



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

## **Att komponera med melodik som utgångspunkt**

En studie som fördjupar sig i att hitta mer personliga sätt att komponera

**Benjamin Löfgren**

---

**Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i Improvisationsmusik**

Termin 6 År 2023

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng  
Konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation  
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet  
Vårterminen 2023

Författare: *Benjamin Löfgren*

Arbetets rubrik: *Att komponera med melodik som utgångspunkt*

Arbetets titel på engelska: *To compose with melody as a starting point*

Handledare: *Professor Anders Hagberg*

Examinator: *Professor Staffan Mossenmark*

## **SAMMANFATTNING**

Nyckelord: Komposition, jazz, melodi, analys, kompositionstekniker

----- (ca 150 ord)

Syftet med arbetet är att undersöka verktyg för att utveckla min förmåga till komposition för mindre jazzensemble, med utgångspunkt i melodik och där melodin står i fokus och driver låten framåt. Detta görs genom att transkribera en annan musikers komposition som har dessa kvaliteter och därefter skriva tre egna låtar med hjälp av tre olika arbetssätt.

Arbetet visar en ökad insikt i vad för kvalitéer som författaren själv anser är viktiga för att göra en melodi kraftfull, samt vilka tillvägagångssätt som kan tillämpas för att nå dit i de egna kompositionerna. Detta i sin tur resulterar i ett mer personligt sätt att komponera, som i allt högre grad resonerar med författaren själv.

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>2</b>
<b>2. Syfte</b> .....	<b>4</b>
<b>3. Frågeställning</b> .....	<b>4</b>
<b>4. Metod</b> .....	<b>5</b>
4.1 <i>Analys av förebilder</i> .....	5
4.2 <i>Egna kompositioner</i> .....	5
<b>5. Bakgrund</b> .....	<b>6</b>
5.1 <i>Musikaliska byggstenar och tankar om musik</i> .....	6
5.2 <i>Noam Wiesenberg</i> .....	7
<b>6. Resultat och Analys</b> .....	<b>8</b>
6.1 <i>Transkription av Shir Le'shir</i> .....	8
6.2 <i>Kompositionsprocess och resultat</i> .....	12
6.2.1 <i>Låt 1 – Rösten som verktyg</i> .....	12
6.2.1.1 <i>Underlag till låt 1</i> .....	12
6.2.1.2 <i>Kompositionsarbete av låt 1</i> .....	13
6.2.2 <i>Låt 2 – White-note Exercise</i> .....	16
6.2.2.1 <i>Underlag till låt 2</i> .....	16
6.2.2.2 <i>Kompositionsarbete av låt 2</i> .....	17
6.2.3 <i>Låt 3 – Melodik och harmonik</i> .....	18
6.2.3.1 <i>Underlag till låt 3</i> .....	18
6.2.3.2 <i>Kompositionsarbete av låt 3</i> .....	20
<b>7. Diskussion utifrån frågeställningarna</b> .....	<b>23</b>
<b>Referenser</b> .....	<b>26</b>
<b>Bifogade filer</b> .....	<b>28</b>

## 1. Inledning

Under mina år som studerande musiker har mitt mål alltid varit en strävan efter att hitta min egen musikaliska identitet. Som trumpetare har jag spenderat oerhört många timmar i övningsrummet med att hitta mitt "sound" och mitt personliga musikaliska språk. I samband med denna ambition började jag så småningom blygsamt utforska kompositionsfältet, dess tekniker och traditioner. I början skrev jag lite då och då, men inte så frekvent. Så hösten 2020, när jag började studera på Högskolan för Scen och Musik (HSM), bestämde jag mig för att skriva minst en komposition, eller åtminstone någon slags musikalisk skiss, i veckan. Detta för att utveckla en struktur till min komponeringsprocess med förhoppningen att jag till slut skulle lära mig att kunna skriva kontinuerligt, även när inspirationen tryter.

De kompositioner jag blev nöjd med testade jag att spela med band. De som jag blev mindre nöjd med arkiverade jag. Det kändes kul och givande att kontinuerligt skriva musik, och även om många låtar i slutändan arkiverades började jag bygga upp en bank med egna kompositioner.

Så småningom upptäckte jag dock ett problem när jag märkte att kompositionerna ofta fastnade i liknande mönster. Mitt tillvägagångssätt i kompositionsprocesserna har ofta varit att börja vid pianot, där jag letar och hittar klanger jag tycker om. Klangerna blir sedan till ackordsgångar. Efter det definieras vilken stil som ska prägla låten, med avseende på rytmik och puls (utan fokus på harmonik). Efter allt detta kommer vanligtvis melodin, längst ner på prioriteringslistan. Detta funkade till en början, och resultaten kunde bli intressanta och kärnfulla kompositioner, men det resulterade även ofta i att musiken som skrevs ofta hade samma upplägg. Nu när jag skriver musik händer det alltför ofta att jag börjar med samma klanger som jag redan gjort så många gånger förut och faller in i samma riktning som så många tidigare kompositioner. Det kändes helt enkelt som att musiken skrevs på autopilot, och jag hade svårt att ta mig ur dessa invanda mönster.

När vi under våren andra året på HSM fick i uppgift att skriva storbandsarrangemang för Bohuslän Big Band började jag klura på hur jag skulle ta mig an uppgiften. Jag ville skriva

och arrangera en egen komposition, för det hade jag lovat mig själv i början av utbildningen att jag skulle göra. Men till en början kändes det som en omöjlighet eftersom uppgiften kändes allt för stor i det skedet.

Räddningen kom av att lyssna på mycket storbandsmusik, där vissa av låtarna jag kom över tilltalade mig speciellt mycket. Jag bestämde mig för att lyssna extra mycket på de låtar jag tyckte mest om, för att urskilja de musikaliska idéerna och arrangemangstekniker som kompositörerna använt sig av. Det jag lyssnade mest på var Maria Schneiders<sup>1</sup> *Hang Gliding*<sup>2</sup> och Remy Le Boeufs<sup>3</sup> *Sibbian*<sup>4</sup>. Det jag slogs av först när jag hörde låtarna var hur linjära och horisontella de kändes, de har i mina öron en tydlig röd tråd. Framför allt fångades min uppmärksamhet av melodiken i låtarna. Melodin flyter på och svävar fritt ovanpå. Allt präglas av en lätt enkelhet.

Jag slogs av hur viktigt melodik är för mig. Förutom deras intressanta arrangemang och otroliga stämföring så är det melodin jag tilltalas mest av. Det kan ha att göra med mitt huvudinstrument och många tusen timmar i band och i övningsrummet med fokus på just melodier.

Genom att lyssna på, och analysera Schneiders och Le Boeufs musik fick jag en djupare förståelse för hur musiken som jag tilltalas av kan vara uppbyggd. När jag analyserat låtarna närmare märkte jag att under det lätta och till synes okomplicerade fanns där en underliggande komplexitet. Jag försökte ta efter deras kompositioner, och detta resulterade i att jag, med hjälp av deras medel, kunde skriva ett eget storbandsarrangemang.

---

<sup>1</sup> Maria Schneider 1960- . Amerikansk kompositör och bandleadare.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Schneider\\_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Schneider_(musician)) 5 april 2023

<sup>2</sup> *Hang Gliding* – Maria Schneider. Inspelad inför hennes album *Allégresse* 26-27 januari 2000, senare släppt på Spotify under albumet *The Essential Maria Schneider* 25 maj 2020.

<https://open.spotify.com/track/5qVNhkJLfbIGstGluYkbaj?si=3163328f67d34056> 5 april 2023

<sup>3</sup> Remy Le Boeuf 1986- . Amerikansk saxofonist och kompositör.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Remy\\_Le\\_Boeuf](https://en.wikipedia.org/wiki/Remy_Le_Boeuf) 5 april 2023

<sup>4</sup> *Sibbian* – Remy Le Boeuf. Släppt i samband med hans album *Assembly of Shadows* 25 maj 2020.

<https://open.spotify.com/track/7nM8roWt12aZjqGppyOIWE?si=68a288a8f3af4448> 5 april 2023

Nu vill jag, med detta examensarbete, fortsätta utforska låtar jag tycker om och ta reda på varför just de låtarna tilltalar mig, och med den informationen utforska olika medel och övningar för att själv komponera i samma anda. Jag vill arbeta med att utgå från melodin i stället för ackord eller rytm. Genom detta vill jag försöka hitta ett sätt att komponera som i högre grad resonerar med mig själv. Allt detta utgår från en strävan mot ett mer personligt tonspråk.

## 2. Syfte

Syftet med arbetet är att undersöka verktyg för att utveckla min förmåga till komposition med utgångspunkt i melodik och där melodin står i fokus och driver låten framåt. Genom att identifiera andra musikers kompositioner som framhäver melodins roll, samt utforska metoder för att inkludera dessa i mitt eget skapande, vill jag utveckla min komponeringsförmåga, såväl i process som resultat. Det syftar också till att på detta sätt hitta ett eget, mer äkta tonspråk i mitt komponerande.

## 3. Frågeställning

För att uppnå det övergripande syftet med detta arbete så har följande frågeställningar formulerats:

- Vilka inslag i andras kompositioner identifierar jag som viktiga för att musiken ska få ett musikaliskt driv och flöde, samt för att melodin ska stå ut och få den viktigaste rollen i en komposition?
- Vad är det i dessa låtar som framhäver melodin på ett sätt som tilltalar mig? Vilka metoder/övningar/tillvägagångssätt kan jag hitta för att uppnå liknande resultat?
- Hur kan jag använda mina förebilders musikaliska och kompositoriska idéer i mitt eget komponerande och samtidigt hålla fast vid min egen musikaliska identitet?

## 4. Metod

I detta kapitel presenteras arbetets metod. Metoden är uppdelad i två delar, varav den första är en analys av förebilder och den andra innehåller min kompositoriska process som har resulterat i mina egna kompositioner.

### 4.1 Analys av förebilder

Metoden för detta arbete kommer ha sin utgångspunkt i analys av ett musikaliskt verk som tilltalar mig speciellt mycket. Låten heter *Shir Le'shir*<sup>5</sup>, och är skriven av Noam Wiesenberg<sup>6</sup>.

Låten kommer att analyseras med syfte att ge mig djupare förståelse i hur den är uppbyggd. Fokuset kommer ligga på melodin, och hur just melodin kan lyftas på bästa sätt. Genom att analysera låten kommer jag förtydliga och konkretisera vissa byggstenar som gör att just den melodin tilltalar mig.

Jag kommer även låta mig inspireras av Kenny Wheelers<sup>7</sup> *Sweet Time Suite, Part 1 – Opening*<sup>8</sup> som har liknande kvalitéer som *Shir Le'shir* och som även den har varit en stor inspirationskälla till en av mina kompositioner.

### 4.2 Egna kompositioner

Vidare ska jag ägna mig åt kompositoriska övningar med syfte att själv implementera det jag har lärt mig genom att analysera låten. Framför allt ska övningarna hjälpa mig att komma bort

---

<sup>5</sup> *Shir Le'shir* - Noam Wiesenberg. *Roads Diverge*. Systems Two Recording Studio i Brooklyn, NY. Utgiven 18e maj 2018.

<https://open.spotify.com/track/322emSt0vXErrg1mrToTj3?si=b157d8ac30bd481c> 5 april 2023

<sup>6</sup> Noam Wiesenberg 1987- . Israelisk basist och kompositör som nu är baserad i New York.

<https://www.noamwiesenberg.com>

<sup>7</sup> Kenny Wheeler, 1930-2014, var en kanadensisk trumpetare och kompositör, baserad i London från 1952 och framåt.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Kenny\\_Wheeler](https://en.wikipedia.org/wiki/Kenny_Wheeler)

<sup>8</sup> *The Sweet Time Suite Part 1 – Opening* – Kenny Wheeler. Från hans album *Music For Large & Small Ensembles*. ECM Records. Utgiven 1 oktober 1990.

<https://open.spotify.com/track/0TPz69Knk69ZE8yhil89CB?si=fa165170b40840c0> 5 april 2023

från mina invanda mönster, som att börja skriva vid pianot och bestämma ackord som senare följs upp av melodin. Jag kommer dela upp mitt eget arbete i tre kompositioner med varsitt tillvägagångssätt:

1. Sjunga melodin
2. White-Note Exercise
3. Sång och bastoner ihop

Övningarna, som ska resultera i ett antal kompositioner, ska jag analysera och jämföra med låten *Shir Le'shir* för att se vilka styrkor den har inspirerat och som jag har lyckats etablera i mitt eget skrivande.

## 5. Bakgrund

I detta kapitel presenteras min egen erfarenhet av hur musik är uppbyggd samt en bakgrund om Noam Wiesenberg och hans låt *Shir Le'shir*.

### 5.1 Musikaliska byggstenar och tankar om musik

I musikleära pratas det om vissa musikaliska element som musik är byggda på. Några vedertagna sådana element brukar ofta vara melodi, harmoni, rytm, kontrapunkt och form. Var och en av dessa element spelar en avgörande roll i musiken, men för mig är melodin ofta det som tilltalar mest och gör ett musikstycke minnesvärt. Melodin är enligt mig det som lyssnaren tenderar att komma ihåg och sjunga för sig själv efter att låten är slut, och det är melodin som i huvudsak definierar en låts karaktär och känslomässiga påverkan.

Jag tror dock inte att det är så enkelt som att endast fokusera på melodiken vid komponerande för att skriva en bra låt. Och inte heller endast rytmik, eller harmonik, för den delen, utan det är framför allt samspelet mellan alla dessa element som gör musiken intressant. För att melodin ska kännas relevant är det ofta för att harmoniken understödjer och rytmiken är tydlig, och att alla elementen helt enkelt spelar med varandra, och/eller mot varandra (kontrapunkt). Att bryta ner musik och dela in den i dessa grupper kan vara delvis



vilseledande just för att de samverkar på ett sätt som blir oåtkomligt när man renodlar varje enskilt element för sig. Därför kommer jag inte endast fokusera på melodi i detta arbete, utan även hur alla de övriga musikaliska elementen jobbar tillsammans för att melodin ska bli något som tilltalar lyssnaren.

## 5.2 Noam Wiesenberg

Noam Wiesenberg är en högt eftertraktad kontrabasist på New Yorks jazzscen. Han kommer från Tel Aviv, Israel, där han växte upp i en musikalisk familj som introducerade honom för många olika genrer. Han började vid 8 års ålder spela klassisk cello, men bytte vid 12 år senare till kontrabas, och blev snabbt ett välkänt namn på den israeliska jazzscenen.

Wiesenberg är nu bosatt i New York där han spelar med några av de bästa musikerna i jazzkretsen. Han är även en eftertraktad arrangör och gör både jobb åt olika orkestrar och band.

Efter att länge agerat musiker och arrangör i andras projekt släppte Wiesenberg i maj 2018 sitt debutalbum *Roads Diverge* i eget namn, med sig själv på bas, Philip Dizack på trumpet, Immanuel Wilkins på altsaxofon, Shai Maestro på piano och Kush Abadey på trummor.

I en intervju med BJURecords pratar han om sina tankar bakom albumet:

It has taken me a long time to internalize that the choice itself is what is important, the act of choosing rather than which choice to make. It is often better to choose the 'wrong' path than to remain still and safe. By making a choice you are making progress, for better or for worse, and you are allowing yourself to grow. Taking the road less traveled is the only way to discover new territories, which is so true in many aspects of life, and especially when it comes to a life in jazz and improvised music. I wanted to draw attention to not only the 'roads' in this music, but also to the point where they diverge.<sup>9</sup>

Jag hittade hans album något år senare, och en låt som jag speciellt fastnade för var tredje spåret, *Shir le Shir*. Den enligt mig oerhört vackra låten skrev Wiesenberg till sin systerdotter när hon föddes. *Shir Le'shir*, (eller *שיר לשיר* på hebreiska) betyder ungefär "en låt för Shir".

---

<sup>9</sup> Noam Wiesenberg – BJURecords. n.d.

<https://myemail.constantcontact.com/Bassist-Composer-NOAM-WIESENBERG-Presents-His-Debut-Album-ROADS-DIVERGE--BJUR-067-.html?soid=1101539495744&aid=ZfpAJlboPg8> 5 april 2023

## 6. Resultat och Analys

I detta kapitel presenteras analysen av Wiesenbergs *Shir Le'shir* utifrån de tre musikaliska elementen melodi, harmoni och form. Kapitlet förklarar vad i låten som tilltalar mig och hur den inspirerat till mina egna kompositioner.

### 6.1 Transkription av *Shir Le'shir*

Jag har till detta arbete valt att bryta ner formen på låten *Shir Le'shir* i tre delar: A, B och C.

Karaktären i låten präglas av en väldigt tonal och tydlig melodik. Melodin rör sig till störst del kring tonarten Eb dur, med stundtals instick från andra tonarter. Första A-delen består nästan bara av toner från dur pentatonisk skala, vilket konstrueras med samma tonförråd som en vanlig durskala (eolisk) fast utan att 4e och 7e tonen spelas. Det som blir kvar är skaltonerna 1, 2, 3, 5 och 6, och om vi utgår från Eb dur blir då tonerna Eb, F, G, Bb och C. Notbilden nedan visar låtens A-del.

The image shows the musical notation for the A-section of the piece 'Shir Le'shir'. It consists of three staves of music in the key of Eb major. The first staff starts at measure 8 and ends at measure 12, with a 4/4 time signature. The second staff starts at measure 13 and ends at measure 16, with a 3/4 time signature. The third staff starts at measure 17 and ends at measure 20, with a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and a repeat sign with first and second endings.

Det är ett mycket vanligt förekommande ”knepp” i en mängd kompositioner att använda sig av pentatonisk skala, då det tonförrådet ofta känns väldigt tryggt och ”hemma”. 4e och 7e tonen i en skala är toner som i regel skapar spänning och vill ofta leda musiken någon annanstans än tonikan, medan alla toner i en penta-skala passar väl oavsett var i en tonal låt. Resultatet av en melodi med toner från penta-skalan blir ofta en mer lättillgänglig melodi som är lättare för lyssnaren att greppa och komma ihåg efteråt. Exempel på stycken som baseras på penta är den

amerikanska hymnen ”Amazing Grace”<sup>10</sup> som utgår från durpentatonisk och ”Purple Haze”<sup>11</sup> av Jimi Hendrix där gitarr-riffet i början på låten utgår från moll pentatonisk. Otaliga andra kända låtar är uppbyggda med samma tonförråd. Känslan som uppstår blir den där sångbara känslan som vissa låtar innehar, den typen av låtar som man gärna nynnär på under promenaden eller när man står i duschen.

Valet av toner och den genomgående tonala karaktären i *Shir Le'shir*'s melodi bidrar till att den flyter på väldigt horisontellt och linjärt. Melodin har egentligen knappt några pauser, förutom där blåsinstrumentalisterna måste andas in ny luft i lungorna. Ändå känns den enligt mig inte alls stressig eller övermättad med information. Tonerna har en väldigt tonal vilande effekt, och de snabbare rytmerna i fraserna känns för mig mest som utsmyckning för att ta fram de längre tonerna där det läggs störst vikt. Tempot är visserligen ganska långsamt, vilket även det naturligt gör melodin väldigt vilande.

De platser i A-delen där melodin skiljer sig och går ifrån den tydliga Eb dur pentatoniska tonaliteten är i takt 11–12 (0:38-0:41) och takt 16–19 (0:55-1:04), då tonaliteten snarare liknar C dur penta, eller möjligtvis D dur penta (tonerna A och E på slag tre i takt 11 och första tonen, D, i takt 12) och sista tonerna i takt 17–18, D, C# och A, är tydligt hämtade från A dur skala. Anledningen till att det funkar att melodin stundtals går ut ur tonart är tack vare hur den smidigt samarbetar med harmoniken.

Den harmoniska rytmen, alltså var man byter ackord, har ett tydligt mönster i att ackorden ofta byts på taktslag tre för att sedan landa på ettan i nästa takt. Att harmoniken har ett tydligt mönster ger lyssnaren en trygghetskänsla och det blir enklare att hänga med. Själva ackorden är rätt enkla i sig, många av dem är i princip bara durtreklanger. Detta till trots innehar de en ganska intressant harmonisk information, tack vare hur de följer upp varandra.

---

<sup>10</sup> *Amazing grace* – en kristen hymn, text skriven av John Newton. Vanligt förekommande i USA under religiösa och sekulära ändamål. Inspelad av ”The Royal Scots Dragoon Guards”, släppt i samband med deras album *Auld Lang Syne* 7 maj 2009.

<https://open.spotify.com/track/6I3NxBRBsqbJEJ3JmMYqvE?si=f3acb1b0bf1b4a49> 5 april 2023

<sup>11</sup> *Purple Haze* – Jimi Hendrix. Från albumet *Are You Experienced*, släppt 12 maj 1967.

<https://open.spotify.com/track/0wJoRiX5K5BxlqZToIB2LD?si=41a4a4e16b734c38> 5 april 2023

Nedan syns A-delen, nu med ackord (jag har i ackorden i notbilden skrivit ut så få färgningstoner som möjligt. De platser där det står förtydligt hur ackordet ska spelas har jag efter analys kommit fram till slutsatsen att det behöver stå utskrivet på just de platserna. Antingen förstärks detta genom att melodin hintar om hur klangen ska se ut i sammanhanget, eller för att ett ackord spelas på ett så likartat sätt så många olika tillfällen att det inte kan vara en slump att de väljer just den läggningen.)

A-del

8  $D_b\text{maj}7(\#11)$   $G/B$   $A_b\text{maj}7$   $Gm^7$   $A_b\text{maj}7$   $Gm^7$   $C/E$   $D/F\#$   $F\text{maj}7$   $A_b m^6$   $E_b\text{maj}7$

13  $D_b\text{maj}7(\#11)$   $G/B$   $A_b\text{maj}7$   $Gm^7$   $A_b\text{maj}7$   $Gm^7$   $C/E$   $D/F\#$

17 1.  $F\text{maj}7$   $B_b\text{maj}7$   $A$   $E_b/B_b$  2.  $F\text{maj}7$   $A_b m^6$   $E_b\text{maj}7$   $A_b$   $A7(\flat 9)$

Det syns på själva ackorden att det inte är något som egentligen har väldigt spännande karaktär i sig, utan de mesta är maj-ackord, moll7-ackord eller rena treklanger. Dock är många av dessa ackord av en typ som inte naturligt hör hemma i Eb dur. Första ackordet  $D_d\text{maj}7\#11$  sätter en tydlig prägel från start, då  $D_b$  är ett modalt inlåningsackord. Inga av treklanger har heller en naturlig plats i Eb dur. Ändå funkar alla dessa ackord i sammanhanget, på något sätt. Min kortfattade teori är att durtreklanger i sig är så oerhört starka i sin helhet, att när vi hör en treklang så känns det tryggt och "hemma", oavsett om det är tonalt eller, som i detta fall, inte det. För att behålla samma "hemma"-känsla i ackord som egentligen går ur tonarten kan man ta hjälp av gemensamma toner. Vid analys kan man se att alla ackord åtminstone har en ton i sig som passar i tonarten Eb, och när dom rör sig omkring de gemensamma tonerna döljs det lätt att ackordet faktiskt inte är i samma tonart som melodin.

Låten har en form som jag har valt att dela upp i A, B och C. I versionen på spotify upprepas A-delen flera gånger, med små variationer. Först spelas andra halvan av A som introduktion.

Efter intro spelar hela A igen, in i reprisen med första huset, för att sedan gå tillbaka till början igen och spela om A, fast den här gången gå in i hus två. När sedan B-delen introduceras har den en mycket förlösande effekt efter så många vändor i A-delen.

B-delen har liknande tonalt innehåll, och tydligt motiv av samma typ som fraserna i A-delen. Harmoniken blir mer utvecklad, och vi får höra dominantackord med flera extra spänningstoner. B-delen är dock mycket kortare än A, och leder snabbt in i C-delen, där harmoniska rytmen första gången går ur sitt motiv. Ackorden och melodin i C är mer synkoperad och rytmisk intressant, men även här blir låten inte för informationsladdad.

1. Fmaj7 B♭maj7 A Eb/B♭ 2. Fmaj7 Abm6 Ebmaj7 Ab A7(♭13)

B-del  
23 D7(♭13) Ebmaj7 Bbm6 Am7(♭5) A♭maj9 D♭maj7(♯5) G♭maj7(♯11)

C-del  
27 Fm7 B♭7(sus4) B♭7(sus4) Cm7 B♭7(sus4) Cm7

29 Fm7 B♭7(sus4) D♭maj7 C D♭maj7 C

Något som gör låten intressant för mig är hur den stundtals skiftar taktart, och gör det i princip obemärkt. Det tog mig ett tag första gångerna jag hörde låten att förstå att det var något som hände med takterna, men det var först när jag lyssnade mer analytiskt som det framgick för mig. Efter korta intervjuer med vänner och familj som jag låtit lyssna på låten för första gången kunde de intyga på samma upplevelse. De fick höra låten utan att få veta något om den, för att sen efteråt få se min notbild där alla blev överraskade av taktartsbytena.

Så någonting är det i låten som gör att den får en sådant flyt, att den till och med kan byta taktart utan att det känns märkvärdigt. Troligtvis är det till resultat av melodin och dess tydliga ledande effekt. Noam säger själv såhär om låten:

*“I wanted to write a melody that would sound like a song that has lyrics. A type of a chant for what I wish for her future”<sup>12</sup>.*

## 6.2 Kompositionsprocess och resultat

Detta kapitel är uppdelat i tre olika delar som presenterar mina egna tre kompositioner och min konstnärliga process.

### 6.2.1 Låt 1 – Rösten som verktyg

I denna del beskrivs tillvägagångssättet och resultaten för min första låt, med fokus på användandet av röst.

#### 6.2.1.1 Underlag till låt 1

Till en början var tillvägagångssättet till stor del att använda rösten. Syftet bakom att sjunga melodier istället för att spela på trumpet eller annat instrument är att kunna släppa det musikteoretiska. Så fort jag spelar en ton på trumpet så vet jag direkt vilken den tonen är, och för att sedan spela nästa ton som faller mig in behöver jag veta vilken ton det är i förhållande till den första tonen, antingen genom att snabbt komma fram till vilken ton i skalan det är eller genom att räkna ut intervallet mellan de två tonerna. Med sång däremot kan jag sjunga improviserade melodier helt utan att veta vad jag gör på ett teoretiskt plan. Syftet är att lättare kunna släppa tyglarna och inte behöva bry sig om vilka toner det är som sjungs. Att utelämna det extra momentet att räkna ut vilken ventil på trumpeten som ska användas, eller vilken tangent på pianot som ska tryckas ner, underlättar för att melodierna ska få flöda fritt och utan ett rationellt filter.

---

<sup>12</sup> Noam Wiesenberg – BJURecords. n.d.

<https://myemail.constantcontact.com/Bassist-Composer-NOAM-WIESENBERG-Presents-His-Debut-Album-ROADS-DIVERGE--BJUR-067-.html?soid=1101539495744&aid=ZfpAJlboPg8> 5 april 2023

Detta kommer såklart med begränsningar, då jag inte är en sångare. Jag kan inte sjunga vad som helst som kommer till mig på grund av bristande fysisk kapacitet, men just i detta fall valde jag att se det som en styrka. Målet var att efterlikna *Shir Le 'shir*, som jag tycker har en väldigt sångbar melodi, så att komma på melodier som begränsas till just min sång borde kunna ge liknande resultat. Så var teorin, i alla fall.

### 6.2.1.2 Kompositionsarbete av låt 1

Med inspiration från min analys av *Shir Le 'shir* var tanken att jag ville få till en lika tonal och lättillgänglig känsla till min egen komposition. I startskedet utforskade jag att improvisera med ett bestämt tonförråd och försökte vara lekfull i att sjunga olika intervall, utan att ta hänsyn till rytm. Jag improviserade rubato med begränsade toner som utgick från en jonisk skala (eller dess tonikaparallell, alltså eolisk skala), och försökte visualisera fram en linjär ”svävande” karaktär i mina melodier.

Detta utfördes ett par gånger, och till slut fastnade jag i en tonföljd som jag gillade, och det blev ett första utkast. Tonföljden har i efterhand skrivits ner med en ungefärlig rytm, se nedan:



Man kan se utifrån tonerna att melodins tonalitet endast utgår ifrån från Eb dur, eller C moll.

Till denna melodi ville jag använda mig av ackord som ger en större harmonisk komplexitet i förhållande till denna väldigt tonala melodin, och i samband med detta utvecklades en basgång. Även den kom till med hjälp av rösten och blev det som visas i notbilden nedan.



I och med att basgången kom till började jag ana ett tempo som jag ville förhålla mig till. Ett långsamt tempo, ungefär 50 slag i minuten. Troligtvis kom jag fram till just det tempot för att basens melodi kom till när jag var ute och promenerade. I efterhand antar jag att mitt

gångtempo måste ha varit någonstans i närheten av det tempo som åttondelarna spelas, alltså 100 slag i minuten, som är dubbla tempot som pulsen. Med basens tydliga harmoniska tonföljd följde naturligt att jag började höra ackord framför mig. För att förstå vilka ackord som skulle passa till basen tog jag hjälp av pianot. De ackord som basen ger sken om blev till slut Abmaj7, Am7(b6), C/E och Fm7. Ab och Fm är i sammanhanget väldigt tonala ackord och passar väldigt bra till en melodi som grundar sig i Eb dur eller Cm. Am och C/E däremot hör egentligen inte normalt hemma i en Eb/Cm-kontext, utan de är modala inlåningsackord<sup>13</sup> från C dur. Anledningen till att de passar i sammanhanget är för att melodin i det här fallet ligger på toner som är gemensamma för både Eb dur och C dur. De gemensamma tonerna är C, D, F och G, och i de fall som ackorden kommer från C dur är meloditonerna antingen just C, F eller G.

Under tiden som jag satt och spelade ackorden och melodierna på pianot började helheten ta form för mig. Hittills hade melodin dock ingen bestämd rytm, utan jag visste egentligen bara hur tonföljden såg ut. Jag gav melodin en till chans, för att utveckla en tydligare rytmisk känsla. Med hjälp av att spela basmelodin på pianot samtidigt som jag sjöng melodin möjliggjorde jag att höra sammanhanget och pulsen i låten, och jag gick in med samma inställning som tidigare angående melodin. Den skulle vara linjär och enkel, och sväva fritt ovanpå allt annat. Jag tyckte det första utkastet på melodi kändes lite hackigt och rakt, och när jag sjöng ville jag gärna hålla i längre i vissa toner, och glida mer mellan tonerna. Målet var även att bibehålla den första känslan som melodin kom ifrån, där rytmen inte var så viktig. Det landade i detta:

Benjamin Löfgren

♩ = 50

Abmaj7 Am7(b6) C/E Fm7 Abmaj7 3 Am7(b6) 1. C/E Fm7

3 2

<sup>13</sup> Bill Leksén – *Jazz-terminologi - svenska och engelska blandat*. 22 juni 2013  
<https://www.leksen.se/jazz-terminologi.htm> 5 april 2023



Utöver att melodin fick en tydligare rytm tillkom lite ändringar mot slutet av notbilden. Med hjälp av den senare tillkomna informationen från basmelodin kunde jag våga ta ut svängarna harmoniskt i melodin. Tonen D till exempel, som inte passade i en Eb dur-kontext, kunde nu få ta plats där harmoniken utgår från C dur. En svans på slutet lades även till, som leder melodin tillbaka till början igen.

När den här första delen var färdig så bestämde jag mig för att inspireras av formen på Shir Le' shir, som består av en A-del som går runt ett par gånger, den leder in i en kortare B-del som till slut landar i vampen som är C-delen. Jag ville leda min egen låt mot en eller flera ytterligare delar. För mig ger Wiesenbergs B-del hans låt en stark förlösande effekt, och jag ville åt samma sak med min låt. När jag suttit en stund vid pianot och spelat och lyssnat på min första del så kom en efterföljande B-del väldigt naturligt. Fokuset låg på att låta musiken ”sväva” fram, och jag försökte skriva hela delen i följd. Det första utkastet blev det jag sparade.

12 <sup>2.</sup> C/E Fm7 Fm7/G G7(<sup>b</sup>9) Fm9 Ebmaj7(#5) G7

16 Fm7 Cm7 Bb13 Dbmaj7 3 Cm7

B-delen landade även naturligt i en lite mer rytmisk del, med tydlig inspiration från Noams C-del. Solo-del är på A-delen som går ett obestämt antal gånger, och med signal går bandet vidare till melodi i B-delen för att sluta med att landa på C-delen obestämt antal gånger tills att låten slutligen är färdig.

## 6.2.2 Låt 2 – White-note Exercise

I denna del beskrivs tillvägagångssättet och resultaten för min andra låt, med fokus på övningen ”White-note Exercise”.

### 6.2.2.1 Underlag till låt 2

Inför min andra komposition ville jag hitta sätt att ytterligare utveckla att skriva med utgångspunkt i kroppen. För att få tips på tillvägagångssätt tog jag hjälp av en lektion med min lärare Merje Kägu<sup>14</sup>. Vi sågs och samtalade om vikten av melodiken i en komposition, och vi gick igenom olika kompositionstekniker för att skriva just med melodin i huvudsakligt fokus. Dels gick vi igenom det som jag försökt genomföra inför Låt 1, att låta melodier komma från att sjunga och visualisera, men hon gav mig även några nya värdefulla tips på övningar eller nya tankesätt som jag kunde använda mig av. Ett av tipsen var att ta hjälp av Bob Brookmeyers<sup>15</sup> övning ”White-note Exercise”<sup>16</sup>.

Det är en övning som går ut på att utveckla nytt tonförråd i en väldigt begränsad kontext, och därmed skapa nya melodier som man inte annars hade hittat på. Reglerna är att endast använda sig av toner från C dur, som motsvarar de vita tangenterna på ett piano (därav namnet ”White note”). Tonförrådet får endast sträcka sig en oktav i omfång, och ska skrivas ner på ett notpapper utan taktstreck. Tempot ska vara måttligt, moderato, och i huvudsak ska notvärdet inte var snabbare än åttondelar. Inga instrument är inblandade, förrän efteråt när man vill höra hur det man skrivit ner faktiskt låter.

Det verkar finnas mer restriktioner till övningen, och massor av variationer (den har ofta har lärts ut av Brookmeyers egna studenter, som sen lärt ut den vidare med små variationer till sina studenter, som lärt ut den till sina studenter, och så vidare. Därför är det lite luddigt vad som är de ursprungliga reglerna) men jag valde att följa de restriktioner som jag listade ovan.

---

<sup>14</sup> Merje Kägu – Gitarrist och kompositör, samt universitetsadjunkt på Högskolan för Scen och Musik. Lektionen ägde rum 7e mars 2023.

<sup>15</sup> Bob Brookmeyer 1929-2011. Amerikansk jazztrombonist, pianist och arrangör.  
[https://sv.wikipedia.org/wiki/Bob\\_Brookmeyer](https://sv.wikipedia.org/wiki/Bob_Brookmeyer) 5 april 2023

<sup>16</sup> Mace Francis sammanfattning av Bob Brookmeyers övning ”White-Note Exercise” 2006 från hans uppsats *Bob Brookmeyer: composer, performer, pedagogue*.  
[https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2487&context=theses\\_hons](https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2487&context=theses_hons) 5 april 2023

I denna del beskrivs tillvägagångssättet och resultaten för min första låt, med fokus på användandet av röst.

### 6.2.2.2 Kompositionsarbete av låt 2

Jag gjorde övningen några gånger, vilket var intressant och givande, men blev inga melodier som jag sedan ville använda i en komposition. Övningen modifierades lite, och jag bestämde att det nu fick vara i vilken tonart som helst, inte bara i C dur som tidigare. Det fick dock bara vara noter inom den gamla oktaven, alltså C till C. Det kan alltså till exempel vara att man börjar från tonen C# och bestämmer att tonaliteten ska vara ren moll, och då funkar hela skalan med start från C# hela vägen upp till sjunde tonen B. En annan gång kanske tonaliteten är F# dur. Även då börjar skalan från tonen C# och går upp till B, men i det fallet är C# den femte tonen i skalan fast under grundtonen, och B är den fjärde tonen över grundtonen. Jag tyckte att det gav ännu mer intressanta resultat, då det blev ett nytt tonalt omfång man får använda beroende på vilken ton man väljer som grundton och vilken tonalitet som används. Utöver den nya regeln lades det även till sextondelar som snabbaste tillåtna rytm.

När jag gjorde övningen med Eb jonisk som utgångspunkt hade jag flyt och skrev melodier som jag tyckte om. Ett urklipp som jag blev nöjd med ser ut så här, med i efterhand ditlagda taktstreck:

Benjamin Löfgren

♩ = 90

Melodin har ett tonspråk som får mig att tänka på *Shir Le'shir*. Troliga anledningar är att även min melodi innehåller toner från Eb-dur pentatonisk och innehar samma slags rytmiska melodik, vilket enligt mig ger den en liknande effektiv medryckande funktion. I och med att jag upplevde likheter mellan de två melodierna blev jag inspirerad att även ta efter Wiesenbergs harmoniska rytm. Jag ville att harmoniken skulle följa melodin utan att vara i vägen eller ta för stor plats. Framförallt ville jag skapa en harmonisk rytm som hjälper melodin att kännas naturlig i den fjärde och åttonde takten där taktarten temporärt byter till tretakt istället för ursprungliga fyrtakt.

Det jag hörde inom mig var att ackorden bör spelas på slag 1 och 2 i takten, och jag satte mig vid pianot och testade mig fram. Ackordsgången fick en harmonisk rytm som kändes naturlig, och kändes som att den hjälpte melodin. I efterhand ser jag att ackorden byts på samma ställen som melodin har ett liknande motiv, en punkterad åttondel följt av en sextondel som snabbt leder till nästa ton som ofta är en längre ton. Detta händer på första slaget i takt två, första slaget i takt tre samt sista slaget i takt tre. Just att motivet hamnar på sista slaget i takt tre istället för första slaget i takt fyra motiverar för att det naturligare kan vara en tretakt där istället för fyrtakt.

Notbilden ser då ut som följande.

Benjamin Löfgren

♩ = 90

$A\flat\text{maj}7$        $B\flat6$   $Cm7$        $B\flat/D$   $E\flat\text{maj}7$        $E\flat/G$   $A\flat\text{maj}7$

5       $A\flat\text{maj}7$        $B\flat6$   $Cm7$        $B\flat/D$   $E\flat\text{maj}7$        $E\flat/G$   $A\flat\text{maj}7$

9      Break       $A\flat\text{maj}7$

Låten kommer efter detta leda in i en ny del som inte är med i denna analys.

### 6.2.3 Låt 3 – Melodik och harmonik

I denna del beskrivs tillvägagångssättet och resultaten för min tredje låt, med fokus på melodik i förhållande till harmonik.

#### 6.2.3.1 Underlag till låt 3

Under tidigare nämnd lektion med Merje lyssnade vi även igenom *Shir Le'shir* och pratade om vilka starka egenskaper den melodin har. Vi samtalade om låtens olika delar och dess ”byggstenar” och vi höll med varandra om mycket. Merje lade dock extra mycket vikt vid att om melodin i sig skulle spelas separerat från kompet skulle den inte ge samma effekt som den

nu gör tillsammans med ackorden. Just att ackorden har en sådan harmoniskt och teoretiskt intressant karaktär gör att den väldigt tonala melodin får en annan roll än den annars fått, vilket därmed kan göra den mer intressant. Det handlar om de kontrasterna och hur de spelar med varandra. Den enkla melodin hjälper harmoniken att leda någonstans och vice versa, som exempel får melodin tack vare harmoniken möjligheten att naturligt ta ut svängarna och gå ut ur tonarten vid tillfällena.

Merjes tips för att öva på att låta harmonik och melodik samspela under en kompositionsprocess kunde vara att låta melodin sjungas fram som jag gjort tidigare, men att samtidigt ta hjälp av ett externt instrument. Detta ska vara ett instrument som man kan spela på samtidigt som man sjunger, som till exempel ett piano. På det externa instrumentet spelas endast bastoner samtidigt som rösten står för melodi, och båda ska improviseras fram. Detta ska underlätta för att melodin som skrivs ska jobba ihop med ackorden, och att ingen av komponenterna skapas före den andra. Efter att man bestämt bas och melodi kan man sedan pussla in viktiga ledtoner till kompositionen, och till sist färdigställa harmoniken när allt annat är på plats. Syftet är att ge de improviserade melodierna en harmonisk kontext utan att harmoniken tar över melodins skapandeprocess. På så sätt undviker man att en kompositions startpunkt ligger i ackord, för att senare följas upp med melodi, vilket går i linje med arbetets syfte.

I samband med att jag skulle börja skriva min tredje låt kom jag att lyssna på det första spåret från Kenny Wheelers album *Music For Large & Small Ensembles, Part 1 – Opening*. Min fascination av stycket blev som pånyttfödd. Jag har hört *Part 1 – Opening* väldigt många gånger tidigare, men efter att ha jobbat med alla kompositoriska tankar i mitt arbete ser jag nu stycket i ett nytt ljus. Det första jag slogs av var dess likheter med *Shir Le'shir*. I de båda kompositionerna har melodin en väldigt naturligt ledande funktion. De första gångerna jag introducerades till var och en av de två låtarna hörde jag inte hur fria de är från taktstreckens ramar, utan njöt bara av hur starkt musiken tilltalade mig. Först en tid senare, efter mer analytiskt lyssnande, har jag märkt att det i de båda styckena har lagts till eller tagits bort taktstreck här och där, vilket har gjort att melodin har fått en mer naturlig riktning.

I tillägg till detta kunde jag inte undgå att inspireras av Wheelers låt, i samband med att Merje precis hade introducerat sin senare övning (den där man komponerar genom improviserad bas- och sångmelodi). I *Part 1 – Opening* spelas första gången melodin endast av saxofonsektionen tillsammans med Norma Winstone på sång. Alla stämmor är skrivna med samma rytm, så istället för att melodin spelas fristående på toppen av övriga stämmor, vilket gäller i de flesta låtar, spelar nu alla stämmor tillsammans som en enda enhet. När kompet kommer in andra gången melodin spelas är det i princip samma sak där, basen och ackorden följer melodin som ligger på toppen. Det kan tyckas som att alla delar har komponerats samtidigt, eller kanske har basen och melodin komponerats ihop först för att sedan fyllas på med viktiga ledtoner och till slut fulla ackord.

Allt detta gjorde mig väldigt inspirerad inför min egen tredje låt, och gav mig några idéer med hållpunkter att förhålla mig till. Jag bestämde mig för att ta efter likheterna från *Part 1 – Opening* och Shir Le'shir i hur de skiftar taktart på vissa ställen till förmån för melodins riktning, och att min komposition skulle skapas med det huvudsakliga syftet att ge min melodi en så horisontell känsla att taktarten blir oviktig. Tillvägagångssättet inspirerades faktiskt av båda Merjes övningar.

Tankesättet som präglade utförandet var en variant av White Note-övningen, fast istället för att skriva ner toner på notpapper så improviserade jag i realtid med rösten tillsammans med bastoner och spelade in med mobilen. Jag försökte på samma sätt som när jag skrev med papper och penna visualisera en röd tråd att förhålla mig till, och det viktiga var att inte fastna i en taktart. Till en början satt jag och övade på att sjunga melodier samtidigt som jag spelade bastoner på pianot, för att få djupare förståelse i vilka underliggande klanger jag kan visualisera. Det blev mycket lekande och letande efter vad jag gillade och inte, mycket inspirerat av liknande klanger som de från *Shir Le'shir* och *Part 1 – Opening*.

### **6.2.3.2 Kompositionsarbete av låt 3**

Resultatet av detta var olika insikter om just meloditoner och dess förhållande till bastoner. När endast en meloditon och en baston spelas bestäms egentligen inte harmoniken, utan melodin får ett stort utrymme av möjlighet och kan i princip gå var den vill. Om basen skulle vara till exempel tonen C, och melodin landar på tonen E så är det då melodin som i

förhållande till basen förklarar att vi är i något slags dur-landskap. Däremot vet man inte om den sjunde tonen i C dur är en stor sjua, vilket alltså skulle förklara tonaliteten som något slags C jonisk tonalitet, eller om sjunde tonen är liten, vilket då skulle ge en mer dominantisk C7-klang. Faktum är att det inte ens är ett tvång att tonen C överhuvudtaget ska vara grundtonen i det underliggande ackordet, utan C kanske i själva verket är tersen, eller kanske kvinten i ackordet. Möjligheterna är oändliga, och det är fortfarande melodiken som har kontroll över den harmoniska kontexten.

Efter att ha jobbat med Merjes övning en tid minns jag ett specifikt tillfälle då det kändes som att det lossnade för mig. Det var när jag försökte sammanfatta de olika klanger som jag hade utforskat vid tidigare tillfällen, samla dem och använda dem i en linjär rörelse. Jag satt hemma med mitt midikeyboard och gjorde övningen. Innan jag började satt jag först en liten stund och försökte komma in i stämning, samtidigt som jag lyssnade på klockans tickande, sen började jag att improviserade med sång och bastoner.

Det här är ett utdrag från den stunden, som jag sedan i efterhand klippte ut och använde som början på min komposition. Jag har i efterhand skrivit ner utdraget i en notbild.

Benjamin Löfgren

♩ = 60

Piano



När jag fått det på plats började jag laborera med olika innehåll utöver bas- och meloditoner. Materialet kändes väldigt tonalt hittills, och jag ville bibehålla den känslan i huvudsak. De flesta ackorden blev de mest naturliga, C med A i basen blev Am7, F med D i basen blev Dm7 och så vidare. Jag ville dock testa hur känslan blev om vissa bastoner fungerade som terser i ackordet istället, och då blev C med A i basen istället ett F med durtersen A i basen, och F med D i basen blev Bb med durtersen D i basen. Jag tyckte det blev mer intressant när det fick ske sådana här variationer på liknande fraser, och på det viset ge en och samma fras en helt ny innebörd.

Efter att ha skrivit ner allt på notpapper började jag fundera på var taktstrecken skulle vara, vilket inte var helt lätt. Det kändes som att låten gick mellan 3-, 4- och 6-takt titt som tätt, och jag var först orolig att det jag gjort skulle uppfattas som spretigt och ostrukturerat. Som vägledning sökte jag efter en originalnot på Kenny Wheelers *Part 1 – Opening* för att se hur han har noterat sin låt, men allt jag hittade var andras transkriberingar. Dessa noter såg rätt olika ut från varandra, vissa hade transkriberat mer detaljerat och bytt taktart på de ställen där de tyckte att fraserna skulle se mer naturliga ut, och vissa hade bara skrivit ner låten i 4/4 hela vägen igenom. Det är ju samma toner i de olika notbilderna, så i teorin fungerar det oavsett vilket sätt man valt. Det fick mig dock att inse att folk även lär uppfatta min komposition olika, och att det inte behöver nödvändigtvis vara dåligt utan det är kanske just det som skulle göra den intressant. Jag gjorde ett förslag som kändes mest rimligt enligt mig, och detta blev resultatet:

Benjamin Löfgren

♩ = 60

Am<sup>7</sup> G/B C<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> Cmaj<sup>13</sup> G<sup>13</sup> Fmaj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> C<sup>6</sup> G<sup>13</sup> Am<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> F/A G/B

5 Cmaj<sup>7</sup>(#5) Cmaj<sup>13</sup> F/A B<sup>b</sup>/D C<sup>6</sup> G<sup>6</sup> F<sup>6</sup> Dm<sup>7</sup> C<sup>6</sup> F/A

Låten var inte färdig här, utan jag ville gärna ha en till del. När jag hade improviserat melodier med bastoner hade jag varit i C dur en lång stund, men kände att idéerna tog slut, så utvägen blev ett tonartsbyte. Där kunde jag då återanvända motiv från första delen, men i en ytterligare harmonisk kontext. Jag prövade mig runt, och till slut fick jag till en naturlig övergång till en del som utvecklar motiven ytterligare, för att i slutet leda tillbaka till toppen igen för att kunna upprepa hela formen flera gånger.



## 7. Diskussion utifrån frågeställningarna

*Vilka inslag i andras kompositioner identifierar jag som viktiga för att musiken ska få ett musikaliskt driv och flöde, samt för att melodin ska stå ut och få den viktigaste rollen i en komposition?*

Att Shir Le'shir har influerat mitt sätt att skriva musik finns det ingen tvekan om. Sättet Wiesenbergs melodi fungerar tillsammans med de kompositoriska medlen runtomkring i musiken är för mig fascinerande, och mycket inspirerande.

Det som har visat sig i samband med detta arbete är att melodik inte är allt i en komposition som gör att jag blir intresserad, som jag ville tro precis i början. Jag minns att jag först ville hitta enkla regler för val av innehåll i låtens tonförråd, melodiska förhållningssätt i kompositionsprocessen, eller tydliga rytmiska idéer, och att alla dessa ska fokusera på melodik och ge svar på just vad som är en bra melodi. Det jag istället lärde mig var att det i huvudsak viktigaste för mig är hur alla musikaliska komponenter jobbar tillsammans. Det som Wiesenberg visar upp i sin komposition är en helhet där de tre musikaliska elementen melodi, harmoni och form samspelar och förhöjer helhets känslan i låten. Den enkla och glasklara melodin understöds av en harmonik som ger tonaliteten en extra dimension, och alltsammans blir till en storform som är mycket linjär och horisontell. Harmonikens teoretiskt

spännande roll i Wiesenbergs komposition har en tydlig kontrast mot den tonala melodin, och den kontrasten mellan komplexitet och enkelhet är något som jag märker kan ge mig en mycket stark musikalisk upplevelse och ett större djup till musiken.

***Vad är det i dessa låtar som framhäver melodin på ett sätt som tilltalar mig? Vilka metoder/övningar/tillvägagångssätt kan jag hitta för att uppnå liknande resultat?***

Harmonikens teoretiskt spännande roll i Wiesenbergs komposition har en tydlig kontrast mot den tonala melodin, och den kontrasten mellan komplexitet och enkelhet är något som jag märker tilltalar mig. *Shir Le'shir* präglas av en lättillgänglig sångbarhet som drar med och engagerar mig från första sekunderna. Han har skrivit en så stark melodi som med sin tonala lättillgänglighet nästan verkar som något man har hört innan, fast utan att alls plagiera på något annat. Samtidigt finns det en komplexitet i kompositionen som, när jag fortsatt har lyssnat på låten, fortfarande förvånar och överraskar mig. Detta trots den oerhörda mängd gånger jag har lyssnat på låten. Ett exempel är de skiftande taktarterna, och hur de gärna går under radarn första gången/gångerna man hör låten.

Att börja skriva min första låt innebar en stor omställning. Det var en ny metod för mig att endast använda sång som instrument för att göra melodierna ljudande, och att inte ta hjälp av piano eller trumpet var en utmaning. Det svåra var nog att lyckas sjunga något som inte bara var vardagligt trallande, utan som hade substans och som jag skulle vilja använda i en fortsatt kompositionsprocess. Jag hängav mig dock till uppgiften och gjorde mitt bästa för att skriva första melodin, och till slut hade jag fått till en grundidé i en huvudmelodi och en basmelodi som jag var nöjd med. Med den grunden kom jag tillbaka mycket till *Shir Le'shir* och jämförde låten med det jag skrivit. Det gjorde jag igenom egentligen hela processen för första låten, och detta ledde till att jag tog efter mycket i hans låt ganska rakt av. Min låt består av samma form, samma tonart, nära på ett samma tempo som i Wiesenbergs låt, och på många ställen liknar melodins tonförråd även det som finns i hans melodi. Som resultat blev min låt inte lika fritt flödande som hans låt, utan präglas av ett ganska hackigt och begränsat arbetssätt som nästan kopierar vissa delar från inspirationskällan.

Till andra låten däremot tog jag ett steg ifrån grundinspirationen *Shir Le'shir* och fokuserade på vad som är det viktiga i låten att ta efter till mitt eget skrivande. Efter att ha etablerat

övningen White-Note till min rutin tillfördes en mer linjär melodik till min komposition. Att skriva ner melodier på det viset kunde konkretisera det som inte riktigt kom ut i första låten, en horisontell röd tråd. Jag märkte att jag blev friare i mitt sätt att skriva, den harmoniska rytmen kändes intressant i kombination med melodin som vågade gå ur tonart vid tillfällena, och taktarten var inte helt skriven i sten utan fick möjlighet att skifta vid fåtal tillfällen. Jag saknade dock ett naturligt flöde i mitt skrivande.

Till sist, inför tredje låten, upplevde jag till störst grad att jag inspirerats av kärnan i *Shir Le'shir*, samtidigt som jag på sätt och vis hamnade längst ifrån den jämfört med mina tidigare försök. Min låt skrevs med syfte att ytterligare etablera de kärnpunkter som jag tyckte definierade *Shir Le'shir*, hur harmoniken jobbade ihop med melodin samt den linjära formen som sträckte sig utanför taktartens ramar. Resultatet visade sig resonera starkast i mig, och det är det stycket av de tre som jag är mest nöjd med.

***Hur kan jag använda mina förebilders musikaliska och kompositoriska idéer i mitt eget komponerande och samtidigt hålla fast vid min egen musikaliska identitet?***

Genom att jobba på detta vis har jag märkt att mitt komponerande utvecklas mot något mer personligt. Att studera musik som tilltalar mig ger mig en djupare förståelse i vad jag tycker om, och därmed vad jag vill ta efter i mina egna kompositioner.

Tillvägagångssätten att i huvudsakligt fokus komponera med hjälp av sång eller att visualisera melodier har gynnat mig i det här projektet. Det är även något som jag garanterat kommer kunna använda mig av i framtiden när jag ska skriva musik, framförallt om musiken ska ha en melodi som ska ha en personlig prägel och som i stor grad ska resonera med mig själv.

## Referenser

### Ljudupptagningar

*Amazing grace* – Inspelad av ”The Royal Scots Dragoon Guards”, släppt i samband med deras album *Auld Lang Syne* 7 maj 2009.

<https://open.spotify.com/track/6I3NxBRBsqbJEJ3JmMYqvE?si=f3aeb1b0bf1b4a49> 5 april 2023

*Hang Gliding* – Maria Schneider. *Allégresse*. Enja Records. Inspelat 26-27 januari 2000 inför hennes album *Allégresse* som släpptes samma år. Senare släppt på Spotify under albumet *The Essential Maria Schneider* 25 maj 2020.

<https://open.spotify.com/track/5qVNHkJLFBIGstGluYkbaj?si=47131ab1174c432d> 5 april 2023

*Sibbian* – Remy Le Boeuf. *Architecture of Storms*. 2021 Le Boeuf Music (ASCAP). Utgiven 5 november 2021.

<https://open.spotify.com/track/7nM8roWt12aZjqGppyOIWE?si=b991ba7369034abd> 5 april 2023

*Purple Haze* – Jimi Hendrix. Från albumet *Are You Experienced*, släppt 12 maj 1967.

<https://open.spotify.com/track/0wJoRiX5K5BxlqZToIB2LD?si=41a4a4e16b734c38> 5 april 2023

*Shir Le'shir* – Noam Wiesenberg. *Roads Diverge*. Systems Two Recording Studio in Brooklyn, NY. Utgiven 18e maj 2018.

<https://open.spotify.com/track/322emSt0vXErrg1mrToTj3?si=b157d8ac30bd481c> 5 april 2023

*Sweet Time Suite Part 1 – Opening* – Kenny Wheeler. ECM Records. Utgiven 1 oktober 1990.

<https://open.spotify.com/track/0TPz69Knk69ZE8yhil89CB?si=fa165170b40840c0> 5 april 2023

### Digitala källor

Bob Brookmeyer 1929–2011. Amerikansk jazztrombonist, pianist och arrangör.

[https://sv.wikipedia.org/wiki/Bob\\_Brookmeyer](https://sv.wikipedia.org/wiki/Bob_Brookmeyer) 5 april 2023

Kenny Wheeler, 1930–2014, kanadensisk trumpetare och kompositör, baserad i London från 1952 och framåt.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Kenny\\_Wheeler](https://en.wikipedia.org/wiki/Kenny_Wheeler)

Mace Francis sammanfattning av Bob Brookmeyers övning ”White-Note Exercise” 2006 från hans uppsats *Bob Brookmeyer: composer, performer, pedagogue*.

[https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2487&context=theses\\_hons](https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2487&context=theses_hons) 5 april 2023

“Maria Schneider” åtkommen 5 april 2023

[https://en.wikipedia.org/wiki/Maria\\_Schneider\\_\(musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maria_Schneider_(musician))

“Noam Wiesenberg” åtkommen 5 april 2023.

<https://www.noamwiesenberg.com>

Noam Wiesenberg, intervju ang. Roads Diverge med BJURecords. Åtkommen 5 april 2023.

<https://myemail.constantcontact.com/Bassist-Composer-NOAM-WIESENBERG-Presents-His-Debut-Album-ROADS-DIVERGE--BJUR-067-.html?soid=1101539495744&aid=ZfpAJlboPg8>

“Remy Le Boeuf” åtkommen 5 april 2023

[https://en.wikipedia.org/wiki/Remy\\_Le\\_Boeuf](https://en.wikipedia.org/wiki/Remy_Le_Boeuf)

Bill Leksén – *Jazz-terminologi - svenska och engelska blandat*. 22 juni 2013

<https://www.leksen.se/jazz-terminologi.htm> 5 april 2023

## Bifogade Filer

### Ljudfiler

Låt 1

Låt 2

Låt 3

### Pdf

Låt 1

Låt 2

Låt 3

Transkription på *Shir Le'shir* utifrån versionen på Spotify

# Bifogade filer

## Shir le'shir

♩ = 54

Intro

Noam Weisenberg

Transcribed by Benjamin Löfgren

D $\flat$ maj7(#11) G/B A $\flat$ maj7 Gm7 A $\flat$ maj7 Gm7 C/E D/F#

5 Fmaj7 B $\flat$ maj7 A Eb/B $\flat$

A-del

8 D $\flat$ maj7(#11) G/B A $\flat$ maj7 Gm7 A $\flat$ maj7 Gm7 C/E D/F# Fmaj7 A $\flat$ m6 Ebmaj7

13 D $\flat$ maj7(#11) G/B A $\flat$ maj7 Gm7 A $\flat$ maj7 Gm7 C/E D/F#

17 1. Fmaj7 B $\flat$ maj7 A Eb/B $\flat$  2. Fmaj7 A $\flat$ m6 Ebmaj7 Ab A7( $\flat$ 13)

B-del

23 D7( $\flat$ 13) Ebmaj7 B $\flat$ m6 Am7( $\flat$ 5) A $\flat$ maj9 D $\flat$ maj7(#5) G $\flat$ maj7(#11)

C-del

27 Fm7 B $\flat$ 7(sus4) B $\flat$ 7(sus4) Cm7 B $\flat$ 7(sus4) Cm7

29 Fm7 B $\flat$ 7(sus4) D $\flat$ maj7 C D $\flat$ maj7 C

2

**Solo på A-del**

32  $D\flat\text{maj}7(\sharp 11)$   $G/B$   $A\flat\text{maj}7$   $Gm^7$   $A\flat\text{maj}7$   $Gm^7$   $C/E$   $D/F\sharp$   $F\text{maj}7$   $A\flat m^6$   $E\flat\text{maj}7$  **X times**

37 **On cue**  
 $F\text{maj}7$   $A\flat m^6$   $E\flat\text{maj}7$   $A\flat$   $A7(\flat 13)$

**B-del**

40  $D7(\flat 13)$   $E\flat\text{maj}7$   $B\flat m^6$   $Am^7(\flat 5)$   $A\flat\text{maj}9$   $D\flat\text{maj}7(\sharp 5)$   $G\flat\text{maj}7(\sharp 11)$

**C-del**

44  $Fm^7$   $B\flat 7(\text{sus}4)$   $B\flat 7(\text{sus}4)$   $Cm^7$   $B\flat 7(\text{sus}4)$   $Cm^7$

46 **Last time rit.**  
 $Fm^7$   $B\flat 7(\text{sus}4)$   $D\flat\text{maj}7$   $C$   $D\flat\text{maj}7$   $C$

# Låt 1

Benjamin Löfgren

$\text{♩} = 50$

$\text{A}\flat\text{maj7}$   $\text{A}\text{m}7(\text{b}6)$   $\text{C}/\text{E}$   $\text{F}\text{m}7$   $\text{A}\flat\text{maj7}$   $\text{A}\text{m}7(\text{b}6)$   $\text{C}/\text{E}$   $\text{F}\text{m}7$

5  $\text{C}/\text{E}$   $\text{F}\text{m}7$   $\text{C}\text{m}7$   $\text{B}\flat^{13}$   $\text{D}\flat\text{maj7}$   $\text{C}\text{m}7$

8  $\text{A}\flat\text{maj7}$   $\text{A}\text{m}7(\text{b}6)$   $\text{C}/\text{E}$   $\text{F}\text{m}7$   $\text{A}\flat\text{maj7}$   $\text{A}\text{m}7(\text{b}6)$   $\text{C}/\text{E}$   $\text{F}\text{m}7$

12  $\text{C}/\text{E}$   $\text{F}\text{m}7$   $\text{F}\text{m}7/\text{G}$   $\text{G}7(\text{b}9)$   $\text{F}\text{m}9$   $\text{E}\flat\text{maj7}(\sharp 5)$   $\text{G}7$

16  $\text{F}\text{m}7$   $\text{C}\text{m}7$   $\text{B}\flat^{13}$   $\text{D}\flat\text{maj7}$   $\text{C}\text{m}7$



## Låt 2

Benjamin Löfgren

♩ = 90

$A\flat\text{maj}7$   $B\flat6$   $Cm7$   $B\flat/D$   $E\flat\text{maj}7$   $E\flat/G$   $A\flat\text{maj}7$

5  $A\flat\text{maj}7$   $B\flat6$   $Cm7$   $B\flat/D$   $E\flat\text{maj}7$   $E\flat/G$   $A\flat\text{maj}7$

9 Break  $A\flat\text{maj}7$

## Låt 3

Benjamin Löfgren

♩ = 60

$Am7$   $G/B$   $C6$   $Am7$   $Dm7$   $C\text{maj}13$   $G13$   $F\text{maj}7$   $Dm7$   $C6$   $G13$   $Am7$   $F\text{maj}7$   $F/A$   $G/B$

5  $C\text{maj}7(\#5)$   $C\text{maj}13$   $F/A$   $B\flat/D$   $C6$   $G6$   $F6$   $Dm7$   $C6$   $F/A$

8  $B\flat\text{maj}13$   $A\flat\text{maj}13$   $G\flat\text{maj}13$

11  $F\sharp m7/C\sharp$   $E/G\sharp$   $D\flat/F$   $D\text{maj}7$   $Bm7$   $F\sharp m7(\flat6)$   $D\text{maj}7(\#11)$   $F\sharp/A\sharp$   $Bm7$

15  $A\text{maj}7(\#5)$   $A\text{maj}13$   $G/B$   $A6$   $D/F\sharp$   $G\text{maj}13$   $B\flat\text{maj}13$   $F/A$   $B\flat/D$   $E\flat\text{maj}7$   $F6$

