

**Examensarbete
Master
2009**

Patrik Boman

Reflektioner

Reflektioner kring skapandet av musik

Handledare: Joakim Milder & Ragnhild Sjögren

Musikerprogram, konstnärlig master examen, profil Jazz

Institutionen för jazz



Kungl. Musikhögskolan i Stockholm

Innehållsförteckning

1. Innehållsförteckning.....	1
2. Reflektioner kring studerandet av musik.....	2
3. Reflektioner över min musikaliska och konstnärliga utveckling.....	3
4. Reflektioner kring mina mål med studierna.....	4
5. Projektets/skolgångens början och fullföljande.....	6
6. Reflektioner kring musiken.....	9
7. Reflektioner kring repetitionerna.....	11
8. Reflektioner kring konserten.....	12
9. Reflektioner kring improvisation.....	14
10. Sammanfattning och reflektion över min tid på KMH.....	16
11. Litteratur.....	18
12. Medverkande musiker bilaga 1.	19
13. CV, bilaga 2.	20
14. Discografi, bilaga 3.	24

REFLEKTIONER

Reflektioner kring studerandet av musik

Då jag i augusti 2007 påbörjade mina studier vid Kungliga Musikhögskolan (KMH) hade jag en klar plan över vad jag ville åstadkomma. Det var dock tjugo år sedan jag sist satt vid skolbänken och jag såg en tydlig mening till reflektion över hur jag skulle förhålla mig till den nya situationen. Att efter tjugo år som frilansande musiker i de mest skiftande sammanhang (se CV bilaga 2 och Discografi bilaga 3) med de krav som ställs på uppvisande av kompetens, befinna sig i en situation där det tvärtom är en fördel att visa upp de områden där ens kompetens sviktar något kändes inte helt naturligt. Jag insåg dock att detta var en fantastisk möjlighet att tillgodogöra sig så mycket som möjligt av den mängd samlad kunskap som KMH erbjuder. Jag bestämde mig för tre saker som dels skulle främja min utveckling och dels främja mitt slutmål.

1. Bejaka den kunskap och kompetens jag redan besatt samt utveckla och bredda den.
2. Se mina brister och sådant som av olika anledningar varit eftersatt samt i största möjliga mån åtgärda dessa.
3. Att ha roligt under tiden.

Jag började min bana som basist vid fjorton års ålder. Jag hade då i olika perioder provat på att ta lektioner i piano och gitarr men inget av dessa instrument väckte mitt intresse för musik på allvar. Jag hade alltid en stark känsla av att det var bas jag ville spela så efter sommarjobb och helgjobb gick jag och köpte en elbas och en förstärkare. Vi var några kompisar som satte ihop ett band och började spela. Då ingen av oss egentligen kunde spela så lät det ganska illa, men vi hade kul. Min far insåg att det var bas jag ville spela och lånade, för min räkning, en kontrabas av en god vän, då han tyckte att ”ska man spela bas så ska man spela riktig bas”. Jag och mina kompisar spelade, lyssnade på musik, övade, repeterade och gjorde vissa framsteg. Men det var inte förrän jag började studera vid Södra Latins Musikgymnasium (1980-1982) som jag, med hjälp av basläraren Höddi Björnsson, började få ordning på mitt kontrabasspel. Jag gick vidare därifrån till Musikhögskolan i Malmö (1984-1985). Jag studerade kontrabas på musikerlinjen, det vill säga klassisk musik, och arcspel (med stråke) var det som prioriterades, företrädesvis i symfoni eller stråkorkester. Jag hade dock mitt hjärta i jazzen sedan jag några år tidigare för första gången hört Paul Chambers basspel på Miles Davis skiva Kind of Blue. Det var en riktig knock, jag får än idag rysningar varje gång jag hör den skivan. Detta gjorde att jag sökte mig till KMH där jag studerade jazz och kontrabas på Individuell Studiegång (1986-1987).

Vid denna tid fick jag mitt första engagemang i en etablerad grupp, Lars Sjösten Kvartett. Att jobba med pianisten Lars Sjösten känd för (förutom sitt fantastiska pianospel) sitt nära samarbete med Lars Gullin och en hel rad amerikanska storheter som till exempel Dexter Gordon, Ben Webster, Johnny Griffin och Kenny Dorham var naturligtvis den bästa tänkbara skolan, tyckte jag. Jag var vid denna tid ganska ung och oerfaren och hade svårt att se vikten av mina studier vid KMH vilket gjorde att jag inte såg den stora möjligheten att tillgodogöra mig så mycket kunskap som möjligt. Detta gjorde att jag inte på bästa sätt utnyttjade min tid

på KMH. Nu med mer erfarenhet och en något större självkänedom och efter att jag läst böcker som till exempel Kenny Werners bok "Effortless Mastery" inser jag också att jag till viss mån var drabbad av, eller påverkad av, det han i boken kallar för "fear-based practicing" (sid 59) och "fear-based playing" (sidan 54). När ens egna förväntningar och ens ego får en att tappa siktet på varför man en gång började spela musik, det vill säga glädjen och lusten, blir det svårt att spela. Till viss del tror jag att utbildningssystemet kan lastas för det även om det mesta kom från mig själv. Jag var rädd för att inte leva upp till mina lärares förväntningar, rädd för att inte vara tillräckligt begåvad, rädd för att inte öva tillräckligt mycket och så vidare. Jag förstod helt enkelt inte att det var mina egna förväntningar som satte käppar i hjulet.

Att få komma ut i arbetslivet och jobba som musiker var en stor lättnad. Speciellt som jag hamnade i en grupp (Lars Sjösten Kvartett) där jag kunde fokusera på mina starka sidor, då det var de som efterfrågades.

När jag nu (2007) åter skulle studera hade jag något mer erfarenhet då åren som frilansande musiker bjudit på en del "läxor" vilka tvingat mig att, så objektivt som möjligt, utvärdera mig själv och mitt musikanteri. Min inställning var nu att ha roligt och passa på att lära mig så mycket som möjligt.

Reflektioner kring min musikaliska och konstnärliga utveckling

När jag (1987) började jobba med Lars Sjösten hade jag naturligtvis redan spelat och jobbat med en rad olika musiker och vänner. Att spela musik och, framför allt, lyssna på musik tillsammans med vänner är något jag alltid upplevt som väldigt utvecklande. När någon spelat upp musik du inte tidigare hört, eller musik med en musiker du inte tidigare hört och ni sedan tillsammans lyssnar på, pratar om och, förhoppningsvis, diggar musiken har jag alltid upplevt som otroligt stimulerande. Speciellt i mina unga år då det fanns så mycket nytt att upptäcka (det finns det visserligen fortfarande men tiden för detta stora nöje tycks inte riktigt längre finnas).

De kickar och glädjerus som jag då kunde uppleva av att lyssna på en ny skiva eller någon ny musik har satt djupa spår. Många av de saker som jag och mina vänner då lyssnade på och lät oss inspireras av är fortfarande en väldigt stark influens i mitt musikskapande.

Ett av mina starkaste minnen är ifrån den första jazzfestivalen på Skeppsholmen. Jag hörde en konsert med Pharo Sanders (tenorsax), John Hicks (piano) Curtis Lundy (kontrabas) och Idris Muhamed (trummor), deras utspel, groove och frihet knockade mig totalt. Det var den typ av konsert som hjälper dig att ta ett beslut om att du vill ägna dig åt musik. Deras utspel och energi påminde mig mycket om det jag kände när jag lyssnade på Jimi Hendrix och grupper som Led Zeppelin och Deep Purple. Energin i den musik jag företrädesvis lyssnade på (Jimi Hendrix, Kiss, Deep Purple, Led Zeppelin) innan jag började vända mig mot jazz fanns där.

Annat som påverkat mig starkt är vad som skulle bli en lång lista av jazzens giganter men för att nämna några få kan jag nämna Paul Chambers, Charles Mingus, Miles Davis, John Coltrane, Art Blakey, Bill Evans, David Holland, Charlie Haden, Stanley Turrentine, Jimmy Smith, Ahmad Jamal, Louis Armstrong, John Scofield, Adam Nussbaum och så vidare, jag skulle kunna hålla på i en evighet. Det jag tror påverkat mig allra starkast är dock tidiga upplevelser av Paul Chambers och Charles Mingus. Första gångerna jag hörde dessa giganter var verkligen omskakande. De hade allt, musikalitet, konstnärlighet, attityd, närvaro,

instrumentteknik och integritet. Dessutom så spelade de bas, vilket naturligtvis fascinerade mig.

Jag har haft den stora förmånen, glädjen och turen att genom åren fått samarbeta med, och lära av, stora musiker och konstnärer vilka inspirerat mig och fått mig att söka mig vidare och djupare i musiken. Jag har jobbat i många olika sammanhang och inom många olika musikaliska stilar som till exempel visa, pop, jazz, teatermusik och blues. Varje arbetstillfälle erbjuder en möjlighet att utvecklas och lära sig något nytt, det var dock inom jazzen jag intensivast sökte konstnärlig och musikalisk utveckling. Trots att jag mycket aktivt deltog i arbetet i form av repertoarval, arrangering och komposition (som jag så smått hade börjat med), i vissa av de grupper jag arbetade med, började en vilja att uttrycka något eget ta form.

Detta ledde till att jag 1999 startade mitt eget band, Patrik Boman Seven Piece Machine. Så här i efterhand ser jag att det var ett avgörande steg i min utveckling. Främst i frågan att frigöra sig från det Kenny Werner skriver om boken "Effortless Mastery", oron för att spela, oron för att komponera, oron för att inte räcka till och oron för vad andra ska tycka. Jag hade helt enkelt nått till en punkt där jag inte längre oroade mig för vad andra tyckte. Jag kände glädje av att komponera, glädje av att sedan spela musiken och kunna acceptera den jag var. Att helt bli kvitt oro eller nervositet tror jag inte att jag kommer att lyckas med men att acceptera vem man är, och tycka att det är ok, hjälper ganska långt. Man kan då lätt förledas att tro att man tappat ambitionen att bli bättre musiker och nöjd sätter sig ner och betraktar vad man åstadkommit eller ger upp och säger – "var det inte bättre än så här jag blev". Jag har dock tvärtom märkt att det fått mig mer nyfiken, att min lust att lära har blivit större och att min musik har blivit bättre. Därför så såg jag mycket fram emot att börja studera vid KMH igen.

Reflektioner kring mina mål med studierna

Mina två huvudmål med studierna vid KMH var:

1. Att utveckla mitt basspel, då framför allt arcspelet. Stråken hade legat många år på hyllan och samlat damm och arcspelet var en dimension jag ville tillföra mitt basspel.
2. Att skriva ett stycke musik i suiteform med en karaktär av symfoni. Jag ville även att det skulle finnas inslag av improvisation i stycket och då inte bara av erfarna improvisationsmusiker utan även av klassiskt skolade musiker som inte är vana att improvisera. Jag ville utforska vad improvisation innebär för olika typer av musiker och var skiljelinjen går, om det finns någon, mellan noterad musik och improviserad musik.

Inför arbetet med min komposition samt inför framförandet vid examenskonserten reflekterade jag en del kring ämnet kompositör/arrangör/bandleddare kontra "endast" musiker. Då jag under 10 års tid varit bandleddare samt komponerat och arrangerat all musik för gruppen Patrik Boman Seven Piece Machine har jag upplevt att i den ansvariga positionen har det varit svårare att helt koncentrera sig på det som händer musikaliskt (vid konserttillfället) och inte låta förutfattade idéer och förväntningar samt kringliggande arbete och ansvar mot arrangör, gruppmedlemmar och så vidare störa det musikaliska flödet. När jag i ett annat

sammanhang ”endast” är musiker så är det lättare att fokusera och spela ”bra” och vara ett med musiken.

Det är något som jag jobbat med inför slutprojektet.

Jag lämnade över en del av ansvaret till dirigenten (Peter Nordahl), så när det var dags för repetitioner och konsert fick jag tid till att fokusera på mitt eget spel, musiken, uttryck, flöde och så vidare, då dirigenten i huvudsak skötte kommunikationen med orkestern.

Vid själva konserttillfället lyckades jag i viss mån med min föresats att inte tänka på något annat än musiken men inte i den utsträckning jag önskat. Jag återkommer till det senare.

I mitt komponerande har jag utgått från, i det övergripande, två olika idéer.

1. Ett längre stycke musik för en större ensemble bestående av musiker från både den jazzmusikaliska sidan (som är vana vid improvisation) och musiker från den klassiska sidan (stråkar, oboe, fagott, timpani, flöjter) som är vana att spela i alla olika sorters ensembler men ovana vid improvisation. Målet med komponerandet är att lyckas skriva musik som både är genomkomponerad, orkestrerad samt arrangerad men ändå ge utrymme för improvisation som på ett naturligt sätt blir en del av kompositionens flöde. Improvisation, inte bara för jazzmusikerna utan också för de klassiska musikerna. Utmaningen där ligger i att hitta metoder för att möjliggöra för den ovane improvisatören att på ett avspänt och naturligt sätt delta i olika improviserade partier.
2. Stycket skall i huvudsak släppa fram instrument som sällan har en framträdande roll som solister. Solister, i huvudsak, kommer att vara kontrabas och vibrafon. Jag spanner också bågen, angående basens soloroll, då jag tänker mig att en stor del av basens solospel arco (med stråke) vilket inte är vad jag vanligtvis gör, eller skriver för. Det har resulterat i ett intensivt arbete med stråken som har gett ett relativt tillfredsställande resultat.

Min intention i komponerandet är att lägga tyngdpunkten på den komponerade (noterade) musiken till förmån för, något hårddraget, den improviserade. Jag vill dock samtidigt ge rikligt med plats för den improviserade musiken och musikers infall. På detta sätt tror jag att den improviserade delen av musiken tydligare blir en del av kompositionen. Vad jag menar med detta resonemang är att i improvisationsmusik i allmänhet och i så kallad jazzmusik i synnerhet är det i oftast ett annat upplägg. Det noterade materialet är i regel ganska sparsamt och det lämnas över till musikern att genom improvisation utveckla materialet. Mitt försök med denna komposition är att skriva ett rikt material där improvisationen tillför en ytterligare dimension. Med andra ord, improvisationen är inte huvudmålet utan snarare ett medel. Stilistiskt blir det en blandning av klassisk musik och de olika populärmusikstilar som utvecklats under 1900-talet. Stycket kommer att bestå av tre satser, och är att betrakta som en suite med ett antal solister.

Mitt arbetssätt under komponerandet är att hitta en grundmelodi/låt, som i regel kommer från en vilja att uttrycka en känsla, i detta fall det nära släktskapet mellan glädje och melankoli. Jag skriver ner melodi, basstämma och en form av grundharmonik. Funderar sedan över vad jag vill säga eller uppnå med detta stycke musik och börjar sedan utveckla, bygga, orkestrera, komponera introduktion och coda, arrangera. Jag använder min kontrabas, gitarr, piano och min dator under denna process.

Jag finner en stor glädje i detta kreativa arbete som i sig självt genererar inspiration. Vad jag menar med detta är att jag inte sitter och väntar på inspiration för att kunna börja jobba.

Jag börjar jobba och inspirationen kommer. För att komma igång kan jag ta vad som helst, till exempel en snabbt framkinkad melodi på pianot, och börja jobba med. När inspirationen sedan sagt sitt så finns det kanske inte en ton av den första framkinkade melodin kvar. Eller så finns varenda först framkinkade ton kvar, det beror på vart inspirationen tog det hela.

Min vision, som jag tidigare skrev, var att hitta ett sätt för jazzmusiker och klassiska musiker att musicera tillsammans på samma sätt, med samma förutsättningar. Hur jag ville gå till väga hade jag i stora drag klart för mig och det lyckades delvis. Med det något pressade tidsschemat, endast tre repetitioner, så tvingades vi till en del kompromisser.

Min förhoppning är att detta skall bli ett stycke som kan spelas i olika sammanhang i framtiden, ett stycke som frambringar intressanta musikaliska möten. Det finns länsmusik och orkesterföreningar och andra institutioner som jag hoppas kunna vara intresserade av detta.

Några direkta förebilder för detta projekt har jag inte då jag inte känner till så mycket musik av det här slaget, det är något som inte särskilt ofta görs. Den stora utmaningen är att hitta en form för detta.

Jag har däremot en hel del inspirationskällor då musikhistorien är fylld av bra musik.

PROJEKTETS/SKOLGÅNGENS BÖRJAN OCH FULLFÖLJANDE

För att på bästa sätt kunna förverkliga min ovan nämnda ambition valde jag, vid första läsårets början, att fokusera på de saker som skulle vara till hjälp i arbetet.

Då en stor del av konserten kommer att vara ett solo för kontrabas, varav en stor del arco, började jag genast med att ta lektioner i klassisk kontrabas för att genom hårt arbete skaka liv i mitt stråkspel. Jag hade en bild av hur det, stråkspelet, skulle se ut efter två års arbete men har dock fått revidera den något och följaktligen fått anpassa den komponerade musiken efter nivån på mitt stråkspel. Det är inte på något sätt en för låg nivå på stråkspelet, det var min ambitionsnivå som var en aning överoptimistisk och överambitiös. Jag siktade dock ganska högt när jag skrev musiken och gav mig en rejäl utmaning i form av ett, för mig, tekniskt svårt arcosolo.

Jag tog kurser i piano, notskrivningsprogram (sibelius) samt i inspelningsprogrammet Logic. Vidare så har jag valt kurser i arrangering, instrumentation och komposition.

Huvudfokus låg dock till en början på basspelet, i synnerhet med stråke.

Då det (stråkspelet) succesivt har funkade bättre och bättre har fokus börjat skifta över till kompositionsdelen.

Jag stötte genast på ett problem. Då jag ej tidigare komponerat ett solostycke för kontrabas fann jag det svårt att hitta vägar för detta. Det jag tidigare komponerat har varit musik som jazz, country och annan närbesläktad populärmusik. Jag fick därför börja söka och leta i den klassiska musiken för att få en aning om på vilket sätt, generellt, den är uppbyggd och hur ett stycke (t.ex ett solostycke) utvecklas. Jag kunde därmed komma igång och inspireras av hur arbetet fortskred. Bland annat så kom jag fram till att en så enkel sak som ett tonartsbyte på det jag skrivit för kontrabasen skapade ett stort antal möjligheter, inte minst instrumenttekniskt.

Jag fick också hjälp, av Örjan Fahlström (Professor i komposition vid KMH), att sätta ord på de olika momenten i komponerandet, vilket jag upplevde som en stor hjälp. Det var

visserligen saker jag redan instinktivt visste men att kunna sätta ord på det och strukturera upp det hela var en stor hjälp vid komponerandet av ett stycke av den här storleken.

En annan stor lärdom jag fick från Örjan Fahlström var när jag hade komponerat färdigt andra satsen och hade med mig partituret till vår lektion. Det jag komponerat var en lång mastig andrasats där jag fått med det jag i min vision hade sett framför mig. Det var en blandning av klassisk musik, countrymusik och fri improvisation. Jag kände en liten oro, som jag inte kunde identifiera, längst ner i magtrakten. Örjan Fahlström tittade på partituret och lyssnade på musiken i form av de datafiler jag hade med mig. Vi talade en del om olika teknikaliteter för att sedan gå över till musikens innehåll. Örjan Fahlström poängterade å det bestämdaste att han inte ville lägga någon värdering på musiken men bad mig att fördjupa mig i begreppen pastisch, estetik och eklektisk. Jag gjorde så och insåg att jag i min strävan att fullborda min vision av andra satsen hade gjort mig blind för om det verkligen blev bra. Jag insåg att oron längst ner i magtrakten var ett tecken på att jag inte var helt nöjd med resultatet. Efter en tid av självrannsakan kom jag fram till, det något smärtsamma och jobbiga beslutet, att jag var tvungen att kassera hela andra satsen och börja om från början. Det enda som blev kvar var ett kort tema som blev det bärande i andra satsen, som fortfarande är en något eklektisk och pastischartad blandning av klassisk musik och filmmusik. Det är dock nu, till skillnad mot tidigare, ett stycke musik som jag tycker mycket om och vars estetik jag inte oroar mig för.

Jag deltog även i några olika ensembler, till exempel fritonal improvisation med Fredrik Ljungquist och elektroakustisk ensemble med Sten Sandell.

I gruppen, en blandning av elektroniska och akustiska instrument, som jobbade med Sten Sandell skrev varje medlem ett stycke i form av ett grafiskt partitur. Det var mycket intressant när vi sedan spelade musiken då det som uppstod var i stil med det jag ville göra med mitt slutprojekt. Inte tonalt eller rytmiskt utan snarare det att improvisationsinslagen inte var ett mål, snarare ett medel.

Arbetet i ensemblerna med Fredrik Ljungquist och Sten Sandell hjälpte mig att se mer öppet på, och formulera, mina tankar kring min suite och mitt mål med det jag kallar ”integrerade av orkestern i improvisationsmomentet”.

Som ett första försök att åstadkomma detta träffades Magnus Persson (vibrafon, solist i första satsen), Petja Svensson (cello) och jag, 12 januari 2009, för att spela delar av musiken.

Petja, som är klassiskt skolad, har viss erfarenhet av improviserad musik, dock ej av vad man menar inom jazz, det vill säga en kollektiv improvisation. Petja, som är en mycket driven cellist, har t.ex konfronterats med improvisation vid tillfällen då hon som solist spelat en kadens och improviserat denna. Konceptet att improvisera tillsammans kändes något främmande och nytt för henne. Vi pratade lite om att reagera utifrån de impulser man får från sina medmusikanter. Petja frågade om det fanns någon metod som jazzmusiker använder när de improviserar och härmar/ekar/kopierar varandras fraser. Det korta svaret på det blev nej. I det något längre talade vi om att göra det bästa av sina tillgångar använda dina tillgångar på bästa sätt. En del musiker har exceptionellt bra gehör (Petja har perfekt gehör) och kan därför lättare ”härma” andra musikers fraser än de med något sämre gehör, andra har en stor rytmisk flexibilitet. Det finns också i ”jazzens språk” ett antal kända fraser och rytmer som alla känner igen och kan bolla med, därav den effekt av härma/eka/kopiera som Petja undrade över. Vi talade också en del om andra byggstenar inom jazzen som ofta återkommande, och flitigt använda, harmonigångar.

Vi pratade sedan lite om utgångspunkten för improvisation, att det bästa är om man inte har någon förväntning på hur det skall bli eller har några förutfattade meningar om vad som skall hända. Vi talade om att vara helt fri, under ansvar, att använda sitt goda omdöme, försöka

starta som ett blankt papper som skall fyllas med hjälp av någon given utgångspunkt och impulser från sina medmusiker.

Vi började sedan titta på musiken och spelade igenom några passager, pratade lite om det koncept som här skulle användas. Det vill säga, försöket att få med hela stråksektionen så mycket som möjligt i improvisationen.

Jag har skrivit några fraser (som hela sektionen spelar tillsammans) som inte är tänkta att komma i någon speciell ordning. ”Sektionen” får själva avgöra vilken av fraserna som skall spelas och när den skall spelas. Det resulterar förhoppningsvis i att de på ett aktivt sätt bidrar till improvisationen, genom att reagera på impulser samt ge impulser. Det ger också varje enskild stråkmusiker ansvaret att själv känna av med vilken attack, ljudkvalitet och nyans frasen skall spelas. Ett problem är hur sektionen skall besluta vilken av fraserna som skall spelas och när den skall spelas.

Vi spelade en stund och Petja varvade de för ståksektionen skrivna fraserna med egen improvisation. Det visade sig att vi, trots olika bakgrund, hade många beröringspunkter, och att vår respektive uppfattning om vad improvisation är, inte skiljde sig åt så mycket. Petja har som sagt, viss erfarenhet av improvisation men inte på detta sätt. Hon upplevde det hela mycket positivt, vilket jag och Magnus också gjorde.

Ur det hela föddes en ide´ om hur jag skall få konceptet att funka.

Petja improviserade mycket följsamt och uttrycksfullt. Ur det föddes tanken att använda cello som sammanbindande länk mellan gruppen av musiker som improviserar (vibrafon, kontrabas, piano, trummor och percussion) och stråksektionen. Genom att cello är med och improviserar (innan och mellan stråksektionens fraser) så blir det naturligt att hela stråksektionen också lägger sig i det hela. Stråksektionens fraser smälter på så sätt mer naturligt in i helheten.

När ”sektionen” skall göra sina inpass styrs av Petja. De olika fraserna får ett nummer var (1, 2, 3) indelat i boxar (se sidan 21-26 i partituret). Petja säger helt enkelt ett nummer och nickar in sektionen. På så sätt så styrs sektionens insatser av improvisationen. Det vill säga, de impulser som Petja får och ger avgör vilken fras som sektionen spelar. De fasta fraserna utgör även ett ”bollplank”, speciellt för Petja som kan styra exakt vad hon vill spela innan frasen kommer och på så sätt binda det samman ytterligare. Ståksektionens musiker avgör själva vilken nyans och attack de använder beroende på vad som händer i improvisationen vid det givna tillfället. Det kan också ses som ett visst mått av improvisation.

Mot slutet av improvisationen kommer fras nummer 4. Den består av ett tonmaterial som varje enskild stråkmusiker får behandla efter eget huvud. De får med andra ord improvisera (nästan) fullt ut.

Det hela avslutas på cue och kompositionen går vidare.

Vi spelade även in en del av detta experiment. Inspelningen var mycket inspirerande och idégivande vilket jag hade stor nytta av i mitt fortsatta arbete.

Vi bestämde även att gör en ny träff snart, då med fler musiker (bland annat stråk-kvartett), för att mejsla ytterligare på denna grundide´.

Februari 2009

Magnus, Petja och jag träffas igen, nu tillsammans med stråkkvartettens övriga medlemmar.

Vi provar att spela musiken efter det upplägg jag (tillsammans med Magnus och Petja) kommit fram till. Det funkar förvånansvärt bra och alla musiker finner det hela inspirerande.

Vi spelade även in repet och min positiva inställning till det hela kvarstod efter att jag lyssnat på inspelningen. Jag kunde tydligt höra hur stråkkvartetten anpassade sin attack och nyans

efter skeendet i musiken. Energin som stråkkvartetten tillförde på detta sätt var högst påtaglig och kunde tydligt märkas i solisternas spel. Injektionen av fantasi och känslor, förmedlade av stråkkvartetten, gav solisterna ett bollplank att bolla sina idéer emot samtidigt som den erbjöd en vilopunkt och hjälp att komma vidare. Detta påverkade tydligt skeendet i musiken. Nu återstod bara att se hur det skulle funka när hela orkestern var med.

Maj 2009

Jag, Magnus Person (vibrafon), Daniel Fredriksson (trummor) och Peter Nordahl (dirigent) träffas för att spela igenom musiken. Främst av två anledningar, att hitta de olika groover i kompet som stycket innehåller för att vara väl förberedda vid första repetition med hel orkester samt prova hur de olika partierna i stycket lämpligast dirigeras. Samtidigt fick Magnus och jag tillfälle att spela igenom våra solostämmor. Det var helt enkelt en mycket bra repetition och förberedelse inför den första repetitionen med hel orkester.

Reflektioner kring musiken

Mitt arbete med musiken baserar sig på tre skilda teman vilka får representera sats 1, 2 och 3. Idéerna till musiken har jag hämtat från mitt vardagsliv och den genomgående känslan är en blandning av melankoli och glädje. Jag försöker belysa de dubbla känslor man har inför mycket i livet, stort som smått

Sats 1. Am

Huvudsolist vibrafon

När jag studerade och jobbade med formen för ett stycke av den här storleken satt jag vid ett tillfälle och lyssnade på första satsen i Beethovens femte symfoni. Jag hade läst om sonatformen i flera olika källor, bland annat i Ingemar Bengtssons ”Från visa till symfoni” där sonatformen beskrivs mycket målande och första satsen i Beethovens femte symfoni används som exempel (sidan 191). Jag insåg att min egen första sats, som då inte var helt fullbordad, var uppbyggd enligt schemat för sonatformen. Att få detta konkreta verktyg hjälpte mig mycket när jag skulle sy ihop det hela.

Exposition

Det hela börjar med en introduktion som presenterar stämningen och skapar en förväntan. Huvudtemat presenteras sedan av oboen (sidan 5 takt 18 i partituret) samtidigt som allt fler instrument succesivt fyller på med kontrapunktiska melodier (evolution). Vibrafonen bryter sig loss och tar en tydlig solistroll (sidan 8 takt 30) och det hela mynnar ut i ett forte fortissimo följt av en kort generalpaus. Här presenteras andratemat, i G-moll, av vibrafonen (sidan 9 takt 34) som byggs upp på ett liknande sätt som första temat med ett antal kontrapunktiska melodier. Det är ett tema som uttrycker en längtan som leder oss tillbaka till förstatemat som tillsammans med de kontrapunktiska melodierna, i ett tutti fortissimo (sid 14 takt 53) leder oss vidare. Det hela mynnar ut i ett långt diminuendo i träblåset (sid 18 takt 70) som leder vidare till nästa fas.

Genomföring

Här tar vibrafonen upp sitt improviserade parti (sidan 21 takt 81) tillsammans med kontrabas och så småningom trummor, slagverk och piano. Här kommer också det som jag jobbat och experimenterat med. Cellaon blandar sig i vibrafonens improvisation och leder även stråksektionen när den lägger sig i.

På cue från dirigenten, när improvisationen närmar sig någon punkt liknande höjdpunkt (med hjälp av box 4), kommer resten av orkestern in (sid 26 takt 101) och styr det hela mot nästa

fas genom att bakom vibrafonimprovisationen spela sidotemat (denna gång i A-moll) tillsammans med kontrapunktiska melodier (sid 31 takt 121).

Repetition

I repetitionen är det fullt ös. Från sidotemat kommer vi tillbaka till huvudtemat, alla tidigare hörda kontrapunktiska melodier och lite till (sid 34 takt 133). Det hela leder till ett mäktigt fortissimo (sid 37 takt 147).

Det hela avslutas med en coda som tas upp av vibrafonen i ett mystiskt mezzo forte (sid 37 takt 147) för att avsluta i piano. Den uppmärksamme lyssnaren hör här att jag plockat nästan hela introduktionen från Miles Davis inspelning av låten So What, på skivan Kind of Blue, och använt den som coda. Harmoniken här kan även förnimmas tidigare i satsen (vibrafonen sidan 3 takt 11-13 samt i bakgrunderna bakom vibrafonsolot sidan 26 takt 101).

Musiken i den första satsen är mycket inspirerad av Argentinsk tango. Från genomföringen och framåt så har jag blandat tangokänslan med ett New Orleans second line groove.

Sats 2. D-dur

Huvudsolist kontrabas

En pastisch på klassisk musik och filmmusik inspirerat av andra satsen i Domenico Dragonettis (1763-1846) Concerto in A major for String Bass.

Ett huvudtema presenteras av kontrabasen tillsammans med ett sidotema som i huvudsak presenteras av fagotten. Huvudtemat vandrar sedan lite av och till mellan de olika instrumenten men återfinns hela tiden hos kontrabasen. Det hela mynnar ut i en kontrabaskadens (sid 47 takt 28), som är kadensen från andra satsen av Dragonettis baskonsert något modifierad. Jag har lagt till en del kromatik och harmonik för att den bättre ska harmoniera med stycket i övrigt. Kadensen är alltså inte improviserad då nivån jag uppnått på mitt arcspel inte tillåter det. Kadensen leder in till en sista presentation av huvudtemat som presenteras unisont av flöjten och, med hjälp av flageoletter, kontrabasen (sidan 51 takt 42). Det hela avslutas med en coda av fagott, basklarinett och flöjt (sidan 53 takt 50) som leder in till tredje satsen.

Sats 3. E-dur/Am

Solister kontrabas, tenorsaxofon och basklarinett

Tredje satsen är den som mest är inspirerad av jazz i alla dess former.

Första delen av temat presenteras helt solo av kontrabasen som så småningom får sällskap av piano, slagverk och trummor. Musiken kan sägas vara inspirerad av en blandning av nordisk jazz (ECM) och blues. Hela temat presenteras i rubato. Tempo tas upp och ett interlude (sidan 68 takt 58) leder oss in till D-moll. Sedan tar en lång längtansfull vandring, med hjälp av klassiskt 4/4 jazzgroove, tillbaka till huvudtemat sin början. Det börjar med ett improviserat solo av kontrabasen uppbackad av stråkbakgrunder (sidan 70 takt 66). Det leder så småningom fram till ett, med hjälp av diverse instrument och bakgrunder, improviserat solo av tenorsaxen (sidan 75 takt 87) som succesivt får sällskap av fler och fler instrument vilket leder till en förlösning in i huvudtemat (sidan 89 takt 141). Huvudtemat som här presenterat av kontrabas och basklarinett. Grooven ändras också här till något jag kallar, i brist på bättre, latin-funk. Här har tredje satsen landat. Det hela byggs det hela upp med hjälp av ett improviserat solo av basklarinetten och ad lib komp av slagverk, trummor och piano (sidan 93 takt 157) uppbackat av hela orkestern. Huvudtemat presenteras igen samtidigt som flöjten spelar ett improviserat solo (sidan 105 takt 205). Det hela leder till ett stort forte fortissimo följt av en generalpaus. Ett kort interlude i träblåset leder sedan tillbaka till huvudtemat (sidan 110 takt 227), presenterat av kontrabasen uppbackad av orkestern som slutligen bekvämt avslutar det hela med ett E-dur ackord.

Reflektioner kring repetitionerna

Jag skrev tidigare om problemen med att vara bandleddare, kompositör och musiker. Att alla de olika rollerna tog kraft och fokus från varandra vid ett konserttillfälle. Det var något som jag försökte förebygga inför uppförandet och konserten av mitt stycke. Jag hade som sagt lagt över en del av ansvaret på dirigenten (Peter Nordahl) inför repetitioner och konsert. Men det faktum att det mesta arbetet kring repetitioner och konsert tillföll mig kvarstod.

Organisera musiker, boka replokal, boka konsertlokal, kontakt med ansvarig på konsertlokal, boka pianostämmare, kontakt med ljud och ljus tekniker, promotion inför konsert, ordna fram instrument (orkesterpukor), se till att alla musiker för sina stämmor i tid och så vidare. Allt detta gjorde att jag inte, i den utsträckning jag önskat, kunde gå in för musiken och mitt eget spel när det väl var dags för konsert. Jag har, som jag tidigare skrivit, lång erfarenhet av att vara bandleddare. Det är något som numer känns naturligt, framförallt i mitt band Patrik Boman Seven Piece Machine. Det beror dels på att jag har vant mig vid situationen samt lärt mig vad som behöver göras så att mängden av störande oförutsedda moment minimeras, dels på att bandmedlemmarna vant sig vid hur det hela funkar vilket gör de inte behöver ställa en mängd frågor, de vet att de får den nödvändiga informationen och att allt funkar. Det hela flyter i regel smidigt.

Det nya i denna situation var storleken på det hela vilket gjorde det svårare att ha en bra överblick och känna att allt var under kontroll. Vidare så var det en ny situation att ha skrivit ett stycke av den här storleken vilket gjorde det var svårt att koppla bort rollen som kompositör och bli ”enbart” musiker när musiken spelades.

Det som upplevdes väldigt positivt av mig var det faktum att musiken klingade mycket väl och att de medverkande musikerna också upplevde det samma. De uppskattade sina stämmor och hade kul när vi spelade. Jag måste också tillägga att alla medverkande musiker verkligen bidrog till det välklingande resultatet genom ett underbart spel.

När vi började repetera så kunde små skillnader mellan klassiskt skolade musiker och jazzmusiker att märkas, främst i fråga om avfrasering. Då musiken är väldigt rytmisk, och olika saker tar vid från varandra och flätas samman, var det väldigt viktigt att driva tempot och att hålla ut tonerna i frasslut exakt den längd som var noterat. Att driva tempot är något som en jazzmusiker gör automatiskt medan en klassiskt skolad musiker gärna avfraserar med en något böljande timing. En annan skillnad som kunde märkas var att de klassiskt skolade musikerna spelade nyanser precis som det stod och jazzmusikerna gärna spelade lite starkare. Men i det stora hela så var skillnaderna mycket små.

Mycket av repetitionstiden gick åt till att repetera in den noterade musiken så mitt experiment med stråksektion som blandar sig i vibrafonsolot hann vi inte riktigt jobba med som jag ville. En stor skillnad från replokal, där stråkkvartett, jag, Magnus och Petja repeterat, till konsertlokal var problemet med hur Petja på ett tydligt sätt skulle kunna förmedla till de övriga i stråksektionen vilken fras (box) som skulle spelas, då vid konserttillfället även informationen skulle nå fram till keyboardspelaren som dubbade stråksektionen. PA-ljud (om än inte speciellt starkt), placering på scen samt akustik på scen, som visade sig vara väldigt torr och inte leda ljud särskilt bra, påverkade också situationen. Vi hann tyvärr inte testa hur det hela funkade på ett tillfredsställande sätt så det hela slutade med att, på konserten, signalerna om vilken box som skulle spelas gavs av dirigenten. Resultatet blev ändå bra och de i momentet inblandade musikerna fick möjlighet att, efter eget huvud, påverka musikens förlopp. Speciellt Petja (cello) som improviserade tillsammans med vibrafonen. Men även stråksektionens medlemmar som kunde spela boxarna som de

behagade. Framförallt box 4 där det kunde spela, med ett givet tonmaterial, helt ad lib och ge sin input och energi för att höja intensiteten i musiken.

I övrigt i första satsen finns det inte utrymme för musikens egna infall förutom att slagverk, trummor, piano och kontrabas spelar ad lib inom vissa givna ramar bakom vibrafonsolot.

I sats två, som är den som är mest inspirerad av klassisk musik, finns inget utrymme för de enskilda musikernas infall. Den skall spelas strikt som det är komponerat. Det enda ställe där de finns utrymme för utflykter är kontrabasens kadens (sidan 47 takt 28).

I sats tre ville vi, jag och dirigenten, fortsätta experimentet från sats ett. Då denna sats är den som innehåller mest improvisation ansåg vi att det var möjligt. Återigen så var tidsaspekten ett problem. Jazzmusiker är vana vid att lägga till något till musiken om andan faller på, och i tredje satsen ges rikligt med tillfällen för det. Till exempel under kontrabasens improviserade solo (sidan 70 takt 66 i partituret), framförallt i andra vampen (sidan 71 takt 71) då stråket endast ligger med en ackordmatta och trummor och piano spelar ad lib.

För klassiska musiker känns det däremot något främmande och de behöver en tid till att vänja sig vid det nya scenariot, tid som vi tyvärr inte hade.

Ett annat ställe där det är öppet för infall är under första delen av basklarinettens improviserade solo (sidan 93 takt 157). Peter delgav orkestern att det var fritt fram att följa sina infall under de ovan nämnda partierna och spela toner, ljud, rytmer eller vad som kändes rätt. Även på andra ställen under satsen, om en oemotståndlig lust att komma med ett inpass skulle uppstå, gick det att blanda sig i skeendet. Jag inser att det finns en risk för kaos om man ger sådana instruktioner men i det här fallet så var det till erfarna, omdömesgilla och skickliga musiker de gavs så jag ansåg risken som liten.

Då tiden för repetition var knapp så blev det naturligtvis inte några större utflykter i ensemblen men jag tycker ändå att det var viktigt att förmedla att möjligheten fanns för att ge alla inblandade en känsla av frihet och valfrihet. Jag tror att det hjälpte till i vår strävan att nå ett bra resultat.

Reflektioner kring konserten

Hur gick det då vi själva konserten? Jag kände att blandningen av jazzmusiker och klassiska musiker varit fruktsam på mer än ett sätt, inte minst socialt. Stycket vi spelade var av relativt ”seriös” karaktär och till en början, under repetitionerna, så var det klassiska musikerna en aning försiktiga, vana vid vad som är brukligt för dem. De tyckte till exempel att det var mycket förvånande att Petja blev ombedd att ropa de olika boxnummer (sidan 21 takt 83 i partituret) stråkarna skulle spela i första satsen, och undrade om det var ok att prata under musikens gång. Vidare så gjorde de klassiska musikernas disciplinerade ensemblespel att de ibland något, som ensemblemusiker, oborstade jazzmusikerna kammade till sig. Jag kände att en bra kemi och samförstånd uppstod. Båda kategorierna musiker anpassade sig till varandra och musiken.

Som jag tidigare skrev så hann vi inte repetera riktigt så mycket som vi ville, tiden under de tre repetitionstillfällen vi hade gick fort och det var relativt mycket musik att gå igenom. Därför, vid konserttillfället, som jag tidigare skrev, slutade det med att dirigenten (Peter Nordahl) tog hand om uppgiften att ge cue angående vilken box som skulle spelas av stråkarna i första satsen (sidan 21 takt 83 i partituret). Jag kände mig en aning besviken över att vi blev tvungna att, i mitt tycke, ta till denna nödlösning. Men under konserten upplevde jag ändå att resultatet blev det eftersökta. Stråksektionen lyssnade och spelade sina fraser på

det sätt de tyckte passade bäst i situationen. Känslan jag fick var att de gav energi till sin omgivning samtidigt som de fick energi tillbaka, energi att omsätta och använda för fortsatta utflykter. Vilket gav solisten (vibrafon) och kompet oväntade och fantasieggande impulser. Att cellon spelade solo tillsammans med vibrafonen fick också önskat resultat. Förutom att Petja, på cellon, spelade mycket uttrycksfullt så gjorde det att de, på ett sätt, oväntade fraserna från stråksektionen kändes helt naturliga. Den enda komponent, enligt grundtanken, som här saknades var Petjas möjlighet att till hundra procent anpassa sitt spel inför kommande box.

Andra satsen innehåller inte något moment av improvisation och spelades helt enkelt, efter bästa förmåga, som noterat. Jag kände dock att känslan från den första satsen, flödet i improvisationen, smittade av sig på musiken i den andra satsen, vilket jag upplevde ge andra satsen en liten dimension till. Även förväntningen om urladdningen i tredje satsen färgade av sig på hur vi spelade den andra satsen. Det enda negativa i andra satsen var att jag hade svårt att slappna av då det jag skulle spela var mycket svårt. Jag vet, efter att ha läst Kenny Werners bok "Effortless Mastery" och Stephen Nachmanovitchs bok "Free Play-Improvisation in Life and Art", att det är fel att tänka så, att man begränsar sig själv, att man inte ska oroa sig för att göra misstag, men jag lyckades inte. Jag var väl förberedd men den nya situationen och situationens allvar gjorde att resultatet, av mitt spel, inte blev som jag önskat.

Den tredje satsen blev däremot som jag önskat, en lång uppbyggd längtan genom improvisationer fram till en orgie i rytm när basklarinetten spelar sitt improviserade solo. Här var jag mer i mitt eget element och kunde leverera tema och improviserat solo utan att känna press. När tensorsaxen, trakterad av Karl Martin Almquist, tog över för ett improviserat solo och kompet släppte loss en 4/4 groove gjorde harmoniken att längtan efter förlösning fortfarande fanns kvar.

När sedan hela ensemblen genom ett glädjesprudlande, men också melankoliskt, parti lämnar över till basklarinetten improviserade solo, spelat av Per "Texas" Johansson, har tredje satsen landat, nått sin punkt av "no return". Det är dock en punkt man gärna dröjer kvar vid en stund. När temats andra del kommer tillbaka för att lotsa oss mot slutet hör vi flöjten i ett improviserat solo bakom (eller framför om man föredrar det) temat. Flöjten spelas av Jan Bengtsson, en brilliant klassisk flöjtist och samtidigt en mycket skicklig jazzflöjtist. Man skulle kunna säga att han är ett levande bevis på att det ligger något i min, och andras, teori, att det inte främjar musiken i stort att dra en tydlig skiljelinje mellan noterad och improviserad musik.

Önskemålet, eller tillåtelsen, att vid behov ge ifrån sig toner, ljud eller rytmer för att förstärka och ge stämning anammades något under tredje satsen. Dock, som jag skrev tidigare, så gjorde den något för knappa repetitionstiden att det inte skedde i den utsträckning som hade varit möjlig.

Konserten blev med andra ord i stort sett lyckad. Alla musiker och dirigenten gjorde ett superjobb och musiken lät som jag hade hoppats. Det enda som inte var hundra procent var jag själv men det tror jag inte att jag hade kunnat göra så mycket åt. Det mastodontarbete det innebar för mig att skriva musiken, pressen jag satte på mig själv genom att spela ett, för mig, svårt arcostycke samt den vanliga, och hanterliga, nervositet som uppstår vid konsert gjorde att det hela blev lite för mycket för mig.

Jag upplevde ändå det hela som något mycket positivt och lustfyllt. Jag insåg dock dagarna efter vilken anspänning det hela inneburit då jag var mycket trött.

Jag hoppas på att få tillfälle att spela detta igen och då ha tid att utveckla ytterligare det vi denna gång påbörjat.

Reflektioner kring improvisation

Vad betyder ordet improvisation för olika musiker?

Har en rockmusiker, jazzmusiker, folkmusiker och en klassisk musiker samma uppfattning om vad improvisation innebär? på ett generellt plan, kanske, på ett djupare plan, förmodligen inte.

Jag själv, som är i huvudsak jazzmusiker, har min bild av improvisation relativt klar för mig. Ett talande exempel skulle kunna vara att ge en jazzmusiker ett papper med fyra takter ackordanalys, till exempel Gm7-C7-Fmaj7-Fmaj7, utan tempobeteckning, anvisningar om nyans eller spelsätt. Detta till synes fattiga material kan visa sig vara väldigt innehållsrikt i händerna på en inspirerad jazzmusiker. Om jag skulle sätta samma papper framför en klassiskt skolad musiker skulle jag förmodligen endast få en frågande blick. Det visar att olika musiker har olika utgångspunkt. Men är skillnaden egentligen så stor som man kan tro? Alla håller vi på med musik och det måste finnas en punkt där vi kan mötas.

Min egen erfarenhet av improvisation inom klassisk musik, vilket jag villigt erkänner är mycket liten, har jag från min tid vid Musikhögskolan i Malmö där jag studerade kontrabas på musikerlinjen 1984-85. Kompositören och dirigenten Sigfried Neuman jobbade då där och vi spelade en del av hans nutida musik. Det hände att vi spelade musik som jag skulle kunna kalla improvisation. Det kunde bestå i att man fick ett notpapper med ett antal fraser, skrivna lite här och var på pappret, att spelas i bestämd ordning men i, till exempel, valfritt tempo. Vad jag kunde förstå så var musiken som uppstod en blandning av kompositörens, dirigentens och musikernas smak, humör, skicklighet, uppfattning och så vidare. Då vi (musikerna) var väldigt unga så slutade det i regel med kakafoni, vilket jag upplevde som en orespekt mot, inte i första hand den komponerade musiken, utan mot själva konceptet improvisation.

Som jazzmusiker ägnar man stor tid och energi till att fördjupa sig i och förstå begreppet improvisation. För mig betyder det i mångt och mycket att lära sig att instinktivt reagera på det man hör omkring sig, använda det tillsammans med sina medmusiker på ett respektfullt sätt för att skapa bra musik. Det finns som regel ramar musikerna utgår ifrån och utvecklar efter bästa förmåga.

Det finns en generell uppfattning, vilken jag delat fram till nu när jag mer ingående funderat över saken, om att inom jazzmusik, folkmusik och populärmusik så ligger fokus på rytmiken och inom den klassiska musiken så ligger fokus på klang. Det ligger något i det om man ser på hur olika musiker uppfostras och får lära sig sin repertoar. Denna skillnad i fokus är något som blivande musiker erfar under sin utbildning. Men i förlängningen så håller inte det synsättet. I det kommande arbetslivet så ser det inte ut så. Oavsett vilken musik du spelar så måste de båda komponenterna rytmik och klang finnas med om det ska låta bra. Den ena komponenten kan inte ses som mer eller mindre viktig än den andra. Tvärtom så är de mycket tätt förknippade med varandra och lyfter varandra. Skillnaderna mellan till exempel en jazzmusiker och en klassisk musiker handlar därför mer om musikalisk uppfostran och olika utgångspunkter. Jag upptäckte mer likheter än skillnader under de repetitioner jag, Petja, Magnus och stråkkvartetten genomförde under januari-februari 2009 (se sidan 7-8).

Då orkestern vid uppförandet av mitt stycke kommer att innehålla både klassiskt skolade musiker och jazzmusiker har jag valt att fokusera på dessa båda kategorier, i mitt arbete rörande improvisation. Jag har dock även samtalat med musiker från andra genrer i detta ämne för att få en så heltäckande bild som möjligt.

För att få dessa två olika musikergrupper att smidigt samverka i en situation bestående av improvisation måste jag tillgodogöra mig de klassiska musikernas syn på improvisation och sedan hitta sätt att få deras och jazzmusikernas synsätt att samverka.

Mitt mål med musiken är att mina ramar som kompositör skall höras, att min grundtanke är tydlig, och att det samtidigt skall ges förtroende till de medverkande musikerna att i improviserade avsnitt förvalta denna grundtanke och dessa ramar. En av alla utmaningar för mig är att kunna tillhandahålla ett sådant material så detta blir möjligt.

Som hjälp i denna process har intervjuat, på ett informellt sätt, och samtalat med ett antal musiker från olika håll och ställt frågor om vad ordet improvisation innebär för dem. Jag valde ut följande musiker:

Petja Svensson, cello, frilansar som solist och kammarmusiker, var 1995-1996 artist in residence på Sveriges Radio.

Rolf Lindblom, piano, konsertpianist och professor vid KMH där han bland annat undervisar i klassisk pianoimprovisation..

Mats "Dicken" Hedrenius, trombon, frilansande trombonist och arrangör inom jazz och teatermusik, är också lärare på kulturskolan i Vallentuna.

Erik Söderlind gitarr, jazzgitarrist som jobbar med, bland andra, Kjell Öhman och Magnus Lindgren.

Lennart Westberg, gitarr, gitarrist i popgruppen Rongedahl.

Jag valde att ställa följande frågor som ett underlag för ett informellt samtal.

1. Vad innebär improvisation för dig?
2. Vad betyder medmusikers påverkan?
3. Kan man improvisera i ett sammanhang där man inte möter respons från sina medmusiker?
4. Går det att improvisera helt utan ramar?
5. Har improvisationen något egenvärde eller är den till för kollektivet?
6. Av vilken betydelse är ett personligt uttryck?
7. Vad är mer eller mindre improviserat?

Utöver dessa lite längre samtal har jag, på samma informella sätt, haft en mängd kortare samtal med ett stort antal musiker från olika genrer.

En tydlig bild som framträtt är att improvisation i någon form är ett naturligt inslag för de flesta musiker inom jazz, folkmusik och populärmusik. Bland de klassiska musikerna är det dock inte lika vanligt förekommande och inte något som ses som en naturlig del av musiken. Återigen så tror jag att det är frukten av musikalisk uppfostran och att skillnaderna inte är så stora som det verkar.

Det är resultatet av mitt eget experiment med en stråksektion som blandar sig i en improvisation som leder mig till den slutsatsen.

Mitt samlade intryck förstärker vad jag tidigare skrev. Att tydligt dela upp begreppet musik i noterad musik och improviserad musik är inte främjande för musiken i stort. Vidare så är mitt intryck, oavsett från vilken genre en musiker kommer, att om musikern i fråga ägnat sig åt improvisation i någon form är uppfattningen om, och upplevelsen av, improvisation relativt samstämmig. Yttryck och känslor som frihet, ge och få input, älskar kollektivet, individualisten behövs i kollektivet för att kollektivet ska fungera, uttrycka känslor, improvisationen är för min egen skull - kollektivets och publikens, söker kicken, friheten i en ensemble, nå ut med sin personlighet, olika människor strävar mot samma mål och så vidare

är ofta återkommande. Åsikter som att även om man inte i huvudsak jobbar med improviserad musik är det bra att ägna sig åt det då det hjälper en att öppna sinnet, tänka själv och reflektera över formkänsla var återkommande. Trombonisten Mats ”Dicken” Hedrenius sammanfattade det hela på ett mycket kärnfullt sätt. –” Improvisation är för mig ett förhållningssätt som säger att jag och dom jag spelar med alltid får göra vad vi vill med musiken.

Även när ingen direkt improvisation sker så är det relaterat till improvisationen som förhållningssätt”.

Improvisation har en lång historia, det var förmodligen genom improvisation musik första gången spelades. Även sedan människan lärt sig att notera musiken var improvisationen högst levande. I europeisk konstmusik var den länge så och under 1700 och 1800-talen anordnades tävlingar i improvisation, där stora pianister och kompositörer som Ludwig van Beethoven (1770-1827), Frédéric Chopin (1810-1849) och Franz Liszt (1811-1886) deltog och hänförde sin publik med hisnande improvisationer. Mot slutet av 1800-talet började traditionen att improvisera att klinga av för att snart nästan helt försvinna. Mycket beroende på att komponerandet mer och mer gick in i mikrodetaljnivå och att till exempel kadenser, som tidigare improviserades, började skrivas ner som en del av kompositionen. Därav bristen på improvisation inom klassisk musik idag.

Det finns en obruten tradition att improvisera, inom europeisk konstmusik, från Bach fram till idag, improvisation på kyrkorgel.

Allt detta säger mig att det endast är vårt intellekt och våra begränsningar som säger att det finns en osynlig gräns mellan noterad musik och improviserad musik. Att Beethoven ska ha sagt ”improvisation är kompositionens moder” stärker mig ytterligare i min uppfattning.

En återkommande åsikt i diskussionen är att det är mycket intressant att föra dessa filosofiska resonemang kring ämnet improvisation men att man till slut hamnar i en situation där det bara är ord och att det är mycket skönt när man spelar för då finns det inte plats för alla dessa ord, de mister sin relevans.

Sammanfattning och reflektion över min tid på KMH

Som jag tidigare skrev så såg jag fram emot att börja studera vid KMH och var fast besluten att göra det mesta av min tid där.

Att studera heltid, jobba som musiker och få tid över till sin familj insåg jag skulle bli svårt. Men att det skulle bli så svårt som det blev insåg jag inte. Vissa perioder upplevde jag arbetsbördan nästan som omänsklig. Jag kunde naturligtvis valt att jobba mindre men det finns en ekonomisk verklighet att ta hänsyn till när man har familj och barn samt en arbetsmarknadsmässig verklighet som tar vid efter avslutade studier. Att tacka nej till för mycket under en period (till exempel under en studieperiod som denna) påverkar de arbetstillfällena du eventuellt får efter avslutade studier. Så hur mycket jag kunde jobba utan att, för mycket, störa studierna eller få en för stor arbetsbörda var en övervägningsfråga. En tanke som slagit mig är att musiker som mig, något äldre med stor arbetslivserfarenhet, som jag har förstått skulle vara önskvärda som studenter på masterutbildningen, skulle kanske vara mer intresserade av utbildningen om den var mer anpassad efter deras förhållanden. Speciellt med tanke på att många också har familj och barn.

Jag förstår att det är en ekonomisk och administrativt svår nöt att knäcka men om utbildningen skall bli riktigt attraktiv för ovan nämnda kategori musiker är det något att fundera över.

Med det sagt så måste jag ändå säga att det har varit en mycket positiv upplevelse att studera vid KMH de här två åren. Mina önskemål och mina behov har i mångt och mycket bemötts på ett mycket positivt sätt. Att få studera för och lära av så kunniga lärare har varit, ett privilegium, och mycket givande. Jag har försökt att göra det mesta av varje tillfälle för att tillgodogöra mig så mycket som möjligt och känner att min lust att jobba vidare med allt jag lärt mig är stor.

Jag hoppas också att det är en hjälp på vägen till att nå någonstans i närheten av den inre frid, som beskrivs som det avgörande i Stephen Nachmanovitch bok "Free Play-Improvisation in Life and Art" och i Kenny Werners bok "Effortless Mastery" för att verkligen kunna spela musik.

Litteratur

- Werner, Kenny, 1996: *Effortless Mastery*, New Albany: Jamey Aebersold Jazz
Bengtsson, Ingemar, 1985: *Från visa till symfoni*, Norrköping: NCS Musikförlag KB
Nachmanovitch, Stephen, 1990: *Free Play*, New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam
Adler, Samuel, 1982: *The Study of Orchestration*, New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Medverkande musiker bilaga 1.

Flöjt - Jan Bengtsson

Altflöjt – Johan Hörlén

Oboe – Hedvig Marklund

Tenorsaxofon – Karl Martin Almquist

Basklarinett – Per ”Texas” Johansson

Fagott – Linus Berglund

Trumpet – Karl Olandersson

Trombon – Magnus Wiklund

Timpani och percussion – Andreas Ekstedt

Trummor och percussion – Daniel Fredriksson

Vibrafon och percussion – Magnus Persson

Kontrabas – Patrik Boman

Piano – Carl Orrje

Keyboard – Jakob Ellerstedt

Violin 1 – Gentilia Pop Muszka

Violin 2 – Andreas Forsman

Viola – Erik Holm

Cello – Petja Svensson

Dirigent – Peter Nordahl

CV, bilaga 2.

Jag hade, innan mina studier vid Kungliga musikhögskolan tog sin början i augusti 2007, en tjugo år lång karriär som frilansande musiker, arrangör, producent och kompositör bakom mig. Den har naturligtvis innehållit många olika arbetssituationer och jag har här valt att redovisa dessa enligt nedanstående något schematiska upplägg.

Patrik Boman: musiker, arrangör, producent och kompositör

Födelsedatum: 10 oktober 1964, Stockholm.

Efter studier på Musikhögskolan i Malmö samt Kungliga musikhögskolan i Stockholm åren 1984-1987 började jag min professionella karriär som bassist i den svenska pianisten, kompositören och arrangören Lars Sjöstens grupp, Lars Sjösten Quartet.

Gruppen turnerade flitigt i Sverige, Skandinavien och Europa där de framträdde på musikfestivaler, jazzklubbar, konserthus samt radio och TV sändningar.

Gruppen spelade in 4 album (CD) under perioden 1988-1991:

1988 spelade gruppen in sin första skiva, Roots and Relations, på Dragon Records.

Skivan vann priset "Gyllene Skivan", för bästa jazzinspelning 1988. Priset delas ut av världens äldsta (nu existerande) jazztidskrift, Orkester Journalen.

Gruppen samarbetade också med en rad gästsolisterna som: Bill Barron, Benny Bailey, Gunnar "Siljabloo" Nilsson och Nannie Porres.

Parallellt med arbetet i "Lars Sjösten Quartet" började jag bygga upp ett namn på egen hand. Jag arbetade, turnerade och framträdde under de kommande åren (1987-2000) vid festivaler, på jazzklubbar, konserthus, skivinspelningar samt Radio och TV sändningar med svenska och internationella musiker och artister som: James Moody, Clark Terry, Mose Allison, Steve Grossman, Georgie Fame, Lisa Ekdahl, Stacey Kent, Guy Barker, Marie Bergman, Bernt Rosengren, Alain Mion och så vidare.

I början av 1990-talet träffade jag pianisten Peter Nordahl och ett mångårigt samarbete oss emellan startade. Vi bildade gruppen "Blue Connection" som gav ut två CD.

1993- Live at the Clipper Club: Dragon Records

1995- The Passenger: Dragon Records

1994 startade vi, och drev fram till 1997, jazzklubben "Lydmar Hotel" i Stockholm. Klubben presenterade levande jazzmusik fem kvällar i veckan med såväl svenska som internationella artister, till exempel: Kenny Barron Trio, Roy Hargrove Quintet, Jack McDuff, Jimmy McGriff, Maceo Parker, Roy Ayres, Lisa Nilsson, Rebecka Törnqvist, Lisa Ekdahl, Steve Grossman, Clark Terry, James Moody, Mose Allison, Nils Landgren, Svante Thuresson, Bernt Rosengren, Lars Sjösten, Lars Jansson, Hector Bingert, Per "Texas" Johansson, Monica Borrforss, Marie Bergman och så vidare.

1995 startade vi (Patrik Boman och Peter Nordahl) skivbolaget Arietta Discs (www.arietta.se).

Arietta Discs har haft sin beskärda del av framgång, både konstnärligt och kommersiellt, i form av två grammysar, en gyllene skivan samt ett antal utmärkelser av Sveriges Radio P2. För närvarande har Arietta Discs 35 titlar i sin katalog.

1996-1998 producerade och arrangerade vi tillsammans musiken, samt deltog som musiker, på albumen:

"When Did You Leave Heaven"-Lisa Ekdahl & Peter Nordahl Trio- BMG samt uppföljaren, "Back to Earth"-Lisa Ekdahl & Peter Nordahl Trio-BMG,

Skivorna gjorde stor succe´ världen över, framför allt i Sverige, Frankrike, USA och Japan. Detta ledde till turnéer och engagemang vid festivaler och klubbar runt Europa, till exempel La Villa och New Morning i Paris, The Widder Bar i Zürich, Pizza Express i London, Nice Jazzfestival, Bourdoux Jazzfestival, Amiens Jazzfestival och så vidare. Musik från de två albumen användes också till Hollywoodproduktionen ”Town and Country”- New Line Cinema, med skådespelare som: Warren Beatty, Diane Keaton, Goldie Hawn, Charlton Heston och Andie McDowell. Gruppen (Lisa Ekdahl & Peter Nordahl Trio) syns även i en av filmens scener.

Jag deltar även som musiker i samarbetet mellan Bernt Rosengren Octet och Modern Jazzdans Ensemble. En föreställning av Gershwins Porgy & Bess för jazzgrupp och dansgrupp. Föreställningen ges på Kulturhuset i Stockholm.

1999 bildar jag min egen grupp, Patrik Boman Seven Piece Machine. En septett som uteslutande spelar originalmusik komponerad av mig. Gruppens första CD, ”Patrik Boman Seven Piece Machine”, rönt stor uppmärksamhet. Skivan vann OrkesterJournalens ”Gyllene Skivan”, bästa jazzinspelning 2000 samt priset ”Jazzkatten” från Sveriges Radio P2 som årets grupp 2000. Gruppen turnerar genom Sverige. Gruppens konserter spelas in, eller direktsänds, av Sveriges radio P2 vid ett flertal tillfällen. Sveriges Television sänder i den direktsända programserien ”Jazz på Nalen” en timmes lång konsert med gruppen.

2001-2003

Patrik Boman Seven Piece Machine framträder vid, samt får mottaga priserna Gyllene Skivan och Jazzkatten, Swedish Jazz Celebration 2001 samt 2002 organiserat av Sveriges Radio P2, Rikskonserter, Stim, Sami med flera. Konserterna direktsänds av SR P2.

Jag skriver och producerar manus och musik samt regisserar (tillsammans med konstnären Lukas Göthman och pianisten Peter Nordahl) en serie kortfilmer för Sveriges Television. Jag frilansar och turnerar med olika grupper och artister som t.ex. Patrik Boman Seven Piece Machine, Peter Nordahl Trio, Steve Grossman, Bernt Rosengren Octet, Rudy Smith, Alain Mion och Sweet Jazz Trio i Skandinavien, Europa, Japan, Vietnam, Marocko.

Jag deltar som musiker, arrangör och producent vid inspelningen av författaren Karl Johan Vallgrens album, ”Kärlek och andra katastrofer” (Bonnier Music).

Patrik Boman Seven Piece Machine släpper sin andra CD, ”Johnny Mob in Deep City”, vilken får omdömen i pressen som:
 ”Supervasst, verkligen”- Aftonbladet, ”Ojoj, vilken jazzskiva”- SvD, ”Down and Out är bland det fräckaste jag hört”- Göteborgsposten, ”Har svensk jazz någonsin nått högre höjder”- Jönköpingsposten, ”Köper du bara ett jazzalbum i år - måste det bli Johnny Mob in Deep City”- Vermlands Folkblad, ”Det låter uramerikanskt”- Gefle Dagblad, ”Patrik Boman hör till de där unga begåvade jazzmusikerna som gång på gång överträffar sig själva”- Nerikes Allehanda, ”Musiken bubblar av spänning, energi och massor av kryddstarka solon”- Sundsvalls Tidning, ”Tidlös storstadsjazz”- Smålandsposten.

Jag deltar som musiker i samarbetet mellan Peter Nordahl Trio och Modern Jazzdans Ensemble. En föreställning av Gershwins An American in Paris för jazztrio och dansgrupp. Föreställningen ges av Park Teatern samt turnerar runt Sverige.

2004

Jag bildar Patrik Boman trio. Inleder ett samarbete med saxofonisten, kompositören och legenden Benny Golson. Trion framträder vid en konsert på Nalen i Stockholm tillsammans med Benny Golson.

Jag åker på konsert-turné med Peter Nordahl Trio till Japan. Gruppen ger ett flertal konserter i Osaka, Kobe, Nagoya och Tokyo.

Jag åker på konsert-turné till Vietnam med Patrik Boman Seven Piece Machine för att delta vid "European Jazz Festival" i november 2004. Gruppen gör ett flertal konserter i Hanoi och Ho Chi Minh City samt en konsert i Laos huvudstad Vientiane.

2005

Fortsätter samarbetet med Benny Golson. Patrik Boman Trio gör, tillsammans med Benny Golson, en nio (9) konserter lång turné genom Sverige.

Jag frilansar och turnerar med bl.a Antonio Giacca Trio (konserter i Portugal och Italien) och Peter Nordahl Trio (Japan turné). Patrik Boman Seven Piece Machine spelar in sin tredje CD för release i oktober 2005. I samband med release ger gruppen ett antal konserter, bl.a. vid Umeå Jazz Festival där gruppens konsert direktsänds av SR P2.

Jag jobbar som musiker, arrangör och producent vid inspelningen av sångerskan och skådespelaren Anna Sises debutalbum.

2006

Jag fortsätter samarbetet med Antonio Ciacca och ger konserter med dennes trio i Turkiet, England, Frankrike och Italien.

Jag fortsätter samarbetet med Benny Golson och spelar i Istanbul.

Jag arbetar med tenorsaxofonisten Steve Grossman i Paris.

Turné med Patrik Boman Seven Piece Machine i Sverige.

Jag medverkar som musiker, arrangör, kompositör och producent vid inspelningen av sångerskan Marina Mårtenssons debutalbum.

2007

Turnerar med Patrik Boman Seven Piece Machine och Lars Törnqvist All Stars.

Börjar studera vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm på masterprogrammet.

2008

Turnerar med Patrik Boman Seven Piece Machine och Lars Törnqvist All Stars.

Jag arbetar med den franske pianisten och sångaren Alain Mion i Paris. Medverkar som musiker vid föreställningen av musikalen Jekyll & Hyde på China Teatern.

Jag producerar och arrangerar skivan "Little Girl Blue" med gruppen Sweet Jazz Trio för det japanska skivbolaget Spice of Life Inc. Musiken på skivan framförs av trion plus en stråkkvartett.

Turné i Japan tillsammans med Sweet Jazz Trio där konserter ges tillsammans med en japansk stråkkvartett.

DISCOGRAFI, bilaga 3.**Som musiker**

Ulf Sandberg Quartet

”Totally Weird” Acid Jazz-1986

“Totally weird II” Acid Jazz-1986

Various Artists

”Den flygande Holländaren” EMI-1988

Lars Sjösten Quartet

”Roots and Relations” Dragon Records-1988 (**vinnare av Orkester Journalens ”Gyllene skivan”, bästa jazzinspelning 1988**)

Björn Holm

“Nya vänner” EMI-1989

Lars Sjösten Quartet

”Christer Boustedt till minne (Jazz i Svabensverk)” Dragon Records-1989

”Lars Sjösten Quartet in Moscow” Melodia Records-1990

“In Confidence” Dragon Records-1991

Uf Sandberg

“Ulf” Acid Jazz-1993

Blue Connection

“Live at the Clipper Club” Dragon Records-1993

“The Passenger” Dragon Records-1995

Rune Carlsson

“Witchcraft” Arietta Discs-1995

Various Artists

“Jazz on the Corner” Arietta Discs-1995

Gunnar Bergsten

“The Good Life” Arietta Discs-1995 (**grammisvinnare, bästa jazz 1995**)

Marie Bergman

“Fruit” Arietta Discs-1996

Lisa Ekdahl

“Med kroppen mot jorden” BMG-1996

Leif Wennerström

”Don Quiote” Dragon Records-1996

Bernt Rosengren Octet

”plays Porgy and Bess” Arietta Discs-1996

Peter Nordahl Trio

”Crazy she calls me” Sittel Records-1996

Myrra Malmberg

”Unexpected” Arietta Discs-1997

Kenny Håkansson

”2117 m ö h” Silence-1997

Lisa Ekdahl & Peter Nordahl Trio

”When did you leave heaven” BMG-1997

”Back to Earth” BMG-1998

Gunnar Bergsten

”Somewhere” Arietta Discs-1998

Carl Johan Vallgren

”Easy listening för masochister” Twin Music-1998

Åsa Schmalenbach

”Ögonblick” Universal Records-1998

Philippe Cohen Solal

”j’Aimerais pas Crever un Dimanche” Warner-1998

Bernt Rosengren Octet

”plays Evert Taube” Arietta Discs-1999 (**grammisvinnare, bästa jazz 1999**)

Peter Nordahl Trio

”An American in Paris” BMG-1999

Patrik Boman Seven Piece Machine

”Patrik Boman Seven Piece Machine” Arietta Discs-2000 (**vinnare av Orkester Journalens “Gyllene Skivan”, bästa jazzinspelning 2000**)

Bernt Rosengren Octet

”plays Kurt Weill” Arietta Discs-2000

Carl Johan Vallgren

”Kärlek och andra katastrofer” Bonnier Music-2001

Alain Mion Trio

”Some Soul Food” Caravage-2001

Lars Sjösten Quartet featuring Sara Fischer

”The soft edge” Dragon Records-2001

Peter Nordahl Trio

”Dear Old Stockholm”- Arietta Discs 2001 (endast tillgänglig I Japan)

Peter Nordahl

”Directors cut” BMG-2002

Myrra Malmberg

”Bossa” Arietta Discs-2002 (endast tillgänglig i Japan och Korea)

Bernt Rosengren Octet

”plays Evert Taube vol.II” Arietta Discs-2002

Peter Nordahl Trio

”The Look of Love” Arietta Discs-2002

Lisa Ekdahl

”Heaven, Earth and Beyond” BMG-2002

Patrik Boman Seven Piece Machine

”Johnny Mob in Deep City” Arietta Discs-2003

Barbara Morisson

”Barbara Morisson” Arietta Discs-2003

Karl Olandersson

”Introducing Karl Olandersson” Arietta Discs-2003

Peter Nordahl Trio

”plays Gershwin” Arietta Discs-2003 (endast tillgänglig i Japan)

Peter Nordahl Trio

”The night we called it a day” Arietta Discs-2004

Karl Olandersson

”I Like The Way You Shake That Thing” Arietta Discs-2005

Peter Nordahl Trio

”A Brand New Silver Dollar” Arietta Discs-2005

Patrik Boman Seven Piece Machine

”Deep City Blues” Arietta Discs-2005

Anna Sise
"Beppes byrålåda" BST-2006

Carl Orrje Piano Ensemble
"Studio Ghibli Works" BMG Japan, Inc.-2006

Carl Orrje Piano Ensemble
"Studio Ghibli Works 2" BMG Japan, Inc.-2006

Myrra Malmberg
"Bossa Nova vol. 2" Arietta Discs-2006

Emilia
"Små ord av kärlek" Spin Records-2007

Jonatan Stenson
"Jonatan Stenson" PB8-2007

Carl Orrje
"Like The Wind" PB8-2007

Anna Nygren
"In a Sentimental Mood" Ladybird-2007

Carl Orrje Orchestra
"Goden Years S1970" Sony Music Japan-2007

Kristina Westin
"A Better Life" PB8-2008

Marina Mårtensson
"Fences" Spice if Life Inc./PB7-2009

SOM PRODUCENT

Blue Connection
"Live at the Clipper Club" Dragon Records-1993

"The Passenger" Dragon Records-1995

Rune Carlsson
"Witchcraft" Arietta Discs-1995

Various Artists
"Jazz on the Corner" Arietta Discs-1995

Gunnar Bergsten

“The Good Life” Arietta Discs-1995 (**grammisvinnare, bästa jazz 1995**)

Carl Fredrik Orrje

”102 Green St NYC” Arietta Discs 1996

Lisa Ekdahl & Peter Nordahl Trio

“When did you leave heaven” BMG-1997

“Back to Earth” BMG-1998

Gunnar Bergsten

“Somewhere” Arietta Discs-1998

Sweet Jazz Trio

”Soft & Quiet” Arietta Discs-1998

Bernt Rosengren Octet

“plays Evert Taube” Arietta Discs-1999 (**grammisvinnare, bästa jazz 1999**)

Patrik Boman Seven Piece Machine

“Patrik Boman Seven Piece Machine” Arietta Discs-2000 (**vinnare av Orkester Journalens “Gyllene Skivan”, bästa jazzinspelning 2000**)

Sweet Jazz Trio

”Very Swedish” Arietta Discs-2000

Bernt Rosengren Octet

“plays Kurt Weill” Arietta Discs-2000

Carl Johan Vallgren

“Kärlek och andra katastrofer” Bonnier Music-2001

Monica Borrfors & Sweet Jazz Trio

”A Certain Sadness” Arietta Discs-2001

Peter Nordahl

“Directors cut” BMG-2002

Sweet Jazz Trio

“Live” Arietta Discs-2002

Lisa Ekdahl

“Heave, Earth and Beyond” BMG-2002

Patrik Boman Seven Piece Machine

“Johnny Mob in Deep City” Arietta Discs-2003

Karl Olandersson
 ”Introducing Karl Olandersson” Arietta Discs-2003

Sweet Jazz Trio
 ”Very Personal” Arietta Discs-2004

Patrik Boman Seven Piece Machine
 “Deep City Blues” Arietta Discs-2005

Anna Sise
 “Beppes Byrålåda” BST-2006

Sweet Jazz Trio
 ”Little Girl Blue” Spice of Life Inc.-2008

Marina Mårtensson
 “Fences” Spice if Life Inc./PB7-2009

SOM ARRANGÖR

Marie Bergman
 “Fruit” Stunt/Arietta Discs-1996

Lisa Ekdahl & Peter Nordahl Trio
 “When did you leave heaven” BMG-1997

Lisa Ekdahl & Peter Nordahl Trio
 “Back to Earth” BMG-1998

Carl Johan Vallgren
 “Easy listening för masochister” Twin Music-1998

Patrik Boman Seven Piece Machine
 “Patrik Boman Seven Piece Machine” Arietta Discs-2000 (**vinnare av Orkester Journalens
 “Gyllene Skivan”, bästa jazzinspelning 2000**)

Carl Johan Vallgren
 “Kärlek och andra katastrofer” Bonnier Music-2001

Monica Borrfors & Sweet Jazz Trio
 ”A Certain Sadness” Arietta Discs-2001

Lisa Ekdahl
 “Heaven, Earth and Beyod” BMG-2002

Patrik Boman Seven Piece Machine
 “Johnny Mob in Deep City” Arietta Discs-2003

Karl Olandersson

"Introducing Karl Olandersson" Arietta Discs-2003

Patrik Boman Seven Piece Machine

"Deep City Blues" Arietta Discs-2005

Anna Sise

"Beppes Byrålåda" BST-2006

Sweet Jazz Trio

"Little Girl Blue" Spice of Life Inc.-2008

Marina Mårtensson

"Fences" Spice if Life Inc./PB7-2009