

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

---

Handledare: Torbjörn Gulz

Examinator: Hans Andersson

Elmer Stenlund

# Att skapa arrangemang för pianotrio

Med förebilder som utgångspunkt

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

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

## **Abstract**

This bachelor's thesis explores how piano trio arrangements can be developed using models from the jazz tradition of the 1950s and 1960s. Through analysis and transcription of selected recordings by McCoy Tyner, Oscar Peterson, Horace Silver, and Bud Powell, key arranging techniques are identified in relation to the formal sections of introduction, theme presentation, ending, and shout chorus. These techniques are examined with a focus on rhythmic, harmonic, and textural aspects.

The analytical work is combined with an artistic component in which four original piano trio arrangements are created. In this process, the identified techniques are adapted and reinterpreted in new musical contexts. The results show that many arranging techniques can be abstracted into general principles, enabling creative application without resulting in direct imitation. At the same time, certain techniques, such as canonic structures, are shown to be more dependent on specific melodic conditions.

The study demonstrates that working with models can serve as an effective tool for artistic development. By focusing on smaller musical fragments, it becomes easier to transform analytical insights into original material. The thesis thus contributes both to an analytical understanding of the piano trio format and to practical approaches to jazz arranging.

***Keywords: jazz, piano trio, jazz arranging, arranging techniques, transcription analysis.***

# Innehållsförteckning

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 1     | Inledning.....   | 2  |
| 1.1   | Introduktion .....   | 2  |
| 1.2   | Bakgrund.....  | 2  |
| 1.3   | Syfte/frågeställningar .....   | 3  |
| 2     | Redovisning av arbetet.....  | 3  |
| 2.1   | Transkription och kategorisering .....   | 3  |
| 2.1.1 | Temapresentationer .....   | 4  |
| 2.1.2 | Introduktion .....   | 5  |
| 2.1.3 | Avslutningar .....   | 7  |
| 2.1.4 | Shoutchorus .....  | 8  |
| 3     | Konstnärliga resultat.....   | 8  |
| 3.1   | Konserten .....  | 8  |
| 3.2   | Val av låtar och bearbetning av arrangeringstekniker .....   | 9  |
| 3.2.1 | Hallucinations .....   | 9  |
| 3.2.2 | From This Moment On .....  | 10 |
| 3.2.3 | The End of a Love Affair .....   | 11 |
| 3.2.4 | Born to Be blue .....  | 12 |
| 4     | Diskussion .....   | 12 |
| 4.1   | Från analys till egen bearbetning .....  | 12 |
| 4.2   | Vilka arrangeringstekniker förekommer i de valda pianotrioexemplen? .....  | 13 |
| 4.3   | Hur hanteras formdelarna introduktion, temapresentation, avslutning och shout, och på vilka sätt skiljer de sig åt?..... | 13 |
| 4.4   | Hur kan de identifierade teknikerna överföras och anpassas till nya pianotrioarrangemang? .....                          | 14 |
| 5     | Avslutning .....   | 14 |
|       | Referenser.....  | 15 |
|       | Bilagor .....  | 15 |

# 1 Inledning

## 1.1 Introduktion

Pianotriön är ett av jazzens mest mångsidiga format, och genom åren har musiker utvecklat en mängd olika sätt att presentera teman, arrangera pianostämmor och integrera trummor och bas. För pianotriön under 1950- och 60-talet finns flera karakteristiska uttryckssätt, exempelvis blockackord, melodispel, rytmiska accenter ("hits") eller melodin kombinerad med ackord i vänster hand. Även när det gäller introduktioner varierar tillvägagångssätten, vissa trioledare hänvisar direkt till låten medan andra komponerar helt egna introduktioner. Det finns alltså ett stort antal stilistiska möjligheter att inspireras av och tillämpa i nya arrangemang.

Detta arbete kommer att fokusera på några av de mest betydelsefulla pianotriöerna från 1950- och 60-talet: McCoy Tyner, Oscar Peterson, Horace Silver och Bud Powell.

Pianotriön är för mig en särskilt spännande ensembleform eftersom den rymmer ett mycket stort dynamiskt och musikaliskt spann, något som är ovanligt för en så pass liten sättning. Det finns få andra ensembler med så få musiker som samtidigt erbjuder en sådan bredd i uttryck och möjligheter.

Just detta gör också formatet till en intressant utmaning: hur man kan skapa variation, energi och kontraster trots det begränsade antalet instrument. Det är en problematik jag har velat fördjupa mig i och arbeta praktiskt med i detta projekt.

Valet av tidsperiod och de pianister jag har utgått från grundar sig främst i mitt intresse för att skriva arrangemang inom swing, med särskilt fokus på bebop och hard bop. I det sammanhanget kändes det naturligt att välja just denna era, eftersom den erbjuder ett rikt material och tydliga stilistiska referenspunkter att arbeta utifrån.

## 1.2 Bakgrund

Pianotrioformatet har en omfattande historia som sträcker sig långt tillbaka i den västerländska musiktraditionen. Det finns verk av både Mozart och Beethoven som är skrivna med pianot som huvudkomponent, då har det varit med violin och cello. I riktigt tidiga jazzsättningar kunde triön vara piano, blåsinstrument (till exempel klarinett eller tenorsaxofon) och trummor vilket är en ovanlig instrumentering i senare jazz. På den tiden var det vanligt att pianisterna behärskade stride-stilen där pianistens vänsterhand konsekvent spelar baston och sedan ackord på fjärdedelar. Med den metoden fyller pianot basens funktion med högerhanden fri att göra annat. Exempel på sådana trior är Lester Young (med Nat King Cole och Buddy Rich) och Benny Goodman (med Gene Krupa och Teddy Wilson). Därefter etablerades den sättning som kom att bli standard: piano, kontrabas och trummor. Det finns ett stort antal trior med denna instrumentering och några av de mest kända i den period jag valt att fokusera på är Oscar Peterson Trio, McCoy Tyner Trio och Red Garland Trio.

Den moderna jazzpianotriön, bestående av piano, kontrabas och trummor spelar två centrala roller: dels som en självständig konstnärlig enhet, dels som rytmsektion i större jazzensembler. Jazzpianisten och pedagogen Susan Muscarella skriver:

*The modern jazz piano trio, the in-comparable music unit comprising piano, bass and drums, made its entrance into the jazz realm shortly before the second half of the twentieth century (Muscarella 2016).*

Enligt Muscarella är Bud Powell, Bill Evans och Keith Jarrett de tre mest betydelsefulla pianisterna i denna tradition. Powell lade grunden under bebop-eran, Evans utvecklade trion till ett mer demokratiskt samspel, och Jarrett förenade dessa influenser i ett långt fungerande trioformat som exemplifierar frihet inom ramen för denna ensembleform.

### **“Lesser artists borrow, great artists steal”**

— *tillskrivet Igor Stravinsky*<sup>1</sup>

I musikaliskt skapande har förebilder länge spelat en central roll. Kompositörer, arrangörer och improvisatörer har historiskt utvecklat sina egna uttryck genom att studera, inspireras av och ibland direkt omarbeta material från tidigare musiker. Inom jazztraditionen har denna form av lärande varit särskilt framträdande, eftersom formatet i sig bygger på en tydlig dialog mellan olika epoker, stilar och individuella tolkningar.

Att använda förebilder som utgångspunkt innebär inte att kopiera, utan att analysera och förstå de musikaliska principer som utgör ett verk, en inspelning eller ett arrangemang. Det kan handla om att studera strukturella element som form, instrumentation och balans mellan stämmorna, men också mer subtila aspekter som frasering, dynamik, ornamentik eller samspel mellan instrumenten. Genom att undersöka hur etablerade pianotrior arbetar med exempelvis rollfördelning, harmonik, rytmisk variation eller tematiskt material, får arrangören verktyg att skapa egna versioner som både bär spår av traditionen och utvecklar något personligt.

## 1.3 Syfte/frågeställningar

Syftet med detta kandidatarbete är att genom analys och kategorisering belysa olika pianotrioexempel från 1950- och 1960-talet. Med dessa exempel som utgångspunkt skapas nya pianotrioarrangemang och följande frågor utforskas:

- Vilka arrangeringstekniker förekommer i de valda pianotrioexemplen?
- Hur hanteras formdelarna introduktion, temapresentation, avslutning och shoutchorus, och på vilka sätt skiljer de sig åt?
- Hur kan de identifierade teknikerna överföras och anpassas till nya pianotrioarrangemang?

## 2 Redovisning av arbetet

För att undersöka frågeställningen kombinerar arbetet analys och arrangemangsskapande parallellt. Analysen bygger på transkriptioner av utvalda exempel från pianotriorepertoaren, medan arrangemangsskapandet innebär att olika komponenter och koncept från dessa exempel väljs ut och tillämpas för att utveckla egna arrangemang.

### 2.1 Transkription och kategorisering

Först valdes ett antal pianotrioarrangemang ut, vilka sedan transkriberades och systematiskt kategoriserades. Transkriptionerna delas in i fyra huvudsakliga kategorier: ”Introduktion”, ”Temapresentation”, ”Avslut” och ”Shoutchorus”. Syftet med denna indelning är att tydliggöra de olika funktionerna som arrangemangens olika delar spelar inom

---

<sup>1</sup> Ursprunget till citatet är omstritt. Det tillskrivs ofta Igor Stravinsky, men liknande formuleringar förekommer hos T. S. Eliot (1920). Även Pablo Picasso har ibland kopplats till citatet genom den ofta återgivna formuleringen ”Good artists copy, great artists steal”. Äldre varianter har dessutom nämnts i tidigare litteratur, och någon definitiv primärkälla har inte kunnat fastställas. Ursprunget till citatet är omstritt.

pianotrioformatet. Genom att kategorisera arrangemangen blir det möjligt att analysera hur musikaliska idéer introduceras, utvecklas och avslutas.

För att genomföra transkriptionerna används notationsprogrammet Sibelius Ultimate (Avid, 2025). I programmet skapas fyra separata dokument med titlarna "Introduktion", "Temapresentation", "Avslut" respektive "Shoutchorus". Denna organisatoriska struktur underlättar både översikten och den analytiska processen, eftersom varje del kan studeras isolerat.

### 2.1.1 Temapresentationer

I "St. Vitus Dance" från albumet *Blowin' the Blues Away* använder Horace Silver rytmiska markeringar som svarar på melodins pauser. Dessa "hits" förstärker det rytmiska drivet och skapar variation i temapresentationen. I notbildens takt 15 tillkommer en kromatisk basgång i åttondelar som bygger upp spänning och för låten vidare, se Figur 1.

The image shows a piano trio score for 'The St. Vitus Dance' by Horace Silver, measures 9 through 15. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Measure 9 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 10-11 feature a melodic line in the right hand and a bass line with a 'hit' (a sharp accent) in the left hand. Measure 12 shows a melodic line in the right hand and a bass line with a 'hit' in the left hand. Measure 13 shows a melodic line in the right hand and a bass line with a 'hit' in the left hand. Measure 14 shows a melodic line in the right hand and a bass line with a 'hit' in the left hand. Measure 15 shows a melodic line in the right hand and a bass line with a 'hit' in the left hand.

Figur 1. "The St. Vitus Dance", Horace Silver. 0:00-0:14. [Musik](#)

I "Effendi" (albumet *Inception*) presenterar McCoy Tyner temat genom att med högerhanden spela en enkel melodi i parallella treklanger. Vänsterhanden spelar en obligatstämman som kompletterar där melodin är mindre rörlig, och kontrabassen dubblar denna stämman. Harmoniskt och melodiskt skapas en kontrast: högerhanden rör sig i ett F-lydiskt tonspråk, medan vänsterhandens svar är förankrat i en D-dorisk kontext, se Figur 2.

The image shows a piano trio score for 'Effendi' by McCoy Tyner. The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature is F major (one flat). The time signature is 4/4. The right hand plays a simple melody in parallel triads. The left hand plays a bass line with a 'hit' (a sharp accent) in the first measure. The score is marked with a '3' over the first measure of the right hand, indicating a triplet. The text '(Dubbat av bas)' is written below the first measure of the left hand, indicating that the bass line is doubled by the bass.

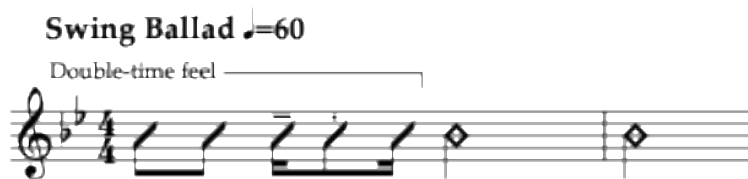
Figur 2. "Effendi", McCoy Tyner. 0:00-0:10. [Musik](#)

I McCoy Tyners version av "There Is No Greater Love" är temapresentationen i en kanonliknande struktur under de första fyra takterna. Pianistens höger- och vänsterhand imiterar varandra med kort förskjutning, vilket skapar ett polyfont och drivande uttryck redan vid temats början. Genom att spela melodin i kanon får melodin både rörelse och djup, se Figur 3.



Figur 3. "There Is No Greater love", McCoy Tyner. 0:00-0:11. [Musik](#)

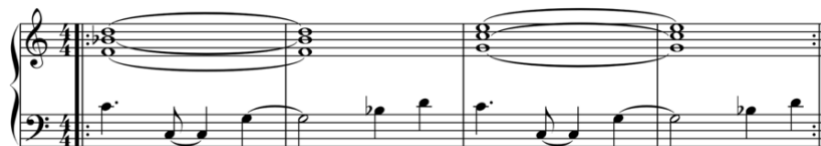
I Horace Silvers egen komposition "Shirl", en långsam swingballad, bryter han av det lugna tempot genom att övergå till double time med storbandsliknande, synkoperade figurer. Detta skapar en tydlig kontrast som bidrar till att behålla lyssnarens uppmärksamhet, se Figur 4.



Figur 4. "Shirl", Horace Silver, 0:07-0:13. [Musik](#)

## 2.1.2 Introduktion

I McCoy Tyners arrangemang av "Speak Low" etableras ett rakt, drivande groove redan från början. Basen och pianots vänsterhand rör sig i en mixolydisk basgång som skapar en stabil och jordad harmonisk grund. Ovanpå detta växlar högerhanden mellan en Bb- och C-treklång. Kombinationen av den mixolydiska basrörelsen och treklångsväxlingarna ger introduktionen en kraftfull, rytmisk framåtrörelse som är typisk för Tyners stil, se Figur 5.



Figur 5. "Speak Low", McCoy Tyner. 0:06-0:13. [Musik](#)

Horace Silvers trio använder ett moll9-ackord som successivt transponeras nedåt i små terser. Genomgångsackord förstärker rörelsen och leder till slut till en dominantpedal i

grundtonarten, vilket fungerar som en tydlig förberedelse inför temapresentation, se Figur 6.

The image shows a piano score for the first system of 'How About You?' by Horace Silver. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 26 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 33, with a '3x' marking above the final measure. The third system starts at measure 34 and ends at measure 37. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features complex chordal textures and melodic lines, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment.

Figur 6. "How About You?" Horace Silver. 0:00-0:15. [Musik](#)

I Wynton Kellys inspelning av "Skatin'" inleds låten med en återkommande fras som växlar mellan Bb-dur och B-dur i blockackord. Detta skapar en lekfull, nästan "glidande" harmonik som sätter en energisk ton inför resten av låten, se Figur 7.

The image shows a piano score for the first system of 'Skatin'' by Wynton Kelly. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 5 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 10. The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand features a series of block chords that alternate between Bb major and B major, creating a sliding harmonic effect. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

Figur 7. Skatin', Wynton Kelly. 0:00-0:07. [Musik](#)

Oscar Petersons introduktion till "Tonight" spelas nästan i ett koralartat uttryck, med tydlig inspiration från Bach och klassisk stämföring. Trots detta smyger han in bluesiga svar och fraseringar, vilket kombinerar en stram harmonisk struktur med en jazzig karaktär, se Figur 8.

The image shows a piano score for the first system of 'Tonight' by Oscar Peterson. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a complex, coral-like texture with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady harmonic accompaniment.

Figur 8. "Tonight", Oscar Peterson. 0:00-0:11. [Musik](#)

### 2.1.3 Avslutningar

”Inception”, av McCoy Tyner, avslutas med en svans bestående av ett dominantackord som vandrar nedåt i små terser. Detta skapar ett sound som associerar till dim-skalan och ger avslutet en tydlig, men oväntad, färgning, se Figur 9.



Figur 9. ”Inception”, McCoy Tyner. 4:13-4:17. [Musik](#)

Bud Powells komposition ”Celia” avslutas med att samma ackord spelas åtta gånger i punkterade fjärdedelar. Detta upprepade och rytmiskt markerade avslut skapar en känsla av att tempot förändras eller ”vacklar”, trots att det egentligen ligger kvar oförändrat, se Figur 10.



Figur 10. ”Celia”, Bud Powell. 2:45-2:57. [Musik](#)

I slutet av Bud Powells ”Parisian Thoroughfare”, som visserligen inte är en pianotrioinspelning men som skulle fungera väl i ett sådant format, använder han en tregrupperad rytm. Detta mynnar ut i en kort pianocadenza som därefter leder vidare till ett traditionellt swingavslut, se Figur 11.



Figur 11. ”Parisian Thoroughfare”, Bud Powell. 2:17-2:29. [Musik](#)

## 2.1.4 Shoutchorus

Tyners arrangemang av "Speak Low" innehåller ett shoutchorus som dyker upp i slutet av solot. Shoutchoruset består av parallella treklanger och en pedaltton i basen, vilket skapar en kraftfull och tät textur som lyfter låtens energi, se Figur 12.



Figur 12. "Speak Low", McCoy Tyner. 2:35-2:43. [Musik](#)

I Flanagans version av "Relaxin' at Camarillo" börjar de första fyra takterna av bluesformen ett shoutchorus där basen vandrar ned genom tonartens mollskala. Pianot spelar en melodi som följer samma mönster innan musiken leder vidare till ett trumsolo, det vill säga 4 takter shoutchorus och 8 takter trummor. Den nedåtgående linjen i basen ger en tydlig riktning och struktur åt avsnittet, se Figur 13.



Figur 13. "Relaxin' at Camarillo", Tommy Flanagan. 1:37-1:40. [Musik](#)

I Horace Silvers komposition "The St. Vitus Dance" används ett shoutchorus i solot redan i början av A-delen. Bas och trummor byter till ett 1-3-komp under shoutchoruset, vilket skapar en kontrast mot efterföljande walking i resten av A-delen. Detta gör att shoutchoruset tydligt framträder som en separat och kraftfull byggsten i arrangemanget, se Figur 14.



Figur 14. "The St. Vitus Dance", Horace Silver. 2:37-2:42. [Musik](#)

## 3 Konstnärliga resultat

### 3.1 Konserten

Examenskonserten ägde rum i Nathan Milstein-salen på Kungliga Musikhögskolan. Ensemblen bestod av en pianotrio med Arvid Josteus på trummor, Joel Oscarsson Löwgren på kontrabas samt författaren på piano.

För att komplettera konsertprogrammet utöver de fyra egna arrangemangen inkluderades även ytterligare två kompositioner: "D-Natural Blues" av Wes Montgomery (1960) och "I'll

Never Smile Again” av Ruth Lowe (1940). Samtliga verk framfördes i pianotrioformat och repeterades under perioden mars–april 2026.

### 3.2 Val av låtar och bearbetning av arrangeringstekniker

Den förberedande undersökningen av olika exempel på introduktion, temapresentation, avslutning och shoutchorus resulterade i fyra nya arrangemang. Under arbetets gång visade det sig att exemplen i stor utsträckning fick styra vilka kompositioner som valdes, eftersom de inte var direkt applicerbara på vilken komposition som helst. Låtvalet blev därmed en viktig del av processen, där det blev nödvändigt att hitta kompositioner som passade de specifika strukturer och idéer som exemplen representerade.

Denna metod skapade samtidigt en tydlig och relativt enkel start på arbetet, eftersom ramen redan var delvis given när kompositionen väl var vald. När grundmaterialet var på plats gick det att fokusera på att anpassa och arbeta vidare med olika tekniker för shoutchorus och avslut. Genom att koppla dessa tekniker till respektive låt kunde materialet utvecklas ytterligare och ge varje exempel en mer egen karaktär.

Detta arbets sätt gjorde också att resultatet inte blev en direkt kopia av förebilderna, utan snarare en bearbetning där olika idéer och tekniker kombinerades och anpassades till nya sammanhang. På så sätt blev processen mer kreativ och utforskande, inte bara att reproducera, utan även omtolka och utveckla materialet vidare.

#### 3.2.1 Hallucinations

I skapandet av detta arrangemang har McCoy Tyners version av ”There Is No Greater Love” agerat inspirationskälla, där han framför melodin som en kanon mellan bas och piano (se Figur 3 och avsnitt 2.1.1 Temapresentationer). Kanon-konceptet tillämpades på Bud Powells komposition ”Hallucinations”. I arrangemanget spelas melodin med högerhanden som vanligt, medan vänsterhanden tillsammans med basen spelar melodin förskjuten, med vissa harmoniska modifieringar för att säkerställa tonal sammanhållning. Likt Tyners arrangemang användes kanon endast under de fyra första takterna, varefter melodin spelas med ”hits”. I B-delen återges melodin i sin ursprungliga form, medan bas och trummor spelar walking, se Figur 15

**HALLUCINATIONS** BUD POWELL

BEBOP ♩ = 200 ♩ = ♩<sup>3</sup>

5 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 A7 D7 G7 C7 F $\sharp$ 7 C7

Figur 15. Hallucinations. [Musik](#).

### 3.2.2 From This Moment On

I arrangemanget "From This Moment On" komponerad av Cole Porter tillämpades flera av de metoder som tidigare har presenterats, se Figur 16.

I de två första takterna används "hits" inspirerade av temapresentationen i "St. Vitus Dance" (se Figur 1 och avsnitt 2.1.1 Temapresentationer). Dessa accenter placeras konsekvent mellan melodins fraser, vilket skapar en rytmiskt drivande struktur där kompet kommenterar melodin snarare än förstärker den unisont.

I takterna 4–8 behandlas basen på ett sätt som påminner om arbetssättet i "Effendi" av McCoy Tyner (se Figur 2 och avsnitt 2.1.1 Temapresentationer). Här är melodin enkel, medan basen och vänsterhanden får en mer aktiv roll. Genom att låta det lägre registret svara på melodiska motiv skapas en polyfon känsla snarare än en traditionell komp-känsla.

The image displays two systems of musical notation for the piano accompaniment of "From This Moment On". The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The music is in 4/4 time and B-flat major. The first system features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated above the staff: Fm6, E7, Ebm9, and Ab/D in measures 1-4. The second system shows a more active bass line with triplets and chords: B13, Bb13, A13, and F/Ab in measures 5-8.

Figur 16. From This Moment On. [Musik](#).

I takterna 9–12 används en metod inspirerad av introduktionen till "Speak Low" som den framförs av McCoy Tyner (se Figur 5 och avsnitt 2.1.2 Introduktion). Här etableras en pedalton i basen som skapar en harmonisk förankring och ett statiskt fundament. Över denna pedalton placeras treklanger i höger hand, vilket ger en öppen och modal klangkaraktär. Denna kombination bidrar till en tydlig rumslighet i arrangemanget och förstärker den harmoniska spänningen genom kontrasten mellan den stillastående basen och de rörliga överstämmorna, se Figur 17.

Figure 17 shows a musical score for "From This Moment On". The top system (measures 9-12) features a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. It includes a "C7 ALT" chord and a "C-PEDAL" instruction. The bottom system (measures 13-16) features a grand staff with piano and drums parts. Chords include Dbmaj7, D7(#9), Ebm9, Cbmaj7, Cb7, Bb7, A7(#5), and Ab7. A "DUMPS" instruction is present above the piano part in measure 14.

Figur 17. From This Moment On. [Musik](#).

### 3.2.3 The End of a Love Affair

I arrangemanget av "The End of a Love Affair" ligger fokuset på att rama in melodin genom en arrangerad introduktion och avslutning samt ett shoutchorus som mynnar ut i ett trumsolo. På så sätt skapas en formmässig båge där arrangemangets karaktär främst framträder i inramningen snarare än i temapresentationens omgestaltning.

Introduktionen är inspirerad av Horace Silvers arrangemang av "How About You" (se Figur 6 och avsnitt 2.1.2 Introduktion) I denna introduktion använder han en voicing som sekventiellt förflyttas nedåt i små tersintervall. I arrangemanget utvecklas denna idé genom att först förflytta en voicing uppåt en liten ters och därefter nedåt en stor ters. I samband med den nedåtgående rörelsen citeras dessutom delar av huvudtemat, vilket skapar en tydlig motivisk koppling till låten och förankrar introduktionen i det kommande materialet, se Figur 18.

Figure 18 shows a musical score for "The End of a Love Affair". The top system (measures 1-4) features a grand staff with piano and bass parts. Chords include Bbm9, Dbm9, Dbm9, Cm9, Bm9, Bbm9, Am9, and D7(#11). The bottom system (measures 5-8) features a grand staff with piano and bass parts. Chords include Dbmaj7, Gb7(#11), and Fbmaj7(#11). A "LAIN" instruction is present above the piano part in measure 6, and "TRUMMOR SPELAR" is written below the piano part in measure 7.

Figur 18. The End of a Love Affair. [Musik](#).

Därefter kommer ett fyra takters shoutchorus som fungerar som en energisk kulmination inför trumsot. I detta avsnitt reduceras låtens II-V-förbindelser till enbart 11-ackord, vilket innebär en harmonisk kondensering där den funktionella rörelsen förenklas till en mer statisk struktur, se Figur 19.

**SHOUT**

17  $C^{11}$   $C^{11} D^{\flat 11} C^{11} B^{11} B^{\flat 11}$   $A^{11} A^{\flat 11}$

21 TRUMP-SOLO

Figur 19. *The End of a Love Affair*, shoutchorus. [Musik](#).

Som slut på låten tillämpades även Bud Powells avslutning på ”Parisian Thoroughfare” vilket användes i stort sett rakt av (se Figur 11 och avsnitt 2.1.3 Avslutningar). Detta möjliggjorde studier av hur ett etablerat avslut är uppbyggt i sin originalkontext och att det därefter kunde användas som en direkt referens i det egna arbetet.

### 3.2.4 Born to Be Blue

Här användes double-time-prickar i stil med Horace Silver på ”Shirl” och det appliceras på balladen ”Born to Be Blue” (se Figur 4 och avsnitt 2.1.1 Temapresentationer). Genom att göra detta skapas en kontrast mellan den ursprungliga balladkaraktären och den mer intensiva rytmiska tolkningen, vilket ger stycket en tydligare energi och ett förändrat uttryck, se Figur 20.

62  $C^7$   $D^{\flat 7}$   $G^m7$   $C^7 G^{\flat 7}$   $F^7$   $E^7$   $E^{\flat 7}$   $A^{\flat}maj^7$   $E^{\flat 7} D^7$   $A^{\flat 7}$   $G^7$   $D^{\flat 7}$

66  $C^m6$   $D^{\flat 7}$   $D^{\flat 7}$   $C^m6$   $F^7$   $G^m7$   $A^{\flat}m^7$   $A^m7(b5)$   $A^{\flat 7}$   $D^7$   $G^7alt$   $F/C$   $C^m$   $C^7(\#9)$

RIT.

Figur 20. *Born to Be Blue*. [Musik](#).

## 4 Diskussion

### 4.1 Från analys till egen bearbetning

Det övergripande syftet med arbetet var att skapa nya arrangemang med olika förebilder som utgångspunkt. Tidigt i processen antog jag att det skulle vara svårt att överföra mina referenser till något som inte riskerade att uppfattas som plagiat eller pastisch. Jag förväntade mig att det skulle vara en utmaning att arbeta med de identifierade teknikerna utan att resultatet kändes alltför direkt kopierat från originalmaterialet.

En sak som överraskade mig var att det i praktiken visade sig vara relativt enkelt att omvandla specifika tekniker till mer generella principer som gick att arbeta kreativt med. Detta blev möjligt eftersom jag valde att analysera relativt korta musikaliska fragment, vilket

gjorde att jag kunde fokusera på detaljer snarare än helheter. Genom att bryta ner materialet i mindre beståndsdelar blev det lättare att identifiera återkommande idéer och sedan omforma dem till egna verktyg i arrangeringen. På så sätt kunde jag arbeta vidare från förebilderna utan att fastna i imitation och i stället använda dem som en grund för vidareutveckling och egna tolkningar.

#### 4.2 Vilka arrangeringstekniker förekommer i de valda pianotrioexemplen?

I de utvalda exemplen framträder flera återkommande arrangeringstekniker, både rytmiska och harmoniska, som tillsammans skapar variation, rörelse och spänning i musiken.

Rytmiskt används ofta synkoperade figurer och prickade rytmer som placeras på ett sätt där de samspelar med, snarare än konkurrerar med, melodin. Detta gör att melodin tydligt träder fram samtidigt som en känsla av rörelse och framåt driv skapas. Vidare förekommer återkommande rytmiska mönster som ger stabilitet och struktur åt arrangemangen. Tregrupperingar används också frekvent och bidrar till att skapa en ökad spänning och ett mer drivande uttryck i fraserna. I vissa fall används även double-time feel, särskilt i ballader, vilket ger en tydlig känsla av ökat tempo och momentum utan att grundtempot nödvändigtvis förändras.

Harmoniskt förekommer flera mönsterbaserade arbetssätt. Ackordläggningar flyttas ofta i små intervall, exempelvis i terser, vilket skapar en mjuk men samtidigt rörlig harmonisk utveckling. En annan återkommande teknik är pedalkpunkter, där basen ligger kvar på en ton medan harmoniken rör sig ovanpå. Detta skapar både stabilitet och harmonisk spänning samtidigt.

En mer ovanlig och särskilt intressant metod som framkommer i materialet är användningen av kanon. Detta är inte en vanlig teknik inom jazz, men när den förekommer bidrar den till en tydlig strukturell förskjutning mellan rösterna och ger arrangemanget en mer kontrapunktisk karaktär.

#### 4.3 Hur hanteras formdelarna introduktion, temapresentation, avslutning och shout, och på vilka sätt skiljer de sig åt?

I de analyserade exemplen framstår de olika formdelarna som tydligt skilda i både funktion och arrangering, där varje del har en specifik roll i att bygga upp och driva musiken framåt.

I introduktionerna används generellt ett mer avskalat och koncist material. Här förekommer ofta enkla rytmiska figurer som upprepas, eller harmoniska rörelser där ackordläggningar förskjuts i små intervall. Detta skapar en stabil men samtidigt rörlig grund som fungerar som en slags språngbräda in i temapresentationen, där energin successivt byggs upp inför huvudmaterialet.

I temapresentationen ligger fokus tydligt på att framhäva melodin. Här används rytmiska prickar och dialogliknande inslag mellan olika röster, ofta mellan unisona baslinjer och melodin i pianistens högerhand. Dessa svar placeras konsekvent i melodins pauser, vilket skapar tydlighet och gör det enkelt att uppfatta relationen mellan huvudmelodi och ackompanjerande material. Ofta behandlas melodin som en single-line-textur, medan svaret gestaltas i en annan klanglig struktur, exempelvis genom blockackord eller genom att bas och pianots lägre register samverkar. Detta skapar en tydlig kontrast i textur och förstärker det musikaliska samspelet.

Avsluten präglas i högre grad av riktning och upplösning. Här används olika typer av mönster som leder fram mot ett avslutande ackord. Harmoniskt sker detta ofta genom stegvisa rörelser i små terser eller stora sekunder, medan rytmiska lösningar ibland bygger på tregrupperingar som driver materialet framåt mot slutet. Resultatet blir en naturlig och sammanhängande övergång till avslutningen.

Shoutchorus liknar i vissa avseenden introduktion genom sin användning av relativt enkla och repetitiva figurer, men funktionellt är den mer drivande. Här används upprepade rytmiska mönster som skapar stabilitet, energi och en tydlig riktning mot ett mer intensivt uttryck. Shoutchoruset fungerar därmed som en förstärkning av helhetens energi snarare än en introduktion eller presentation av nytt material.

#### 4.4 Hur kan de identifierade teknikerna överföras och anpassas till nya pianotrioarrangemang?

Flera av de analyserade arrangeringsteknikerna går relativt enkelt att överföra till eget material, medan andra kräver mer anpassning beroende på låtens karaktär. Vissa koncept fungerar mer som generella verktyg, medan andra är starkt bundna till specifika melodiska eller harmoniska sammanhang.

Ett exempel på en teknik som är särskilt användbar i en mer generell form är idén om synkoperade prickar och svar i temapresentationen. Genom att destillera detta till ett mer övergripande koncept kan det användas som ett verktyg för att fylla ut melodiska luckor och skapa dialog mellan röster. På så sätt blir tekniken inte bara ett härmande av ett specifikt exempel, utan snarare en form av "regel" eller ramverk som man kan vara kreativ inom och variera efter behov.

Vissa tekniker är däremot mer bundna till specifika melodiska strukturer. Användningen av kanon i temapresentationen visade sig exempelvis vara svår att överföra direkt, eftersom den i hög grad är beroende av just den valda melodins uppbyggnad. Även när jag försökte applicera tekniken krävdes det betydande modifieringar av svarsstämman för att den skulle fungera musikaliskt i sammanhanget.

Introduktionsteknikerna visade sig vara mer flexibla i sin karaktär. I de transkriberade exemplen bestod de ofta av relativt enkla och upprepande rytmiska mönster kombinerat med harmoniska förflyttningar i små terser. I mina egna arrangemang valde jag att behålla den rytmiska stabiliteten, men att utveckla den harmoniska rörelsen genom att förflytta ackord både uppåt och nedåt samt använda både små och stora tersintervall. Detta skapade något som fortfarande hade en tydlig koppling till originalen, men samtidigt utvecklades till ett mer personligt uttryck.

I slutet av "The End of a Love Affair" valde jag att använda en avslutning av Bud Powell direkt, utan större förändringar. Detta fungerade som en medveten referens och en slags hommage till originalmaterialet, snarare än en omarbetning.

Shoutchorusen i de transkriberade exemplen kännetecknades ofta av enkla och repetitiva figurer. I mitt eget arbete behöll jag denna princip men utvecklade den genom att citera temat i en mer storbandsinspirerad rytmisering. På så sätt förstärktes energin och riktningen i shoutchorusen, samtidigt som kopplingen till huvudmaterialet blev tydligare.

## 5 Avslutning

Sammanfattningsvis visar arbetet att pianotrioarrangering handlar mycket om att hitta en balans mellan att inspireras av traditionen och att skapa något eget. Genom att analysera olika exempel från 1950- och 60-talet har jag kunnat identifiera återkommande tekniker, både rytmiska och harmoniska, samt se hur olika delar som introduktion, temapresentation, avslutning och shoutchorus byggs upp. Dessa tekniker fungerar inte som färdiga mallar, utan snarare som idéer och verktyg som kan användas på olika sätt beroende på sammanhang. Analysen har därför inte bara gett en förståelse för hur etablerade pianotrior arbetar, utan också konkret visat hur dessa arbetssätt kan omsättas i ett eget arrangemang.

Arbetet visar också att det är möjligt att utgå från förebilder utan att resultatet blir en kopia. Genom att bryta ner materialet i mindre delar och omforma tekniker till mer generella verktyg

har de kunnat integreras i ett eget arrangemangsspråk. Detta har gjort processen mer kreativ än reproducerande, där inspiration snarare än imitation har varit utgångspunkten. Detta öppnar för vidare utforskning av fler stilar, epoker och ensembler, där samma metod kan användas för att utveckla ett ännu bredare och mer personligt musikaliskt uttryck.

## Referenser

### Avhandling

Muscarella, S. (2016). *The twentieth century jazz piano trio: the rise of an iconic jazz paradigm*.

### Skiva

Flanagan, Tommy. *Overseas*. Prestige; 1957  
Kelly, Wynton. *At Midnight*. Vee-Jay; 1964  
Peterson, Oscar. *West Side Story*. Verve; 1962  
Powell, Bud. *Jazz Giant*. Verve; 1950  
Powell, Bud. *The genius of Bud Powell*. Mercury/Clef; 1956  
Silver, Horace. *6 pieces of Silver*. Blue Note; 1956  
Silver, Horace. *Blowin' the Blues Away*. Blue Note; 1959  
Silver, Horace (Horace Silver Trio). *Horace Silver Trio*. Blue Note; 1952  
Tyner, McCoy. *Inception*. Impulse!; 1962

## Bilagor

Bilaga 1 - [Hallucinations](#) (PDF)  
Bilaga 2 - [From This Moment On](#) (PDF)  
Bilaga 3 - [The End of a Love Affair](#) (PDF)  
Bilaga 4 - [Born to Be Blue](#) (PDF)