

Kurs: BG 8050 Självständigt arbete, kandidat, jazz, 15 hp 2026

Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp

Institutionen för jazz

Handledare: Peter Nylander

Examinator: Håkan Goohde

August Enoksson

Echos of Freddie Hubbard

– En konstnärlig analys av Freddie Hubbards frasering och rytmiska uttryck
med fokus på improvisation för gitarrister

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

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

Abstract

This thesis analyzes Freddie Hubbard's phrasing and rhythmic drive to provide jazz guitarists with a roadmap for more expressive improvisation. Through the transcription of iconic solos like "Birdlike" and "One Finger Snap," the study pinpoints technical hallmarks such as polymetric shifting and distinct melodic intervals. These findings are translated into practical exercises that adapt Hubbard's trumpet-based articulation to the guitar through vertical and horizontal fretboard navigation and specific picking techniques. A key insight is the intentional shift from standard "box-patterns" toward a linear, wind-inspired logic that prioritizes musicality over physical convenience. The work concludes that integrating these trumpet-specific principles allows guitarists to break technical habits and develop a more fluid, vocal-like phrasing.

Keywords:

jazz guitar, jazz trumpet, phrasing, Freddie Hubbard, improvisation

Innehållsförteckning

Förord	2
1. Inledning.....	2
1.1 Introduktion	2
1.2 Bakgrund.....	2
1.3 Etablerade jazzgitarrister som diskuterar blåsfrasering.....	3
1.4 Syfte/frågeställningar.....	4
1.5 Begreppslista.....	5
2. Redovisning av arbetet.....	5
2.1 Metod.....	5
2.2 Transkriptioner.....	6
3. Konstnärliga resultat.....	10
3.1 Övningar	10
4. Diskussion	14
4.1 Freddie Hubbards frasering	14
4.2 Tankar kring övningarna.....	15
4.3 Konserten.....	16
5. Avslutning	16
Referenser.....	17
Bilagor	18

Förord

Under en längre tid har jag fördjupat mig i och reflekterat över frasering och time på gitarr. Jag har ställt frågor som: Hur vill jag egentligen frasera? Vad innebär bra time? Det är naturligtvis stora frågor som förändras över tid och som man nog aldrig helt kan besvara.

Precis som många andra gitarrister har jag hämtat stor inspiration från förebilder som Pat Martino och George Benson. Utöver deras otroliga virtuositet delar båda dessa gitarrister ett specifikt förhållningssätt till frasering och time som jag vill åt, där tekniken har en bärande roll. Det finns ett driv i deras spel som jag verkligen fascinerar av. Denna fascination för ett tekniskt drivet spel har även lett mig in på hur vissa blåsinstrumentalister fraserar.

En av de som väckt mitt intresse och som jag under åren har lyssnat mycket till är en av jazzens främsta trumpetare: Freddie Hubbard. I detta arbete fördjupar jag mig i Hubbards tekniskt drivna spel med målet att tydligare definiera och anpassa hans fraseringsprinciper för gitarr.

1. Inledning

1.1 Introduktion

Freddie Hubbard utgör en av de mest betydelsefulla rösterna inom hardbop- och postboptraditionen. Hans spel kännetecknas av en kombination av virtuos teknik, rytmisk skärpa och melodisk fantasi, där förmågan att balansera ett kraftfullt uttryck med lyriska linjer placerar honom i centrum av jazzens utveckling under 1960- och 1970-talet. Trots att Hubbard främst är känd som trumpetare har hans musikaliska estetik och improvisationsmetodik även relevans för andra instrument, däribland gitarr. Detta arbete utgår från en fördjupning i Hubbards frasering, driv och intensiva rytmiska artikulation. Undersökningen fokuserar på den energi och riktning som genomsyrar hans improvisatoriska språk, med målet att analysera dessa kvaliteter och undersöka hur de kan integreras i en egen musikalisk och konstnärlig praktik.

1.2 Bakgrund

“In terms of going down in history as being one of the better trumpet players, that’s what I’m interested in. And what I would like to do is carry the trumpet a step further than where it’s been in terms of being able to play my ideas the way that I do on a trumpet which is more like a

saxophone player and that's kind of been my claim to fame.” (Hubbard, 1979)

I sin masteruppsats *An Analysis of Freddie Hubbard's Early Improvisational Style: The Jazz Messenger Years* analyserar Gary Paul Gopar hur Freddie Hubbard bygger sina improvisationer under perioden med The Jazz Messengers. I genomgången av solot på ”Hammer Head” lyfter Gopar fram flera centrala drag i Hubbards stil. Han visar hur Hubbard inleder sitt solo med traditionella bebop-fraser, för att i solots andra del övergå till snabba sextondelar, triolfigurer och signaturartade arpeggion. Hubbard rör sig här obehindrat i altissimo-registret och gör avancerade harmoniska substitutioner. ”the combination of using a wide range of the trumpet, double-time bop lines, chordal substitutions in the altissimo range and a powerful yet beautiful tone quality is what sets Hubbard apart from any other trumpet players sound and technique.” Gopar (2011)

Ett relevant referensverk för detta sammanhang är Anton Brodins (2023) studie *Saxofon på gitarr – Ett arbete om hur man som gitarrist kan applicera saxofonfrasering i sitt spel*. Trots att Brodins undersökning specifikt fokuserar på saxofonister uppvisar den tydliga beröringspunkter med detta projekt, då båda arbeten undersöker hur en gitarrist kan närma sig en blåsinspirerad frasering genom transkription och efterföljande metodiska övningar. Brodin (2023) beskriver hur gitarrister riskerar att begränsas till fasta positioner på greppbrädan – så kallade boxar – till följd av hur instrumentet tidigt introduceras och lärs ut. Även om dessa positioner är funktionella för skalstudier, kan de hämma ett linjärt spel. För att uppnå ett uttryck som liknar saxofonens frasering framhålls vikten av att betrakta greppbrädan som en helhet. Detta innebär en musikalisk utmaning eftersom samma tonhöjd återfinns på flera olika platser på instrumentet. Som en metod för att bryta detta positionstänkande lyfts övningen att spela melodiska linjer på en sträng i taget fram. Genom detta tillvägagångssätt öppnas greppbrädan upp och fokus förskjuts från visuella mönster till själva melodiken, vilket kopplas till saxofonens linjära natur (Brodin, 2023).

1.3 Etablerade jazzgitarrister som diskuterar blåsfrasering

Flertalet etablerade gitarrister har yttrat tankar om att inspireras och lära av blåsinstrument. Pat Metheny beskriver i en intervju med Graham Reid hur hans bakgrund som trumpetare (Pat Metheny hade trumpet som förstainstrument) är fundamentalt integrerad i hans sätt att närma sig gitarren (Metheny, 2020). Han menar att många gitarrister saknar en naturlig relation till andningen, vilket ofta resulterar i ett spel utan naturliga pauser. För Metheny fungerar andningen som en rytmisk och musikalisk ram; han formar sina fraser som om han vore tvungen att ta luft, och när "luften tar slut" så slutar också frasen. "The whole thing of breathing, there's a kind of phrasing that has to be there if you are going to sing or play a wind instrument. And very often guitar players... lack a fundamental relationship to breathing. It's impossible for me to play a phrase without thinking about that and when I run out of breath I stop." (Metheny, 2020)

Ett annat perspektiv på blåsarinspirerat spel presenteras av Peter Bernstein, som betonar det fysiska motståndet och avståndet i melodiken (Bernstein, 2021). Bernstein förespråkar en horisontell frasering längs strängarna snarare än att förlita sig på bekväma vertikala "box-positioner". Genom att likna gitarrens greppbräda vid en trombon eller en mänsklig röst, menar han att själva rörelsen och sträckan mellan två toner tillför en musikalisk spänning. Som exempel använder han Duke Ellingtons "I Got It Bad", där ett stort melodiskt hopp (en nona) kräver en medveten fysisk ansträngning för att tonen ska få rätt karaktär. "It's something really nice about reaching for an interval and feeling the distance... like a trombone player... let me not just find the easiest way to play those notes but just to feel... [Ellington] wants the singer, or whoever is playing it to make that jump right away." (Bernstein, 2021)

1.4 Syfte/frågeställningar

Syftet med denna studie är att göra en konstnärlig och teoretisk analys av Freddie Hubbards solospel, med särskilt fokus på frasering och rytmiskt uttryck, samt att undersöka hur dessa element kan översättas till gitarr. Arbetet syftar både till att identifiera återkommande musikaliska mönster i Hubbards improvisation och att genom övningar omsätta dessa fynd till praktiska verktyg för mitt eget spel.

- Vilka aspekter kännetecknar fraseringsspråket och det driv Hubbard skapar i sina improvisationer?
- Vilka övningar på gitarr går att konstruera för att uppnå Hubbards frasering?

- På vilket sätt kan Hubbards frasering överföras till gitarr i ett konstnärligt sammanhang?

1.5 Begreppslista

Förklaring av begrepp och ord som används i detta arbete.

Pattern - upprepade tonföljder (motiv) som kan förskjutas i tonhöjd men bibehåller en liknande kontur eller sekvens.

Alternate picking - en gitarrteknik där du konsekvent växlar mellan nedåtslag (downstroke) och uppåtslag (upstroke), ned, upp, ned, upp.

Economy picking - en gitarrteknik där plektrumet följer med i samma riktning vid strängbyte.

Pull-off - en gitarrteknik där en ny ton skapas genom att man 'drar av' ett finger från strängen.

Enclosure - är en melodisk utsmyckningsteknik som innebär att man "inringar" en målnot (ofta en ackordton) genom att spela tonerna precis ovanför och nedanför den innan man landar på målet.

Chorus – ett chorus är en fullständig genomgång av låtens ackordföljd och form, från början till slut (ofta 12, 16 eller 32 takter).

2. Redovisning av arbetet

2.1 Metod

Arbetsprocessen har omfattat både analytiska och praktiska moment, vilket innebär att transkriptionerna inte enbart studerats teoretiskt utan även applicerats på gitarr i syfte att integrera Hubbards frasering och musikaliska uttryck. Transkriptionsarbetet genomfördes genom att först lyssna på inspelningarna och återge materialet på instrumentet, för att därefter notera fraserna i ett notskrivningsprogram. Inför urvalsprocessen inventerades en större del av Hubbards diskografi, innefattande inspelningar i eget namn såväl som i rollen som sideman. De solon som slutligen valdes ut och transkriberades i processen är följande (i vissa fall omfattar transkriptionerna enbart utvalda delar av solot):

- One finger snap (1964)
- Birdlike (1961)
- Up Jumped Spring (1967)

Därefter identifierades specifika mönster och stilistiska drag i transkriptionerna som antingen var återkommande eller särskilt utmärkande. Utifrån dessa karaktärsdrag utformades sedan övningar i syfte att isolera och bygga vidare på materialet.

Som ett led i arbetsprocessen inför den avslutande examenskonserten ingick även egna kompositioner. Arbetet omfattar fem kompositioner arrangerade för en kvartett (gitarr, piano, bas och trummor). Även om dessa verk inte nödvändigtvis har en bärande koppling till studiet av Hubbard, utgör de en praktisk yta att utforska mina fraserings tekniker i. Kompositionerna blir på så sätt en del av det fundament som bygger upp projektets helhet och examenskonsert, där de analytiska insikterna från Hubbard-studien får möta och testas i mitt eget skapande.

2.2 Transkriptioner

I den följande delen presenteras resultatet av transkriptionsarbetet genom fyra utvalda utdrag. Dessa redovisas i både noter och tabulatur, där tabulaturen visar de specifika fingersättningar som har valts ut och tillämpats under det praktiska arbetet med materialet.

Det första exemplet omfattar de första 12 takterna av Hubbards solo på låten Birdlike vilket innefattar en 12 takters bluesform (figur 1). Figuren börjar med en väldigt tydlig melodisk fras och ett distinkt sextintervall (från tonen A ner till C) i takt 2 som sen går över till en längre fras bestående i takt 4 - 7. För att knyta ihop säcken så återgår Hubbard till samma intervallhopp vid figurens slutfras i takt 12.

(Birdlike 0:58)

The image displays three systems of musical notation for a guitar solo. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, a guitar tablature staff, and a rhythmic diagram below. The first system begins with an F7 chord and a triplet of eighth notes (13-15-17-17). The second system features a Bb7 chord and a triplet of eighth notes (12-12-15). The third system starts with a G-7 chord and a triplet of eighth notes (11-11-10). The tablature includes various fret numbers and techniques such as triplets, slurs, and accents.

Figur 1. Utdrag ur Hubbards solo på Birdlike

Nästa exempel visar på Freddie Hubbards förmåga att använda rytmen som fokus i frasbyggnaden (figur 2). Denna fras innefattar en polymetrisk idé som förskjuts i punkterade fjärdedelar. Det harmoniska materialet består av en Gm7-fyrklang (tonerna G, Bb, D, F) som spelas från högsta tonen (F) till lägsta (G). Frasen löser upp sig genom att landa på ett E (som är tersen i C7) istället för F.

(One finger snap 1:10)

13 $E_b\Delta 7$ $D\phi 7$

16 $G 7$ $C 7$

Figur 2. Utdrag ur Hubbards solo på One Finger Snap

Nästa exempel omfattar de första 13 takterna på Hubbards tredje chorus på One Finger Snap och demonstrerar hur han skapar långa åttondelsflöden över en modal tonalitet (figur 3). Mellan takterna 13 - 16 har vi ett $E_b 7sus 4$ ackord där Hubbard spelar en längre fras utifrån den E_b mixolydiska skalan (diatonisk skala för dur-7 ackord) men med några kromatiska inlånade toner, ofta på skalsteg som $\sharp 4$ och $\natural 7$. Detta sker också mellan takterna 17 - 20 men då över ackordet $A_b 7sus 4$ (A_b mixolydisk).

(One finger snap 0:55)

9 C7 Eb7sus4

15 Ab7sus4

19 Gø7

Figur 3. Utdrag ur Hubbards solo på One Finger Snap

I det sista utdraget spelar Hubbard en längre triolfras som mynnar ut i en kort sextondelsfigur (figur 4). Exemplet kommer från Up Jumped Spring och visar hur Hubbard använder trioler för att variera rytmiken i sina längre linjer, istället för att enbart förlita sig på åttondelar. Han förhåller sig tydligt till harmoniken genom att blanda arpeggion och accentuera ackordstoner. Här förekommer också kromatiska passager i takt 4.

(Up jumped spring 2:28)

Figur 4. Utdrag ur Hubbards solo på Up Jumped Spring

2.3 Övningar

I följande avsnitt presenteras det övningsmaterial som utformats under arbetets gång. Materialet består av totalt fem övningar, varav vissa är uppdelade i flera delmoment. Samtliga övningar är konstruerade utifrån analysen av Hubbards spel och syfta till att efterlikna samma frasering och harmoniska material. Övningarna redovisas med både noter och tabulatur.

1. Intervallhopp av sexter i F-dur. Spela med ett horisontellt tänk som exemplet visar (figur 5).

Figur 5. Övning 1 - Diatonisk f-dur skala i sextintervall

Här är ett pattern som involverar samma sextintervall fast med en enclosure där ena tonen är ett kromatiskt närmande (figur 6).

The image shows two systems of musical notation for Exercise 1. Each system consists of a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), and a guitar tablature below it. The tablature uses numbers 1-7 to indicate frets and letters T, A, B to indicate strings. The first system starts at fret 15 and ends at fret 17. The second system starts at fret 12 and ends at fret 14. Both systems feature a diatonic scale in the sixth interval with an enclosure, and the tablature includes string groupings for each note.

Figur 6. Övning 1 - Diatonisk f-dur skala i sextintervall med en enclosure

2. Tretonspattern i Bb-dur (figur 7). Börja spela första tonen, i detta fall Eb. Sen gå ner en kvart och upp en ters i skalan som flyttar ner i terser. Denna övning är också inboxed i tre toner per sträng som går att flytta stegvis horisontellt.

The image shows a musical score for Exercise 2. It consists of a standard musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb), and a guitar tablature below it. The tablature uses numbers 1-11 to indicate frets and letters T, A, B to indicate strings. The score features a tretonspattern (three-note pattern) in Bb-dur, starting on Eb. The pattern is repeated across the staff, and the tablature includes string groupings for each note. The score is divided into two measures, with the second measure ending with a double bar line.

Figur 7. Övning 2 - Pattern i Bb-dur

3. Detta är en övning i Bebop-skalan som består av: 1, 2, 3, 4, 5, 6, b7, #7. Den börjar på någon av dessa toner i skalan: 1, 3, 5, eller b7 och sedan spela den i en oktav nedåt som exemplet visar (figur 8).

9 Eb sus4 (Eb7)

11

Figur 8. Övning 3 - Be-bop skala i Eb

Lägg sedan till en diatonisk "enclosure" innan varje startton (figur 9).

16

Figur 9. Övning 3 - Be-bop skala med enclosure

4. En kort etydövning som efterliknar Hubbards längre modala åttondelsfraser med hjälp av bebop-skalans kromatik (figur 10). Flytta sedan denna övning i kvintfall (alltså Absus4, Dbsus4 etc.).

E \flat 7sus4

Figur 10. Övning 4 - En etyd

5. Polymetrisk figur (figur 11). Börja med att spela diatoniska fyrklanger upp horisontellt i skalan.

Figur 11. Övning 5 - Horisontella diatoniska fyrklanger

Sedan spela den första fyrklangen (G-7) i olika polymetriska indelningar (figur 12). I Originalexempel från One Finger Snap är figuren grupperad i punkterade fjärdedelar.

Figur 12. Övning 5 - Fyrklang indelad rytmiskt i punkterade fjärdedelar.

Nedan är två olika exempel på hur fyrklangsfiguren kan delas in (figur 13, 14). Det finns såklart många flera sätt att dela upp denna fras på rytmiskt.

Figur 13. Övning 5 - Fyrgrupperade trioler

Figur 14. Övning 5 - Femgrupperade åttondelar

3. Konstnärliga resultat

3.1 Konserten

Arbetet redovisades vid en examenskonsert på Kungl. Musikhögskolan, där fem egna låtar framfördes tillsammans med en kvartett bestående av mig på gitarr, Malte Boqvist på piano, Joel Oscarsson Löwgren på bas och Henrik Jäderberg på trummor. Namnet på kompositionerna var *Studio 2*, *Söderarmsvägen*, *Balladi*, *Jan 7* och *13 bar blues*. Som extranummer valde vi att framföra jazzstandarden *Where are you* av Jimmy McHugh och Harold Adamson. Konserten hade ett huvudsakligt fokus på improvisation, med ambitionen att de tekniska insikterna från Hubbard-studien skulle framträda organiskt i spelet snarare än genom förskrivet material. Examenskonserten kom även att omfatta bredare aspekter av det konstnärliga arbetet, såsom rollen som jazzgitarrist, kompositör och bandleadare. Genom att integrera arbetet med frasering och driv i det samlade musikaliska uttrycket förenades den tekniska utvecklingen med en bredare musikalisk identitet.

Valet att presentera egna kompositioner, snarare än Hubbards låtar eller parafraaser av dessa, var medvetet. Utvecklingen kring frasering och driv är tänkt att leva vidare i framtida musikaliska sammanhang, vilket gjorde de egna verken till en naturlig yta för utforskande. Detta förhållningssätt bidrog till att forma ett personligt uttryck där arbetet med Hubbard integrerades som en naturlig del av det musikaliska soundet.

4. Diskussion

Detta arbete har inneburit en fördjupad undersökning av olika aspekter av Freddie Hubbards fraseringsstil, dels utifrån ett analytiskt perspektiv, dels med fokus på hur dessa insikter kan omsättas i ett praktiskt fraseringsarbete på gitarr. En central fråga i arbetet har varit hur principer från ett blåsinstrument kan överföras till gitarren. Transkriptionerna och övningarna innehåller ofta snabba och tekniskt avancerade linjer, vilket i flera fall visat sig vara utmanande att genomföra med ett horisontellt spelsätt. Både Brodin och Bernstein framhåller att ett horisontellt tänkande främst lämpar sig för långsammare och mer sångbara melodier. Det finns visserligen tekniska strategier för att hantera detta, exempelvis genom fingersättningar med fyra toner per sträng, men fokus i denna studie har varit att undersöka Hubbards frasering utifrån de valda exemplen och hur dessa kan återskapas på gitarren.

4.1 Freddie Hubbards frasering

Analysen av Freddie Hubbards solon visar att flera återkommande fraseringsprinciper bidrar till det starka driv som ofta förknippas med hans spel. Genom transkribering och jämförelse av de utvalda exemplen framträder tydliga mönster i såväl melodisk som rytmisk gestaltning. En framträdande aspekt är den starka melodiska logiken och den konsekventa utvecklingen av motiv. I figur 1 (Birdlike) introduceras exempelvis en relativt enkel intervallbaserad idé som därefter utvecklas och varieras på ett sätt som skapar både sammanhang och riktning. Analysen visar även hur Hubbard kontinuerligt växlar mellan sångbara motiv och mer tekniskt avancerade löpningar. Denna kontrast återkommer i flera av de studerade exemplen och framstår som en viktig del av hans musikaliska uttryck. En annan central egenskap i materialet är Hubbards förmåga att upprätthålla långa, sammanhängande rytmiska flöden.

I One Finger Snap (figur 3) bygger han exempelvis upp en obruten åttondelslinje över fem takter, medan han i Up Jumped Spring (figur 4) använder ett kontinuerligt triolflöde under en liknande tidsrymd. Dessa längre linjer bidrar starkt till känslan av framåtrörelse. Samtidigt upplevs de inte som mekaniska skalpassager, vilket delvis kan förklaras av Hubbards användning av kromatik. Genom att infoga kromatiska passagetoner mellan skaltonerna skapas ett organiskt flöde där linjerna binds samman på ett naturligt sätt. Ett tydligt exempel återfinns i figur 3 (takt 15) över ett Ebsus4-ackord, där tonen D fungerar som en förbindelselänk mellan Eb och Db. Den aspekt som visade sig vara svårast att definiera var det driv som präglar Hubbards spel. Analysen tyder dock på att detta i hög grad är kopplat till en mycket hög rytmisk precision.

I figur 2 framträder detta genom en polymetrisk idé som sträcker sig över flera takter. Den rytmiska tydligheten, och särskilt accentueringen i början av varje cykel, bidrar till att skapa den energi som kännetecknar fraseringen. Vid lyssning på originalinspelningarna framgår

dessutom hur medmusiker som Herbie Hancock och Tony Williams reagerar på och förstärker denna energi genom sitt eget spel. Detta understryker hur Hubbards rytmiska idéer inte endast påverkar den egna improvisationen utan även samspelet inom ensemblen.

4.2 Tankar kring övningarna

Övningsmaterialet har utformats för att behandla de centrala aspekter av Hubbards frasering som identifierats under transkriberingsarbetet. Särskilt övningarna baserade på One Finger Snap, framför allt figur 8–10, visade sig vara betydelsefulla för att närma sig hans sätt att forma melodiska linjer. Arbetet med dessa övningar bidrog relativt snabbt till en ökad förtrogenhet med det tonmaterial och de rörelsemönster som återfinns i Hubbards improvisationer.

En avgörande faktor för att närma sig Hubbards karakteristiska driv var valet av plektrumteknik. Arbetet har huvudsakligen utgått från alternate picking, det vill säga konsekventa ned- och uppslag, eftersom denna teknik ger varje ton en tydlig attack som i viss mån efterliknar Hubbards distinkta artikulation, särskilt i längre åttondelsflöden. Övningarna i figur 11–14 visade sig också vara värdefulla, även om de innebar både tekniska och rytmiska utmaningar.

Resultatet pekar på att detta område kräver ett mer långsiktigt arbete där utvecklingen av gehör för polymetriska strukturer behöver kombineras med fortsatt teknisk träning. I vissa passager har det dock varit nödvändigt att använda economy picking och pull-offs. Detta beror på att vissa av de snabbaste fraserna är tekniskt svåra att genomföra med helt konsekvent alternate picking. Denna problematik aktualiserar en mer generell fråga kring gitarrens tekniska förutsättningar i relation till blåsinstrument. En blåsares frasering formas i hög grad av andning och artikulation med tungan, medan gitarristens frasering påverkas av plektrumanslag, koordinationen mellan höger och vänster hand samt greppbrädans fysiska utformning. Gitarren erbjuder dessutom flera alternativa sätt att realisera samma melodiska material, antingen vertikalt över flera strängar eller horisontellt längs en enskild sträng. Under arbetets gång har fraserna därför bearbetats ur flera olika tekniska perspektiv i syfte att komma så nära Hubbards artikulation som möjligt. En viktig insikt har varit att den tekniskt enklaste lösningen inte nödvändigtvis är den som bäst återger den önskade fraseringen.

En av de största utmaningarna vid överföringen från trumpet till gitarr har varit instrumentens olika registerförutsättningar. Trumpeten verkar ofta i ett högt register, vilket bidrar till en naturlig känsla av intensitet och energi. Gitarren har visserligen ett större totalt registeromfång, men dess högsta lägen är mer begränsade både ergonomiskt och klangligt. I flera av transkriptionerna har fraserna därför placerats en oktav lägre än i originalinspelningarna. Detta val motiverades både av tekniska och estetiska skäl. Dels undviks de mekaniska svårigheterna i gitarrens högsta register, dels erhålls en fylligare och

mer balanserad klang. Samtidigt innebär detta ett konstnärligt avsteg från originalet. När en trumpetare driver en fras upp mot instrumentets övre register uppstår en särskild spänning och intensitet i uttrycket. Genom att förlägga motsvarande material en oktav lägre på gitarren går en del av denna energi förlorad. Detta illustrerar den grundläggande utmaningen i att överföra fraseringsideal mellan instrument med olika tekniska och klangliga förutsättningar.

5. Avslutning

Genom detta arbete har jag fått en ökad förståelse för Freddie Hubbards frasering och improvisation, samtidigt som jag har utvecklat mitt eget gitarrspel. Ur ett konstnärligt perspektiv upplever jag att arbetet har hjälpt mig att komma närmare min egen röst; jag känner nu att jag kan frasera och improvisera mer i enlighet med mitt inre hörande. Att peka på exakta framsteg under en begränsad tid är svårt, då musikalisk utveckling för de flesta är en process som sträcker sig över lång tid, ibland en hel livstid. Trots detta märker jag en tydlig skillnad i mitt spel idag jämfört med för ett år sedan. Arbetet med Hubbard har gett mig nya perspektiv som har förändrat hur jag ser på improvisation.

Framöver ser jag möjligheter att vidareutveckla dessa typer av övningar och förfina det uttryck jag strävat efter under året. Särskilt övning 3, 4 och 5 (figur 8 till 14) är moment jag kommer att fortsätta med, då de redan har gett stora resultat. Slutligen upplever jag att mitt arbete har öppnat nya dörrar för mig som gitarrist när det gäller att hämta inspiration från trumpetare och andra blåsinstrumentalister, något jag definitivt vill fortsätta med för att utveckla mitt konstnärskap.

Referenser

Artikel i digital tidskrift

Reid, G. (2020) *Pat Metheny Interviewed (2020): The confounding career of Pat Metheny*. <https://www.elsewhere.co.nz/jazz/9312/pat-metheny-interviewed-2020-the-confounding-career-of-pat-metheny>. (besökt 2025-11-2)

Skiva

Hancock, H. (1964) *Empyrean Isles*. [Vinyl]. United states: Blue Note Records.

Hubbard, F. (1962) *Ready for Freddie*. [Vinyl]. United states: Blue Note Records.

Hubbard, F. (1967) *Backlash*. [Vinyl]. United states: Atlantic Records

Internet

Craig Vreeken (1979) *Freddie Hubbard interview*.

<https://www.youtube.com/watch?v=4o2HR556u0w>. (besökt 2025-11-1)

Adam Levy Guitar (2021) *PETER BERNSTEIN on APPROACHING the guitar*

HORIZONTALLY. https://www.youtube.com/watch?v=ooPCO2IP_0U. (besökt 2025-11-18)

Avhandlingar

Gopar, G.P. (2011) *An analysis of Freddie Hubbard's early improvisational style: The Jazz Messenger years*, Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach. thesis. Bob Cole Conservatory of Music, California State University, Long Beach.

Bilagor

BIRDLIKE - FREDDIE HUBBARD SOLO

The musical score for "Birdlike - Freddie Hubbard Solo" is presented in a single system with ten staves of music. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various guitar chords and melodic lines. The chords are: F7, Bb7, F7, Gmin7, C7, F7, Gmin7, C7, F7, Cmin7, F7(b9), Bb7, Bdim7, F7, Amin7, Abmin7, Gmin7, C7(b9), F7, Gmin7, C7, F7, Bb7, F7, Gmin7, C7, F7. The melodic lines are written in treble clef and include various rhythmic patterns and phrasing. The score is numbered 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30, and 34.

2 **F⁷** **BIRDLINE - FREDDIE HUBBARD SOLO**

26 **F⁷**

36 **B^{b7}** **F⁷** **A^{MIN7}** **D^{7(b9)}**

42 **G^{MIN7}** **C⁷** **F⁷** **D⁷** **C^{7(b9)}** **F⁷**

46 **F⁷**

50 **B^{b7}** **F⁷**

54 **G^{MIN7}** **C⁷** **F⁷** **G^{MIN7}** **C⁷**

58 **F⁷**

62 **B^{b7}** **F⁷** **A^{bMIN7}** **D^{b7}**

66 **G^{MIN7}** **C^{7(b9)}** **F⁷** **G^{MIN7}** **C⁷**

70

BIRDLINE - FREDDIE HUBBARD SOLO 3

74 **F⁷**

76 **B^{b7}** **F⁷**

82 **G^{MIN7}** **C⁷** **F⁷** **G^{MIN7}** **C⁷**

86 **F⁷**

90 **B^{b7}** **F⁷**

94 **G^{MIN7}** **C⁷⁽⁹⁾** **F⁷** **G^{MIN7}** **C⁷**

98 **F⁷**

102 **B^{b7}** **F⁷**

106 **G^{MIN7}** **C⁷** **F⁷** **G^{MIN7}** **C⁷**

Hubbard - One finger snap

A
♩ = 250
Eb7sus4

5 Ab7sus4

9 Gø7 C7 Fø7 Bb7

13 EbΔ7 Dø7 G7

B

17 C7

21 Eb7sus4

25 Ab7sus4

29 Gø7 C7 Fø7 Bb7

33 EbΔ7 Dø7 G7

C

37 C7

2

41 E \flat 7sus4

45 A \flat 7sus4

49 G \flat 7 C7 F \flat 7 B \flat 7

53 E \flat Δ 7 D \flat 7

56 G7 C7

61

78

95

112

129

The musical score consists of ten staves of music. The first staff (measures 41-44) features an E \flat 7sus4 chord and a melodic line with eighth notes and a triplet. The second staff (measures 45-48) features an A \flat 7sus4 chord and a similar melodic line. The third staff (measures 49-52) features a sequence of chords: G \flat 7, C7, F \flat 7, and B \flat 7, with a melodic line. The fourth staff (measures 53-55) features E \flat Δ 7 and D \flat 7 chords, with a melodic line containing several triplets. The fifth staff (measures 56-58) features G7 and C7 chords, with a melodic line containing triplets. The sixth staff (measures 61-64) is a whole rest. The seventh staff (measures 78-81) is a whole rest. The eighth staff (measures 95-98) is a whole rest. The ninth staff (measures 112-115) is a whole rest. The tenth staff (measures 129-132) is a whole rest.

(Up jumped spring 2:28)

The image displays a guitar score for a piece titled "(Up jumped spring 2:28)". It consists of two systems of notation, each with a standard musical staff and a corresponding guitar tablature (TAB) staff.

System 1 (Measures 2-5):

- Measure 2:** Chord $B\flat\Delta 7$. The melody starts with a whole rest, followed by a triplet of eighth notes: $B\flat$ (11), A (7), and G (10).
- Measure 3:** Chord $G7$. The melody continues with a triplet of eighth notes: F (8), E (11), and D (8).
- Measure 4:** Chord $C-7$. The melody features a triplet of eighth notes: C (8), B (9), and A (10), followed by a triplet of eighth notes: G (6), F (7), and E (8).
- Measure 5:** Chord $F7$. The melody has a triplet of eighth notes: F (10), E (7), and D (7), followed by a triplet of eighth notes: C (7), B (10), and A (7).

System 2 (Measures 6-9):

- Measure 6:** Chord $G-7$. The melody begins with a triplet of eighth notes: G (13), F (10), and E (11), followed by a triplet of eighth notes: D (10), C (11), and B (8).
- Measure 7:** Chord $G-7/F$. The melody continues with a triplet of eighth notes: B (11), A (8), and G (8), followed by a triplet of eighth notes: F (8), E (11), and D (8).
- Measure 8:** Chord $E\phi 7$. The melody has a triplet of eighth notes: E (8), D (11), and C (8), followed by a triplet of eighth notes: B (8), A (10), and G (9).
- Measure 9:** Chord $A7$. The melody consists of a triplet of eighth notes: A (9), G (12), and F (11).

Below each system, there are diagrams of guitar chords represented by vertical lines and numbers, with some triplets indicated by brackets and the number '3'.