

Kurs: **DA1005 Självständigt arbete, 30 hp**

2015

Konstnärlig masterexamen i musik, 120 hp

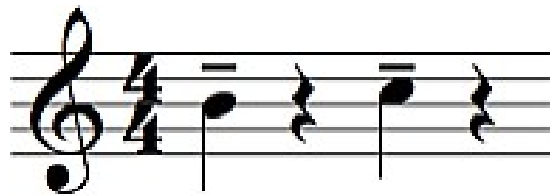
Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Anna Einarsson

Mika Pohjola

Strecket

Att komponera för jazzmusiker



Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat på härintill bifogade partitur och inspelning på internet:

- Wedding March
- Anonymous Creed
- Three Limited Pieces

Innehållsförteckning

Strecket.....	3
Ett Barndomsminne: Claude Debussys pianomusik.....	4
Biografi: musikaliska referenser.....	7
Stilkompatibilitet inom jazzen.....	11
Jazzmusikers musikaliska karaktär.....	11
Notation.....	15
Tradition – klang, jamkultur och repetition.....	20
Pulsuppfattning.....	22
Att jobba med jazzmusiker.....	26
Intervju med Fernando Huergo, elbasist.....	27
Reflektion över diskussionen med Fernando Huergo.....	29
Förberedelse inför att komponera för jazzmusiker.....	30
Repetitions- och inspelningsetetik.....	32
Sammanfattning och reflektion.....	33
Referenser.....	37

Appendix

Partitur: *Wedding March* (för Stockholms Läns Blåsarsymfoniker)

Partitur: *Anonymous Creed* (för Bohuslän Big Band)¹

Partitur: *Three Limited Pieces* för solopiano

1 Videinspelning finns på internet: <https://www.youtube.com/watch?v=TXCLjCk4w3M>.

STRECKET

Att komponera för jazzmusiker

Strecket



Figur 1. Inom jazzmusik får tonerna varken accentueras, värdena förlängas, eller tempot luta tillbaka när en fjärdedels ton har ett streck vid nothuvudet. Tonerna är helt enkelt bara långa.

Titeln för detta examensarbete, *Strecket*, syftar på skillnaderna mellan hur jazzmusiker och konstmusiker uppfattar ett långt streck ovanför framförallt en fjärdedels ton.

I den västerländska konstmusiken betyder det *tenuto*, och appliceringen beror på sammanhanget. Antingen kan det tolkas som att “hålla tonen hela dess notvärde” eller till och med lite längre (resulterande – med strikt puls menat – i ett tillfälligt lite långsammare tempo), eller “spela tonen lite starkare”². Med andra ord kan tenuto-strecket förändra antingen dynamiken eller den tempomässiga längden. I jazzmusik, speciellt inom äldre swing-baserad musik, betyder strecket “lång ton”, det vill säga “nästan legato”. Inget annat.

Denna skillnad, hur enkel notation kan uppfattas på olika sätt beroende på vilken tradition man har som grund, symboliserar hela mitt examensarbete. Genom att skildra likheter och skillnader mellan jazz- och den västerländska konstmusiken, i tradition, notation och pulsuppfattning, hoppas jag kunna hjälpa kompositörer och arrangörer inom konstmusik att komma närmare jazzens idiom.

² <http://en.wikipedia.org/wiki/Tenuto> (Hämtat 28.3.2015).

Jazz som inte svänger vill vi (väl?) inte ha. Samma gäller klassisk musik, som utan dess rigorösa dynamiska, harmoniska, instrumentations- och fraseringsmöjligheter skulle vara en stor förlust.

Under mina två år på Kungliga Musikhögskolans masterutbildning i jazzkomposition, har jag fått så många frågor från konstmusiktonsättare om jazz, dess tradition och praxis att jag bestämde mig för att göra en reflektion över vad man kan tänka på när man skriver specifikt för jazzmusiker, och vilka skillnaderna är i jämförelse med konstmusiker. Eftersom jag bott i Sverige, förutom under tonåren, nu bara i två år, är min referens på "jazzmusiker" främst topp-professionella musiker i New York. Men jag tror att det mesta gäller även här i Norden.

I detta arbete ingår även partitur på tre kompositioner:

- *Wedding March*, ett fem minuter långt noterat verk för Stockholms läns blåsarsymfoniker (konsert på Musikaliska den 29 maj 2015).
- *Anonymous Creed*, ett femton minuter långt verk med improviserade partier, skrivet för storband³.
- *Three Limited Pieces*, tre korta noterade stycken för solopiano (konsert på KMH den 16 april 2015).

Ett barndomsminne: Claude Debussys pianomusik

Jag växte upp med Claude Debussys pianomusik. Det var min pappa som hade en bred samling av klassisk musik och jazzmusik på LP-skivor, och bland dem valde jag ut Debussy som min favoritkompositör. Redan vid åtta års ålder var jag begeistrad av *Tolv Etyder*, *Två Arabesker*, *Preludierna*, *Suite Bergamasque* och *Children's Corner*, men speciellt etyderna. Det var Walter Gieseking och Werner

³ Inspelning finns på internet: <https://www.youtube.com/watch?v=TXCLjCk4w3M>.

Haas som spelade på LP-skivorna⁴ – varje dag, flera veckor och månader utan uppehåll.

Denna musik representerade “det roligaste som fanns”. Ordet “rolig” i flera bemärkelser: det var roligt att lyssna på den, Debussys musikaliska humor var rolig och det hände roliga saker i musiken hela tiden. Debussy tänkte också annorlunda, i jämförelse med romantiska tonsättare, såsom Grieg, Schumann och Brahms. Det fanns överraskningsmoment i varje hörn, och ofta avbröts flödet av en kommentar, som spontant inte kändes som en del av sammanhanget (men vilken senare blev en naturlig del av flödet). Som barn betydde Debussys musik för mig mycket skratt, humor, men även tankar som förde till bestämda platser.



Figur 2. Claude Debussy. Den här bilden var min enda bild av den store kompositören under flera år. Den bilden var på ett skivomslag med pianisten Walter Gieseking, och påminde mig lite om John Lennons hårstil på 1960-talet, men att Debussy även i det avseendet var klart före sin tid.

Intervalltyderna representerade (och representerar fortfarande minnet av) flera saker i Helsingfors: spårvagnar, höghus, lukten av blyad bensin i Sovjetbyggda bilar. Denna lilla pojkes liv, i ljudformat, var Debussys etyder. Ackordetyden (*Pour les accords*) lät svår och formen snabb-långsam-snabb

⁴ Debussy, Claude, *Douze études*, Philips Classics, 1961.

Debussy, Claude & Gieseking, Walter, *Préludes livres I & II*, EMI Classics, 1987.

påminde om ett lyriskt stycke av Grieg⁵, fast modernare och häftigare. De svåra ackorden och sedan A-pedalen lät spännande och förväntansfull inför det magiska men alltid humoristiska mellanspelet.

Men så hände någonting. Jag måste ha varit omkring tolv eller tretton år gammal. Musiken fick ett egenvärde. Den var inte längre en symbolisk representation av något bestämt, utan blev i stället musiken i sig. Den blev toner, klanger, rytm och form. Men inte på ett tråkigt sätt, där jag bara skulle se det tekniska i musiken, utan som ett fordon som tog fantasin till olika platser som fanns bara inom min egen värld.

Golliwogg's Cake-Walk ur *Children's Corner* var det stora lyftet till den dansande rytmens värld – ja, nästan till jazzen. “Groovet”, som man säger på jazzspråk, var det som var viktigt i detta stycke, och under en tid försökte jag få all musik att svänga.

Jag har alltid lyssnat på Debussys pianomusik. Från att ha bara varit en kul grej, har den blivit en helig bok, en musikalisk trygghet och inspiration. Visst betyder andra kompositörer också mycket, men de har inte samma speciella plats i min barndom som Debussy. Debussy betydde också frihet och ett stort steg bort från wagnerianskt ideal och betungande uttryck — man får skriva som man vill, fatta sina egna beslut och vara ansvarig för dem. Debussys musik öppnade världar mot abstrakta ting och gjorde allt möjligt. Den trotsade konvention och auktoritet, till förmån för fantasin och oliktankandet.

Jag är lyckligt lottad: med musik och dessa minnen har mitt liv många färger som de annars skulle sakna. Mitt motto “Glöm aldrig De Tolv Etyderna... allt annat ordnar sig” lever starkt.

⁵ Grieg, Edvard, *Lyriske stykker*. Edition Peters, 1902.

Biografi: musikaliska referenser

Som de flesta musikstuderande barn i Norden under slutet av 1970-talet, började jag mina pianostudier inom den europeiska, klassiska traditionen.

Inledningsvis sjöng jag i Helsingfors' domkyrkas gosskör, Cantores Minores. Den tyska kördirigenten, Heinz Hofmann, var mån om att värna om både sin tyska ordning – självdisciplinen – och barocktraditionen. Jag blev introducerad till Johann Sebastian Bachs musik när jag var cirka 10 år gammal. Det är jag väldigt tacksam för. Innan dess var all musik i min värld homofonisk, med en melodi, klagande text och ofta monoton rytm. Med Bach, speciellt Juloratoriet och Johannespassionen, förstod jag att musik kunde vara mycket mer än bara dålig melodi och text, och monoton rytm. Den kunde vara en hel fantastisk värld av polyfoni och harmoni samtidigt. Ganska snabbt kom jag också underfund med att melodin inte behövde vara i den högsta stämman.

Med denna introduktion till "riktig" musik, blev det ett år senare studier i piano på musikinstitutnivå, då den västerländska konstmusiken öppnade sig för mig i större skala. Det var Mozart, Beethoven, Chopin, Grieg, och givetvis Bach och Debussy.

Jazzen och improvisationen hittade mig vid tretton års ålder. Jag lyssnade redan tidigare på allt från Duke Ellington och Charlie Parker till Art Tatum, Bill Evans och Oscar Peterson, och kunde inte förstå hur det var möjligt att svänga så starkt (egentligen förbryllar det förbluffande svänget mig fortfarande) och hur de kunde spontant spela sina solon på ett så naturligt och spännande sätt. Jag trodde ett tag till och med att man skulle vara amerikan för att det skulle fungera. Men jag gav inte upp. Det gällde nu att förhålla sig till rytm, puls och spontanitet på ett helt nytt sätt. Harmoniskt sett var jag också väldigt påverkad av sånggrupper, speciellt Singers Unlimited⁶, och Gene Puerlings reharmoniseringar. Versionerna som Singers Unlimited sjöng, speciellt på sina a cappella-skivor, demonstrerade en harmonisk och klanglig fantasi om hur låtar kunde göras på ett annat sätt än

⁶ Singers Unlimited, *A Capella*, MPS Records, Germany, 1971.

den ursprungliga versionen. Den estetiken lever med mig än i dag: att våga ifrågasätta och modifiera det ursprungliga.

När jag som femtonåring flyttat till Sverige, insåg jag att jag ville konvertera från att ha varit klassisk pianist till att bli jazzpianist. Orsaken till detta var improvisationsestetiken, att spela spontant, "hitta på" själv, och inte endast följa de utskrivna noterna. I detta skede handlade det om att anamma hela det harmoniska systemet, timingen och jazzrepertoaren, standardlåtarna.

Med det harmoniska systemet menar jag alla ackordskalor och funktioner i dur och molltonaliteter, inklusive modala utbytesackord, multitonala sekvenser i flera modus, samt modala tonarter. Där ingick även studier i blues och de vanligaste ackordgångarna, såsom *Rhythm Changes*, som bygger på ackordföljden i George Gershwins *I got Rhythm*, i alla tonarter. (Dessa *Rhythm Changes* är även en vanlig ackordföljd inom en rad låtar som skrivits under bebopen av Charlie Parker och Dizzy Gillespie, och därav har denna form blivit så gott som lika vanlig som en 12-takters bluesform.)

När jag sedan under åren 1990-92 studerade för första gången på Musikhögskolan i Stockholm, producerade jag en bokserie i tre delar: *The Greatest Fake Book Ever Made*⁷, som innehöll cirka trehundra standardlåtar som jag tyckte man skulle kunna utantill.

⁷ *The Greatest Fake Book Ever Made*, utgivna notböcker, Stockholm, 1992.



Figur 3. "The Berklee Beach", trottoarkanten utanför Berklee College' huvudbyggnad, är en kreativ mötesplats för eleverna under studietiden.

Efter att jag i fem års tid varit upptagen med att öva jazzharmonilära på pianot, samt gehör, vid tjugofemårsåldern bar vägen vidare till Berklee College of Music i Boston för studier i Line Writing-arrangering under ledning av Herb Pomeroy⁸ och improvisation under ledning av bl.a. Gary Burton. Medan Pomeroy introducerade det linjära och kromatiska i jazzens harmoniska system, introducerade Burton mig till mer eller mindre spontant komponerade avantgarde-låtar av bl.a. Carla Bley och Steve Swallow. Han visade även gott exempel i att "vara närvarande" i spelet, inte minst rytmiskt; hans orubbliga och bestämda timing gjorde ett starkt intryck på mig. Under Berklee-tiden kom även komposition som ett uttryck med i bilden. Det handlade om storbandsstycken och jazzlåtar. Under lektionerna inom *20th Century Composition* som leddes av Tom McGah, poängterade han att komposition är både en teknisk och intuitiv process.

⁸ Herb Pomeroy (1930-2007) var en av jazzhistoriens främsta lärare inom jazzarrangering och komposition. Han undervisade hundratal terminer på Berklee College of Music inom sina välutvecklade ämnen som "Line Writing", "The Music of Duke Ellington" och "Jazz Composer's Seminar". Därutöver ledde han flera storband vilka spelade stycken skrivna av hans kompositionsstuderanden. Herb Pomeroy var en "egen institution" inom Berklee, och flera generationer av musiker vallfärdade till Boston och Berklee för att lära sig av Pomeroy's kunskaper och erfarenhet.

När jag som tjugotre år gammal var klar med studierna på Berklee, ville jag leva det stereotypiska jazzmusikerlivet: bo i New York, jamma hemma och på klubbar, spela på jazzfestivaler och klubbar, komponera låtar, och spela in jazzskivor. Det gjorde jag också de följande tio åren. Jag "hamrade" jazzscenen runt Greenwich Village och East Village, för att inte tala om alla mina självbokade turnéer i Europa.

Musiker var det gott om. Det var ju New York, där alla bodde. New Yorks jazzliv med musikerkolleger såsom Ben Monder, Miguel Zenón, Chris Cheek, Matt Penman, Drew Gress, Jochen Rückert, Matt Wilson, Johannes Weidenmüller, Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, Fernando Huergo och Jeff Ballard påverkade mitt musicerande väldigt starkt. Precis som Gary Burton, var dessa musikers rytmiska och gehörsmässiga närvaro på en nivå som fick mitt spel att låta bättre. Jag trodde på min musik när jag spelade med dessa musiker.



Figur 4. En musiker i New York kan spendera flera timmar per dag på tunnelbanan. Det är inte sällan tågen åker omvägar när reparationer görs. Ibland får man åka via flera stadsdelar. Man lär sig att inte bli frustrerad över småsaker.

I slutet av 1990-talet hände dock något som medförde att jag tog ett skutt sidledes från det typiska jazzlivet. Jag skaffade en sidoinkomst som radioproducent, och som en biprodukt av att mixa in tal och musik, upplevde jag starkt den flerspåriga inspelningsstudions möjligheter som ett kompositoriskt

verktyg. Det ledde till ytterligare skivor, men nu var jag själv kompositör, arrangör, pianist, inspelnings-, mixnings- och masteringstekniker. Tills dess hade jag simulerat en konsertsituation i inspelningsstudion, nu började jag bygga upp mina verk i studion spår för spår, inklusive rumsakustik och frekvenskorrigering. Under de kommande fem åren producerade jag åtskilliga skivor som flerspårsinspelningar. Då lärde jag mig "den hårda vägen" att vara tydlig i min skrift då jag komponerade och arrangerade. Den största kunskapskällan i detta examensarbete är således mina otaliga möten med musiker skolade inom den västerländska konstmusiktraditionen, men framför allt jazzmusiker i New York. Även om det finns nära likheter mellan dessa traditioner, skiljer sig en hel del, och som kompositör kan det vara till fördel att känna till dessa skillnader.

Nu vid 43 års ålder har jag spelat in trettio skivor under eget namn med olika inriktningar och genrer, från jazzsolopiano-skivor till diverse orkestrala projekt. Dessutom leder jag också mitt eget skivbolag, *BlueMusicGroup.com*, för att ha maximal frihet att ge ut egen och andras musik, vars uttryck jag tror på.

Stilkompatibilitet inom jazzen

Det finns massvis med jazzstilar vilka har uppstått under jazzens cirka 120-åriga historia. De flesta improvisationsstilar är kompatibla med andra stilar inom jazzen. Om en musiker improviserar i en stil, kan en annan spela i en annan stil, och det låter då som en kombinerad hybrid. Oftast sker det intuitiva samspelet undermedvetet och på gehör, samt med en bakgrund i att man kan jazzhistoriens viktigaste epoker och stilar. De flesta jazzmusiker anser sig inte ens ha en specifik stil i sitt spel utan "bara improviserar" och "spelar musik".

Under andra hälften av 1900-talet tog jazzhistorien till sig även folkmusikstilar, inte minst i den rytmiska dimensionen, där bl.a. bulgarisk, indisk klassisk, och mest av allt diverse latinamerikansk musik (framför allt från Kuba, Brasilien och Argentina) påverkat jazzens musikaliska utveckling.

Slutligen har jazzmusiken kommit att omfatta hela världens harmoniska och gehörsbaserade improvisationstraditioner, för att bli en värld av uttryck såsom vi känner till dem idag.

En jazzmusikers musikaliska karaktär

När jag i det följande refererar till jazzmusiker, avser jag en musiker som har sin utbildning inom den afroamerikanska traditionen, antingen från en skola eller genom att spela med äldre musiker på klubbscener. Hon behärskar dess historia genom sitt eget instrument, och kan improvisera efter ackordsymboler enligt dess tradition på ett kreativt, kanske till och med på ett nyskapande sätt.

I jazztraditionen förhåller sig alla musiker till pulsen som huvudsakligen spelas av basisten, i samspel med trumslagaren. De flesta jazzmusiker spelar lika mycket spontant som de refererar till notbladet, m.a.o. är den improvisation och det samspel som sker i stunden med gruppen en lika viktig referens som den skrivna musiken. Därför är det i spel med små ensembler oftast inget problem om notationsinformationen är s.a.s. något bristfällig (som det kunde uppfattas av konstmusiker). Jag skriver ”bristfällig” eftersom jag uppfattar västerländsk konstmusik som en grundläggande standard för all notation. Det var inom den traditionen vår moderna notation skapades och i huvudsak utvecklades. I jazzen sker ofta dynamiska lösningar i ensemblesituationer, och om man skriver ett lead sheet (inte ett längre arrangemang) är det till och med bättre att undvika dynamiska instruktioner. Om man trots allt skriver in dynamik, bör man vara medveten om att den gäller endast medan man spelar temat. All dynamisk information upphör att gälla under de improviserade partierna, och då är ensemblen på väg mot tidigare icke-känd mark. Åtminstone brukar attityden vara att man är på väg mot det okända, även om mycket har planerats i förväg, så som grundläggande form, harmonisk struktur (ackordsymboler) och oftast även taktart.

Dessa ingredienser håller ihop musiken för att man ska känna sig fri *inom* den existerande situationen.

När man vågar gå utanför de fastlagda harmonierna, framför allt rytmiskt, kan det ske förskjutningar i taktarten och formen. Man tappar helt enkelt bort sig. Detta skapar inte kaos och förvirring utan spänning och tidigare okänt uttryck. Ett musikaliskt klartecken, en tydlig, lång och fet ton från någon i ensemblen, oftast basisten eller trumslagaren, tar alla tillbaka till formens medvetande. Då är alla synkroniserade i den existerande sångformen, så som i en AABA, blues eller annan upprepanande form i en låt. I fri improvisation är man däremot jämt på spännande och tidigare okänd mark, men där varje ton från alla i ensemblen skapar ordning och form i realtid.

Jazzmusiker är vana vid att man lämnar tolkningsutrymme åt dem. En jazzmusiker fullbordar alltså det utrymme som kompositören lämnar åt henne, och ju mindre man skriver desto mer gör jazzmusikern sina egna tolkningar efter behag, kunskap och erfarenhet utifrån det material som anges. En jazzmusikers kvaliteter brukar komma bäst till användning då man inom jazztraditionen lämnar plats för fraserings- och improvisationsmässiga friheter.



Figur 5. När kombibilarna kom till New Yorks Yellow Cab, blev det lättare att transportera kontrabasar till och från diverse spelningar. Förr fick man sticka ut halsen genom fönstret i baksätet. Men priserna för taxiresor har gått upp markant i New York sedan 1990-talet medan de flesta jazzspelningar fortfarande betalar lika, och därmed brukar kontrabasister oftare än någonsin ta tunnelbanan och gå med ett hjul kopplat i basen, istället för pinnen.

Jazzmusiker övar på improvisation, genom att träna på melodiska och rytmiska figurer i olika tempi och tonarter, improvisation enligt vanliga ackordprogressioner, och – inte minst – standardrepertoar, alltså musikmelodier som spelats av jazzmusiker, och låtar som komponerats av jazzmusiker. De flesta jazzmusiker är åtminstone i viss mån även kompositörer. Det har alltid ingått i musikskapandet inom jazz att man skriver låtar. Under bebopen skrev man nya melodier till kända standardlåtars ackordprogressioner, men sedan 1950-talet har jazzmusiker för det mesta skrivit originalmaterial, och speciellt under de senaste decennierna även längre kompositionsformer och sviter. Mycket i utvecklingen av form är influens från västerländsk konstmusik, men de traditionella AABA-, AA- och tolvtakters blues-formerna används om och om igen även i nutida jazzkomposition.

För mig är den största skillnaden mellan jazz- och västerländsk klassisk kammarmusiker den, att en kammarmusiker ofta i mindre grad hjälper kompositören att fullborda kompositionen än jazzmusikern. “Man vill veta hur det ska vara”. En kammarmusiker tjänar kompositören till hundra procent och om kompositören har en fullständig vision vilken uttrycks i minsta detalj i skrift, är förhållandet mellan kompositör och utövande klassisk kammarmusiker perfekt.

Så var det dock inte alltid. Under barocken bestämde musikerna både ornament och dynamik, för då var kompositören och utövande musikern ofta samma person. Enligt min mening är denna praxis om förhållandet mellan kompositör och utövande konstmusiker alltså inte ett måste, utan endast en konvention i senromantisk, 1900-tals och nutida musik.

I motsats till en jazzmusiker som alltså lyssnar på sin omgivning för att bestämma sig om dynamik, uttryck och frasering, är en klassisk kammarmusiker oftast bunden till sin stämma som innehåller väldigt utförlig information. Sekundärt handlar det om att läsa andras stämmor i partituret. (En improviserande musiker vore dock t.ex. barockcembalisten, som improviserar på basis av generalbasbesiffring, men det alltså inom barockmusiken.)

Inom nutida konstmusik, utförs alla tänkbara (och otänkbara) fraseringar och dynamiska kontraster genom noggrann förberedelse av konstmusiker i minsta

detalj, såsom det är skrivet. Medan en jazzmusiker övar på improvisation och standardlåtar i flera tonarter, övar en klassisk musiker på etablerad, i jämförelse mycket mer tekniskt och formmässigt krävande repertoar. En jazzmusiker skapar sin egen klang genom att efterlikna sina musikerförebilder, genom en gehörstradition och imitation. En klassisk kammarmusiker skapar också sin egen klang på sitt instrument, men genom studier av *etablerade kompositioner* och tekniska etyder vilka förbereder utförandet av etablerade kompositioner. För att illustrera skillnaden nästan vulgärt: En klassisk kammarmusiker övar sällan på sina stycken i alla tonarter (även om det har hänt).

En jazzmusikers kvaliteter ligger ofta i stark pulsmedvetenhet, en uppsjö av variationsrikedom inom improviserad polyrytmik och en rigorös gehörsmässig medvetenhet i allt det harmoniska som sker omkring. Därav bör harmonisk improvisation och rytmisk mångsidighet gärna stå i centrum när man komponerar för jazzmusiker. Dessutom har flera jazzmusiker även erfarenhet inom nutida musik. De har sannolikt studerat klassisk och romantisk repertoar tidigare, och är ofta "fans" av konstmusiktraditionen. Därför kan man förvänta sig (speciellt i crossover-sammanhang) att en jazzmusiker förstår sig på klang och rytmik även enligt konstmusiktraditionen.

Notation

Grunderna i notation av västerländsk konstmusik och jazz är desamma. Man använder dock endast diskant- och basklav i jazzen, och därutöver ofta ackordsymboler i stället för utskrivna klangformationer ("voicings"). Utöver ackordsymboler används ibland även skalnamn, såsom *altered*, *lydian* eller *mixo* $b2\ b6$. Lead sheet, som innehåller en melodi, skriven med enklaste fyrkantiga rytm, text och ackord, kommer ursprungligen från fake book-formatet, där populära melodier från musikalerna förenklats för att sedan spelas av underhållningsmusiker i kabaret- och andra sammanhang inom populär musik.

Dessa fake book:er har haft stor betydelse beträffande notation för jazzmusiker också. Jazz är från början en helt gehörsbaserad tradition, och all noterad jazzmusik är ursprungligen ett komplement till den traditionen.

90. **CONCEPTION** - GEORGE SHEARING

Figur 6. Real Book från 1970-talet är en helt handskriven bok, som bygger på vibrafonisten Gary Burtons låtsamling och kopierades utan ersättning till upphovsmännen. Låtarna i boken har många skrivfel och inte sällan är de transkriberade från skivor, där en musiker (t.ex. Miles Davis) tolkar den ursprungliga melodin. Dessa fel har korrigerats för det mesta i serien *New Real Book*, som gavs ut av Sher Music på 1990-talet.

Den jazzorienterade, ursprungligen icke-auktoriserade *Real Book*⁹, som växte ur vibrafonisten Gary Burtons personliga låtsamling¹⁰ på Berklee College of Music på 1970-talet, har varit närmast en allomfattande referens-repertoarbok för jazzutövare sedan dess. Den har kompletterats med andra real book:er, som kommit ut sedan 1990-talet inom olika genrer¹¹, såsom Latin Jazz, Fusion och en renodlad bok av standardlåtar, det vill säga låtar som har sitt ursprung i Broadway-musikaler samt låtar av mycket spelade kompositioner av kända jazzmusiker, oftast skrivna före år 1970.

9 Real Book, Fifth Edition, icke-auktoriserad utgåva, Boston, 1978.

10 Detta berättade Gary Burton för mig år 1992-93, när jag studerade för honom på Berklee College of Music i Boston.

11 Sher, Chuck (red.), *The new real book jazz classics, choice standards, pop-fusion classics*. Vol. 3, C-version, Sher Music, Petaluma, Calif., 1995.



Figur 7. Här i Richard Rodgers' och Oscar Hammerstein II:s "Have You Met Miss Jones"¹² är den övre linjen ett exempel på Fake Book-notation, när den undre linjen är samma linje rytmiskt omfraserad av en jazzmusiker. Man föruttar åttondelstonerna på första slaget (ibland även tredje slaget) i takten. Även synkoper och trioindelningar förekommer ofta. Allt dock med måtta. Swing-frasering är en ständig balansgång mellan föruttagningar och icke-föruttagningar, dvs. även spel på slaget förekommer som ett motbalanserande fenomen.

När en jazzmusiker spelar ur en fake book, ändrar hon rytmen på melodin efter sin kunskap och sitt behag, för att få det att passa in i groovet och svänget. En rytmisk spänning skapas i förhållande till grundpulsen med frasering. Det kan handla om t.ex. en åttondels-föruttagning av det första slaget i takten, en triolfrasering i stället för en fjärdedel och två åttondelar, eller en utfyllnad av ett ornament eller en utfyllningsfras ("fill") i stället för den skrivna långa tonen. I en 32-tacters låtform är det väldigt vanligt att fylla ut de "döda punkterna" i formen, dvs. varje 8-tacters skarv, alltså takterna 7-8, 15-16, 23-24 samt 31-32, med en aktiv, utfyllande melodisnutt. Den innehåller ofta triolindelade åttondelsnoter, lite som ett minisolo mitt i melodin (se figur 8).

Detta betyder dock inte att man i nyskriven originalmusik bör skriva rytmer enligt fake book:ens principer. Man får gärna skriva den exakta rytmen man vill ha, men jag kan inte tillräckligt rekommendera att man bekantar sig djupt med olika groove för att skriva melodirytmer som stryker groovet medhårs, och inte motarbetar pulsens framfart. Som exempel på melodi som stryker mothårs kunde man nämna marschrytmer i melodin medan en rytmsektion spelar swing. I swing-musik föruttar man ofta första slaget med en åttondelsnot. En melodirytme där accenten ligger "envist" på första och tredje slaget (som i marschtakt), skapar man ett så kallat "flam", där man alltså föruttar första slaget med en åttondelsnot i rytmsektionen, men där melodin ändå "envist" kommer på första slaget. Även om

¹² *The Real Book*, 6. ed., Hal Leonard, Milwaukee, Wis., 2000.

det finns nutida jazz med ”flam”, är det traditionellt ett fenomen man försöker undvika.

Om man vill ge utrymme för en jazzmusiker att tolka melodin fritt, kan man helt enkelt skriva melodin med enkel rytm och skriva “freely”, eller vid långa toner “fill” och de gällande ackordsymbolerna. Man kan säga att fake book-traditionen även i nutida jazz på så sätt lever kvar, till och med i soliststämmor i storbandsarrangemang (där en solist står framför storbandet och fritt spelar ett tema samt improviserar under låtens gång).



Figur 8. Den övre linjen är åter “Have You Met Miss Jones”, takterna 5 till 8, ur en Fake Book. Den nedre linjen är ett fiktivt transkriberat exempel på vad som kunde vara en jazzmusikers tolkning, där den långa tonen ersatts av en utfyllande linje enligt en väldigt vanlig reharmonisering (som de flesta jazzmusiker känner till).

Ackorden spelas ofta (om inte alltid) “med en nypa salt”. Pianisten och gitarristen harmoniserar, dvs. väljer toner ur ackorden och ackordskalorna (skalorna står inte i lead sheet) som ackompanjemang. Ofta till och med reharmoniserar (byter ackord) pianisten och gitarristen efter eget tycke och efter mönster som man lärt sig inom jazzharmonilärans reharmoniseringsregler, eller genom att lyssna på inspelningar av äldre musiker. På högre nivå sker all reharmonisering intuitivt och gehörsbaserat, och bygger på lång erfarenhet och rutin inom spontant praktiserad harmonilära.

The image displays two musical staves. The top staff is a single treble clef staff with four measures. Above each measure is a chord symbol: Gm7, C7, Fmaj7, and D7. The notes are represented by black dots on the staff lines. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with four measures. Above each measure is a chord symbol with jazz colorings: Gm7(9,11), C7(#11), Fmaj7(9,13), and D7(b13). The notes are represented by black dots on both the treble and bass staves.

Figur 9. Ett exempel på "färgningar" eller "spänningstoner" som en pianist kunde använda sig av. På den övre linjen är ackorden exakt som symbolerna anger, på den nedre med jazzfärgningar.

En lyhörd basist följer pianistens och/eller gitarristens harmoniska val, men ibland – då pianistens och gitarristens harmoniska val blir mera komplicerade eller abstrakta – håller hon sig endast till de skrivna ackorden. I originalmusik, och speciellt i musik som inte är dur- och mollbaserad, är det dock inte lika vanligt att utföra avancerade reharmoniseringar, och därför kan en kompositör räkna med att jazzmusikerna följer ackordsymbolerna noggrant i ny musik. Observera dock att en jazzpianist gärna lägger till färgningar och egna läggningar ("voicings") enligt passande ackordskalor, vilka deriveras från existerande harmonisk situation (exempel på läggningar i figur 9). Mera om jazzharmonilära för piano, hänvisar jag till Mark Levines bok: *The Jazz Piano Book*.¹³

I lead sheet skriver man alltså sällan dynamik. Den uppstår spontant genom att man lyssnar på varandra i ensemblen. Däremot i storbandsmusik och annan arrangerad – alltså icke-lead sheet-baserad – musik skriver man alltid dynamik väldigt utförligt. Regeln är ganska enkel: om man vill att flera musiker spelar ett crescendo eller diminuendo samtidigt, bör det stå i noterna.

Beträffande fraseringsstecken är den traditionella swing-musiken väldigt enkel: enligt Herb Pomeroy finns det ursprungligen endast två längder av en ton, en kort och en lång. Den korta tonen är ungefär som ett staccato, den långa tonen är notens fulla värde. Ett undantag görs vid synkoper, då man brukar frasera *portato*, det vill säga halvlånga toner.

¹³ Levine, Mark, *The jazz piano book*, Sher Music, Petaluma, Calif., 1989.

Sedan 1960-talet har dock de flesta jazzmusiker blivit vana vid att prima vista-läsa mera komplicerade noter, och sedan 1990-talet även udda och växlande taktarter, vilka ursprungligen deriverats från bulgarisk folkmusik. Men fraseringsstecken utöver accent (>), lång (–) och kort (.) ton är fortfarande rariteter inom jazzen.

Figur 10. På den övre linjen en vanlig rundgång, och på den nedre en möjlig version av en jazzpianists "tolkning", dvs. en reharmonisering av samma ackordgång. (Rytmen är förenklad för tydlighetens skull.)

Tradition – klang, jamkultur och repetition

Jazzmusiken har under hela sin drygt etthundraåriga historia vuxit på klubbar. Därutöver har reguljära möten mellan musiker, "jam sessions", varit en avgörande ingrediens i musikens utveckling. Hela klangen, hur en liten jazzensemble låter, har sitt ursprung i klubbmiljö. Därför lämpar sig inte akustiken i t.ex. kyrkor, katedraler och andra lokaler med lång efterklang lika bra för jazz som en klubb, restaurang, ett loft eller vardagsrum, där musikerna är tätt placerade och kan höra varandra utan förstärkning. Numera är det dock vanligt att man har förstärkning av jazzensembler. Det gäller speciellt sång, elgitarr, elbas, och sedan 1970-talet även kontrabas. I lite större lokaler sätter man en mikrofon även i pianot eller flygeln, och framför blåsinstrumenten, och en eller ett par overhead-mikrofoner ovanför trumsetet och en mikrofon framför bastrumman. Även om förstärkning och PA-anläggningar är väldigt vanliga inom jazz numera, är musikens ursprung och utveckling fram till 1970-talet baserad på instrumentens akustiska klang. Det

är bara elgitarren och elbasen som kräver en förstärkare som en del av sin naturliga klang. Undantaget är all rock- och fusioninfluerad jazz som uppkommit på 1970-talet och senare. Eftersom de ofta inkluderar elpiano, syntar, elgitarr och elbas, är förstärkningen av hela ensemblen för det mesta en naturlig del av klangen. I det sammanhanget ingår även instrumentens diverse effektlådor, vilka är en helt egen värld i sig.

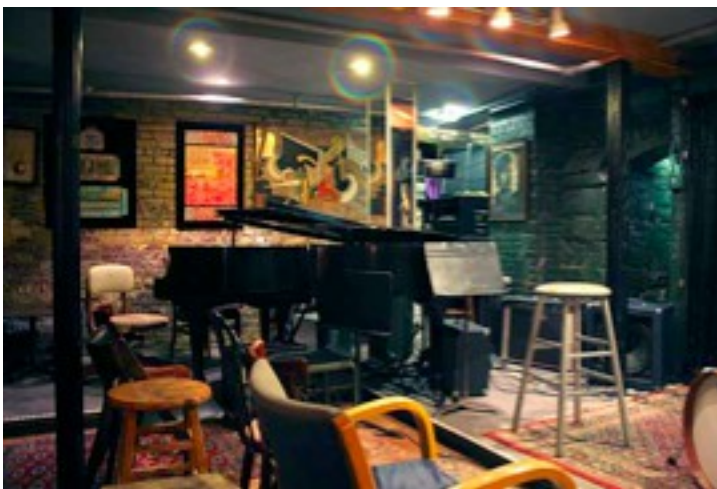
Men tillbaka till den akustiska jazzen. Där västerländsk konstmusik har utvecklats av kompositörers banbrytande visioner, har jazzen utvecklats i kollektiva spelsammanhang där musikerna dels bemästrat de dittills existerande improvisationsstilarna, och dels påverkats av varandra i ensemblen för att utveckla helt ny musik.

Jazzen saknar dock inte visionärer: Eric Dolphy och Thelonious Monk är exempel på kompositörer som skrev banbrytande kompositioner under 1960-talet. Under sin tid uppfattades deras idéer som galna, men under de senaste decennierna har de influerat musikutvecklingen inom jazz väldigt starkt.

I jazzmusikens historia finns det nästan inga exklusiva kompositörer; de har alltid varit framförande musiker och/eller storbandsdirigenter. Däremot har jazzmusikerna licensierat en hel del repertoar från musikalgenren, men genom att vrida och vända på låtarna harmoniskt, improvisatoriskt och inte minst rytmiskt ifrån musikaloriginalet. Detta skedde speciellt under musikalgenrens guldålder, 1930-65. Denna aspekt, att jazzmusiker vrider och vänder på populärstandards, är särskilt viktig att vara medveten om som kompositör för jazzmusiker. Det bor en arrangör och kompositör i varje jazzmusiker, som filtrerar en komposition vid behov. Liksom tidigare nämnt: ju mindre och enklare information en jazzmusiker får av en kompositör, desto mer fullbordar musikern kompositionen med sina egna idéer och uppfattningar. En jazzmusiker står därmed sällan som ett frågetecken om någon information saknas, skulle jag tro. Men då man spelar nya jazzkompositioner är det inte ovanligt att kompositören skriver in sina idéer i detalj, vilka man spelar på jamsessionerna eller repetitionstillfällena ur noterna.

Numera finns det så mycket crossover-musik mellan västerländsk konstmusik, jazz och folkmusikstilar, att det vore ett misstag att säga att

jazzmusik måste vara på ett eller annat sätt. Det som jag skrivit ovan är bara en grundattityd och historisk estetik, vilka många musiker gärna delvis kompromissar, för att skapa ny värdefull musik av vilket slag som helst. Jag tror att jazz i princip kan vara vilken musik som helst som innehåller ett improvisatoriskt element och ett rytmiskt groove (inklusive *free time*, som också är en rytmisk klang). Jazzestetiken och jazzklangen är oftast lätt att känna igen, men inte lika lätt att beskriva med några få ord.



Figur 11. Smalls jazzklubb är ett av jamställena i New York, med sina sena jam sessions. Under 1990- och tidiga 2000-talen hade Smalls inget alkoholtillstånd, och därför bjöd klubben för \$ 10 på toppklassig musik, koncentratjuice och Lipton Yellow Label te.

Pulsuppfattning

Barock- och även mycket av den wienerklassiska musiken kännetecknas av en komponerad “motor”, ett figurackompanjemang. Till den motorn kan man spela en melodi rytmiskt avslappnat, stressat eller med en något lat attityd. Det är förmodligen det rytmiskt neutrala – avslappnade – sättet att tolka melodin som man föredrar för det mesta inom barocken och wienerklassicismen. I jazzmusik är pulsen något mera svårfångad, och det finns flera förhållningssätt till pulsen (motorn), som varierar mycket enligt epok eller till och med individuell artist.

Grundpulsen brukar uttryckas av basisten, som speciellt i swing-musik spelar i huvudsak två eller fyra fjärdedels noter per takt ("Walking Bass"), och i andra rytmiska stilar andra återkommande rytmiska figurer, och traditionellt endast med få variationer. I modernare musik har även basens roll blivit mera varierad, men hon är ändå i huvudsak ansvarig för grundpulsen. Till basen "synkar" trummorna sitt spel med en blandning av rytmiska mönster och improvisation, och tillsammans utgör basen och trummorna en grund för pulsen. De övriga musikerna spelar inte pulsen utan *förhåller* sig till den. Man accentuerar olika delar av pulsen, och kan frasera antingen bakom pulsen ("laid-back"), rakt på pulsen ("on the top of the beat"), eller till och med lite före pulsen (förekommer oftast inte med gott musikaliskt resultat).

Ett bra exempel på förhållningssätt till puls är pianisten Erroll Garner, som med sin vänstra hand var helt synkroniserad med basistens och trumslagarens puls, medan hans högra hand "släpade efter" kraftigt bakom pulsen.

Bland trumslagare, som spelade på toppen av pulsen, kan nämnas Tony Williams, som under sina unga år spelade i Miles Davis' kända kvintett på 1960-talet¹⁴. Däremot är t.ex. Elvin Jones betydligt längre bakom pulsen och "hänger". Jones spelade med bl.a. John Coltrane.¹⁵

Detta rytmiska förhållningssätt till pulsen inom jazzen kunde jämföras med en dirigent inom konstmusik, som dels gestikulerar puls men även frasering och rytm. Musikerna i konstmusikorkestern spelar dock alltid på pulsen, där alltså puls och rytm blir likvärdigt. Jag har dock observerat att amerikanska orkestrar är rytmiskt mera "på hugget" i jämförelse med europeiska orkestrar. Man kunde kanske säga att det rytmiska förhållningssättet är mera "laid-back" i Europa, medan det är något mera "rakryggat" och konstant pulserande i Amerika. Det kan ha att göra med den rytmiska traditionen inom jazz, blues och rock, som har sina ursprung i Amerika, men det är bara spekulation.

14 Davis, Miles, *Miles smiles*, Sony Music Entertainment/Columbia, 1998.

15 Coltrane, John, *Coltrane plays the blues*, Atlantic Recording, New York, 2000.

Speciellt inom romantisk musik är det vanligt att en puls styrs av fraseringen i rytmen, och där man inte behöver förhålla sig till en konstant (metronomisk) puls, så som inom jazzmusik.

Jag har hört tolkningar av Mozarts pianomusik, där en återkommande rytmisk figur spelas med vänstra handen, och där melodin med högra handen spelas något bakom den då uppstående pulsen. Det handlar om väldigt subtila detaljer, där jag tror mina öron lyssnat med jazzestetik, och på så sätt är denna kommentar egentligen helt onödig.

Den som uttryckt sig om rytm och puls inom västerländsk konstmusik väldigt elegant är den ryska legendariska pianopedagogen Genrich Nejgauz (Heinrich Neuhaus), som i sin bok *Om pianospelets konst*¹⁶ sammanfattar det hela:

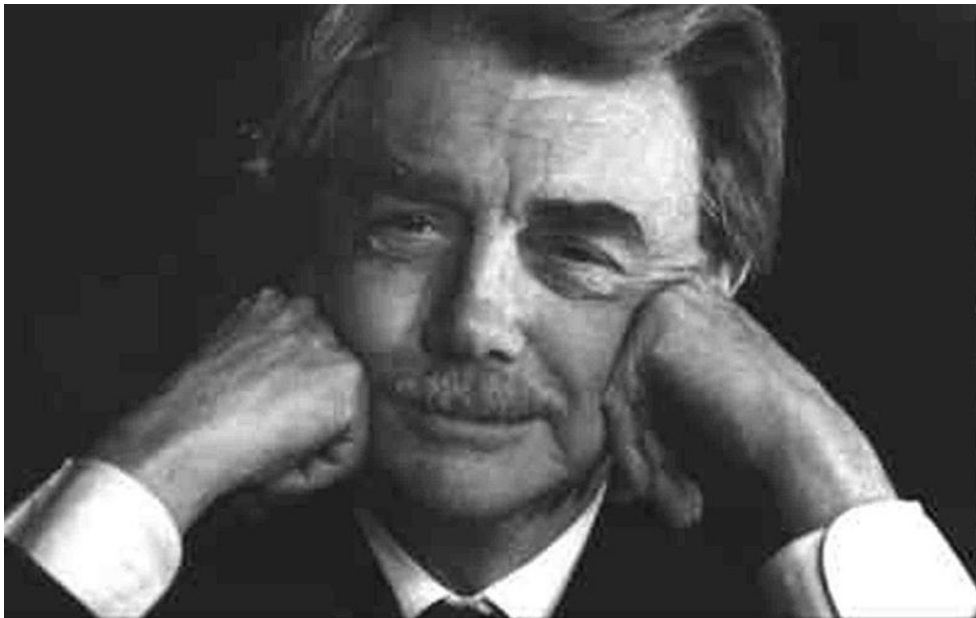
Ofta, och inte utan orsak, jämförs rytmen i ett musikaliskt verk med pulsen av en levande organism, inte svängningar i en pendel, inte klockans tickande eller metronomens knackande (här gäller metrum, inte rytm), utan sådana fenomen som puls, andning, havets vågor. Rytm och metrum i musik påminner mest om varandra i marsch, ett jämnt dunkande metrum (lika långa tidsperioder) – och även i Perpetuum Mobile-, Toccata- och andra liknande kompositionstyper – men den är aldrig helt identisk [från takt till takt]. En frisk människas puls är jämn, men ökar och bromsar som påföljd av fysiska och psykiska erfarenheter.¹⁷

I detta sammanhang bör nämnas att jazzmusiken, emedan dess puls är något närmare metrum (för att använda Nejgauz' term), är den inte heller helt identisk från takt till takt. Det är dock jämn metrisk puls som man *strävar* efter, men uttrycker den genom att förhålla sig till den med olika kringliggande accenter, som aldrig får rubba pulsen. Tillbaka till *streck*et, som i jazzmusiken aldrig påverkar pulsen, utan endast uttrycks som en lång ton, i motsats till ett staccato.

¹⁶ Nejgauz, Genrich Gustavovič, *Om pianospelets konst*, Artis, Stockholm, 2000.

¹⁷ Nejgauz, s. 39.

Eftersom en medveten nära-metrisk puls är ett föredöme, övar jazzmusiker ofta på puls och rytm med metronom, där hon internaliserar metronomens puls och förhåller sig till den genom att spela en rytm som låter så levande som möjligt, för att få metronomen *att svänga*. Denna känsla skapas genom att man kan förutsäga när metronomen tickar, och på så vis anpassa sitt spel mellan dessa tickanden så levande som möjligt. Alltså är metronomen pulsen, och spelet ett *förhållande* till pulsen.



Figur 12. Genrich Neigauz år 1962.

Neigauz förklarar också hur han jobbar i sin pianoklass med rytm, för att få eleven att förstå tempo, ritardando, accelerando, rubato etc:

En enkel rörelse med handen kan ofta vara mycket mera talande och beskrivande än ord. Detta är inte mot musikens natur, för det finns alltid i grund och botten en uppfattning av rörelse, gestikulering, koreografiskt element... för mig inkluderas konceptet 'dirigent' inom konceptet 'pianist'.¹⁸

¹⁸ Neigauz, s. 42.

Det som Nejpgauz nämner om rubato, ritardando, accelerando osv. finns även i jazzmusik, och den rytmuppfattningen har importerats från konstmusik. Då det finns fermat och rubatopartier, gäller samma principer som inom konstmusik: en dirigent leder musiken, även om det i mindre jazzensembler ofta är en nickande saxofonist eller viftande pianist som dirigerar.

Och det som är gemensamt för jazz och konstmusik kommer fram i Nejpgauz' paradutrop:

Pianisters olika 'tidsuppfattning' kommer särskilt tydligt fram till exempel i fyrhändigt prima vista-spel. En som är 'bara' en pianist spelar långsammare, stannar upp, korrigerar, och upprepar när allt inte flyter; en musiker däremot, som upplever processen, musikens 'flöde', hoppar hellre över någon detalj, lämnar något ospelat, men till varje pris inte fastnar i något, faller ur rytmen, eller som man uttrycker det – blandar bort sig i räkningen.¹⁹

Att jobba med jazzmusiker

Jag intervjuade Fernando Huergo, som är elbasist och kompositör inom jazz och latinamerikansk musik, och pionjär inom den argentinska chacarera-traditionen anpassad till jazzimprovisation. Han kommer från Córdoba, Argentina men har bott tjugofem år i Boston, USA, där han är professor vid Berklee College of Music sedan 1996. Fernando har också medverkat på över hundrafemtio skivor och lett egna band på cirka tio utgivningar.

Det var särskilt intressant att diskutera förhållandet mellan ny komposition och förberedelse av den med Fernando, eftersom han dels är en av världens bästa elbasister och väldigt rutinerad, men också för att han är kompositör och väldigt anpassningsbar i sitt spel. Han har en stark identitet inom både jazz och den

¹⁹ Nejpgauz, s. 43.

argentinska chacarera-traditionen, har ”stora öron” och en allt-är-möjligt-attityd till musikskapandet.

Intervju med Fernando Huergo, elbasist, jazz och latinamerikansk musik



Figur 13. Fernando Huergo, elbasist och kompositör: "För mig är pulsen en förhandling som äger rum på varje taktslag."

MP: Då du ser ett nytt verk, vad riktar du din uppmärksamhet på? Hur lär du dig en ny komposition (som inte är din egen)?

FH: Det första jag tittar på är formen eller "kartan": repetitionstecken, markerar Da Capo- och Dal Segno-tecken, sedan förtecken och tonart, och kollar in svåra passager under stycket. Efter det gör jag en stilmässig avvägning och all information för känslan (eller genren) av kompositionen.

MP: Hur mycket förbereder du dig för ett nytt verk (som inte är ditt eget) själv innan du träffar andra medlemmar i bandet?

FH: Det beror på svårighetsgraden av stycket. Jag försöker vara förberedd inför repet, och spela min stämman väl. Om någon skickar noter före repetitionen ser jag det som en skyldighet att titta på dem, och inte slösa tid på repet genom att spela noterna i stället för att ägna uppmärksamhet på musiken, alltså interpretationen, stilen, dynamiken, intentionen.

MP: Hur mycket påverkar notbilden dig i jämförelse med vad du hör från de andra musikerna när du spelar?

FH: Jag är kompositör själv så om det finns speciella fraser skrivna för mig, spelar jag dem av respekt till kompositören. Men om jag anser att en fras inte hjälper groovet eller känslan i stycket, föreslår jag något annat, ofta i samarbete med rytmsektionen. Oftast litar kompositören på rytmsektionsmusikerna med att hitta den rytmiska integriteten i stycket. Jag spelade in precis en låt där den skrivna basstämman inte alls stödde låten. Till slut sade jag till trummisen att jag skulle följa honom, spela på ackordsymbolerna och strunta i den skrivna basstämman. Det blev den bästa tagningen och kompositören och arrangören var väldigt nöjda. Men om kompositören insisterar att jag ska spela en specifik stämman, så även om jag inte håller med, spelar jag den stämman. Kompositören ägnar trots allt mer tid för kompositionen än jag. Jag är bekant med många stilar, spelat i olika situationer under många år och lyssnat på mycket olika sorters musik, men det är inte min komposition. Jag respekterar kompositörens vilja och intention, det är hennes vision trots allt.

MP: När du spelar med musiker från andra genrer, vad skulle du önska att de kände till om din genre när de spelar med dig?

FH: Det beror på typen av projekt. Jag försöker oftast bemöta andra musiker där de är bekväma, hitta en gemensam grund för att skapa musik. När jag fick en

inbjudan att göra en konsert i min hemstad [Córdoba, Argentina] med lokala musiker, frågade jag dem vad de ville spela. Vi kom till en repertoar som alla kände sig bekväma med, och det var en fin upplevelse för alla. Om jag hade dykt upp med min musik och mina arrangemang eller föreslagit en massa jazzstandardlåtar, skulle det ha blivit en väldigt stressig och frustrerande situation. Jag försöker anpassa mig till den existerande situationen i stället för att förvänta mig en massa av andra musiker.

MP: När du spelar, strävar du efter att följa andra rytmiskt eller hålla time själv? Förklara ditt förhållningssätt till konceptet "timing" och puls. Exempel på båda fallen (där du håller time och där du följer andra) är väldigt välkomna.

FH: Timing, den rytmiska pulsen, är det viktigaste elementet för mig som basist. Basen och trummorna är oftast ansvariga för pulsen, sedan pianot och gitarren som en del av rytmsektionen. Jag tror alla borde hålla puls och vara ansvariga för den, eftersom varje liten accent påverkar pulsen. För mig är pulsen en förhandling som äger rum på varje taktslag. Jag håller min egen puls, men vill inte påtvinga den på andra, så jag lyssnar på alla musiker och försöker hitta en gemensam puls som fungerar för alla. Jag försöker memorera inräkningen och kolla under sångens gång om vi gått upp eller ner i tempo. I diverse populärmusik försöker vi hålla tempot så nära som möjligt till den ursprungliga inräkningen, men om den flyttar på sig på ett "organiskt" – dvs. musikaliskt – sätt, fungerar det oftast bra. På grund av basistens roll lyssnar många musiker på den för att hitta puls och form. För mig är basen [inom jazz] mer ansvarig för pulsen medan trumslagaren kan ta sig friheter. I rock, pop, funk och andra nutida populärmusikstilar, är det trumslagaren som är ansvarig för en stabil puls. Ibland, om det känns att till exempel trumslagaren antingen sackar eller ökar i tempo, försöker jag musikaliskt bidra med en balanserande åtgärd för att hålla tempot någorlunda stabilt, men om hon inte lyssnar på mig, anpassar jag mig till henne. Om det blir dramatiskt annorlunda, kanske jag säger något. Basistens roll är att få saker att fungera och hålla bandet ihop.

Reflektion över diskussionen med Fernando Huergo

På sätt och vis är basisten en takterande dirigent, som de andra i bandet förhåller sig till. En rytmsektion jobbar som en enhet, vilket illustreras av Fernando i hans exempel på hur han bestämde sig för att följa trumslagaren i stället för att spela den utskrivna stämman. Utan att ha sett stämman, kan jag tänka mig att den stämman strök kraftigt mothårs gentemot det tänkta groovet. På samma sätt som en trumslagare inte vill ha sin stämman utskrivna, tror jag det kan vara bäst att även låta basisten hitta sina enskilda toner utifrån ackordsymbolerna och det hon hör från de andra; harmonier från pianisten eller gitarristen, och rytmiska indelningar främst från trumslagaren. Detta gäller speciellt groove-partier i låten, där bas och trummor fungerar tillsammans, i ”synk”. Om basen däremot har en särskild melodisk roll, är det givetvis naturligt att skriva ”en linje”, alltså noter, vilket Fernando också påpekar. Basistens roll är främst att få saker att fungera. Därför är basisten i jazzmusik intresserad av puls och ordning, medan de andra, inklusive trumslagaren, kan ta sig rytmiska friheter. Men även om de andra i bandet tar sig friheter, är alla medvetna om pulsen, har en inre jämn puls, vilken sedan bekräftas av basistens spel. Om basisten är svag i sin puls, måste alla spela säkrare, på ett mera ”konservativt”, enklare sätt rytmiskt, och det stör ofta kreativiteten och känslan av frihet. Om alla i bandet har tappat bort sig i formen – vilket sker ibland, speciellt med mindre rutinerade musiker – är det basisten som indikerar var det första slaget i takten ligger, även om det – enligt metrum – vore på fel ställe. Basisten bestämmer och är ansvarig för ordning och reda.

Förberedelse inför att komponera för jazzmusiker

En jazzmusiker läser alltså ofta sina noter i förväg, men lämnar även utrymme för förändringar vid ensemble-tillfället. Detta eftersom man lär sig musiken samtidigt med ögonen och öronen. Inte endast är den egna stämman viktig för instuderingen

av musiken, utan de andras spel likaväl. Om det inte gäller storbandsmusik, utan en mindre ensemble, läser jazzmusiker gärna partitur, och extraherar sina roller utifrån det material som finns i partituret eller lead sheet. En gitarrist och pianist spelar sina ackordläggningar utifrån melodin *och* ackordsymbolerna, inte endast ackorden. De fungerar som arrangörer i realtid. Det harmoniska ackompanjemanget påverkas mycket av melodin, och även möjligheterna till reharmonisering dikteras av melodin, och under de improviserade partierna av solisten. Den rytmiska placeringen av ackorden sker oftast då det finns utrymme för utfyllnad, dvs. under en lång ton eller paus i melodin, eller där groovet har en särskild betoning. När man skriver för jazzmusiker, kan det vara bra att tänka på följande:

- Musikerna spelar gärna från likalydande noter, dvs. lead sheet, eller ett enklare partitur. Endast vid arrangemang för tre eller flera blåsinstrument, kan man skriva stämmor för varje musiker. Men även då är det bra om rytmsektionen ser melodin i sin stämma.
- Rytmsektionen har inga särskilda rytmiska accenter, ”prickar”. Det räcker med samma ackordsymboler för pianisten, gitarristen och basisten. Dessa kan placeras ovanför melodin. Ifall man vill skriva exakta ”prickar” för ackorden, gäller dessa endast medan man spelar temat (inte under improvisationen), och följs då av de musiker som inte spelar melodin, dvs. pianisten, basisten och trumslagaren.
- Trumslagaren följer melodin noggrant, för att hitta ställen i låten där han kan fylla ut, spela ett ”mini fill” som en kommentar till melodin. Dessa ställen kan vara långa toner eller pauser i melodin.
- En saxofonist, trumpetare och trombonist utsmyckar gärna sin melodi (alltså under spelet av det skrivna temat) utifrån ackordsymbolerna, och därför spelar hon inte endast utifrån melodin. Många blåsare är också experter på att ackompanjera t.ex. under bassolona utifrån ackorden, då de gärna spelar långa toner i bakgrunden. Det kan röra sig om guidetoner: tersen och septiman i ackordet, eller diverse linjeklichéer, t.ex. 5-^b6-6-^b7, eller 8-7-^b7-6.

- De flesta jazztrumslagare vill inte ha utskrivna trumpatterns, utan samma information som alla andra i bandet, dvs. melodi och ackord. Det räcker med att skriva "Swing 8ths" eller "Even 8ths" eller t.ex. "Bossa Nova" eller "Walking Ballad". Dessa termer är avgörande även för de andra i bandet, för att alla ska frasera musiken "medhårs", alltså enligt den rytmiska stilen som angivits. Ifall man vill att specifika ackord ska rytmiseras på ett visst sätt, kan dessa rytmer skrivas på en separat linje *under* melodin.

Repetitions- och inspelningestetik

En musiker som kan improvisera är alltid beredd själv att fatta tolkningsmässiga beslut. Det passar väl ihop med jazzmusikens mindre mängd av fraseringsstecken och annat not- och ackordmaterial. Däremot vill en improviserande jazzmusiker uttrycka sina tolkningar i ett få antal versioner, för att inte upprepa sig. "Det ska vara fräscht".

På ensemblerepetitioner övar jazzmusiker sällan på sina solon mer än genom att markera var de partierna sker. Detta kan verka galet, speciellt eftersom det är svårt att få en helhetsöverblick på musiken och dess form, om inte alla partier – inklusive de improviserade – repeteras åtminstone någon gång. Men en kompositör kan räkna med att om man inte skrivit i partituret att ett soloparti (ett improviserat parti) upprepas ett bestämt antal gånger, kan solot bli kort, väldigt kort, medellångt, långt eller väldigt långt. Ingen vet svaret på förhand. En kompositör får dock gärna uttrycka sina önskemål om sin vision angående sololängd. Å andra sidan är musikerna vana vid att ta kompositionen i egna händer när det gäller de improviserade partierna. På sätt och vis upphör då kompositionsformen att existera för stunden, och blir i stället en svävande, ensamstående och upprepande soloform på antingen sångformen eller fri form.

Inspelningsstudions tekniska möjligheter är nästintill obegränsade, men den mest begränsande faktorn är den mänskliga: "Hur mycket man pallar med", som

det heter. I en inspelningsstudio vill en jazzmusiker gärna göra två, högst tre, tagningar (vilka kan bli rätt olika) och sedan gå vidare. Små fel antingen accepterar man om man vill behålla live-känslan, eller – i flerspårsinspelningens tid – kan man spela in dessa partier igen (med “punch in”-metoden genom att fixa individuella instrument i efterhand).

När Glenn Gould spelade in “Goldberg-variationerna” för andra gången år 1981²⁰, gjorde han till och med tolv tagningar av en och samma variation, vilka han sedan redigerade till att bli den perfekt utförda versionen.

Även om det blivit allt vanligare att man redigerar mellan flera versioner inom jazz också, lägger man mindre vikt på fraseringsmässiga detaljer, så länge grunden (dvs. svänget, samspelet, eller diffust uttryckt “känslan”) är på sin plats. Och eftersom fräschhetsgraden går markant ner efter 2-3 tagningar för de improviserade solona, försöker man få en fungerande masterversion redan under de två första tagningarna. Därför repeteras och förbereds jazzmusikens komponerade partier utanför inspelningsstudion. När man improviserar ger man allt, och att hitta gnistan för att improvisera flera gånger om (utan att det blir mekaniskt) är en sällan beskådad kunskap. Även om det finns jazzmusiker som kan “nejla” tio fräscha solon direkt efter varandra, är det vanligare att man är “tom” efter ett par-tre tagningar, och alla solon efter det (på samma låt alltså) börjar låta mer eller mindre mekaniska. Även lyssningen, spontaniteten och samspelet mellan musikerna försämras efter några tagningar.

Sammanfattning och reflektion

Av dagens jazzmusiker finns det lika många typer som det finns musiker. Att skriva om jazzmusiker, så som i detta examensarbete, är minst sagt en stor risk; man låter lätt tråkig och stereotyp. Jag har endast försökt dela med mig en del av

²⁰ Bach, Johann Sebastian, *Goldberg variations, BWV 988 Aria & 30 variations/Veränderungen*, CBS, New York, 1982.

jazzens och jazzmusikernas ideal och estetik. Mycket kan ifrågasättas och diskuteras, inte minst eftersom många jazzmusiker har en bakgrund inom konstmusik eller rock. Redan under 1940-talet inspirerades jazzmusiker mycket av västerländsk konstmusik, inte minst impressionismen, vilken påverkat jazzens harmonivärld i stor grad efter andra världskriget. Under de senaste decennierna har jazzmusiker influerats av så gott som all musik, inte minst diverse rock, världsmusik, folkmusik och – precis – västerländsk konstmusik.

Om jazzen skiljer sig från konstmusiken i något, är det – förutom i improvisation – närmast i behandlingen av rytm, och den orubbade pulsen, vilken kommer från New Orleans-musiken och swing-dansmusiken, och ännu tidigare från ragtime och marschmusik. “Man vill svänga”, och det mottot begränsas inte till swing-musik. Att hitta rytmisk framfart och ett groove i rytmsektionen, som blåsare lätt kan *förhålla* sig till, och publiken stampa foten till, är något en jazzmusiker prioriterar. Där ligger en stor del av jazzmusikens specialkaraktär. I nutida jazzmusik finns det ofta udda taktarter (s.s. 7/8, 11/8, 5/4 osv.) och växlande taktarter, men till skillnad från konstmusik, där melodiernas rytm ofta dikterar de gällande taktarterna, skapar man ett groove i jazzen, i likhet med folkmusik från Balkan-halvön, och på vilket melodierna vilar.

Jazz är också en väldigt känslig musikform, och eftersom improvisation är en spontan konst, är det mycket som kan gå fel eller inte genomföras lika välbalanserat som förra gången eller nästa gång. Att nollställa sig efter varje speltillfälle är viktigt för varje musiker oberoende av genre, men ännu viktigare för en improviserande musiker. En mindre rutinerad musiker kan bli inspirerad vid ett speltillfälle och försöka *återskapa* det spelet vid nästa speltillfälle. Misstaget är kolossalt. I stället är det attityden för det fräscha skapandet, det öppna landskapet för alla möjligheter i musiken, som står i centrum när en lyckad version hittar form.

Världen är mera sammankopplad än någonsin förr, och det har också lett till att ny musik ofta är en sammansättning av flera källor. I denna värld vill jag höra musik oberoende av genre, som inspirerar och leder till ett uttryck av vår värld och tid. Att använda sig av jazzens estetik är därmed bara *ett* hjälpmedel för att

förhoppningsvis uppnå bra musik. För mig kan bra musik vara Bach, Mozart, Schumann, Debussy, Messiaen, liksom Bulgariska kvinnokören eller varför inte Bud Powell, Lennie Tristano eller Wayne Shorters komplicerade fusionstycken (så som på *Atlantis*²¹), och mycket mer. Alla dessa musiker och många fler uttrycker något väldigt värdefullt om sin egen tid och sin inre person.

Jag hoppas att jazzmusiker även i framtiden ska vara en naturlig del av konstmusiken, där man skriver för jazzmusiker i enlighet med deras förutsättningar, kvalitéer och karaktär, så som man i dag skriver för det mesta för konstmusiker. ”Crossover” kan man tycka att det heter, men jag menar att en tenorsaxofonist och storbandstrumpetsolist ska kunna improvisera i ett konstmusikstycke för symfoniorkester i vilken genre som helst. Jazzmusiker är nämligen p.g.a. sina avancerade gehörs kvalifikationer och rigorösa timing en stor resurs för mycken musik som sträcker sig långt utanför den traditionella jazzgenren.

Här bör nämnas att på samma sätt är den revolution som Debussy uppnådde med sin musik, en frigörelse i uttryck och en helt ny färgpalett i musik. Den öppnar vägar för nyskapande än i dag och leder alltid till lätthet och inspiration hos mig som musiker. Det fina med Debussy som musikskapare är att hans uttrycksmässiga energi går att översätta till andra genrer i form av inspiration och skapande. Och det är precis det jag gjort i min musik, i stycken vilka finns bifogade här.

I mitt stycke ”Anonymous Creed” ville jag åstadkomma en balans mellan flera improviserande solister under styckets gång, och den arrangerade musiken. Det är ett medvetet val att lämna en del av musiken upp till musikerna, där de framför sina improvisationer enligt de harmoniska anvisningar som står i stämmorna. Dessutom är det helt upp till musikerna att skapa en dialog med varandra, mellan t.ex. flygelhorn, piano och trummor. Dessa står inte angivna i partituret, men jag tror och hoppas att de flesta musiker vill skapa en känsla av ett gemensamt uttryck, där groovet, det skrivna materialet och improvisationerna är i symbios med varandra.

21 Shorter, Wayne: *Atlantis*, Columbia, 1985.

I motsats till ”Anonymous Creed”, är ”Wedding March” och ”Three Limited Pieces” helt komponerade, utan improviserade partier. Three Limited Pieces är tre separata stycken, ”Correo electrónico” (”epost”), ”Three Clowns” och ”Running”, med ett ”begränsat” uttryck och begränsad klang som heter pianoforte. Speciellt den sista satsen, ”Running”, har en puls som liknar jazzens strikta metrum. ”Wedding March” är ett fem minuter långt stycke, under vilket både brudparet hinner traska fram genom den längsta kyrkogången, och även svärmor tänka på vad som egentligen håller på att hända. Meningen är att denna marsch inte endast ska vara bakgrundsmusik för beundran av brudklänningen, utan framför allt en vag prognos på livet efter det evenemanget. På sätt och vis ville jag komplettera en prästs predikan med marschens toner.

Men som sagt: “Glöm aldrig De Tolv Etyderna... allt annat ordnar sig”.

Referenser

- Bach, Johann Sebastian, *Goldberg variations, BWV 988 Aria & 30 variations/Veränderungen*, CBS, New York, 1982.
- Blue Music Group, (2015-03-28). <http://BlueMusicGroup.com>
- Burton, Gary, muntligt, Berklee College of Music, Boston, Mass. 1993.
- Coltrane, John, *Coltrane Plays the Blues*, Atlantic Recording, New York, 2000.
- Davis, Miles, *Miles smiles*, Sony Music Entertainment/Columbia, 1998.
- Debussy, Claude, *Douze études*, Philips Classics, 1961.
- Debussy, Claude & Gieseking, Walter, *Préludes livres I & II*, EMI Classics, 1987.
- Garner, Erroll, *Long Ago and Far Away*, CBS/Columbia, 1987.
- The Greatest Fake Book Ever Made*, utgivna notböcker, Stockholm, 1992.
- Grieg, Edvard, *Lyriske stykker*. Edition Peters, 1902.
- Huergo, Fernando: *Provinciano*, Blue Music Group, New York, 2013.
- Levine, Mark, *The jazz piano book*, Sher Music, Petaluma, Calif., 1989.
- Möten i studio och på scen med konstmusiker och jazzmusiker 1998-2015.
- Nejgauz, Genrich Gustavovič, *Om pianospelets konst*, Artis, Stockholm, 2000.
- Pomeroy, Herbert*, Föreläsningar i Line Writing och Arrangering enligt Duke Ellington, Berklee College of Music, Boston, Mass. 1993.
- The Real Book*, 5 ed., icke-auktoriserad utgåva, Boston, Mass., 1978.
- The Real Book*, 6. ed., Hal Leonard, Milwaukee, Wis., 2006.
- Sher, Chuck (red.), *The New Real Book Jazz Classics, choice standards, pop-fusion classics. Vol. 3, C-version*, Sher Music, Petaluma, Calif., 1995.
- Shorter, Wayne: *Atlantis*, Columbia, 1985.
- Singers Unlimited, *A Capella*, MPS Records, Germany, 1971.

Tristano, Lennie, *The New Tristano*, Atlantic, 1960-62.

Wikipedia, Tenuto, (2015-03-28). <http://en.wikipedia.org/wiki/Tenuto>

YouTube, Anonymous Creed, (2015-03-28).

<https://www.youtube.com/watch?v=TXCLjCk4w3M>

