



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

# HÅLL FORMEN!

En jazzmusikers strövtåg i formernas värld

Tobias Andersson

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,  
inriktning improvisation

Vårterminen 2015

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning  
improvisation  
15 högskolepoäng  
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet  
Vårterminen 2015

Författare: Tobias Andersson

Arbetets titel: *Håll Formen! En jazzmusikers strövtåg i formernas värld*

Handledare: Per Anders Nilsson

Examinator: Katarina A Karlsson

Nyckelord: Form, jazz, komposition, analys, komponerande musiker

#### ABSTRACT

På vilka sätt är musikalisk form relevant för en komponerande jazzmusiker?  
Denna uppsats ger en grundläggande översikt över form som begrepp genom  
musikhistorien och visar exempel på hur form tar sig uttryck i straight-ahead/  
mainstream jazz, genom analyser av min musik samt valda stycken av The Bad  
Plus, Mark Turner och Bill Frisell. Uppsatsen vill ge nya verktyg och idéer för att  
förstå form i ett jazzsammanhang.

<b>I. inledning.....</b>	<b>5</b>
kort om mig.....	5
syfte och frågeställning.....	6
metod.....	7
<b>II. idén om en form.....</b>	<b>7</b>
form och jazz.....	9
<b>III. exempel på former i musikhistorien.....</b>	<b>10</b>
• strofisk form.....	10
• variationsform.....	10
• A B A eller kontrast och da capo.....	10
• binära former.....	11
• kontrapunktiska former.....	12
• genomkomponerad / through-composed - form.....	13
• moment och mobile -form.....	14
<b>IV. analyser.....</b>	<b>15</b>
Inga ord.....	15
I hear you - The Bad Plus.....	17
<b>V. fler exempel.....</b>	<b>21</b>
Brother Sister - Mark Turner.....	21
Twenty Years - Bill Frisell.....	21
La fuite.....	22
Shoegaze.....	23
<b>VI. sammanfattning.....</b>	<b>24</b>
<b>VII. till sist.....</b>	<b>26</b>
bilagor index:.....	27
bibliografi.....	27



## **inledning**

Kan man som kompositör forma ett musikaliskt material på samma sätt som en keramiker formar en kruka efter att ha ältat sin lera? Och redan existerande former, är de bara som pepparkaksformar där man tvingar degen till att bli gubbar och grisar?

Musikalisk form är som ämne mycket omfattande och svårt att avgränsa. Ändå har det berörts väldigt lite i de utbildningar jag gått. Detta kanske beror på ämnets diffusa karaktär. I mina ögon framstår det ändå som om det saknas en diskurs för vad form kan innebära inom jazzen. Det är lätt att ta form för givet utan att tänka så noga på vad man menar med det. Meningarna går isär. Så verkar även vara fallet inom den västerländska klassiska musiken men där är form ett begrepp som har stötts och blötts sedan länge. Syftet i det här arbetet är att hitta aspekter på form som är intressanta för mig och förhoppningsvis andra jazzmusiker och samla dem i textform samt analysera mitt egna komponerande i noter och grafer. Jag kommer inte diskutera vad vad former kan innebära när man improviserar, i synnerhet inom fri improvisation, utan väljer istället att begränsa mig till jazz-komponerande.

### **kort om mig**

Jag är gitarrist och spelar främst jazz och improvisationsmusik. Ett av mina huvudintressen som musiker är att komponera. Med komponerandet som verktyg försöker jag hitta min röst också som gitarrist. Något som intresserar mig som kompositör är att försöka kombinera strikta komponerade delar med öppnare improviserade. En viktig del av jazzmusiken är enligt mig att ge mycket utrymme och förtroende till mina medmusikers kreativitet och förmåga. Samtidigt lägger jag ned stor möda på mitt komponerande och har ofta tydliga visioner om hur jag vill att det ska låta.

Som jag ser det så skiljer sig komponerande för jazzmusiker på det sättet att kompositionen inte bara ska ha ett egenvärde och en identitet i sig men också bädda för individuella tolkningar och improvisationer. Detta kan vara en svår balansgång. Kompositionen måste låta jazzmusiker vara jazzmusiker och ge utrymme för den spontanitet som är speciell för genren. En av mina stora förebilder, gitarristen Bill Frisell, skriver i förordet till sin notsamling *Antology* följande kommentar till sina kompositioner:

*“When I’ve played these pieces over the years with my various groups, they’ve been a jumping-off-place—hopefully with something new happening each time. There’s no*

*real set way to approach them. I hope that anyone else playing them will try to find her own way...”<sup>1</sup>*

Det här ödmjuka förhållandet som kompositör till sina kompositioner är viktigt när jag skriver jazzmusik, materialet är inte nödvändigtvis “färdigt” när jag presenterar det för bandet men det mesta av skulpterandet är redan på plats. Resultatet kan bli olika beroende på hur mycket som bestämts i förväg och hur mycket som komponeras kollektivt i replokalen.

Grupperna jag spelar i brukar vara mindre sättningar och musiken är oftast låtbaserad. Den skrivs eller arrangeras av någon/några av medlemmarna i bandet och brukar presenteras i noter. Oftast känner man sig dock ledigare och mer samspelt om man kan spela utantill. Därför finns målet att så snabbt som möjligt släppa fokuset på att läsa noter. Däri ligger en utmaning att utforma noterna så att musikerna enkelt kan börja tolka och improvisera kring den information som står. Den utmaningen har några centrala svårigheter. Vad ska presenteras respektive utelämnas i notbilden? Hur presenterar jag musiken för att mina medmusiker ska känna sig bekväma och prestera maximalt? Hur löser man på ett musikaliskt sätt övergångarna mellan improviserade och komponerade delar? Jag tänker mig att det finns som en övre gräns för hur mycket information man kan ha i noterna innan det blir nödvändigt att byta arbetssätt och fortsätta att läsa musiken. För mig är denna gräns en viktig faktor att ha i åtanke när jag skriver musik eftersom jag tycker den tydligt påverkar resultatet. Dessa frågor ser jag som allmänna problem eller utmaningar för jazzkompositioner.

### **syfte och frågeställning**

Genom en djupdykning i ämnet form försöker jag öppna portar för mitt komponerande. Det ger mig överblick, macro-perspektivet, ett abstraherat sätt att se på komposition. Förhoppningsvis hjälper det mig att forma min musik så att den kan innehålla de tankar jag nämnt ovan.

I den här uppsatsen utforskar jag hur former kan te sig i min genre och hur form som begrepp kan vara relevant för mig och andra musiker som verkar i samma stil. *På vilka sätt utgör en utökad medvetenhet om former ett verktyg för den komponerande jazzmusikern?*

---

<sup>1</sup> Bill Frisell, *Bill Frisell: An Anthology*, (Cherry Lane Music Company, 2001)

## metod

Arbetet har bestått av delvis litteraturstudier, delvis komponerande samt analyser av min egna och andras musik. Komponerandet har varit fristående från läsningen dvs jag har inte skrivit musik utifrån vad jag har läst. Det har inte varit syftet varken med det ena eller andra. Syftet med läsningen har istället varit att ge mig nya verktyg för att analysera mina låtar och ge mig nya idéer för framtida komponerande. Genom läsningen ville jag utöka min förståelse för vad musikalisk form kan vara och dess relevans musikaliskt samt få inspiration till att skriva musik. För att få en uppfattning om form i ett jazzsammanhang har jag främst använt uppslagsböcker och undervisningsmaterial i komposition. Med hjälp av analyserna vill jag se vilka former jag använder och hur jag kan utveckla dem. Hur jag förhåller mig till tidigare existerande tankar på ämnet. Jag har också analyserat andras musik som jag beundrar för att se hur de kan ha jobbat med form och på så sätt låta mig inspireras.

## idén om en form

Först en liten introduktion till begreppet. Form och materia är två begrepp som tillsynes känns enkla och bekanta vid första anblicken men när man försöker definiera deras innebörd snabbt blir diffusa. Fler begrepp måste snart in i leken för att försöka förklara. Innehåll. Struktur. Finns det former utan innehåll? Innehållet kan kanske ses som en form i formen? Går det att ange en hierarki inom vilken man kan placera dessa begrepp? Inom musikteori används dessa begrepp ofta för att beskriva olika aspekter på komposition och musicerande. Sådär säger *Grove* om form i början av artikeln.

*“Form is the constructive organizing element in music, governing the presentation, development, and interrelationship of ideas.”<sup>2</sup>*

Ett försök att formulera något allmängiltigt om musikalisk form kan man tolka det som. Meningarna går isär för varje enskilt begrepp och dess användningsområde. Samtidigt ser jag teoriserandet som en vilja att hitta gemensamma nämnare inom det musikaliska fältet. I Sven Erik Liedmans stora idéhistoriska undersökning *Stenarna i Själens*<sup>3</sup> får jag läsa om det

---

<sup>2</sup> Grove Jazz Dictionary sv “Forms”

<sup>3</sup> Sven Erik Liedman, *Stenarna i själen*, (Albert Bonniers förlag, 2006), 559-564

mänskliga i att vilja upptäcka generella former. Såsom vi uppfattar världen kategoriserar vi ständigt alla intryck vi får ifrån våra sinnen och noterar ofta endast det som avviker. På så sätt ser vi och tänker vi former. Vi vill veta vad som utgör formerna och vad som döljer sig bakom. Och ju mer vi generaliserar desto större konfliktytor uppstår det och spänningar mellan olika tankeriktningar.

Diskussionen om musikalisk form är framförallt intressant i pedagogiskt syfte. Att t.ex analysera ett styckes tematiska, harmoniska eller rytmiska innehåll har oftast prioritet över att analysera dess form. I teori och kompositionsböcker<sup>4</sup> hittar man ibland ett kapitel som berör form och det stora perspektivet. I vissa teorier sammanvävs dock den harmoniska analysen med den formmessiga. Schoenberg efterfrågar koherens och logic i en form.<sup>5</sup> I Felix Saltzers bok *Structural Hearing - tonal coherence in music* presenterar han ett system med en egen begreppsvärld som beskriver form utifrån en harmonisk analys som kallas Schenker-analys. Där redogör han tydligt (och svårläst) för vad som utgör formande element i musik på ett harmoniskt plan. Musiken han analyserar är klassisk västerländsk musik och han lyckas visa genom nedslag i musiklitteraturen hur olika formtyper byggs upp med hjälp av kompositörens sätt att organisera harmoniska förlopp. Den centrala idén hos Saltzer är att det finns en hierarki av begrepp som kompositören förfogar över där *strukturen* utgör styckets harmoniska uppbyggnad, *formen* dess indelning i sektioner och deras relation sinsemellan och *designen* hur kompositören har organiserat styckets tematiska material. Det har gjorts fler försök att förklara begreppens innebörd sinsemellan. Här ifrån Liedmans bok:

*“Formen utmärks av sin motsättning till en materia som är främmande; men strukturen har inte något innehåll: den är själva innehållet sådant det framstår i en logisk ordning som uppfattas som en egenskap hos verkligheten.” - Claude Lévi-Strauss.<sup>6</sup>*

En materia utan form saknar alltså identitet, går inte att känna igen. Och strukturen är bara en abstrakt beskrivning av innehållet. Hur viktig *är* formen? Det är inte helt enkelt att orientera sig bland alla begrepp och alla teorier kring desamma.

Material, materia, form, struktur, design, innehåll, listan börjar bli lång. Formen är alltså för kompositören både ett resultat av innehållet, och samtidigt en abstrakt idé om i vilken riktning innehållet, den musikaliska materia ska styras. Och därmed är jag tillbaks där jag började, om det oskiljaktiga förhållandet mellan form och dess innehåll. Den yttre formen och den inre “bakomliggande” eller kanske, micro och macro - perspektivet.

---

<sup>4</sup> Ett bra exempel är Sven Ingelfs *“Jazz och Rock Arrangering”* utgiven på STING MUSIK som på två sidor lyckas sammanfatta vad form-tänk kan innebära i traditionell jazzarrangering.

<sup>5</sup> Grove Online, sv *“Form”*

<sup>6</sup> Liedman s.460



## form och jazz

Den mesta läsningen jag gjort rör sig i den klassiska världen. Överhuvudtaget är formbegreppet mindre omskrivet inom jazzgenren. Ändå är begreppet högst närvarande. "Håll formen!" Man kan "tappa bort sig i formen". En låt kan ha en "annorlunda form" osv. Det kryllar av former i jazzen! Både micro och macro. Allt ifrån hur låtarnas melodier är uppbyggda med ABA mönster till i vilken ordning man turas om att ta solon på ett jam.

Jag upptäckte för en tid sedan att några av mina idoler fäste stor vikt vid sina former när de spelade. Lee Konitz citeras i boken *Thinking in Jazz*:

*"Jazz tunes are great vehicles. They are forms that can be used and reused. Their implications are infinite".<sup>7</sup>*

En bra jazzlåt kan vara som att sätta sig i en Ferrari för improvisatören! Brad Mehldaus trogne bassist Larry Grenadier betonade när jag träffade honom<sup>8</sup> vikten av deras beslut att resolut hålla formerna när de spelar över låtar, även om harmonik och rytmik kan ta alla möjliga vägar. Samme basist spelar även i *FLY trio* tillsammans med saxofonisten Mark Turner och trumslagaren Jeff Ballard. I en intervju för *Jazz.com* berättar de om ett medvetet arbete med formen för att kunna skapa den musik de strävar efter<sup>9</sup>. Deras musik kan beskrivas som längre stycken där det inte är givet att solona spelas över hela formen, solodelar och melodier blandas på ett komponerat sätt. Uppenbart är att det bland flera av de musiker jag lyssnar på finns en medvetenhet om form och ett arbete med den bakom deras musik.

En egen erfarenhet ifrån replokalen är att det kan vara svårt att hitta rätt form på en låt. Ska det vara något solo och isåfall var och vem? Jag har ofta tyckt att just det arbetet är lite tidsödande och tråkigt. Som kompositör är frågan ständigt närvarande. Kan formen vara till hjälp för att balansera en komposition? Någon övergripande genomgång över vilka former som faktiskt existerar och hur de fungerar har jag dock aldrig gjort eller fått presenterad för mig innan.

Nedan följer en uppställning över de former som har gjort stort avtryck i musikhistorien och om hur de kan ta sig uttryck i jazzmusik. Det är förstås en omöjlig uppgift att i det här formatet ge en komplett översikt, se det snarare som en snabbkurs i musikalisk formlära. Med utgångspunkt i de här uttrycken ska jag längre fram analysera min egen musik och några andra exempel.

---

<sup>7</sup> Paul F Berliner *Thinking In Jazz*, (University of Chicago Press 1994) s64

<sup>8</sup> Jag fick chansen att träffa honom på en masterclass i Paris när jag gick på CNSMDP, 2013-12-18

<sup>9</sup> <http://www.jazz.com/features-and-interviews/2009/6/9/in-conversation-with-fly>

## exempel på former i musikhistorien

### • strofisk form

Om en musikalisk gest repeteras genom hela stycket utan att varieras pratar man om strofisk form. Exempel på detta är psalmer eller folksånger mm. En intressant form i formen som kan vara "bakomliggande" i bla. de här exemplen är det som kallas **ouvert - clos** som på franska betyder öppen och stängd. Exempelvis kan melodin i slutet av en fras växelvis landa på en oupplöst ton och på så sätt vilja sträva vidare, den är då *ouvert* - öppen. När väl melodin får sin upplösning har den blivit *clos*. På så sätt kan man stycka av berättandet i delar på ett musikaliskt naturligt sätt.<sup>10</sup>

### • variationsform

Att ge musiken ny energi genom att på olika sätt variera materialet kan ju te sig som det mest grundläggande sättet att arrangera på med moderna ögon. Här finns mängder av uppslag, variationer av melodi, harmonik, modus, rytm, timbre osv. Jag fann några för mig nya klassiska begrepp som jag tycker är intressanta även för jazzmusikern. Om man till exempel låter ett antal musiker spela en melodi samtidigt med med individuella utsmyckningar kallas det för **heterofoni**<sup>11</sup>. Detta har jag hört folkmusik-körer göra med fantastiskt resultat i kyrkor. Samma teknik skulle t.ex passa åt en grupp jazzblåsare i en rubato passage. I vissa kompositioner hittar man stabiliserande element som löper genom stora delar av stycket och som tillåter mycket variation som kontrast. Tänk på Herbie Hancocks "chamelieon<sup>12</sup>" som baseras på ett **ostinato** i bas, dvs en melodi som repeteras. I detta fall i 7 minuter. **Isorythm** kallas det om en rytm repeteras men melodin ändras. Variationerna kan vara väldigt subtila. I jazz är det vanligt att en ny formdel får en ny färg kanske bara genom att trumslagaren byter cymbal!

### • A B A eller kontrast och da capo

En av de viktigaste uppgifterna för kompositörer är enligt många att kunna bearbeta ett material istället för att bara gång på gång lägga till nytt eftersom det tillslut blir meningslöst för lyssnaren. Ett populärt sätt att knyta ihop säcken har därför varit att ta om det första temat i slutet på stycket. Detta kallas för **ternary-form** men vanligen även ABA-

---

<sup>10</sup> Detta fick jag lära mig av min teorilärare Dag Hallberg. Tekniken praktiserades flitigt under medeltiden i bla. Frankrike. Se också: Oxford Music Online, s.v. "ouvert and clos,". accessed april 9 2015 [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

<sup>11</sup> Oxford music online, s.v. "form". av Jonathan Dunsby. accessed april 9 2015 [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

<sup>12</sup> Herbie Hancock, "Chameleon" av Herbie Hancock, Paul Jackson, Harvey Mason, Bennie Maupin, på albumet *Headhunters* inspelad september 1973.

form. Detta kommer från da capo-arian och 1600talet.<sup>13</sup> I jazzmusik är den här formen utan tvekan den vanligaste. Modernare jazz har funnit många varianter på den här formen men standardrepertoaren utgörs till stor del av refränger till låtar med ABA-form plus eventuellt intro och coda. Detta kallas ibland också för **Song-form** och formen man pratar om är i detta fallet uppbyggnaden av refrängen som kan bestå av t.ex en melodi, en brygga och melodin på nytt. Variationsrikedomen på de här låtarna är stor och jag ska ge några exempel *AABA: I got rythm, The man I love, Ain't misbehavin', Love for sale, What is this thing called love. ABAC: Embraceable you, Summertime, Just Friends. AAA1A: So what, What's New? (där A1 är en transponering av A), ABCD: Yesterdays.*

B-delen kallas för brygga men kärt barn har många namn och en personlig favorit är "release" eftersom det ger en hint om bryggans funktion som ofta är att erbjuda en plattform där man hinner hämta andan lite efter en A-del med många ackord som i exempelvis *Rythm-changes*<sup>14</sup>. Vanligt förekommande bland standardlåtarna är att B-delen modulerar till subdominanten eller mollparallellen och att ackordrytmen halveras.

En mer elaborerad variant av ABA-formen är *ABACA* som i klassisk musik kallas **rondo** och som ofta förekommer i sista satsen av en symfoni. I jazz har formen använts av bland andra John Coltrane som ram för modala improvisationer. På till exempel *My favourite things* solar Coltrane och pianisten McCoy Tyner växelvis över E-dorisk och E-jonisk skala och mellan bytena spelar de temat från låten. De modala delarna har inget bestämt antal repriser men är alltid uppbyggt på fyratakters cykler. Dessa liveframträdanden kunde hålla på i 22 minuter och gruppen håller trots den höga intensiteten alltid formen! I lexikonet Grove Jazz hittade jag en graf där författaren skrivit ut hela skeendet och det hittar ni i *bilaga 2*. En ännu lite mer avancerad ternary-form är den klassiska **Sonat-formen** men den har jag aldrig stött på i annat än skolböcker om klassisk musik så den lämnar jag därhän i denna uppsats.

Som ni märker så kan uppdelningen ABA motsvara delar av en melodi eller strukturen av melodier och solopartier. Intressant är dock att samma form återkommer i både micro och macro-perspektiven. I ternary-former är en viktig iakttagelse hur formdelarna styrs av harmoniken.

#### • binära former

Dessa former skulle snabbt kunna beskrivas som tvådelade. Inom den klassiska musiken var detta en tidig utveckling av formspråket. Genom att inte ge den första delen den förväntade upplösningen till tonika och också skalans steg **I** så valde man en upplösning till ett mindre vilsamt steg i skalan, ofta **III**. Man får då ett avbrott i det musikaliska

---

<sup>13</sup> Oxford Music online s.v "Form"

<sup>14</sup> En vanlig låttyp inom standardjazzen som har ackorden och formen från Gershwins 'I got Rythm'.

förloppet.<sup>15</sup> Genom att sedan i den andra delen arbeta sig tillbaka till **I** får stycket den upplösning lyssnaren söker. Detta skapar två separata förlopp av musikalisk framdrift och upplösning som då i slutändan ger formen AB. Om man på Saltzers vis reducerar ner all harmonik till dess mest grundläggande form får man en funktionsanalys eller bas-struktur som ser ut på detta sätt.



Fig1.

Saltzer ger också flera exempel på olika tvådelade former ur den klassiska litteraturen med tillhörande analyser. I hans analyser är det i huvudsak harmonikens förlopp som är formbildande.

Exempel på jazzkompositioner i den här stilen har jag i dagsläget inga. Jag föreställer mig ändå att det finns många exempel på orginalmusik som följer denna idé. För mig känns det inspirerande som uppslag för originell jazzmusik.

Jag har stött på den här formen i en extrem variant i rapparen *MF DOOMS* musik. Lyssna på skivan *Madvillainy!*<sup>16</sup>

#### • kontrapunktiska former

Melodier kan precis som harmonik vara formande element i musik. Detta blir kanske allra tydligast inom kontrapunkt eftersom harmoniken där mer eller mindre är en konsekvens av melodiernas förhållande till varandra. Kontrapunkt går som en röd tråd genom den västerländska klassiska musiken och har varit enormt viktig som formande kraft. Mycket av teorierna baseras på den musik som skrevs av Palestrina<sup>17</sup> på andra hälften av 1500-talet i Italien. 1725 skrev Johann Fux läroboken *Gradus ad Parnassum* som ger teorier och analyser av Palestrinas musik och denna har varit studiematerial för många mästare däribland Mozart, Beethoven och Brahms<sup>18</sup>. Det finns såklart fler läroböcker som alla tar sitt avstamp *Gradus* bla. Schoenberg, Hindemith och Saltzer har alla gett ut sina tankar i skrift.

<sup>15</sup> Felix Saltzer, *Structural Hearing: Tonal coherence in music*, (Dover publications, 2013) först utgiven 1952. 237-242, del II, *Musical Illustrations* 280-281

<sup>16</sup> Madvillain, *Madvillainy*, 2004 Stones throw records.

<sup>17</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525-1594.

<sup>18</sup> Lennart Hall *Repliker - några studier av musikalisk form*, Bo Ejeby förlag Göteborg 2013, 16-17

Teorierna erbjuder ett rigoröst ramverk för behandlingen av melodier med individuella och parallella förlopp. Med hjälp av det här ramverket lär man sig förstå hur konsonanser och dissonanser uppstår verkar när flera melodier spelas samtidigt.

Den mest grundläggande formen kallas för **cantus firmus** och består av en grundläggande melodisk fras över vilken andra melodier sjungs på samma eller snabbare notvärden. I **kanon** imiteras en första melodi efter ett givet antal takter så att harmonik uppstår. Man kan sedan välja att avsluta kanonen genom att stanna alla stämmor samtidigt och på så sätt få ett ackord (som kompositören förhoppningsvis har lagt upp för) eller låta varje stämma sjunga klart melodin tills stycket så att säga ebbar ut. Den grundläggande tekniken för att kunna skriva detta är alltså **imitation** av en melodi och en grundläggande förståelse kan byggas upp genom att skriva övningar emot cantus firmus. En känd och mycket avancerad kontrapunktisk form är **fuga** och den består av en melodi med ett flertal imitationer som löper parallellt. Fuga ska inte ses som en strikt form utan mer som en kompositionsteknik, så här skriver Johan Dunsby i Oxford Music Online<sup>19</sup> :

*“This is not strictly a form so much as a ‘concept’ or ‘texture’. Fugues as complete and independent entities are comparatively rare, though Bach’s ‘48’ are obvious examples.”*

Det är inte ovanligt att kompositörer i jazzgenren använder sig av kontrapunktiska tekniker för stämföring. Mer sällsynt skulle jag säga är det att se hela stycken som består av kontrapunkt genomförd från början till slut. Många jazzmusiker har inspirerats av Bach och hans melodiska språk, inte minst Lennie Tristano<sup>20</sup> och hans elever.

#### • **genomkomponerad / through-composed - form**

Detta skulle jag säga är den form jag hittar mest bland jazzmusiker fränsett ternary-form. Ibland finns det en yttre faktor som “tvingar” kompositören att frånga en enklare variations eller ternary-form, till exempel en text eller en berättelse som är vanligt i klassisk programmusik<sup>21</sup>. När kompositionen tar stöd i en berättelse eller text blir det enklare att bibehålla en känsla av logik och koherens trots kanske oväntade musikaliska kast. I Saltzers begreppsvärld finns också genomkomponerade former eller *one-part* former där

---

<sup>19</sup> Oxford Music Online s.v “Form”

<sup>20</sup> Lennie Tristano 1919-1978 jazzpianist och inflytelserik jazzpedagogpionjär. Stilbildande för “cool school” med elever som Lee Konitz och Warne Marsh.

<sup>21</sup> Oxford Music Online s.v “Form”

kriteriet är att stycket består av ett enda oavbrutet musikaliskt, i hans fall, harmoniskt förlopp<sup>22</sup>. Den harmoniska strukturen<sup>23</sup> och den yttre formen<sup>24</sup> är densamma.

Min lärare i jazzkomposition Peter Burman har ett annat förhållande till genomkomponerad form. För honom innebär det ett sätt att skriva så att en del leder in i nästa och skrivet och improviserat blandas. Detta organiserar han genom att istället för att ha en notbild där man först läser sig igenom ett tema och sedan improviserar över formen, som är fallet med standards och många andra låtar, läser noten från början till slut och på vägen kan det dyka upp melodier och variationer på dessa, solorundor, hus, da capo och vad man vill. Tanken är alltså att formen är utskrivnen redan i noten. När man sedan analyserar det hela kanske man finner att det på olika sätt liknar en ternary eller rondo men med den här tekniken för att skriva jazzkompositioner har man större möjlighet att förvåna lyssnaren och variera var i formen det skrivna och det improviserade sker. Bra exempel på musik med den här formen är förutom Peters musik<sup>25</sup> den amerikanske pianisten Aaron Parks skiva *Invisible Cinema*<sup>26</sup> där flera låtar har den här karaktären.

En egen tanke om att presentera sådan musik för ett band är att den erbjuder mindre utrymme för bandet att blanda sig in i komponerandet. På så sätt ställer den också högre krav på att musiken som presenteras är väl genomtänkt och välkomponerad. Det man vinner i personlig röst kanske man riskerar att förlora i “gruppsound”.

#### • **moment och mobile -form**

1900-talet präglas av nya idéer inom komposition med påverkan på den klassiska musiken och konstmusiken. Ibland vissa kompositörer fanns dock en vilja att kompensera för nyskapandet genom att återanvända gamla former. Oxford music igen:

*“...for example in Schoenberg's early 12-note works, offering pioneering melodic and harmonic universes the likes of which had never been heard before, the composer tended to compensate by using such traditional forms as sonata, variation, and even the neo-Baroque forms implied by movements called 'Sarabande' or 'Gigue'.”*

Karlheinz Stockhausen framstår som en av de mest tongivande och bröt ny mark med sina musikaliska koncept. Ett av dem kallas **moment-form** och går ut på att musikern ska sträva efter att spela på ett sätt där det som spelas inte ska förhålla sig varken till det redan

---

<sup>22</sup> Saltzer, *Structural Hearing*, 233

<sup>23</sup> “harmonisk struktur” är den grundläggande harmonik som Saltzer får fram i sina analyser.

<sup>24</sup> Saltzers begrepp “yttre” och “innre form” går att förstå som Macro resp. Micro perspektivet på musikalisk form.

<sup>25</sup> <https://www.facebook.com/PeterBurmanQuartet>

<sup>26</sup> Aaron Parks *Invisible Cinema* Blue Note Records 2008

spelade eller det som kommer. Detsamma gäller även för den som lyssnar, att inte sträva efter att koppla samman spelat med det som spelas. Istället efterfrågas ett fullständigt fokus på nuet. En annan modern musikalisk rörelse är det som kallas *Aleatorisk musik* och bygger på idén att musikerna under styckets väg kan välja, eller låta slumpen välja, olika riktningar. På så sätt blir stycket aldrig detsamma. Detta kan även appliceras på hela formdelar och kallas ibland för **open form**. Allt detta hör snarare till mer avantgardistisk musik och jag är övertygad om att det finns många jazzmusiker i den genren som låtit sig inspireras av detta.

## analyser

Mitt fokus har varit att utforska vilka formdelar jag kan hitta i musiken och varför de bildar separata delar samt deras samverkan och övergångar. Urvalet består av en del av den musik jag skrivit det senaste året samt några andra låtar som jag funnit intressanta ur det här perspektivet.

### Inga ord

Låten "Inga Ord" är i grunden en visa. Jag hade inga direkta tankar om strukturen när jag skrev den. Redan från början utgick jag dock från idén om hur den skulle framföras i en uppbruten och till synes rubaterad karaktär såsom A-delen är noterad.



ig2.1 siffrorna under systemet anger grupperingen.

Melodin faller naturligt in i en tre fjärdedels takt men jag har valt att forma om den för att ge musiken en annan karaktär. Jag vill att lyssnaren inte ska kunna orientera sig enkelt utan tas med förvåning när melodin fortsätter. För få till detta har jag byggt upp en taktart som är en sammansättning av pulsslag med notvärdet 2 eller 3 åttondelar enligt bilden ovan. Detta måste sedan spelas med exakthet och uppmärksamhet även på pausernas notvärde och i time. För att ge formen mer legitimitet och också för att det ska bli lättare att spela är uppdelningen av 2 och 3 samma genom hela **A** och **A2** (se bilaga 1).

Här vill jag gärna kommentera hur repetitionsarbetet av denna “noterade rubato”-del har gått till eftersom det kan vara intressant ifall någon skulle få samma idé. Det visade sig svårt att angripa notbilden direkt. Detta berodde delvis på att notbilden överskred vår läsförmåga. Arbetsättet fick istället bli att spela melodin rubato många gånger och på så sätt bekanta sig väl med den. Som både bandleddare och kompositör för stycket var det en utmaning att stå fast vid min vision om musiken och övertyga bandet om att det var värt arbetet. Detta mest av rädsla för att det jag skrivit inte på bästa sätt släpper fram bandmedlemmarnas individuella kvaliteter. I slutändan är jag nöjd med resultatet. Detta är en del i den balansgång jag upplever mellan det strikta skrivna, kammarmusikaliska och det improviserade jazziga. Jag har lagt till instruktionen till min grupp, *La Fuite*, att göra varje repris annorlunda mot den förra för att på så vis locka fram jazzen i det skrivna.

Låten är arrangerad lite som en ternary eller rondo. Strukturen kan skrivas ut såhär:

<b>A</b>	<b>A2</b>	<b>B</b>	<b>A3</b>	<b>C</b>	<b>A4</b>
melodi gitarr+bas	bas ackompanjerar	nytt motiv i bas, tempo rubato. Gitarr fri att “smycka ut” solistiskt.	basmotivet vävs samman med det gamla motivet i A. Fortsatt rubato.	Soloform i tempo med stor kontrast dynamiskt.	melodin en sista gång mot en lågintensiv “matta” från rytmsektionen.

fig2.2

Denna uppställning är i sig värdefull för mig som bandleddare genom att den ger mig översikt över kompositionens beståndsdelar. Dock säger det ganska lite om vilka typer av musikaliska gester som finns i stycket, förhållandet mellan linjer eller andra i överförd betydelse formmässiga aspekter som finns.

Det är tydligt för mig att jag har haft principen om *repetition - variation - kontrast* med mig när jag skrev låten. Temat **A** kommer fyra gånger och i fyra varianter. I **A3** ställs melodin mot basmotivet i **B** och idén är att berättelsen får en ny inramning. Rondo formen är konventionellt berättande och sålunda även slutet med en återtagning av melodin. Slutackordet, ett högst tvetydigt Db7#11 är medvetet valt för att så att säga sluta med en fråga.



I C når låten sitt klimax dynamiskt också det på ett konventionellt ställe på tidslinjen. All denna konvention eller vad jag ska kalla det är för att balansera upp den ovanliga takteringen och notbilden som redan ställer högre krav på ensemblen än ett gängse leadsheet.<sup>27</sup>

Med låten inga ord har jag försökt sträcka ut en visa i en form som både har strikta passager som ställer vissa krav på ensemblen och öppnare friare delar där musikerna kan ta för sig. Jag vill få lyssnaren att uppleva både att den förvånas och ej kan orientera sig längs en tidsaxel, som brukligt är när man hör en visa, och att lyssnaren kan få vaggas in i tretaktens trygghet. Så slutar visan med några takter av den vals den från början var.

### **I hear you - The Bad Plus<sup>28</sup>**

Jag skriver musik till en jazztrio som heter La fuite. I den här gruppen jobbar vi bland annat med att blanda komponerat med fritt improviserat. En av sakerna som vi koncentrerar oss på är hur man kan få "timen"<sup>29</sup> att upplevas olika genom att förhålla sig olika strikt till puls och underdelningar. Vi försöker kombinera passager med polymetrik/rytmik där fokus hamnar på underdelningar med friare rubato spel. När jag skriver musik för gruppen gäller det att kunna plocka fram båda dessa kvaliteter. Traditionellt är tempot inget man bråkar med i amerikansk jazz. Jazz är en rytmisk musik och att ändra i tempot gör det mindre "groovigt". I modernare jazz har många låtit sig inspireras av europeisk klassisk musik och dess förhållande till tempo som, beroende på stil, ibland mer följer melodins känsla. En amerikansk jazztrio som låter sig inspireras av detta, att arbeta även med tempo och time-feel i sitt komponerande är The Bad Plus. De lyckas inte sällan att kombinera avancerade sammansatta taktarter och grupper med mer böljande rubato liknande passager och med stor framgång. I deras låt "I hear you" är detta noggranna arbete med tempo högst närvarande.

Låtens första melodi börjar i ett stadigt 4/4 beat från trummor, något kullkastat av ovanliga taktarter i kombination. Men detta tempo ställs snart på prov av ett nytt, bara unset långsammare tempo, dessutom i en ny tonart, nya kläder!, en kort passage, och sedan tempo primo. Tillbaks till första tonarten och det första motivet som nu ackompanjerar melodin som seglat upp i en högre oktav. Och sedan repris på alltihop så att lyssnaren ändå lyckas organisera allt detta som A1 och A2. Tempots "knövliga" framfart förstärks av trummorna som introducerar det nya långsammare tempot som en stadig 4/4a. Resultatet av tempo-leken i första delen av *I hear you* är att man som lyssnare får känslan av att någon manipulerar

---

<sup>27</sup> Så kallas de noter man hittar i bla. The Real Book som har information om låtens melodi och ackord.

<sup>28</sup> Reid Anderson/The Bad Plus, *Inevitable Western*, Okeh Records 2014

<sup>29</sup> I jazzmusik pratar man ofta om time och menar då tempo. Att "spela time" innebär att tempot ska gå på oförbrutet och bas och trummor har traditionellt sätt tilldelats rollen som timekeep - "pulsväktare"

gruppens samspel utifrån, som om mekaniken kärvar i uppspelningen, att Lp-skivan hoppar från en låt till en annan låt och tillbaka igen.

fig3.1. utdrag ur *I hear you*. Starten

Genomgående i låten finns en rytmik som aldrig är vilande, små förskjutningar av var melodin landar. Detta skapar spänning mot den ganska vilsamma karaktären i melodin som är uppbyggd på terser, diatonik och konsonanser, “söta intervall” som min teorilärare skulle ha sagt. I **B** finns en ny lek med samma idé om spänningen i rytmikens instabilitet mot melodins klarspråk. Här är det som om melodin avbryts gång på gång av en ensam ton i ett högre register och måste börja om. Delen börjar med solo piano och bas och trummor kommer in först efter fem takter. Detta och melodins korta och snarlika fraser gör att man inte på en gång känner igen det som en melodi med repris även fast så är fallet. Melodin är samtidigt en utveckling av ett motiv vi känner igen från **A**. Två åttondelar, på sekunds avstånd som nu i **B** flyttas runt på olika steg i skalan. I **A** hörde vi dem redan i takt 2 och 4. I **B**-delens andra hus utvecklas motivet till ett pianosolo över samma rubato rytmik. Detta består av två takter där andra taktens första slag är föruttaget med en 32-del vilken ger en snubblande effekt. Resterande del av takt två accelererar i tempo en aning innan tempot återfinner balansen på slag fyra. Denna okonventionella loop blir alltså grunden till ett pianosolo med en böljande eller kanske snubblande karaktär. Detta avslutas med att motivet från **B**-delens andra hus återupptas och går vidare i en skriven avslutning. En coda på solot kan man säga. Detta följs

av melodin i Tempo Primo (A2) och sedan en återtagning av A-delens melodi fram till Tempo Primo (A1).

A1	A2	A3	B1	B2	B3	B4	A3	A1	A2
melodi med tempo och tonartsbyte	tonartsbyte	Tempo primo (repris A-delar)	ny melodi, ny karaktär	andra hus som utvecklas till solo	solo över motiv i B2	motiv återupptas och på så sätt <i>que</i> ut ur solo	återtagning av melodi i omvänd ordning		

fig3.2

Såhär på pappret ser det alltså ut som vilken jazzlåt som helst med formen ABA. Det intressanta är dock inte vilka bokstäver musiken får utan vad det är i musiken som skapar dessa nya avsnitt, hur övergångarna går till och vilken roll de har i kompositionen i stort. Öppningstonen visar sig ha en nyckelfunktion, både A1, A3 och B börjar med ett rent klingande g. A1 hålls samman, trots tonartsbytet och tempoförändringen, genom melodins framdrift och harmonikens motsvarande rörelse och upplösning. Den stora karaktärsförändringen i A3 i och trummornas hastiga försvinnande gör att jag som lyssnare för upplevelsen av en ny fras. Som tidigare beskrivet finns ändå det gamla motivet med som grund till den nya frasen. A-delarna utgör på så sätt en enhet, idémässigt. Vi får höra dem två gånger, och sedan kommer **B** som kontrast. *I hear you* har den berättande stil som är typisk för ternary formen. Med hjälp av variation och kontrast utvecklas motivet. Ändå skiljer sig uppbyggnaden från hur en standard<sup>30</sup> skulle vara uppbyggd. B-delen är knappast en brygga i vanlig mening och solodelen **B3** inte heller något chorus utan en liten loop som pianisten Ehtan Iverson vrider och vänder på.

Ett vanligt problem i jazzmusik är ur man på ett naturligt sätt kan leda över från solo tillbaka till låten. I *I hear you* sker det genom att pianisten åter tar upp motivet som ledde till solot. Solots uppgift i berättelsen blir sålunda att driva upp intensiteten kring det här motivet och sedan låta styckets klimax utgöras av samma motiv. Det är fritt fram för solisten att göra vad som krävs för att åstadkomma detta, därmed ganska stor frihet åt musikern men slutet är förutbestämt. Man kan argumentera att det man förlorar i frihet genom att bestämma detta vinner man tillbaka på den naturliga övergången till det skrivna temat. Poängen med detta är att man undviker den kantiga övergång som kan uppstå om ett solo ska leda in i en skriven del och detta sammanfaller med ett nytt avsnitt i formen. Nyckeln för att mjuka upp mellan

<sup>30</sup> Kompositioner som blivit gemensam repertoar för många jazzmusiker och som finns samlade i bla. Real Book.

delarna är alltså att låta det skrivna eller det improviserade att ta över innan den nya formdelen börjar. I detta fallet ser det ut såhär i noterna.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 30-32) is for Piano (Pno.) in 3/4 time, marked *f* and "end solo with". It features a melodic line with a triplet of eighth notes. The second system (measures 33-35) is also for Piano (Pno.) in 3/4 time, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes. The third system (measures 36-38) is for Piano (Pno.) and Bass (Bs.) in 3/4 time. It is marked "rit." and "A tempo". The piano part has a triplet of eighth notes, and the bass part has a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a final measure in 3/4 time.

fig 3.3 övergången från pianosolo till sluttema

I *I hear you* har jag hittat många exempel på hur man kan utveckla en tenary form och skapa överraskande och vacker musik.

## fler exempel

Här nedan följer några fler enkla uppställningar över former.

### Brother Sister - Mark Turner<sup>31</sup>

A	A2	A3	A4	A5	A6	B	C	A4	A5
1a tema. Tenorsax solo.	Bas + trummor in. Överlagrad rytm i bas  3:4,	Trumpet tar över tema, solo	Bas + Sax & trummor in. Överlagrad rytm i bas  7:4,	Överlagrad rytm i bas  9:4,	Sax + trp spelar första halvan av tema på duo. Bas + trummor spelar 3:4 som etablerar groove till B-del	2a tema Swing 3/4-takt. Ackord- runda för solo i sax + trp.	kort 3e tema	Tema 1. Rytmer i bas i omvänd ordning. 9:4, 7:4, 5:4, 3:4	trumpet och sax duo ut

fig4

Något jag finner extra intressant med det här stycket är hur väl A-delarna lyckas bygga upp en spänning inför B med den ökande intensiteten i basen som främsta faktor. Man har också lyckats skriva komplex musik i A-delar och ge större improvisatorisk frihet i B. Grafen säger inget om varje hur stor del varje sektion är av styckets totala tid (A ca 3,20 min och B med solo ca 4) I formen har man också bäddat för övergångarna mellan solo och tema. Slår man samman de olika repriserna får man formen ABCA.

### Twenty Years - Bill Frisell

Här är ett exempel på en låt som från början inte hade några improviserade delar i arrangemanget men som sedan fick det vid en annan inspelning<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Mark Turner Quartet *Lathe Of Heaven* ECM 2014

<sup>32</sup> En första inspelning av låten finns på skivan *Is that you* från 1990. Den finns även med på skivan *Quartet* (1996), då i en annan sättnings, gitarr, fiol, trombon, trumpet. På skivan *Bill Frisell with Dave Holland and Elvin Jones* (2001) hittar man versionen med solo över "E". Alla skivor är släppta på Electra Nonsuch.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>
1a tema	2a tema. vals	kadens från A	Ny kort kadens.	3e tema. vals, relaterad till B. Solo form.	4e tema. Samma slut som B.

fig5

Trots rikedom av teman skulle formen kunna reduceras ned till detta.

Lite grovt sett blir det alltså en variationsform, en ternary, i slutändan. De olika teman som finns har såpass stark relation till varandra att deras funktion i låten liknar A och B-delar.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A<sub>2</sub></b>	<b>B</b>	<b>A<sub>3</sub></b>
A	B	C+D	E	F

fig6

### La fuite

Den här låten skrev jag till min trio med samma namn inför min examenskonsert. Här följer en enkel uppställning av dess form och några reflektioner. Noterna i sin helhet hittas som *bilaga 3*. Låten är tänkt att likna en pop-låt till uppbyggnaden men på ett lite skruvat sätt. Till strukturen är den väldigt tydligt ternary. Man skulle kunna byta ut A mot vers och B mot refräng och C mot säg "stick" och så skulle de flesta popmusiker nicka. Om man tittar i noterna så kan man se hur A-delen har mer skriven och mer strikt hållning medan B låter basisten improvisera en baslinje utifrån analysen. Slutet på A<sub>2</sub> är ett ritardando som lägger upp för B<sub>2</sub>s rubato karaktär. Detta glider sedan naturligt över i en improviserad del, C. Att ta sig ur C och tillbaka till A har under repetitionerna visat sig svårare. Här har jag inte hjälpt till och förberett genom att skriva en övergång mellan formdelarna. Lösningen har varit att testa och ge instruktioner till bandet. Jag noterar åter detta fenomen.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A<sub>2</sub></b>	<b>B<sub>2</sub></b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>B<sub>3</sub></b>
1a tema	2a tema	variation på A	variation av 2a tema	impro.	återtagning av 1a tema	återtagning av B + B <sub>2</sub>

fig 7

## Shoegaze

Detta är min senaste låt vid dags dato och här har jag haft ett tydligt mål att vilja skapa en binär form. Jag tycker det är intressant när berättelsen tar en plötslig vändning och fortsätter därifrån. Noten hittar ni som bilaga.

A	A2	B
1a tema som transponeras 3 gånger och därefter tas i repris. Samtidigt succesivt stegrande dynamik i rytmsektionen.	A-delen ebbar ut i ett 2a tema. Tempo och modus detsamma.	Nytt tempo, modus och 3e tema! Här öppnas det också upp för improvisationer och låter fadar såsmåningom ut.

fig8

Dynamiken var något jag tänkte på mycket när jag skrev låten och den har varit ett formande element. Med den här figuren vill jag gestalta min idé om att låta rytmsektionen vara ett fristående lager mot gitarren. Linjerna beskriver varje sektionens dynamik. Tanken är att rytmsektionen ska driva upp dynamiken succesivt och när de båda lagren möts efter halva A så följer gitarren med. Från och med A2 har hela gruppen samma dynamik.



fig9

## sammanfattning

Så lyckas vi dra några slutsatser utifrån de här texterna och uppställningarna - beskrivningarna - av musik? En första är kanske att hur komplex strukturen än blir verkar det som musiken jag har valt att studera har en stark tendens att vilja koppla samman slutet med början. Nästan alla exempel har en återtagning av det första temat i slutet. Da capo, da capo! Detta maskeras i olika hög grad, *Twenty Years* var det exempel som vid första anblicken fick flest bokstäver men även där får jag som lyssnare en känsla av da capo i F-delen i analysen. I *I Hear You* sker återtagningen i omvänd ordning och blir på så sätt mindre uppenbar. Ändå tycks det vara allmänt att vilja knyta ihop säcken på slutet. Det svarta fåret i sammanhanget blir *Shoegaze*.

De nya formdelarna tycks oftast introduceras genom en ny melodi eller ett nytt mood. Ibland ett nytt groove. Saltzer argumenterar för varför repristecken inte per automatik innebär ny formdel utan att det avgörs av hur musikalisk spänning och avspänning sker genom uppbyggnad emot olika avgörande punkter i stycket. Detta påstående är intressant om man tittar på *I hear you* där A delen genomgår en ganska radikal förändring på mitten med "moodet" och melodiken är intakt. A-delen "bekräftas" i mina öron av repriserna och framförallt att B-delen har en helt ny karaktär. Solodelen hade kunnat förses med en egen bokstav men är egentligen en utveckling av motiven i B. *Shoegaze* innehåller flera modulationer och en repris i A men det är först i B man upplever det som en ny del när groovet och tonarten förändras, där tycker jag Saltzers synsätt stämmer väl överens med hur jag upplever det.

Övergångar mellan formdelar kan ibland bli abrupta och i några exempel har vi sett vad jag tolkar som kompositörens sätt att göra dem smidigare. Detta syns tydligt i *Brother Sister's* C-del och i B4 i *I hear you*. Detta är något väldigt konkret jag tar med mig till mitt egna komponerande.

Om man först tänker på musik på ett högst abstrakt sätt, som en energi som rör sig längs en tidslinje. Då blir repetition lyssnarens ankare i tiden, när man som lyssnare känner igen något skapas det relationer mellan det man hör och det man har hört. På så sätt lyckas man så småningom dela in det man hör i partier. Repetition är ett på så sätt ett kraftfullt verktyg för kompositören. Detta återkommer i många av de former jag diskuterade i form-ordlistan ovan. Jazzlåtar som *Embraceable you* får sin "bokstavskombination" ABAC genom hur melodins material varierar, repeteras och byggs ut och *The Bad Plus* låten sin inramning genom da capo slutet. Detta förklarar också det radikala i Stockhausens moment-form.

Läsningen av Saltzer var avgörande för att förstå och koppla samman harmonikens roll i vad som upplevs som formdelar i tonal musik och jag har blivit än mer intresserad av analys. Jag tycker också att kontrapunkten är extra intressant eftersom det där är melodierna som är det starkast formande elementet och harmoniken sekundär.



Min musik faller antagligen in i en tradition av musik som är berättande, även om det inte finns någon uttalad handling bakom. På så sätt handlar formen om att driva fram en spänning till nästa formdel, nästa passage i berättelsen. Med detta i åtanke får jag som kompositör genast en mängd uppslag. Vad händer musikaliskt om jag låter berättelsen ta en hastig vändning så som jag försökt skriva i *Shoegaze*? Måste berättelsen börja från början, hur skriver jag en musikalisk *In medias res*? Att tänka på komponerande utifrån ett berättande perspektiv gör att man kan hitta alternativa och kreativa sätt att beskriva det man hör. Ett nytt för mig uppslag som skulle kunna bli en fortsättning på den här uppsatsen är begreppet *musical plot*, ett begrepp som beskriver hur musikaliska gester och former kan översättas till en handling, en berättelse, på ett abstrakt plan.

Hur man förhåller sig till ett traditionellt berättande är avgörande för hur förutsägbar och konventionell musiken blir. Jag har fått ökad lust att skriva mer originell och spetsfundig musik och tror att jag kan uppnå det genom att kasta om i formerna.

Vad gäller min första fråga, om jag genom att studera ämnet musikalisk form har hittat verktyg för att komponera jazzmusik är svaret kanske både ja och nej. Jag kan inte påstå att jag hittat en metod för analys av former som jag tycker är konsekvent och tillräckligt allmän. De uppställningar jag har gjort i grafer beskriver endast den "bakomliggande formen" och säger i slutändan väldigt lite om det klingande. Tanken är att jag bättre ska förstå det klingande genom att ha studerat det bakomliggande. Vid blotta anblicken tycker jag själv att det ser något torftigt och omusikaliskt ut. Jag associerar detta till Robert M. Pirsigs bok *Zen och konsten att sköta en motorcykel* där han ägnar några sidor åt att beskriva en motorcykel på samma sätt:

*"En motorcykel kan vid en klassisk rationell analys uppdelas i de olika system den består av eller efter sina funktioner. (...) motorn består av en kåpa innehållande ett kraftöverföringssystem, ett bränsle-luft-system, ett tändningssystem (...) Motorns kraftöverföringssystem består av cylindrar, kolvar, vevstakar ..."*

Pirsig drar sedan flera slutsatser utifrån detta sett att beskriva något. För det första ser det ganska tråkigt ut. Det kan kanske avfärdas som nonsens? Men om man kan parera denna första iakttagelse så finns andra saker att notera. Man skulle aldrig förstå vad det handlar om man inte redan visste vad en motorcykel är för något. Och "Man" finns inte med i bilden som han uttrycker det. Beskrivningen har inga subjekt, och inga värdeomdömen. Det beskriver "vad?" men inte "hur?" eller "varför?".<sup>33</sup>

Ändå finner jag detta smala perspektiv viktigt för att få en större förståelse för helheten. Genom att bättre förstå *vad* som finns i det jag analyserar ökar jag mina chanser att bättre förstå *hur* och *varför*.

---

<sup>33</sup> Robert M. Pirsig, *Zen och konsten att sköta en motorcykel*, övers. Roland Adlerberth, andra upplagan (Falun, Albert Bonniers förlag 2002)

Framför allt tycker jag att det är ett kraftfullt verktyg att få större insikt i macro-perspektivet på musik, inte minst när jag ska skriva ny musik, att ha fler idéer om hur jag kan styra musikens flöde, berättandet. Relationen mellan form och dess innehåll och de olika dimensioner av former i formen som kan uppstå tycker jag är synnerligen intressant. Form är absolut ett verktyg för en komponerande jazzmusiker.

## **till sist**

Genom att studera musikalisk form har jag utökat min förståelse för jazzkomponerande på många sätt. Både vad gäller den skapande processen, att skapa och sedan forma, utveckla ett material, och även mer specifikt vad jag tycker är viktigt i en jazzkomposition. Formerna är hela tiden närvarande i jazzmusiken, samtidigt håller de viss distans, är inte det första och mest uppenbara man ser. Efter att ha ägnat några månader åt läsning av musik och texter om musik är min medvetenhet nu större om vad formbegreppet innebär och hur det kan ta sig uttryck i min musik. Det sporrar min kreativitet att förhålla mig till dessa former och på så sätt kunna välja att gå med eller emot.

Mycket av det jag noterat och lärt mig under processen har varit intressant för mitt komponerade på ett ganska allmänt sätt även om ingången till det har varit genom att studera musikalisk form. Till det hör exempelvis hur mycket av den musik jag gillar som kommer av ett utvecklande av ett litet musikaliskt material, att inte gå i fällan och skriva nytt nytt nytt. Jag har kommit att tänka mycket mer ingående på balansen mellan skrivet och improviserat, om att skriva på ett sätt som kan förlösa just de musiker jag har valt att spela med och hur detta tar sig uttryck i en notbild. Jag har fått många nya tankar om vad som är formande för musik och jag hoppas att du som läst funnit dessa intressanta.

## bilagor index:

1. Coltrane graf
2. Inga ord
3. La fuite
4. Shoegaze

## bibliografi.

1. Berliner, Paul F. *Thinking in jazz*, Chicago: The University Of Chicago Press, 1994.
2. Frisell, Bill. *Bill Frisell: An Anthology*, New York: Cherry Lane Music Company, 2001.
3. Hall, Lennart. *Repliker - några studier av musikalisk form*, Göteborg, Bo Ejeby förlag 2013.
4. Ingelf, Sven. *Jazz och Rock Arrangering* Lund: STING MUSIK, 1991.
5. Liedman, Sven Erik. *Stenarna i själen*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2006.
6. Pirsig, Robert M. *Zen och konsten att sköta en motorcykel*, övers. Roland Adlerberth, andra upplagan Falun, Albert Bonniers förlag 2002.
7. Saltzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal coherence in music*, Dover publications, 2013. Först utgiven av Charls Boni 1952. Även utgiven i två volymer 1962.

## Cd-skivor

1. Aaron Parks, *Invisible Cinema*, släppt på Blue Note / Angel Records #5090112, 19e augusti 2008, CD.
2. The Bad Plus, *Inevitable Western*, inspelad i januari 2014, släppt på Masterworks #3024062, 25e augusti 2014, CD.
3. Bill Frisell, *Is that you*, inspelad 1989, New York, släppt på Electra #7559609562, släppt 18e maj 1990, CD.
4. Bill Frisell, *Quartet*, Nonesuch #7559794012 , 9e April 1996, CD.
5. Bill Frisell, *Bill Frisell with Elvin Jones and Dave Holland*, New York: Nonesuch, 2001 (inget datum), CD.
6. Herbie Hancock, "Chameleon", av Herbie Hancock (piano), Paul Jackson (bas), Harvey Mason (trummor), Bennie Maupin (saxofon), på albumet *Headhunters*, inspelad i Wally Heider Studios, San Fransisco: september 1973, släppt 26e oktober 1973, LP och stereo 8-band.
7. Madvillain, *Madvillainy*, Los Angeles: Stones throw records #STH2065, 2004, CD.
8. Mark Turner Quartet, *Lathe Of Heaven*, inspelad i juni 2013, Avatar Studios New York, släppt på ECM 9e september 2014, CD.

## Bilaga 1

### John Coltrane - My Favorite things<sup>1</sup>

Exempel på rondoform. Här två från liveframträdanden år 1960 samt 1963. Siffran anger antal takter. Plankningen är hämtad från Groove Dictionary of Jazz<sup>2</sup>.

				intro
1960		16		
1963		44		

Coltrane: solo chorus 1

	tema	E-dorisk improvisation	tema	E-jonisk improvisation
1960	16	8	16	24
1963	16	64	16	136

	tema	E-dorisk improvisation	tema
1960	16	16	16
1963	16	16	16

McCoy Tyner: solo chorus 2

	tema	E-dorisk	tema	E-jonisk
1960	16	32	16	148
1963	16	184	16	128

	tema	E-dorisk	tema
1960	16	32	16
1963	16	104	16

Coltrane: solo chorus 3

	E-dorisk	tema	E-dorisk	tema	E-jonisk
1960	8	16	136	16	136
1963	16	16	192	16	240

	tema	tema	coda
1960	16	16	33
1963	16	16	33

<sup>1</sup> av Oscar Hammerstein II & Richard Rodgers

<sup>2</sup> Groove Jazz Dictionary sv "Forms"

# Inga ord

Tobias Andersson

8

2 2 2 3 3 2 2 2 2 3 3 3

Musical notation for measures 1-4 in treble clef, 6/8 time signature. Includes fingerings: 2 2 2, 3 3, 2, 2 2 2, 3 3 3.

5

Musical notation for measures 5-8 in treble clef, 6/8 time signature.

9

Musical notation for measures 9-12 in treble clef, 6/8 time signature.

13

Musical notation for measures 13-16 in treble clef, 6/8 time signature.

17

Musical notation for measures 17-20 in treble clef, 6/8 time signature.

20

Musical notation for measures 21-22 in treble clef, 6/8 time signature.

23

vamp over bas riff

times x

Musical notation for measures 23-26 in bass clef, 3/4 time signature.

27

Musical notation for measures 27-30 in grand staff (treble and bass clefs), 6/8 time signature.

31

35

37

42

45

Solos

49

Gsus<sup>13</sup>b<sup>9</sup> Ab<sup>Δ</sup>7#5 Que to end solo

53 Coda

59

Bilaga 3

# La Fuite

*flykten*

Tobias Andersson/La fuite

Measures 1-4 of the piece. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand consists of quarter notes and dotted quarter notes. The bass line in the left hand features eighth and sixteenth notes with rests.

5

Measures 5-8. The time signature changes to 2/4 for measures 5 and 6, and returns to 4/4 for measures 7 and 8. The melodic and bass line patterns continue.

9

Measures 9-12. The time signature changes to 2/4 for measures 9 and 10, and returns to 4/4 for measures 11 and 12. The melodic and bass line patterns continue.

13

Measures 13-16. The time signature changes to 2/4 for measures 13 and 14, and returns to 4/4 for measures 15 and 16. The melodic and bass line patterns continue.

17 Gm/Bb Abmaj7 Dm7 Gm7 Gm/Bb Abmaj7 Dm7 C13

Measures 17-20. The time signature changes to 2/4 for measures 17 and 18, and returns to 4/4 for measures 19 and 20. The melody is primarily in the right hand.

24 Gm/Bb Abmaj7 Dm7 Gm7

Measures 24-28. The time signature changes to 2/4 for measures 24 and 25, and returns to 4/4 for measures 26 and 27. The melody is primarily in the right hand.

29 Gm/Bb Abmaj7 Dm7 C13 **To Coda**

Measures 29-32. The time signature changes to 2/4 for measures 29 and 30, and returns to 4/4 for measures 31 and 32. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

33

38

43

48 Gm/Bb D7(#9) Abmaj9 Gm7 Gm/Bb D7(#9) Gm7 C13

50 **Impro or drum solo** **D.C. al Coda**

51 Gm/Bb D7(#9) Abmaj9 Gm7 Gm/Bb D7(#9) Gm7 C13

58 Gm/Bb D7(#9) Abmaj9 Gm7

63 Gm/Bb D7(#9) Gm7 C13



Bilaga 4

# Shoegaze

♩=180  
Intensivt "pop-komp"

Tobias Andersson/La Fuite

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 180 beats per minute. It consists of eight staves of music, each with a key signature change and a set of chords. The chords are: D/A, E7, B6, E7/G#, Gb(sus4), Fm7(b6), Ab6, Db7/F, Dbm/E, Eb7(#5), D7(#11), Abm, B/F#, Db7, Ab6, Db7/F, Eb(sus4), Dm7(b6), F6, Bb7/D, Bbm/Db, C7(#5), B7(#11), and Fm. The melody is composed of eighth and quarter notes, often with slurs and ties, creating a dense, layered sound characteristic of shoegaze.

41  $Ab/Eb$   $Bb^7$   $F^6$   $Bb^7/D$

48  $C(sus4)$   $Bm^7(b6)$   $D^6$

55  $G^7/B$   $Gm^7/Bb$   $A^7(\#5)$   $Ab^7(\#11)$   $Dm$

63  $Gm^7/Bb$   $A^7(\#5)$   $Ab^7(\#11)$   $Dm$

67  $Gm^7/Bb$   $A^7(\#5)$   $Ab^7(\#11)$   $Dm$  tempo fortsätter

71 **fritt över tempo**

77

82 **Långsamt, beat** *gliss.* *gliss.* **repetera och fade**