



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Högskolan för scen och musik

It takes two to tango

En undersökning om processen inför två duokonsalter

Gustav Jullander

Kurs: LEV300

Handledare: Karin Nelson

Examinator: Eva Nässén

Termin: VT11

Abstract

Titel: ”It Takes Two To Tango” – en undersökning om processen inför två duokonsalter

Författare: Gustav Jullander

Termin och år: VT11

Institution: Högskolan för scen och musik

Handledare: Karin Nelson

Examinator: Eva Nässén

Nyckelord: Improvisation, jazzmusik, duo, kreativitet, timing

Studiens syfte är att undersöka vad arbetet med duospel innebär för kreativiteten och den instrumentala utvecklingen. Detta görs utifrån följande huvudfrågor:

Vilka musikaliska utmaningar ställs man inför i en duokonstellation och hur kan man tackla dem?

Hur kan man arbeta för att främja kreativiteten i en duo?

Vilka roller kan man som gitarrist ta i en duokonstellation?

Undersökningen bygger främst på författarens eget arbete inför två duokonsalter, men baseras också på analys av musiken från två CD-skivor samt en intervju med improvisationsmusikern Thomas Jäderlund.

I studien ges exempel på hur man kan hantera problem relaterade till timing. Författaren beskriver fördelarna med att ta intryck av olika instruments egenskaper, och poängerna med att se musiken i en duo som en konversation.

Studien ger en inblick i vad musicerande i en duo kan innebära för utmaningar samt hur det kan gagna den musikaliska utvecklingen. Författarens eget arbete med att få bukt med sin timingproblematik kan ge pedagogisk inspiration till att hjälpa elever med liknande problem.

Förord

Detta examensarbete är en kombination av en praktisk och en teoretisk process, och behandlar mina förberedelser inför två konserter med två olika duokonstellationer. Processen har varit väldigt utvecklande för mig som gitarrist. Detta eftersom det faktum att jag skulle skriva om processen har triggat igång reflektioner angående min egen övning som annars troligtvis inte hade sett dagens ljus. Den egna övningen, repetitionerna och skrivandet har kompletterat varandra. Tankar som har väckts i övningen har jag behandlat skriftligt, men det har också väckts tankar medan jag skrivit som jag sedan har prövat i övningen.

Ett antal personer som på olika sätt bidragit till examensarbetet bör lyftas fram här. Först och främst vill jag tacka min handledare Karin som har fungerat mycket väl som bollplank, rådgivare och inspiratör. Ulf och David, mina duomedmusikanter, ska också ha var sitt stora tack för inputs och roliga repetitioner. Ett extra tack till Ulf för de sex (!) år som jag har haft äran att ha honom som lärare. Nu är det dags för mig att stå på egna ben. Mitt nästa tack riktar jag till Anders, min basistiska inspirationskälla, för hans bidrag till uppsatsen. Avslutningsvis vill jag tacka pappa för snabba svar på uppsatsrelaterade frågor av olika karaktär.

/Gustav

Innehållsförteckning

1	INLEDNING.....	5
1.1	<i>Bakgrund.....</i>	5
1.2	<i>Syfte och frågeställningar.....</i>	6
1.3	<i>Teoretisk anknytning.....</i>	6
1.4	<i>Tidigare forskning.....</i>	7
1.5	<i>Metod.....</i>	8
1.6	<i>Material och etiska överväganden.....</i>	8
1.6.1	<i>Två inspirationskällor.....</i>	8
2	RESULTAT.....	9
2.1	<i>Att axla olika roller.....</i>	9
2.1.1	<i>Ackompanjatören.....</i>	9
2.1.2	<i>Solisten/melodispelaren.....</i>	10
2.2	<i>Musiken – ett språk?.....</i>	11
2.3	<i>Tre exempel från processen.....</i>	12
2.3.1	<i>"Vi får se"</i>	12
2.3.2	<i>"Five roses"</i>	14
2.3.3	<i>"9/5"</i>	15
2.4	<i>Kreativitet inom olika ramar.....</i>	16
2.4.1	<i>Fria improvisationer.....</i>	17
3	DISKUSSION.....	19
3.1	<i>Vilka musikaliska utmaningar ställs man inför i en duokonstellation och hur kan man tackla dem?.....</i>	19
3.1.1	<i>Vikten av god timing.....</i>	19
3.1.2	<i>Att jobba med timing.....</i>	20
3.2	<i>Hur kan man arbeta för att främja kreativiteten i en duo?.....</i>	20
3.2.1	<i>Språket – en väg till kreativitet.....</i>	20
3.2.2	<i>Kreativ inspiration.....</i>	21
3.3	<i>Vilka roller kan man som gitarrist ta i en duokonstellation?....</i>	21
3.4	<i>Studiens konsekvenser för min roll som pedagog.....</i>	22
4	SAMMANFATTNING.....	23
5	KÄLLFÖRTECKNING.....	24
6	BILAGA 1.....	25

1 INLEDNING

1.1 Bakgrund

1997 skulle jag fylla tolv och de musikaliska förebilderna fanns i britpopbandet Oasis. Geniet i gruppen var låtskrivaren och gitarristen, tillika en av frontfigurerna Noel Gallagher. När min bästa kompis lärde sig några ackord på gitarren var det inte mycket att tveka om; jag skulle också börja spela. Kompisen och jag blev våra egna lärare och lärde oss ackord efter ackord och snart kunde vi spela våra favoritlåtar med Oasis och de andra favoritartisterna som vi hade.

När jag tio år senare påbörjade min utbildning vid Högskolan för scen och musik vid Göteborgs universitet var två av mina främsta musikaliska förebilder pianisterna Esbjörn Svensson och Brad Mehldau. Som gitarrist avundades jag uttrycksmöjligheterna som ett piano erbjuder, tack vare det stora registret och de olika sätt på vilka man kan använda höger- och vänsterhanden. Tänk om Noel Gallagher istället hade varit pianist!

Under mina folkhögskoleår i Ljungskile hade jag fått ett stort intresse för harmonisering, och jag insåg att när det kom till att spela harmonier var gitarren ett betydligt klumpigare instrument än pianot. Men begränsningar kan också vara en styrka och när jag och en sångerska 2008 bestämde oss för att arrangera julpsalmer och turnera i kyrkor, tvingades jag att hitta lösningar för att spela på det sättet jag ville. Efter att ha spelat i många ensembler i olika genrer där man fått samsas med trummisar, basister, pianister och saxofonister om utrymmet fann jag nu nya möjligheter att uttrycka mig på mitt instrument. Arbetet med gitarr- och sångduon blev således väldigt utvecklande för mig som gitarrist.

Som gitarrist har man stora möjligheter att axla olika roller inom musiken. Gitarren kan användas som melodi-, ackord- och basinstrument. I vissa fall kan instrumentet även ha en perkussiv roll. Med detta som bakgrund kan man konstatera att förutsättningarna är goda för ett variationsrikt duospel med en gitarrist involverad. Den här uppsatsen kommer att handla om förberedelserna inför två duokonsertter som jag själv ska ha, en tillsammans med pianisten David Akelius och en med min gitarrlärare sedan många år Ulf Bandgren.

Inom improvisationsmusiken innebär duoformatet ytterligare en utmaning. På den enskilda musikern ställs det stora krav på kreativiteten i spelet. I exempelvis en kvartett är ofta rollfördelningen ganska tydlig, och som enskild musiker, i synnerhet som kompmusiker, kan det vara lätt att ”slå på autopiloten”, det vill säga att man spelar utan att ägna så mycket tanke åt vad man faktiskt spelar. Kanske kan detta gå obemärkt förbi i en större ensemble eftersom man kan låta det kreativa ansvaret vandra mellan fler musiker. I en duokonstellation blir troligtvis musiken snabbt platt och intetsägande ifall båda musikerna inte är ständigt närvarande och kreativa.

Att bara vara två har i musiksammanhang många fördelar. Dels finns det praktiska vinster, som att det blir lättare att hitta repetitionstider och att transporter till spelställen blir mindre komplicerade än ifall man hade varit fler. Men det finns också andra fördelar som är mer knutna till själva musicerandet. Det finns fler möjligheter att använda sig av ett större instrumentalt register och att påverka den musikaliska helhetsbilden. Dessutom får musikerna ta större ansvar för exempelvis timing. Dessa

fördelar med duospel kan också ses som stora utmaningar. Utmaningar som torde vara utvecklande för musiker att ge sig i kast med.

1.2 Syfte och frågeställningar

Det övergripande syftet med uppsatsen är att undersöka vad arbetet med duospel innebär för kreativiteten och den instrumentala utvecklingen. Jag kommer att utgå från följande frågeställningar:

Vilka musikaliska utmaningar ställs man inför i en duokonstellation och hur tacklar man dem?

Hur kan man arbeta för att främja kreativiteten i en duo?

Vilka roller kan man som gitarrist ta i en duokonstellation?

1.3 Teoretisk anknytning

Begreppet kreativitet är centralt i den här studien varför det kan vara på sin plats att utvärdera betydelsen av begreppet, liksom min egen tolkning av det.

Nationalencyklopedins definition lyder: ”förmåga till nyskapande, till frigörelse från etablerade perspektiv; att se verkligheten med nya ögon” (kreativitet.

<http://www.ne.se/kreativitet>, Nationalencyklopedin, hämtad 2011-03-31).

R. Keith Sawyer gör en distinktion mellan improvisatorisk kreativitet och mer långsiktig kreativitet. ”Unlike product creativity—which involves a long period of creative work leading up to the creative product—in improvisational creativity, the process *is* the product” (Sawyer, 2000, s. 150). Vid en sådan här uppdelning blir den improvisatoriska kreativiteten mest relevant för den här uppsatsen eftersom den kretsar kring improvisationsmusik. Jag kommer emellertid att behandla båda typerna av kreativitet och peka på skillnader och likheter dem emellan.

Ett annat begrepp som är relevant för studien att reda ut är improvisation.

Nationalencyklopedin beskriver improvisation med orden: ”inom musiken spontant spel eller sång utan fastlagd notbild eller ”färdig” komposition” (improvisation.

<http://www.ne.se/improvisation>, Nationalencyklopedin, hämtad 2011-03-31). I

Sohlmans musiklexikon finner man en utförligare beskrivning:

Vi brukar låta ordet avse mer eller mindre oförberett musikaliskt nyskapande, som äger rum samtidigt som musiken uppförs. Det är dock endast nyskapande inom vissa av musikens dimensioner som i allmänhet betraktas som i. Förändringar av t ex melodi och form räknas till i., medan den som gör spontana förändringar i rytm, frasering, ljudstyrka osv i t ex en Mozartsonat inte anses improvisera (“Improvisation”, 1976, s. 547, Sohlmans Musiklexikon, band 3).

Även ifall jag troligen inte skulle kalla en musiker som tolkar Mozart och i stundens ingivelse förändrar rytmen i några takter av stycket för en improvisationsmusiker, så anser jag rent principiellt att all musik som är sprunget ur spontanitet borde kunna kallas improvisation. All musik som kommer att beskrivas i den här uppsatsen har sin bas i en jazztradition. En klassisk uppbyggnad av en version av en jazzlåt är att den börjar med en temapresentation, följs upp av ett antal solon för att sedan avslutas med att temat återkommer, kanske något varierat från hur det presenterades första gången. I en sådan här form anser jag att improvisationsinslagen inte bara utgörs av de delarna som kallas för solon. Om det är en person som spelar temat så kommer han eller hon

troligtvis inte att spela det likadant varje gång det spelas. Inte heller kommer de musiker som har kompfunktion att spela likadant varje gång, varför jag anser att det är en ständig improvisation som äger rum. I viss typ av jazz, som exempelvis i storband, kan musiken vara väldigt strikt arrangerad och där ges inte samma utrymme till improvisatoriska möjligheter. Detta gäller dock inte den musiken som är aktuell i den här studien. När jag i den här texten använder mig av begreppet improvisation så är det inte nödvändigtvis solistisk improvisation som avses utan det kan lika gärna handla om den ständiga improvisationen som pågår när en jazzlåt spelas.

I motsats till den definition som ges i Sohlmans anser inte jag att nyskapande är ett bra ord för att beskriva vad som sker när man improviserar, om man med nyskapande menar att det som spelas måste innehålla något som inte hörts förut. Ofta strävar visserligen improvisationsmusiker efter att hitta på nya saker och undviker helst att upprepa sig. Men i vissa genrer är så kallade "licks" inövade sedan tidigare och utgör basen för själva improvisationen. Jag anser fortfarande att det är improvisation eftersom musikern i stunden bestämmer sig för vad som ska spelas. Om en musiker sätter sig vid sitt instrument och spelar helt utan att bestämma i förväg vad som ska spelas och tio sekunder av musiken som uppstår är en exakt kopia av något som har spelats förr, då anser jag fortfarande att det är improvisation. Att ett stycke improviserad musik skulle låta exakt som något annat är ju föga sannolikt, men just ordet nyskapande kan lätt ge associationer till att allt måste vara nytt, vilket inte jag anser vara någon nödvändighet för improvisation. För mig handlar charmen med improvisation om balansen mellan det kända och det okända vilket Helm Stierlin har formulerat väldigt väl:

we love a picture or a melody when they combine the beauty of the unknown with the beauty with that which is known to us (Santi, 2010, s. 19-20, övers. T. Gustavsen).

1.4 Tidigare forskning

Kring fenomenet improvisation finns en hel del tidigare forskning. En bok som jag kommer att referera mycket till i den här studien är "IMPROVISATION Between Technique and Spontaneity" (Santi, 2010). Boken är en samling texter som behandlar begreppet improvisation från olika utgångspunkter. Den inleds med en introduktion som är skriven av bokens redaktör Marina Santi och Luca Illetterati, och följs sedan av sex kapitel skrivna av lika många författare. Syftet med boken är att söka en förståelse för vad ordet improvisation egentligen innebär och att försöka beskriva begreppets natur och konstruktion.

Harald Stenströms avhandling "Free Ensemble Improvisation" handlar om den så kallade fria improvisationen. Hans syfte med avhandlingen var att studera ensembler bestående av två till tre personer, vars musicerande inte utgick från några restriktioner gällande stil eller genre. Inte heller hade ensemblerna förutbestämda idéer om vad som skulle spelas eller hur de skulle spela. Bakgrunden till avhandlingen utgörs av Stenströms egna erfarenheter från att arbeta med fria improvisationer.

Kopplingen mellan improvisation och kreativiteten tar R. Keith Sawyer upp i sin artikel "Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity". Sawyers huvudsakliga utgångspunkt är människors improviserade konversationer som dagligen uppstår. Men han har också undersökt improvisationsteater och barns fantasilekar. Den gemensamma nämnaren för de tre

undersökningsområdena är att den kreativa processen *är* produkten, i motsats till produkter där den kreativa processen snarare utgör en bakgrund för slutresultatet, såsom tavlor och skulpturer.

Boken ”Linguistics and Semiotics in Music” är skriven av Raymond Monelle och riktar sig till avancerade musikstudenter. Monelle beskriver metoder som går att applicera på musik, men som har sitt ursprung i lingvistik och semiotik. I boken beskrivs likheter mellan musik och språk.

1.5 Metod

Jag kommer att använda mig av tre metoder i undersökningen. Det främsta underlaget kommer att utgöras av den egna processen inför konserterna. Processdagboken kommer därför att vara viktig eftersom det främst är i den som jag kommer att dokumentera repetitioner och reflektioner kring den egna övningen. Sedan kommer jag att göra en intervju med improvisationsmusikern, kompositören och pedagogen Thomas Jäderlund på temat kreativitet och spontanitet. Den tredje metoden som jag kommer att använda mig av är lyssning och analys av några CD-skivor med just de typerna av duokonstellationer som jag ska ägna mig åt i denna studie.

1.6 Material och etiska överväganden

Den här studiens utgångspunkt är arbetet inför två duokonserter som jag ska delta vid. Konserterna kommer att spelas in och brännas på CD-skivor. De kommer inte att kommenteras i textdelen men skivorna medföljer som bilaga till uppsatsen och utgör en viktig del av dess material.

Thomas Jäderlund har jag haft som lärare i ensemble under min studietid och på så sätt har jag fått stifta bekantskap med hans kreativa egenskaper, såväl som musiker, kompositör och pedagog. Med kreativitet som utgångspunkt ansåg jag att Thomas Jäderlund var ett mycket lämpligt val som intervjuobjekt. Intervjun spelades in och har transkriberats. Transkriptionen medföljer inte som bilaga men finns i min ägo. Inför intervjun hade jag förberett ett antal frågor som medföljer som bilaga. I studien använder jag mig ganska mycket av citat från Jäderlund. Han har läst igenom texten i sin helhet och kontrollerat citaten så att jag har tolkat dem korrekt, samt gett mig tillstånd att använda dem i uppsatsen.

1.6.1 Två inspirationskällor

I mina förberedelser inför konserterna har jag använt mig av två CD-skivor i syfte att inspireras. Skivorna har det gemensamt att de är duoskivor och att Pat Metheny medverkar på båda. Pat Metheny är en av mina främsta musikaliska förebilder inom improvisationsmusiken, och dessutom sedan 1970-talet en av de mest betydelsefulla personerna för utvecklingen av jazzgitarrspel. Den ena skivan, ”Jim Hall & Pat Metheny” från 1999, har han spelat in tillsammans med gitarristen Jim Hall som är något av en legend i jazzgitarrvärlden. Hall har fungerat som inspirationskälla för många av de moderna gitarristerna; inte minst för Pat Metheny.

Den andra skivan som jag har lyssnat in mig på är ”Metheny / Mehdau”, inspelad 2006, som är ett samarbete mellan Pat Metheny och pianisten Brad Mehldau. Mehldau är att betrakta som en av de ledande pianisterna inom jazzen idag.

2 RESULTAT

2.1 Att axla olika roller

När jag har förberett mig för konserterna har jag förstått vikten av att öva på alla moment som uppstår i musikaliska situationer. Tidigare har jag som gitarrist mest fokuserat på att skapa mig en så stor verktygslåda som möjligt inom solospelet. I en duo märker man snart att det är lika viktigt att ha en bred repertoar även i kompspelet. Duospel kräver ett större mått av variation hos den enskilde musikern i jämförelse med musicerande i större ensembler. Nedan har jag delat in mina roller i två grupper: ackompanjatören och solisten/melodispelaren. Detta är en ganska grov indelning eftersom de båda rollerna täcker in ganska många olika spelsätt. Dessutom kommer jag längre fram att visa att rollindelningen mellan musikerna i en duo inte alltid behöver vara helt svartvit.

2.1.1 Ackompanjatören

Åtskilliga timmar av övningstid har jag genom åren ägnat åt att lära mig skalor, arpeggion och att på olika sätt undersöka hur man som solist kan improvisera över olika typer av ackord. Jag har inte alls varit lika noggrann med att på samma sätt undersöka hur man kan finna olika sätt att kompa en solist eller melodispelare. Ganska tidigt i min process inför konserterna slog det mig att den delen av mitt spel var eftersatt. För att tackla detta har jag i min egen övning tränat på att agera som basist. Min lärare Ulf har även pratat om och gett mig i uppgift att försöka tänka som en pianist. Eftersom jag ofta avundas pianistens uttrycksmöjligheter är det något som appellerar till mig, och att efterlikna en pianist är något jag även i tidigare övning strävat efter. Det finns flera exempel på musiker som på ett kreativt sätt har utvecklat sitt sätt att spela genom att ta intryck av andra instrument än sitt eget. Den brittiske gitarristen Allan Holdsworths fascination för saxofonister har exempelvis på ett påtagligt sätt påverkat hans speciella sound.

Jag har lätt för att bli lite rigid som ackompanjatör och enbart se det som att jag har en ackordisk funktion. Ulfs tanke gick bland annat ut på att jag skulle försöka alternera ackorden med rena baslinjer men även med lite melodiska fraser. För en pianist är det mer naturligt eftersom han eller hon kan ta ett ackord med vänsterhanden och samtidigt spela en fras med högerhanden. Som gitarrist får man kanske för en stund släppa ackorden när man bryter av med en fras. Det som händer när man övar på den här tekniken är att man delvis suddar ut gränsen mellan den solistiska funktionen och kompfunktionen. I sin tur upplever jag att det leder till ett mer kreativt spel hos mig som gitarrist. Jag blir mer lyhörd för vad den andre spelar och fyller ut luften i musiken med en fras när den andre tar en paus. Känslan av en konstant improvisation blir påtaglig. Även om överenskommelsen mellan mig och min medmusiker är att den andre är solist så innebär alltså inte det att han är den ende som improviserar. På så sätt blir musiken också mer levande och kreativiteten stärks.

Ett annat sätt att förhålla sig till ackompanjätörsrollen är att anta en mer perkussiv funktion. Vilka toner som spelas blir i dessa fall sekundärt. Akustiska gitarrister som exempelvis Andy McKee använder till och med ibland sitt instrument som ett slagverksinstrument. Ett exempel på hur gitarristen blir en perkussiv ackompanjatör finns i låten "Make Peace" på Methenys och Mehldaus skiva. Under Mehldaus pianosolo ackompanjerar Metheny med ackord på akustisk gitarr. Med hjälp av sitt

plektrum slår han intensivt och distinkt på strängarna. Kompet utgår från en sextondelsunderdelning där han accentuerar vissa av slagen. På så sätt driver han musiken framåt såsom en slagverkare många gånger gör.

2.1.2 Solisten/melodispelaren

Om jag som ackompanjator har haft stor nytta att lära mig av hur pianister och basister arbetar har jag funnit det väldigt givande att se gitarristen som en röst. Tord Gustavsen beskriver i sin text sången som ett verktyg för att utvecklas som improvisator:

First, as a pedagogic tool –you develop your "inner ear" and your phrasing skills when you supplement playing your instrument with vocal improvisation and vocal imitations during practice. Second, singing can also be a great help in performance –you can sing what you play, either constantly or in parts of the musical unfolding, either out loud as a barely audible humming, and this often helps you phrase better and create more "lyrical" and "organic" lines. Finally, singing also works on a more abstract level as a metaphor for playing –"to play is to sing". The special kind of *embodiedness* or *intimacy with the improvised line* that the song metaphor expresses is very interesting (Santi, 2010, s.37-38).

Jag har under flera år jobbat med att sjunga med i det jag spelar. Många pedagoger, däribland Ulf, tipsar ofta om att man som en övning ska sjunga med i de toner som man improviserar. Som Gustavsen skriver finns det många vinster med sådana övningar. Jag har upplevt att jag blir mer medveten om vad jag spelar när jag sjunger med. Dåliga dagar är det lätt som gitarrist att falla in i att fingrarna flyger längs med halsen utan någon vidare eftertanke. Sången bidrar här med att man på ett annat sätt lyssnar och därmed reflekterar över vad man gör. En annan sak jag upplevt är att man tvingas att lära sig att frasera av. Som ovan improvisator är det lätt att spela för mycket och inte komma till ett avslut med sina fraser. Om man sjunger med i det man spelar tar ju slutligen luften slut vilket tvingar fram pauser i ens improvisation. Man kan här dra en parallell till en person som säger något. Att lyssna på en person som pratar på utan att knappt hinna andas blir ganska snart svår att följa och hålla sig intresserad av. Samma premisser gäller ofta i musiken. Om man genom sin musik vill säga något med eftertryck kan en konstpaus vara lika effektiv som hos en talare.

Ett exempel på en musiker som använder sig flitigt av att göra instrumentet till en röst är gitarristen Kurt Rosenwinkel. Han sjunger i stort sett alltid med i det han spelar och han har gått så långt att han använder rösten som en del av soundet. Jag har själv omedvetet börjat sjunga med i det jag spelar, just för att jag har övat mycket på att använda gitarristen som en röst. Jag upplever att spelet på så sätt blir mer innerligt och därmed också borde säga lyssnaren mer. Detta gäller både som solist och som melodispelare. Det finns emellertid en risk att sången för en åhörare kan ta över intrycket och i värsta fall påverka musikupplevelsen negativt.

För att ackompanjatorn inte ska inta en passiv hållning och hela tiden låta solisten komma med initiativen är det viktigt att solisten lämnar utrymme för den andre att ta plats och kommentera. Även som solist blir man enligt min upplevelse mer närvarande när man ser på musiken som en dialog mellan två instrument. Man blir mer mottaglig för impulser och kan utbyta idéer med ackompanjatorn vilket ger en starkare känsla av samspel.

2.2 Musiken - ett språk?

Att lämna plats för varandra, vara lyhörd och kommentera varandras fraser gör att improvisationen blir som en konversation mellan två instrument. Även ifall det finns en uttalad solist så förhindrar man att det blir en envägskommunikation när man som ackompanjatör ”lägger sig i”, kommenterar och imiterar solisten. Många musiker, inte minst jazzmusiker, har ett förhållningssätt till musiken som om vore den ett språk (jfr Kraut, 2005, s. 9). Thomas Jäderlund drar också han paralleller mellan musiken, i det här fallet improvisationsmusiken, och språket.

Jag menar, vi improviserar ju nu. Du har skrivit ner några ackord typ, skulle man kunna säga, eller en låt eller en harmoniföljd eller en skiss eller en utgångspunkt som vi ska improvisera kring. Men vi har ju inga manuskript. Och så går du upp i fiket och så träffar du någon och så startar en improvisation. Det är ju improvisationer hela tiden. Däremot med instrument så är det en del som tycker att det är så fruktansvärt hemskt och svårt och krävande och respektfullt att göra så med två instrument. Jag tycker det är väldigt märkligt. (Ur intervju med Thomas Jäderlund)

Jäderlund antyder här att det inte borde vara någon nämnvärd skillnad mellan de konversationer som dagligen uppstår människor emellan och de som uppstår i ett improvisationsmusikaliskt sammanhang. Han har därför svårt att förstå det motstånd som han ibland har stött på hos studenter mot att improvisera inom musik. Skepsisen mot att improvisera har jag själv upplevt i min roll som pedagog, men jag har även i vissa sammanhang som musiker inte varit speciellt förtjust i att improvisera. Jag har ett stort intresse för musikteori och uppskattar harmoniskt komplicerade låtar att improvisera över. Däremot har jag, i motsats till Thomas Jäderlund, aldrig varit särskilt intresserad av den helt fria improvisationen. I sådana sammanhang känner jag mig lätt obekvämd. Troligen handlar det om att ha kontroll. Jäderlund ger i intervjun uttryck för att han älskar att tappa kontrollen för att det är då som överraskningsmomenten i musiken är som störst. Kanske ligger skillnaden mellan oss i att vi är olika personer med olika personligheter. Jäderlund tror att musikers smak och ställningstaganden oftast hänger ihop med vilken person man är.

Men jag tror ändå, i slutändan så blir man ju mer och mer som musiker mer och mer så att säga sammanvävd med den person man är. Det är ingen slump att man blir åt det ena eller andra hållet. Jag tror inte att man kan jobba emot det heller. Och de flesta gillar ju att hålla på med det som appellerar till deras personlighet. (Ur intervju med Thomas Jäderlund)

Om man här väljer att dra parallellen mellan vardagliga konversationer och musikaliska improvisatoriska konversationer kan man tänka sig att det på samma sätt som det finns personer som är blyga i sociala sammanhang där de inte upplever att de har kontroll kan finnas musiker som blir ”blyga” i musikaliska sammanhang där de inte känner att de har kontroll.

Jäderlund är inne på att en musikers personlighet också lyser igenom i musikerns spel. Precis som människor i vardagligt tal har olika sätt att uttrycka sig uttrycker sig musiker på olika sätt i sin musik trots att de utgår från samma ackordföljd. Monelle skriver om musikens olika dialekter:

The improviser is like a native speaker of a language; possessed of competence in the language of jazz, he is able to make an infinite variety of sentences by the operation of a limited range of devices on an underlying structure. (Monelle, 1992, s. 134)

Monelle tar sedan ackordföljden Bb7-Eb som exempel och jämför hur John Coltrane och Charlie Parker vid två inspelningar använder sig av olika skalor på samma ackordföljd (s. 135). Detta menar han är ett exempel på olika musikaliska dialekter.

Jag har haft stor nytta i förberedelserna inför konserterna genom att välja att se den improvisatoriska musiken som en dialog mellan två instrument. Ett väldigt effektivt sätt att jobba, som vi använt oss av i båda duokonstellationerna, är helt sonika att sudda ut ackompanjatörsrollen och låta båda musikerna vara solister. Att inte ”prata i mun” på varandra blir då en dygd eftersom det ger en väldigt rörig ljudbild. Det märker man snabbt vilket leder till att man skärper sin lyssning och känslan av att det är en konversation som pågår stärks.

Ett exempel på en sådan typ av samspel återfinns på Pat Methenys och Brad Mehldaus inspelning av låten ”Unrequited”. Här är det svårt att avgöra ifall de båda spelar solo samtidigt eller om de turas om att vara ackompanjatör och solist. Man får ett intryck av att båda musikerna intar båda rollerna samtidigt. Man skulle kunna säga att Metheny är solist hela tiden eftersom han inte spelar några ackord, men hans sätt att då och då träda tillbaka i ljudbilden och släppa fram Mehldau ger en känsla av att han även intar ackompanjatörsrollen. Direkt efter temapresentationen inleder Metheny med en fras som Mehldau direkt tar fasta på och imiterar. En liten detalj kan tyckas men det visar på den alerthet och vakenhet som lätt uppenbarar sig när man ser musiken som en dialog.

2.3 Tre exempel från processen

2.3.1 ”Vi får se”

Som gitarrist kan man i större ensembler många gånger komma undan ansvaret för att stå för driv och sväng i musiken. Den ansvarsuppgiften tillfaller ofta trummisen och basisten som enligt min erfarenhet ofta får hjälpa upp melodi- och ackordsinstrumentalister. I en duokonstellation, oavsett vilka instrument som är involverade, finns det däremot inga genvägar. I förberedelserna inför konserterna blev jag varse det vid några tillfällen. I låten ”Vi får se” som jag själv har komponerat märkte jag och David att låtens sväng lätt blev lite haltande och segt. Delvis berodde detta på att vi inte ännu kunde låten speciellt bra och mycket blev till det bättre bara av medvetenheten om timingproblematiken. Efter fler genomspelningar i lite olika tempon började det till slut låta bättre. Dock fanns det en passage av låten som fortfarande inte fungerade tillfredsställande, en del där David är solist och där ackordbytena går hälften så snabbt som tidigare. Under repetitionerna har det inneburit att låten tappat fart vilket inte varit avsikten. Som ackompanjatör, vilket är den roll jag axlar i det skedet av kompositionen, ser jag det som ett stort ansvar att hålla ”groovet” igång men här misslyckas jag kapitalt. Det beror som jag ser det på två saker: 1) Jag är ovan vid ackordföljden. 2) Min timing brister.

När jag har övat på de aktuella låtarna inför konserterna så har jag ganska snabbt hittat olika lösningar på hur man kan kompa på de aktuella ackorden. Olika stuk uppfinner man snabbt standardlösningar till. Exempelvis kan det ju vara effektivt i en swinglåt att använda sig av walking bass. I latin och andra stuk där åttondelarna är ”raka” kan det om man iklär sig basistens roll vara effektivt att röra sig mellan olika ackordstoner som alternativ till grundtonen, kanske allra helst kvinten. I ”Vi får se” är stuket even eights med en fjärdedelspuls på cirka 130 bpm. Upphovet till problemen är att de ackord som

är aktuella i just den här kompositionen är så kallade ”slashchords”. Det vill säga att ackorden utgörs av treklanger men med en baston som ligger utanför den. Ackordens funktion har i detta fall ingenting att göra med treklangen utan funktionen bestäms av bastonen.

Notexempel 1. Från kompositionen *Vi får se*.



I takterna ovan bör inte det första ackordet uttolkas som ett G-durackord med septiman i basen, utan snarare som ett modalt ackord hämtat från den F-lydiska skalan. Det efterföljande ackordet som här är noterat som ett EbMaj7#5 har G-durtreklangen gemensamt med det första ackordet men bastonen F är utbytt mot ett Eb. Ackordet hade alltså lika gärna kunnat ”stavas” G/Eb. De två ackorden som sedan följer innehåller båda i sin tur en Ab-durtreklang.

Det faktum att ackorden i det här partiet av låten är modala gör det svårare att använda sig av sina standardlösningar när man kompar. Ackord tre och fyra är förvisso ganska vanliga typer av ackord som man ofta stöter på i jazz och de har jag heller inga problem med att hantera. De två första ackorden saknar ren kvint vilket utesluter standardlösningen att alternera mellan grundton och kvint. Det är långt från första gången som jag stöter på den här typen av ackord, faktum är att jag ganska ofta använder mig av ackord som dessa i mina kompositioner. Svårigheten just här ligger i att det är relativt långt mellan ackordbytena, och förstås att jag i duokonstellationen tvingas ta ansvar inte enbart för den ackordiska funktionen utan även för basfunktionen.

Timing är ett stort begrepp som jag inte avser att fördjupa mig i nämnvärt i den här texten, men en kortare definition för att göra mig begriplig kan vara på sin plats här. Till den givna pulsen, eller beatet, kan man ha olika rytmiska förhållningssätt. Man kan spela *på* beatet, men man kan också spela lite *framför* eller *bakom* beatet (jfr Santi, 2010, s. 29). Att rytmiskt hålla sig framför eller bakom beatet är inte synonymt med att musiken blir ”otajt” då beatet är konstant. Det de olika rytmiska förhållningssätten gör är att de skapar olika typer av sväng i musiken. Vad jag menar med bristande timing är när musikern tappar bort sig i beatet genom att helt enkelt spela för fort eller för långsamt.

Olika musiker har olika timingideal och för många blir timingen en viktig del av uttrycket. Gitarristen John Scofield är ett exempel på en musiker som ofta ”hänger”, det vill säga att han ligger bakom beatet. Hänget får dock inte påverka pulsen i musiken och en förutsättning för att det ska vara möjligt att exempelvis ligga bakom beatet är att musikern har en stark pulskänsla.

De olika rytmiska förhållningssätten bidrar alltså till olika typer av sväng och den enskilda musikern kan bestämma sin timing utifrån vilken känsla han eller hon vill ska råda. Dock får alltså timingen inte leda till att pulsen svajar. Då försvinner svänget, och det är just det som inträffar i ”Vi får se”. Osäkerheten kring pulsen ger en känsla av att musiken blir baktung. Det blir ”otajt”. Ett enkelt svar på hur man ska få bukt med det är att vara mer ”på” i sin timing. Men hur åstadkommer man då det?

Jag valde att konsultera basisten Anders Ljungberg för att få lite tips. Vi stämde träff och spelade på den här delen av låten, och min förhoppning var att få inspiration till hur man skulle kunna spela över de ackorden. Direkt slogs jag över den pondus med vilken han tog sig an ackorden. Som medmusiker känner man direkt när det inte råder någon tvekan hos den man spelar med. Det skapar ett lugn i musiken vilket i sin tur leder till att man blir mer avslappnad och mindre tveksam i sitt eget spel. Med tanke på att det är relativt långt mellan ackordbytena tipsade Anders om att det kunde vara ett effektivt sätt att med rytmisk tydlighet spela en fras och landa på första slaget i det nya ackordets första takt. I många fall är den typen av spel något man försöker undvika för att musiken inte ska kännas förutsägbar, men i det här fallet fungerar det som ett bra sätt för att bli av med det tveksamma i musiken och skapa lugn. Vi gjorde några tagningar som jag spelade in och sedan använde mig av när jag övade. Ganska omedelbart när jag övade på delen upptäckte jag att mitt och Anders möte hade fått önskad effekt. Jag fick idéer av både rytmisk och tonal karaktär.

2.3.2 "Five roses"

Ett problem som man kan stöta på som solist är att man lätt kan fastna i mönster, såväl rytmiska som tonala. Det här hade jag problem med i "Five roses" som är en låt som är med på min och Ulfs konsert. Den är skriven av Ulf och baseras på harmoniken från jazzstandarden "Days of wine and roses". Harmoniken är därför välbekant och jag känner mig hemma i den. Däremot har Ulf ändrat taktart i förhållande till förlagan. Fyra fjärdedelstakten är utbytt mot fem fjärdedelstakt, vilket är en relativt ovan taktart för mig. Jag har haft perioder när jag övat på att spela i så kallade udda taktarter och då blivit mer bekväm med det, men jag har aldrig nått det stadiet där jag helt kan spela utan rädsla för att trilla ur taktarten. Det kan dock i större ensembler ofta lösa sig ändå med hjälp av att andra musiker i gruppen tar ett stort ansvar för att femtaktens puls bibehålls, men i duoformatet fungerar inte det på samma sätt. Här måste båda musikerna i stort sett hela tiden ansvara för att hålla pulsen intakt.

Om jag i "Vi får se" hade en tendens till att sacka, så har jag i "Five roses" lätt för att öka. Det beror enbart på att jag är obekvämt med taktarten och alltså inte på harmoniken. Det ligger i mänsklighetens natur att göra saker begripliga för sig tror jag. En snabb femtakt associerar man lätt med en sextakt där man tar bort det sista slaget. Jag tror att det bidrar till att jag lätt ökar i den här låten. Ulf tipsade därför om att man i övningen med metronom kunde ställa den i ett långsamt tempo och låta ett slag utgöra en hel takt. En av fördelarna med det är att man får ta ett större ansvar för tempot jämfört med när man har en ivrigt tickande metronom på alla taktlagen. Man märker snart ifall man inte håller sig till pulsen eftersom man kan halka längre från beatet innan facit kommer på var ettan i takten är. En annan fördel är att känslan blir lugnare ifall man känner musiken enbart på ettan istället för på alla fem slagen. Blir känslan lugnare spelar man också lugnare och risken att öka minskar således.

Som ackompanjator kan man lättare ta ut säkerhetsmarginaler än som solist, vilket gör det enklare att ha kontroll över femtaket. Som solist blir det snabbare tråkigt ifall man exempelvis håller sig inom samma rytmiska mönster. Att ge sig ut på okänd rytmisk mark i en taktart som man är ovan vid är emellertid inte helt enkelt och slutar ofta med att man halkar ur taktarten. Ett sätt att arbeta med det är att på egen hand bestämma rytmiska mönster som man tränar på för att på så sätt inlemma dem i sitt eget spel. På så sätt främjar innötning vid övning paradoxalt nog kreativiteten. Ju fler rytmiska

mönster man övar in, desto fler möjligheter har man att variera sig, och då blir man också mer kreativ. Thomas Jäderlund kom in på detta ämne under vår intervju:

Så då använder man ju repetitionsarbete för att just motverka att fastna i mönster genom att helt enkelt skaffa sig en större verktygslåda. Och det kan man också göra på sitt instrument. Man kan hitta fler sound och fler sätt att spela på och därmed känna att man har större variationsmöjligheter och det ger ju en frihetskänsla. (Ur intervju med Thomas Jäderlund)

Att man lär sig att behärska fler rytmiska mönster kan mycket väl tänkas ge en spridningseffekt dessutom. Man blir så bekväm i femtakten att man så småningom i stunden hittar på nya rytmiska mönster utan att det äventyrar ens känsla för var i takten man befinner sig.

2.3.3 ”9/5”

Under de sex år som jag har haft Ulf som lärare finns det en sak som har gått som en röd tråd genom lektionerna. Ulf har uppmanat mig att ”ta det lugnt”. Ibland har det gällt saker som inte direkt har med själva musicerandet att göra, såsom att man aldrig ska slarva med att ställa in ljudet på förstärkaren vid exempelvis en spelning. Istället bör man ta de minuter som krävs för att verkligen känna in hur det låter så att spelupplevelsen blir så angenäm som möjligt. Manandet till lugn har också i vissa fall varit mer direkt kopplade till mitt spel. Vid vissa tillfällen har han tyckt att jag varit lite ”struttig” och då har han föreslagit att jag ska spela lite färre och lite längre toner för att spelet ska bli mer övertygande. Också inför vår konsert har uppmaningen om lugn flera gånger återkommit. Bland annat vid repetitionerna till låten ”9/5”.

Jag skrev ”9/5” speciellt för konserten och den var tänkt som en liten utmaning. Stukmässigt skulle man kunna säga att låten är hemmahörande i den lite snabbare latinfåran och det är ett stuk som jag tycker att jag inte behärskar särskilt bra. Vid den första repetitionen av låten kunde jag inte låten speciellt bra själv och vi hade svårt att få det att svänga. Efter att ha testat lite olika tempon, vi hade tagit ner tempot en hel del från det ursprungliga, blev det emellertid bättre. Nu var det ju bara det att jag hade tänkt att låten skulle vara relativt snabb. Utmaningen blev nu att kunna komma tillbaka till det högre tempot men att fortfarande behålla lugnet.

Vid sådana här tillfällen är metronomen ett mycket hjälpsamt verktyg. Den sviker aldrig den givna pulsen och man behöver följaktligen inte fundera över vem som felar ifall det är något som går snett med timingen. För att träna på att behålla lugnet i den aktuella låten så tränade jag på att förhålla mig lite släpande till pulsen. Jag testade också att försöka hålla mig väldigt exakt till pulsen. Då upplevde jag att jag hade stor nytta av att återigen sjunga, fast den här gången med ett nytt syfte. Jag var en gång på en workshop med basisten Eddie Gomez som under tiden att han spelade sjöng en hel del, fast inte nödvändigtvis det han spelade. Han använde snarare rösten till att underdela. Jag vet inte om jag var inspirerad av Gomez eller om det bara kom spontant men jag började sjunga åttondelsunderdelningen när jag övade på att ackompanjera. Eftersom låten har en alla breve-känsla kan man känna pulsen ganska långsamt, på samma sätt som i ”Five Roses” då metronomens slags endast fick utgöra takternas ettor. Kontrasten mellan att uppleva pulsen ganska långsamt men att hålla igång en snabb underdelning upplevde jag fungerade som en effektiv hjälp för att behålla lugnet i låtens stuk.

2.4 Kreativitet inom olika ramar

De gånger man medvetet har försökt upprepa saker som hände igår som var roliga så blir det bara pannkaka. Du gör i princip samma sak. Men bara för att du vet om att du ska göra det innan så försvinner all energi i det så att säga. Så där kommer ju spontaniteten och överraskningsmomentet in igen. Att ju fler moment av surprise som du kan putta in desto roligare blir det. (ur intervju med Thomas Jäderlund)

Det är lätt som improvisationsmusiker att tjasas av något som hände på en spelning eller på en repetition och därför försöka att reprisera samma sak vid ett annat tillfälle. Men som Jäderlund ger uttryck för ovan faller det sällan väl ut, eftersom tjusningen ofta ligger i det oförberedda, att man inte visste att det som hände skulle hända. Att hålla spontaniteten vid liv blir i improvisationsmusiken följaktligen en dygd. Jim Halls och Pat Methenys inspelning av låten ”All the things you are” tycker jag är ett bra exempel på när spontaniteten får råda och där kreativiteten flödar. Låten är en av de mest klassiska standardlåtarna och har spelats in i mängder av varianter, varför en tydlig temapresentation knappast är nödvändig. Min gissning är att Hall och Metheny i förväg inte har bestämt något tydligt formupplägg utan mer använt låten som ett skelett (jfr Santi, 2010, s. 79) och låtit det som sker ske. Åtminstone är det den känslan som jag får när jag lyssnar på inspelningen.

Tagningen börjar med att Jim Hall spelar några takter av temats B-del där den som har hört låten förut med lätthet hinner uppfatta att det är ”All the things you are” som spelas. Sedan övergår han till ackordspel och de för jazzmusikern välbekanta harmonierna från avslutningen av låten. Därefter antyder Hall temat i ett chorus medan Metheny ackompanjerar med en troligtvis improviserad kontrapunktiskt melodi i ett lägre register än Halls. Detta följs av att Hall övergår till mer ”klassisk” improvisation över den givna harmoniken. Metheny fortsätter med sin improviserade basstämman men övergår alltmer till att musikaliskt kommentera det som Hall hittar på och ganska snart har musikerna hittat varandra i en skalenlig tersuppgång som avslutas med att båda landar i en durtreklång.

Notexempel 2. Ur Jim Halls och Pat Methenys version av *All the things you are* (1.05-1.11).

I jazzsammanhang skulle den här passagen kunna betraktas som ganska snäll och lite töntig. Hade tonerna varit givna på förhand hade det förmodligen också upplevts så, men nu uppstår musiken i ett spontant ögonblick där musikerna blixtnabbt förenas i en gemensam idé som de sedan fullföljer, och därför tycker jag att det är bland det mest minnesvärda på hela inspelningen.

Låten fortsätter sedan i samma anda. Hall och Metheny turas om att axla rollerna som solist och ackompanjator. Man kan bäst beskriva det som en konstant kollektiv improvisation där båda musikerna tar ut svängarna rejält, men fortfarande inom ramen för låtens tempo och harmonik. Trots att tagningen är drygt sex minuter lång och att choruset hinner spelas igenom tio gånger upprepar musikerna sig aldrig. Istället

utvecklar de ständigt sina idéer och låter sig färgas av impulser från den andre vilket leder till ny musikalisk mark. Ändå genomsyras tagningen av en röd tråd; melodin finns ständigt närvarande även om den aldrig riktigt spelas.

Pat Methenys finstämda alster "Farmer's trust" är inte känt bland lika många människor som "All the things you are" varför en tydligare temapresentation är lämplig. I den här låten använder sig Metheny av en nylonsträngad akustisk gitarr som han spelar halva temat på innan Jim Hall träder in och tar över melodispelet och Metheny övergår till att ackompanjera. Formen på den här versionen är ganska konventionell. Temapresentationen följs av att musikerna improviserar varsitt solo där den som inte spelar solo ackompanjerar med ackord. Låten fortsätter sedan med att Metheny spelar temat en gång till med Hall som ackordsackompanjatör, och avslutas därefter med ett kortare outro.

Med en sådan här form finns inte alls samma utrymme att vara spontan. Överenskommelsen mellan musikerna är troligen att kreativiteten vid inspelningen inskränks till solodelarna och låtens form är nog ganska given på förhand. Musikerna får vid ett sådant här tillfälle snävare ramar att vara kreativ inom. Men även i improvisationsmusik kan man blanda upp det improviserade med arrangerade partier. Thomas Jäderlund menar att han är motsägelsefull i den meningen att han är mycket noggrann med de arrangerade partierna av en låt samtidigt som han gärna ser att de improvisatoriska delarna får ha väldigt lösa tyglar.

Så att om man då håller på med det fria och sen så kommer det ett tema och så är man inte så noga med det så blir jag väldigt sur för att det som ska sitta ska ju sitta liksom. Som en häftig kontrast till det lösa. Annars kan vi ju ta bort det. Då kan vi ju bara spela fritt. (Ur intervju med Thomas Jäderlund)

Kreativitet är emellertid inte bara ett fenomen inom improvisation. Arrangeringen och upplägget av ett stycke är ju också en kreativ process, en form av kreativ process som Sawyer troligtvis skulle kalla "Product creativity" (s. 149). I det här fallet har Metheny valt att använda sig av en annan typ av gitarr än den som Hall använder sig av vilket adderar en ny röst till låten. Klängen från den nylonsträngade gitarren bidrar dessutom till den lyriska känsla som genomsyrar låten. Att utforma ett låtupplägg utifrån vilken känsla som låten ska spegla kräver ju också en form av kreativitet.

2.4.1 Fria improvisationer

En typ av improvisation är den som brukar kallas fri improvisation. Jäderlund gav i min intervju med honom uttryck för att improvisation inte alltid är så fritt som uttrycket kan ge sken av.

Man kan ju tycka i jazz eller improvisationsmusik att det är fullständigt öppet då men det finns ju massa regler och ramar där också, och förutsättningar i olika band och så där. Det kan ju lätt bli så att man gör ungefär på samma sätt varje gång om man inte är kreativ. Och det handlar ju bland annat om att försöka överraska sig själv och de man spelar med. (ur intervju med Thomas Jäderlund)

Även i den fria improvisationen kan det givetvis uppstå ramar och regler men aldrig är möjligheten större till att överraska sina medmusikanter som i den fria improvisationen.

Free ensemble improvisation demands "an intense concentration on the music" and an "intense listening to the whole", since there is nothing else to adopt as a

base for the interaction between the musicians, that is to say, the ensemble improvisation, than their listening to one another. Our playing becomes better, the better our listening is. (Stenström, 2009, s. 301)

Hall och Metheny har på sin skiva spelat in fem kortare fria improvisationer, alla med olika karaktär. Jag har valt att analysera de tre som jag finner mest intressanta och jag beskriver dem nedan.

Improvisation No. 1 är en ganska återhållsam improvisation. Musikerna är ytterst lyhörda inför vad den andra gör och de använder sig mycket av imitation. Emellanåt verkar de sträva efter att göra samma sak samtidigt vilket de också lyckas med ibland. Detta ger improvisationen en skör men ganska intim karaktär. Det låter som att musikerna vid inspelningstillfället var medvetna om att den här improvisationen på skivan skulle följas av låten Falling Grace. Musikerna lånar lite rytmiska motiv från Falling Grace och improvisationens karaktär smälter smidigt samman med nästa spår.

I Improvisation No. 2 använder sig Metheny av sin Pikassogitarr som skapar ett väldigt speciellt sound. Hela improvisationen präglas av detta. I motsats till den första improvisationen som byggdes kring toner så är fundamentet i det här stycket snarare sound. Hall har en gitarr lägre stämd än vanligt och låter en låg bordunton ljuda genom hela improvisationen. Han har en ganska tillbakadragen roll. Metheny skapar olika sound genom att exempelvis frenetiskt dra plektrumet mot strängarna i vågrät riktning.

I Improvisation No. 4 används en annan metod som grund för improvisationen. Metheny inleder med en ganska intensiv fras på vilken Hall sedan svarar på ett lika intensivt sätt. Sedan är det Methenys tur igen att leverera en intensiv fras. Hall avbryter då och musiken blir intensivare. Fraserna präglas utöver intensiteten även av kromatik. Jag skulle bäst beskriva musiken som uppstår som en imitation av två myggor som har en hätsk diskussion. Sedermera blandas de intensiva kromatiska fraserna upp med lite bluesfraser och improvisationen får till viss del en annan karaktär.

De här tre fria improvisationerna visar på tre olika sätt att förhålla sig till improvisation i ett duoformat. I det första exemplet försöker musikerna härma varandra och känner in varandras impulser nästan slaviskt. I det andra exemplet axlar musikerna två olika roller där Metheny får stå för intensiteten medan Halls spel är mer återhållsamt. Det sista exemplet visar på ett förhållningssätt där de båda musikerna har samma roll och förvisso härmar varandra i den meningen att de uttrycker sig med liknande fraser, men musiken framstår inte som särdeles eftertänksam och de kör över varandra gång på gång.

3 DISKUSSION

3.1 Vilka musikaliska utmaningar ställs man inför i en duokonstellation och hur kan man tackla dem?

3.1.1 Vikten av god timing

Jag har alltid haft ganska lätt för att lära mig teoretiska saker kring musik, såsom skalor och harmonilära. Något jag har fått kämpa desto hårdare med är de rytmiska elementen inom musiken. Under mina studieår är det just rytmiken jag har lagt ner allra mest tid på i min egen övning. Många gånger har jag funderat på varför jag har haft svårt just för rytmiken. Jag tror att en förklaring kan vara att min fascination för de teoretiska delarna av musiken tagit överhanden. Därför har jag inte insett hur viktig timingen är och konsekvensen har blivit att jag inte har jobbat för att utveckla den. En annan delförklaring kan vara den undervisning jag har fått. Trots att jag gått på kulturskola och estetiskt program med musikinriktning är mitt första minne av när timing kom på tal under en lektion min första gitarrlektion på folkhögskola. Det första läraren sade efter att vi hade spelat igenom en låt var: ”Du behöver jobba med din timing”. Vad de orden egentligen innebar skulle det dock dröja länge innan jag förstod. Faktum är att jag var så teoretiskt inriktad att jag i efterhand har insett att jag knappt reflekterade över hur det faktiskt lät när jag spelade utan bara över vilka toner jag spelade. Först några år senare insåg vad god timing innebär för den musikaliska helheten.

I en musikalisk situation där man bara är två avslöjas snabbt ens blottor, och förberedelserna inför duokonserterna har gjort mig medveten om att jag på intet sätt är ”färdig” med mitt arbete att utveckla min timing. I duokonstellationen tvingas båda musikerna hela tiden ta ett stort ansvar för pulsen och som jag i flera exempel påvisat i resultatdelen har jag fått jobba med det en hel del. Trots att de flesta låtar som är med på konserterna är av det avancerade slaget vad gäller harmoniken har det inte vållat mig lika mycket problem som de rytmiska dilemmana. Kanske säger det något om mina styrkor och svagheter som musiker men jag tror också att det säger en del om duoformatets svårigheter. Självklart finns det musik som inte i speciellt hög utsträckning bygger på en stadig puls, såsom i exemplen med Halls och Methenys fria improvisationer. Men i musik där pulsen utgör grunden ställs det enligt min erfarenhet högre krav på den enskilda musikerns timing i en duo jämfört med en musiker i en större ensemble.

Det instrument som man spelar och den roll som ofta kommer med det tror jag dock är av stor betydelse. Då jag är gitarrist är jag van vid att spela melodi och att spela mycket solon. Om man leker med tanken att jag hade varit basist och spelat i en basduo skulle man kunna tänka sig att timingen inte hade varit det största problemet med duoformatet eftersom basister ofta får ta stort ansvar för pulsen och timingen. Däremot kanske det skulle bli en utmaning för basisten att i en så stor utsträckning få iklä sig rollen som solist och melodispelare. Som gitarrist är man bortskämd med att i många konstellationer kunna ta paus medan man i en duosättning enligt min upplevelse hela tiden måste ligga på en hög koncentrationsnivå.

3.1.2 Att jobba med timing

Timingproblemen har sett olika ut för olika låtar och det har inte alls varit något dilemma på vissa låtar. Hur man kan arbeta med sina timingproblem finns det därför inget enkelt svar på. Det jag har fått göra är att analysera vad det är som inte fungerar och sedan utgå från det. I låten "Five Roses" behövde jag hänga lite mer i timingen, i "9/5" behövde jag träna på att vara mer exakt, medan jag i "Vi får se" behövde bli lite mer på. I "Five Roses" låg mycket av problemet dessutom i att jag inte var bekväm med taktarten. Detta försökte jag råda bot på genom att först och främst spela mycket i femtakt, men också genom att öva upp repertoaren av rytmiska mönster i den taktarten.

Sammanfattningsvis är min slutsats att den största utmaningen med att spela i en duokonstellation är att man tvingas axla musikaliska roller som man inte är van vid. I mitt fall har det inneburit att jag främst fått arbeta med min timing. För att tackla timingproblematiken har jag först analyserat problemens kärna och efter det ackompanjerad av metronom försökt att arbeta med min timing.

3.2 Hur kan man arbeta för att främja kreativiteten i en duo?

3.2.1 Språket – en väg till kreativitet

En annan svårighet med duoformatet har handlat om variationen i musiken. Här kommer kreativiteten in i bilden. Sawyer skriver om två olika typer av kreativitet och jag tycker att båda formerna har varit aktuella vid förberedelserna till konserterna. Den improvisatoriska kreativiteten är väl kanske den mest självklara eftersom det är improvisationsmusik som spelats i båda duogrupperna. För att främja den typen av kreativitet har jag funnit det väldigt givande att tänka på spelet som en dialog. I en duo har man lyxen att bara kunna koncentrera sig på vad en person säger med sitt instrument i motsats till större grupper. Givetvis är dialogtanken applicerbar även på större grupper men personligen tycker jag att just duoformatet ger möjlighet till ett djupare samspel. För min improvisatoriska kreativitet har det betytt mycket att släppa på de konventionella rollerna solist och ackompanjatör och istället se helheten som en konversation. Då tar man och ger idéer hela tiden och fastnar inte lika lätt i invanda mönster och på så sätt blir jag mer engagerad och kopplar inte på "autopiloten" som jag skrev om i inledningen. Följden av detta borde rimligen bli att även musiken blir mer intressant att lyssna till.

Den andra formen av kreativitet som Sawyer beskriver är produktkreativiteten som mer handlar om arbetet fram till slutprodukten. Produktkreativiteten har varit aktuell i repetitionsstadiet när vi exempelvis har bestämt former på låtarna. På förhand var jag lite orolig över variationen i musiken. Variationsmöjligheterna blir ju färre desto färre musiker som är med och spelar vilket skulle kunna leda till att musiken blir tråkig. Det har emellertid slagit mig att det inte finns något egenvärde i att till varje pris ständigt förnya sig vad gäller sound och dynamik. Jag tycker såklart att det är en bra idé att variera stuk och tempo på de låtar man väljer men det viktigaste anser jag vara att nyfikenheten hos musikerna hålls vid liv. Lyckas man med det så blir det i mitt tycke inte tråkigt. På Methenys och Mehldaus skiva slog det mig att det inte händer så mycket "nyskapande". Närvaron i musiken och spontaniteten gör dock att jag som lyssnare ändå tycker att musiken framstår som intressant.

3.2.2 Kreativ inspiration

En sak som har varit av betydelse i mitt sökande efter kreativitet och variationsmöjligheter i mitt spel är att ta efter andra instrument. Som jag skrev i inledningen har jag även tidigare sneglat åt pianisters uttrycksmöjligheter men att aktivt bestämma sig för att öva på att spela som en pianist eller basist har jag inte tidigare gjort. Som inspiration för ens eget övande har jag funnit detta mycket givande och det har även gett mig fler uttrycksmöjligheter på mitt instrument. Kanske hade det varit intressant att välja andra duoskivor att inspireras av där instrumenten hade varit andra än mitt eget.

Dock så är det även nyttigt enligt mig att lyssna på de skickligaste på sitt eget instrument. Att lyssna in sig på Pat Metheny och att analysera vad han gör har varit givande, inte minst för kreativiteten. Vid ett tillfälle lyssnade jag in mig på ett solochorus från låten Falling Grace som är med på Methenys och Halls skiva, eftersom jag tyckte att det var väldigt bra spelat. Jag plankade det väldigt noggrant och lärde mig att spela det. När jag därefter övergick till att öva på en av låtarna till konserterna slog det mig att jag tagit intryck av Methenys sätt att spela både vad gäller timing och hur jag fraserade. Eftersom jag personligen uppskattar Methenys spel väldigt mycket upplevde jag detta som något positivt. Framförallt så gav det ny inspiration och stärkte min kreativitet.

Jag har alltså utnyttjat mig av tre sätt för att främja kreativiteten i duospellet: 1) Jag har haft en utgångspunkt där jag inte enbart sett mig själv som solist eller ackompanjator utan valt att se på musiken som en dialog mellan två instrument. 2) Jag har tagit intryck av andra musikers duoskivor och analyserat musiken. 3) Jag har försökt att härma andra instrument för att på så sätt försöka iklä mig musikaliska roller som jag vanligtvis inte gör som gitarrist.

3.3 Vilka roller kan man som gitarrist ta i en duokonstellation?

I min studie har jag försökt att finna olika sätt att uttrycka mig på med mitt instrument. Detta har jag dels gjort genom att låta mig inspireras av andra instruments egenskaper och dels genom att analysera hur andra gitarrister spelat i duokonstellationer. Jag har valt att dela in de musikaliska rollerna i två huvudkategorier: Ackompanjörnsrollen och solist/melodispelarrollen.

Den kanske vanligaste funktionen som ackompanjator och gitarrist är att man har en ackordisk funktion. Något som är ovanligare, framförallt i andra ensembler än duokonstellationer är basrollen. Gitarren har många likheter med elbasen och fungerar utmärkt som basinstrument även ifall det inte går att ta sig lika långt ner registermässigt som på en elbas. En tredje ackompanjörnsroll är den perkussiva. Personligen tycker jag att det passar bättre att ha ett sådant förhållningssätt på akustiska gitarrer än på elgitarrer. Åtminstone i den genre som är aktuell i den här studien. Så som Pat Metheny ackompanjerar på sin stålsträngade akustiska gitarr i "Make Peace" tycker jag är ett bra exempel på hur man som gitarrist kan anta en perkussiv roll.

När man spelar en melodi oavsett ifall den är på förhand given eller ifall den är improviserad tycker jag att man har hjälp av att försöka tänka som en sångare. Att axla en melodiroll anser jag vara lite som att anta en sångares roll. Det enklaste sättet att göra det som gitarrist tror jag är att sjunga med i de fraser man spelar när man övar.

Eftersom jag under många år gjort detta har det kommit att bli en naturlig del av mitt spel även när jag inte övar.

Utöver de två grovt indelade huvudkategorierna har jag kommit fram till att det ofta blir väldigt intressant när man kombinerar flera av rollerna. Även om överenskommelsen mellan musikerna är sådan att den ena är solist och den andra är ackompanjator bör man frångå sina roller och lämna plats åt den andre för att på så sätt göra musiken mer lik en konversation mellan två instrument eftersom jag anser att musiken då blir mer levande.

3.4 Studiens konsekvenser för min roll som pedagog

Jag har under i princip hela studietiden jobbat kontinuerligt som gitarrlärare. Att jag själv sent insåg timingens vikt för musiken har i allra högsta grad påverkat mig i min roll som pedagog. Jag inser att det finns en fara med att undervisa andra utifrån sina egna brister, men god timing och, inte minst, en god pulskänsla innebär i mitt tycke så mycket positivt för ens musicerande. Därför prioriterar jag det högt i min undervisning. Dessutom är det ett moment som är väldigt lätt att få med i en undervisningssituation genom att konsekvent förhålla sig till en fast puls oavsett svårighetsgrad. Även om tempot är väldigt lågt går det alltid att ha en stadig puls. Dessutom brukar jag uppmuntra mina elever att spela till skivor när de övar eftersom de då tvingas förhålla sig till den rådande pulsen.

Genom den här studien har jag fått en inblick i vad spelet i en duo kan innebära för utmaningar och vad det kan få för effekter på ens musikaliska utveckling. Det är något som jag i min framtida roll som pedagog kommer att bära med mig. Mitt eget arbete med att få bukt med timingproblematiken kommer förhoppningsvis att hjälpa mig att hjälpa framtida elever med liknande problem.

4 SAMMANFATTNING

Denna studies övergripande syftet har varit att undersöka vad arbetet med duospel innebär för kreativiteten och den instrumentala utvecklingen. För att ta reda på detta har jag utgått från följande tre frågeställningar:

Vilka musikaliska utmaningar ställs man inför i en duokonstellation och hur kan man tackla dem?

Hur kan man arbeta för att främja kreativiteten i en duo?

Vilka roller kan man som gitarrist ta i en duokonstellation?

Undersökningen bygger främst på mitt eget arbete inför två duokonsertter. Jag visar i studien på hur jag på olika sätt hanterar de timingrelaterade problem som uppenbarar sig i processen inför konserterna. I studien framkommer också hur min kreativitet gagnats av att jag låtit mig inspireras av andra instruments egenskaper, samt hur jag haft nytta av att se musiken som uppstår i en duo som en konversation mellan två instrument.

Jag drar slutsatsen att musicerande i en duo tvingar en att axla musikaliska roller som man vanligtvis inte gör på sitt instrument vilket bidrar till ens musikaliska utveckling. En annan slutsats jag drar utifrån studien är att ens musikaliska blottor visar sig på ett mer påtagligt sätt i en duo jämfört med i en större ensemble.

Studien har gett mig en inblick i vad musicerande i en duo kan innebära för utmaningar samt hur det kan gagna den musikaliska utvecklingen. Mitt eget arbete med att få bukt med mina timingrelaterade problem kan ge pedagogisk inspiration till att hjälpa elever med liknande problem.

5 KÄLLFÖRTECKNING

Litteratur

Kraut, Robert (2005), *Why Does Jazz Matter to Aesthetic Theory?*, Blackwell Publishing. <http://www.jstor.org/stable/1559135>

Monelle, Raymond (1992), *Linguistics and semiotics in music*, Chur: Harwood Academic Publishers GmbH.

Santi, Marina (2010), *IMPROVISATION Between Technique and Spontaneity*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Sawyer, R. Keith (2000), *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity*. Blackwell Publishing. <http://www.jstor.org/stable/432094>

Sohlmans Musiklexikon, band 3 (1976). Stockholm: Sohlmans förlag AB

Stenström, Harald (2009), *Free Ensemble Improvisation*. Västra Frölunda: Intellecta Infolog AB.

Internet

”improvisation”, *Nationalencyklopedin* (www.ne.se) 2011 (2011-03-31)

<http://www.ne.se/improvisation>

”kreativitet”, *Nationalencyklopedin* (www.ne.se) 2011 (2011-03-31). <http://www.ne.se/kreativitet>, Nationalencyklopedin.

<http://www.ne.se/kreativitet>

CD-skivor

Jim Hall och Pat Metheny (1999), *Jim Hall & Pat Metheny*, Telarc International Corporation. Skivnummer: 83442.

Pat Metheny och Brad Mehldau (2006), *Metheny / Mehldau*, Warner Music Group Company. Skivnummer: 755979964-2.

Intervju

Intervju med Thomas Jäderlund, 13/4 2011.

6 BILAGA 1

Intervjufrågor till Thomas Jäderlund

Vad innebär kreativitet för dig?

Vad innebär ordet spontanitet för dig?

Hur arbetar du med kreativiteten?

Finns det enligt dig någon motsättning mellan mycket övning och kreativitet?

Hur arbetar du för att behålla spontaniteten i musiken?

Upplever du att din kreativitet påverkas i olika typer av sättningar? I så fall hur?