

Kurs: **Examensarbete, master, jazz BA1002 30 hp**

2015

Konstnärlig masterexamen i musik 180 hp

Institutionen för jazz

Handledare: Sven Berggren

Stina Hellberg Agback

String Theory

Att spela jazz på harpa

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns

dokumenterat på inspelning: **CD**

Innehållsförteckning

Abstract	2
Inledning	3
Bakgrund	4
Min personliga musikaliska bakgrund	4
Projektets bakgrund	4
Masterprojektet	7
Frasering och stämföring	7
Dynamik	8
Kromatik	9
Time	13
Den förstärkta harpans sound.....	14
Improvisation.....	16
Komposition	17
Tillkomsten av skivan	18
Diskussion	21
Slutsatser	23
Sammanfattning	24
Bilaga 1	25
Pedalharpans konstruktion	25

Abstract

This master thesis is about the production of the record “Brutus” with the band “Trilobit”. Trilobit consists of the three musicians, myself, Stina Hellberg Agback on pedal harp, Simon Svärd on guitar and Karl Jansson on drums.

During the production, I have analyzed different aspects of my own musicality and also the role of the pedal harp in jazz. I have found techniques that have simplified chromatic movements on the pedal harp, and also techniques that has developed the rhythmical aspect of my improvisation.

I have also looked into my process in improvising and composing and developed new aspects, many thanks to the close collaboration with Simon Svärd.

Inledning

Mitt masterarbete består av skivproduktionen ”Brutus” med gruppen Trilobit. I samband med produktionen utforskade jag harpans roll i ensemblen och även min egen improvisation och musikalitet ur olika perspektiv.

Skivan ”Brutus” med gruppen Trilobit, som förutom mig består av Simon Svärd på gitarr och Karl Jansson på trummor, släpptes 27/8 2014 på Katalin i Uppsala där vi då gjorde en konsert. Skivan gavs ut på både LP och CD, eftersom längden på skivan passade bra för LP och det är ett medium som både Simon och jag tycker är attraktivt. Skivan fick ett positivt mottagande i ett flertal medier vilket gör resan mot nästa skiva ännu mer lustfyllt.

Den 2/6 2012 gick Simon Svärd, Karl Jansson och jag in i A-studion på KMH och spelade in det som senare skulle bli Trilobits debutskiva Brutus. Arbetet med denna skiva hade då redan pågått mer eller mindre aktivt sedan 2009 men först 2014 släppte vi den till sist. Det blev ett långtdraget arbete med komposition, repetitioner, inspelning, efterarbete och till sist processen med att faktiskt trycka och ge ut skivan. Den enda kritiken som framförts är att skivan är för kort och att man vill höra mer av oss. Produktionen av nästa skiva påbörjades redan innan Brutus släpptes, så vi har tagit åt oss och återkommer med någonting nytt, förhoppningsvis storartat.

Trilobit blev, och är, som det ofta brukar vara när jag är med, en grupp med en mycket ovanlig instrumentsättning. Ur min synvinkel så anser inte jag att det intressantaste är att vi har en harpa i gruppen, utan att vi arbetar utan bas. Från att ha börjat som en duo med bara gitarr och harpa, så tyckte Simon och jag att det element som saknades i första hand var en trummis, inte en basist. Vi hade båda spelat med och är goda vänner med Karl Jansson och hans trumstil, som jag gärna jämför med Manu Katches, gjorde honom till ett naturligt första alternativ som trummis. Kalle ville gärna vara med, och sedan dess har vi varit Trilobit.

Att Trilobit är och består, efter långa år av arbete med skivan och både motgångar och framgångar, beror i första hand enligt mig på personkemin mellan oss medlemmar och vår gemensamma estetiska idealbild, som ligger nära 1970-tals ECM-estetiken. Vi har alltid haft högt i tak och tillåtit varandra att ha dåliga dagar, och när det har varit tuffare tider har vi ibland tagit några veckors paus för att få distans till projektet. Att dela ansvaret som vi har gjort med två bandleddare har gjort att vi har kunnat lösa av varandra när inspirationen har trutit och på så sätt hjälpas åt att ro skutan i land.

Bakgrund

Min personliga musikaliska bakgrund

Innan jag påbörjade mina masterstudier vid KMH så studerade jag ett år vid det klassiska kandidatprogrammet på KMH. Jag hade just erhållit en kandidatexamen från jazzkandidatprogrammet på KMH, som jag genomförde genom två års studier vid KMH, ett års studier vid Berklee College of Music (Boston) och ett års studier vid Trinity College of Music (London). Under dessa års studier hade jag fokuserat på att tillgodogöra mig så mycket som möjligt av klassisk jazztradition, d.v.s. äldre stilar och jazzstandardrepertoaren. Det blev egentligen första gången jag ordentligt tagit mig tid till att utveckla mitt eget projekt under en längre tidsperiod när jag genomförde detta masterprojekt.

Den största skillnaden för mig när jag påbörjade min masterutbildning jämfört med när jag påbörjade min kandidatutbildning var mängden erfarenhet jag fått. Under åren 2006-2010 så framträdde jag med jazzgrupper med skriven musik, improviserad musik, jag var klassisk solist med symfoniorkester, jazzsolist med symfoniorkester och jag medverkade på ett antal inspelningar med både noterad och improviserad musik. Framförallt spelade jag ofta och regelbundet i professionella sammanhang i många olika genrer. Det har byggt en säkerhet och stabilitet att jag nu vet att jag kan leverera när det krävs. Att sedan nå upp till en hög musikalisk och kreativ nivå, det är något jag fortfarande strävar efter, men för min del så vill jag också kunna vara en flexibel musiker som levererar på en hög nivå i många olika sammanhang, inte bara i situationer jag väljer själv.

Hela min studietid har jag sett som en process att fylla min verktygslåda med användbara verktyg för framtiden. Jag är den första att erkänna att när jag först började på musikhögskolan så var jag långt ifrån mogen att framföra musik på den kvalitetsnivån jag ville. Jag frilansade förvisso redan och hade ganska stor erfarenhet av att spela i olika sammanhang, men för mig har att lära mig spela harpa varit en väldigt lång process som inte bara har kunnat skyndas på i övningsrummet, utan vissa processer har behövt ta tid. För att referera till min kandidatexamensuppsats, så är time på harpa ett stort problem, något som jag fick känna på väldigt tidigt. Medan jag brottades med detta problem så lärde jag mig att det finns andra musikaliska problem, till exempel de rörande time, som omvandlade till verktyg är fantastiska tillgångar. Under mina år på kandidatprogrammet i jazz så tog jag lektioner med Ove Lundin, som är pianist, och han öppnade musikaliska dörrar som har utvecklat min musikalitet både inom jazz och klassisk musik. Vi har pratat mycket om stämföring och dynamik, och hans engagemang för frasering har gjort att jag enligt min egen åsikt fått ett mognare musikaliskt uttryck än tidigare. All denna erfarenhet tog jag med mig in i studion när vi gjorde inspelningen av Brutus med Trilobit.

Projektets bakgrund

Man är ofta ganska ensam som harpist, och som jazzharpist blir man tvungen att hitta sin egen väg. Antalet förebilder är begränsat och så även lärare som spelar både jazz och harpa. Därför är det oundvikligt att man får söka sin egen väg och ta egna stora beslut om sin utbildning. Det har alltid varit viktigt för mig att göra saker som är jämförbara med vad andra jazzinstrumentalister gör för att inte hamna

i facket ”hon är duktig för att vara harpist”, något som jag fortfarande strävar efter. Det är svårt att spela ett ”novelty-instrument”, det är lätt att det blir idiomatiskt och att lyssnaren får nog av soundet efter ett tag. Det är också något jag har känt av i mitt yrkesliv, jag har fått många fantastiska tillfällen att spela med artister och musiker som har stora inspelningar och projekt på gång, men harpa är alltid något extra och hör väldigt sällan till kärnan i produktioner, där jag vill ingå. Jag vill både behärska instrumentet harpa och att improvisera i jazzideomet (vad det nu betyder!) och har under årens lopp försökt att lära mig jazzimprovisation på olika sätt. I mitt sökande efter detta så stötte jag 2009 på Simon Svärd i Kommunala Musikskolan i Uppsalas korridorer, där vi båda arbetade, och Simon undrade om vi skulle spela.

Redan från början upplevde jag Simon som en väldigt öppen och tillåtande person som istället för att kritisera de dagar då jag spelade sämre kunde se det hela som en process. I början letade vi repertoar från andra kompositörer men ganska snart började vi också skriva eget. Att introducera egna kompositioner har alltid varit en jobbig process för mig eftersom jag är väldigt hård mot mig själv just i rollen som kompositör. Jag föredrar att lämna så mycket som möjligt till musikerna att arrangera för att det skall kännas lustfyllt när man repar och gör musiken till sin egen. Att arbeta med Simon var för mig väldigt uppmuntrande då han tog emot även mina sämsta (mina ord) kompositioner med entusiasm och öppenhet. Många gånger så växte kompositionerna just på det sätt jag hoppats på när vi entusiastiskt kunde ta emot dem istället för att låta en kanske lite oborstad yta avskräcka. Vi hade jättekul under denna process, även om jag utan tvekan erkänner att Simon är en vassare kompositör än jag. Genom att få pröva mig fram på detta sätt hittade jag nya vägar att komponera och vi hittade ett gemensamt språk som senare skulle bli Trilobits sound.

Processen att besluta om vad mitt examensarbete skulle bli, blev en lång historia. Då jag spelat i så många olika sammanhang så var det många projekt som lockade, bland annat att skriva mer musik för symfoniorkester och jazzharpa, eller spela in en större kammarensemble med egenskriven musik, eller göra en inspelning av mitt samarbete med gitarristen Jonas Isaksson som jag också spelat länge ihop med men i andra genrer än med Simon. Anledningarna till att det slutligen blev Trilobits skiva som blev det huvudsakliga projektet är många. Framför allt har jag lärt mig under denna process att ett projekt är så mycket lättare att genomföra när mer än en person brinner för det och håller i det administrativa. Det finns många fantastiska bandleddare runt omkring mig som lyckas ro i land stora projekt som ensamt ansvariga, men jag har insett att jag ännu inte är en av dem. Istället tar jag lätt på mig väldigt mycket jobb (utöver det projekt jag just då arbetar med) och hoppar varje månad mellan att vara jazzmusiker, lärare, orkestermusiker, studiomusiker, kammarmusiker och så klart även privatperson. Ännu har jag inte hittat ett sätt att få tid till att ensam manövrera mina egna projekt, utan för mig har formatet att dela ansvar fungerat väldigt bra, något som jag tillämpat även i samarbetet med Jonas Isaksson, som också är skivaktuellt. Jag har en förmåga att vara flexibel och kunna fokusera på det som är närvarande just nu, dvs. jag har lätt att hoppa mellan alla olika roller, med nackdelen att jag har svårt att prioritera bort saker och fokusera bara på ett större projekt. Det är kanske den största lärdomen av mitt masterarbete och något som jag kommer att behöva hantera alternativt lära mig mer om i resten av min musikerkarriär.

Samarbetet med Simon blev just så lyckat därför att vi har kunnat pusha varandra när den andra tappat sugen, alternativt sugits in i något annat projekt. Simon är musikaliskt väldigt spännande och fantasifull och är en ständig inspiration att spela

med, vilket har fått mig att fortsätta utmana mig själv och mina klichéer för att matcha hans kreativitet. Även med det administrativa har Simon kommit in just när jag upplevt allt som hopplöst och hjälpt till och tagit över och lotsat oss vidare. Projektet har inte på något sätt varit ett enmans/kvinnas-arbete, det har i allra högsta grad varit ett väldigt fruktsamt samarbete där vi utmanat varandra både musikaliskt och som bandleadare.

Masterprojektet

Frasering och stämföring

När jag påbörjade mitt arbete mot detta examensarbete, så visste jag inte att arbete med frasering skulle bli en så stor del. Så blev det tack vare min fantastiske lärare Ove Lundin som spelar jazzpiano, som under alla år jag studerat vid KMH har hjälpt mig att söka efter harpans och min roll i jazzvärlden. När vi började diskutera frasering så satte han en sten i rullning. Detta har påverkat hur jag spelar i alla stilar, både jazz och klassisk musik.

Redan från mitt första studieår vid KMH så fick jag Ove Lundin som huvudämneslärare. Ove Lundin är en mångsidig pianist som har en utbildning i klassisk musik och har under sin musikerkarriär spelat många olika stilar. Därför spelade vi inte enbart jazz under dessa lektioner, utan vi spelade även klassisk musik, som kompositioner av J.S. Bach, M. Ravel och andra. Dessa kompositörer bidrog med olika infallsvinklar, som alla helt kan appliceras på jazz.

Den unika utgångspunkten som jag och Ove fick, som jag tror ledde till att lektionerna med honom påverkade mig så mycket, var att vi inte spelar samma instrument. Vad jag har förstått från andra studenter är att det även för dem har varit fruktbart att ta lektioner från musiker som har ett annat huvudinstrument. Vad som hände för oss var att vi kunde närma oss diskussionen om musikaliska tolkningar utan att dra in den instrumenttekniska biten. På gott och ont, så har, i alla fall för mig, lektioner med harpister tenderat att i första hand handla om harpteknik. Självklart är det oerhört viktigt att lära sig den biten, men vad musik faktiskt handlar om är ju inte hur snabbt och korrekt man kan spela, utan om hur man skapar en musikalisk helhet av de toner man av olika anledningar har valt att spela. Dessutom tror jag med den erfarenhet jag fått att även harpister som enbart intresserar sig för skriven musik skulle ha användning av att ta lektioner för pianister. Harpa och piano delar mycket repertoar, men saker som är tekniskt lätt att spela på piano är nödvändigtvis inte lätt att spela på harpa. Eftersom pianister har lätt för andra saker än harpister, så kan deras erfarenhet av den musikaliska tolkningen vara till stor hjälp för oss att se bortom de tekniska svårigheterna och flytta fokus till att faktiskt skapa något musikaliskt. När jag kom till Ove och spelade olika saker som på ett eller annat sätt utmanade mig tekniskt, så handlade hans kommentarer sällan om det tekniska. Han lyssnade istället på frasering, time, biljud som till exempel slammer från pedalerna och musikaliskt innehåll.

Av J.S. Bach spelade jag bland annat en fuga ur svit nr 996 för luta, som arrangerats för harpa av Marie-Pierre Jamet. Att musikaliskt spela en fuga är en större utmaning än att bara spela de korrekta tonerna. Vid uppförandet av en fuga vill man som musiker att alla olika stämmor skall vara klart utskiljningsbara så att lyssnaren kan följa den intrikata komposition som fugan utgör. Ett första sätt att göra detta är att klart markera varje introduktion av en ny stämma. Just starten på en ny stämma brukar ha ett tydligt motiv, som även i andra tonarter klart kan utskiljas som starten på en ny stämma. I svit 996 börjar temat med en stigande kvart och sedan följer en tretonig skala nedåt. Det är ett klart och tydligt motiv som upprepas genom temat och som klart och tydligt måste tas fram för att det skall vara intressant att lyssna på kompositionen.

Att låta en stämma bli mer framträdande än en annan görs lättast genom att använda sig av dynamiken. Genom att låta de andra stämmorna anta en svagare

dynamik och låta just öppningen av en ny stämma ha en starkare dynamik så kan man tydliggöra introduktionen av nya stämmor, till skillnad från när flera stämmor är introducerade, då man kan diskutera om en gemensam dynamik är lämplig. Vi diskuterade även mer långtgående hur man bör öva på att hålla olika dynamik i olika stämmor. Att ha olika dynamik i de olika händerna är en basal men många gånger översedd effekt. På detta sätt kan man till exempel ge ett intryck av pianissimo genom att låta vänsterhanden (som ackompanjerar) spela riktigt svagt, och låta den melodibärande handen spela i en nyans som är lättare att projicera. Även om diskussionen av detta är aktuell i klassisk musik, så tycker jag den är ännu mer intressant när det kommer till att framföra jazz.

När man i ett jazzsammanhang hamnar i en situation där man skall framföra både melodi och ackompanjemang själv så visade det sig vara en väldigt användbar effekt att just tänka på de olika stämmorna. Det mest fundamentala arbetssättet är att spela melodin med den ena handen och ackompanjemang med den andra. För att låta melodin framträda så kan man låta ackompanjemanget hålla en lägre nyans. Detta påverkar också hur helhetsnyansen uppfattas, precis som nämnt ovan kan ett svagt ackompanjemang ge sken av pianissimo även om melodin spelas i mezzoforte.

För piano och harpa är nästa steg att ackompanjera på ett sätt som ligger i båda händerna, på harpa kan till exempel meloditonerna spelas med högerhandens tumme (på piano är höger hand vänd tvärt om, så det stämmer inte för dem). Övriga fingrar i båda händer används för att spela ackompanjemangstämmorna. Detta fodrar en mer intrikat teknik med absolut kontroll över dynamik i alla fingrar.

Med inspiration från Bachs fugor är nästa steg att skapa en flerstämmighet. Jag har experimenterat med flerstämmig improvisation, något som förbättrades just med användning av tekniken för introduktion av nya stämmor från interpretationen av Bachs fuga. Men bara att använda sig av kontrapunkt i sitt ackompanjemang (på Berklee College of Music formaliserat och kallat "Jazz Counterpoint") kan erbjuda ett mer intrikat och intressant sätt att spela. Det lilla jag har studerat av formell "Jazzkontrapunkt" lär ut hur man skapar kontrasterande motstämmor, med fokus på att skapa ett rytmiskt intressant motmaterial. Att fundera på detta när man överväger sitt sätt att ackompanjera har jag funnit mycket fruktbart, det är ett slags formaliserat "fråga – svar"-spel som ju uppmuntras redan vid tidiga studier av jazz. Genom formella studier och funderingar på detta så lärde jag mig sätt att använda motstämmor, inte bara i improvisationer med andra, utan också motstämmor mot det jag improviserar själv. Det är en stor utmaning och väldigt roligt att syssla med.

Dynamik

I anslutning till denna diskussion så tittade även jag och Ove på hur man kan göra dynamiska fraseringar genom att förhålla sig till den kvarvarande klangen från föregående ton. Effekten av detta blir en mycket naturlig avfrasering eller diminuendo. Piano och harpa har samma svårighet gentemot andra instrument att vi inte kan påverka klangen av en ton när vi väl har anslagit den, och vi diskuterade hur man på våra slags instrument effektivt spelar t.ex. crescendo, där Ove beskrev hur han upplever crescendot "i huvudet", för att enklare kunna passa in dynamiken på de toner han spelar. Båda dessa tankesätt kräver mycket övning men efter studier av dessa så upplever jag mitt eget spelande som mer intrikat och nyansrikt,

både då jag spelar klassisk musik (ett utmärkt tillfälle att strukturerat öva på dessa tekniker) och när jag spelar jazz.

Under mina masterstudier tog jag även lektioner i dirigering av Michael Bartoch. Han är en väldigt skicklig dirigent som lärde mig vikten av en god teknik och förberedelse inför musikaliska fraser. Förberedelse består dels av det arbete man utför i övningsrummet, men förberedelse innebär också förberedelsen inför kommande fraser. Dirigenten har som roll att få orkestern att utföra hans eller hennes musikaliska tolkning av ett musikstycke. Detta sker med en viss fördröjning, alltså blir det dirigentens uppgift att ligga steget före och förmedla dynamiken strax innan den sker. Över huvud taget så stämmer detta resonemang med hur man väl förmedlar dynamik – ett crescendo påbörjas med fördel i en svag nyans, oavsett vad man allmänt spelar för dynamik vid tillfället, för att effektivt uttrycka den dynamiska utvecklingen. Det är alltså av största vikt att man förbereder sig för vad man ska göra om ett ögonblick, för att kunna utföra sina dynamiska idéer med största effekt.

I Trilobit pågår ständigt ett arbete med dynamik just därför att vi har ett så stort spektrum. Från akustisk gitarr och harpa till en förstärkt trio med trummor så har vi ett stort dynamiskt spann att arbeta med. Dessvärre försvinner de dynamiska möjligheterna ju mer man förstärker instrumenten. Vid livespelningar varierar vi därför ofta mellan att spela helt eller delvis akustiskt och helt förstärkt.

Kromatik

Under hösten 2010 så deltog jag i en kurs i jazzharpa i Rotterdam, Holland. Lärare på kursen var Park Stickney, som huvudsakligen spelar pedalharpa, och Edmar Castaneda, som huvudsakligen spelar sydamerikansk harpa. Jag har tidigare träffat och tagit lektioner av Park Stickney, men det här var första gången jag mötte Edmar Castaneda. Båda lärarna bidrog denna gång med idéer som direkt påverkade Trilobits och min och utveckling.

Park Stickney har under sin karriär fokuserat mycket på den kromatiska utmaningen med pedalharpa (se Bilaga 1). Han är tekniskt väldigt skicklig, både i sin fingerteknik och i sin pedalkonst, där han kan sägas vara oöverträffad. Vid tidigare tillfällen när jag träffat honom har jag inte kunnat tillgodogöra mig allt han sagt därför att jag själv inte hade hunnit till en nivå där det skulle ha någon relevans, men denna gång så hamnade det han sade helt rätt och jag fann omedelbart användning av det han lärde ut.

Park har många gånger försökt lära ut användningen av det han kallar ”fast 7th-chords”. Det har tagit lång tid för mig att förstå finessen med dessa, därför att presenterat som ett sätt att ta sig genom kvintcirkeln har det känts väldigt långt från den jazz jag brukar spela. Den här gången så var jag av någon anledning mer mottaglig och jag hittade omedelbart användningsområden.

Park Stickneys ”fast 7th-chords” är ett sätt för pedalharpister att spela 7-ackord genom hela kvintcirkeln med hjälp av enharmoniska förväxlingar. Problemet blir annars på pedalharpa att när man förflyttar sig mellan tonarter med utgångspunkt från kvintcirkeln UTAN att använda enharmoniska förväxlingar så hamnar man i ett läge där det istället för ett pedalbyte uppstår en situation då alla sju pedalerna måste ändras, något som såklart är väldigt opraktiskt och som får allmänt betraktas som ospelbart. Med Park Stickneys sätt att spela 7-ackorden med enharmoniska

förväxlingar kan man spela 7-ackord kvintcirkeln runt, med enbart korsförtecken, och dessutom flyttas pedalerna med en fot i taget. Hans teknik involverar att man flyttar flera pedaler med samma fot. Han använder sig också av att man kan trycka ner pedaler utan att låsa dem, för att utnyttja att de från #-läget automatiskt flyttas tillbaks till mittenläget när man kliver av dem. Så som Park lär ut denna teknik utgår man från C-dur, där man sedan kan med bara en fotrörelse kan spela vilket 7-ackord som helst, dvs. grundton, ters och sjua.

I förlängningen så kan man använda denna teknik med utgångspunkt från vilken tonart som helst. Närmast relaterade blir de tonarter där man kan höja tonerna ett halvt tonsteg (dvs. flytta ner pedalen). Finns det korsförtecken i tonarten så går dessa toner inte att höja mer på pedalharpa, utan man blir tvungen att använda andra enharmoniska förväxlingar. Därför blir b-tonarter närmast relaterade till denna teknik, där man med variationer kan utnyttja denna möjlighet att snabbt hitta 7-ackord i andra tonarter. I korstonarter får man använda en annan teknik. Eftersom pedalerna automatiskt låses när man sänker tonerna ett halvt tonsteg, så försvinner tekniken att återställa de tillfälliga förtecknen när man ”kliver av” pedalen, det blir därför ett moment till. Med övning har jag dock inte upplevt detta som något större problem, däremot uppstår nya möjligheter när man istället för att höja en mollters till en durters, sänker kvarten till en durters och därmed ges möjligheten att spela både mollters och durters samtidigt (#9). Jag pratade med Park om detta under kursen, och han sade att han föredrar korsförtecken på grund utav möjligheten att kliva av pedalerna, och jag sade att jag föredrar b-förtecken på grund av de harmoniska möjligheter det öppnar. Hans infallsvinkel gav mig många idéer, då snabbheten i bytena mellan ackorden i hans teknik ger möjligheten att lägga in snabba harmoniska rörelser. Fördelen jag ser med b-förtecken är att skalorna oftast blir mer korrekta och kompletta. På ett 7-ackord så ligger det ju nära till hands att använda sig av den altererade skalan, som ju uppstår när alla toner i den joniska skalan sänks utom grundton. Om man arbetar med sänkningar på harpan är det lättare att använda sig av material ur den altererade skalan.

Vid tidigare tillfällen när jag träffat Park så har jag förvisso fått lära mig de tekniska delarna av denna teori, men saknat praktisk tillämpning. Av en slump så föll det sig så denna gång att jag nästan omedelbart när jag återvände från kursen insåg möjligheterna som hans teorier öppnar. Jag började titta på ”Quiet Now” av Denny Zeitlin, som på ytan skulle klassas som omöjlig att spela på harpa. Om man helt utgår från vilka skalor ackorden härrör ifrån, vilket man förenklat kan kalla den infallsvinkel jag tidigare använt mig av, så blir den omöjlig eller i alla fall orimligt svår att spela. Genom att använda sig av ”fast 7th chords” så blir de snabba ackordsbytena inte bara hanterbara, utan till och med enkla. Eftersom låten modulerar så pass mycket blir det nödvändigt att använda tekniken utifrån olika tonarter, inte bara C-dur. Dessutom medför tonarterna användning av både kors och b-förtecken, det vill säga något som till sist är ganska långt från den ursprungliga idén om ”fast 7th chords”. Tekniken blir dock en följd av resonemanget att istället för att genomföra mer kompletta modulationer så väljer man att spela de snabbt modulerande 7-ackorden med så få toner som möjligt. Det visar sig dock snabbt att 7-ackord inlånade från andra tonarter spelade med så få pedalförflyttningar som möjligt ofta automatiskt ger spännande tillgängliga färgningar (tillgängliga i mening att de är spelbara utan någon pedalförflyttning). Till exempel blir b9 ofta tillgänglig, och som tidigare nämnt blir #9 tillgänglig då man sänker kvarten istället för att höja tersen. Det gör att man kan spela mer spännande voicings än grundton, ters och sjua utan att behöva flytta några pedaler. För att sammanfatta körorningen för att kunna använda sig av denna (utvecklade) teknik, så lyder ordningen:

- Hitta enklaste möjliga pedalflyttningarna för att kunna spela grundton, ters och sjua i 7-ackordet
- Inventera de då tillgängliga färgningarna
- Utforska lämpliga voicings

Nästa påföljd av detta resonemang blir hur man använder sig av detta när man improviserar. När jag började spela jazz så ville jag i så stor utsträckning som möjligt ha hela ackordsskalan tillgänglig på alla ackord. Detta leder först och främst till att det kan bli väldigt många pedalbyten när musiken modulerar, men går man bakom resonemanget så kan det ha hängt ihop med att mitt instrumentgehör inte var så utvecklat. Harpa är ett fantastiskt instrument att improvisera på därför att tonerna är så lätta att producera, men det kan leda till att man faller i fällan att man producerar slumpvisa (tillgängliga) toner istället för att improvisera musik medvetet. Det är revolutionerande för mig att inse detta och våga erkänna att en viss del av mina improvisationer inte varit något annat än slumpmässiga. Jag har samtidigt som jag delvis slumpmässigt ”improviserat” drivit ståndpunkten att jag inte har velat förbereda mina framföranden av jazzlåtar för mycket, jag var länge tveksam till att öva in voicings till exempel, jag likställde det med att öva in ”licks” som man använder sig av i sin improvisation (något som jag fortfarande tycker är onödigt och oinspirerande). Ju mer jag har spelat har jag förstått den fulla innebörden av att musik och jazz är ett språk. För att tala ett språk behöver du inte bara förstå grammatiken, man behöver även vokabulär. En god retoriker behärskar ett språk till den nivån att denne kan förvränga grammatiken för att få en ny mening, men blir ändå förstådd. Precis så upplever jag improvisation inom genrer, till skillnad från improvisation som strävar efter att bryta ner genredefinitionerna, att det finns voicings och rytmiseringar som är så genredefinierande att utan dem blir genren något annat, men genom att tillgodogöra sig så mycket som möjligt av de tillgängliga variationerna så får man till sist ett så stort begripligt språk att man även kan framföra det obegripliga begripligt.

Den stora skillnaden för mig har alltså varit förflyttandet från slumpmässig ”modal” improvisation, till mer och mer medvetandestyrd improvisation som har möjliggjorts genom ett mer utvecklat instrumentgehör. Detta är en tanke som jag har hittat nedskrivna i gamla anteckningar jag gjort, att jag förstått att instrumentgehör är väldigt kopplat till pedalerna på harpa. Strängarna låter ju faktiskt inte likadant varje gång jag spelar på dem och intervallet mellan två påföljande strängar varierar mellan -1/2 tonsteg (dvs. den normalt lägre stämde strängen klingar högre än den angränsande högre strängen(!)) till ett och ett halvt tonsteg. Alltså kan instrumentgehöret inte kopplas särskilt starkt till avstånden mellan strängarna, utan är i allra högsta grad kopplat till pedalerna. Min praktik att försöka byta pedalinställning helt och hållet mellan de olika ackordsskalorna hängde alltså klart och tydligt ihop med att jag inte hade ett tillräckligt utvecklat instrumentgehör, och det gjorde också att jag inte arbetade på det tillräckligt mycket. Genom att använda ”fast 7th-chords” så tvingades jag att titta även på andra lösningar när jag improviserade, dvs. ”fast chord-scales”, eller ”fiktiva” skalor som jag vill kalla dem.

Från början när jag närmade mig jazzen så insåg jag problemet med att kunna spela alla olika varianter på ackordsskalor på harpa. Att spela ett altererat ackord i en 2-5-kadens i dur skulle med användandet av hela ackordsskalan ofta medföra minst 5 pedalbyten varav många b-förtecken som då inte skulle återställas automatiskt genom att man ”kliver av” pedalen. Genom att istället göra ackordsskalan man väljer fiktiv istället för faktisk, så väljer jag helt enkelt att byta de pedaler som

behövs. Det är ju faktiskt väldigt sällan som en jazzmusiker vid ett ackordbyte hinner eller vill spela alla toner som ingår i den nya skalan. Problemet för en harpist blir dock att om man inte byter alla pedaler till toner i skalan så kommer man att behöva undvika att spela på vissa strängar. Om man helt vänder på resonemanget, vilket många av mina lärare genom åren har försökt få mig att göra, så kan man istället först välja vilka toner man vill spela, sedan flytta enbart de nödvändiga pedalerna för detta. Efter övning så blir detta bara ett moment, det vill säga att välja vilka toner man vill spela (improvisation!), precis det som jag från början längtat efter, men hamnat på avvägar ifrån. Här öppnar sig plötsligt möjligheten att som på andra instrument välja olika tonmaterial varenda gång, baserat på vad man känner för den stunden, istället för att ställa in en skala och sedan enbart hålla sig till det tonmaterialet. Här kommer det jag kallar fiktiva skalor in i bilden. Om jag kallar reella skalor den skalan man för tillfället har tillgänglig (till exempel Gm-skala/2 b-förtecken i öppningsackordet i Autumn Leaves) så blir den fiktiva skalan den skala jag i teorin har tillgänglig, eller till och med de skalor jag har tillgängliga. Om jag överväger den fiktiva skalan så har jag inte flyttat några pedaler, men jag har alla toner tillgängliga, det vill säga att jag har alla 12 kromatiska toner tillgängliga, trots att jag för tillfället bara kan spela 7. De övriga fem finns tillgängliga genom endast en förflyttning av en pedal (var) men genom att bestämma tonmaterial innan pedalbyten så gör man inga överflödiga byten, och man tvingas samtidigt göra en mer medveten improvisation. Plötsligt skiljer sig harpan inte så mycket från andra instrument, pedalerna kan man nu se på som klaffarna på en saxofon: för att spela en ton måste man både trycka in rätt klaffar och blåsa i instrumentet, alternativt ändra pedalen och spela på strängen. Det som komplicerat situationen förut och gjort analogin svår att upptäcka, är att harpan är ett polyfont instrument och det är sällan som man bara spelar en ton samtidigt. Vid improvisation är det ju däremot möjligt att under mer kromatiskt komplex improvisation låta harpan också vara homofon, och låta det bli polyfont när improvisation och harmonik samstämmer.

Att detta hänger ihop med utvecklandet av ett starkt instrumentgehör förstod jag tidigt, enligt anteckningar jag har hittat från mina tidiga studier. Ändå tog det ett antal år innan jag helt och fullt förstod hur jag skulle genomföra detta, och denna stora upptäckt har starkt påverkat mig under arbetet med mitt masterarbete. Att arbeta med mitt instrumentgehör verkar varit en väldigt viktig del i att komma närmare ”sann improvisation”, där tonerna bestäms nästan simultant med att de spelas. Om sen de toner man ärligt improviserar låter vackra, spännande, utmanande eller dylikt är en annan historia och påverkas av andra saker, men för att kunna börja fundera på hur man vill påverka sin inre röst, så måste man först höra hur den låter!

Genom dessa resonemang har mina möjligheter att spela kromatisk musik breddats och därmed också breddat den möjliga repertoaren för Trilobit och andra grupper jag spelat med. Tidigare har jag avfärdat viss musik som omöjlig att spela på harpa, men jag upplever inte längre att det är så svart-vitt. Vissa saker är och kommer alltid att vara väldigt omständliga att spela på harpa, till exempel Charlie Parker-melodier. Men det går att göra, Park Stickney spelar Donna Lee på harpa. Nu är jag själv inte särskilt intresserad av att spela just denna genre på harpa, men genom att teoretiskt veta hur det är möjligt så kan jag spela den musik jag är intresserad av, mer eller mindre utan begränsning. Kromatiska svårigheter i Trilobits repertoar har mer eller mindre eliminerats genom att jag lärt mig använda enharmoniska förväxlingar på ett nytt sätt och mina improvisationer har utvecklats harmoniskt. Det har varit väldigt viktigt för mig att gå från att använda de reella skalorna till att

kunna använda mig av de fiktiva, det har gett mig större möjligheter att variera mitt spel och gjort mig friare.

Time

Den andra läraren jag mötte vid Jazz Harp Academy i Rotterdam, var som tidigare nämnt Edmar Castaneda. Edmar spelar sydamerikansk harpa och har en avsevärt annorlunda teknik jämfört med pedalharpister. Till att börja med så har en sydamerikansk harpa inga pedaler, och traditionellt så har den inte alltid ens haft halvtonsklaffar. Den är alltså väldigt begränsad harmoniskt till en sjuttonsskala. Helt utan omstämning är den stämd i den joniska skalan.

Vad som har skett i Sydamerika är det fantastiska som händer när något begränsas kraftigt på ett sätt: en annan sida utvecklas istället. Sydamerikansk harpmusik är otroligt rytmiskt intrikat och dras inte med de timingproblem som pedalharpan har haft inom jazzen. Att studera med Edmar Castaneda var som att vända upp och ner på allting: alla de spörsmål om kromatik och eleganta pedallösningar blev helt plötsligt irrelevanta och vi diskuterade helt och hållet modal improvisation, där time, rytmik, tonbildning, tonval och så vidare blev högsta prioritet.

En briljant iakttagelse Edmar gjort var hur klassiska harpister tenderar att spela bastonen med tummen i vänsterhanden. Detta är ju helt bakvänt mot hur pianister gör, och tydligen också latinamerikanska harpister. Genom att använda det lägsta fingret (4 fingret på vänsterhanden för harpister) istället så möjliggör man användning av övriga tre fingrar på vänsterhanden i ett mycket bättre register. Det låter solklart om man spelar piano, men harpister får tidigt lära sig hur man kan få en distinkt baslinje genom att spela den med öppen hand och vänsterhandens tumme, för att kunna dämpa föregående ton och undvika grumlighet. Genom en mer aktiv dämpningsteknik så är det möjligt att spela en lika distinkt och dämpad baslinje men med tre ytterligare fingrar som kan hjälpa till att spela ackompanjemang. Att spela på detta sätt ändrade helt förutsättningarna för hur vi spelar i Trilobit. Plötsligt fick jag mycket större möjlighet att spela baslinjer utan att behöva välja bort komp, melodi eller improvisation. För spel i en trio så blir alla möjligheter att bredda sin roll avgörande och att ändra på mitt sätt att spela med vänsterhanden har öppnat många möjligheter för oss.

Edmar är väldigt medveten om time och vi arbetade, liksom jag har gjort med andra lärare, med hur man placerar tonen på slaget, om man är tidig, precis på eller sen. Jag älskar att spela sent på slaget men har lärt mig att det beror väldigt mycket på situationen huruvida det lämpar sig eller inte. Jag har svårt att uppfatta när jag ligger för sent på slaget om jag inte får höra på en inspelning, då kan jag justera och spela mer ”på”. I många inspelningssituationer har vi fått göra precis så. Jag ligger sent på slaget men det passar inte in i sammanhanget, men när jag har fått höra hur det låter (att jag ligger för sent på slagen) så kan jag justera. Jag fortsätter att arbeta på att bli mer medveten om hur jag ligger på slagen redan från början och att kunna välja innan man behövt slösa en tagning, eller gjort en genomspelning. I slutresultatet är timingen alltid högt prioriterad men det är ändå väldigt lätt att först fokusera på allt annat, som att spela rätt toner med vacker klang, dynamik och annat, och så blir en inspelning oanvändbar på grund av dålig time.

Angående time, så har jag under mina studier men även av min tid som lärare lärt mig att time är något som är väldigt svårt att förmedla på harpa. Med Ove gjorde jag olika experiment med time och vi kom fram till att jag har god time, men att vid

den tidpunkten hade jag svårt att förmedla den när jag spelade och improviserade. Med några av mina elever har jag märkt att trots att jag vet att de kan förmedla en rytm tydligt på ett annat instrument så blir det otydligt när de spelar på harpa, trots att de har god teknik och liten anledning till att spela sämre på harpa än något annat instrument. Lösningen på detta är att försöka vara övertydlig och konsekvent. Är man tillräckligt bestämd var man placerar sina toner kan man förmedla en komplex rytm även på harpa. Det är också viktigt att tänka på att innan man kan börja laborera med time måste man kunna spela helt strikt i time. Min erfarenhet av att spela klassisk musik har lärt mig att även i klassisk musik så lider harpister av detta, även om man tror att man spelar rytmiskt och tydligt så uppfattas inte spelet så utan man måste vara ännu mer strikt och, som man själv upplever det, övertydlig.

Den förstärkta harpans sound

Jag har tidigare försökt att undvika att fundera för mycket på mitt sound under mina studier innan masterstudierna. Harpan borde ju annars vara ett instrument där den diskussionen är särskilt viktig. Eftersom den naturligt har en väldigt tilltalande klang, har jag nog surfat tillsammans med många klassiska harpister och tänkt att soundet är något man inte behöver oroa sig över. När jag övar så övar jag nästan alltid akustiskt vilket gör ju att kontrasten till att förstärka harpans ljud i ensemblesituationer blir väldigt stor. Eftersom jag under årens lopp har haft många andra tekniska och musikaliska funderingar så har utvecklandet av mitt förstärkta sound varit något som jag har engagerat mig i först på senare tid, även om jag hela tiden haft en frustration över hur mycket klangen förändras så fort jag har förstärkt ljudet av harpan.

Det första jag tittade på när det kom till mitt förstärkta sound, var vad jag hade för instrument. När jag började mina masterstudier hade jag en halvakustisk harpa av märket Camac. Då den byggdes 1996, vilket i harpkretsar gör att den räknas som en ganska gammal harpa, drogs den med diverse problem, det största var att inte alla mikrofoner (den har normalt mikrofoner enskilt kopplat till alla strängar) fungerade, utan jag fick för vissa strängars räkning förlita mig på att de andra strängarnas mikrofoner skulle plocka upp ljudet. Den hade också ett jordningsfel som gjorde att i vissa situationer så surrade den, men det kunde avhjälpas med att man jordade uttaget till bassträngarna med en ståltråd. Jämfört med nyare harpor så var mikrofonerna föråldrade, och på nya harpor finns möjligheten att dela upp registret och förstärka med olika medel, samt alternativet att använda en inbyggd pickup. Den var med andra ord i stort behov av en översyn, och hade den inte haft en så bra akustisk klang så hade jag nog övervägt att köpa en ny. Vad jag i första hand funderade på när jag påbörjade mina masterstudier var ändå att köpa en ännu bättre akustisk pedalharpa som komplement till den jag hade, eftersom KMH precis hade fått en ny halvakustisk harpa.

Nu hände det sig så att en pedalbalk i min egna halvakustiska harpa gick av. En harpa med detta fel går inte att använda över huvud taget då en pedal är obrukbar. Eftersom jag hade regelbundna spelningar så skrev jag omedelbart till Camac för att höra vilken reparation de rekommenderade. Den enda lösningen de fann lämplig skulle vara att skicka ner harpan till Frankrike för reparation. Jag meddelade då intresse för att köpa en harpa och de skickade upp en akustisk harpa till mig med inbyggd mikrofon. I väntan på min halvakustiska harpa kunde jag använda denna som elektrisk harpa, även om denna var endast förstärkt med en pickup. När väl

min andra harpa var färdig, hade de sett över alla mikrofoner och bytt ut systemet. Min egen halvakustiska harpa hade nu det senaste elektriska systemet med fyra utgångar där de olika registren kan delas upp och förstärkas i olika kanaler. Eftersom vi spelar utan bas i Trilobit så gjorde detta att vi verkligen kunde ta ett steg framåt med att utveckla vår ljudbild. Efter hand har jag och Simon i samråd valt ut både en gitarr- och en basförstärkare för att förstärka harpan och jag delar då upp harpans register i bassträngarna i basförstärkaren och medium+diskant i gitarrförstärkaren.

Nu hade jag alltså ett fantastiskt instrument, men steget till att ha ett fantastiskt sound är större än så. Det ofärgade ljudet av en elharpa saknar många av de karakteristika som är de mest framträdande hos en akustisk harpa. Till att börja med försvinner största delen av det akustiska reverbet (efterklängen) och ljudet blir väldigt stumt och direkt. I och med att detta är så framträdande i den akustiska klangen är det både väldigt obekvämt att höra på detta själv när man är van vid att få ett fantastiskt sound nästan av sig självt, och det är svårt att tekniskt hantera eftersom speltekniken är så avhängig av att harpan reagerar på ett visst sätt. Det blev alltså väldigt viktigt att hitta en ny elektrisk klang med hjälp av elektriska ljudeffekter och att anpassa min teknik till att spela förstärkt.

Ett av de viktigaste sätt som man måste förändra sin spelteknik när man spelar på en förstärkt harpa, är att man måste vara ännu striktare med att dämpa toner man inte vill skall ringa kvar. Detta kan låta paradoxalt i relation till det tidigare resonemanget att efterklängen försvinner, men efterklängen i den spelade strängen försvinner inte, utan det är de sympatiska vibrationerna i övriga strängar som inte förstärks. Man hamnar alltså i en dubbelt svår situation: de strängar man spelar måste dämpas när de inte längre skall klinga, för att undvika grumlighet, och på något sätt måste man ersätta det naturliga reverbet.

Jag har provat mig fram och precis som elgitarren bör elharpan kombineras med olika ljudeffekter. Jag önskar mig en semiakustisk, varm klang som ligger nära harpans originalklang, bara mycket starkare, och till att börja med var jag skeptisk till att använda effekter och undrade om det var rätt väg att gå. Mitt beslut mognade efter otaliga rep när jag antingen inte kunde höras eller höra mig själv om jag spelade akustiskt (vilket soundmässigt var vad jag föredrog), eller att jag fick dras med ett onaturligt sound när jag spelade med ett omanipulerat förstärkt sound. Till sist beslutade jag att börja leta bland alla ljudboxar som finns tillgängliga.

Den jag haft mest nytta av och haft längst är Line 6:s delayed pedal ”Line 6 DL4 Stompbox” som jag köpt 2004 men det har varierat väldigt mycket hur mycket jag använt den. Den färgar ljudet fint, även när jag bypassar delayfunktionen, och den kan också användas för olika delayeffekter som passar harpljudet väl. Den har också en loop-effekt som jag har haft väldigt roligt med, men den används med fördel till soloharpa och inte i ensemble. Jag har även från och till använt en multieffekt, ”Line 6 Pod X3”. Det är en multieffekt som också kan simulera ljudet från olika förstärkare. Jag har dock av olika anledningar använt den mindre, främst för att jag tycker att den påverkar soundet för mycket, det blir för artificiellt. Jag har förstått att även gitarrister uppleva detta, det är därför vissa gitarrister i första hand letar efter den mest analoga versionen av en effekt istället för att använda digitala simuleringar.

Simon lät mig pröva hans ”Klon Centaur Professional Overdrive” som fungerar som en lättare dist. Den fungerar helt fantastiskt för harpa. Tyvärr så tillverkas den inte längre men Simon rekommenderade till en kopia som fokuserat just på de delar av Centaur som passade bra för harpa. Den heter ”Electro-Harmonix Soul

Food Overdrive” från Electro Harmonix och ger både en varmare klang och fungerar som EQ. Det är väldigt delikat att EQa en harpa därför att samtidigt som man vill ha en briljant diskant vill man inte att den sticker ut för mycket och blir för skarp, och framför allt mellanregistret har jag upplevt är svårt att få hörbart. Denna pedal gör att jag kan trycka fram mellanregistret lite extra samtidigt som diskanten inte försämras.

Första gången jag började experimentera med effekter till harpan var när jag studerade vid Trinity College of Music i London och spelade mycket med en saxofonist som heter Jacob Knill. Vi arbetade med ett elektriskt sound som vi använde i fria improvisationer. Redan då diskuterade vi hur man måste lära känna sina effekter så att man kan spela dem på samma sätt som man spelar sitt instrument. Det tar tid att lära sig att hantera olika effekter på ett naturligt sätt, liksom med de modala improvisationerna så finns det en risk att man låter det bli slumpmässigt. Genom att sakta bygga ut mitt effektbord så försöker jag att behålla kontrollen över soundet så att det hela tiden utgår från vad jag vill.

Ytterligare ett steg för att få kontroll över mitt sound är att pröva att spela på en helt elektrisk harpa. Efter inspelningen av skivan så fick jag erbjudande om att köpa en helt elektrisk keltisk harpa, så nu har jag en sådan i mitt stall, men under detta arbete så hade jag tyvärr inte möjlighet att använda mig av den.

Improvisation

Simon är igen en nyckelperson för mig för att förstå min process som improvisatör. För att grovt och utan källhänvisning citera Simon så har han sagt ungefär att jag (Stina) improviserar på ett annat sätt än andra instrumentalister, jag har inte samma språk. Han sade detta som jag minns det som en positiv aspekt, som att det inspirerade honom och gör att vår musik låter ”ny”.

Jag tycker att det är jättesvårt att improvisera. Samtidigt så tycker jag att det är jättelätt att improvisera. Det är svårt, för jag kommer aldrig någonsin bli nöjd både när jag spelar och när jag lyssnar på det spelade, och det är lätt för att av någon anledning faller det sig naturligt för mig att göra det. Det är fantastiskt att tänka på improvisation, för det är som en drog, det går inte att sluta, men ibland finns det ingenting man hatar mer. Fast jag älskar att improvisera och jag spelar aldrig så bra som när jag improviserar, oavsett hur rätt jag kan spela skriven musik.

Att improvisera med Trilobit har varit och är väldigt inspirerande. Kalle är en otroligt lyhörd trummis som ibland tycks höra vad jag vill spela redan innan jag spelat det, och som tidigare nämnt har Simon en stor acceptans för sökande och experimenterande. Självlklart finns det repetitioner jag kommit hem ifrån och tyckt att jag skulle ha spelat bättre, men det är desto fler som jag har kommit hem ifrån och känt mig inspirerad att både fortsätta improvisera och komponera. Tidigare har jag, på grund av överansträngning i händerna, fått uppleva hur varierande dagsform kan tas emot på helt fel sätt av musiker, vilket har gjort att i de sammanhangen har jag undvikit att experimentera och i längden så har min utveckling begränsats. Jag har upplevt att i Trilobit så har jag kunnat testa mig fram och utvecklas inom många områden som musiker.

Som tidigare nämnt så har min analytiska del av improvisationen tagit ett stort steg framåt genom att jag hittat nya sätt att förhålla mig till de kromatiska svårigheter som mitt instrumentval har medfört. Att harmoniskt och melodiskt kunna känna

mig friare tycker jag har gett mig mer kapacitet att fokusera på det rytmiska, som jag sedan länge känt mig ”efter” i, på det sättet att jag inte har ägnat det lika mycket fokus. Jag har under detta arbetes gång kunnat fokusera mer på time och rytmik och tycker att även på dessa områden har jag utvecklats.

Som reflexion över vad Simon sade om mitt sätt att improvisera så har jag ju alltid avskytt tanken på att lära in mönster och fraser att använda vid improvisation. Jag vill utgå från mitt eget gehör när jag improviserar. En tanke som har slagit mig är att jag kanske trots allt letar just efter alla dessa fraser och licks som jag vägrar att lära mig, som jag tror att på något magiskt sätt skall uppstå spontant när jag improviserar. Jag vet inte, det är klart att jag vill kunna låta som en jazzmusiker, men jag vill att improvisationerna skall vara mina egna. Om det sedan tar tio år extra att lära mig att spela jazz, så må det vara hänt. Just nu verkar det ju som om jag håller på att hitta min egen röst, min egen dialekt av jazz, och det kan ju inte vara helt fel. Eftersom en av de största lärdomarna jag drar av detta masterarbete är att alla beslut kan och bör omprövas, så kanske detta är ett sådant beslut. Är det dags för mig att sätta mig och öva licks i alla tonarter? Vad händer om jag prövar det, hur kommer mina improvisationer att påverkas? Jag vet av erfarenhet att jag då och då använder mig av tekniker och fraser jag övat på när jag spelar klassisk musik, kanske det är dags för mig att berika mitt tekniska språk på samma sätt fast med fraser och teman från jazzen?

Improvisation är ju av naturen ett sökande, och jag får fortsätta mitt sökande. Jag har inget svar på mina frågor men jag känner fortfarande olust inför att byta bort det mer intuitiva i min improvisation mot ett mer planerat, ”beräknat” sätt att ”improvisera”. Jag påverkas ju ändå av allt jag hör spelas utan att behöva falla tillbaks på inövade mönster. Även om det har tagit lång tid för mig så hör jag mer och mer på mig själv att jag börjar hitta det jag söker och framför allt så hör jag att jag menar det jag spelar, om än allt inte passar in i en jazzlärobok. Det kanske aldrig blir någon superstjärna av mig men jag bör nog acceptera att det faktiskt finns en plats för mitt sätt att improvisera också.

Komposition

Under mina masterstudier har jag studerat komposition för Johan Hammerth och Ann-Sofie Söderkvist. Jag tycker om att komponera men bär på en stor ångest gentemot ämnet. Jämfört med när jag spelar, då jag inte besväras av några nerver alls, får jag ofta sådan skrivkramp av att komponera att det tar väldigt lång tid att få ur mig någonting över huvud taget. Mitt sätt att komponera går ofta till på det sättet att jag får en idé, bearbetar denna idé i huvudet, ibland i månader eller år (!) och sedan skriver jag ner allt precis hur jag vill ha det. Jag har tyvärr inte under mina studier kunnat ändra särskilt mycket på detta, jag önskar mig ju att jag skulle kunna skynda på processen och kanske bli mindre kritisk till mina kompositioner på det sätt att jag skulle acceptera att redigera dem. Nu blir jag istället helt förtvivlad när någonting inte fungerar ”från början” (vid tillfället då kompositionen skrivs ned) och förkastar den helt och hållet vid kritik. Vid ett tillfälle på musikhögskolan spelade jag upp en inspelning jag gjort av en låt jag skrivit, och när den enda feedback jag fick var att stolen jag suttit på knarrade för mycket, så kasserade jag låten och har aldrig tagit upp den igen.

Jag lärde mig mycket av Johan Hammerth då det kändes som att han kunde arbeta kring min skrivblockering. Vi diskuterade form, dynamik, traditionella former

inom klassisk musik, orkestrering och mycket annat. Dessa tekniker har jag också har kunnat använda mig av när jag arrangerar musik, då jag inte har någon blockering för det alls. När det kommer till Trilobit så arrangerar vi mest muntligt. Med utgångspunkt utifrån diskussioner jag haft med Johan Hammerth om form, dynamik och orkestrering så har mina kompositionsstudier i allra högsta grad påverkat hur Trilobit framför sina låtar. En låt som vi spelade i ett tidigt skede hade en rondoform, inspirerat av Hammerth. Det var väldigt givande för oss som improviserande band att experimentera med klassiska former, som till exempel sonatform och olika dansformer.

Att sedan komponera tillsammans med Simon var befriande för mig, då han tog mina kompositioner på allvar även när jag själv skulle förkastat dem, och han var också väldigt bra på att ta vid där jag tappade tråden. Vi har skrivit två låtar på skivan tillsammans och det går klart och tydligt att identifiera vems idé som är vems. Mitt eget komponerande har vuxit av att få arbeta med en så tillåtande person som Simon, medan jag tyvärr fortfarande väntar på att min skrivkramp skall släppa eller mildras. Det ställs väldigt höga krav på de idag som arbetar med jazz, improviserad musik och konstmusik, bland annat så känns det som att man förväntas vara en begåvad kompositör förutom musiker. Jag får se om jag lyckas lösa denna låsning hos mig själv eller om jag får nöja mig med att vara instrumentalist. En början till att lösa denna knut hos mig själv kan nog vara att vika mer tid åt komposition. Nu ger jag mig tid att komponera först när jag övat på harpan, svarat på mail, tvättat tvätten, lekt med dottern, tittat på TV... För mig så är det nog ett väldigt viktigt steg att börja se komponering som en viktig del av min arbetsdag och något som är värt att lägga tid på.

Tillkomsten av skivan

Embryot till Trilobit bildades när Simon Svärd och jag började spela ihop 2009. Ganska snart efter det fick vi idén att göra en skiva. I början spelade vi varierande musik, en hel del skrivet av Chick Corea och senare mycket av Simons och en del av mina låtar. Efter ett tag började det utkristallisera sig vad vi ville spela in. Vår vision var att under två inspelningsdatum spela in en mer elektrisk halva av skivan och sedan en mer akustisk. Vi började med att förbereda den elektriska delen, som spelades in i KMH's A-studio den andra juni 2012. Denna del bestod av fyra låtar, "Vår egen Chick Corea-låt", "Vidrigt Väder" som vi skrivit ihop, "Stora Skuggan" och "The Citadel" som Simon skrivit.

"Vår egen Chick Corea-låt" blev en låt som anknöt till att vi just börjat vår gemensamma bana med att spela olika låtar av Chick Corea. Jag skrev en ackordföljd som vi använde som introduktion. Ackorden har en stark anknytning till flera av Chick Coreas ballader. Jag har använt flera kadenser som anknyter till hans kompositioner, men ackorden har en annan harmonisk rytm och trots den uppenbara inspirationen så är den tydligt en komposition av Simon och mig. Efter introt introducerade Simon ett rytmiskt parti och en intressant melodi baserad på små septimer. Vid inspelningen av denna låt så fick jag rollen att spela bas under en större del av låten.

"Vidrigt Väder" skrev Simon och jag på en halvtimme innan vi skulle repa första gången med Kalle Jansson. Vi hade bokat in en repetition men glömt att bestämma vad vi skulle spela och vi ville ogärna spela "covers", eftersom vi sagt till Kalle att vi spelade egenskriven musik. Simon ringde mig en timme innan repetitionen och

belyste dilemmat, så vi möttes en halvtimme innan och spånade låtar. ”Vidrigt Väder”, som bytte till detta namn på inspelningsdagen med anknytning till att den andra juni 2012 var den kallaste junidagen på 50 år i Stockholm, är inspirerad av Kommunala Musikskolans kopiator. Det rytmiska lasset, där temat spelas över en figur med en åttånds-kvintol följt av två fjärdedelar, fick Kalle dra. Simon och jag satte ackord till låten och senare skrev Simon melodin. Även här fick jag rollen som basist. ”Vidrigt Väder” har flera skrivna stämmor vilket aktualiserade diskussioner jag haft med Ove Lundin om flerstämmighet och frasering.

”Stora Skuggan” är Simons låt som blev den poppigaste låten på skivan. Många som inte är så intresserade av jazz har sagt att detta är den låt de föredrar. Ackordföljden bygger på treklanger och en tydlig baslinje, men det finns gott om utrymme för improvisation. I den här låten använde jag mig mycket av Edmar Castanedas voicings, med bastonen i vänster hands fjärdefinger för att kunna spela mer utförliga ackord med resten av fingrarna.

”The Citadel” blev öppningsspåret på skivan. Låten bygger på ett ostinato som vandrar genom de olika modusen relaterade till Cm (3 b-förtecken) och passade väldigt bra att improvisera över på harpa. Att improvisera i ett modus ger möjligheten att mindre stressat använda sig av kromatiska alternativ än om låten i sig är mer harmoniskt aktiv. Det blir då möjligt att i större utsträckning använda sig av de fiktiva skalorna, att använda delar av utomharmoniska skalor för att ge illusionen av att harpan spelar mer kromatiskt. Den tagning som till sist hamnade på skivan valdes däremot för att den som helhet (både harp- och gitarsolo) uttryckte det vi ville, så det blev inte den kromatiskt mest aktiva. Däremot har jag efter inspelningen fortsatt att utveckla denna teknik och kunnat bli mycket mer harmoniskt aktiv i mina improvisationer.

Månaderna innan inspelningen hade jag arbetat i princip dygnet runt. Jag undervisade halvtid i Uppsala, jag spelade i en teaterföreställning i Göteborg, jag höll i den musikaliska delen av ett konstprojekt med en full orkester, jag organiserade en harpfestival i Stockholm och jag hade utöver det ett antal mindre engagemang i orkestrar och som solomusiker. Under maj 2012 så sjukskrevs jag två veckor från undervisningen därför att jag blev utbränd av allt detta arbete. Det sista inbokade datumet jag hade den våren var inspelningen den andra juni, och när jag klev in i studion så var det verkligen mina sista resurser jag använde.

Trots, eller tack vare, att jag var så överarbetad, så blev inspelningsarbetet ett lättsamt arbete. Alla tagningar blev som genom ett mirakel acceptabla och lämnade oss sedan med det lyxiga problemet att välja vilka tagningar som var våra favoriter. Stämningen i studion var genomgående inspirerande och avslappnad, även om Karl Jansson satt i en liknande sits som mig, han hade lunginflammation.

Så här långt gick våra planer som på räls. Tyvärr så stoppades våra vidare inspelningsplaner av mitt privatliv som plötsligt blev väldigt rörigt. Jag separerade från inspelnings teknikern som spelat in oss. Därmed skrinlades alla framtida samarbetsplaner och efter att ha provat olika andra lösningar bestämde Simon och jag att vi skulle släppa materialet vi spelat in som det var, även om skivan då skulle bli kortare än en konventionell CD. Däremot passade längden perfekt för LP-formatet, vilket vi båda tyckte var spännande och roligt att ge ut skivan på, så det gjorde vi.

Mixning gjordes av Björn Bunes, som rekommenderats av en vän till Simon, och han rekommenderade Justin Weis på Traxworks som mastrade skivan i USA. Vi var i kontakt med Daniel Lantz på Do Music Records som är ett skivbolag med bas i Uppsala och vi beslutade gemensamt att skivan skulle släppas där. Arbetet fram

till färdig skiva gjordes bland annat med fotografen Martin Hellström och layoutaren Tobias Berving. Fotografierna till skivan togs i Uppsala på våren 2014, på en lekplats i Fålhagen och på Uppsala Resecentrum. Tobias designade också en logga till bandet som vi eventuellt kommer att behålla även i framtida produktioner.

Skivan släpptes först 2014, dels på grund av några misslyckade försök att spela in den andra halvan, dels på grund av att jag fick barn i september 2013 och var helt enkelt upptagen med annat. 27/8 2014 släpptes skivan på Katalin i Uppsala och den fick ett varmt mottagande i många tidningar över hela Sverige, bland annat i musiktidningen LIRA som gjorde ett reportage om jazzharpa i samband med släppet.

Diskussion

Processen att spela in och producera skivan ”Brutus” pågick parallellt med en utveckling av mitt sätt att spela och improvisera på harpa. Det var en fantastisk möjlighet för mig att få göra en så genomgående analys av mitt spelande och få hjälp av så många kompetenta människor med att utveckla mitt spelande. Genom att analysera frasering och stämföring så utvecklades min musikaliska mognad och flyttade min fokus från tekniska svårigheter till att framföra improvisationer med musikalisk mening. Genom att analysera hur och när jag använder mig av dynamiska skillnader så fördjupade jag min förmåga att uttrycka min musikalitet. Tillsammans med funderingar på hur, vad och varför jag improviserar så har jag utvecklat min improvisation till att bli mer meningsfull, jämfört med den slumpartade improvisation som jag under tidigare skeden har sysslat med.

Samtidigt har jag utvecklats tekniskt, något som möjliggjort att jag kunnat fokusera mer på det musikaliska. Genom att utmana invanda lösningar har möjligheter öppnat sig, både harmoniskt och rent tekniskt. När Edmar Castaneda belyste möjligheten att ändra handpositionen och spela bastonen med fjärdefingret påverkades inte bara mitt eget spel utan framför allt hur vi spelade i Trilobit, där bas saknas. Nu är min vänsterhands fjärdefinger vår stadiga basist. Park Stickneys ögonöppnande tekniker för snabba kromatiska rörelser och resonemang som följer därefter har förenklat kromatiken så mycket för mig att det nästan blivit enkelt. Jag har återigen kunnat fokusera på det musikaliska innehållet och att spela harmoniskt intressant och utmanande. Arbetet med detta är ständigt pågående eftersom området är väldigt stort, och jag tror att den största effekten kommer att ses på Trilobits nästa skiva.

Arbetet med harpans förstärkta sound har haft en väldigt viktig påverkan på ”Brutus”. Utan ett bra sound både live och inspelat hade vi aldrig kunnat spela så bra som vi gjorde den andra juni 2012. Ett sådant arbete aldrig blir nog aldrig helt klart utan istället finns det många nya möjligheter att utforska. Det har visat sig att ett uppdelat ljud med harpans basregister förstärkt separat och medium/diskantregistret separat har varit en bra lösning för Trilobit. I ett band utan basist har vi fått hitta andra lösningar för att få en framträdande bas. Att separera registren har ökat bandets kontroll över basljudet och gett oss en mer komplett, kontrollerad ljudbild.

Mitt arbete med komposition är något som jag måste fortsätta att arbeta med men som genom arbetet med Trilobit har utvecklats i en positiv riktning. Till stor del hänger det ihop med att jag fått en arena där mina kompositioner tas emot och testas i en tillåtande miljö. I takt med att vi spelat mer och mer tillsammans har vi i Trilobit utvecklat ett sound som är vårt, och jag har funnit att det är lättare för mig att skriva musik sedan vårt sound blev mer definierat. Att skriva musik till oss har för mig blivit som att skriva i en genre. Även Simon har nämnt detta. Jag har under produktionen också fått prova på att samarbeta under kompositionsarbetet, något som jag har upplevt som väldigt positivt.

Det har varit en väldigt spännande process att vara med om denna skivproduktion, även om jag hoppas att nästa produktion får färre ”bumps in the road”. När jag skriver det här så har vi studiotid för nästa inspelning inbokat om mindre än två månader och jag ser fram emot en produktion där vi kan spendera mer tid med att fokusera på musiken och konceptet än mitt privatliv. Nästa skiva kommer också släppas i samarbete med Do Music Records då samarbetet med dem har varit bra.

Det känns som en oerhört viktig slutsats att man skall hitta människor som man arbetar bra tillsammans med, och sedan hålla hårt i dem. Vi kommer också att fortsätta vårt samarbete med Tobias Berving med det visuella och även nästa skiva kommer att släppas på vinyl.

Det har varit speciellt att göra en skivproduktion inom ramen för en konstnärlig utbildning. En utbildnings natur är ju att ifrågasätta det man gör för att förbättra det medan en skivproduktion kräver att man hittar något man är någorlunda nöjd med. På ett sätt så har det varit skönt att inspelningen har fått vila; även om vi redan från början var nöjda med vad vi hade spelat in så har det varit upplyftande att komma tillbaks till inspelningarna och kunnat känna att det här blev bra. Min dotter har utsett skivan till sin favoritskiva, och även när jag lyssnar på den idag (vilket kan bli ett antal gånger per dag!) så är jag väldigt nöjd med resultatet, och framför allt soundet, jag ser fram emot att jobba mer med Trilobit.

Att skriva om den utveckling jag genomgått har även det satt igång en process som jag ser fram emot att se fortsättningen på. Att konkretisera alla de idéer jag samlat på mig från alla fantastiska lärare jag mött under min tid på KMH gör att jag återigen får chansen att omvärdera hur jag spelar och se till att jag utvecklas i den riktning jag vill. Att spela harpa har nu mer än någonsin blivit en del av vem jag är och hur jag tänker, sakta har jag närmat mig den idealbild jag hade av improvisation när jag var yngre – att spela harpa ska vara lika naturligt som att prata.

Att utvecklas på detta sätt som improvisatör har även påverkat mig som tolkare av skriven musik. Mitt mål där är att uppföra musiken som om jag improviserade, med samma naturlighet och känsla av relevans. Jag har blivit mycket mer medveten om min frasering och dynamik och försöker vara riktigt lyhörd för dirigenter och medmusikers impulser. Genom att tänka mer som en improvisatör så spelar jag motsägelsefullt nog mer utifrån notbilden än jag gjort tidigare. Jag skulle tro att det blivit så därför att mitt fokus har flyttats mer till den musikaliska helheten och gjort att den tekniska biten fått bli något som mentalt är ”självklart”, det vill säga att jag har avdramatiserat att spela rätt och därmed, mindre stressad, faktiskt spelat rätt.

Något jag kommer att fortsätta arbeta för är att försöka odla en mer lekfull inställning till improvisation och komposition. Det är lätt att bli väldigt allvarlig när man närmar sig ett ämne som man älskar så mycket, samtidigt som det är lekfullheten som jag föredrar. För mig så har en lång och analytisk utbildningstid varit nödvändig för att åter ta mig till lekfullheten. Jag har inte velat leka med någonting som är halvfärdigt eller halvdant, jag vill känna att jag kan uttrycka det jag vill innan jag börjar behandla det med sund respektlöshet. När jag nu avslutar mina masterstudier så känner jag mig också klar med min formella utbildning. Från och med nu så fortsätter mitt sökande på egen hand tillsammans med andra musiker som vill spela med mig. Och nu vill jag ut och leta efter min egen lekfullhet igen.

Slutsatser

De viktigaste musikaliska framsteg jag gjort under detta arbete kan delas in i fyra delar.

- Musikalisk frasering och dynamik
- Tekniska lösningar och utveckling av instrumentgehör
- Utvecklandet av det förstärkta ljudet av harpan
- Analys av improvisation och komposition

Att arbeta med frasering och dynamik har för mig gjort att jag blivit mer närvarande i mitt musikaliska uttryck. Särskilt under studietiden är det lätt att fastna på de tekniska delarna av framföranden och aldrig riktigt nå fram till målet, att framföra något musikaliskt sammanhållet.

Med utgångspunkt i Park Stickneys arbete med att möjliggöra kromatiska lösningar på harpa så har jag kunnat ändra min inställning till ackordsskalor och utveckla mitt instrumentgehör. Med en tätare länk mellan teknik och gehör blir mina improvisationer förhoppningsvis mer genuina, och kromatiska val har blivit mindre slumpmässiga.

Det totala soundet av Trilobit är i allra högsta grad beroende av ett bra harpljud. Genom att pröva olika lösningar har vi kommit fram till att det mest effektiva sättet att förstärka harpan i Trilobit är att dela upp registret i olika förstärkare. Jag har också provat olika sätt att modulera ljudet och använder bland annat en delayeffekt.

Under arbetets gång har jag arbetat mycket med komposition och improvisation. Jag har upplevt att jag har en låsning när det kommer till komposition, men genom att arbeta med Trilobit och kompositioner avsedda för Trilobit så verkar den låsningen kunna lösas på sikt.

Vad gäller inspelningsarbetet så har jag lärt mig hur viktigt det är att ha professionella medarbetare. Vi har haft ett mycket bra samarbete med skivbolaget Do Music Records, och med samtliga inblandade i mixning, mastring och visuell utformning av skivan. Genom att samarbetet gått så bra så kommer vi att fortsätta att arbeta med samma individer vid nästa produktion.

Sammanfattning

Genom att analysera olika delar av mitt musikaliska hantverk så har jag fått en rad nya verktyg som jag använder i arbetet med Trilobit.

Under genomförandet av masterarbetet har jag fokuserat på olika områden av mitt musikaliska uttryck. Detta inkluderar frasering, stämföring, dynamik, kromatik, time, improvisation och komposition. Stora förändringar har skett för mig i samarbete med mina lärare med det sammanslagna målet att utveckla mitt spelande i gruppen Trilobit, för att spela in en skiva.

Bilaga 1.

Pedalharpans konstruktion

En pedalharpas strängar är stämde efter stamtonerna, dvs. C, D, E, F, G, A, B i varje oktav. Strängarna kan med hjälp av pedaler stämmas om ett halvt tonsteg upp och ned, det vill säga få ett #- eller b-förtecken. Pedalharpan har sju pedaler, D, C, B som i denna ordning (från vänster) sköts av vänster fot, och E, F, G, A som sköts av höger fot. E-pedalen stämmer om alla E-strängar på hela harpan, och så vidare. Pedalerna har tre lägen, #-läge (längst ned), mittenläge och b-läge, där pedalerna kan fixeras eller tillfälligt hållas på plats. För att flytta mellan #-läget och b-läget måste mittenläget passeras. En inbyggd fjäder gör så att pedalerna automatiskt pressas (upp) mot b-läget, så en icke-fixerad pedal kommer att flyttas upp mot mittenläget eller b-läget. Normalt sköter vänster fot tre pedaler och höger fot fyra och en pedal flyttas i taget.

Speciallösningar inkluderar att harpisten sköter E-pedalen med vänster fot och att man med vänster eller höger fot flyttar flera pedaler samtidigt. Med skor (med klack), vilket är vanligast att harpisten har på sig när man spelar (på grund av pedalernas placering) så är det lättast att flytta flera pedaler mellan samma lägen, dvs. alla flyttas från b-läget till mittenläget till exempel, men specialversioner kan övas in. Lättast är också att flytta pedaler som sitter direkt bredvid varandra.

Pedalernas asymmetriska ordning gör att det är väldigt lätt att röra sig genom kvintcirkeln, förtecknen adderas nästan alltid med alternerande höger och vänster fot. Däremot uppstår problem när man modulerar från och till tonarter som har många b-förtecken från och till tonarter som har många korsförtecken, på grund av att pedalerna måste passera mittenläget.