*. Trappan

applicerades på vad som kan beskrivas som en temapresentation. På pianosolot började intensitetsnivån lågt, för att sedan stadigt öka och nå en maximal höjdpunkt. Där tog sedan trombonsolo vid, där intensitetsnivån stadigt fick falla tillbaka genom solot till en låg nivå. Idén bakom att göra på det viset var att få en soloöverlämning vid full intensitet, vilket också var något jag fastnat för i min tidigare analys. Svitens första del avslutades med en kortare variant av temat presenterades och där *trappan* återigen applicerades, fast här alltså över en kortare tidsperiod. De musikaliska aspekterna som vi framförallt jobbade med i den här delen för att gestalta det dramaturgiska förloppet, var ljudvolym, harmonisk komplexitet, samt rytmisk densitet.

Svitens andra del byggde på en flytande harmonik utan tydligt toncentra, och en melodi som hade väldigt återkommande rörelser, utan att vara helt upprepande. Under temat hölls intensiteten på en hyfsat låg nivå, för att på ett enskilt ställe brytas av med en avancerad rytmisk figur, baserad på femgrupperade trioler. Detta efterföljdes av en kollektiv improvisationsdel där den uttalade tanken var att vi i ensemblen skulle försöka följa med varandra i dramaturgin.

I den tredje delen av sviten använde jag mig återigen av en variant på *trappan*. Här lät jag dock tempot vara den ensamma aspekten som fick bestämma intensitetsnivån. Delen bestod i huvudsak modal improvisation, som alltså ökade i tempo och avrundades med en kort melodi, innan tempot slogs av. Här var min tanke att varje gång tempot avslutades, inge känslan av att delen var slut, men så togs istället samma idé upp igen med accelererande tempo, ända fram till allra sista gången då det till slut gick vidare till nästa del.

Den fjärde delen av sviten bestod av en lång, cyklisk form, spelad i en jazzig stil med raka åttondelar, och spelades av piano, bas och trummor, med ganska platt dramaturgi. Efter en lång stund kom jag in på trombon, samtidigt som harmoniken ändrades och blev mer lyrisk, för att sedan leda in det hela i en jazzvals. Delen avslutades med att gå tillbaka till den första cykliska formen. Därifrån föll instrumenten av en efter en och lämnade trombonen helt själv. I denna del använde jag mig framförallt av instrumentering, harmonisk karaktär, och övergångar mellan rak underdelning och swingunderdelning, för att forma det dramaturgiska förloppet.

Mellan svitens fjärde del och den avslutande femte delen, spelade jag ett delvis fritt improviserat, delvis förberett solo helt utan ackompanjemang. Syftet var framförallt att bryta av ljudbilden och skapa förväntningar inför den sista delen.

Svitens sista del bestod av en kort tematisk melodi som spelades på lite olika sätt, med olika solon emellan. Musiken var modal och använde sig av ett ganska ovanligt tonmaterial, jonisk skala med sänkt tvåa, som inte går att hämta bland kyrkotonarterna och inte heller egentligen ur jazzens skalspråk. Vid ett par tillfällen i musiken övergick tonaliteten till ett slags subdominantiskt tonmaterial, men höll sig alltså mest till jonisk skala med sänkt tvåa, vilket inger ett ganska instabilt uttryck. I slutet förlöses dock spänningarna i en lyrisk harmonik, där den korta melodin från tidigare förlängs och broderas ut. Detta följs dock av en kort avslutning där det går tillbaka till joniskt-sänkt-tvåa-harmoniken och en avancerad rytmisk gruppering, en extra tvist på det dramaturgiska förloppet som jag upplever gav det hela en lite annan karaktär än om musiken bara hade rundats av lite snällt, som man kunde ha förväntat sig.

Avslutningsvis vill jag nämna att den form på dramaturgisk kurva som jag här har valt att kalla för *trappan*, på ett bra sätt knyter an till den ursprungliga frågeställningen, att hitta konkreta alternativ på dramaturgiska kurvor gentemot referenskurvan. *Trappan* applicerades i den nykomponerade musiken med olika musikaliska aspekter i fokus, över musik med olika stuk och över varierad tidslängd, och fungerade enligt min mening bra som utgångspunkt i alla dessa. Det är en modell jag tror kan vara användbar att ha med sig fortsättningsvis.

Examenskonserten

Konserten genomfördes i Lilla Salen på Kungliga Musikhögskolan. Jag inledde med att berätta kort om arbetet som lett fram till konserten och tog då i huvudsak upp att dynamik och intensitetsnivå har varit huvudämnen. Utan att gå in särskilt nära på bakgrunden till projektet eller detaljer i

arbetsprocessen, framförde jag att tanken med själva konserten var att vara spännande för publiken och att jag komponerat musiken med behandlandet av dynamiska förändringar och intensitetsnivåer som utgångspunkt. Musiken spelades därefter som nämnt tidigare, i ett långt svep och varade i cirka 45 minuter. Det kan närmast ses som att musiken var uppdelad i fem stycken som spelades efter varandra med olika typer av övergångar mellan sig.

Jag upplevde konserten i sin helhet som lyckad. Både ur aspekten att gruppen på det stora hela lyckades förmedla det som var intentionen, men även ur ett speltekniskt och samspelsmässigt perspektiv, att vi genomförde en konsert bestående av musik av krävande karaktär, utan varken större individuella missar eller betydande samspelsmässig okoordination. Jag erfor god publikrespons både under och efter konserten, samt ett visst visat intresse för själva projektet.

Inspelning

Konserten spelades in med flerkanalsinspelning som jag fick tillgång till ett par veckor senare. Hur det var att lyssna på konserten i efterhand stämde rätt så väl överens med min upplevelse av musiken när vi spelade den i stunden. Dock insåg jag en ljudteknisk och framförandemässig miss som vi hade gjort och inte kollat tillräckligt noga på soundcheck. Svitens fjärde del var ett parti där jag spelade helt solo. Improviserat, men med några hållpunkter och planerade inslag. Ett av dessa var när jag strax innan vi skulle gå vidare till svitens avslutande del, på ett subtilt sätt skulle pålysa det tonmaterial som skulle komma att användas, genom att spela grundtonen samtidigt som jag sjöng andra toner från tonmaterialet genom instrumentet. Detta är en teknik som på blåsinstrument brukar kallas för *multiphonics*, vilket är en krävande spelteknik som jag hade övat på inför examenskonserten, men aldrig tidigare använt mig av i ett framträdande. Effekten gick tyvärr inte fram på inspelningen, vilket får mig att tro att den inte heller kan ha gått fram särskilt väl live för publiken. På grund av att jag saknar tidigare erfarenhet av att använda mig av *multiphonics*, akustiskt eller förstärkt, kan jag inte avgöra om det hade gått att ändra på något för att ha fått det att gå fram och i så fall vad.

Slutreflektion

Givet hur jag valde att utforma och planera det här projektet, var det inte alls självklart från början vad det skulle resultera i, eller ens i vilket format man skulle kunna specificera vad resultatet blev. Däremot skapade jag en ursprunglig frågeställning som jag både kunde använda mig av under det kreativa arbetets gång som hjälp att hålla en riktning, men som jag också här i slutreflektionen kan återknyta till för att dra slutsatser och formulera nya frågeställningar.

Reflektioner kring arbetsprocessen

Jag är på det stora hela nöjd med min planering av arbetsprocessen. Att på förhand dela upp de olika momenten i fyra faser, visade sig användbart för att orientera mig i arbetet och skapa tydliga delmål och hållpunkter. Detta var bra bland annat för att det hjälpte mig att undvika att hamna i tidspress gentemot deadlines, och för att disponera arbetet på ett rimligt sätt.

Ett litet misstag jag gjorde gällande hur jag använde mig av planeringen, var dock att det var lätt att betrakta visst arbete som ”färdigt” bara för att det tillhörde en av mig själv utformad arbetsfas som jag var klar med, och hade gått vidare ifrån. I det här fallet tänker jag speciellt på att jag under den första fasen, som är kallad ”utformning av modeller”, höll på med en hel del kartläggning och definiering av begreppen ”dramaturgiskt förlopp” och ”intensitetsnivå”, som jag använt mig av i utformningen av projektet och i den ursprungliga frågeställningen. Jag gjorde även en lista av de musikaliska aspekter

som jag upplevde påverkar intensitetsnivån i musiken, samt på vilket sätt de gör det. Allt detta var diskussionsunderlag som hade varit bra att komma tillbaka till senare i arbetet och eventuellt uppdatera, och kanske använda sig av för att på ett mer organiserat sätt avgränsa frågeställningen och vilka områden mina undersökningar skulle beröra. Ett exempel på det är hur jag när mina modellidéer skulle utforskas i en ensemblesituation, bestämde mig för att avgränsa antalet musikaliska aspekter som skulle beaktas, till ljudstyrka, densitet, samt harmonisk och rytmisk komplexitet. Jag hade å ena sidan goda anledningar, både ur praktisk synpunkt, men även för projektets avgränsandes skull, att göra på det viset. Detta innebar dock att övriga aspekter jag hade listat egentligen aldrig togs upp under den delen av arbetet, eftersom jag heller inte direkt återknöt till dem, eller planerade in ett ytterligare tillfälle för utforskning i ensemble. Detta berodde dels på att jag lite grandglömde av att återkomma till en del av det jag gjorde i första arbetsfasen, men en annan anledning var att delar av bandet kort därefter skulle spendera en längre tid i Kina, vilket satte en viss tidsrestriktion på denna del av arbetet.

Däremot när jag senare komponerade musiken till examenskonserten, använde jag mig av metoden att applicera hög respektive låg intensitetsnivå på fler av de musikaliska aspekter än de som beaktades i ensembleövningarna. Dessa inkluderade bland annat att jobba med sammansättningen av tempon genom hela sviten och användandet av tonregister och omfång. Jag ser det visserligen inte alls som förödande att jag applicerade dessa aspekter på idéerna som jag fick från analysen av modellidéerna som prövats i ensemblesammanhang, trots att de inte hade beaktats i det praktiska utforskandet. Anledningen till det är att det praktiska utforskandet i första hand hade syftet att generera uppslag till konkreta metoder som jag kunde använda mig av när jag komponerade musiken till examenskonserten och som jag sedan kunde ta upp i den här skriftliga reflektionen. Eftersom det jag har undersökt hos alla de musikaliska aspekter jag tagit upp, är just hur de bidrar till en sammantaget hög eller låg intensitetsnivå, resonerar jag på det sättet att jag mer eller mindre borde kunna arbeta med vilken kombination som helst av dessa aspekter för att få fram önskad effekt, åtminstone i detta skede. En möjlig förbättring hade ändå kanske varit att återkoppla mer till min kartläggning av hur olika musikaliska aspekter påverkar musikens intensitetsnivå, och göra den utforskande delen av arbetet mer omfattande och noggrann. Alternativt hade jag kunnat göra en hårdare avgränsning i arbetet och exempelvis bestämt mig för att jag endast undersökte just de aspekterna som beaktades när vi gjorde ensembleövningarna i arbetets andra fas. På så sätt hade jag kunnat hålla mig till det och öka chanserna att kunna göra aningen mer distinkta konklusioner i denna reflekterande del.

Processen av att komponera gick mycket bra. Att vara så pass väl förberedd med konkreta metoder för att forma det dramaturgiska förloppet, visade sig vara väldigt användbart för att relativt enkelt kunna utveckla exempelvis små melodifragment, eller ackordföljder, till kompletta kompositioner. Den största svårigheten stötte jag inte så överraskande på när jag skulle skriva lämpliga övergångar mellan svitens olika delar. Ofta skiljde sig delar som kom direkt efter varandra, ganska mycket sett till exempelvis stuk, tempo och tonart. Jag tyckte ändå att jag lyckades bra med mina lösningar, där jag i linje med en av de övergripande principerna, använde mig av en del plötsliga skiften i övergångarna, medan jag på andra ställen satsade på att bygga naturliga broar mellan delarna. Jag upplevde också att vi i bandet lyckades repetera in dessa kritiska ställen väldigt väl, vilket var av stor vikt för att förmedla dem som naturliga för publiken, och ostört låta det dramaturgiska loppet ha sin gång.

Reflektioner kring resultatet

Det jag utan tvekan kan säga om resultatet av det här projektet, är att jag tack vare de metoder jag använt mig av, och de åtaganden jag gjort för att föra arbetet framåt, har funnit nya konkreta, användbara verktyg för att komponera och arrangera musik. Dessa utgörs av de punkter jag sammanställde i min analys av inspelningarna från det praktiska utforskandet av mina modellidéer till tänkbara dramaturgiska förlopp, och i synnerhet det som jag i slutändan faktiskt använde för att skriva musiken till examenskonserten. Detta är dessutom något jag skrev på förhand i projektbeskrivningen att jag kunde föreställa mig skulle kunna utgöra ett resultat av det här arbetet.

En ännu viktigare del att ta upp är dock kanske ändå om, och i så fall hur utförligt, jag efter genomfört

arbete kan besvara och diskutera min ursprungliga frågeställning:

”Finns det andra effektiva och konkreta former på dramaturgiska kurvor än den som bygger på en kulmination nära förloppets slut, samt hur används i så fall dessa på bästa sätt?”

I och med att jag komponerade ny musik med utgångspunkten i att lyfta fram mer eller mindre ovanliga dramaturgiska förlopp, har jag ju i hela den processen i viss mån återknutit till frågeställningen. Eftersom konsertmusiken var komponerad för att spelas i ett långt sjok, kan man i och för sig se det som att helheten fick en lång och oerhört komplex form på sin dramaturgiska kurva. Att dra slutsatsen att just den formen det blev fungerar bra, för att vi genomfört en lyckad konsert och använde oss av den, är egentligen inte ett meningsfullt svar på frågeställningen, eftersom den ur perspektiven omfattning och sammanhållighet, inte riktigt är jämförbar med den konventionella referenskurvan jag jämför hela mitt arbete mot.

Detta skulle kunna vara en indikation på att om jag med resultatet av detta arbete, ville kunna hävda att jag kommit fram till ett konkret svar på frågeställningen, kanske inte svitformatet var det optimala sättet att skriva musiken till examenskonserten på. Det måste å andra sidan vägas mot vikten av att examenskonserten inte bara utgör en experimentverkstad, utan också något jag rent musikaliskt är nöjd med och kan stå för. Jag kan därför inte säga att jag i efterhand är missnöjd med det valet. Särskilt eftersom det i och med detta också blev naturligt att även få jobba med aspekten av hela konsertsetets form, vilket både var intressant för projektets skull, men också för publiken.

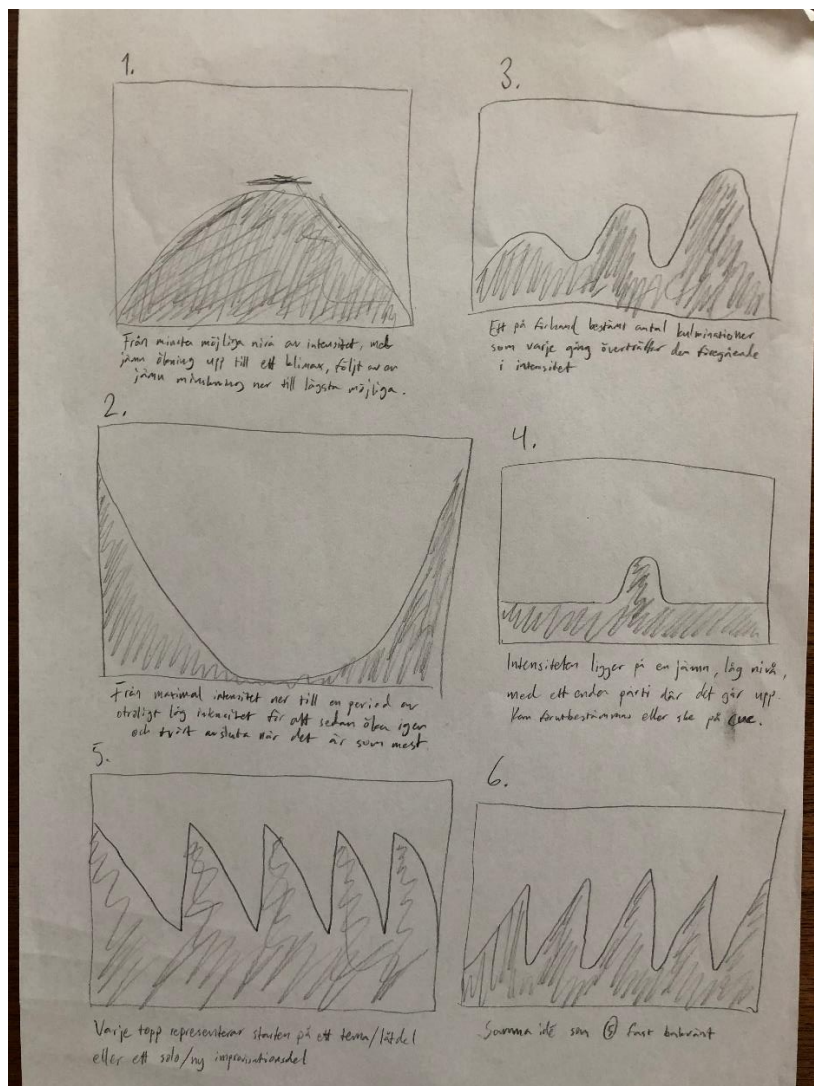
Resultaten av min analys av modellidéerna som prövades under det praktiska arbetets utforskande fas, innehåller dock mer avgränsade varianter på dramaturgiska förlopp. Att det fanns något kärnfullt i de idéer som redan första gången vi applicerade dem på ett musikaliskt sammanhang, bidrog med något meningsfullt och anmärkningsvärt, var en slutsats jag drog redan under arbetsprocessen, och det var den slutsatsen som fick forma hur jag sedan gick vidare med processen att komponera musiken till examenskonserten. Att jag sedan på ett lyckat sätt använde mig av dessa element som central del i nykomponerad musik, ser jag åtminstone som en indikation på att jag i dessa idéer kan ha hittat *”andra effektiva former på dramaturgiska kurvor”*.

Eftersom sviten är uppdelad i fem rätt så enkelt urskiljbara delar, är det också naturligt att isolerat titta på vart och ett av de dramaturgiska förlopp som applicerats på dessa delar. Det ska dock noteras att dessa är skrivna med hela svitens förlopp i åtanke och bör därför inte i sig ligga till grund för alltför definitiva slutsatser. Däremot så finns det specifika modeller för dramaturgiska förlopp som jag i musiken använde återkommande och som därför tas upp mer utförligt under rubriken *”den nyskrivna musiken och dess komponenter”*.

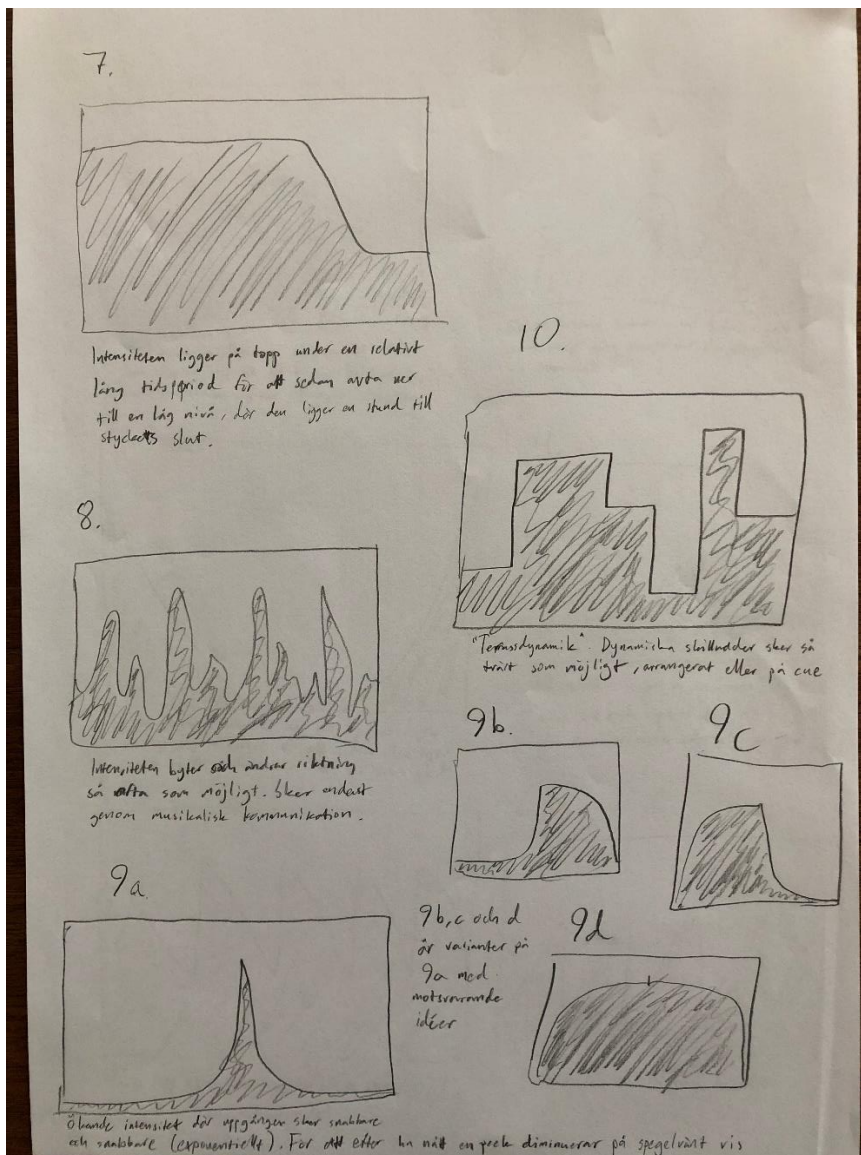
Frågeställningens bisats, om hur eventuella alternativa former på dramaturgiska kurvor används på bästa sätt, ser jag så här i efterhand som en alldeles för omfattande fråga för att den på något rimligt sätt hade möjlighet att behandlas i någon vidare utsträckning, givet arbetets omfattning. Det jag hann med att göra under det kreativa arbetets gång kan närmast sammanfattas som att jag utformade förslag på alternativa dramaturgiska kurvor och andra idéer kopplade till ämnet, och därefter i en praktisk situation att producera en konsert, använda mig av dessa. Det jag däremot inte alls har gjort, men som skulle kunna vara ett tänkbart tillvägagångssätt om jag vill gå vidare med att försöka besvara frågeställningens bisats, kunde tänkas vara att först avgränsa till ett litet antal av de alternativa dramaturgiska kurvformer jag konstruerat, och därefter genomföra en process där dessa appliceras i en mängd olika sammanhang. Förslag på sådana sammanhang är att applicera dem på enskilda solon, enskilda korus eller låtdelar, hela låtar, hela konsertset, eller över fria improvisationer, antingen att jobba med dramaturgin helt solo, eller genom att vara tvungen att i en ensemblesituation kunna följa varandra och att kunna förmedla och vara sams om var i den dramaturgiska formen man befinner sig. Man skulle också kunna tänka sig att testa dramaturgiska förlopp över olika stilar eller musikaliska format. Målet med detta skulle enligt mig vara just att försöka avgöra om det finns särskilda situationer som passar särskilt bra till att applicera en viss dramaturgisk kurva på. Kunde man kartlägga detta, skulle det innebära ytterligare verktyg till att med precision och medvetenhet kunna använda sig av aspekterna dynamik och intensitetsnivå för att förstärka musikens inverkan på åhörare, samt ge den en extra dimension. Detta skulle också kunna utgöra ett förslag på inriktning för ett arbete på masternivå.

Bilaga 1

I denna bilaga finns bilder på originaldokumenten som utgjorde en första idéskiss till alternativa former på dramaturgiska kurvor, som skulle prövas tillsammans med projektets medverkande musiker lite senare i arbetet. Eftersom den handskrivna texten i dokumentet kan vara svårläst, står dess innehåll förtydligt med datorskriven text under bilderna.



1. Från minsta möjliga nivå av intensitet, med jämn ökning upp till ett (sic) klimax, följt av en jämn minskning ner till lägsta möjliga [intensitetsnivå].
2. Från maximal intensitet ner till en period av otroligt låg intensitet för att sedan öka igen och avsluta när det är som mest.
3. Ett på förhand bestämt antal kulminationer som varje gång överträffar den föregående i intensitet.
4. Intensiteten ligger på en jämn, låg nivå, med ett enda parti där det går upp. Kan förbestämmas eller ske på cue.
5. Varje topp representerar starten på ett tema/låt-del eller ett solo/ny improvisationsdel.
6. Samma idé som (5.) fast bakvänt.



7. Intensiteten ligger på topp under en relativt lång tidsperiod för att sedan avta ner till en låg nivå, där den ligger en stund till styckets slut.
8. Intensiteten byter och ändrar riktning så ofta som möjligt. Sker endast genom musikalisk kommunikation.
9. A) Ökande intensitet där uppgången sker snabbare och snabbare (exponentiellt), för att efter ha nått en peek [topp] diminuerar [avtar] på spegelvänt vis. B, C och D är varianter på A med motsvarande idéer.
10. "Terrassdynamik". Dynamiska skillnader sker så tvärt som möjligt, arrangerat eller på cue.