

Kurs: BG 1016 Examensarbete, kandidat, jazz, 15 hp  
2021  
Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp  
Institutionen för jazz

---

Handledare: Håkan Goohde

Examinator: Joakim Milder

Martin Åklint

## **Intuitiv arrangering** **En alternativ metod**

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

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



## **Abstract**

This project deals with an alternative method of arranging music. The idea is to, with your instrument, play your way to an arrangement, without taking any notes, recording yourself or writing sheet music. This memory based technique will hopefully prevent you from getting stuck and, furthermore, make the process of creating music come more naturally. The goal with the project is to evaluate this way of arranging, and in addition to that, describe the process in such detail, that anyone could try it.

*Keywords: arranging, inspiration, memory-based arranging, jazz,*

# Innehållsförteckning

Förord .....	6
1. Inledning.....	6
1.1 Introduktion.....	6
1.2 Bakgrund.....	6
1.3 Syfte/frågeställningar.....	7
2. Redovisning av arbetet .....	8
2.1 Planering .....	8
2.2 Bandet .....	8
2.3 Metod .....	9
2.3.1 <i>Ack Värmeland du sköna</i> .....	9
2.3.2 <i>Blame it on my youth</i> .....	10
2.3.3 <i>Ett glas öl</i> .....	10
2.3.4 <i>Flickorna i Småland</i> .....	11
2.3.5 <i>En röd liten stuga</i> .....	11
2.3.6 <i>Så skimrande var aldrig havet</i> .....	12
2.3.7 <i>Embraceable you</i> .....	13
2.3.8 <i>Slow boat to China</i> .....	15
2.4 Repetitionerna .....	16
3. Konstnärliga resultat.....	16
3.1 Konserten .....	16
4. Diskussion .....	18
4.1 Att arrangera intuitivt.....	18
5. Avslutning (slutsatser).....	20
Referenser.....	20

## Förord

Jag vill rikta ett stort och varmt tack till samtliga inblandade musiker i det här projektet. Utöver fantastiskt musicerande, som inte kom som en överraskning, är jag mycket tacksam över de goda råd, kloka inspel och det öppensinnade förhållningssätt alla har bidragit med.

### 1. Inledning

#### 1.1 Introduktion

Min intention i det här arbetet har varit att i första hand låta arrangemangen växa fram ur mitt pianospel. I stället för att jobba med notbilder och skisser har jag använt en metod som går ut på att så långt som det är möjligt hålla mig till ett minnesbaserat arbetssätt och spela mig fram till arrangemangens olika delar. I vissa fall har jag till och med skippat noter helt, men detta begränsar komplexiteten och längden på de arr där fler instrumentalister än jag själv är med och spelar. Att låta musikaliska idéer ta form utifrån ett fritt flöde i syfte att arrangera musik bryter till viss del mot konventionen där processen ofta är förknippad med att bearbeta musiken på ett notblad, eller i ett notskrivningsprogram för den delen. Metoden jag använder mig av känns väldigt naturlig, och den bidrar till både inspiration och arbetsglädje, till skillnad mot att inleda en process framför ett tomt notblad.

#### 1.2 Bakgrund

Wolfgang Amadeus Mozart<sup>1</sup> anses vara en av de mest framstående kompositörerna genom tiderna. Den musik Mozart hann skapa under sitt trettiofemåriga liv omfattar främst symfonisk, kammar-, piano-, opera- och körmusik, och mängden är närmast oöverskådlig. När han dog år 1791 lämnade han efter sig, inte bara kopiösa mängder noter, men även anteckningar och brev. På hemsidan [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org) kan man ta del av breven, och i ett av dem, daterat 30 december 1780, avslutar han med att skriva ”I shall conclude, for I must now write with all speed; the composing is finished, but not the writing out”. Det Mozart säger är att han måste avsluta, eftersom han har mycket att göra. Kompositionerna är klara, men inte noteringen. I mina ögon vittnar det här om att Mozart, iallafall den här gången, använde sig av en metod likt den jag jobbar med i det här arbetet. Han hade skrivit klart all musik, men inget var noterat. Huruvida det här var regel eller undantag är jag osäker på, men den här gången var det iallafall Mozarts tillvägagångssätt. Jag vill tro att Mozart hade ett så pass stort flöde av inspiration när han skrev musiken i förevarande fall att notskriften blev bortglömd alternativt bortprioriterad. Han måste haft ett sådant, för att beskriva det med en nutida och aningen oklar term, flow, att han inte brydde sig om att notera musiken, han bara skrev och skrev. Det var först i efterhand när musiken var klar och han kom på att några andra behövde kunna spela det som han började notera musiken.

Vad det här var för musik har såklart en betydelse, och det framgår tyvärr inte i brevet. Kanske ett större verk, kanske ett mindre. Lusläser man de av hans brev som finns dokumenterade så kanske man hittar belägg för att Mozart utövade den här tekniken mer än

---

<sup>1</sup> Wolfgang Amadeus Mozart, tysk tonsättare och pianist, f. 1756, d. 1791

bara i det här enstaka fallet, men det är inget jag gjort nu. Mozart själv uttalar sig inte heller om metoden i någon utsträckning, något som hade varit väldigt intressant att höra.

För att fortsätta på samma ämne, och för att beröra ett band som ofta helt uteslöt notskrift och helt förlitade sig på minnet, kan Count Basies<sup>2</sup> orkester nämnas. Orkestern, som är ett storband, grundades 1935 av Count Basie och är än idag aktivt, trots att både storbandens glansdagar och Basies tid på jorden är över sedan länge. Något som utmärkte orkestern och som också fångade publikens intresse var deras frekventa användning av så kallade head-arrangements. Sådana arrangemang liknar metoden jag använder mig av i det här arbetet genom att arrangemangen i sig spelas fram i sin helhet, och inte heller noteras överhuvudtaget. Jag upplever att arrangemang av detta slag låter som att de kommer mer från hjärtat när de uppförs, än noterade arrangemang. Det blir en annan sak att spela något från minnet än från ett notblad. Självklart finns det begränsningar med att göra och spela head-arrangements. De är ofta riff-baserade och kan inte bli för långa och komplicerade, eftersom minnet har en gräns. Utöver att stor vikt läggs på att komma ihåg allt man ska spela utantill fodrar även denna metod en hög närvaro på repetitionerna, samt en stabilitet rent medlemsmässigt. Den stora fördelen med noter är att man kan låta vilken notläsare som helst spela musiken, och det kommer att låta bra. Vid brukandet av head-arrangements krävs att de som var med på repet också är med på konserterna, eftersom det inte finns några vidare anteckningar att ge till en eventuell vikarie.

Att den här typen av arrangering och arrangemang kom till är nog inte en slump, utan kommer sig av att det finns en musikalisk vinning i att utesluta noter. Jag är vanligen fullt för att utesluta noter eftersom jag tycker att man blir friare och mindre låst som musiker då, men i det här projektet gick det inte riktigt. Eftersom jag hade en tydlig bild om hur jag ville att allt skulle låta blev det aldrig aktuellt att försöka sig på att spela musiken utan noter, eftersom det var för mycket klingande material givet den tid jag hade avsatt till repetitioner. Jag tror absolut att jag hade fått ut något av att utesluta notskrift helt och hållet i det här projektet, men med den metoden hade det tillkommit minst ett villkor. Antingen skulle arrangemangen jag skrev behövt bli betydligt mer riff- och improvisationsbaserade, eller så hade vi behövt många fler rep än de två vi hade den här gången.

### 1.3 Syfte/frågeställningar

Detta arbete syftar till att undersöka en alternativ metod för arrangering. Med utgångspunkt i intuitiva och spontana idéer och utifrån ett i första hand minnesbaserat och praktiskt spelmässigt tillvägagångssätt är målet att skapa funktionella arrangemang för olika sättningar. Följande frågeställningar ligger till grund för arbetet:

- Hur fungerar en arrangeringsprocess som utesluter notskrift och minnesanteckningar?
- Vilka är fördelarna och nackdelarna med att spela sig fram till arrangemang?

---

<sup>2</sup> William 'Count' Basie, f. 1904, d. 1984

## 2. Redovisning av arbetet

### 2.1 Planering

Jag har i det här arbetet arrangerat musik för olika sättningar, från solopiano till nonett med fem blås. Arbetet har bestått av att genom ett praktiskt provande av idéer spela mig fram till lämpliga arrangemang för varje specifik sättning. Intentionen var också att så långt som möjligt hålla arrangemangen i huvudet, och vänta med processen att notera musiken tills det var dags för mina medmusiker att ta del av den. Det fanns aldrig en tanke på att för det konstnärliga resultatets skull avstå noter. Vid de två tillfällena jag valde att inte notera musiken var det för att jag kände att det var överflödigt och inte gav någonting.

Repertoaren bestod av åtta låtar och jag valde att jobba med arrangemang för följande sättningar:

Ack Värmeland du sköna (trad, 1822) – piano

Blame it on my youth (Oscar Levant, Edward Heyman, 1934) – piano, sång

Ett glas öl (Originalmusik ”Round the Back of the Arches” av Desmond O’Connor och Kennedy Russell från 1941, Sv. text av Hasse Alfredsson och Tage Danielsson) – piano, bas, trummor

Flickorna i Småland (Karl Williams, Fridolf Lundberg, 1912) – piano, bas, trummor, trumpet

En röd liten stuga (Sven Paddock, Eric Fryman, 1936) – piano, bas, trummor, trumpet,altsax, trombon

Så skimrande var aldrig havet (Evert Taube, 1948) – piano, bas, trummor, trumpet,altsax, trombon, tenorsax, barytonsax

Embraceable you (George & Ira Gershwin, 1928) – piano, bas, trummor, trumpet,altsax, trombon, tenorsax, barytonsax, sång

Slow boat to China (Frank Loesser, 1948) – piano, bas, trummor, trumpet,altsax, trombon, tenorsax, barytonsax, sång

När låtarna parades ihop med sina respektive sättningar togs aspekter som stilistiska spelsätt, låtordning och musikaliska uttryck i beaktan. Listan ovan är även låtordningen på konserten.

### 2.2 Bandet

Det viktigaste för mig när jag väljer ut musiker till ett projekt är att gruppdynamiken ska fungera, att de medverkande ska känna sig bekväma och att deras musikaliska språk ska vara i linje med hur jag vill att musiken ska låta. Att ha roligt tillsammans är för mig minst lika viktigt som själva spelandet. Samtliga inblandade i det här projektet känner varandra åtminstone ganska väl, och har även spelat ihop mycket tidigare. Jag har spelat med alla i

gruppen många gånger tidigare och vet av erfarenhet att det här gänget är perfekt att ha med i en sådan här produktion. Även aspekter som skicklighet, intresse och tillgänglighet togs i beaktan. Utvalda musiker blev som följer:

Sara Alexandersson – sång

Erik Tengholm – trumpet

Sebastian Jonsson – altsaxofon

Agnes Darelid – trombon

Björn Bäckström – tenorsaxofon

Daniel Gahrton – barytonsaxofon

Oscar Johansson Werre – trumset

Johan Tengholm – kontrabas

Martin Åklint – piano, sång

## 2.3 Metod

Min metod för att arrangera musiken gick ut på att i så stor utsträckning som möjligt spela mig fram till så gott som kompletta arr, samt att inte notera musiken förrän jag kände mig klar med arret. Det är ett minnesbaserat tillvägagångssätt som i viss mån strider mot konventionen.

### 2.3.1 Ack Värmeland du sköna

Sättning: piano

Arbetet med det här arrangemanget inleddes genom att jag plockade upp en gammal harmonisering av låtens första fras som jag kommit på sedan tidigare, se *notexempel 1*. Min tanke var hela tiden att framföra låten i någorlunda originaltappning, dvs vedertagen harmoni och vedertaget tempo, men det första jag arbetade fram var en rubatoversion, då utan några harmoniska utsvävningar. Efter att ha spelat igenom låten ett par gånger kom jag på idén om att efter rubatodelen gå över till *á tempo*, och sedan tillbaka till rubato. Låtens grund utgörs av en form skulle kunna beskrivas som AB, där A är låtens sexton första takter, och B är de tolv sista takterna. Jag kom tidigt fram till att låta rubatodelens form vara ABB. Efter det ville jag att det skulle hända något och bestämde då att börja spela låten i tempo. Då tog jag om temat, och spelade det i långsam swing. Efter temat i tempo följde ett improviserat parti som tillslut landade i temat i låtens andra hälft, BA, då tillbaka i rubato. Arrangemanget, som kan tyckas beskrivas krångligt, är i själva verket inte särskilt svårt, och det i kombination med att jag spelade solo gjorde att jag inte noterade musiken.

*Notexempel 1*

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Ack Värmeland du sköna'. It is written in 4/4 time and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a rubato section, indicated by a 'rit.' marking, where the tempo slows down. This is followed by a tempo section, indicated by a 'tempo' marking, where the tempo returns to the original speed. The notation includes various chords and melodic lines for both hands.



### 2.3.2 Blame it on my youth

Sättning: piano, sång

Det första steget i det här arret var att bestämma en tonart som skulle passa vokalisterna. När det var gjort följde en tid framför pianot för att bestämma form samt innehåll, främst harmoniken. Jag ville ha låten som ballad, och formen blev intro – tema m sång – halvt tema pianosolo – halvt tema m sång. Till stora delar blev låten standardharmoniserad, men på några utvalda ställen valde jag att reharmonisera. Exempel på detta är redan i temats första två takter samt den fjärde och tredje sista, se *notexempel 2 respektive 3* nedan. Jag och vokalisterna repade denna låt vid tre tillfällen, och under dessa tillfällen växte samspelet, känslan och innehållet fram mer för varje gång. Jag hade inga speciella önskemål vad gäller sånginsatsen så även det här arrangemanget skapades och framfördes utan att musiken noterades.

Notexempel 2

Musical notation for Notexempel 2. The notation is for a piano accompaniment in a key with one flat (B-flat major or D minor). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a whole rest in each of the three measures. The bass staff has a slash in each measure, indicating a figured bass. The chords are: Bb6, Cm7, Dm7, Em7(b5), A7(b9), Cm7, Bb7.

Notexempel 3

Musical notation for Notexempel 3. The notation is for a piano accompaniment in a key with one flat (B-flat major or D minor). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a whole rest in each of the three measures. The bass staff has a slash in each measure, indicating a figured bass. The chords are: Cm7, Dm7, Em7(b5), F11, Bb6.

### 2.3.3 Ett glas öl

Sättning: piano, kontrabas, trummor

Det här arrangemanget var en utmaning eftersom jag spelat den här låten på samma vis under många år. Någorlunda nytt för den här gången var att jag skrev arret för pianotrio. Processen började framför pianot då jag spelade mitt gamla arr. Jag kom snabbt fram till att jag ville lägga till ett soloparti och en tonartshöjning, detta för att låten annars inte kommer någon vart. Utöver detta landade jag tidigt i att väl valda prickar och inspel skulle ta plats i låten, men inte till överdrift. Eftersom jag både sjöng och spelade piano i detta arrangemang kunde jag inte skriva för avancerade partier för pianotrio, och dessutom ville jag inte ta fokus från sången. Ett exempel på en passage som är enkel men effektiv hittas i låtens sexton sista takter. Låttexten lyder "...har de dragspel och vals?", och just där tar jag och grupperar åtta fjärdedelar om 3-3-2, så att det blir nästan tre tacters vals. Sammanfattningsvis arrangerades låten så att kompet, pianotrio, skulle vara ett stabilt stöd för sången.

### 2.3.4 *Flickorna i Småland*

Sättning: piano, kontrabas, trummor, trumpet

Arrangemanget med *Flickorna i Småland* började med att jag bestämde tempo utefter vad jag tyckte kändes bra när jag sjöng låtens melodi, och tonart bland annat med hänsyn till att trumpet skulle ha feature i låten. När jag försökte spela fram ett komp fastnade jag efter ett tag eftersom jag inte blev nöjd med det jag hade åstadkommit. Någon dag senare kläcktes idén om att låta första halvan av låten vara väldigt upparrad med prickar och dylikt, och låta andra halvan vara ren swing, utan några gemensamma inslag, utöver tempo och harmonik naturligtvis. Det här konceptet hade jag provat vid ett tillfälle 2019 och blev då mycket nöjd med det. Att skriva arret med de här förutsättningarna var något helt annat och jag hamnade aldrig i någon idétorka.

### 2.3.5 *En röd liten stuga*

Sättning: piano, kontrabas, trummor, trumpet, trombon, altsax

Arbetet med det här arrangemanget var trögstartat. Trots att jag jobbade utifrån en metod som skulle underlätta skapandeprocessen tog det lång tid innan jag kom någonstans. Det som tog mest tid var att bena ut formen. Jag visste att arret skulle skrivas för sextett, och att jag skulle sjunga, men mer än så var det inte. Det som tog lång tid och var svårt att komma fram till var formen på låten, och hur delarna med respektive utan sång skulle disponeras. Tillslut bestämde jag mig för att inleda låten med en lång blåsdela, motsvarande ett tema av låten. Efter det stod valet mellan att börja sången eller ha en solodel. Det blev att solodelen hamnade först, och sen följdes av sångdelen. När formen var klar visade det sig att delen med sång endast var en vers och en refräng, och inte två av varje som det är i originalet. I blåsdelen jobbade jag länge med fraseringen av versen. Det fanns många alternativ och jag blev inte nöjd förrän jag testat mig fram mycket noga. I termer av frasering kom blåspartiets refräng mycket naturligt, och där låg fokus huvudsakligen på stämföring istället. När sången kom in hade jag svårt att komma på vad blåset skulle ha för sig i bakgrunden. Till slut bestämde jag mig för att låta dem ha paus i sexton takter, och efter det valet flödade inspirationen och

resten av arret nästan skrev sig själv. I refrängens B-del hade jag tidigt en idé om att låta blåset spela ett Charleston-riff, vilket också blev fallet, se *notexempel 4*.

*Notexempel 4*

The image shows a musical score for 'Notexempel 4'. It consists of three systems of music. The first two systems show a 7/8 Charleston riff in the first two systems. The third system shows a vocal line with lyrics and chords. The lyrics are: 'om vi ej kun-nat byg-ga oss nå-gon rik-tig bryg-ga kan vi oss'. The chords are: Ab<sup>6</sup>, Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>, Fm<sup>7</sup>. The bottom staff of the third system is filled with diagonal lines, indicating a continuation of the riff.

### 2.3.6 Så skimrande var aldrig havet

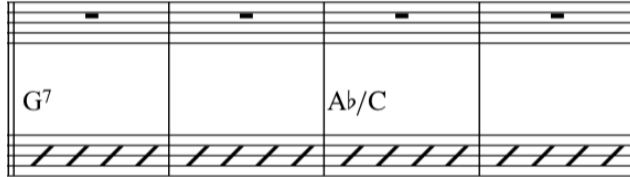
Sättning: piano, kontrabas, trummor, trumpet, trombon, alt-, tenor- och barytonsaxofon

Det här arrangemanget visste jag från start skulle bli en utmaning att skriva, eftersom jag har en så tydlig förlaga till låten, The Real Groups<sup>3</sup> version. Redan innan jag började skissa på form och innehåll var jag på det klara med att jag var tvungen att se till att arret skulle bli mitt eget, och inte en cover. I den här låten hade blåssektionen feature. Sektionen var komplett för första gången och då ville jag demonstrera för lyssnarna vilka möjligheter man har med fem blåsinstrumentalister, i termer av klanger, djup, bredd och linjer. Efter att jag bestämt tonart främst med tanke på blåset började jag genast se över intressanta reharmoniseringar som skulle få arret att stå på egna ben. Exempel på detta demonstreras i *notexempel 5*, som visar takt 9–12 i arrangemanget. I takt 11 är den ordinarie harmoniseringen Cm, men jag väljer att spela Ab/C. Eftersom jag ville ha ett intro på låten, men inte något som blåsarna spelade eftersom de redan hade så mycket utrymme, gjorde jag något så enkelt som en vamp. Vampen kom att bli återkommande, både i ett interlude i mitten och i slutet av låten. På grund av att låten är en ballad med långsamt bpm räckte formen bestående av två teman för att fylla ut ca fyra och en halv minut. För att under konserten visa på min improvisatoriska förmåga, och inte för att jag själv kände för det extremt mycket, valde jag att själv spela solo på ett halvt tema. När jag skulle bestämma outrot hade jag redan skrivit så många klingande outron så jag ville tänka om. Resultatet blev en synkroniserad tystnad i slutet av vampen. I övrigt sattes

<sup>3</sup> The Real Group, svensk a cappella-grupp

tempot på låten, vars fjärdedelspuls egentligen ligger på 55 bpm, på 110bpm, detta för att göra det enklare att notera musiken.

*Notexempel 5*



### 2.3.7 Embraceable you

Sättning: piano, kontrabas, trummor, trumpet, trombon, alt-, tenor- och barytonsaxofon, sång

Innan jag ens hade börjat med det aktiva arrangerandet så var jag på det klara med låtens tonart, tempo och känsla. Harmonin och formen blev aldrig några problem i den här processen, utan det var samspelet mellan blås, sång och komp som var det jag jobbade med mest. Tidigt behövde jag välja mellan att antingen ha med låtens mindre kända vers eller ett intro jag redan knåpat ihop, eftersom dessa inte gick att kombinera. Det blev intro som fick vara med. När detta var bestämt så gick arbetet som på räls. Jag spelade låten och kom succesivt på fler och fler blåslinjer och inspel, och tillslut hade jag en väldigt tydlig version. Eftersom låten är och spelas som en ballad är det naturligt att blåset till största del får fraser i legato. En av sakerna jag gjorde för att sätta lite egen prägel på arret var att skriva in några swingade fraser, bestående av några åttondelssynkoper, detta i vardera slut av låtens två teman, se *notexempel 6* och *7*. Därtill valde jag att på ett ställe i låten, som har en väldigt allmänt vedertagen harmonisering, reharmonisera så att i alla fall jag tyckte att det lät nytt och fräscht, se *notexempel 8*. Utöver detta blev det här arrangemanget det enda som innehöll ritardandon och fermat, något som ger en speciell känsla till låten.

Notexempel 6

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves. The word "swing" is written above the first staff of each system. The first system shows a melodic line on the top staff, a bass line on the middle staff, and a bass line on the bottom staff. The second system features a more complex melodic line on the top staff, including four triplet markings (indicated by the number "3" above groups of three notes), and a bass line on the bottom staff.

Notexempel 7

60 swing

Notexempel 8

Db/Ab Bb7(b9) Gbm7 Ab7 Db6 Gbm7 Ebm7(b5)

### 2.3.8 Slow boat to China

Sättning: piano, kontrabas, trummor, trumpet, trombon, alt-, tenor- och barytonsaxofon, sång

I ett tidigt skede kom jag tillrätta med att formen på denna jazzstandard skulle vara intro, tema, solo ett tema, ett halvt tema blåschorus, ett halvt tema sång, outro. Jag klockade när jag bara spelade formen och fick resultatet 03:40, i mitt tycke en lagom längd på en sista låt. När jag började med arret fick jag snabbt en idé på intro som jag spann vidare på och tillslut kom att präglade hela introt, punkterade fjärdedelar. Idén är en variant på en passage ur ett arr på låten *Almost Like Being In Love* med Natalie Cole. Jag lät introt spelas förhållandevis starkt, för att sedan tas ner några snäpp när sången gjorde entré. De första sexton takterna spelade endast trion och sång, för att till andra halvan av låten ta med även blåsarna. Efter ett tema med sång bestämde jag mig för att lägga in ett helt tema pianosolo, tillräckligt med utrymme för att spela något berättande och hinna bygga upp solot. Efter pianosolot noterade jag ett halvt chorus blåschorus, som till slut ledde in i en tonartshöjning. I låtens sjätte och femte sista takt är harmonin vanligen | Gb6 E7 | Eb7 |. Jag valde att i stället harmonisera det | Gb6 B7 | E7 Eb7 |, i syfte att uppnå omväxling. Därtill lät arrade jag in ett omtag i låtens sista del, men i ett halvt tonsteg upp, detta för att återigen få till något som skulle ta folks uppmärksamhet.

## 2.4 Repetitionerna

Uppläggen på repen blev så att alla samlades vid överenskommet klockslag, och så spelade vi enligt omvänd låtordning. På det här viset blev logistiken mycket enkel. Alla dök upp samtidigt, och så började vi spela de låtar där alla var med. När vi spelat dem ett par gånger och kände oss nöjda kunde folk som då inte hade något mer att spela avvika. Det funkade mycket bra, med undantag för att Sofia, som var med på den första och de två sista låtarna, var tvungen att stanna hela repet för tre låtar. Så här gjorde vi de två helgerna innan konserten och varken jag eller någon annan kände sig osäkra eller att de hade velat repa mer. Dessutom hade vi ett par timmar efter soundcheck, innan konserten.

## 3. Konstnärliga resultat

### 3.1 Konserten

Fram tills bara två dagar innan konserten var tanken att sångerskan Sofia Svensson skulle vara med och sjunga. Under helgen innan onsdagen då konserten var flaggade Sofia för att hon kände sig dålig, och för varje dag blev hon sen bara sämre. Det visade sig vara covid-19. Det här kunde inte ha varit sämre tajmat och det blev till att med ljus och lykta söka efter någon som dels inte hade något för sig på konsertdagen, dels kunde låtarna samt kunde sjunga dem i den tonart jag arrat i. Som tur var hittade jag Sara Alexandersson som uppfyllde dessa krav och vi lyckades få till två rep, dagen innan konserten samt tidigare samma dag.

För att få till en naturlig uppbyggnad av konserten valde jag att spela musiken utifrån antalet musiker i varje arrangemang. Det blev tack vare det inte bara en musikalisk variation, utan även en visuell variation. Konserten inleddes av att jag spelade *Ack Värmeland du sköna* på solopiano. Eftersom musiken framfördes utan publik [p g a den rådande pandemin] hade jag mer känslan av att vi gjorde ett genrep snarare än en konsert. Dessutom var vi tvungna att hålla längre avstånd från varandra än vanligt, och det gjorde även att konsertkänslan försämrades lite.

I låt nummer två fick jag sällskap av Sara Alexandersson på sång för att framföra *Blame it on my youth*. Här märkte jag inte av avståndet och den tomma publikläktaren, jag dök in i musiken på så sätt att jag inte tänkte på något annat. Ursprungligen var den här låten tänkt att gå i Bb, men när jag blev tvungen att byta sångerska var jag också tvungen att byta tonart till Db. Det var bara den här låten Sara behövde en annan tonart på, och tur var väl det, eftersom vi spelade själva här och det inte var några problem att transponera. Rent spelmässigt så blev mitt pianospelande lite lidande av tonartsbytet. Jag hade planerat vissa detaljer som jag inte kände mig helt säker på att transponera i princip helt på studs, så dessa uteblev. Det var dock inga inslag som bar hela arrangemanget och jag tror att det lät ganska fint utan dem ändå.

I det tredje numret klev Sara av scen, och in kom istället Johan och Oscar på kontrabas respektive trummor. Johan och Oscar är tämligen samspelade och det är ett nöje att musicera

med dem. På den här låten av Hasse & Tage, *Ett glas öl*, både sjöng och spelade jag. I och med det blev pianospelet sekundärt och istället hamnade fokus på sången, med undantag från när jag improviserade över formen. Jag tror att jag lyckades med att sjunga och spela på så sätt att inget av det verkade åsidosatt.

Nästa låt i programmet var *Flickorna i Småland*, och till den anslöt även Erik på trumpet. Det här arrangemanget var avseende form och disposition väldigt lättbegripligt. Sådana låtar anser jag behövs i en konsert, då att endast lyssna på väldigt komplexa arrangemang kan vara krävande och bli jobbigt för lyssnarna. Det här var också den låt med mest utrymme för improvisation. Temat var på knappt en minut, och efter det följde åtskilliga antal solochorus. Det är inte bara omväxlande för lyssnarna att höra ett enklare arrangemang som det här, utan precis lika viktigt är det för musikerna att få spela något där man inte är bunden till skrivna noter hela tiden. Från flera håll fick jag höra att den här låten svängde väldigt bra, något jag tror beror på uppdelningen ett halvt tema prickar, ett halvt tema swing.

Konserten fortsatte med en låt som heter *En röd liten stuga*, och till det numret anslöt även Agnes och Sebastian på trombon och altsax. Låten började med ett långt instrumentalt stycke där blåsarna spelade melodin. Erik kom med förslaget att ha sordin på den här låten, något jag tyckte lät som en god idé. Det i kombination med hur jag fraserat melodin för blåssektionen, fick det hela att i mitt tycke låta mer gammaldags. Det här var konsertens längsta arrangemang, på nästan sex minuter. De sista minuterna av låten sjöng jag, och för att ytterligare poängtera att något nytt hände, och för att musiken skulle passa mitt sångregister, bytte vi tonart till en liten ters upp. Att just göra ett tonartsbyte med det intervallet tycker jag gör att det nästan blir en helt ny låt. Varför jag känner så vet jag inte riktigt, men jag tror att det kan ha att göra med mediantik<sup>4</sup>. Låten går i tonarten C. Skulle jag bytt tonart till antingen Db eller E så tycker jag att tonartsbytet är lite för klassiskt, jag tycker att man hör att det är typisk schlager eller gospel, och att man förstår vad som händer. Genom att byta tonart till just Eb så blandar man bort korten en aning för lyssnarna, och i alla fall har jag blivit helt bortdribblad av liknande transitioner tidigare.

I den tredje sista låten gjorde Björn och Daniel på tenorsax respektive barytonsax entré på scen. Nu var blåssektionen fulltalig och det utnyttjade jag genom att spela mitt arrangemang på *Så skimrande var aldrig havet*, ett stycke som jag ville skulle representera blåskvintettens många sound och breda klang. En tanke med att låta den gå i Eb var att barytonsaxofonen då till stor del skulle hålla sig i den lägsta delen av sitt register, för att få en djup och fyllig baston. Ett blåstema följdes av ett pianosolo över hela formen. Därefter tog blåssektionen vid igen och spelade sista halvan av temat igen. Här var jag lite orolig över att det skulle låta repetitivt eftersom jag lät blåset spela nästan trettio två takter som de redan hade spelat, men det var ingen fara.

Som näst sista låt spelade vi *Embraceable you*, och då kom också Sara tillbaka för att sjunga. Nu var samtliga medverkande på scen samtidigt, och det kändes som att det var det här hela konserten hade lett fram till. Låten som vi spelade var en lugn ballad. Jag hade fokuserat på blåssektionens klang och deras linjer i stor utsträckning, och det tycker jag märktes vid framförandet. Vid två väl valda ställen hade jag som tidigare nämnt skrivit in några swingade fraser, i ett annars väldigt lugnt och legatobetonat arrangemang. Det blev en vacker och stillsam låt, något jag tycker passar när en konsert börjar lida mot sitt slut.

---

<sup>4</sup> Avlägsen tersbesläktad harmonik



För att avsluta konserten tog vi upp tempot till medium swing och spelade *Slow boat to China*. Mönstret jag hittills hållit mig till, att ändra sättning för varje låt, bröts nu eftersom sista låten hade samma sättning som låten innan. Detta för att förankra den sista gruppen som den fulltaliga och avslutande. Med tanke på att den här låten enligt mig är förhållandevis välkänd tyckte jag att den passade bra att avsluta med. Jag uppskattar i alla fall när man känner igen den sista låten på en konsert, och därför valde jag att lägga upp det så. Arret, som bara mätte tre minuter och fyrtio sekunder, innehöll flera publikfriande moment, så som gediget intro följt av minimalistisk början på vers, kort och koncist blåsparti, tonartshöjning och omtag i slutet. Klassiska arrangörsknep som är välkända men ändå kul att ha med, i mitt tycke.

## 4. Diskussion

### 4.1 Att arrangera intuitivt

När jag först började med arbetet upplevde jag en viss osäkerhet. Min tanke var ju hela tiden att göra något som för mig var ganska naturligt, att arrangera på det vis som jag alltid har gjort. Att bygga ett arbete på något jag redan var väldigt bekväm med kändes först inte särskilt utmanande, men jag kom snart fram till att det visst fanns mycket att utforska och undersöka på området. Ju mer tiden gick, desto mer klarnade dispositionen av arbetet, och jag blev mer och mer säker på upplägget.

När jag väl satte igång med själva arrangerandet kändes det hela väldigt bra. Jag var ju van vid arbetssättet och kände mig genast bekväm med vad jag hade framför mig i arbetet. Det som var svårast i början var att bestämma vilka låtar som skulle vara med. Jag hade långt fler låtar som alternativ än vad som fick plats i konsertagendan. Det här momentet är naturligtvis det första steget i att arrangera en konsert, och det tog lång tid. Det var inte förrän i januari 2021, bara en och en halv månad innan konserten som jag var helt på det klara med låtordningen. Längre planerade jag för att ha med en låt som heter *Flottarkärlek* av Snoddas, men efter en tid av krystade försök att göra något av låten fastnade jag helt, och vid den tidpunkten såg jag ingen annan utväg än att byta låt. Lyckligtvis hade jag som tidigare nämnt flera låtar som inte fick plats i konserten, så en av dem fick hoppa in som ersättare, nämligen *Flickorna i Småland*. Det var en enorm skillnad att börja jobba med en ny låt efter taffliga försök med en annan som jag inte kom någon vart med. Arbetet med arrangemanget för *Flickorna i Småland* så gott som 'skrev sig självt' och jag tror att jag hade en färdig version efter bara någon timme. Tilläggas ska då att arret var tämligen kort och till största del bestod av solopartier. När låtordningen i alla fall var så gott som klar flöt arbetet på. Jag jobbade i stort sett med samtliga arrangemang parallellt. Ena dagen jobbade jag med tre eller fyra olika låtar, nästa dag tog jag upp några andra, och dagen efter det plockade jag upp ett par nya och några sen tidigare. Sådär höll det på, och ju längre i arbetet jag kom, desto mer musik hade jag i huvudet.

Det fanns både fördelar och nackdelar med mitt arbetssätt. En given fördel var som jag tidigare varit inne på att jag redan var bekväm med arbetsmetoden, eftersom jag arbetat utifrån den under en längre tid. Jag kom igång tämligen omgående och jag var inte tvungen att bena ut och lära mig en massa nya metoder, tekniker och arbetssätt. Något som jag tidigt såg som ett potentiellt hinder eller problem var att jag inte utmanade mig själv med något nytt, utan istället körde på ett beprövat koncept. Jag var till en början orolig över att det skulle få

mig att inte känna mig stimulerad men jag insåg snabbt att jag aldrig reflekterat eller på djupet undersökt min metod, och med det kom en nyfikenhet och längtan efter att jobba i projektet.

I ett senare skede stötte jag på saker som skulle kunna vara ett problem. Hela tanken med arbetet var ju att jobba utifrån en minnesbaserad arrangeringsteknik, som praktiskt taget uteslöt både anteckningar och notskisser. Ju mer musik jag arrangerade och jobbade fram, desto mer plats tog den i huvudet. Till en början var det såklart inga problem att minnas vad man hade spelat sig fram till men ju närmre ett färdigt resultat jag kom, desto mer var jag tvungen att minnas. När arrangemangen nästan var klara hade jag skapat så mycket musik så att jag var tvungen att lägga tid på att repetera arren för mig själv, att hålla dem friskt i minnet så att jag var säker på att jag inte skulle glömma bort något av det jag åstadkommit. Varför jag valde att inte notera musiken i det här skedet istället för att repetera musiken var för att jag vill särskilja de två momenten. Min intention i arbetet var att notera musiken först när jag kände mig helt klart med den, och det var jag inte vid den här tidpunkten. Det här blir problematiskt ifall man exempelvis har flera andra bollar i luften samtidigt, eftersom metoden kräver ganska mycket hjärnutrymme och att man nästan uteslutande jobbar med projektet i fråga. Ett annat problem som kan uppstå vid praktiserandet av den här metoden är ifall mängden musik man ska jobba fram är avsevärt mer än i förevarande fall. Säg att du ska skriva tre timmar musik utifrån den här metoden, då är det nästan omöjligt att, ifall du för det första lyckats hålla alla arr färskta i huvudet, jobba med något som helst annat under tiden. Delar man däremot upp ett sådant arbete i etapper, alternativt tillåter sig själv att föra minnesanteckningar i form av text, noter eller inspelningar, tycker inte jag att metoden i övrigt inte skulle fungera.

När jag ansåg att allt arrangerande i princip var klart satte jag i gång med själva noteringen av musiken, i programmet Sibelius<sup>5</sup>. Till en början gick det fantastiskt bra, vilken låt jag än bestämde mig för att jobba med visste jag ju hur det skulle låta, vilket tempo, vilken sättningsform och så vidare. Det kändes som att arren skrev sig själva, trots att jag var väl medveten om hur mycket tid som låg bakom dem. Jag hade inga större problem med att minnas allt innehåll jag jobbat fram. Emellertid fick jag alltid någon gång under processen med noteringen av varje enskilt arrangemang klart för mig att jag inte lyckats spela mig fram till precis allt. Det kunde handla om att jag helt plötsligt var osäker på vilken harmonisering det skulle vara, att jag hade några takter i en låt där jag inte hade en aning om vad blåssektionen skulle göra trots att jag visste att de skulle spela eller att jag inte hade bestämt slut, eller åtminstone började tvivla på mitt gamla. Inget av det här kom som en överraskning, men det var ändå fler saker ogjorda än vad jag nog föreställt mig i början av arbetet. Emellertid gjorde inte detta särskilt mycket eftersom jag vid det här laget hade en sådan stabil grund att stå på rent notmässigt. Jag hade en tydlig bild av vad som hände i arrangemanget och att då skriva till några takter blåsbakgrunder eller klura ut ett outro på en låt var i sammanhanget småpotatis. Jag vet inte om något hade gått förlorat om jag valt att frångå min metod och istället tillät mig själv skriva ut de färdiga delarna allteftersom, men nu var planen att vänta med notation till dess att arren var klara. Kanske att min känsla över att jobba med musiken hade blivit lidande om jag inlett det mindre konstnärliga momentet, dvs noteringen av musiken, i ett tidigare skede.

Att påstå att den här metoden är optimal eller fulländad är långt ifrån sanningen, och dessutom är det ju en subjektiv fråga. Det jag vet är att arbetssättet funkar bra för mig, givet ungefär samma omständigheter som i den här processen. För mig känns det naturligt att börja

---

<sup>5</sup> Digitalt notskrivningsprogram

arrangeringsprocessen framför pianot och försöka spela sig fram till låtens olika delar, för att sedan, när man har förhållandevis mycket material, börja arbetet med att notera musiken. Arbetet som jag till en början trodde skulle bestå av två åtskilda moment, först arrangera och sedan notera, visade sig snarare bestå av en blandning av de två momenten, även om jag i ganska stor utsträckning höll mig till den förväntade ordningen. Den minnesbaserade arrangeringsprocessen fungerade till en början väldigt bra, men gynnades nästan lika mycket av att efter noterandet av musiken, se vad som fattades och i efterhand fylla i de tomma delarna av partituret. Det var väldigt lätt att finslipa på detaljerna när stora delar av arrangemanget redan var klart.

## 5. Avslutning (slutsatser)

Det här arbetet har gett mig viktiga insikter om alternativa sätt att arrangera. Trots att tillvägagångssättet inte skiljt sig så mycket från hur jag vanligen jobbar med arrangering har jag gjort flera intressanta upptäckter som jag kommer att ta med mig i mitt fortsatta musikerliv. Dels känner jag att jag har en bättre känsla för när jag kan använda mig av den här metoden. Det gäller att arbetet ska vara någorlunda koncentrerat och inte utspritt över för lång tid. Är det för lite musik som ska till i förhållande till tiden så är risken att man glömmer bort det man åstadkommit och behöver börja om. Dessutom finns en begränsning i hur stort det musikaliska slutmålet får vara. Är arbetet för stort ska man nog överväga att dela upp det i etapper. Det gäller att anpassa den här metoden efter förutsättningarna, och ifall man gör det på rätt sätt så kan den nog vara applicerbar i de flesta sammanhang. Såvida jag inte får lust att testa ett annat sätt att arrangera så kommer jag nog att hålla mig till den här metoden, med eller utan anpassningar.

## Referenser

Project Gutenberg. (2004). The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart. (1769-1791). Hämtad 2021-05-22 från <https://www.gutenberg.org/files/5307/5307-h/5307-h.htm>