

Kurs: BG 8050 Självständigt arbete, kandidat, jazz, 15 hp 2026
Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp
Institutionen för jazz

Handledare: Hannes Junestav
Examinator: Bengt Stark

Melker Annas

Från improvisation till komposition

– En studie av Ornette Colemans- och Don Cherrys improvisationer
som kompositionsmaterial.

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

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

Abstract

This Bachelor exam project explores how improvised melodic motifs by Ornette Coleman and Don Cherry can be used as starting points for composition. The focus is on developing and applying compositional methods for transforming short musical fragments into new musical material. The study investigates several approaches, including harmonising motifs, using motifs as bass lines, deriving ostinatos, and developing melodic fragments through variation, transposition and reinterpretation. These methods were also combined and adapted during the process, resulting in flexible working strategies. The artistic outcome consists of five original compositions performed at Kungliga Musikhögskolan. The results show that short improvised motifs can function as effective compositional tools when treated through adaptable methods rather than fixed procedures. A key finding is that compositional methods become most productive when they are allowed to shift during the creative process, enabling new musical ideas and forms to emerge from the same material.

Keywords: composition, improvisation, motifs, jazz, compositional methods, Ornette Coleman, Don Cherry

Innehållsförteckning

1. Inledning	1-2
1.1. Introduktion	1
1.2. Bakgrund	1-2
1.3. Syfte/frågeställningar	2
2. Redovisning av arbetet	2-9
2.1. Förberedelse inför komposition	2-4
2.2. Kompositionsprocessen	Fel! Bokmärket är inte definierat.-8
2.3. Instudering av låtarna	8
2.4. Repetitioner i Köln	9
2.5. Repetitioner i Stockholm	9
3. Konstnärliga resultat	9-10
3.1. Konserten	9
3.2. Fler kompositionsmetoder	10
4. Diskussion	11-12
4.1. Kompositionsprocessen och -metoderna	11-12
5. Avslutning	12-13
Referenser	13-14
Bilagor	

1. Inledning

1.1 Introduktion

I det här arbetet undersöker jag på vilka sätt man kan använda improviserade motiv av Ornette Coleman och Don Cherry för att komponera ny musik. Jag har tidigare lyssnat mycket på dessa musiker och lagt märke till de tydliga och relativt enkla melodierna som ibland uppstår, ofta som en kontrast till större delen av improvisationerna. Arbetet drivs av en nyfikenhet att försöka hitta nya kompositionsmetoder och därigenom skapa förutsättningar för ett komponerande som leder till nya tillvägagångssätt och resultat.

1.2 Bakgrund

I och med att Ornette Coleman valde bort pianot på sitt andra album *Tomorrow is the Question* (Coleman, 1959) öppnades det upp många harmoniska möjligheter för solisten. Med enbart bas och trummor som kompinstrument lämnas större frihet till improvisatören. I många av låtarna finns det ingen tydlig form eller uttalad harmonik, som till exempel i *Eventually*. (The Shape of Jazz to Come, Coleman, 1959). I andra låtar, finns en tydlig form och harmonik, men avsaknaden av pianot gör den mindre tydlig och till viss del sekundär. Ett exempel på detta är *Turnaround* (Tomorrow is the Question, Coleman, 1959) som är en tolvtakters blues. Coleman och Cherry hade sina rötter i bebop-traditionen, men började med den harmoniska friheten utan pianot anamma ett spelsätt där melodier står mer i centrum. Förutom snabbare bebop-liknande fraser spelar de emellanåt enklare melodier och motiv som ofta står i kontrast till resten av solot. Detta projekt går ut på att använda dessa motiv som grund till nya kompositioner för att skapa ett nytt sound och nya ingångar till att komponera.

Oskar Nilsson har i sin kandidatuppsats *Komposition med hjälp av melodier* (Nilsson, 2021) behandlat ämnet att komponera utifrån melodier. Melodierna, som han har hämtat från låtar i olika genrer, har han som utgångspunkt i sitt komponerande. Han listar fyra olika kompositionsmetoder att använda som ingång under kompositionsprocessen. De är:

1. Harmonisera melodin och sedan ta bort melodin
2. Harmonisera melodin
3. Fritt komponerande
4. Experimentera med flera melodier samtidigt

När jag läste Oskar Nilssons arbete inspirerades jag både till att använda hans metoder och till att utveckla nya egna metoder. Det vanligaste händelseförloppet när jag komponerar är att jag antingen sätter ackord till en melodi, eller att jag skriver en ackordföljd som jag därefter skriver en melodi till. Dessa två metoder ryms, i stort sett, i de ovan listade kompositionsmetoderna. Efter att ha läst om och testat dessa metoder insåg jag att det fanns utrymme för att lista fler metoder i mitt arbete.

Juan Carlos Vasquez menar i sin artikel *Sound Appropriation and Musical Borrowing as a Compositional Tool in New Electroacoustic Music* (Vasquez, 2019)¹ att kompositörer har lånat, citerat och använt andra kompositörers verk som inspiration sedan medeltiden. Enligt Vasquez kategoriserar Joseph Straus tre olika sätt att använda andras tidigare musikaliska idéer i sina egna verk i artikeln *Remaking the Past* (Straus, 2013). Det första sättet att låna

¹ <https://scholars.duke.edu/publication/1704119>

kallar han "influence of immaturity". Med det menas att kompositören lånar för att hen måste. Det sker innan man har utvecklat en egen musikalisk stil. Med det sagt anser jag att det är en väldigt viktig del av inlärningsprocessen, både inom komposition, arrangering och improvisation. Det andra sättet kallar Straus för "influence of generosity". Det menar han är ett mer "moget och subtilt" sätt att använda någon annans idé. Det tredje sättet kallar Straus "influence of anxiety". Det menar han var vanligt under 1900-talet där relationen mellan de nya egna- och de gamla lånade idéerna ställdes i kontrast till varandra.

I ett jazzsammanhang skulle "influence of immaturity" kunna vara att transkribera ett solo eller en fras, och därefter använda frasen i sin helhet och i samma harmoniska och rytmiska sammanhang. "Influence of generosity" hade kunnat betyda att ta en fras och snarare behandla den som ett mönster. Man utvecklar frasen och kan använda den i olika harmoniska och rytmiska sammanhang. Ett exempel på "influence of anxiety" i ett jazzsammanhang skulle kunna vara hur Miles Davis andra kvintett spelar jazzstandards. Ibland spelas låten väldigt tydligt, som komponerat, därefter svävar man ut ur form och harmonik, för att sedan hitta tillbaka. Ett konkret exempel på detta är hur de spelar jazzstandarden *Autumn Leaves* (Joseph Kosma, 1946) på albumet *Miles in Europe* (Davis, 1964).

I detta arbete utvecklar jag olika kompositionsmetoder med influenser av Oskar Nilssons arbete och använder mig främst av Straus andra sätt, "influence of generosity", för att låna musik. Jag tar ett litet motiv och bearbetar det utifrån olika kompositionsmetoder. Eftersom jag använder mig av så pass små motiv handlar arbetet snarare om hur jag utvecklar och får inspiration till nya idéer av motivet än hur jag får med motivet tydligt i sin originalform.

1.3 Syfte/frågeställningar

Syftet med arbetet är att hitta nya ingångar till att komponera musik och genom det finna variation och utveckla mitt komponerande. Genom projektet vill jag också undersöka hur genomgående och på vilka sätt man kan använda en musikalisk idé som grund till en ny komposition.

Jag har i detta arbete utgått från följande frågeställningar:

- Hur kan man variera och utveckla sitt komponerande genom att skriva musik utifrån improviserade melodier av Ornette Coleman och Don Cherry?
- Vilka kompositionsmetoder kan man använda sig av för att förvalta korta, tydliga musikaliska fragment?
- På vilket sätt kan man kombinera olika kompositionsmetoder och motiv för att nå nya vägar i sitt komponerande?

2. Redovisning av arbetet

2.1. Förberedelse inför komposition

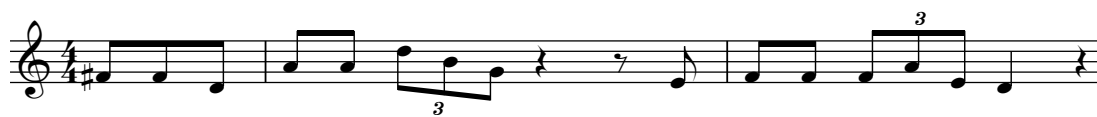
Arbetet började med att lyssna på följande album:

Tomorrow is the Question (Coleman, 1959),

The Shape of Jazz to Come (Coleman, 1959)

Change of the Century (Coleman, 1960).

Jag började med att göra en lista på olika motiv att ha som grund för de nya kompositionerna. Ett sätt att definiera de tydliga motiven som dyker upp i Colemans och Cherrys solon är att de är just tydliga, bryter av, och fångar lyssnarens uppmärksamhet. Jag skrev en lista med tidsmarkeringar från låtarna och transkriberade motiven. Se figur 1 för ett exempel på ett motiv från låten *Peace* (Coleman, 1959). Under processen med att skapa en frassamling insåg jag att en viktig aspekt är att klargöra varför ett visst motiv är av intresse. I många av Ornette Colemans och Don Cherrys solon spelar de långa, snabba fraser som ett ständigt flöde av toner. Ibland dyker en väldigt simpel idé upp i solot. Det kan vara en dur-ig fras som blir ”out” av sitt sammanhang, en upprepning av en rytm eller någon form av längre melodiskt mönster. Det jag kom fram till är att någon av dessa parametrar finns med i nästan alla fraser jag skrivit ner i min frassamling. Se figur 1 för ett exempel på ett motiv från låten *Peace* (Coleman, 1959).



Figur 1, motiv från ”Peace”, egen transkription

För att kunna förvalta motiven på ett systematiskt sätt valde jag att lista olika kompositionsmetoder, det vill säga olika metoder för att använda motiven.

Metod 1-Harmonisera motivet

Det första och kanske mest självklara sättet att använda en melodi på. Speciellt om melodin spelades i ett obefintligt eller otydligt harmoniskt sammanhang i sin originalform.

Metod 2-Harmonisera motivet och sedan ta bort motivet

Genom metod två får man en ny ackordföljd. Syftet kan enbart vara att skriva en ny ackordföljd, eller att skriva en ny melodi utifrån den.

Metod 3-Använda motivet som baston i ny ackordföljd

Man använder melodin som bastoner, och komponerar ackord utifrån bastonerna. Metoden kan användas för att skriva en ny ackordföljd, eller för att skriva en ny melodi utifrån den nya ackordföljden.

Metod 4-Använda motivets rytm och skriva en ny melodi

Man använder ett motivs rytm för att skriva en ny melodi, som blir själva resultatet.

Metod 5-Fri användning av motivet

Börja komponera med motivet i åtanke men helt utan regler eller riktlinjer. Motivet kan till exempel inspirera till ett annat motiv, melodi, stuk eller groove som sedan används.

Jag använde samma motiv för att komma vidare. Denna gång valde jag att använda motivets olika toner som baston som hjälp för att komma på en ny melodi, alltså enligt kompositionsmetodmetod 3; att använda motivet som baston i ny ackordsföljd. Tanken från början var att först skriva klart en ackordsföljd, för att sedan skriva en melodi till den. Men jag märkte att jag snarare började skriva en melodi till bastonerna än en ackordsföljd. Jag lät intuitionen ta över, och skrev melodin samtidigt som bastonerna, utan primär tanke på vilka fullständiga ackord det skulle bli. Därefter lät jag melodin bestämma vad det blev för ackord. Så växte en ny kompositionsmetod fram; att använda motivet som basgång och samtidigt skriva en tillhörande melodi. Detta sätt skiljer sig från metod 3 genom att melodin bestämmer ackorden, och inte tvärt om.

Det skedde ett urval så alla meloditoner inte kom att användas som bastoner, utan bara de som upplevdes som accentuerade. Se figur 5 och 6. Detta för att försöka bibehålla melodins rörelse och form i den nya ackordsföljden och ackordsrytmen. När E upprepas valde jag att gå vidare till Eb (eller D#) som baston utan upprepning. Jag gjorde på liknande sätt när C# upprepas.



Figur 5. Egen transkription. De toner med accenter används som bastoner i figur 6. När en accentuerad ton upprepas valde jag att hoppa över den och istället använda nästa accentuerade ton som grundton. Detta för att bibehålla en ackordsrytm som jag tyckte passade bäst.

Figur 6. Del av egen komposition. De fem första ackordens bastoner är hämtade från de accentuerade tonerna i figur 5. Finnes vid 13:42 i inspelningen av examenskonserten.

Eventually- Slut till slut

Motivet hittade jag i från *Eventuality* (The Shape of Jazz to Come, Coleman, 1959). Motivet spelas först av Don Cherry i slutet av hans solo, därefter inleder Coleman sitt solo med att spela samma motiv. Motivet består av fyra toner som spelas i olika rytmer. Se figur 7.



Figur 7, fyra toner från en fras från låten "Eventually"

Eftersom motivet spelas i olika rytmer av Coleman och Cherry experimenterade även jag med olika rytmer. Resultatet blev en femgruppering som upprepas som ett ostinato. Där efter började jag att transponera motivet åt olika håll, till exempel hela tonsteg nedåt. Kompositionsmetoden faller därmed under metod 5; fri användning av motivet. Se figur 8.



Figur 8, egen utveckling av en fras från låten Eventuallyly.

I figur 8 spelas motivet två gånger innan det förflyttas ett helt tonsteg nedåt. Därefter spelas motivet enbart en gång och flyttas i stället upp ett helt tonsteg. Jag använder denna idé på två olika sätt i låten. I den första versionen skrev jag bastoner och ackord till, samt en trombonmelodi som mest består av långa toner. Se figur 9.

Figur 9, utdrag ur "Slut till slut".

Ett annat sätt motivet används i låten exemplifieras av figur 10. Motivet spelas som kvartoler i en tretakt. I tredje takten spelas de första två tonerna av motivet som fjärdedelar. Det gör att motivet förflyttas och dess tredje ton hamnar på ettan i de kommande två takterna. I femte takten vänds motivet tillbaka på samma sätt. På detta spelar trombonen unisont med vibrafonen en fallande melodi. Den är inte konstruerad på samma sätt som motivet, men jag misstänker att motivet undermedvetet inspirerade mig.

The musical score consists of three staves: Trombone, Jazz Guitar, and Double Bass. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system, starting with a measure number '7', contains measures 7 through 12. The Trombone part features a descending melodic line. The Jazz Guitar and Double Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Double Bass part marked with a '4' indicating a four-measure phrase.

Figur 10, utdrag ur "Slut till slut".

Tears Inside- Löken i öken

Till denna låt valde jag ett motiv från bluesen *Tears Inside* (Tomorrow Is the Question, Coleman, 1959). Frasen spelas i takt 7 i en 12-takters blues i dur. Se figur 11.

The musical score shows a single melodic phrase in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The phrase consists of 7 measures.

Figur 11, transkiberad fras från låten "Tears Inside".

Detta motiv blev kompositionsingången till låten "Löken i Öken". Se figur 14 och bilaga 3. Jag använder motivet som basgång och låter basgången bestämma harmoniken i de fyra första takterna. I takt fem transponerar jag motivet ett halvt tonsteg ned, och i takt sju ytterligare ett halvt tonsteg ned. Jag använder här en liknande kompositionsmetod som i Slut till slut; att använda motivet som basgång och skriva en tillhörande melodi.

Peace- Reichen Sie mir bitte die ERBSEN

När jag komponerade denna låt använde jag mig av kompositionsmetod 5; fri användning av motivet. Jag använde motivet som melodi, men jag modifierade det lite, och utvecklade det. Se figur 15 och bilaga 4 takt 1 och 2.

2.4. Repetitioner i Köln

Då jag under mitt självständiga arbetes utförande genomförde ett Erasmus-utbyte i Köln behövde jag förhålla mig till vissa omständigheter och ta några viktiga beslut kring var min examenskonsert skulle vara, och vilka som skulle spela. Fördelarna med att spela i Tyskland var att jag då kunde repetera med samma band som skulle spela konserten. Nackdelen var att jag i början av projektet inte kände så många musiker i Köln. Jag bestämde mig för att genomföra den officiella examenskonserten i Stockholm, och att möjligtvis senare spela samma repertoar i Köln. Detta eftersom jag redan hade ett band i Stockholm som jag tyckte funkade bra och som jag gärna ville fortsätta att spela med.

Mina medmusikers perspektiv och inspel

Jag repade och jammade mycket med en gitarrist som heter Liam Möller och en basist som heter Thomas Bailey. Jag spelade också en del med en trummis som heter Niklas Wittig. De kom med tips, kritik och åsikter om musiken som drev arbetet framåt. Bland annat saker som form, tydlighet i notskrivning samt idéer om basgångar och stuk. I låten "Slut till slut" kortade vi ner mellanspelet i början av låten och bestämde att det skulle vara trumsolo på den sista vampen, till exempel. Vi testade också olika tempon. Trummisen Niklas Wittig menade att man hade kunnat lägga till en till kompstämna i leadsheetet för "Questioning Tomorrow" för att göra markeringarna tydliga i takt 24 och framåt (se bilaga 1). Men eftersom jag inte ville att trummisen skulle markera dem så tydligt lämnade jag noten som den var. Det är främst ackordsrytmen som är synkoperad. Idén är att trummisen spelar över markeringarna, men inte lägger upp eller markerar varje ackordbyte.

Möjligheten att kunna testa musik med först många olika musiker, och därefter verkligen repa regelbundet med samma grupp gav mig möjligheten att ändra i och omarbete musiken på ett sätt som gjorde att den fick växa fram organiskt.

2.5. Repetitioner i Stockholm

På grund av tidigare nämnda omständigheter med mitt utbyte i Köln hade mitt svenska band inte möjlighet att repa under en längre tidsperiod. Vi hade fyra rep fyra dagar i rad en vecka innan konserten, samt ett genomdrag dagen innan konserten. De första två repen bestod av att testa låtarna. Vi testade till exempel olika trumkomp och till och med elbas på låten "Ned och upp", halftime i vissa delar av "Erbsen" och olika stuk i de olika delarna av "Löken i Öken". De två sista repen spelade vi låtarna i sin helhet. Vi tog långa solon och försökte ha stor frihet och öppenhet när vi spelade, nu när själva kompositionerna var "färdigrepade". Under sista repetitionen lyssnade min handledare Hannes Junestav. Han tipsade om att försöka gå ifrån att spela fraser över fyra takter på låten "Questioning Tomorrow", och på så sätt försöka öppna upp formen lite. Detta eftersom låten egentligen inte har en jättetydlig "form-etta". Vi experimenterade lite kring det under repet och kom fram till att det också går att använda på låten "Erbsen".

3. Konstnärliga resultat

3.1. Konserten

Arbetet resulterade också i en inspelad konsert med min kvintett den åttonde maj i Lilla Salen på KMH. Vi spelade de fem kompositionerna:

- Questioning Tomorrow
- Slut till slut
- Löken i öken
- Ned och upp
- Reichen Sie mir bitte die Erbsen

Samt egna arrangemang av:

- *Kathelin Grey* (Song X, Coleman, Metheny, 1986)
- *Turnaround* (Tomorrow is the Question, Coleman, 1959)

Medverkande var, förutom jag själv:

- Svante Qvennerstedt, gitarr
- Alexander Falkebring, vibrafon
- Oliver Wetter Burman, bas
- Alvin Cronberg, trummor

3.2. Fler kompositionsmetoder

Innan jag började komponera listade jag ett antal kompositionsmetoder som jag tänkte att jag skulle använda mig av. Vissa av dem använde jag enligt min ursprungsidé medan andra utvecklades till nya kompositionsmetoder. Några av kompositionsmetoderna bidrog inte till någon av de fem kompositionerna. De kompositionsmetoderna som utvecklades under arbetets gång, och som därför kan ses som resultat av arbetet är:

Ny kompositionsmetod 1-Använda motivet som basgång och skriva en tillhörande melodi

Denna metod är snarlik kompositionsmetod 3. Skillnaden här är att man skriver melodin direkt, utan att ha en primär tanke på ackord eller tonalitet. Man skriver alltså en melodistämma till basgången. Metoden kan användas för att skriva en ny melodi, eller för att senare låta basgång och melodi leda till eller inspirera till en ny ackordföljd.

Ny kompositionsmetod 2-Använda motivet som ostinato

Man använder motivet som ett ostinato. Ostinatot i sig kan leda till en ny ackordföljd eller en melodi. Man kan med fördel modifiera ostinatot så att det fungerar på olika typer av harmonik. Ett annat tillvägagångssätt är att lista ackord eller harmonik som fungerar tillsammans med ostinatot för att sedan utveckla en ackordföljd. Om man modifierar ostinatot kan man göra en lista med ackord för varje modifikation.

Ny kompositionsmetod 3-Använda motivet som början på en melodi

Med denna metod använder man motivet som början för- eller som en upptakt till en melodi. Man kanske redan har en ackordföljd eller form och behöver inspiration till en melodi. En fördel med denna metod är att man kommer i gång snabbt. Nackdelen är att metoden är ganska grund, då det inte går att experimentera på samma sätt som med de andra kompositionsmetoderna. Många av de andra kompositionsmetoderna kan man använda på många olika sätt och modifiera, medan denna metod sätter i gång processen, men lämnar en med stor frihet där efter.

4. Diskussion

4.1. Kompositionsprocessen och -metoderna

Under kompositionsprocessen märkte jag att vissa av kompositionsmetoderna var lättare för mig att använda. I början av projektets gång försökte jag vara ganska metodisk. Jag valde en fras utifrån mitt frاسبibliotek och valde en kompositionsmetod och försökte sätta i gång. Ofta kom jag ingen vart, eller så hittade jag något som jag gillade i stunden, men inte kunde komma vidare med vid nästa kompositionstillfälle. Efter ett tag började jag ha en liten öppnare approach till kompositionsmetoderna. Jag hade dem som utgångspunkt, men leddes av intuitionen. Det gjorde inget om jag gick ifrån metoden, eller kanske inte ens följde den från början. Med detta förhållningssätt var det enklare att komponera. Det ledde också till att jag kom fram till nya kompositionsmetoder.

Ett friare förhållningssätt till metoderna och motiven gav mig också frihet att utforska andra delar av mina idéer. Ibland startade jag kompositionsprocessen med ett motiv, efter att ha utforskat det en stund jag kom på en basgång eller ostinato. Det kanske ytterligare ledde till något annat som jag sedan gick vidare med. Så såg processen ut med låten "Erbsen" till exempel. Jag fastnade i att testa runt med ett ostinato som var väldigt långt ifrån ursprungsmotivet. Jag började lista ackord och skrev därefter en melodi som var löst baserat på ett annat motiv.

Kompositionsmetod eller kompositionsingång?

Efter att ha komponerat dessa fem låtar, samt experimenterat med de olika kompositionsmetoderna, har jag insett att det som bidrar med mest kreativitet för mig är när jag utgår från en tydlig idé eller förhållningssätt, men ändå tillåts experimentera på olika sätt eller till och med byta metod under komponerandets gång. Fokus borde inte vara att behålla det ursprungliga motivet eller att använda det på exakt det sätt som kompositionsmetoden anger, utan snarare ha motivet och kompositionsmetoden som en ingång. Just därför är ett kanske mer passande ord kompositionsingång i stället för kompositionsmetod. Om man fastnar i kompositionsprocessen kan man tillföra en till kompositionsingång, som i fallet med låten Erbsen, där jag tillförde ett nytt motiv för melodin.

Ny process, eller samma gamla vanliga?

Under processen märkte jag att vissa av låtarna blev ganska lika mina tidigare kompositioner, eller i alla fall har liknande beståndsdelar. I låten "Ned och upp" har vibrafonen ett ostinato. Ostinatots rytmiska gruppering går jämnt ut efter 15 slag, tre fyrtakter och en tretakt. Melodin består till stor del av långa toner på det, med en tydlig upptakt i tretakten. Temat spelas av trombonen och en distad elgitarr. En annan låt som jag tidigare skrivit har nästan exakt samma komponenter. Den heter *Larvae* (Live from Life, Annas, 2023).

I låten "Slut till slut" finns en del där trombonen och vibrafonen spelar en slinga över ett ostinato i basen och gitarren. Den delen är ganska lik vissa delar i låten *Fyra ögon* (Live from Life, Annas, 2023) som jag skrev för några år sedan. Det är ingen utskrivna harmonik, utan alla spelar sin stämma och det är ganska minimalistiskt.

Nyare inslag

Två av låtarna som jag själv tycker sticker ut lite från mitt tidigare komponerande är "Questioning Tomorrow" och "Erbsen". Kompositionsingångarna jag använde för de låtarna krävde lite mer eftertanke, men var samtidigt tillräckligt tydliga för att få i gång processen snabbt. I a-delen på "Questioning Tomorrow" använde jag mig av motivets toner som bastoner enligt kompositionsmetod tre, men på ett friare sätt. Det tillät mig testa runt och bidrog till en arbetsgång där jag snarare ville fortsätta testa och utveckla än att bli klar. Att fortsätta testa och modifiera var också vad jag tror ledde mig till nya saker som jag inte testat innan, och därav till nya tillvägagångssätt och resultat i mitt komponerande.

Sammanfattningsvis har kompositionsprocesserna både varit ganska lika hur jag tidigare komponerat, samt utvecklats med nya ingångar och metoder. Mina gamla metoder ledde till ganska lik musik som jag komponerat innan, medan de nya metoderna hjälpte mig att utveckla mitt komponerande och mina nya kompositioner. Jag upplever att man hör skillnad när man jämför låtarna där jag använt mig av, för mig, nya kompositionsmetoder med mina gamla låtar. Skillnaden hade kunnat vara större, men samtidigt hade jag inget mål att försöka förändras så mycket som möjligt. Jag ville snarare hitta nya metoder och utveckla mitt komponerande utifrån där jag stod, i stället för att skapa helt annan musik som skiljer sig drastiskt från det jag gjort innan.

Tycke och smak

Samtidigt som det här projektet skulle hjälpa mig hitta variation och utveckla mitt komponerande finns det vissa saker som jag vet att jag gillar; till exempel ostinatton, korta melodier som upprepas många gånger, tvåstämmighet och emellanåt friare inslag. Oavsett vilken kompositionsingång eller metod jag använder är sannolikheten hög att någon av dessa parametrar finns med i slutresultatet.

För mig har det varit viktigt att gå efter det jag tycker låter bra i kompositionsprocessen. Det som kan vara viktigt är att se till att man inte alltid hamnar i samma banor. Då kan det finnas en risk att missa chansen att hitta nya vägar och därigenom nya resultat. Det gäller att hitta en mellanväg där man både kan drivas av sitt tycke och smak, men samtidigt ha utrymme att experimentera och testa olika saker. Det är också viktigt att inte bestämma sig för tidigt i processen, utan snarare tillåta sig göra flera versioner och därigenom upptäcka fler tillvägagångssätt.

Jag tror att de mest framgångsrika kompositionsingångarna är de som ger en tydlig och konkret idé och start, men samtidigt är ett mer övergripande koncept. En kort idé, som ett motiv som används som öppningsfras, kan vara användbart kortsiktigt. Men om man har en idé att leka och testa med under ett längre tag leder det lättare fram till nya idéer, eller sätt att förvalta ursprungsidén.

5. Avslutning

Syftet med detta arbete har varit att undersöka hur improviserade motiv av Ornette Coleman och Don Cherry kan användas som utgångspunkt för att komponera ny musik, samt att hitta nya ingångar till mitt eget komponerande. Jag har transkriberat korta motiv och använt dem som grund till att komponera ny musik med hjälp av några förutbestämda kompositionsmetoder. Det avgörande har inte varit att bevara motivens ursprungliga form, utan snarare att använda dem som inspiration till nya harmoniska, rytmiska och melodiska

sammanhang. Under processen blev det tydligt att de mest användbara metoderna var de som kombinerade tydliga ramar med stor frihet att förändra, utveckla och omtolka materialet.

En viktig insikt under arbetets gång var också att begreppet kompositionsingång i många fall beskriver processen bättre än kompositionsmetod. När jag arbetade alltför strikt utifrån en förutbestämd metod tenderade processen att stanna av. När jag däremot lät intuition och experimenterande påverka riktningen öppnades fler möjligheter, och flera nya arbetssätt växte fram organiskt ur kompositionsprocessen. Projektet har både bekräftat och utmanat mitt tidigare sätt att komponera. Vissa delar av musiken bär tydliga spår av sådant jag tidigare gjort, exempelvis användningen av ostinaton, repetitiva melodier och friare inslag.

Avslutningsvis har projektet gett mig nya verktyg och perspektiv som jag ser som användbara även i framtida kompositioner. Framför allt har det stärkt min förståelse för hur begränsningar, tydliga idéer och fri experimentlusta kan samverka i en konstnärlig process och leda till nya musikaliska resultat.

Referenser

Annas, M. (2023). *Fyra ögon* [musikverk].

Annas, M. (2023). *Larvae* [musikverk].

Ornette Coleman (1960). *Change of the Century* [album]. New York: Atlantic Records.

Ornette Coleman (1959). 'Eventuality' [låt]. På: *Tomorrow Is the Question!* Los Angeles: Contemporary Records.

Ornette Coleman (1959). 'Peace' [låt]. På: *The Shape of Jazz to Come*. New York: Atlantic Records.

Ornette Coleman (1959). *The Shape of Jazz to Come* [album]. New York: Atlantic Records.

Ornette Coleman (1959). 'Tears Inside' [låt]. På: *Tomorrow Is the Question!* Los Angeles: Contemporary Records.

Ornette Coleman (1959). *Tomorrow Is the Question!* [album]. Los Angeles: Contemporary Records.

Ornette Coleman (1959). 'Turnaround' [låt]. På: *Tomorrow Is the Question!* Los Angeles: Contemporary Records.

Joseph Kosma (1946). *Autumn Leaves* [musikverk]. Paris: Enoch et Cie.

Miles Davis (1964). 'Autumn Leaves' [låt]. På: *Miles in Europe*. New York: Columbia Records.

Pat Metheny och Ornette Coleman (1986). 'Kathelin Gray' [låt]. På: *Song X*. Geffen Records.

Nilsson, O. (2021). *Kompositioner med hjälp av melodier*. Självständigt arbete. Kungliga Musikhögskolan.

Straus, J.N. (2013). *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vasquez, J.C. (2019). 'Sound Appropriation and Musical Borrowing as a Compositional Tool in New Electroacoustic Music', *Leonardo Music Journal*, 29, pp. 88–92.

Bilaga 1.

Questioning Tomorrow 00:55

Melker Annas

half time feel Gm^9 Em^9 $Ebmaj7$ $D\flat(sus4)$

Trombone

28

Tbn. 

Double time-----

30 *Em*¹³ *G*^{maj7}(#5) *B*/F# *B*⁷/F

Tbn. 

32 sparse sounds

Tbn. 

double time

36 *E*^b*m*¹³ *G*^b*maj7*(#5) *B*^b/F *A*/E *F**m*¹³

Tbn. 

38 *A*^b*maj7*(#5) *C*/G *B*⁷/F#

Tbn. 

Double time-----

40 free, go crazy *Em*¹³ *G*^{maj7}(#5) *B*/F# *B*⁷/F

Tbn. 

double time

44 free, go even more crazy *E*^b*m*¹³ *G*^b*maj7*(#5) *B*^b/F *A*/E *F**m*¹³

Tbn. 

48 *A*^b*maj7*(#5) *C*/G *B*⁷/F# *Em*¹³ *G*^{maj7}(#5) *B*/F# *B*⁷/F

Tbn. 

52 *E*^b*m*¹³ *G*^b*maj7*(#5) *B*^b/F *A*/E fine

Tbn. 

55 Gm⁹ solos Em⁹ Ebmaj⁷ D^b(sus4)

Tbn. 

59 Cmaj⁷ B⁷(#5) Ebmaj⁷/B^b B^b G/B

Tbn. 

63 Cm⁷ Abmaj⁷ Fmaj⁷/A Ab⁹ F#⁷(#11)

Tbn. 

67 Gm⁷ G^bmaj⁷ F¹³ Bbm⁷ D⁷

Tbn. 

*After solos play DC al fine
drumsolo from 24 onwards*

Bilaga 2.

Slut till slut

Melker Annas

The musical score is for the piece "Slut till slut" by Melker Annas. It is written in 5/4 time and consists of five staves: Trombone, Jazz Guitar, Piano, Contrabass, and Drum Set. The score begins with a first ending bracket labeled "1" above the first measure. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 5/4. The Trombone staff has a whole rest in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole rest in the third measure. The Jazz Guitar staff has a melodic line starting with a quarter note G#4, followed by eighth notes. The Piano staff has a whole rest in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole rest in the third measure. The Contrabass staff has a whole note in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure. The Drum Set staff has a rhythmic pattern of quarter notes in the first measure, followed by quarter notes in the second measure, and a pattern of quarter notes in the third measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

1

Trombone

Jazz Guitar

Piano

Contrabass

Drum Set

Intro

Intro

Intro

Intro

Intro

C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7


C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7


C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7


C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7


C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7


5 5 Trombone melody

Tbn. 


J. Gtr. 
C#m7 Dmaj13


Pno. 
g#b1 C#m7 Dmaj13


Cb. 
5 C#m7 Dmaj13


Dr. 
C#m7 Dmaj13

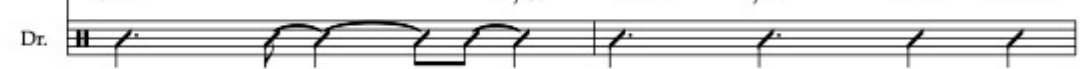
7

Tbn. 

J. Gtr. 
Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

Pno. 
Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

Cb. 
Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

Dr. 
Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

9

Tbn.

J. Gtr.

Pno.

Cb.

Dr.

13 **13** Interplay

Tbn.

J. Gtr.

Pno.

Cb.

Dr.

13 **13** Interplay

4 17

Trombone melody

Tbn. 17

Trombone melody

J. Gtr. 17

Trombone melody

Pno.

$g^{\#6} \dots \dots \dots 1$
C#m7

Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

17 Trombone melody

C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

Cb. 17

Trombone melody

C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

Dr.

21

Tbn. 21

C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

J. Gtr. 21

Pno.

C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

Cb. 21

C#m7 Dmaj13 Cmaj7 A7/C# Dmaj7 B/D# Emaj7 Dmaj7

Dr. 21

25

25

Tbn. 

J. Gtr. 

Pno. 

25

Cb. 

Dr. 

29

29

Tbn. 

J. Gtr. 

Pno. *with trombone* 

29

Cb. 

Dr. 

31

Tbn.

J. Gtr.

Pno.

Cb.

Dr.

33

33

Tbn.

J. Gtr.

Pno.

33

Cb.

Dr.

37

7

37 Solos
 Tbn. B(add11) / A(add9)
 J. Gtr. B(add11) / A(add9)
 Pno. B(add11) / A(add9)
 Cb. 37 Solos B(add11) / A(add9)
 Dr. B(add11) / A(add9)

41 E(add9)/G# Em9/G F#11 F#7
 Tbn. E(add9)/G# Em9/G F#11 F#7
 J. Gtr. E(add9)/G# Em9/G F#11 F#7
 Pno. E(add9)/G# Em9/G F#11 F#7
 Cb. E(add9)/G# Em9/G F#11 F#7
 Dr. E(add9)/G# Em9/G F#11 F#7

45 45 51

Tbn. 

J. Gtr. 

Pno. 

Cb. 45 51
play freely on top of ostinato, intensity
(guitar ostinato)

Dr. 

53 

J. Gtr. 

Pno. 

Cb. 

Dr. 

58

Tbn.

J. Gtr.

Pno.

Cb.

Dr.

63

Tbn.

J. Gtr.

Pno.

Cb.

Dr.

Solos

63 A \flat m⁷ C \flat /G \flat

67 Db^9/F $\text{E}^{\text{maj}7}$ Eb^7

Tbn.

J. Gtr. Db^9/F $\text{E}^{\text{maj}7}$ Eb^7

Pno. Db^9/F $\text{E}^{\text{maj}7}$ Eb^7

Cb. Db^9/F $\text{E}^{\text{maj}7}$ Eb^7

Dr. Db^9/F $\text{E}^{\text{maj}7}$ Eb^7

71
play something like this, but shorter, hurt, improvise, otåligt vilse, ungeduldig verloren

71 $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ 4x

Tbn.

J. Gtr. $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ 4x

Pno. $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ 4x

71
play freely, growing intensity, complike in the end

Cb. $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ 4x

Dr. $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ $\text{F}\sharp\text{m}^7$ $\text{A}^{\text{maj}7}$ $\text{E}^{\text{maj}7}$ $\text{F}\sharp\text{maj}^7$ 4x

Bilaga 3.

Löken i öken

Melker Annas

(bass line)

Fm⁷ G^bmaj⁷ Fm⁷ G^bmaj⁷

5 Em⁷(b⁵) Fmaj⁷ Ebm⁷ Emaj⁷

9 sim. bass line
Fm⁷ G^bmaj⁷ Fm⁷ G^bmaj⁷

13 Em⁷(b⁵) Fmaj⁷ Ebm⁷ C(sus⁴) Fm/C

18 Ebm⁷ D^bmaj⁷ Ebm⁷ D^bmaj⁷

22 Ebm⁷ D^bmaj⁷ G/D C/E F C⁷(#⁵)

27 Fm⁷ G^bmaj⁷ Fm⁷ G^bmaj⁷

37 Em⁷(b⁵) Fmaj⁷ Ebm⁷ Fm⁷

2

solos

35 Fm7 G♭maj7 Fm7 G♭maj7



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains four measures of music, each represented by a series of diagonal slashes. Above the staff, the chord changes are indicated as Fm7, G♭maj7, Fm7, and G♭maj7.

39 Em7(b5) Fmaj7 Ebm7 C(sus4) Fm/C



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains four measures of music, each represented by a series of diagonal slashes. Above the staff, the chord changes are indicated as Em7(b5), Fmaj7, Ebm7, C(sus4), and Fm/C. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

43 Ebm7 D♭maj7 Ebm7 D♭maj7



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains four measures of music, each represented by a series of diagonal slashes. Above the staff, the chord changes are indicated as Ebm7, D♭maj7, Ebm7, and D♭maj7.

47 Ebm7 D♭maj7 G/D C/E F C7(#5)



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains four measures of music, each represented by a series of diagonal slashes. Above the staff, the chord changes are indicated as Ebm7, D♭maj7, G/D, C/E, F, and C7(#5).

solos

51 Fm7 G♭maj7 Fm7 G♭maj7



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains four measures of music, each represented by a series of diagonal slashes. Above the staff, the chord changes are indicated as Fm7, G♭maj7, Fm7, and G♭maj7.

55 Em7(b5) Fmaj7 Ebm7 Fm7



A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The staff contains four measures of music, each represented by a series of diagonal slashes. Above the staff, the chord changes are indicated as Em7(b5), Fmaj7, Ebm7, and Fm7. The staff ends with a double bar line.

Bilaga 4.

Reichen Sie mir bitte die
Erbesen

Trombone

Jazz Guitar

Bm Cmaj7 Am E7(#11)/G#

5

Tbn.

J. Gtr.

Gmaj7 D7/F# Fmaj7(#11) D7(#11)/F#

9

Tbn.

J. Gtr.

Em7 B/D# D9 D7(#11)

13

Tbn.

J. Gtr.

Bm Cmaj7 Am E7(#11)/Gb

17

Tbn.

J. Gtr.

Gmaj7 D7/F# Fmaj7(#11) D7(#11)/F#

21 bass melody TO CODA

Tbn.

J. Gtr.

Em⁷ B/D[#] D⁶ D⁷(^{#11}/₃)

25 solos

Tbn.

F[#]/B Cmaj⁷

29 Am⁷ E/G[#]

Tbn.

33 Gmaj⁷ D/F[#]

Tbn.

37 F⁶ F[#]7(^{#5})

Tbn.

41 Em⁷ B/D[#]

Tbn.

45 D⁶ D⁷(^{#5}) Da Capo al coda after solos C $\text{♩} = 50$

Tbn.

J. Gtr.

D⁷(^{#11}/₃)

50

Tbn.

J. Gtr.

open repeats last x

Bilaga 5.

Ner och Upp

Melker Annas

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Trombone, the second for Vibraphone, the third for Jazz Guitar, the fourth for Double Bass, and the fifth for Drum Set. The Vibraphone and Drum Set parts share a common melodic line, with the Drum Set part explicitly labeled '(vibraphone)' in red text. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The first two measures are in the key of C major, and the last two measures are in the key of D minor. The Trombone and Jazz Guitar parts are mostly silent, with some rests and a few notes in the first measure.

5

Musical score for Tbn., Vib., J. Gtr., Db., Dr., and Trombone mel. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is divided into two systems. The first system includes staves for Tbn., Vib., J. Gtr., Db., and Dr. The second system includes staves for Tbn., Vib., J. Gtr., Db., and Dr. The Tbn. part in the second system is marked with a box containing the number 9. The Dr. part in the second system is marked with a box containing the number 9 and the word "Bow". The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Tbn.

Vib.

J. Gtr.

Db.

Dr. (trombone mel.)

9

Tbn.

Vib.

J. Gtr.

9 Bow

Db.

Dr.

13

Tbn. 

Vib. 

J. Gtr. 

Db. 

Dr. 

17 17

Tbn. 

Vib. 

J. Gtr. 

17 17 Bow

Db. 

Dr. 

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features six staves: Tuba and Trombone (Tbn.), Vibraphone (Vib.), Jazz Guitar (J. Gtr.), Double Bass (Db.), and Drums (Dr.). The music is in 4/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 13. The Tbn. part has a melodic line with slurs. The Vib. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The J. Gtr. part has a simple harmonic accompaniment. The Db. part has a bass line with a few notes. The Dr. part has a pattern of eighth notes with slurs. The second system starts at measure 17. The Tbn. part continues with a melodic line. The Vib. part continues with a rhythmic pattern. The J. Gtr. part continues with a simple harmonic accompaniment. The Db. part has a note marked with a box containing the number 17 and the word 'Bow' below it. The Dr. part continues with a pattern of eighth notes with slurs.

21

Tbn. 

Vib. 

J. Gtr. 

Db. 

Dr. 

25 25

Tbn. 

Vib. 

J. Gtr. 

Db. 25 

Dr. 

27

Tbn. 

Vib. 

J. Gtr. 

Db. 

Dr. 

30

Tbn. 

Vib. 

J. Gtr. 

Db. 

Dr. 

6

33

41

Musical score for five instruments: Tbn., Vib., J. Gtr., Db., and Dr. The score is written in 4/4 time and consists of five staves. The Tbn. staff is in bass clef, Vib. in treble clef, J. Gtr. in treble clef, Db. in bass clef, and Dr. in a drum set clef. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section starts at measure 33 and ends at measure 40. The second section starts at measure 41 and ends at measure 42. In the second section, the Vib., J. Gtr., Db., and Dr. staves all play a sustained F major chord. The Tbn. staff has a whole note F major chord in the final measure. The Vib. staff has a melodic line with a whole note F major chord in the final measure. The J. Gtr. staff has a whole note F major chord in the final measure. The Db. staff has a whole note F major chord in the final measure. The Dr. staff has a whole note F major chord in the final measure.

42

49

Tbn.

Vib.

J. Gtr.

Db.

Dr.

Em Eb D Gb/Db F/C

51

57

57

Tbn. Em/B / Eb/Bb / D/A Gb/Bb F/A / Em/G

Vib. Em/B / Eb/Bb / D/A Gb/Bb F/A / Em/G

J. Gtr. Em/B / Eb/Bb / D/A Gb/Bb F/A / Em/G

Db. Em/B / Eb/Bb / D/A Gb/Bb F/A / Em/G

Dr. Em/B / Eb/Bb / D/A Gb/Bb F/A / Em/G

60 Eb/G $\text{D}/\text{F}\sharp$ **65** F Em

Tbn. Eb/G $\text{D}/\text{F}\sharp$ F Em

Vib. Eb/G $\text{D}/\text{F}\sharp$ F Em

J. Gtr. Eb/G $\text{D}/\text{F}\sharp$ F Em

Db. Eb/G $\text{D}/\text{F}\sharp$ **65** F Em

Dr. Eb/G $\text{D}/\text{F}\sharp$ F Em

69 Eb / D Gb/Db 73 F/C /

Tbn.

Vib.

J. Gtr.

8).....

73 Eb / D Gb/Db F/C /

Dr.

8).....

75 Em/B 3/4 4/4 Eb/Bb 3/4 4/4 D/A 3/4 4/4 Gb/Bb

Tbn.

Em/B 3/4 4/4 Eb/Bb 3/4 4/4 D/A 3/4 4/4 Gb/Bb

Vib.

Em/B 3/4 4/4 Eb/Bb 3/4 4/4 D/A 3/4 4/4 Gb/Bb

J. Gtr.

(8).....

Em/B 3/4 4/4 Eb/Bb 3/4 4/4 D/A 3/4 4/4 Gb/Bb

Db.

Em/B 3/4 4/4 Eb/Bb 3/4 4/4 D/A 3/4 4/4 Gb/Bb

Dr.

(8).....

