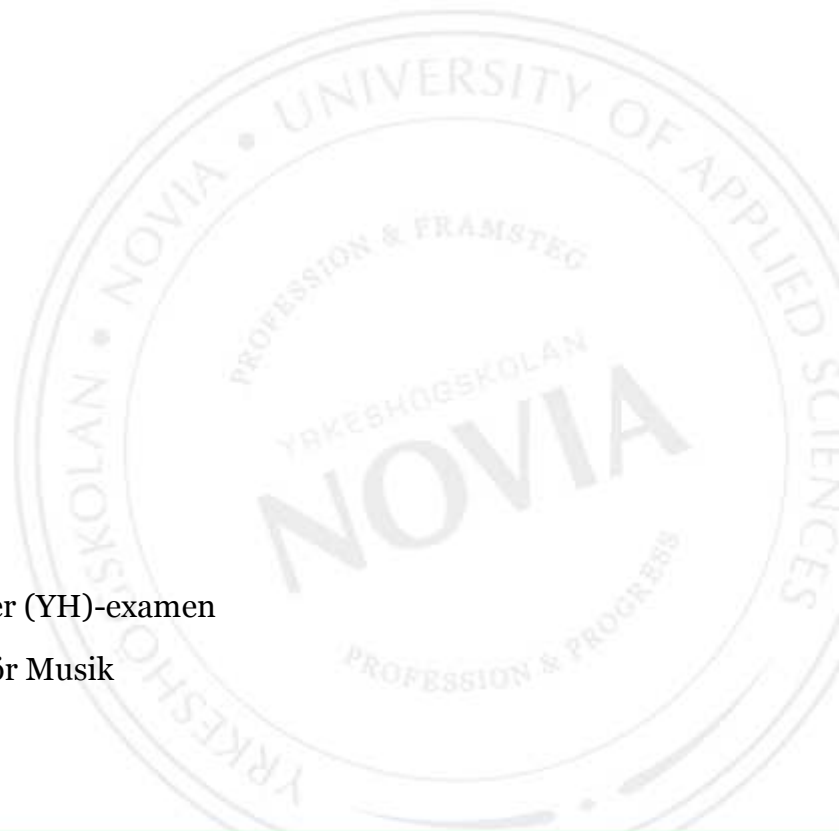


Jazzarrangering utgående från en transkription

Om processen att skriva ett arrangemang med en komplett transkription av en jazzinspelning som grund

Christian Gull

Examensarbete för Musiker (YH)-examen
Utbildningsprogrammet för Musik
Jakobstad 2011





EXAMENSARBETE

Författare: Christian Gull
Utbildningsprogram och ort: Musik, Jakobstad
Inriktningsalternativ/Fördjupning: Musiker (YH), Rytmmusik
Handledare: Patrick Wingren

Titel: Jazzarrangering utgående från en transkription

Datum Sidantal: 21 Bilagor: 2

Sammanfattning

Syftet med examensarbetet var att undersöka arbetsprocessen att skriva ett jazzarrangemang med en komplett transkription av en befintlig jazzinspelning som grund. Det praktiska arbetet består av att transkribera Herbie Hancocks inspelning av sin egen komposition "Little One", att arrangera Mark Knopflers "Brothers In Arms" för en jazzensemble med rytmsektion och fyrstämmig blåssektion med material hämtat från den nämnda transkriptionen och att göra en studioinspelning av arrangemanget. Det skriftliga arbetet innehåller presentation av nödvändig bakgrundsteori, redogörelser för de praktiska arbetsmomenten samt utvärdering och analys av det praktiska arbetet utgående från den gjorda studioinspelningen.

Språk: Svenska

Nyckelord: Transkription, arrangering, jazz

Förvaras: Yrkehögskolan Novia





BACHELOR'S THESIS

Author: Christian Gull
Degree Programme: Music
Specialization: Musician / Rhythm Music
Supervisors: Patrick Wingren

Title: Jazz Arranging Based On A Transcription

Date	Number of pages: 21	Appendices: 2
------	---------------------	---------------

Summary

The purpose of the thesis was to examine the process of writing a jazz arrangement based on a complete transcription of an existing jazz recording. The practical work includes transcribing Herbie Hancock's recording of his own composition "Little One", arranging Mark Knopfler's "Brothers In Arms" for a jazz ensemble consisting of a rhythm section and a four-part horn section utilizing material from the previously mentioned transcription, and making a studio recording of the arrangement. The written part of the thesis deals with necessary background theory, describes the different stages of the practical work, and analyzes and evaluates the arrangement based on the studio recording.

Language: Swedish

Key words: Transcription, arrangement, jazz

Filed at: Yrkeshögskolan Novia



Innehållsförteckning

Sammanfattning	I
Summary	II
Innehållsförteckning	III
Ordförklaringar	IV
1 Inledning	1
1.1 Bakgrund och syfte	1
1.2 Arbetets upplägg	2
1.3 Forskningsmetodik	2
2 Transkription av Herbie Hancocks ”Little One”	3
2.1 Herbie Hancock	3
2.2 Albumet Maiden Voyage och låten ”Little One”	3
2.3 Transkriptionsarbetet och kortfattad analys av transkriptionen	4
2.3.1 Basstämman	4
2.3.2 Blåsstämmorna	5
2.3.3 Temat	6
2.3.4 Pianostämman	6
2.3.5 Trumstämman	9
2.4 Sammanfattning av transkriptionsarbetet	10
3 Arrangering av Mark Knopflers ”Brothers In Arms”	11
3.1 Mark Knopfler och låten ”Brothers In Arms”	11
3.2 Arrangemanget och dess koppling till transkriptionen av ”Little One”	11
3.2.1 Instrumentering	11
3.2.2 Harmonisering	12
3.2.3 Formmässig uppbyggnad	15
3.2.4 Tematiskt material	15
3.3 Sammanfattning av arrangeringsarbetet	16
4 Studioinspelning av arrangemanget av ” Brothers In Arms”	17
4.1 Inspelningsarbetet	17
4.2 Lyssning och utvärdering	17
5 Diskussion	19

Källförteckning	21
Diskografi	21

Bilagor

- 1 Transkription av "Little One"
- 2 Arrangemang av "Brothers In Arms"

Ordförklaringar

<i>Fake book</i>	Notbok med enkla notationer av t.ex. jazzkompositioner, med melodi, ackordanalys och ev. sångtext
<i>Modal harmonik</i>	Harmonik som bygger på kyrkotonarter eller övriga "modes" (modus), d.v.s. utgående från en skalas toner i stället för harmonikens funktion (jfr tonal harmonik)
<i>Mode</i>	Engelsk benämning på kyrkotonart eller modus, d.v.s. en 7-tonsskala erhållen genom att börja på någon av en durskalas eller melodisk mollskalas 7 toner
<i>Pedalton</i>	En ton, oftast i basen, som hålls oförändrad då en ackordprogression framskrider
<i>Rubato</i>	Utan givet tempo eller puls, d.v.s. fri tolkning av rytmen
<i>Tema</i>	I jazzmusik en kompositions melodi, vars harmonik ofta används för soloimprovisationer. Spelas traditionellt i början och slutet av framförandet av kompositionen
<i>Time</i>	Engelsk benämning för att spela med given puls, "i time" (jfr tid)
<i>Tonal harmonik</i>	Harmonik som bygger på ackordens inbördes funktionella relationer (t.ex. kadensen subdominant – dominant – tonika)
<i>Transkription</i>	Ny notation av existerande musik. I jazzmusik avses ofta notation av improviserad musik. I klassisk musik avses ofta ny notation för en annan instrumentuppsättning
<i>Öppen källkod</i>	Datorprogramkod som är tillgänglig att använda, läsa, modifiera och vidare distribuera för den som vill
<i>Övertton</i>	Inom musiken en harmonisk delton, som förutom grundtonen, utgör en del av en akustiskt klingande ton. Dess frekvens är en multipel av grundtonens frekvens, och klingar därför högre än grundtonen

1 Inledning

1.1 Bakgrund och syfte

Ett av jazzmusikens mest väsentliga element har ända sedan musikstilens uppkomst i början av 1900-talet varit, och är fortfarande, improvisation (Gridley 1997, s. 2, 32). Storbandstraditionen och swingeran (ca. 1930–1945) medförde en större tyngdpunkt på arrangerad jazzmusik, men improvisationen fanns fortfarande kvar som en viktig del (Gridley 1997, s. 86). Bebopens intåg i mitten av 1940-talet flyttade igen tyngdpunkten till improvisation och solistiskt spelande (Gridley 1997, s. 139–140). Modal jazz och hardbop innebar en utveckling mot mer interaktiv improvisation inom ensemblerna, framför allt i fråga om rytmsektionen (piano, trummor, bas), som tidigare främst haft en ackompanjerande roll. Som exempel på betydelsefulla musiker i denna utveckling kan nämnas Bill Evans (piano), Miles Davis (trumpet), Herbie Hancock (piano) och Wayne Shorter (saxofon). De tre sistnämnda bildade i mitten av 1960-talet tillsammans med Ron Carter (bas) och Tony Williams (trummor) Miles Davis ”andra berömda kvintett”. Denna kvintett anses vid sidan av Bill Evans trio med Scott LaFaro (bas) och Paul Motian (trummor) vara den mest inflytelserika jazzensemblen i fråga om interaktiv improvisation och samspel. Därför fungerar deras musik också ofta som exempel i samband med studier i jazzmusik och improvisation. (Gridley 1997)

Med detta som bakgrund ville jag undersöka de här musikernas samspel och sökte en inspelning från vilken jag skulle transkribera inte bara enskilda solon, utan alla instrument under hela låten, m.a.o. skriva ett fullständigt partitur på hela inspelningen. Valet blev Herbie Hancocks låt ”Little One”. Den nämnda kvintetten har spelat in den låten på Miles Davis album *E.S.P.* (1965), men den finns också på Herbie Hancocks eget album *Maiden Voyage* (1965), och det blev denna version som jag valde för transkriptionsarbetet. Där är inte Miles Davis och Wayne Shorter med, utan i stället Freddie Hubbard (trumpet) och George Coleman (saxofon). Rytmsektionen är dock densamma som i Miles Davis kvintett, och George Coleman var dessutom Wayne Shorters föregångare i kvintetten, så jag väntade mig att samma typ av samspel skulle kunna hittas i inspelningen jag valde.

Förutom att studera transkriptionen som sådan ville jag också omsätta något av det transkriberade materialet i annan musik, eftersom jag ofta har upplevt att det är ett effektivt sätt att studera musik. Därför valde jag att arrangera Mark Knopflers ”Brothers In Arms”

från albumet *Brothers In Arms* (1985) för en jazzensemble med rytmsektion och fyrstämmig blåssektion. Att arrangera nyare populärmusik i jazzkontext är också en företeelse där bl.a. Herbie Hancock är en föregångare. Några exempel är hans nyarrangemang av flera artisters låtar på albumet *The New Standard* (1996) och nyarrangemang av Joni Mitchells låtar på albumet *River: The Joni Letters* (2007).

Syftet med detta arbete är således att undersöka arbetsprocessen att skriva ett jazzarrangemang med en komplett transkription av en befintlig jazzinspelning som grund, samt att undersöka hur man kan arrangera musik från en annan genre i jazzkontext.

1.2 Arbetets upplägg

Det inledande kapitlet innehåller beskrivning av arbetets bakgrund och syfte, samt en kort redovisning av forskningsmetodiska aspekter. I det andra kapitlet presenterar jag arbetet med transkriptionen av Herbie Hancocks "Little One", samt en kortfattad analys av transkriptionen. Det tredje kapitlet är en redogörelse för arrangemanget av Mark Knopflers "Brothers In Arms" och det material från transkriptionen som använts i arrangemanget. I det fjärde kapitlet presenteras studioinspelningen av arrangemanget och en utvärdering av arrangemanget som görs med inspelningen som hjälp. Det femte och sista kapitlet innehåller en sammanfattande diskussion om arbetet.

1.3 Forskningsmetodik

Arbetets syfte är i huvudsak att undersöka en arbetsprocess (transkription – arrangering – inspelning). Det skriftliga arbetet är således i huvudsak en arbetsbeskrivning som också innehåller presentation av nödvändig bakgrundsteori och reflektioner kring upptäckter under arbetets gång. Detta är också ett sätt att lära sig nya saker inom musik som jag generellt har använt mig av i mina studier, d.v.s. att lära sig och göra nya upptäckter samtidigt som man musicerar på olika sätt (transkribera, arrangera, spela sitt huvudinstrument o.s.v.). Arbetet söker med andra ord inte efter ett specifikt svar på en specifik forskningsfråga, utan handlar mer om att tolka musik genom att lyssna på den, notera den och framföra den. Därför väljer jag en hermeneutisk forskningsansats som grund för arbetet, eftersom hermeneutiken i huvudsak söker efter fruktbara sätt att tolka och förstå företeelser i stället för att söka absoluta sanningar (Nyström, 2007), i detta fall inom musikens område. Jag ser avsikten med arbetet mer som att *utforska* (jfr eng. *explore*) än att *forska* (jfr eng. *research*).

2 Transkription av Herbie Hancocks ”Little One”

2.1 Herbie Hancock

Pianisten Herbie Hancock föddes 12 april 1940 i Chicago, Illinois i USA. Han började studera klassiskt piano vid sju års ålder och ansågs tidigt vara ett s.k. musikaliskt underbarn. Först i tonåren började han dras till jazzmusiken genom att lyssna på musiken och utforska den på egen hand. Redan 1962 gav han som jazzpianist ut sitt första soloalbum, *Takin' Off*. Detta album fångade Miles Davis uppmärksamhet samtidigt som Davis höll på att bilda ett nytt band. Tony Williams, som redan anlätts som trumslagare i bandet, presenterade Hancock för Davis. Hancock kom med i bandet, som skulle komma att bli Miles Davis ”andra berömda kvintett”. (Wikipedia 2011).

Förutom perioden i Miles Davis kvintett 1963–1969 har Herbie Hancock också spelat med många andra jazzmusiker. Han har gjort många skivinspelningar som bandleadare och varit en föregångare bl.a. i fusionsmusik (jazz–rock) med bandet Head Hunters. Han har också gjort flera skivinspelningar med en repertoar från popgenren som tilltalat en bredare publik, bl.a. de tidigare nämnda inspelningarna med poplåtar som arrangerats i jazzkontext. (Gridley 1997, s. 308–310).

2.2 Albumet *Maiden Voyage* och låten ”Little One”

Albumet *Maiden Voyage* gjordes 1965, alltså under den tidsperiod då Herbie Hancock var med i Miles Davis kvintett. Det märks också på stilen på albumet, i fråga om bandets uppsättning (piano, bas, trummor, trumpet och saxofon), interaktiv improvisation och kompositioner. Som redan nämnts i första kapitlet finns låten ”Little One”, förutom på albumet *Maiden Voyage*, också på Miles Davis album *E.S.P.* Rytmsektionen (Herbie Hancock på piano, Ron Carter på bas och Tony Williams på trummor) är densamma på båda albumen, men på *Maiden Voyage* är det Freddie Hubbard som spelar trumpet och George Coleman saxofon, i stället för Miles Davis och Wayne Shorter. De mest kända kompositionerna från albumet är titelspåret ”Maiden Voyage” och ”Dolphin Dance”.

2.3 Transkriptionsarbetet och kortfattad analys av transkriptionen

Transkriptionen av "Little One" innehåller notskrift av vad alla instrument spelar hela låten, d.v.s. den är ett s.k. partitur av inspelningen. Det finns dock vissa skillnader i detaljnivån på olika instrument, men det kommer att nämnas separat för varje instrument. Transkriptionen finns i sin helhet i bilaga 1. Som hjälpmedel för arbetet använde jag i huvudsak piano, stämgaffel (i de situationer som jag inte hade tillgång till piano) och datorprogrammet Finale för notskrivning.

Arbetet med transkriptionen var tidskrävande och gjordes under ca ett halvt års tid, lite åt gången. Till skillnad från många andra jazzkompositioner så finns inte "Little One" noterad i fler än en s.k. fake book (The Fake Book Index 2011). Den finns noterad i *The World's Greatest Fake Book* (1983) men den hade jag inte själv tillgång till i inledningsskedet av transkriptionsarbetet, så jag hade inget noterat referensmaterial alls i början. Det gjorde arbetet mera krävande men samtidigt också mer intressant. Jag var tvungen att transkribera formen, meloditemat och harmoniken själv. "Little One" spelas som de flesta jazzkompositioner så att man först spelar temat, sedan solistiska improvisationer med kompositionens form och harmonik som grund och sist temat igen (Gridley 1997, s. 5). I de flesta fallen skulle det ha varit enklast att transkribera temat och dess harmonik först för att få hela kompositionens form och harmonik klar för sig från början och på så sätt göra det enklare att transkribera soloimprovisationerna. Men i det här fallet spelas temat rubato, d.v.s. utan en given puls, vilket gör det svårt att notera i fråga om notvärden, taktantal o.s.v. Dessutom visste jag inte om solona spelas exakt enligt samma form som temat eftersom jag inte hade någon noterad referens. Detta är nämligen också en möjlighet, att spela solon med harmonik och form som är något slags variation på temat. Därför började jag med att transkribera solona, som spelas "i time", alltså med en given puls. Formen på soloimprovisationerna visade sig vara en 24 takters form i 3/4-taktart med ett 4 takters mellanspel innan varje solo.

2.3.1 Basstämman

Jag valde basen som första instrument att transkribera för att få grunden för harmoniken. Basstämman innehåller också ett solo. I basens linje märks tidigt ett utmärkande drag för hela kompositionens harmonik, nämligen att Herbie Hancock har valt några s.k. pedaltoner som hålls i flera takter, men harmonierna växlar så att en och samma grundton får olika färg genom att byta "mode", alltså en given skalas olika modus (jfr kyrkotonart) beroende på vilken av skalans toner man väljer som grundton för harmonin (Levine 1995, s. 32).

Detta att spela med olika ”modes” som grund för improvisation i stället för ackordprogressioner (modal harmonik i stället för tonal harmonik) är generellt typiskt för Herbie Hancock och Miles Davis under 1960-talet (Gridley 1997, s. 310). Att växla harmonier över en given pedalton har också gjorts mera allmänt känt genom saxofonisten John Coltrane, t.ex. i hans komposition ”Naima” (Gridley 1997, s. 254). Angående Ron Carters basspel på ”Little One” kan man säga att han använder flera olika sätt att variera dessa pedaltoner: rytmiska variationer, byte av register, enkla ornamenteringar (utsmyckningar) osv. Variationerna sker s.g.s. hela tiden i samspel med övriga musiker, som en dialog. Samspelet mellan musikerna kommer att behandlas mera längre fram.



Figur 1. Exempel på Ron Carters baslinje i ”Little One”.

Det svåraste med transkriptionen av baslinjen var att veta vilken oktav Carter spelade i vid vissa tillfällen. P.g.a övertoner är det lätt att höra fel och tro att en given ton är i en annan oktav än den verkligen är. Detta utvecklade å andra sidan förmågan att höra just detta.

2.3.2 Blåsstämmorna

Som nästa valde jag att transkribera trumpet och saxofon, och då i första hand soloimprovisationerna. En del av transkriptionsarbetet har gjorts så att jag alternerat mellan instrument och transkriberat dem parallellt, men jag ger i alla fall ordningsföljden i stora drag för att ge en ungefärlig bild av hur arbetet har byggts upp steg för steg. Solona i sig innehåller så många olika element att det inom ramen för detta arbete inte är ändamålsenligt att göra någon omfattande analys av dem. Man kan konstatera att modal jazzmusik på 1960-talet gav stora möjligheter för solisterna att skapa variation i sitt spel. Rytmsk variation blev en stor del av 1960-talets jazzmusik. Ett annat viktigt och vanligt element är användningen av sekvenser, d.v.s. att man använder ett enkelt tematiskt material och upprepar det, antingen med melodisk eller rytmisk variation (Levine 1995, s. 114). Levine (1995, s. 137–139, 161) använder också ”Little One” som exempel vid beskrivningen av sekvenser. Figur 2 visar ett exempel på sekvenser ur George Colemans saxofonsolo.



Figur 2. Utdrag ur George Colemans saxofonsolo (tempo ca. 118 bpm)

Det svåraste med transkriptionen av blåslinjerna var snabba partier, som t.ex. i figur 2. Då var jag tvungen att ta datorn till hjälp för att kunna spela upp inspelningen långsammare och på så sätt få ut varje ton. De komplexa rytmerna var också i många fall tidskrävande att transkribera.

2.3.3 Temat

I detta skede började jag arbetet med att transkribera kompositionens tema, som visade sig vara skrivet helt enligt samma form som soloimprovisationerna spelas, med den skillnaden att temat spelas rubato. Temat är arrangerat så att trumpeteten i huvudsak spelar melodin, medan saxofonen växlar mellan att spela temat tillsammans med trumpeteten (en oktav lägre) och att spela en kompletterande motstämma. I temats andra halva tar pianot över melodin i en kort fras, som trumpeteten svarar på med att igen ta över melodin.

Att temat spelas rubato gjorde som sagt transkriptionsarbetet mer krävande. Notvärdena är givetvis en approximation enligt min subjektiva tolkning, men till ganska stor del visade min transkription sig stämma överens med den utskrift av kompositionen som finns i *The World's Greatest Fake Book (1983)*. Stor hjälp hade jag av att utgå ifrån den harmonirytm som jag redan hade transkriberat från solona och placera in temamelodin på de ställen som var s.g.s. självklara utgående från ackordbyten i temat. Sedan kunde jag lättare fylla i de partier som inte var lika självklara.

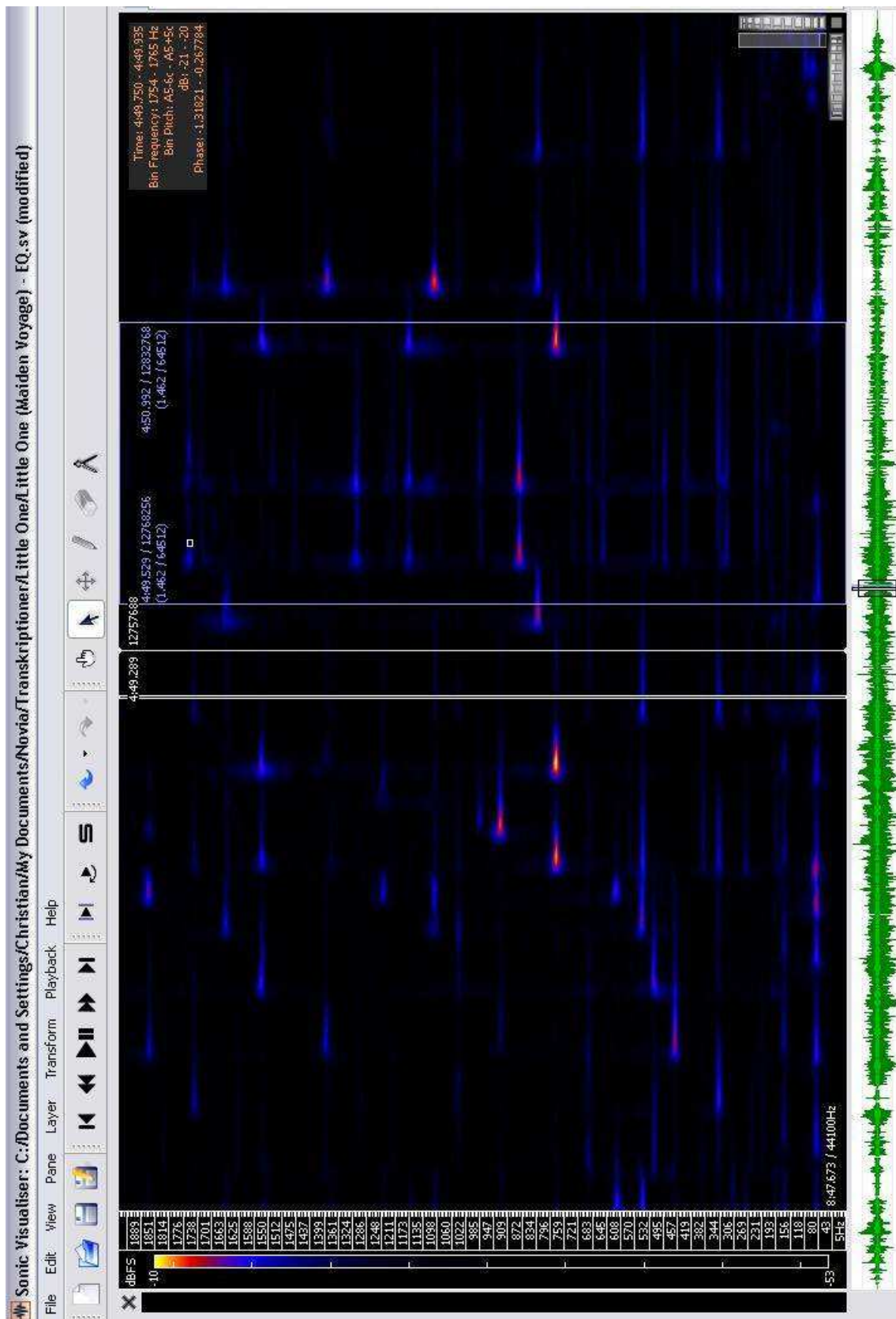
2.3.4 Pianostämman

Det är kanske delvis ett uttryck för människans instinkt att söka en lättare väg att jag valde att transkribera de svåraste instrumenten till sist, nämligen piano och trummor. Orsaken till att de var svårare är att till skillnad från bas, trumpet och saxofon spelar de flera toner eller slag på samma gång. Också här transkriberade jag delvis parallellt, d.v.s. utan att göra ett instrument helt klart innan jag började med nästa. Jag väljer att beskriva transkriberingen av pianostämman som nästa. I många transkriptioner av pianosolon som jag gjort har jag skrivit ut högra handens sololinje ton för ton, och vänstra handens komp endast med rytmisk notation. I detta fall ville jag också undersöka Herbie Hancocks sätt att lägga

harmonierna så jag strävade efter att skriva ut varje ton han spelade i hela kompositionen. I slutändan gjorde jag dock en kompromiss här, efter att ha vägt nyttan av det hela mot den arbetstid som skulle ha krävts. Kompromissen blev så att jag transkriberade inlednings- och sluttemat, samt pianosolot ton för ton med kompletta ackord, och pianoackompanjemanget under övriga instrumentala solon endast med rytmisk notation. I fråga om Herbie Hancock är det sistnämnda inte på något sätt ointressant, eftersom han har gjort sig känd för en komplex och varierad behandling av rytmer (Gridley 1997, s. 309–310). Dessutom bidrar det till att ge en bild av rytmsektionens samspel.

Det svåraste med pianostämman var, som redan antytts, att transkribera de relativt stora ackordklanger som Herbie Hancock använder. Precis som i transkriptionen av basstämman skapar övertoner svårigheter också här. Det är väldigt lätt att höra toner i en oktav som egentligen inte spelas, utan bara är övertoner till toner som spelats i ett lägre register. I flera fall har jag uteslutit möjligheter endast genom att som pianist konstatera att vissa ackordläggningar är fysiskt omöjliga att spela. En del hjälp har jag haft av ett gratis datorprogram med öppen källkod som heter Sonic Visualiser (www.sonicvisualiser.org). Med detta kan man se en ljudinspelningens frekvensinnehåll, också utskrivet som namn på toner. Det inkluderar förstås övertoner också, men ger en lite tydligare bild av den faktiska ljudstyrkan på en viss ton, och därmed också i vissa fall bättre möjlighet att skilja grundtoner från övertoner än enbart lyssning ger. I figur 3 och 4 jämförs frekvensanalys med motsvarande notskrift.

Figur 3. Utdrag ur Herbie Hancocks pianosolo, takt 162.



Figur 4. Utdrag ur frekvensanalys av Herbie Hancocks pianosolo. Markörerna i bilden avgränsar takt 162 i transkriptionen, samma takt som finns i figur 3.

2.3.5 Trumstämman

Det andra svåra instrumentet att transkribera var som sagt trummorna. I detta fall var inte den stora svårigheten att avgöra vilka toner som spelas, utan mer att avgöra på vilken detaljnivå man ska göra notskriften. I Tony Williams trumspel finns så många små detaljer, som t.ex. ett enstaka diskret snuddande vid en cymbal, att det inte är ändamålsenligt att ta med allting. Och eftersom inspelningen är gjord på 1960-talet, ger ljudkvaliteten inte heller den klarhet i trumåtergivning som är möjlig i dagens läge, vilket begränsar möjligheten att höra alla detaljer tydligt. Jag valde att försöka få med de väsentligaste slagen.

Trumstämman innehåller inget solo, utan transkriptionen av trumstämman utgörs i sin helhet av trumkomp till tempresentationerna och de övriga solona. I synnerhet här ser man rytmisk variation och även användning av sekvenser. Tony Williams gjorde sig känd som en av 1960-talets mest inflytelserika trumslagare inom jazzmusiken p.g.a. sin rytmiska kreativitet och sitt välartikulerade sätt att spela (Gridley 1997, s. 234). Figur 5 är ett exempel på Tony Williams samspel med de övriga musikerna i saxofonsolo. Rytmsektionen skapar en sekvensmässig spänning i ackordbytena över Eb-pedaltonen där de svarar på varandras fraser, tills det hela upplöses i byte av pedalton (Gb) och den rytmiska aktiviteten lugnar ner sig.

The image shows a musical score for a saxophone solo. It consists of four staves: 1. Saxophone (T. Sax.), 2. Piano (Pno.), 3. Alto Saxophone (A.S.), and 4. Drum Set (D. S.). The piano part includes chord changes: E7(b9)(#9), EbM7, E7(b9)(#9), G7(b9)/Eb, Eb7(b9)(#9), Eb7(b9)(#9), and G7(b9)M7. The drum set part shows a complex rhythmic pattern with various accents and dynamics.

Figur 5. Utdrag ur George Colemans saxofonsolo.

Ett annat exempel på rytmsektionens samspel finns i figur 6, där Herbie Hancock i sitt pianosolo tillsammans med basisten Ron Carter tar en liten andningspaus i sitt spelande, medan Tony Williams fyller ut det som annars skulle lämna mer öppet och tomt innan Hancock tar ny fart med nästa fras.

The image shows a musical score for Herbie Hancock's piano solo, measures 180-182. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with chromaticism and syncopation. The top staff shows a melodic line with a 'STRAIGHT' marking. The middle staff shows a bass line with chords labeled F6US4 and Eb13/F. The bottom staff shows a drum part with a complex rhythmic pattern.

Figur 6. Utdrag ur Herbie Hancocks pianosolo.

2.4 Sammanfattning av transkriptionsarbetet

Transkriptionsarbetet var som sagt omfattande och den resulterande transkriptionen innehåller mycket material. Ett arrangemang som använder material från transkriptionen kan därför bara innehålla ett litet urval av detta material. Detta minskar inte på något sätt behållningen av att göra en så pass omfattande transkription. En ursprunglig tanke med transkriptionsarbetet var, som nämndes i inledningen, att undersöka samspelet mellan musikerna, och då särskilt i rytmsektionen. Exempel på detta presenterades i föregående avsnitt, men utöver det har jag också haft nytta av materialet i mitt eget musicerande, och jag kommer ännu att fortsätta studera transkriptionen, bl.a. för att få idéer till egen improvisation.

3 Arrangering av Mark Knopflers ”Brothers In Arms”

3.1 Mark Knopfler och låten ”Brothers In Arms”

Mark Knopler är en brittisk pop- och rockmusiker, f. 1949, som är mest känd som frontfigur i bandet Dire Straits under dess verksamhetstid 1977–1995. Efter det har han satsat på en solokarriär där han också samarbetat med en del tidigare medlemmar från Dire Straits. Albumet *Brothers In Arms* från 1985 var Dire Straits bäst säljande album, också det bäst säljande albumet i Storbritannien 1985. Dessutom var det det första albumet utgivet på CD som sålde mer än en miljon exemplar (Wikipedia 2011).

Albumets titellåt, ”Brothers In Arms”, är i sitt originalutförande en rockballad. Dire Straits och Mark Knopfler har länge hört till mina personliga favoriter, till stor del p.g.a. Mark Knopflers reflekterande och berättande texter, som säkert hänger ihop med hans bakgrund som journalist.

3.2 Arrangemanget och dess koppling till transkriptionen av ”Little One”

Mitt val av material för arrangering grundar sig naturligtvis på mitt personliga intresse för Mark Knopflers musik. Jag valde något som var relevant för mig själv att arbeta med för att omsätta det transkriberade materialet i något annat och på det sättet utveckla min arrangeringsförmåga med hjälp av något som intresserar och motiverar. Eftersom arrangemanget är instrumentalt, utelämnar det innehållet i texten och fokuserar mer på att på ett nytt sätt återge de känslor som originalversionen av ”Brothers In Arms” förmedlar. Syftet med att använda material från transkriptionen var inte att få med så många element som möjligt i arrangemanget, utan att använda idéer på ett meningsfullt sätt och i den mån som det tillför något. Härfter följer en redogörelse för arrangemanget och på vilket sätt det transkriberade materialet har använts.

3.2.1 Instrumentering

Det första valet att göra i arrangemanget var sättning och instrumentering, d.v.s. vilka instrument som ska spela vad. Den transkriberade inspelningen av ”Little One” var gjord med pianotrio och två blåsinstrument. Jag valde en liknande sättning för arrangemanget

med pianotrio (piano, bas och trummor) och fyra blåsinstrument, vilket ger en god möjlighet att göra en komplett jazzharmonisering med enbart blåsinstrument och bas. Blåsinstrumenten blev delvis samma som i en känd och ur arrangeringsteknisk synvinkel intressant inspelning av Oliver Nelson: *Blues and the Abstract Truth* från 1961 (Wikipedia 2011), nämligen trumpet, altosaxofon, tenorsaxofon och barytonsaxofon. Detta ger en tydlig högsta stämma med trumpet som backas upp av en enhetlig saxofonsektion i de tre lägre stämmorna. Därför är också trumpeten det instrument av blåsinstrumenten som spelar melodin i temapresentationerna, precis som i "Little One". En annan idé från "Little One" i fråga om instrumentering i temat är att låta trumpeten dela första temat med pianot. Men i det här arrangemanget börjar pianot med temat, och trumpeten gör en kort insats efter halva temat, varefter pianot igen tar över melodin. Hela temat upprepas i början av låten, och trumpeten spelar melodin i hela den repriserna. Som variation i sluttemat inleder pianot som i första temat, men trumpeten fortsätter och får behålla melodin ända till slutet för att hålla uppe en större intensitet mot slutet.

3.2.2 Harmonisering

Harmoniseringen av "Brothers In Arms" gjordes utgående från tonarten d-moll (transponerad från originaltonarten giss-moll p.g.a. blåsinstrumentens register) men på ett modalt sätt utan desto mera tonala och funktionella kadenser. Harmonierna växlar ganska mycket men grundtonarten d-moll har jag ändå försökt etablera tydligt för att ha en harmonisk grund att starta ifrån och avsluta i. Idén med olika harmonier på samma pedalton som finns i "Little One" har jag använt flitigt i arrangemanget. Redan introduktionen/mellanspelet är en harmonisk progression med pedaltonen d och ackorden Dm9 / D13sus4 / Dm7(b13) / D7sus(b9), som i kyrkotonararter representerar dorisk / mixolydisk / eolisk / frygisk. Också temat innehåller flera liknande partier, t.ex. i tredje taktens Bbmaj7 / Bb13sus4 / Bbm7(b13) (lydisk / mixolydisk / eolisk). Förutom de vanliga kyrkotonararterna har jag också använt modala harmonier hämtade från den melodiska mollskalan ("melodic minor modes"), som t.ex. Eb13/F, hämtat från femte steget i Bb-melodisk moll och D9(b13) hämtat från femte steget i G-melodisk moll. Detta femte steg är inte alldeles vanligt generellt, men används ganska flitigt i "Little One".

Harmoniseringen i fråga om stämföring för blåsinstrumenten har gjorts på flera olika sätt. Ett är att medan trumpeten spelar melodin spelar saxofonerna underliggande långa toner som ramar in harmonin tillsammans med melodilinjerna, som i figur 7. Ett annat sätt är att

understämmorna rör sig parallellt med harmonin, som i figur 8 där ackordet D9(b13) representeras av att alla blåsstämmor rör sig inom ackordets skala, d.v.s. G-melodisk moll.

Figure 7 shows a musical score for four woodwind parts (B♭ Tpt., A. Sx., T. Sx., B. Sx.) and a rhythm section. The woodwinds play a melodic line in G major with a dynamic marking of *mp*. The rhythm section provides harmonic support with chords: A♭9#11, G13sus4, B♭Δ, B♭13sus4, B♭m7(♭13), and E♭13#11.

Figur 7. Udrag ur andra temapresentationen.

Figure 8 shows a musical score for four woodwind parts (B♭ Tpt., A. Sx., T. Sx., B. Sx.) and a rhythm section. The woodwinds play a melodic line in G major with a dynamic marking of *mf*. The rhythm section provides harmonic support with chords: E♭Δ, Dm9, D9(♭13), and B m7♭5. A baritone saxophone part is also indicated.

Figur 8. Udrag ur andra temapresentationen med harmonik som rör sig inom skalan för D9(b13), G-melodisk moll.

Från "Little One" har jag också hämtat en idé om att låta pianot komplettera harmonin med de toner som blåsinstrumenten inte spelar. Figur 9 visar hur detta gjorts i "Little One". Där visas blåsstämmorna (transponerade, så de klingande tonerna är dess och c) och två toner från pianot i temat, som tillsammans med basen ger harmonin.

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Trombone (B♭ Tr.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Piano (PNO.). The B♭ Trombone and Tenor Saxophone parts are transposed. The piano part features a chord symbol G7(♯11)/F.

Figur 9. Utdrag ur temapresentationen i "Little One", med en blåsstämma och två kompletterande toner från pianot.

I arrangemanget av "Brothers In Arms" händer motsvarande sak i introt, där den fyrstämmiga harmoniken i blåset kompletteras med två toner från pianot så att den rådande kyrkotonarten presenteras ännu tydligare. Pianots toner ordnas i sexter, som i sig själv också är en välklingande helhet. Figur 10 visar introt med denna arrangeringsteknik.

The image shows a musical score for five instruments: Trumpet in B♭, Alto Sax., Tenor Sax., Baritone Sax., and Rhythm. The trumpet, alto sax, tenor sax, and baritone sax parts are marked with *rubato* and *mp*. The rhythm part includes chord symbols Dm9, D13sus4, Dm7(♭13), and D7sus(♭9).

Figur 10. Del av introduktionen till "Brothers In Arms".

3.2.3 Formmässig uppbyggnad

Originalen av "Brothers In Arms" består av två olika delar i sångmelodin. Mitt instrumentallarrangemang använder sig bara av den första delen och soloimprovisationer på den. Arrangemanget har ett intro med pedalton som spelas rubato, på liknande sätt som temat spelas i "Little One". Men i arrangemanget spelas temat redan i tempo. Introt används också som mellanspel (då också i tempo) på liknande sätt som mellanspelet med pedalton i "Little One". Mer om introt presenteras i avsnittet om tematiskt material nedan. Efter introt kommer två temapresentationer med lite olika instrumentering, som redan beskrivits i föregående avsnitt. Sedan följer soloimprovisationer för trumpet och piano, varefter temat återkommer efter det redan nämnda mellanspelet. Introt används också som outro, eller avslutning.

3.2.4 Tematiskt material

Det enkla temat i introt med ett uppåtgående kvartsprång är hämtat från originalinspelningen av "Brothers In Arms", där det förekommer som en klaviaturlinje som finns i bakgrunden under den avslutande instrumentaldelen, men utan synkopering som i nyarrangemanget (se figur 10 i avsnittet Harmonisering).

Tematiskt material som är direkt hämtat från transkriptionen är små ornamenteringar i saxofonstämmorna kring melodin i "Brothers In Arms". Figur 11 och 12 åskådliggör detta.

The image contains two musical excerpts. The left excerpt is for 'Little One' and features three staves: B♭ Trumpet (Tpt.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Piano (PNO.). The trumpet part has a melodic line with a slur and a fermata over a quarter note, with a '5' above it. The piano accompaniment has a bass line with chords E♭7 and E♭7sus(9). The right excerpt is for 'Brothers In Arms' and features two staves: B♭ Trumpet (Tpt.) and Alto Saxophone (A. Sax.). Both parts have a melodic line with a slur and a fermata over a quarter note, with a '5' above it.

Figur 11. Den vänstra bilden visar ett utdrag ur trumpetsolot i "Little One" med en övergång från dorisk till frygisk "mode". Motsvarande övergång i "Brothers In Arms" använder fragment från sololinjen i altsaxofonens ornamentering av temamelodin (högra bilden).



Figur 12. Den vänstra bilden är ett utdrag ur den första frasen i pianosolot i "Little One". En liknande linje används i barytonsaxofonens ornamentering kring melodin i den högra bilden.

3.3 Sammanfattning av arrangeringsarbetet

Arrangemanget av "Brothers In Arms" skiljer sig märkbart från originalversionen, särskilt i fråga om harmonisering. Det som är bevarat av originalet är melodin och den melankoliska känslan som molltonaliteten ger. I mitt tycke är det också dessa element som starkast bildar en kompositions identitet, d.v.s. en stark melodi och en tydlig tonalitet eller tonart av något slag. Olika harmoniseringar ser jag mera som olika sätt att dekorera melodin. Frågan om ett nyarrangemangs skillnader jämfört med kompositionens originalversion tas upp mer ingående i den avslutande diskussionen i kapitel 5. Arrangemanget i övrigt utvärderas mer ingående i nästa kapitel som handlar om studioinspelningen av arrangemanget.

4 Studioinspelning av arrangemanget av ” Brothers In Arms”

4.1 Inspelningsarbetet

Inspelningen av arrangemanget gjordes som en del av ett studiprojekt med också annat material. Inspelningen gjordes som en live-inspelning, d.v.s. alla instrument spelade på samma gång och inga inspelningspålägg gjordes. Alla instrument spelade dessutom i samma utrymme, så det var inte akustiskt sett en optimal inspelningsituation. Men valet att göra så grundade sig på tanken att jazzmusik med stor vikt på improvisation i det stora hela vinner på att möjligheten till samspel och interaktion ges.

Banduppsättningen i inspelningen var följande: Christian Gull - piano, Roger Bäck – kontrabas, Pontus Häggblom, trummor, Rickard Slotte – trumpet/flygelhorn, Jonas Granholm – altsaxofon, Markus Kaikkonen – tenorsaxofon och Michael Ford – barytonsaxofon. Under flera tagningar prövades alternativen trumpet och flygelhorn och i den slutgiltiga tagningen användes flygelhorn för att det gav en mjukare klang och därför lämpade sig aningen bättre för helheten.

Inspelningen gjordes utan särskilda repetitionstillfällen innan. Noter delades ut på förhand åt musikerna, men repetitionerna gjordes i samband med inspelningstillfället.

4.2 Lyssning och utvärdering

Det första man lägger märke till vid lyssning av inspelningen är brist på repetitionstid och kanske också bristfällig dirigering, eftersom introduktionen spelas rubato och de gemensamma slagen inte är riktigt exakta. Den bristfälliga dirigeringen beror i sin tur på min brist på erfarenhet och att jag dessutom spelade piano samtidigt.

En annan sak som man lätt lägger märke till i ett tidigt skede är eventuella orenheter i blåsinstrument. De finns i det här framförandet, men i relativt liten mån. En av blåsmusikerna kommenterade att detta är sällsynt med så pass många blåsare. De orenheter som finns beror säkert på att repetitionstiden blev knapp, men också på att de akustiska förutsättningarna vid inspelningstillfället inte var de bästa. Blåssektionen placerades medvetet så långt från rytmsektionen som möjligt för att få tillräcklig separation i inspelningsmikrofonerna. Detta medförde att blåsarna inte hörde piano och bas tillräckligt

bra. Dessutom var flygeln vänd så att locköppningen var vänd åt motsatt håll. Detta var inspelningsmässigt en fördel, men framförandemässigt en nackdel. Man borde ha satsat mera på att isolera instrumenten från varandra och kanske i stället använt hörlurar för medhörning.

Att bedöma en inspelning och/eller ett arrangemang är en subjektiv uppgift och beror därför till stor del på bedömarens egen smak. Om bedömaren dessutom är arrangör och/eller musiker, som i det här fallet, blir objektiviteten ännu mindre. Några synpunkter delar jag i alla fall med flera av musikerna som medverkade på inspelningen. En är att harmoniseringen och stämföringen upplevs som lyckad och fungerande. Till detta medverkar antagligen det att arrangemanget till största delen bygger på kända och väl fungerande tekniker, d.v.s. ett fyrstämmigt arrangemang (utöver basen) som i lägre register använder sig av tätare klanger och i högre register gärna övergår till mer spridda klanger som ofta är uppbyggda av kvarter, vilket lätt gör att blåssektionen upplevs som större än bara fyra instrument. Att i viss mån frångå kända och fungerande tekniker och våga ta större friheter kunde kanske ha gett ännu större personlighet och liv åt arrangemanget.

En negativ synpunkt som delas av flera av oss medverkande är att helheten av inspelningen upplevs som något lång och t.o.m. tråkig i vissa avsnitt. Det är kanske främst soloimprovisationerna som känns för långa i helheten. I arrangemanget var soloavsnitten skrivna som öppna, d.v.s. antalet reprisar bestäms av solisten. Innan inspelningen bestämdes att solon av trumpet och piano skulle ingå. Min tolkning av den här synpunkten är att det inte är längden på soloimprovisationerna i sig som är den egentliga bristen, även om inspelningens totala längd uppgår till nio minuter, utan att solona inte byggs upp och kulminerar tillräckligt tydligt. Detta är också till stor del fråga om för lite repetitionstid. Med mer förberedelsetid skulle hela arrangemanget varit bekantare för både solisterna och den stödande rytmsektionen, vilket troligen skulle ha medfört en större frihet bland musikerna att låta improvisationerna få liv. En arrangemangsmässig åtgärd som skulle ha bidragit till större variation är bakgrundsstämmor för resten av blåsinstrumenten under soloimprovisationerna. Med så många blåsare tillgängliga hade det varit en klar fördel att utnyttja den möjligheten.

5 Diskussion

Syftet med det här arbetet var att undersöka arbetsprocessen att skriva ett jazzarrangemang med en komplett transkription av en befintlig jazzinspelning som grund, samt att undersöka hur man kan arrangera musik från en annan genre i jazzkontext. Som redan nämndes i inledningen, sökte jag inte svar på specifika frågor, utan jag ville genom en omfattande process bestående av flera delmoment utforska flera sidor av jazzmusik, nämligen transkription, arrangering och framför allt framförande och improvisation.

Arbetet innehåller således en strukturerad beskrivning av en process som jazzmusiker har genomgått för att utvecklas ända sedan stilens uppkomst i början av 1900-talet, nämligen att lyssna på andra musiker, låna element som man själv tycker om och använda det i egen musik. Detta gäller förstås också annan musik än jazzmusik, men i jazzmusiken är det kanske mer påtagligt, eftersom improvisationen har en så pass viktig roll. I praktiken är det givetvis inte så entydigt att man väljer en specifik komposition att hämta inspiration från för att komponera eller arrangera något nytt. I stället är det en kontinuerlig process där man låter sig inspireras av andra och så sätter det av sig självt sin prägel på ens egen musik. Inte heller i det här arbetet kan musikskapandet begränsas till att arrangemanget bara skulle ha inspirerats av transkriptionen i fråga. All min tidigare musikaliska utveckling har på något sätt bidragit till att forma de idéer som jag använt i arrangeringsarbetet, även om jag i det här fallet medvetet sökte inspiration i transkriptionen.

Utöver arbetsprocessen att ta transkriptionen till ett nytt arrangemang, berörde arbetet ett annat fenomen, nämligen att arrangera populärmusik i jazzkontext. I dagens läge görs detta även i fråga om t.ex. visor, psalmer och klassisk musik. En fråga som ofta ställs i det här sammanhanget är hur mycket man ska tillåta sig att ändra på originalkompositionen för att göra det till jazzmusik utan att kompositionens ursprungliga identitet försvinner. I alla sammanhang där musik nyarrangeras brukar diskussionen om detta uppstå i något skede. I slutändan är detta också en fråga om personlig smak. För den som gör nyarrangemanget upplevs förmodligen skillnaden till originalutförandet mindre än för en lyssnare, eftersom orsaken till att man valt att göra ett nyarrangemang vanligen är att originalkompositionen har ett personligt värde för arrangören, och att man vill framföra den i en kontext som man är bekväm att uttrycka sig i. Därför upplever man kanske att originalversionen hela tiden känns nära, men för en lyssnare kanske det inte upplevs så om förändringarna är för stora. I det här specifika fallet är det förmodligen till viss del också så. För mig är nyarrangemanget ett annorlunda sätt att tolka originalkompositionen, men en av musikerna

som medverkade på inspelningen kommenterade att arrangemanget är fint, men att han mer upplevde det som en ny komposition i stället för ett nyarrangemang. Skillnaden upplevdes helt enkelt så pass stor. Till detta har kanske bidragit att projektet i sig delvis var konstruerat, d.v.s. det var inte bara ett resultat av spontant musicerande.

Ett argument som ofta framförs mot väldigt djärva nyarrangemang är att arrangören i stället för att respektera kompositionens ursprungliga identitet, själv vill göra en bättre version av kompositionen och på det sättet antyda att kompositionen inte är tillräckligt bra. För min egen del handlar det inte alls om det, utan om att hitta ett eget sätt att presentera musiken på som ger kompositionen en mer personlig prägel, speciellt om arrangören själv framför den.

För övrigt bör man konstatera att fenomenet som sådant, att göra jazzmusik av populärmusik, egentligen var det som de första jazzmusikerna gjorde. De tog den tidens populärmusik, amerikanska visor och musikalkompositioner, och harmoniserade om på ett modernare sätt som gav fler möjligheter åt improvisatörer. En stor del av dessa kompositioner känner vi idag som standardlåtar, och tänker inte alltid på att de i originalutförande inte var jazzmusik. Detta gör att man lätt ser det som ett modernare fenomen att göra jazzmusik av populärmusik, trots att det är det ursprungliga sättet att göra jazzmusik.

Det här arbetet har varit väldigt lärorikt och gett tillfälle till mycket reflektion om skapande av jazzmusik. Det är alltså inte bara det konkreta resultatet i form av ett inspelat arrangemang som jag ser som det viktiga, utan lika mycket själva arbetsprocessen och utforskandet. Min förhoppning är att den som har läst om den här processen, förutom att få konkreta tips på melodiskt, harmoniskt och rytmiskt material, ska få inspiration till att söka nya sätt att uttrycka sig musikaliskt och låta sökandeprocessen i sig vara en naturlig del av den musikaliska utveckling som kreativa musiker hela tiden strävar efter.

Källförteckning

Gridley, Mark C. (1997). *Jazz Styles*. (6:e uppl.) New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Levine, Mark. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co.

Nyström, Maria. (2007). *Hermeneutik*. [online 9.2.2011]. Tillgänglig www:
<http://www.infovoice.se/fou/bok/kvalmet/10000012.shtml>

The Fake Book Index. [online 9.2.2011]. Tillgänglig www:
<http://www.seventhstring.co.uk/fbindex.html>

The World's Greatest Fake Book. (1983). San Francisco: Sher Music Co.

Wikipedia. *Dire Straits*. [online 9.2.2011]. Tillgänglig www:
http://en.wikipedia.org/wiki/Dire_Straits

Wikipedia. *Herbie Hancock*. [online 9.2.2011]. Tillgänglig www:
http://en.wikipedia.org/wiki/Herbie_Hancock

Wikipedia. *The Blues and the Abstract Truth*. [online 9.2.2011]. Tillgänglig www:
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Blues_and_the_Abstract_Truth

Diskografi

Miles Davis (1965). *E.S.P.* [cd]. Columbia Records

Herbie Hancock (1965). *Maiden Voyage*. [cd]. Blue Note

Dire Straits (1985). *Brothers In Arms*. [cd]. Vertigo