



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Lyssna & härma

Min väg in i den turkiska-ottomanska musiken

Anna Malmström

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning världsmusik

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2018

Författare: *Anna Malmström*

Arbetets rubrik: *Lyssna & härma*

Arbetets titel på engelska: *Listen & mimic, My way into the Turkish-Ottoman music*

Handledare: *Dan Olsson*

Examinator: *Joel Eriksson*

SAMMANFATTNING

Nyckelord: Folkmusik, Världsmusik, Klarinett, Turkisk musik, Ottomansk musik.

I den här uppsatsen beskriver jag min process kring att lära mig turkisk-ottomansk musik. Mina huvudsakliga metoder i inlärningsprocessen har varit icke-analytisk/analytisk lyssning och plankning. Jag beskriver hur dessa två metoder har kompletterat varandra i min process. Hur jag lär mig ornament och klangideal, att improvisera i genren och hur mina nya kunskaper kan påverka mitt musicerande i andra musikgenrer.

FÖRORD

Jag tror att projektet som jag genomfört under året kommer att genomsyra mitt framtida musikerliv. Jag har uppfyllt min dröm om att lära mig turkisk-ottomansk musik och går ut i frilanslivet med en stor lust att fortsätta att fördjupa mig i musiken.

Jag vill rikta ett stort tack till alla lärare som har stöttat mig i mitt projekt, det hade inte varit möjligt utan dem. Framför allt till Onur Aydemir och Ercan Yalazan som accepterat mig in i deras musiktradition.

SIDHÄNVISNINGAR

Förord.....	3
-------------	---

Innehållsförteckning:

1. INLEDNING.....	5
1.1 Bakgrund.....	5
1.2 Syfte och frågeställningar.....	6
1.3 Turkisk eller ottomansk musik?.....	6
1.4 Terminologi.....	7
2. METOD.....	9
2.1 Material.....	9
2.2 Lärare.....	10
3. BESKRIVNING AV PROCESS.....	10
3.1 Musiklyssning i en uppstarts process	10
3.2 Första låten.....	11
3.3 Istanbul, December 2017.....	14
3.4 Nikriz Sirto.....	16
3.5 Taksim.....	17
3.6 Icke-analytisk plankning.....	18
3.7 Taksim i norsk hardingfele-tradition.....	19
4. RESULTAT OCH DISKUSSION.....	20
4.1 Sammanfattning av resultat: Hur tillägnar jag mig musiken på bästa sätt?.....	20
4.2 Istanbul- nya redskap gav nya sound.....	20
4.3 Taksim: Vad är det och hur kan jag lära mig att spela en taksim?.....	21
4.4 Jag ställde mig frågan: Hur påverkar dessa nya kunskaper mitt musicerande i andra sammanhang?.....	22
5. AVSLUTNING OCH FRAMTID.....	23
6. KÄLLFÖRTECKNING.....	22

1. INLEDNING

1.1 Bakgrund

Jag har spelat klarinett sedan jag var 9 år och slutar aldrig att förundras över klarinetterns många varierande klang-möjligheter. Tack vare klarinetterns mångsidighet har jag haft möjligheten att snudda vi såväl klassiskt, jazz och folkmusik från olika platser på jorden. När jag var 13 år introducerades jag för folkmusik som spelas på Balkan. I Stockholm där jag växte upp fanns det ett stort utbud av folkmusik från Serbien och Makedonien med omnejd (sk. balkanmusik), vilket gav mig möjligheten att lyssna och dansa till musiken live. För mig som nybliven klarinettist fick jag mycket inspiration av att höra denna dansanta och kraftfulla musik, ofta spelad med en virtuos attityd på blåsinstrument som klarinett, saxofon, trumpet etc. Det gav mig ett eget intresse vid sidan av den repertoar som Kulturskolan erbjöd, mestadels av västerländsk klassisk musik.

Några år senare berördes jag starkt av en konsert med Selim Sesler, en världsberömd romsk klarinettist som spelade folkmusik från nordvästra Turkiet. Snart därefter fick jag en skiva av min mamma med Husnu Senlendirici, en annan världsberömd romsk klarinettist från turkiet som blandar folkmusik och klassisk ottomansk musik med influenser från jazz och pop, sen var jag fast. Musiken gick repeat på min CD-spelare hemma. Jag fascinerades av kombinationen av musikernas virtuositet kombinerat med ett tillbakalutat lugn, klarinetterns mjuka och samtidigt gälla klang, likt en människoröst.

Sedan dess har dessa två varit mina största inspirationskällor. Jag hamnade i mitt sökande efter ett sammanhang med turkisk musik, i den svenska folkmusiken. Den svenska folkmusiken var helt ny för mig men där hade jag lättare att hitta musiker att spela med. När jag efter gymnasiet började på folkmusiklinjen på Skurups Folkhögskola var det den svenska folkmusiken som blev mitt fokus och som även tog mig till Världsmusiklinjen på Högskolan för Scen och musik. Där har jag fått många olika folkmusiktraditioner presenterat för mig och det har utvecklat mig till en mångsidig musiker. Mellan mitt andra och tredje år på musikhögskolan tog jag en längre paus på tre år. Under den tiden försörjde jag mig som frilansande musiker i olika band och konstellationer. Då spelade jag i band och projekt som ofta hade en koppling till folkmusik/gehörsbaserad musiktradition. Jag är mig mycket tacksam och glad över att få möjligheten att få spela så mycket olika typer av musik men känner också en saknad av att aldrig ha djupdykt i en klarinettradition.

Under mitt sista år på musikhögskolan skall jag gå tillbaks till min passion som jag haft sedan tonåren och äntligen påbörja processen att lära mig att spela turkisk-ottomansk musik på klarinett. Att sätta ett namn på genren är inte helt problemfritt. I avsnittet, 1.3 går jag närmare in på denna problematik och beskriver varför jag valt att benämna musiken som turkisk-ottomansk musik.

1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är att beskriva mitt utforskande av klarinettspelet i turkisk-ottomansk tradition.

Jag kommer att fokusera på hur jag lär mig den praktiska klarinettekniken, t.ex. tonbildning, ornament. I ord, notation och ljudexempel kommer jag att beskriva några utmärkande tekniker som har varit viktiga för mig i min inlärningsprocess av klarinettspelet i turkisk-ottomansk musik samt hur jag tillämpar mig den.

Frågeställningar

- Hur tillägnar jag mig musiken på bästa sätt?
- Hur efterliknar jag klangidéalet?
- Finns det några återkommande ornament och hur lär jag mig att använda dem?
- Vad är taksim och kan jag lära mig att improvisera en taksim?
- Hur påverkar dessa nya kunskaper mitt musicerande i andra sammanhang?

Med detta arbete hoppas jag mig få en bra grund att stå på när jag efter musikhögskolan fortsätter att studera djupare i genren. Jag tror att jag kommer få ett större medvetande om hur jag kan använda mitt instrument på olika sätt, fler metoder för hur jag kan forma mitt sound när jag spelar andra genrer.

1.3 Turkisk eller ottomansk musik?

Som titeln till detta stycke indikerar så är det inte helt oproblematisk att sätta ett namn på musiken. Jag har valt att använda titeln turkisk-ottomansk musik. Musiken uppstod i det stora ottomanska riket som varade mellan 1300-1923. Under 600 år kom det att innefatta delar av Östeuropa, Nordafrika och en stor del av mellanöstern.¹ Den ottomanska musiken bygger alltså på influenser från alla kulturer som omfattades av det stora riket. Klassisk ottomansk musik spelades och komponerades för sultanen och hans hov och spelades av professionella musiker. Även militärmusiken som ses som en brygga mellan folkmusik och sultanens musik räknas som klassisk ottomansk musik liksom viss religiös musik.

Klarinetten kom in i den ottomanska musiken i samband med moderniseringen av militärmusiken på 1820-talet.² I början av 1900-talet spred sig klarinetten in i den urbana miljön och ersatte Ney-flöjten³ i ensemblerna som spelade på nattklubbar och kaféhus. Dessa nattklubb/kaféhus-ensembler spelade *fasıl musik* som Karl L. Signell kallar ”semi- klassisk” ”The fasıl (semi-classical) genre can be described as a nightclub version of classical Turkish music. There is a distinctly gypsy quality in fasıl groups, not solely due to the number of dark-complexioned artist, but also clearly recognizable in form (e.g., çiftetelli improvisations), intonation, ornamentation, and instruments. Predominant instruments are: Klarinet(clarinet), keman(violin), darbuka, and yaylı tambur(bowed, long-necked cumbüş)”.⁴

¹ Nationalencyklopedin, ”Osmanska riket.” <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/osmanska-riket> (hämtad 2018-05-09)

² Boja Kragulj. ”The Turkish clarinet: its history, an exemplification of its practice by Serkan Çagri, and a single case study”. (PHD The university of north Carolina Greensboro, 2011).

³ Wikipedia, ”Ney.” <https://sv.wikipedia.org/wiki/Ney> (hämtad 2018-05-28) Ney (även **nay**, **nai**) är en österländsk flöjt som förekommer bl a i Iran, Turkiet och i arabiska länder.

⁴ Karl L. Signell, PhD. ”Makam: Modal Practice in Turkish Art Music”. Kap. Classical Tradition, sid 11. (Usul Editions 2008.)

Som Karl L. Signell beskriver bestod ensemblerna av oerhört skickliga musiker, vara av många med romsk härkomst. Under en lång tid har de romska musikerna varit sedda som mycket skickliga och virtuosa musiker, sedan en stor romsk befolkning blev fast bosatta i städerna har de blivit en stor och viktig del av musiklivet och har liksom alla andra kulturer som lever i Turkiet influerat musiken med sitt musikaliska språk. I samband med det ottomanska rikets fall 1923 spreds snabbt en utpräglad nationalism hos de som kallade sig ”Nyturkar”. De genomförde brutala folkmord på de armenier, greker och assyrier/syrianer som sedan länge bott i det som nu kom att bilda republiken Turkiet.

Turkiets första president var Mustafa Kemal Atatürk som ses som Turkiets landsfader. Atatürk omvandlade det gamla muslimska sultan-styrda riket till en sekulär nationalstat som ville rikta sig till väst.

I arbetet lett av Atatürk för att skapa en enad nationell identitet fortskred en omfattande nedteckning och dokumentation av musik och dans. Detta ledde till en omfattande omstrukturering och institutionalisering av den klassiska musiken och musikutbildningarna som präglades av västvärldens ideologier, och normer. Musiken som länge hade överlevt i en muntlig tradition.⁵ Som följd av detta skrevs en ny kultur-karta över Turkiet där vissa traditioner på ett felaktigt sätt kom att sammankopplas med turkisk kultur och där dess ursprung suddades ut.⁶ Denna rörelse går att likna med den Nationalromantiska eran i Sverige under 1800 talet som och gick ut på att hylla gamla traditioner för att skapa något nytt ”genuint svenskt” utifrån det.⁷ I Sverige var det en liten kulturelit med makt som tog på sig detta uppdrag att definiera ”svensk kultur”. Det fick stort genomslag och jag ifrågasätter hur vida en liten homogen grupp människor med egna intressen och ideal kan göra en rättvis kartläggning och bedömning av ett helt lands kulturella identitet. Detta har påverkat kulturhistorien i Sverige liksom i Turkiet.

Genom att benämna musiken som turkisk-ottomansk musik understryker jag att musikens ursprung kom ur det ottomanska riket och dess multikulturella samhälle. På grund av Turkiets blodiga historia präglad av nationalism som rekonstruerade musikhistorien anser jag det felaktigt att kalla musiken för enbart Turkisk klassisk musik eftersom att många av kompositionerna skrevs innan landet Turkiet fanns och i en helt annan kontext och ofta på en helt annan geografisk plats.⁸ Lika viktigt är det att nämna att musiken jag skriver om också är turkisk musik eftersom att musiken jag lyssnat på och de musiker jag mött och lärt av under året är musiker och traditionsbärare födda i turkiet med romsk eller turkisk etnicitet.

1.4 Terminologi

Makam(Maqam), plural. Makamlar: Makam-systemet finns i klassisk ottomansk och arabisk musik. makam-systemet är en skola kring hur en använder tillhörande modus/skala i komposition och improvisation. När jag använder mig av ordet makam i den här texten talar jag om ett modus.

Tetrakord/Pentakord: En makam är uppdelad i tetrakords och pentakords. Det är 4 eller 5 grupper av skaltoner beroende på resp makam. En makam innehåller ofta 8 toner, inom skalan finns flera olika 4 eller 5 grupper som har egna namn och sound. Genom att para ihop olika tetra/pentakord bildas olika makamlar.

⁵ Den klassiska musiken i sultanernas hov finns dock delvis noterad, Karl L. Signell, PhD. “*Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*”. Intervalic Structure sid 23.

⁶ Okan Murat Öztürk, *Writing the history of "Ottoman Music"*: “The music of “The Turk” and “The Folk”: Turkish Folk Music / edited by Martin Greve ; translations by Efkân Oğuz, Martin Greve, Onur Nobrega. Würzburg 2015.

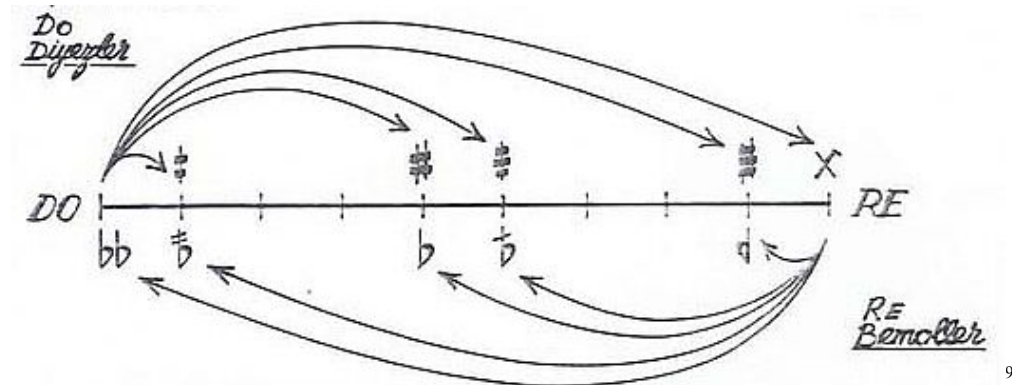
⁷ Nationalencyklopedin, “Nationalromantik.”

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/enkel/nationalromantik> (hämtad 2018-05-09)

⁸ För den som vill läsa med om detta rekommenderar jag boken: *Writing the history of "Ottoman Music"* / edited by Martin Greve ; translations by Efkân Oğuz, Martin Greve, Onur Nobrega. Würzburg 2015.

Taksim: En taksim är en fri-rytmisk improvisation som utgår ifrån makam-systemet. En taksim spelas ofta som en inledande presentation till ett stycke, där musikern presenterar makamen för följande stycke. I fasıl-musik kan en taksim även arrangeras mellan omtaget av ett stycke, då är det inte ovanligt att musikern förhåller sig till en rytmisk bakgrund och använder sig av rytmiska fraser.

Mikrotoner: Toner som ligger mellan halvtonerna i en skala. I ottomansk musik finns det många olika teorier kring hur många mikrotoner som finns i en oktav och hur de ska intonas. säger att det är nio toner mellan varje helton. Bilden nedan beskriver ett vanligt sätt att notera mikrotonernas resp. förtecken.



Min lärare Aydemir rådde mig att inte fastna i noteringen av mikrotonerna utan att istället att lära mig att höra vilka intervall som tillhör resp makam, att lära känna makamens klangfärg. Jag uppfattade att han ställde sig skeptisk till den allt för komplicerade teori som skapats kring musiken, han menade att "turkisk musik" ville märka ut sin suveränitet mot andra kringliggande högkulturers musik (framför allt arabisk klassisk musik).

Planka/plankning: Ett uttryck för att lära sig en låt på gehör (plankar melodi, frasering och ornament) från en inspelning.

⁹ Deniz Atalay, *Turkish Makam for Fretless Guitar*.
<http://www.unfretted.com/lessons/turkish-makam/> (hämtad 2018-05-14)

2. METOD

Grundstommen i detta projekt kan kort sammanfattas med tre ord; lyssna och härma. Med stipendiestöd fick jag möjlighet att åka till Istanbul för att ta klarinettlektioner, träffa musiker och lyssna på musik. Under hela året har jag dokumenterat min process genom att göra enkla mobilinspelningar av mig själv i övningsrummet samt delar av mina klarinett lektioner.

Musiklyssning:

1. **Icke-analytisk lyssning:** När jag lyssnar på musik utan att aktivt analysera det jag hör. Det sker oftast när jag spelar musiken bakgrunden i vardagliga situationer. T.ex. i hörlurar på väg till skolan, när jag diskar eller städar etc.
2. **Analytisk lyssning:** När jag lyssnar aktivt och analyserande på musiken. Detta oftast i samband med plankning.
3. **Flödesskrivning:** I samband med analytisk lyssning. Jag skriver flödande så fort en tanke kommer upp kring vad jag hör i musiken, utan att fokusera på resultatet i texten.

Plankning:

1. **Analytiskt plankning:** Genom att använda mig av appen "Amazing slowdown"(en musiktjänst som ger möjlighet att sakta ner eller byta tonart på en inspelning) har jag analyserat och plankat klarinettspelen på detaljnivå.
2. **Icke-analytisk plankning:** Som ett komplement till analytisk plankning har jag använt mig av denna metod för att inte fastna i detaljerna utan att istället lära mig ett övergripande uttryck och för att hela tiden återkoppla till det lustfyllda i att spela. Det innebär att jag sätter på låten i originaltempo på repeat och spelar med som om att jag kunde låten, blundar och leker att jag är klarinettisten på inspelningen.

2.1 Material

När terminen på HSM börjar spelar jag på en Bb klarinett av märket "Selmer Odysé" med Bohem- system, Munstycket "B45 Lyra" och rör från "Vandoren" med tjocklek 2,5-3.

För den som inte spelar klarinett kan jag förtydliga att både munstycket och röret har en stor påverkan på soundet. Rörets tjocklek räknas på en skala mellan 1-6. Ett hårdare rör spelas gärna på ett munstycke med smal öppning, större öppning kräver ett mycket hårt lufttryck. Denna kombination möjliggör en rak och stor klang med möjlighet att spela starkt och rent med jämn intonation över hela klarinettens register. Ett lösare rör kräver ett munstycke med större öppning för att möjliggöra att få ton i klarinettens övre. Tonen är variabel och varierar med lufttryck samt läpparnas placering och tryck mot röret. Det ger en större möjlighet för vibrato och glissando. Ett lösare rör kräver inte ett lika hårt lufttryck som det hårda röret.

G-klarinet: turkisk-ottomansk musik spelas ofta på G-klarinet med Albert-system, vanligtvis i trä men förekommer även i metall. Den är längre och har en dovre klang men har samma spännvidd i registret som en Bb klarinet.

Innan läsåret började kontaktade jag mina blivande lärare i Istanbul för att fråga om de tycker att jag ska välja att spela Bb klarinet, som är mitt huvudinstrument, eller om jag ska lära mig G- klarinet. Ercan Yalazan skrev och berättade att han spelar både G- och Bb-klarinet och att det visst är möjligt att spela musiken på Bb klarinet. Jag upptäckte i mitt sökande klarinettisten Ismail Lumanowski som spelar i romsk turkisk och makedonsk stil på Bb-

klarinett i ”New York Gypsy Stars”. Jag konstaterade att det är möjligt att använda mig av Bb-klarinett och hoppades på att faktumet att jag redan kan spela Bb-klarinett skulle ge mig fler fördelar än att först lära mig G-klarinett och sedan spelstilen. Det är nämligen mycket som skiljer i mekaniken mellan Bb-klarinett med ”Bohem system” och G-klarinett med ”Albert system”. När jag har testat G-klarinett har jag även märkt att mina fingrar är lite för korta för att nå vissa klaffar. Jag hoppas alltså att jag inte inser i mitten av läsåret att jag valt fel, att jag blir hindrad av Bb-klarinetten när jag lär mig musiken.

2.2 Lärare Här kommer en genomgång över de lärare jag har haft under året.

Blagoj Lamnjov: Makedonsk folkmusiker och klassisk klarinettist anställd på Malmöoperan. Blagoj spelar vanligtvis inte specifikt turkisk-ottomansk musik, men har stor kunskap om folkmusik från närområdet (”Balkan”). Tillsammans har vi analyserat och i analytiskt plankat fraser från inspelningar.

Ahmad Al Khatib: Är en palestinsk Oudist (Oud)¹⁰ från Jordanien med mycket kunskap om arabisk och ottomansk musik. Han har undervisat mig i taksim och maqam-teori samt varit min handledare i arbetet med att arrangera musiken till min examenskonsert.

Ercan Yalazan: Romsk klarinettist bosatt i Istanbul. Lärare på Istanbul Technical University (ITU), Turkish Music Conservatory och frilansande musiker i Istanbul. Han spelar både västerländsk och turkisk klassisk musik samt turkisk-ottomansk klassisk musik på både Bb-klarinett och G-klarinett.

Onur Aydemir: Romsk klarinettist från Ismir bosatt i Istanbul. Utbildad på masternivå vid MIAM (Centre for Advanced Studies in Music) på ITU. Aydemir arbetar som frilansande klarinettist i ett flertal ensembler och band i genren turkisk-ottomansk musik, populärmusik och romsk folkmusik från nordöstra turkiet.

Mina lärare och medmusiker har godkänt att bli omnämnda i denna uppsats. De har även gett mig tillstånd att använda inspelat material i syfte att beskriva min process.

3. BESKRIVNING AV PROCESS

3.1 Musiklyssning i en uppstarts process

Till en början samlade jag in mängder av musik för lyssning och repertoar-inhämtning i låtlistor på Spotify och YouTube. Eftersom att jag hade lyssnat på en del turkisk-ottomansk musik tidigare så hade jag en känsla för vad jag tyckte om men visste dock inte än vad det var för musik, vem som spelade den och var den spelades. Jag började med att utgå ifrån de artister jag lyssnat på tidigare och letade mig vidare där ifrån. Ofta hamnade jag på sidospår till musik som inte tilltalade mig, men ofta så ledde även det till att jag tvingades leta mer och hittade ofta något gott på vägen. Under rubriken 2.1 hittar ni de artister som inspirerat mig mest. Under ca 2 veckor spenderade jag mycket tid med musiklyssning helt utan att spela klarinett. Min tanke var att skaffa mig en överblick innan jag satte igång att lära mig musiken under detta stora samlingsnamn turkisk-ottomansk musik.

Research under analytisk lyssning: I samband med lyssningen sökte jag på internet efter klarinettisterna bakom inspelningarna för att bilda mig en uppfattning om hur de olika musiktraditionerna skiljer sig i Turkiet.

¹⁰ *Wikipedia*, ”Oud.” <https://en.wikipedia.org/wiki/Oud> (hämtad 2018-05-31) **Oud** eller **ud**, även känt som *korthalsluta*, är ett päronformat stränginstrument som härstammar från Mesopotamien.

Ofta var informationen på turkiska och eftersom att jag inte kan språket så krävdes det att jag var mycket kreativ i sökandet. När jag t.ex. hittade en födelseort på utövaren kunde jag sedan fortsätta att söka på orten och historia, kultur etc. från respektive område. Ibland kunde jag inte härleda musiken till en person eller ort, då identifierade jag låt-typ och sökte mig vidare. Efter mycket letande förstod jag att nästan alla klarinettister som jag lyssnat på är romska klarinettister, de allra flesta från nordvästra Turkiet (runt egeiska havet nära gränsen till Bulgarien och Grekland samt och de angränsande provinserna kring Istanbul). Musiken som de spelar är allt ifrån klassisk turkisk-ottomansk musik (*fasıl musik*) till romsk dansmusik/folkmusik.

Flödesskrivning under analytisk lyssning: Jag upplevde ibland att det var svårt att lyssna koncentrerat på musik. För att inte sväva iväg i tankarna använde jag mig av flödesskrivning, detta helt utan prestige i att få ut något av resultatet i texten, som oftast var oläslig. Jag antecknade vad jag hörde i musiken, hur jag upplevde klarinettistens klang, struktur på taksim och fraser som jag tyckte om. Jag antecknade känslor och åsikter om arrangemang och beskrev ofta den helhetskänsla jag upplevde.

Icke-analytisk lyssning: Musiken som jag lyssnat på har varit yvigt sammansatta spellistor av musik jag har hittat på Spotify. Jag har varit noga med att inte byta låt trots att det är något som inte tilltalar mig. Detta för att eventuellt hitta nya detaljer i musiken som inspirerar mig men framförallt höra en bredd av genretypiska sätt att arrangera.

3.2 Första låten

Den första låten jag valde att lära mig var ”Konyali” efter en inspelning med Mustafa Kandirali. Han var en mycket populär klarinettist som ofta spelades i turkisk TV och radio under 1970-80 talet. Musiken han spelade var alltifrån *fasıl*, romsk folkmusik, zeybek och ”belly dance”.¹¹

Jag började med att analysera formen som M. Kandirali spelar den. A, B, solo A.¹² Sedan plankade jag A och B delen i ett långsamt tempo.¹³ Det är min första ljuddokumentation från året och den är inspelad efter att jag plankat och övat på låten i ca 2 timmar. Notexemplet visar det första takterna på A-delen i Konyali. Den är skriven så som jag uppfattar melodin utan ornament.

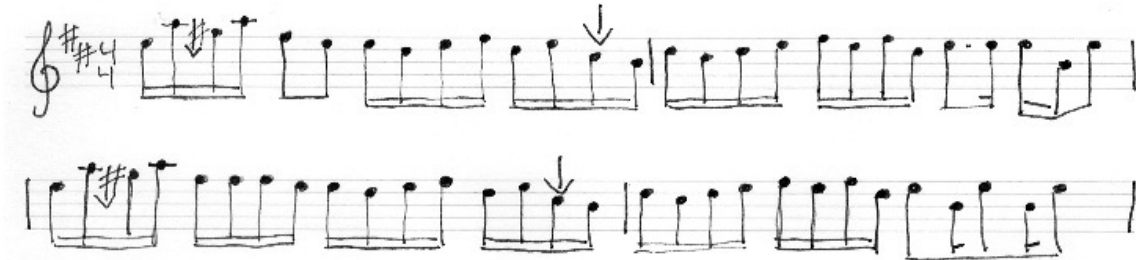
¹¹ Womex virtual- Mustafa Kandirali. https://www.womex.com/virtual/uzelli_records/mustafa_kandirali (hämtad 2018-05-10)

¹² Se ljudexempel- Konyali, Mustafa Kandirali som är inspelat på min mobil. Mustafa Kandirali. *Turkish Oriental Music, Konyali*. East Mediterranean Music, 2013.

¹³ Se ljudexempel 1

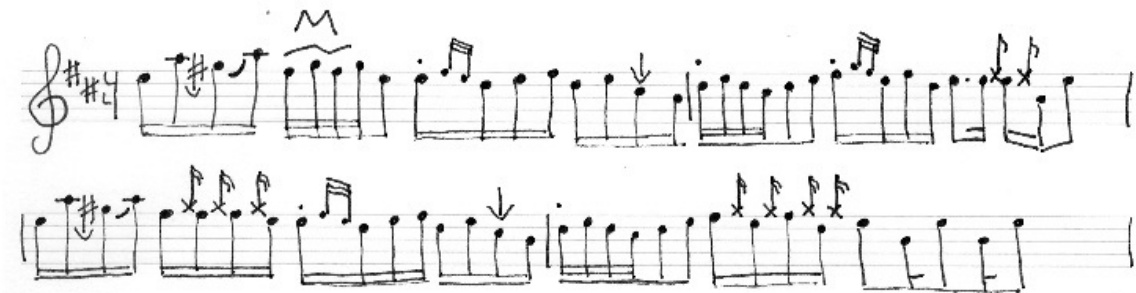
Teckenförklaring gällande Konyali not ex 1-2: Korsförtecken med en nedåt-pekande pil (G#) betyder att tonen skall intoneras lite lägre än ett vanligt G#. Samma gäller tonen C# som också intoneras lägre än vanligt. M = Ornamentet spelas med munnen, ett vibrato/glissando. x= Du tar greppet men stoppar luftflödet med tungan och tonen blir närmast icke-hörbar.

Ex. 1: Konyali 1.



Jag åkte sedan till Malmö för att ta min första lektion av Blagoj Lamnjov. Jag visade honom låten och bad om hjälp med att hitta rätt sätt att spela låten. Vi bröt ner låten i små delar och lyssnade och härmade det vi hörde. Bilden visar samma A-del som i ex. ovan. Här har jag noterat de ornament som jag kan höra när Mustafa Kandrali spelar den.

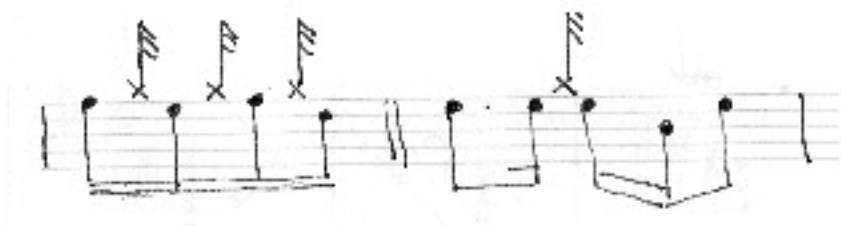
Ex. 2: Konyali 2.



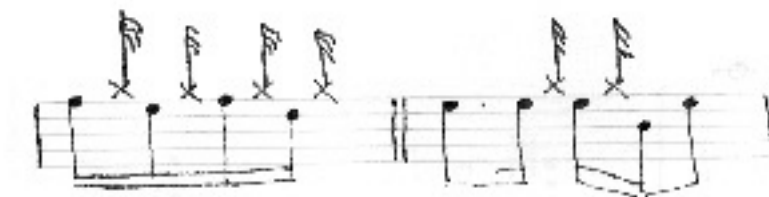
Blagoj visade mig många små detaljer i ornamenten som jag tidigare inte tänkt på. Det gick upp för mig att jag inte får sortera bort detaljer innan jag ens har upptäckt dem, vilket jag tenderade att göra. Ett exempel på detta var när jag plankade Konyali.

Notexempel 1 och 2 nedan visar två fraser ur takt 4 och 2 från notexempel, Konyali not ex 1-2 ovan:

Ex. 3: drill 1.



Ex 4: drill 2.



I ex. 1 och 2 skiljer en ton i varje fras, tonen betecknad med x. När jag spelade båda varianterna hörde jag en väsentlig skillnad i flödet och svänget i melodin. När jag spelade som ex 1 upplevde jag att frasen stannade upp på tonen om den inte följdes av (som tonen x) ett lyft med fingret till en knappt hörbar ovanliggande ton som stoppas med tungan.

Efter lektionen tog jag med mig inspelningarna in i övningsrummet. Jag använde inspelningarna som övningar, dvs jag repeterade fraserna en åt gången tills de lät lika bra som när Blagoj eller M. Kandıralı spelade den. Tillslut kunde jag spela igenom hela låten.¹⁴

När jag lyssnar på inspelningen så hör jag att det har skett en utveckling som inte bara beror på att jag har spelat låten flera gånger utan också plankat ornamenten. 1. Ornamenten är tydligare. 2. Tungans ansats är lättare och stoppar inte upp flödet i musiken på samma sätt som i den första inspelningen. 3. Jag spelar med ett stadigare luftflöde och med längre fraser vilket ger en tydligare riktning i låten. 4 Jag hör hur jag använder vibrato på ett nytt och mer kontrollerat sätt på långa toner och i ornament (som i not exemplet - F/M)

Jag tog sedan med låten för att spela den med mina vänner Anton Johansson och Filip Bagewitz som spelar riq (likt en tamburin med skinn) och oud (Arabisk luta).¹⁵ Inspelelingen är från den 22 november 2017. Det var första gången vi spelade tillsammans. Under repetitionen lärde jag ut låten, inspelelingen är från en utav de första genomspelingarna av låten. Det var första gången jag spelade Konyali tillsammans med andra, det var mycket roligt. Jag upplevde att det blev mycket lättare att få fram lättheten i låten som jag letat efter och som jag tycker att M. Kandıralı har på inspelelingen. Med ett komp i ryggen upplevde jag att ornamentet satt ihop som ett pussel med kompet. Jag kunde luta mig tillbaks, sträcka på ryggen och leka att jag var M. Kandıralı. Det var en härlig känsla.

¹⁴ Se ljudexempel 2.

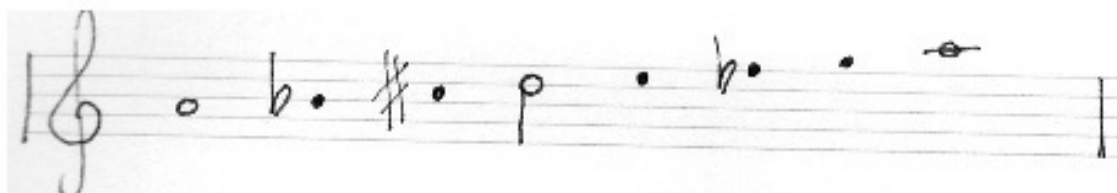
¹⁵ Se ljudexempel 3.

3.3 Istanbul, December 2017.

Min första lektion i Istanbul var med Ercan Yalazan, hemma i hans lägenhet i utkanten av Kadıköy. Han bjöd på mat och vi fick en stund till att lära känna varandra. Den enda kontakt vi hade haft sedan tidigare var med korta mail. I mailen uppfattade jag att Yalazan var ganska osäker på engelska. Trots detta så lyckades vi förstå varandra kring det mest väsentliga. När lektionen började satt vi i varsin fätölj i hans vardagsrum. Jag beskrev mitt projekt och min bakgrund och lät sedan Yalazan ta över lektionen.

Han spelade en taksim i hicaz och lärde sedan ut skalan. Min första spontana reaktion var ”Jag kan redan spela Hicaz, han behöver inte visa mig den skalan!”, det visade sig vara fel. Den hicaz jag spelat tidigare spelas i arabisk musik, (se notex. hicaz 1 nedan). Yalazan berättade att hicaz i Turkiet spelas med kvartston på 2a och 3e tonen i skalan, (se notex. hicaz 2). När han spelade och som jag har hört andra spela Hicaz så är även den 6e tonen ofta spelad med låg intonation men det beskrev både Yalazan och Aydemir som om att den var variabel. Jag har valt att notera skalan så som båda mina lärare skrev den ner till mig.¹⁶

Ex 5: Hicaz 1



Ex 6: Hicaz 2



Beroende på tonart finns olika alternativ för att ta mikrotoner. Antingen använder en sig av alternativa grepp. Dvs att man öppnar en närliggande klaff eller täcker igen/öppnar ett närliggande fingerhål. Alternativa grepp finns dock inte över hela klarinetten. Det andra alternativet är att bända tonen till en lägre intonation, det görs genom att lätta på trycket mot röret med underläppen och föra bak tungan. Vissa toner är lättare än andra att bända. Jag upplever att klarinetterns B, C och C# i mellanregistret samt lägsta E, F och F# är de minst flexibla tonerna att bända.

¹⁶ Karl L. Signell noterar hicaz i *Makam: Modal Practice in Turkish Art Musik*. Intervalic structure sid 35 med ett ”vanligt” korsförtecken, dvs. utan låg 3a.

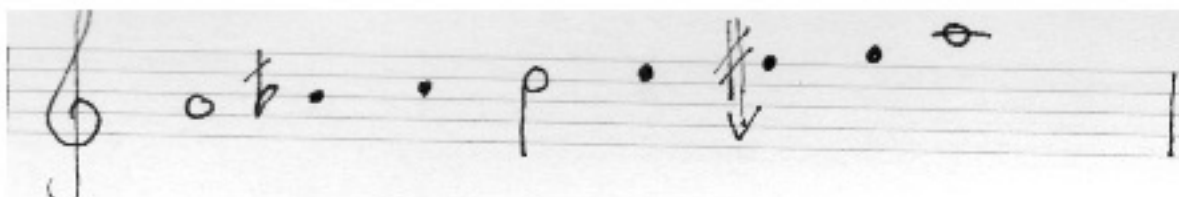
Ex 7: Bilderna visar en grepptabell på de viktigaste greppen att känna till, alla kvartstonsgrepp i hicaz (Hicaz 2) och uşşak (Uşşak A) finns med i grepptabellen. Pilen som pekar nedåt visar att tonen skall bändas nedåt.



När jag kom hem från Istanbul började jag tillämpa mikrotonerna i mitt spel. Det var en stor omställning att börja använda mig av de nya greppen. I början var det mycket frustrerande att knappt kunna spela en skala upp och ner utan fel-spel. Det var en upplevelse som jag inte känt på länge och det kändes som att jag flyttade tillbaka i tiden, teknikmässigt. Efter en tid utan framsteg tog jag tag i problemet för att lägga större fokus på skalövningar för att nöta in de nya kvartstons greppen. Jag planerade in 1 timmes skalövning på schemat som tidigare mestadels hade innefattat analytisk plankning.

Min andra lektion var hemma hos Onur Aydemir i en annan del av Istanbul. Han var till en början mycket osäker på engelska vilket gjorde att vi först inte lyckades kommunicera så bra, men vi såg båda humorn i det hela och kunde skratta åt vår stapplande kommunikation och istället fokusera på att spela. När jag tog mina första toner sa han till mig ungefär ”ditt munstycke är ospelbart”. Han menade att mitt munstycke inte låter rätt i hans musik, att klangen var fel och att det är svårt att spela mikrotoner och stiltypiska ornament. Mitt munstycke hade för liten öppning och gav en klang som han förknippade med västerländsk klassisk musik. Aydemir spelade på ett munstycke av märket ”remzi” med öppning 7-9, ett munstycke med stor öppning, tillverkat specifikt för musiken han spelar. Han visade också att han även har filat på munstycket för att få öppningen ännu större. Vi delade på Aydemirs munstycke under resten av lektionen som gick ut på att härma hans fraser när han spelade taksim i uşşak makam. I avsnittet ”Taksim” återkommer jag till detta.

Ex 8: Uşşak - A



Jag upplevde en stor förändring av min klang när jag spelade på Aydemirs munstycke. För att få en ton över huvud taget krävdes det att jag hade ett mjukare tryck med läpparna mot röret, att öppna ett större hålrum i munnen och vara mer flexibel med tungan för att forma intonationen. Direkt efter lektionen gick jag till blåsinstrumentbutiken och köpte ett munstycke med större öppning av märket Vandoren 7JB. Jag köpte även samma sorts rör som han spelade på av märket ”Rigotti Hot and swing”. Ett märke som specialiserat sig för just turkisk, grekisk musik samt dixie och klezmer musik.

3.4 Nikriz Sirto

En komposition av kompositören Tamburi Cemil Bey som levde i Istanbul 1871-1916.¹⁷ Detta stycke är en standard som spelats in i många versioner. När jag började planka melodin fastnade jag framför allt på en fras som återkommer flera gånger i låten. Den frasen visade sig vara en mycket användbar övning som presenterar ett stiltypiskt ornament på ett tydligt sätt. *Nikriz Sirto* visade sig innehålla många stiltypiska, återkommande melodisekvenser och ornament som jag har använt mig av som övningar. Jag har utgått från en version av *Nikriz Sirto* arrangerad av Göksel Baktagir¹⁸ från skivan *Café Istanbul*.

¹⁷ Neyzen - Nikriz Sirto, Cemil Bey (Tanbûrî) – <http://www.neyzen.com/makamlar/nikriz.html>, 2018-05-10

¹⁸ Kompositör och kanunspelare bosatt i Istanbul.

Inspelningen börjar med en taksim av klarinettisten Serkan Çağrı och går sedan över i ett intro innan låten sätter igång.¹⁹ I not-exemplet har jag noterat en sekvens som avslutar A-delen som S.Çağrı spelar i två varianter.

Ex 9: T= Tunga/ansats M=Mute/stoppa tonen med tungan)

Ornament 1

Ornament 2

Ornament 1: I takt 2 betonas varannan ton med tungan, Tonen utan ansatts med tungan spelas som ett ornament genom att lyfta fingret och låta tonen komma som en utfyllnads ton, tonen skall fortfarande kunna uppfattas till skillnad från ex 2.

Ornament 2: I takt 2 betonas varannan ton med en tungansats. Tonen betecknad med "M" som står för "Mute" skall nästan inte höras. Samtidigt som jag lyfter fingret för att ta "M" tonen så stoppar jag luftflödet med tungan.

3.5 Taksim

I mitten av höstterminen tog jag min första lektion av Ahmad al Khatib för att lära mig att spela taksim. Taksim är en viktig del i turkisk-ottomansk musik vilket jag kände till sedan innan. Arbetet med taksim har varit genomgående under hela året. Innan jag började med taksim kändes det som ett ofantligt stort projekt, kanske till och med ouppnåeligt. Jag stälde mig själv frågan: "Hur ska jag kunna improvisera fritt i en genre som jag inte känner mig fri i?" Men eftersom att jag länge velat lära mig taksim och eftersom att det är en så viktig del i musiken beslutade jag mig för att tränga bort mina rädslor och istället ta reda på vad det faktiskt innebär att spela taksim. Tillsammans med Ahmad Al Khatib började jag bena ut form och riktlinjer för en taksim, jag fick övningar som jag kombinerade med icke-analytisk och analytisk plankning.

Den första övningen jag fick av Ahmad gick ut på att lära sig att hitta funktionerna av tonerna i en makam: Jag skulle öva på att improvisera med ett begränsat tonmaterial: Till en början fick jag endast använda mig av den 1a tonen i skalan (grundtonen), samt de tillhörande ledtonerna, dvs. närmast liggande hel/halvton samt i vissa fall en kvart under grundton. Begränsad till endast en ton att improvisera med fick jag använda mig av rytm, dynamik, ornament och vibrato i min improvisation. Sedan lade jag till andra tonen i skalan och gjorde samma procedur med detta något utökade ton-material. Övningen gjordes tills tonmaterialet innefattade en hel oktav.

Det var oerhört utmanande att improvisera på endast en ton, när sedan jag lade till en till ton upplevdes den som en oerhört stor förändring och utveckling av improvisationen. Övningen gav mig en starkare relation till varje ton i skalan. Jag skrev i min processdagbok: "Visa respekt för tonerna! Byt inte ton för än de första tonerna har fått säga sitt".

¹⁹ Lyssna till huvudtemat 02,09 sekunder in i låten. <https://www.youtube.com/watch?v=zQwVTxwbGis>

Ahmad beskrev hur en enkel form för taksim kan se ut. I exemplet väljer jag att utgå ifrån hicaz från A.

1. Etablera grund/start-tonen i vald makam, i det här exemplet A i ett lågt register, genom att huvudsakligen använda skalans första tetrakord tillsammans med led-toner till A i skalans.
2. Presentera 4:an/D (sista tonen i hicaz tetrakord) och etablera den som en ny grundton. Från D bildas ett mollpentakord (= Puselik) som slutar på A i 8:av. En mycket stiltypiskt sätt att betona den nya grundtonen är att spela en mycket lång ton med ett växande vibrato.
3. Det tredje steget spelas med mer frihet och virtuositet. Ofta spelas hicaz upp till klarinettens översta register.
4. Det sista steget är att ta sig "hem" till grundtonen igen. Det görs ofta genom att klättra nedåt i skalans och stanna på tidigare etablerade toner från ex 2,3.

Denna form är en enkel variant av taksim där man endast använder sig av en makam. Med samma metod kan man modulera till andra modus genom att byta makam efter en ny etablerad grundton. Jag kombinerade Ahmads övning med att planka fraser eller hela improvisationer av tex. mina klarinettlärare eller inspelningar från mina spellistor. Jag använde mig av både analytisk plankning och Icke-analytisk plankning. Liksom jag nämnt tidigare gick den mesta tiden av Onurs lektioner ut på att härma hans fraser när han spelade taksim. Jag tolkade det som att varje skala har några vanligt förekommande fraser som introducerar resp. makam på korrekt sätt. Jag kände när jag använde mig av dessa introduktionsfraser att det hjälpte mig att komma in i makamens stämning.

Taksim-cirkel: Under min andra resa till Istanbul i slutet på februari 2018 bekantade jag mig med jämnåriga musiker som arbetar professionellt eller studerar turkisk-ottomansk musik. En kväll träffades vi hemma hos min nya vän Hakan för att dricka vin och jamma. Jag var nervös över att jamma med dessa proffs men samtidigt oerhört tacksam och glad över att de ville spela med mig. Eftersom att vi inte hade så många låtar gemensamt så spelade de några låtar för mig och jag spelade jag lite svensk folkmusik för dem. Min vän Hakan föreslog sedan att vi skulle göra en taksim-cirkel. Det gick till så att vi satt i en ring och alla spelade en bordun. Vi valde en makam, sedan gick vi hela varvet runt och turades om att spela taksim över bordunen. Ibland ledde någon in sin taksim till en ny makam, då flyttade bordunen till den nya grundtonen. Det var oerhört inspirerande att lyssna på när de spelade, det blev även lättare för mig att spela en taksim efter att precis ha hört dem spela. Känslan var att deras spel liksom "smittade" av sig på mig. De gav mig positiv respons och skrattade till när de hörde mig spela eftersom att de tyckte att det lät som att jag spelade på turkiska.

3.6 Icke-analytisk plankning

För mig var det viktigt att hela tiden anknyta till det kreativa i musiken, att få känna att jag skapar själv trots att jag mestadels kopierar någon annans spel. Jag var noga med att föra in icke-analytisk plankning i övandet på både taksim och låtspel. Jag satte ofta på hög musik så att jag verkligen kunde känna och höra allt och så att jag inte överröstade klarinettisten med mitt spel. Ibland sänkte jag tempot med "amazing slowdowner" för att ha en chans att hinna med i låtar med ett högt tempo. Jag blundade och härmade. Under dessa övningar kunde tiden stanna, mitt fokus pendlade mellan att lyssna på klarinettisten på inspelningen och mig själv som ibland övergick till att spela helt fritt i musiken. När jag använde samma metod för taksim stannade jag ibland på vissa fraser som jag tyckte om eller som lät användbara.

3.7 Taksim i norsk Hardingfele-tradition²⁰

Under våren gjorde jag premiär med ett nytt band i ledning av Guro Kvifte Nesheim, GKN5. Vi spelar norsk folkmusik ur Hardingfele-traditionen som traditionellt är en solotradition med det vi gör är att arrangera musiken i ett 5-manna band. Vi har arbetat mycket med att tillsammans klinga som en Hardingfela. Min roll i bandet är att spela unisont eller i oktav med Hardingfelan samt lägga bordun stämmor. Eftersom att både Hardingfele musiken är ny för mig och att det dessutom inte finns någon utbredd klarinett-tradition spelad på dessa låtar innebär det att jag får uppfinna en spelstil själv.

I vissa låtar i repertoaren har jag improviserade solon. Där har jag testat att inspireras av strukturen och på en taksim. Det har blivit ett lyckat experiment. Jag har använt mig av de modus som presenteras i låten som oftast är dur, moll och lydiskt.²¹

1. Presentera grundtonen i lågt register med dess närliggande toner i en lugn och beskrivande attityd.
2. Sedan går jag till 4e eller 5e tonplatsen och presenterar nästa tonmaterial.
3. 8av. Här ökar jag intensiteten.
4. Här ökar jag intensiteten och spelar mer rörligt runt en oktaverad 4a eller 5a upp till den 3e oktaven. Här lägger jag gärna en lång ton i ett högt register och använder mig tydligt av en lydsk skala går sedan in i att spela rytmiska fraser.
5. Jag avslutar genom att landa på grundton i passande oktav.

Taksim-metoden är endast en del i årets skörd av ny musikalisk lärdom som jag har applicerat i mina befintliga band. Jag har även experimenterat med att använda mitt nya munstycke tillsammans med lösa rör i sammanhang där jag inte gjort det tidigare. Ett exempel är i en improvisationsbaserad sextett, ”Dagny i forsen”. Vi komponerar musik med utgångspunkt i improvisation, alla i bandet har en tydlig förankring i nordisk folkmusik vilket påverkar soundet på musiken. Först kändes det mycket ovant med den nya klangen i ensemblen, jag fick dock ingen reaktion av mina bandmedlemmar på mitt nya sound vilket förvånade mig. Tidigare har jag upplevt att jag lätt hamnar in i ett klassiskt sound, en rund och tjock klang som jag inte tycker passar i alla sammanhang i ”Dagny i forsen”. Den nya klangen var både skörare och gällare på samma gång och det tyckte jag klingade fint med fiolerna. Dock var det något som gjorde att det blev svårt att intonera, på ett sätt som jag inte upplevt tidigare. Jag vet inte vad det beror på och har tyvärr inte haft tid att fördjupa mig i detta. Den flexibla intonationen dock var inte bara negativ. I fria improvisationer hade jag nu nya sound och fraser att använda mig av. Så som ett flexibelt och glissando som jag nu kunde göra mellan ters (mellan vissa toner). Jag kände mig mer säker i att göra effektfulla vibraton på ett mer kontrollerat sätt och med en större variation.

²⁰ En hardingfela är en norsk variant av fiolen med ett antal resonanssträngar och rikligt med dekorationer.

²¹ Se ljudexempel – Linborgen. GKN5. Lyssna till improvisationen sek 2.18.

4. RESULTAT OCH DISKUSSION

4.1 Sammanfattning av resultat- Hur tillägnar jag mig musiken på bästa sätt?

Jag skulle vilja likna min process med att lära sig ett språk. Liksom i språkinläring har jag övat på ljud och fraser och regler/normer för hur dessa används, dvs. grammatik, ord och meningsbyggnader i turkisk-ottomansk musik. Jag känner nu i slutet av läsåret att jag hjälpligt kan kommunicera med mitt nya musikaliska språk och bli förstådd av personer som spelar turkisk musik. Ändå så känns det som om jag precis har börjat. Jag har fortfarande väldigt mycket att lära. I detta avsnitt sammanfattar jag mitt projekt och mitt resultat.

Jag tackar mig själv över att jag började mina första veckor på höstterminen med en intensiv period av musiklyssning. Genom icke-analytisk lyssning fick jag vara med musiken i många olika vardagliga situationer. Jag har ett minne från när jag gick till skolan en strålende höstmorgon med musiken ljudande i mina öron som fick mig att börja gråta, den turkisk-ottomanska musiken blev mitt soundtrack under hela läsåret. Med icke-analytisk lyssning har jag omedvetet byggt upp en genrekänedom som jag har märkt av tydligt i alla övningsituationer, dvs. jag kan höra när det låter ”rätt och fel” och korrigera det själv. Analytisk lyssning har framförallt gett mig en större kunskap om musikerna och musikens bakgrund samt en orientering i repertoaren. Flödesskrivningen använde jag enbart då jag hade tappat fokus och inte kunde orientera mig eller känna något. Själva texten som blev utav flödesskrivningen använde jag mig aldrig av, men metoden blev ett sätt att komma ur en tröskel och leta efter något nytt som fick mig att tända gnistan igen.

Att jag inte spelade klarinett under de två första veckorna tror jag var ett bra beslut. Mitt syfte var att skaffa mig en uppfattning av vilken musik jag vill lära mig att spela, eftersom att genren är så stor och kan innefatta så mycket musik så ville jag begränsa mig. Jag var orolig att det skulle kännas oöverkomligt om jag började från olika ändar samtidigt. Istället valde jag att vänta till jag kände att jag hade en riktning. Jag började med att lära mig ”Konyali” noggrant och arbetade enbart med utgångspunkt i den i ca 3 veckor.

Ornament

När jag lyssnar på Mustafa Kandiralıs inspelning av Konyali och jämför den med min första och min senare version som självklart är bättre på grund av att jag har spenderat mer tid med låten, men framför allt att jag insåg vikten i att analysera ornamenten noggrant. Blagoj hjälpte mig i uppstartfasen att synliggöra viktiga ornament eller tekniker. Han lärde mig att vara noggrann när jag plankar. Hans nyfikna och positiva attityd och noggrannhet smittade av sig på mig vilket gjorde att det var oerhört lustfyllt att leta efter alla små detaljer. Eftersom att inte heller Blagoj hade någon större erfarenhet av turkisk-ottomansk musik än mig så lärde vi oss musiken tillsammans på lektionerna, Blagoj visade mig hur han lyssnade efter tekniken i ornamentet så att jag kunde göra på samma sätt på egen hand. Blagojs djupa kunskap kring folkmusik på Balkan (främst Makedonien, Serbien, Bulgarien) var till stor hjälp och var anledningen till att jag valde att ha honom som lärare.

Trots att det är olika traditioner så har musiktraditionerna mycket gemensamt på grund av att länderna angränsar till varandra, att de ingått i det ottomanska riket, jag tror också att romerna som länge har varit ett resande folk påverkats och påverkat musiken dit de reste. Så som båda mina exempel i kapitel *Konyali* och som *Nikriz Sirto* beskriver varierar ornamenten med tungans ansatts tillsammans med fingrets upp och ned rörelse. Ornament spelas även med hjälp av vibrato med munnen. Stackato spelas aldrig flera toner i följd utan med en mutad ton eller ett liknande ornament i mellan. Det finns så många olika ornament men detta var den viktigaste nyckeln för mig när jag plankade ornament.

4.2 Istanbul – nya redskap gav nya sound.

Jag är oerhört tacksam för att jag fick stipendium för att åka till Istanbul och träffa Yalazan och Aydemir som med endast korta meddelanden innan första mötet accepterade att bli mina lärare. Det betydde väldigt mycket för

mig att de tackade ja och välkomnade mig in i sin tradition med innehållsrika lektioner och ett stort engagemang. Utan dem hade resultatet aldrig blivit så bra. Av dem fick jag svar på frågor som jag försökt att besvara utan framgång.

Min största revolutionerande upptäckt var när jag under min första lektion för Onur Aydemir fick det konkreta tipset att köpa ett nytt munstycke med större öppning. När jag köpte ett nytt munstycke och nya rör öppnade sig en mängd nya möjligheter. Bara genom att höra tonen när jag spelade på det nya munstycket så lät det mer stilenligt än tidigare, det blev lättare att bända tonen för att ta mikrotoner och göra vibrato. Varje förändring/rörelse med munnen gjorde ett större avtryck på soundet än tidigare, med hjälp av det nya munstycket.

En lika revolutionerande lärdom var när jag fick veta att det finns speciella grepp för mikrotoner. Innan Yalazans lektion hade jag enbart försökt att bända tonen med läpparna för att få mikrotoner utan ett bra resultat. Med de nya kvartstonsgreppen kunde jag lättare komma åt rätt intonation på mikrotonerna. Det nya munstycket gjorde det också enklare att bända tonerna utan mikrotonsgrepp. Det kändes oerhört svårt att få ett flöde i spelet med dessa nya grepp och jag tappade min motivation. Tillslut lyckades jag ta tag i problemet och tvinga mig själv att utöka mitt övningspass med skalövningar i ett långsamt tempo. När jag sammanfattar inser jag att en fråga skulle kunna vara hur jag lär mig att höra om jag spelar rätt intonation på mikrotonerna? Detta har dock bara kommit av sig själv. Jag har fått kommentarer från både Khatib och Yalazan att de tycker att jag spelar rätt. En anledning till detta tror jag har att göra med att jag lyssnat så mycket på musiken.

Som jag beskrev i kapitel 2 så funderade jag över hur jag skulle göra med faktumet att turkisk-ottomansk musik vanligtvis spelas på G-klarinettt samtidigt som jag redan kan spela Bb-klarinettt. Eftersom att jag inte har testat att spela g-klarinettt så har jag inget att jämföra med men jag upplever att jag har uppnått de resultat jag hade önskat med en Bb-klarinettt. Ibland har jag dock upplevt att jag saknar det låga registret som g-klarinetten har, med en mer öppen och kraftfull klang vilket inte riktigt går att få till på en Bb-klarinettt. Jag tror att det hade tagit en stor del av året att bara lära mig att behärska instrumentet vilket hade lett till att jag inte hunnit fördjupa mig lika bra i musiken.

4.3 Taksim- Vad är det och kan jag lära mig att spela en taksim?

När jag spelar en taksim använder jag mig av språkets alla beståndsdelar och för att tala flytande med mina egna formulerade meningar. Taksim kom att bli en genomsyrande del av hela processen. Jag upplevde att när jag övade på repertoaren/låtar/stycken i kombination med taksim, så gynnade dessa varandra. Låtarna introducerade mig för tonspråket och användandet av det vilket givit mig nycklar till att improvisera taksim. När jag övade på taksim samlade jag på fraser och sekvenser från inövad repertoar och analytisk/icke-analytisk plankning från inspelningar och lektioner. Dessa sekvenser använder jag i taksim, men också som teknikövningar innehållande ornamentering, frasering och mikrotoner. Jag tillbringade mycket tid till att lyssna och analysera, jamma till inspelningar med taksim. Efter lektionerna med Onur som främst gick ut på att spela och härma hans taksim förstod jag att det fanns vissa standardfraser för taksim i olika makamlar. Jag har haft stor hjälp av dessa introduktionsfaser för att komma in i känslan/temperamentet i makammen.

När jag fick en tydlig form på hur en enkel taksim spelas blev allting mer konkret vilket kan låta självklart, men jag hade en felaktig bild över vad en taksim är. Som något okontrollerat naturligt och spontant som bara den kan utföra som är född i traditionen eller som har vikt större delen av sitt liv till musiken. Min exotifiering av musiken och musikerna kommer ur min okunskap likaväl som respekt och passion för musiken. Kanske också var min sneda bild också byggd på min rädsla för att lära mig musiken som vars sammanhang jag av naturliga skäl inte var inbjuden i ännu. Nu i efterhand så ser jag att det är med turkisk-ottomansk musik som med all annan

musik att det finns mer eller mindre genretypiska regler och förhållningssätt att lära sig och om man lär sig dessa så har man god chans att spela respektive genre.

Jag tror att det som ligger till grund för min tidigare uppfattning är att jag alltid har förhållit mig till improvisation som ett fritt uttryck där jag kan välja att använda mig av stiltypiska sound och drag som jag tycker passar. Det är viktigt att understryka att jag så här tidigt i min läroprocess gjort ett val att följa reglerna/riktlinjerna jag lärt mig gällande hela musikgenren inkluderat taksim. Jag tror att det är det enda sättet att lära mig musiken. Jag ser fram emot att känna mig så grundad i genren att jag har möjlighet att experimentera mer med musiken och kanske frångå vissa stilistiska grepp.

4.4 Jag ställde mig frågan: Hur påverkar dessa nya kunskaper mitt musicerande i andra sammanhang?

Året har varit intensivt, jag har velat fokusera på mitt skolprojekt och har försökt att inte engagera mig för mycket i mina frilansprojekt utanför skolan. Men i de fall jag har gjort det har jag funderat över hur jag ska förhålla till mina nya kunskaper när jag spelar en annan genre. Jag beskriver i kapitlet 3,7, hur jag fick hjälp av strukturen av en taksim när jag gör ett improviserat solo i bandet GKN5. Även den norska hardingfele-traditionen är en ny musiktradition som jag inte har djupdykt i, eftersom att den har många likheter med annan nordisk folkmusik så har jag lättare att veta hur jag ska tolka musiken på klarinett jämfört med den turkiska-ottomanska musiken. Jag använde mig av melodifragment och ornament i genren och applicerade sedan taksim-formen i min improvisation. På så sätt fick jag en riktning som jag tidigare saknat. Genom att ha en form på improvisationen kunde jag istället fokusera på att experimentera med modus och rytmik och dynamik. Det gynnade även min lust till att improvisera i bandet då jag kände att jag kunde hitta min egen röst i musiken. Mitt nya munstycke har varit ett enkelt sätt att ta in mina nya kunskaper i mina befintliga band. Det tar mig utanför min safe zone och ger en ny ljudbild som automatiskt inspirerar till att tänka om och experimentera med nya tekniker och sound.

5. AVSLUTNING OCH FRAMTID

För första gången har jag studerat en klarinetträdning och lärt av levande traditionsbärare. Det innebär såklart en stor skillnad jämfört med när jag har studerat nordisk folkmusik som till stor del har inneburit att tolka fiolmusik. Tidigare har jag upfunnit mina egna speltekniker i nordisk folkmusik, vilket också är lärorikt och kreativt på sitt sätt. Nu har jag istället kunnat lära mig en befintlig tradition som faktiskt spelas på mitt instrument och som dessutom ligger mig varmast om hjärtat. Det har gjort att jag har hittat nya tekniker och sound som jag själv inte skulle komma på. Förutom att jag har lärt mig mycket om den turkisk-ottomanska musiken har jag också breddat mitt sound.

I flera kapitel återkommer jag till icke analytisk/analytisk-planering och icke analytisk/analytisk-lyssning. Det handlar alltså om att jag med analys, utan åsikt eller känsla lärt mig eller lyssnat på musik och lärt mig de tekniska aspekterna av musiken så likt de romska klarinettisterna i Turkiet som möjligt. Jag kallar det att ”göra grovjobbet” vilket kan vara ganska icke-kreativt och torrt, men än så viktigt för att lära sig saker som ens egen fantasi inte kan skapa på egen hand. Den andra aspekten, icke analytisk-planering/lyssning har varit en minst lika viktig del när jag lärt mig musiken. För mig handlar det om att gå in i en roll för att få fram känslan i musiken, vissa saker går inte att beskriva i en notbild eller i ord. Jag ser musiken som ett språk med ord och grammatik och melodi, men som i alla språk så finns det en social aspekt med oskrivna regler som bara går att förstå genom att använda sig av språket och tala det med människor. Eftersom att jag sedan långt innan jag påbörjade den här processen har älskat att lyssna på turkisk-ottomansk musik har jag identifiera mig med en roll i musiken. Nu i slutet av året känner jag en stor tillfredsställelse av att jag kunna gå in i den rollen och skapa den känslan som nu blivit allt mer grundad i mig och förmedla musiken till andra. Att jag fick möjligheten och att jag gav mig själv tiden att under ett år studera klarinettspelet i turkisk-ottomansk musik som jag tycker om mest av allt har betytt väldigt mycket för mig. Det har gett mig en ny inspiration att experimentera med klarinettens sound och en bättre självkänsla som klarinettist. Jag hoppas att min process och mina metoder kan inspirera andra musiker att våga gå in i nya musikaliska roller och att satsa på det dom älskar.

Jag blickar framåt i tiden och ser framemot att fortsätta att åka till Istanbul och fördjupa mina kunskaper och utöka min repertoar. Jag drömmer om att spela musiken i olika konstellationer och experimentera med instrumentation och i genreöverskridande samarbeten. Jag känner min sugen på att fortsätta att utveckla användandet av ornament och tonbildning i den turkisk-ottomanska musiken både i genren men framförallt i musik utanför genren. G-klarinetten är fortfarande ett utforskat kapitel som jag tror att jag kan komma att ta upp i framtiden. Det känns just nu ganska långt borta men jag tror att det skulle ge mig en ytterligare dimension i musiken.

6. KÄLLFÖRTECKNING

Litteratur

Karl L. Signell, PhD. *Makam, Modal Practice in Turkish Art Music*. Usul Editions 2008.

Writing the history of "Ottoman Music" / edited by Martin Greve ; translations by Efkân Oğuz, Martin Greve, Onur Nobrega. Würzburg 2015.

B.Kragulj. *The Turkish clarinet: its history, an exemplification of its practice by Serkan Çagri, and a single case study*. (PHD The university of north Carolina Greensboro, 2011).

Internetkällor

Wikipedia, "Ney." <https://sv.wikipedia.org/wiki/Ney>, 2018-05-28

Womex virtual- https://www.womex.com/virtual/uzelli_records/mustafa_kandirali, 2018-05-10

Neyzen- <http://www.neyzen.com/makamlar/nikriz.html>, 2018-05-10

Ljudupptagningar

Göksel Baktagir. *Cafe Istanbul: Sirtolar Ve Longalar*. Kalan Ses Görüntü, 2001.

Mustafa Kandirali, *Turkish Oriental Music*. East Mediterranean Music, 2013.

Taksim Trio. *Taksim Trio*. Doublemoon Records, 2007.

Naci Göçmen. *Klarnet Taksimleri*. Kalite Ticaret Plak, 1993.

Selim Sesler. *Anatolian Wedding*. Doublemoon Records, 2006

Kirpi Bülent. *Oyun Havaları*. Universal Music Taxim Edition, 2015.

Kirpi Bülent. *Zeybekler Ve Türküler*. Universal Music Taxim Edition, 2015.

Bifogade ljudfiler

Ljudexempel 1. Konyali, 2017-08-26

Ljudexempel 2. Konyali 2. 2017-09-12

Ljudexempel 3. Konyali jam. 2017-11-22

Konyali, Mustafa Kandirali. Inspelat på min mobil från skivan Mustafa Kandirali. *Turkish Oriental Music, Konyali*. East Mediterranean Music, 2013.

Lindborg. GKN5, *Bestastovo*. Taragot 2017