Kurs: BG 8050 Självständigt arbete, kandidat, jazz, 15 hp 2024
Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp
Institutionen för jazz

Handledare: Fredrik Ljungkvist
Examinator: Hans Andersson

Eskil Larsson

Begränsningar som verktyg för kreativt skapande

– På jakt efter nya ingångar inom jazzimprovisation

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

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

Kungl. Musikhögskolan

Abstract

This thesis explores the concept that self-imposed constraints in jazz improvisation can enhance creativity and the generation of ideas. With the help of constraints, the purpose is to find new pathways in music that I wouldn’t have taken otherwise. The ambition is to move beyond habitual playing and deep-seated patterns on the instrument, aiming for a more genuine creative expression. Various types of restrictions are applied within a jazz quartet, tailored and assigned to each band member. The outcomes were showcased during my graduation concert, featuring predominantly jazz compositions and standards.

The imposed limitations proved effective in fostering new and exciting musical developments. Under the right conditions, these constraints playfully accentuated and amplified our musical identities, although some proved too restrictive to inspire meaningful progress in our music.

Keywords: Jazz, improvisation, limitations, creativity

Innehållsförteckning

1. Inledning 2
1.1 Inledning 2
1.2 Bakgrund 2
1.3 Syfte/frågeställningar 4
2. Redovisning av arbetet 4
2.1 Exempel på begränsningar 5
2.2 Repetitioner 6
3. Konstnärliga resultat 7
3.1 Konserten 7
4. Diskussion 8
4.1 Begränsningarnas funktion 8
5. Avslutning 10
6. Referenser 10
Bilagor 11

1. Inledning

1.1 Inledning

"Constraints aren't the boundaries of creativity, but the foundation of it".[1]

När det kommer till jazzimprovisation talas det om att möjligheterna är oändliga, vilket paradoxalt nog kan göra en lamslagen. Vad ska jag spela när jag kan spela vad som helst, när som helst? I detta projekt utforskar jag om övningar i begränsande, påverkar mitt musikaliska skapande och min kreativitet.

Som jazzmusiker övar man dagarna i ända för att finslipa sin improvisatoriska förmåga. Man arbetar kanske med skalövningar, fraser och licks, och övar på samma låtar. Till slut fastnar man lätt i samma mönster. När man sedan spelar med en ensemble händer det ibland att man hamnar i dessa mönster på någon slags auto-pilot. Man slutar lyssna, tar det säkra före det osäkra och spelar något inlärt som man vet fungerar. Jag är nyfiken på hur begränsningar i ens spel kan göra att man skiftar fokus från att spela det man kan och vet, till att man kommer närmare ett mer ärligt kreativt skapande.

1.2 Bakgrund

I själva naturen av att improvisera, i jazz eller annan musik i största allmänhet (med undantag för friare former av jazz), finns det redan en inneboende begränsning. Man spelar på bestämda låtar som har en bestämd form. Det behöver inte vara något negativt, utan snarare en nödvändig begränsning. Låten man spelar på har ett bestämt tempo, harmonisk rörelse, melodi och form som man förhåller sig till och fungerar som en katalysator för att improvisera på. Detta är ett sammanhang eller inramning man befinner sig i, som fungerar som en grund för improvisatörens kreativitet. Samma inneboende begränsning är vanligt förekommande även inom andra konstformer, till exempel att poeter använder sig av bestämda diktformer, eller att konstnärer målar inom fysiska ramar. Enligt mig är dessa inneboende begränsningar så självklara att man sällan tänker på dem, de är mer en inspirerande grund att skapa på, än någonting som håller oss tillbaka.

När man improviserar inom jazzidiomet har man efter år av övning, utvecklat ett personligt uttryck och vokabulär som blir till ens egna musikaliska DNA. Man har olika tendenser som gör att man låter som sig själv. Det kan till exempel handla om fraser/patterns man övat på som blivit "internaliserade", sound, olika spänningstoner man föredrar mer än andra, vissa intervaller man gillar mer eller melodiska fragment man dras till. Den amerikanske musikvetaren och författaren Henry Martin (1996: 116) beskriver det som "formulas".[2]

> It is in this sense that a player's formulas are a library created as an artistic statement, a personal signature, within a chosen stylistic tradition (...) As a result, improvisers are often recognized not only by their sound (in the most general sense: phrasing, articulation, tone etc.), but also by the formulas they play. (Martin 1996:116)

---

[1] https://ed.ted.com/lessons/the-power-of-creative-constraints-brandon-rodriguez
[2] *Henry Martin,Charlie Parker and Thematic Improvisation (Lanham, MD and London: Scarecrow Press, 1996),*

Det är just dessa “formulas” som i hög grad formar ens unika identitet, vilket man såklart ska värdesätta. Men efter många år av spelande och övning, kan spelandet börja gå på rutin, man återgår till sina gamla vanor och spelar det man kan och vet. Muskelminnet styr med järnhand för att det är den lätta vägen ut för att låta ”bra”. Det kan resultera i att den spontana kreativiteten tar stryk, man spelar på autopilot och slutar lyssna.

Ur Wayne Krantz bok *An Improvisers OS:*[3]

> Patterns are shortcuts that rely on mechanical memory rather than the underly-ing theory to access specific sounds. They indicate where to put the hands to get a desired sound and as such they work fine. The problem with relying on patterns is that one can't play significantly more than what one knows. (Krantz 2004:45)

Därför tror jag att nyttjandet av begränsningar i ens spel kan vara ett sätt att komma från det mekaniskt utnötta, och en metod att hitta nya vägar att improvisera.

Att använda sig av begränsningar är ett sätt att ge instruktioner, antingen till sig själv eller till ett helt band, vilket tydligt exemplifieras av Miles Davis ”Second Great" Quintet som var verksamma 1964–68. Bandet hade spelat så mycket med varandra att allt kändes förutsägbart. I “*The Life and Work of Wayne Shorter”* [4], Michelle Mercer (2004: 108) beskrev Herbie Hancock det:

> But even within our very creative and loose approach to the music, everybody did things according to certain kinds of expectations. I knew if I did this, Ron would do that, or Tony knew that if he did this, I would do that. It became so easy to do that it was almost boring. (Mercer 2004:108)

Innan Miles Davis kvintett skulle spela in det som senare blev albumet *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*, kom bandets trummis Tony Williams på en idé om hur kvintetten skulle bryta sig loss från den invanda situationen de befann sig i. ”*Whatever someone expects you to play, that’s the last thing you play”* - blev hans ord som ledde in på begreppet ”*anti-music”* som bandet skulle komma att omfamna. Man kan se det som att spela på sin andra impuls i stället för att gå på den första ”självklara” impulsen man tänker spela. Detta kan man se som en friare sorts begränsning för att alstra nya resultat i musiken.

I Stephen Nachmanovitch bok *”Spela Fritt”* (1991), med den engelska originaltiteln *”Free Play”* som handlar om kreativitet och improvisation, har han ett kapitel som heter “Begränsningens styrka”. Han undertrycker hur användandet av begränsningar kan ge glöd till kreativiteten.

> Gränser frambringar intensitet. När man spelar i den temenos[5] som definieras av självvalda regler upptäcker man att återhållen styrka förstärker styrka. Att hålla sig till ett antal regler (ett spel) frigör musiken så att den får ett djup och en kraft som annars skulle vara ouppnåeliga. Igor Stravinskij skriver: ”Ju större tvång man pålägger sig, dess mer befriar man sig från de band som fjättrar anden…och tvångets godtycke hjälper mig bara till precision i utförandet. (Nachmanovitch 1991:86)

---

[3] Wayne Krantz, An Improviser’s OS (2nd Edition) - 2004
[4] *Footprints - The Life and Work of Wayne Shorter* - Michelle Mercer *(2004)*
[5] temenos – grekiskt ord som betyder fristad eller tempel, används här som ett “mentalt tempel”

> Struktur tänder spontanitetens eld. Det behövs bara att man i en improvisation inför en lätt antydan till form, godtyckligt vilken, för att förhindra att improvisationen förlorar riktning. En sådan antydd form kan också fungera som en katalysator, som när man skapar en kristall genom att i den kemiska lösningen införa en förorening. (Nachmanovitch 1991:85)

Här tolkar jag Nachmanovitch användande av ordet ”form” som en synonym för begränsning. Jag tolkar också Stravinskijs *“Ju större tvång man pålägger sig, dess mer befriar man sig från de band som fjättrar anden”* till att självpåtvingande begränsningar kan hjälpa en att åsidosätta sitt ego, för att fokusera på resultat i musiken.

En inspelning som använder sig av begränsningar är Per “Texas” Johanssons komposition “Holon” från albumet *Per ´Texas´ Johansson* (1997). Förutom ett kort intro, bygger hela kompositionen på samma två-takters kompfigur som upprepas. Kompet förhåller sig intakt i både volym och intensitet. Låten går i ett tydligt modus, E-frygiskt. Det statiska kompet tillsammans med den statiska tonaliteten gör att musiken känns extra koncentrerad och stram. Enligt mig får musiken en tydlig identitet och är mer som ett tillstånd, än att det är en vanlig låt som får gå dit den alltid vill.

I Johanssons klarinettsolo improviserar han endast med toner från den E-frygiska skalan i cirka två minuter. När han sedan går utanför skalan en kort stund blir det för mig en stor effekt. I den modala kontexten som låten är, blir effekten av att aktivt undanhålla vissa toner en längre period extra stor. I vanliga fall hade vissa kanske utnyttjat alla möjligheter de hade på bara tjugo sekunder.

1.3 Syfte/frågeställningar

Syftet med detta arbete är att utforska hur begränsningar kan påverka musikalisk kreativitet. Med en jazzkvartett undersöker jag om begränsningar kan skapa nya vägar i musiken som man annars inte hade tagit. Följande frågeställningar är ett stöd i arbetet:

På vilka sätt kan tillämpandet av olika begränsningar på jazzimprovisation öka min kreativitet?
Hur kan begränsningar bidra till att jag frigör mig från inlärda mönster?

2. Redovisning av arbetet

Detta arbete ska demonstreras i en ensemble bestående av mig på tenorsax, Milos Lindegren på piano, Johannes Bäckström på bas och Felix Kling på trummor. Jag framför egenkomponerad musik, men experimenterar även med detta på jazzkompositioner/standards. Förutom begränsande i framförallt mitt spel undersöker jag hur musiken ter sig beroende på kombinationer av vilka i bandet som är begränsade i sitt spel. Och om det i sin tur påverkar mitt spel, till exempel att bara piano och saxofon är begränsade, eller att bara bas och trummor är begränsade och så vidare.

Vissa av begränsningarna visste jag redan innan arbetets startskede att jag ville testa, och vissa idéer fick jag under lektioner med min handledare Fredrik Ljungkvist. Jag valde de begränsningarna jag hade en tro på. Några andra idéer jag övervägde att experimentera med var att hålla mig dynamiskt begränsad. Till exempel att endast få spela väldigt svagt eller

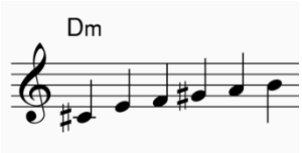
väldigt starkt. En annan begränsning var en påhittad regel att aldrig förflytta mig mer än halvton i taget när jag improviserade. Dessa begränsningar provade vi aldrig eftersom jag anade att de antingen skulle bli för snäva, eller att vi skulle få snarlika resultat med andra liknande begränsningar.

2.1 Exempel på begränsningar

Nedanstående begränsningar används på olika sätt i mitt arbete. Begränsningarna kan stå på egna ben eller kombineras med andra. De behöver inte heller nödvändigtvis gälla under en hel improvisation, utan kan användas som en effekt att gå in och ut ur.

1. **Använd bara ett visst tonmaterial**

Inspirerat av Indisk Raga där man improviserar på ett tonmaterial, komponerade jag en låt baserad på harmoniken på Miles Davis-kompositionen *"So What"*. Tonmaterialet blev något jag kom på i stunden när jag komponerade, se Figur 1.



Figur 1 Tonmaterial på egen komposition

Jag behöll samma tonmaterial fast en halvton upp när modaliteten flyttades upp en halvton – som i "*So What"*. En begränsning på denna komposition kan vara att bara improvisera på de sex tonerna i skalan. Se kompositionen i Bilagor.

2. **Spela bara inom ett visst register – till exempel inom en kvint eller oktav, eller i högt/lågt register**

Detta gör att man har mindre yta på instrumentet att arbeta med. Man tvingas göra mycket med lite, vilket garanterat kan få en in på outforskad mark. Detta fick jag testa under mitt första år på KMH i en ensemble ledd av Joakim Milder. Vi skulle improvisera på "All the things you are", men bara inom en kvints omfång.

3. **Låt aldrig musiken nå en klimax**

En utmanande begränsning är att hålla sig ifrån att musiken kulminerar. Det är vanligt att improvisationer följer en klassisk dramaturgisk kurva, från lågintensivt byggs improvisationen upp till en höjdpunkt för att sedan avta. Det har blivit något av en kliché eftersom det fungerar så bra för att skapa meningsfulla solon. Majoriteten av alla improvisationer är utformade på detta sätt, och ett sätt att utmana detta är med hjälp av denna begränsning. En annan mer kompfokuserad metod att hålla musiken ifrån att nå en klimax, är att låta bas och trummor hålla samma kompfigur genom en hel version.

4. Improvisera runt melodin

Att improvisera med melodin som fundament kan vara en nyttig begränsning. När temat är presenterat och det är dags för solo, överges ibland melodin och endast ackordföljden på låten ligger till grund för improvisationen. Det är lätt att glömma att det är en låt och melodi man improviserar på. Man kan dra kopplingar till klassisk musik där till exempel Mozart använde en enkel melodi som grund, utvecklade variationer på den som gradvis blev mer komplexa, men alltid hade en koppling till melodin.

I jazzvärlden finns det många som bemästrar konsten att basera sina improvisationer på melodin, exempelvis Louis Armstrong, Thelonius Monk, Kenny Dorham och Lee Konitz. En inspelning som drar detta koncept till sin spets är Wayne Shorter-kompositionen "Nefertiti", på Miles Davis-skivan med samma namn från 1968[6]. Låten är sexton takter lång och Wayne Shorter och Miles Davis spelar melodin elva gånger. I stället för att improvisera över harmoniken repeterar de melodin och hittar nya sätt att uttrycka den på för varje gång. Bakom melodin ges förutsättningar och utrymme för Tony Williams, Ron Carter och Herbie Hancock att improvisera i kompet.

2.2 Repetitioner

Totalt hade vi tre repetitioner tillsammans, med cirka en vecka mellan varje rep. Repetitionernas funktion var i startskedet att experimentera med dessa begränsningar för att undersöka vilka som var mest effektiva att bryta ens mönster. Huvudsakligen var det inte att repa på själva låtarna, utan att bli bekväm i detta nya spelsätt. Jag ville också undersöka hur man bäst kan kombinera olika begränsningar i bandet för att uppnå nya resultat i musiken. Till den första repetitionen spelade vi tre låtar. Vi började med att jamma på Thelonious Monk-kompositionen "Eronel". Efter att ha lärt känna låten, gav jag olika direktiv till alla i bandet. Basen fick hålla sig till walking, trummorna fick bara spela med vispar. Pianot fick endast kompa under B-delen. Inspiration till den idén fick jag från Miles Davis-inspelningen "Oleo" från *Bag´s Groove* (1957), där Horace Silver vid pianot endast kompar på B-delen i formen under solona. I improvisationen skulle vi använda oss av melodin som fundament.

För att begränsningen med att improvisera runt melodin skulle bli effektiv, behövde jag kunna melodin utan och innan vilket var svårt efter en första genomspelning. Jag parade ihop denna komposition med just denna begränsning eftersom jag tycker melodin bär på mycket information. Under repetitionsperioden arbetade jag mycket med att analysera melodin på "Eronel". Jag undersökte och övade på rytmiken, toner, arpeggios och gester i melodin för att kunna känna mig fri i att omstrukturera melodin.

Som ett andra testobjekt spelade vi min tidigare nämnda komposition som är baserad på ett tonmaterial. Begränsningen var att även improvisera med samma tonmaterial, och detta tyckte främst jag – som solist – var mycket svårt. Inte så svårt att utföra, men det var svårt att skapa variation och intensitet. Att improvisera med melodin som fundament, kände jag var en mer abstrakt begränsning där tonmaterial och register inte är lika definierat.

---

[6] https://www.milesdavis.com/albums/nefertiti/

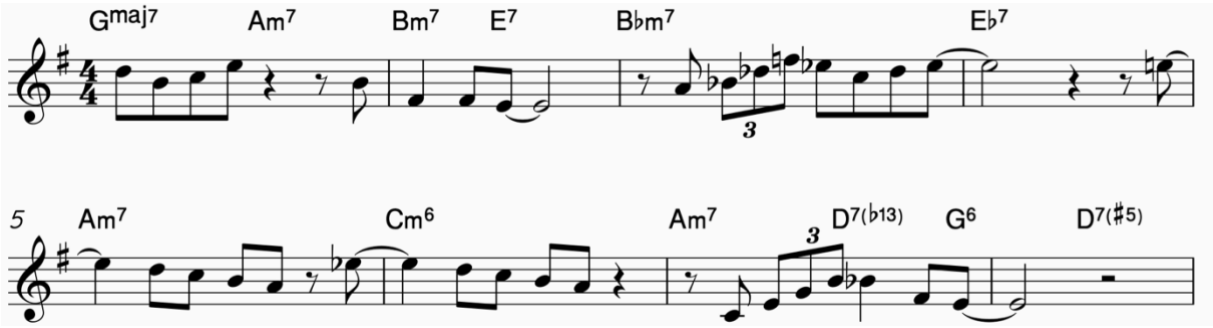
Därefter spelade vi en annan Thelonius Monk-komposition “Straight No Chaser”, en medium-up jazzblues i Bb. Jag ville prova att begränsa mig till olika register/omfång. Först testade jag att improvisera i ett högt register, från mitt höga C och uppåt till flageoletter.
Jag valde att testa detta på en blues, eftersom det är en mycket välbekant form. Vanan vid bluesformen gör den lätt att experimentera på. Till Milos vid pianot gav jag instruktionen att endast improvisera inom en kvint, Bb-F. Jag kände definitivt att jag tvingades gå emot mina impulser för att kunna stanna i det ansträngda registret. Det begränsade tillståndet ledde till ett större fokus på uttryck och accentuering. Jag tenderade till att spela mer riff när idéerna började tryta.

En begränsning fokuserad mer på bas och trummor, är att hålla samma kompfigur genom en hel version. Som en övning testade vi detta på “All the Things you are”. Kompet i fråga var ett typiskt conga-beat i trummorna. Detta kombinerat med ett 1-3 komp från basen. En kompfigur som denna är vanligt förekommande på Blue Note-inspelningar. Det naturliga händelseförloppet är att man börjar med detta komp och ökar intensiteten, för att sedan gå över till vanlig swing med walking för att förlösa det. Men i detta fall ville jag se hur musiken påverkades om vi höll oss till ett och samma komp. Målet var att komma in i ett groove. Låten där denna begränsning skulle demonstreras på konserten, var “Heartaches”, en standardlåt komponerad av Al Hoffman 1931.

3. Konstnärliga resultat

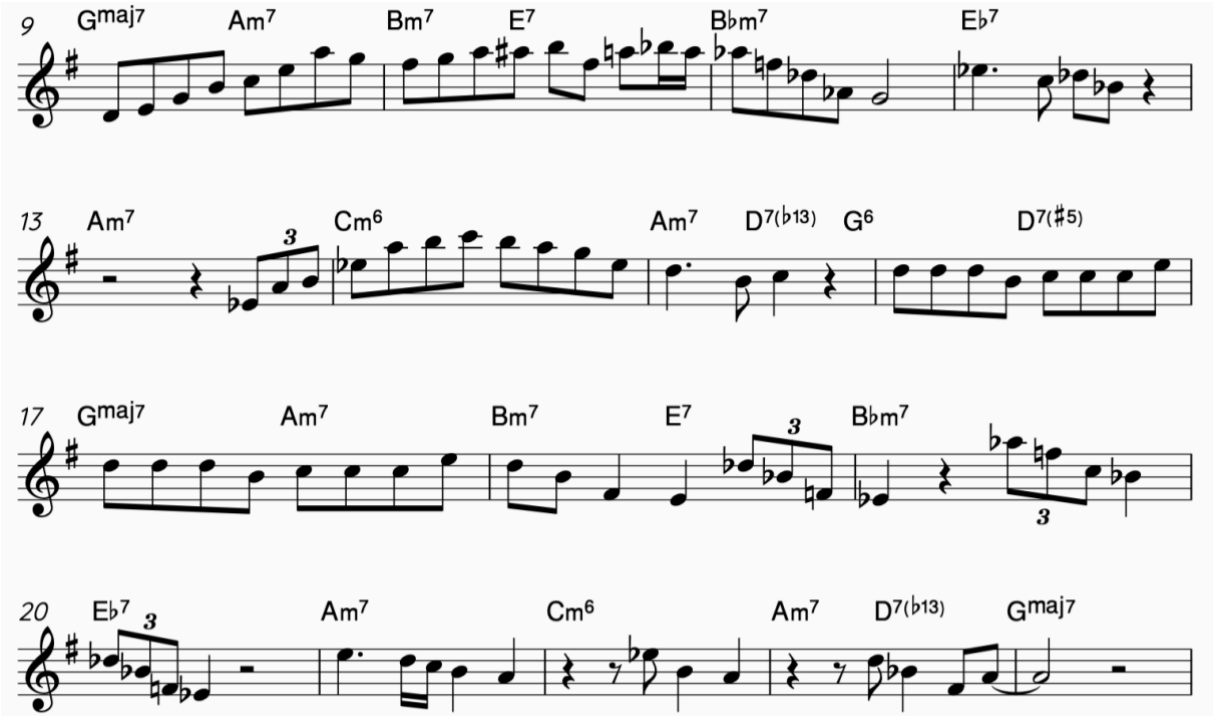
3.1 Konserten

De tidskoder jag angivit hänvisar till inspelning av konserten. Inspelningen är länkad som bilaga längst ner. Konserten ägde rum den 7 mars 2024 i Nathan Milstein-salen på KMH. Vi inledde med att spela Monk’s “Eronel”. Om någon hade lyssnat på den versionen ovetandes våra begränsningar, hade de förmodligen inte märkt någonting utöver det vanliga. Det var snarare vi som spelade som var medvetna om det. Det kom några få utsvävningar här och där, men vi återvände alltid till att citera eller använda motiv ur melodin. Som ett exempel är det här A-delen på “Eronel”, se Figur 2.



Figur 2 A-delen på "Eronel" (T. Monk)

Från tidskod 02:08 till 02:29 i mitt andra korus spelar jag det här på de första två A-delarna. I min mening kan jag tyda fraser som härrör från melodin lite här och var, se Figur 3.



Figur 3 Transkription Saxsolo på "Eronel" 02:08 – 02:29

Bluesen “Straight no Chaser” (startar tidskod 18:06) blev i mitt tycke en intressant version. Det var ansträngande men kul att spela i ett så högt register. Jag upptäckte att jag ibland bröt mot begränsningen och spelade toner under mitt höga C. Milos kramade ur så mycket han kunde av det han fick spela, bara inom en kvint (Bb-F).

“Heartaches” (startar tidskod 34:25) blev sista numret där jag bjöd in trummisen Fabian Berencreutz, på congas.

Utöver dessa låtar spelade vi även två kompositioner som inte var bundna till detta arbete, en namnlös egen komposition, och balladen “You Know I Care” skriven av Duke Pearson.

4. Diskussion

4.1 Begränsningarnas funktion

Användandet av begränsningar ledde onekligen både mig och mina medmusiker bort från invanda mönster. Jag upplevde att det tillfördes en spänning i ens improvisation, liksom en extra variabel att förhålla sig till. Jag sparade tankekraft i och med att jag hade en inramning att förhålla mig till, då kunde jag lägga mer energi på sound och uttryck. Det blev också spännande resultat när man tvingades försätta sig i nya musikaliska situationer på sitt instrument, i stället för att följa sina invanda mönster.

Att använda sig av begränsningar i musik är inget nytt. Det är i stället en fråga om man är medveten om det eller ej. I till exempel pop och rock är det vanligt att spela samma komp,

ackord eller riff genom en hel låt. Det beror inte på att man studerat begränsningar, utan för att det passar genren med mycket upprepningar. En stor del av jazzgenren består av variation och interaktion, vilket motsäger nyttjandet av begränsningar. I början var jag rädd för att musiken som skulle skapas inom arbetet, skulle låta enformig och hämma min och mina bandmedlemmars musikaliska uttryck. Men snart upplevde jag att rätt typ av begränsningar gjorde våra personligheter i musiken ännu tydligare.

De begränsningar som inte var så hårt definierade, exempelvis att improvisera runt melodin, eller att bara spela i högt register kände jag var meningsfulla. Det gav mig tillräckligt med svängrum att skapa variation och spela det jag ville, samtidigt som det fanns en inramning som skapade inspiration. Inramningen bidrog till ett lagom kreativt motstånd. Jag tyckte de begränsningarna gav våra solon en tydlig identitet och röd tråd, och jag ser definitivt detta som ett bra redskap för att komma ifrån ens vanliga mönster. Det kreativa motstånd som infann sig tvingade mig att göra det mesta med det lilla jag hade. Det ledde mig in på nya banor där jag kastades ut i ett sammanhang som stred emot mitt bekväma och invanda spel. Därmed förvandlades paradoxalt nog det kreativa motståndet till en grogrund för kreativitet.

En annan begränsning jag tyckte blev lyckad var den vi demonstrerade på ”Heartaches”. Givetvis kändes det mindre interaktivt jämfört med hur man kanske brukar spela i en ensemble. Men vetskapen om exakt vad vars och ens roll i musiken var gjorde att bandet fokuserade på att få det att svänga så mycket som möjligt med de få medel man hade. Under hela versionen höll – som instruerat – bas och trummor sig intakt till samma kompfigur. Det blev en puttrande version vilken kan liknas vid en dynamisk begränsning. Trots att dynamiken inte ändrades nämnvärt under versionens gång, upplevde jag en effekt av gradvis ökning av intensitet, från den upprepande kompfiguren som aldrig upplöstes.

Men att improvisera på min egenkomponerade låt med ett fast tonmaterial som vi testade på repet, var som tidigare nämnt inte lika lätt. När jag improviserade med detta tonmaterial upplevde jag svårigheter att skapa variation. Tonmaterialet hade redan introducerats under temat, och när vi gick ut i solo kände jag mig manad att spela några andra tänkbara toner. Det hjälpte inte heller att låten var modal, vilket gjorde att det kändes stillastående. Därför valde jag att inte ha med detta koncept och denna komposition på konserten. För att vara kritisk mot mig själv var det här jag var begränsad på riktigt. Någon annan musiker hade kanske tyckt att det var en upplyftande utmaning men personligen kändes det obekvämt. Jag tyckte inte att det blev så intressant musik. Därmed uppdagades en konflikt under arbetets gång: jag strävade efter att genomföra en bra konsert, samtidigt som jag ville använda mig av riskfyllda begränsningar. Men för att försäkra mig om en tillfredsställande konsert valde jag bort dessa mer extrema begränsningar.

Att begränsningen med tonmaterialet valdes bort beror också på tidsbrist och prioritering av vilka begränsningar som skulle användas. Under repetitionsperioden kände jag ganska snabbt att den begränsningen skulle bli svår att bli bekväm i. Eftersom repetitionstid är dyrbar tid lade jag det konceptet åt sidan för att lägga mer tid på de andra begränsningarna som jag upplevde var mer meningsfulla. I efterhand tror jag att med en gnutta mer tid, tålamod och övning hade vi kunnat skapa intressant musik även med tonmaterialsidén.

Som en slutsats återvänder jag till Nachmanovitch (1991: 86), som skriver att begränsningars funktion att återhålla, men samtidigt förstärka och framhäva ens kvaliteter. Rimligtvis kan det förklaras som att all ens erfarenhet av att improvisera otyglat, kokas ner till en mindre dimension av valmöjligheter. I sin tur gör det att våra vägval i musiken spelar större roll och ännu mer sätts på spel, vilket framhäver vår musikaliska identitet.

Med den vetskapen, hade jag velat våga ta begränsningarna ett extra steg längre, för att framkalla ännu tydligare resultat. Vad skulle hända om jag bara fick spela en enda ton i ett helt solo? Endast fokusera på rytmik? Eller bara spela med stark dynamik?

5. Avslutning

I praktiken skulle det vara mödosamt att alltid behöva pålägga sig begränsningar varje gång man improviserar. Förmodligen kan majoriteten av improviserande musiker skriva under på att musik känns bäst att spela, när man är fri att spela och uttrycka precis vad man vill. Jag delar den uppfattningen, och kommer fortsätta att göra det, även efter färdigställandet av detta arbete. Detta projekt har visat att man med hjälp av en inspirerande begränsning, kan nå platser musikaliskt som man aldrig utforskat innan, och få en att spela saker man inte visste att man kunde.

Att röra sig i en begränsad musikalisk miljö gör en ödmjuk inför alla oändliga möjligheter som finns när man spelar utan begränsningar. Dessa lärdomar tänker jag också ta med mig in i framtiden. Om jag någon gång tröttnar på mitt spel och känner att jag spelar samma saker om och om igen, kan – förutom att öva på nytt material – en lyckad lösning vara att ge mig själv en begränsning, för att skapa variation och spänning i musiken.

6. Referenser

Bok

Henry Martin, *(1996) Charlie Parker and Thematic Improvisation,* Lanham, MD and London: Scarecrow Press

Michelle Mercer, (2004), *Footprints: Life and Work of Wayne Shorter,* J.P Tarcher/Penguin

Stephen**,** Nachmanovitch (1991). *Free Play: Improvisation in Life and Art,* G.P Putnam's Son

Wayne Krantz, (2004), *An Improviser´s OS (2nd Edition),* waynekrantz.com

Skiva

Johansson, Per "Texas". *Per ´Texas´ Johansson.* EMI; 1997

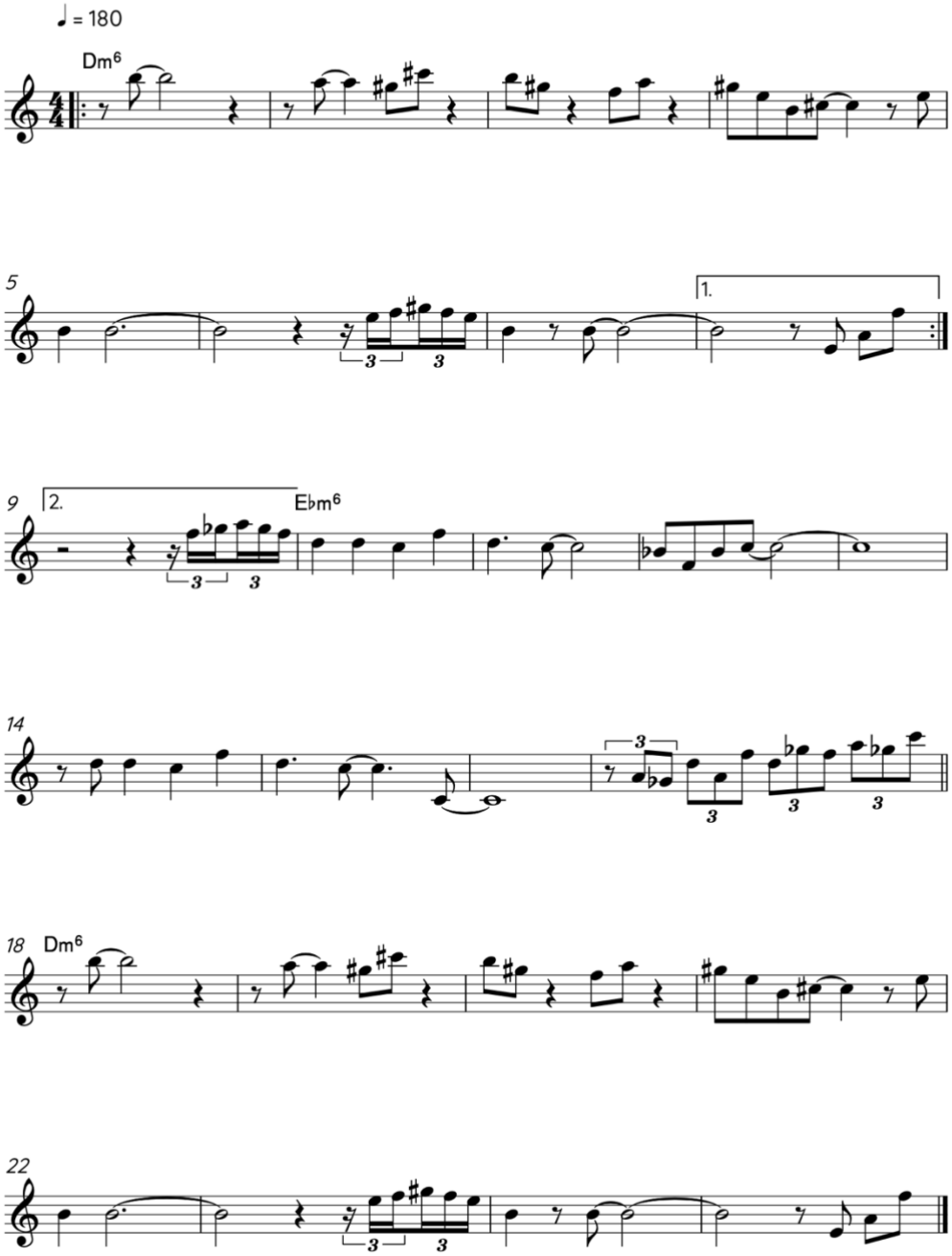
Davis, Miles. *The Complete Live at the Plugged Nickel – 1965.* Legacy Records; 1995

Davis, Miles, *Nefertiti (Expanded Edition) - 1968 - Columbia*; *1968*

Internet
https://ed.ted.com/lessons/the-power-of-creative-constraints-brandon-rodriguez besökt 23/11-2023

https://www.milesdavis.com/albums/nefertiti/ besökt 25/4 - 2024

Bilagor

Konsertinspelning:
240307 Eskil Larsson x NM.wav

29/11