



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

SJÄLVSTÄNDIGT ARBETE II 15hp

Vårterminen 2020

Läroarbete i musik

Gustaf Rosenberg

Det horisontellas förlösande kraft

*Fem jazzpianisters tänkande kring flerstämmig improvisation och en skiss till en
improvisationsmetodik*

Handledare: Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon

Sammanfattning

Det horisontellas förlösande kraft – Fem jazzpianisters tänkande kring flerstämmig improvisation och en skiss till en improvisationsmetodik, av Gustaf Rosenberg, har sin bakgrund i en självupplevd uppfattning att det finns grund för metodutveckling på områdena flerstämmig improvisation och stämföring för jazzpianister.

Studien undersöker, genom intervjuer med professionella jazzpianister i jämförelse med undervisningsunderlag och annan kunskapsbildning, hur jazzpianister beskriver att de använder och övar på olika flerstämmiga uttryck. Utifrån insamlade data skisseras sedan anpassningsbara metoder på området.

Tidigare forskning har visat hur flerstämmighet kan ta sig uttryck på inspelningar eller presenteras i litteratur, samt ett flertal metoder ur undervisningslitteratur och intervjuer.

Resultatet visar att jazzpianister kan ha en bredare syn än vad litteratur och intervjuer visar på vad flerstämmighet i improvisation innebär samt hur flerstämmighet kan användas i termer av harmonik, rytmik och klang. Det har även visat att intervjuade professionella jazzpianister lägger stor vikt vid att studera kontrapunkt, musik av J. S. Bach och andra klassiska kompositörer. Samtidigt har de ett experimenterande förhållningssätt till övning. Metodik på olika nivåer skulle kunna lägga mer vikt vid att experimentera med att tilldela olika roller till olika stämmor, aktivt lyssna på stämmornas samspel och att inspireras av och assimilera flerstämmig musik.

Nyckelord: Flerstämmighet, stämföring, improvisation, kontrapunkt, jazz, piano

Abstract

Title: *The Liberating Power of a Horizontal Approach – Five jazz pianists' thoughts on multiple voice improvisation and a sketch for a jazz improvisation method.*

Author: Gustaf Rosenberg

The Liberating Power of a Horizontal Approach – Five jazz pianists' thoughts on multiple voice improvisation and a sketch for a jazz improvisation method, by Rosenberg, was conceived from the realisation that there are grounds for methodological development in the areas of multiple voice improvisation and voice leading for jazz pianists.

The study researches, through interviews with professional jazz pianists, educational literature and other sources of knowledge, how jazz pianists describe their use and practice of different polyphonic expressions. On basis of the collected data, sketches for adjustable methods on the subject are subsequently outlined.

Previous research has shown multiple ways by which polyphony can be expressed in recordings or presented in literature, and also methods for learning how to improvise with multiple voices as presented in educational literature.

The study's result has shown that jazz pianists could have a broader definition of multiple voice improvisation and how multiple voices can be used in terms of harmonic foundation, rhythm and timbre. The interviewed pianists emphasize both the importance of contrapuntal studies through the music of J. S. Bach and other classical composers as well as having an experimental approach to practicing. Varying levels of methodological difficulty could emphasize further experimentation by assigning different roles to different voices, actively listening to their interplay, and simply being inspired by and assimilating polyphonic music.

Keywords: Multiple-voice-improvisation, Polyphony, Voice-leading, Improvisation, Counterpoint, Jazz, Piano

Innehållsförteckning

Innehållsförteckning	6
1. Forskningsintresse	8
2. Studiens syfte och frågeställningar.....	11
2. 1 Syfte.....	11
2. 2 Frågeställningar	11
3. Tidigare forskning och kunskapsbildning	12
3.1 Begreppsdefinitioner	12
3.2 Hur flerstämmig improvisation kan ta sig uttryck.....	15
3.2.1 Vänsterhandsläggningar	15
3.2.2 Kontrapunktisk improvisation	15
3.2.3 Improvisation över ostinatton	16
3.2.4 Vänster hand som bas	17
3.2.5 Orgelpunkter.....	18
3.2.6 Parallellföring	18
3.3 Att lära sig improvisera flerstämmigt.....	19
3.3.1 II V I och andra grundläggande harmoniska byggstenar.....	19
3.3.2 Ackordläggningar och färgningstoner	19
3.3.3 Kontrapunktik.....	22
3.3.4 Praktisk tillämpning av metoder för flerstämmighet.....	25
4. Metod och genomförande.....	29
4.1 Metodologiska överväganden.....	29
4.2 Fokusgrupp	30
4.3 Urval för fokusgrupp	31
4.4 Forskningsintervjuer.....	31

4.5 Presentation av informanterna	33
4.6 Etiska överväganden.....	34
4.7 Utskrifter och analys.....	34
5. Resultat.....	36
5.1 Vad flerstämmighet i improvisation innebär för informanterna.....	36
5.1.1 Informanternas begreppsbeskrivning	36
5.1.2 Hur informanterna använder flerstämmighet i improvisation	38
5.1.3 Hur informanterna fördelar stämmor i händer och fingrar	43
5.2 Hur informanterna utvecklat flerstämmighet i improvisation	45
5.2.1 Att öva	45
5.2.2 Utveckling av harmonik	46
5.2.3 Utveckling av stämföring och kontrapunkt	49
5.2.4 Utveckling av instrumentella färdigheter	52
5.2.5 Utveckling i stilistiska drag	54
5.2.6 Utveckling i skapande	55
5.3 Sammanfattning av resultat	57
6. Resultatdiskussion och slutsatser.....	59
6.1 Slutsatser av resultat	59
6.2 Jämförelser mellan litteratur och resultat	60
6.3 Hur en anpassningsbar metod för flerstämmig improvisation skulle kunna se ut.....	62
6.4 Vidare forskning	65
7. Referenser.....	67
Bilagor	71
Lista över notexempel	83

1. Forskningsintresse

Jag minns en pianolektion där min lärare nämnde hur avancerat Jan Johanssons spel var på skivan *Jazz på Svenska* (1964). Jag nickade men förstod inte alls vad han menade och mer än så än så talade vi inte om det ämnet. Idag kan jag fascineras av många aspekter av den skivan men en sak som jag kan förstå idag på en djupare nivå är hur han improviserar flerstämmigt på ett avancerat och lekfullt sätt.

Keith Jarrett och Brad Mehldau är pianister som tydligt skapar flerstämmighet på olika sätt i sina improvisationer (Jarrett, 1972; Mehldau, 2005) och som gjort mig förundrad över hur det ens går att spela så. Jarrett och Mehldau beskriver båda stämföring som ett sätt att inom ackord skapa melodisk rörelse i varje stämma (Jarrett i Iverson, 2009; Mehldau, 2007). Ett sådant synsätt möjliggör okonventionella harmoniska ersättningsackord, innovativa ackordläggningar och gör det enklare att ta sig an intrikata ackordföljder (Terefenko, 2018).

Såsom stämföring används i föreliggande studie är som beskrivande av stämmornas rörelse i flerstämmighet (NE, 2020a; NE, 2020b) vilket i sin tur kan ta sig uttryck på en mängd olika sätt. Flerstämmig improvisation kan exempelvis bestå av parallell eller homofon stämföring men kan även vara kontrapunktisk. Walter Pistons definition av kontrapunkt lyder: "[...] the art of combining melodic lines." (Piston, 1947, s. 9). Enligt Piston (1947) är all musik kontrapunktisk av något slag men de mest inflytelserika historiska kompositörerna på området är Bach och Palestrina. Kontrapunktisk jazzimprovisation beskriver Olmstead (2013) som att improvisera flera musikaliska linjer, typiskt bestående av en baslinje i vänster hand och melodi eller improvisation i höger. Den typ av flerstämmig improvisation inom jazz som utvecklats med exempelvis Keith Jarrett, Fred Hersch och Brad Mehldau är av ett annat slag där två eller fler melodier utvecklas samtidigt i såväl ytter- som innerstämmor. Fred Herschs flerstämmiga improvisationsstil beskrivs av Heinen (2019) som kontrapunktisk improvisation där bland annat spelande av Bach-koraler givit Hersch gehörsmässiga och motoriska färdigheter i att kunna improvisera flera melodiska stämmor samtidigt.

Många jazzpianister introduceras till jazzharmonik med hur ackordens ters och septima, de viktigaste ackordtonerna, rör sig i två-fem-ett-progressioner (II V I) - siffrorna refererar till diatoniska ackord som uppstår då terser staplas utifrån durskalans tonhöjder, eller steg (Levine, 1989; Nolgård, 2004). Även att stämföringen blir bra om minsta möjliga förflyttning mellan ackorden tillämpas (Olmstead, 2013). Dessa introducerande metoder är exempel på hur

flerstämmighet i improvisation kan introduceras men i min upplevelse följs de sällan upp eller översätts till olika typer av harmonik, utan stannar vid stämföring i två-fem-ett-progressioner.

I mina upplevelser från VFU och egen gymnasietid strävar jazzpianister istället ofta efter att lära sig avancerade ackord och ackordläggningar så att improvisationen kretsar kring att lyckas använda dessa läggningar så ofta som möjligt i improvisation. Keith Jarrett bekräftar denna syn i en intervju där han påpekar hur ett fokus på stämföring skiljer sig från hur många pianister förhåller sig till harmonik: "It's so different than what people think when they look at a lead sheet and build those blocks the way you learn harmony." (Jarrett i Iverson, 2009, §65). Så som Jarrett (Jarrett i Iverson, 2009) beskriver det ser han en tendens att jazzpianister ofta spelar ackord, utan noterbar melodisk stämföring, i vänster hand och improvisation i höger, snarare än att improvisera flerstämmigt båda händerna tillsammans: "They can't get away from this structure of vertical playing with your left hand and then if you're lucky, maybe a good idea in your right." (Jarrett i Iverson, 2009, §65). Det vertikala spelandet kan här förstås som en begränsande faktor i pianistens improviserade musikaliska uttryck. Elever på gymnasiet ska ges möjlighet att utveckla personligt uttryck genom teknik och tolkningsperspektiv i rådande läroplan (Skolverket, 2020). Att då undervisa i flerstämmighet i improvisation kan ses som utvecklande för både teknik och tolkning, och torde kunna vara en stor hjälp för pianisten att skapa ett personligt uttryck i sitt förhållningssätt till harmonik. För att öka eleverns möjligheter att förstå hur flerstämmighet kan användas som uttrycksmedel finns här ett behov för metodutveckling på området flerstämmighet i improvisation. Så genom föreliggande metodutvecklande studie hoppas jag kunna skissera metoder som hjälper elever att snabbare kunna skapa flerstämmighet snarare än vertikalt spelande och att därmed kunna tolka och uttrycka harmonik mer personligt.

Begreppen jazz och improvisation kan definieras på olika sätt (NE, 2020c; Nachmanovitch, 2010; Evans, 1966) men används i föreliggande studie som begrepp för den kreativa processen att skapa musik i stunden snarare än för att beskriva en genrespecifik estetik (Evans, 1966).

Bill Evans uttalar sig om att undervisa jazz enligt följande i en intervju från 1966: "If you're going to try to teach jazz you must try to teach principles which are separate from style, you must abstract the principles of music which have nothing to do with style." (Evans, 1966, 00:36:22). En sådan princip kan påstås vara pianistens stämföring då flerstämmighet återkommer för en pianist i nästan vilken stil som helst.

För att utveckla en metod behöver jag veta vad metodens mål är. Föreliggande studie syftar därför till att undersöka vilka typer av flerstämmighet jazzpianister faktiskt tillämpar,

samt hur de beskriver sig ha övat för att kunna improvisera flerstämmigt. I kapitlet Tidigare forskning undersöker jag undervisningsmaterial i jazzpianoundervisning och improvisation, hur flerstämmighet tas i uttryck i klingande exempel och vilka metoder för flerstämmighet som finns beskrivna i litteratur och tillgängligt på internet. Genom intervjuer med fem professionella pianister redogör jag i Resultatkapitlet för hur de beskriver att de använder och utvecklat flerstämmighet som uttrycksmedel. Både Tidigare forskning och Resultatkapitlet innehåller noterade klingande exempel, transkriberade av mig där inget annat anges. I Diskussionskapitlet jämförs tidigare forskning med intervjuerna för att se hur metodik på området, riktat till jazzpianister på gymnasie- eller folkhögskolenivå, kan skisseras, utvecklas och göras anpassningsbar.

2. Studiens syfte och frågeställningar

Följande kapitel beskriver studiens motiv och frågeställningar.

2. 1 Syfte

Föreliggande studie syftar till att undersöka *a)* hur flerstämmig improvisation kan ta sig uttryck i spelsätt och idéer som tillkommit från mitten av 1960-talet och fram, *b)* hur ett urval professionella jazzpianister beskriver att de lärt sig använda flerstämmighet på de sätt de gör och påföljande *c)* hur insamlade data kan formuleras som användbara övningar eller angreppssätt i pianoundervisning. Det sistnämnda kan beskrivas som att skissera hur metodik på området kan utvecklas.

2. 2 Frågeställningar

Hur lär sig pianister olika sätt att improvisera med fler än en melodisk stämma samtidigt?

- Vilka typer av flerstämmig improvisation använder jazzpianister?
- Hur berättar och demonstrerar jazzpianister att de lärt sig använda flerstämmighet på det sätt de gör i jämförelse med hur det presenteras i undervisningslitteratur och andra kunskapskällor?
- Hur skulle en skisserad metod för flerstämmig improvisation kunna se ut som bygger på insamlade data och som kan anpassas för såväl nybörjare som mer avancerade pianister på gymnasiet, fristående utbildningar eller folkhögskola?

3. Tidigare forskning och kunskapsbildning

Följande kapitel beskriver centrala begrepp och hur de används i studien, ger exempel på olika typer av hur flerstämmighet i jazzimprovisationer kan ta sig uttryck samt hur flerstämmighet kan läras ut mot bakgrund av tidigare forskning och undervisningsmaterial.

3.1 Begreppsdefinitioner

Då denna studie behandlar begrepp som kan användas och tolkas på olika sätt av olika musiker och inom olika genrer bör det förtydligas hur de används i föreliggande studie. Följande avsnitt går igenom begrepp, hur de definieras i tidigare forskning och hur de används i den här studien. Då *pianist* eller *pianister* nämns i denna studie ska det förstås som utövande eller studerande pianister som till största del studerar eller utövar jazz eller improvisationsmusik. I sin tur förtydligas hur följande begrepp används i föreliggande studie:

- Jazz och improvisation
- Stämföring, voice leading, flerstämmighet
- Ackord och voicing
- Kontrapunkt
- Horisontellt kontra vertikalt perspektiv på harmonik
- Ackordfrämmande toner
- Olika former av harmonik

Jazz kan användas som beskrivning av en dans- och underhållningsmusik från 1910-talet spelad av musiker från New Orleans (NE, 2020c), den kreativa processen att skapa en minuts musik på en minuts tid (Evans, 1966), eller med ett improvisationsfokus där: ”Varje konversation är en form av jazz.” (Nachmanovitch, 2010, s. 23). Evans syn på jazz som en kreativ process snarare än en stil kan sammanflätas med en betydelse av improviserad musik: ”Therefore, you might say that Chopin or Bach or Mozart or whoever improvised music - that is, was able to make music of the moment – was in a sense playing jazz.” (Evans, 1966, 00:08:28). I denna studie används begreppet improvisation för att beskriva musikskapande i stunden och även jazz används i linje med Evans definition, som en process snarare än en stil.

Orden *horisontellt* och *vertikalt* används för att beskriva olika perspektiv där horisontellt syftar till hur stämmorna rör sig och vertikalt syftar till de intervall eller ackord som bildas av dessa stämmor (Piston, 1947; Olmstead, 2013; Martin & Maness, 2019).

Stämföring översätts av Google Translate (2020) till Polyphony, voice och voice leading. Polyfoni kan enligt NE (2020c) ses som den praktiska tillämpningen av kontrapunkt men dessa två begrepp används nästan synonymt. Även om polyfoni och voice leading på sätt och vis kan likna varandra i tekniskt utförande kan polyfoni-begreppet tolkas beröra stämmornas självständighet närmre än begreppet voice leading. Istället för polyfoni kan således stämföring och voice leading förstås som synonymer. Voice leading och *voicing* är dock väsentliga att åtskilja. Olmstead (2013) definierar *voicings* som noternas arrangemang inom ett ackords struktur. Levine (1989) menar att begreppen *ackord* och *voicing* används till samma syften av pianister, och enligt NE (2020) betyder ackord samklang eller "[...] samtidigt klingande toner.". Voice leading, eller stämföring, kan påstås beskriva ett horisontellt skeende medan *voicing*, eller ackord, kan påstås beskriva en sammansättning toner i ett vertikalt perspektiv baserat på ovanstående resonemang.

Stämföring definieras i Nationalencyklopedin (NE) som "[...] sammanfattande musikterm för de stilistiskt betingade principer som styr samspelet mellan de enskilda stämmorna i en flerstämmig sats."(NE, 2020a). Ordet flerstämmighet beskrivs dock av NE som något som förekommer eller förekommit i de flesta kulturer i världen och definieras som musik omfattad av minst två särskiljbara melodilinjor som uppträder samtidigt (NE, 2020b). NEs sammanlagda definitioner av stämföring och flerstämmighet kan tolkas som att stämföring används för att beskriva stämmornas rörelser i den övergripande termen flerstämmighet. I den här studien används stämförings-begreppet för att beskriva utövandet av flerstämmighet. Flerstämmighet uppträder i de allra flesta fall i följande varianter enligt NE (2020b):

- a) enstämmig melodi med samtidig variant, dvs. en mellanform mellan en- och flerstämmighet, ibland kallad heterofoni.
- b) parallellförda stämmor – samma melodi utförs på ett bestämt intervallavstånd, vanligen kvart, kvint eller ters, men även i parallella ackord
- c) en eller flera stämmor fixerade till en enda ton (bordun, orgelpunkt) eller till ett ständigt upprepat motiv (ostinato)
- d) två eller flera stämmor överlappande i skarvarna vid växelsång – om det är samma melodiska material och kort avstånd mellan insatserna uppstår imitations- eller kanonstrukturer. Sådana strukturer är exempel på polyfon flerstämmighet med självständigt förda stämmor till skillnad från ackordisk, homofon flerstämmighet. (Flerstämmighet)

Dessa olika typer av flerstämmighet, punkt a) borträknat, tas upp utförligare under nästa rubrik.

Som nämnt i 1.Forskningsintresse kan all musik ses som kontrapunktisk i någon mån (Piston, 1947). Genom historien har dock kontrapunkt som konstform förfinats där Palestrina

och J. S. Bach är de kompositörer som fortsatt ha stort inflytande över kontrapunktskrivande än idag och som kommit att bli själva symbolerna för polyfoni (Piston, 1947).

En användning av stämmornas självständighet är som *orgelpunkt*, en liggande ton som övriga stämmor fritt kan röra sig runt (NE, 2020f). Övriga stämmor kan bilda ackord eller dissonera mot orgelpunkten (Söderholm, 1959). En liknande funktion har ett *ostinato*. The *Oxford Dictionary of Music* (2013) definierar ostinato som en upprepad musikalisk fras eller rytm, där ett basso ostinato är en upprepad basfigur. Schapper (2001) menar dock att termen ostinato ofta används som en förkortning av basso ostinato.

Genomgångston, *förslag* och *förhållning* är exempel på ackordfrämmande toner som stegvist leder till en ackordton. Skillnaden är att genomgångstoner är obetonade medan förslag och förhållningar är betonade efter den harmoniska rytmen. (Ingelf, 2008). Då förhållning benämns av Olmstead (2013) och Terefenko (2018) används dock ordets översättning *suspension* för ackordtoner på betonad taktadel men utan förberedelse.

Olika typer av harmonik som berörs i studien inkluderar funktionsbaserad harmonik med utgångspunkt i ackordföljder, modal harmonik och polytonal harmonik. För att beskriva ackordföljder eller *progressioner* i studien kommer noterade ackord, ackordanalys och steganalys vara de system som används. Stegfunktioner beskriver Nolgård (2004) genom att skriva ut tersstaplade fyrklanger på varje skalsteg i durskalan illustrerat i figur 3.1.



Figur 3.1. Stegfunktioner utskrivna med steganalys (Nolgård, 2004, s. 91).

Vidare beskriver Nolgård (2004) att ackorden kan vara *toniska*, *subdominantiska* eller *dominantiska* vilket avgörs av fjärde och sjunde tonen i skalan. Är fjärde tonen inte med i ackordet är det toniskt, är fjärde men inte sjunde tonen med är ackordet subdominantiskt och om både durskalans fjärde och sjunde ton är med i ackordet är det dominantiskt, beskriver Nolgård (2004).

Nolgård (2004) beskriver ackorden i modala låtar som att de inte bildar kadenser på samma sätt som funktionell harmonik. I modalt ackordspel beskriver Nolgård (2004) att ackordspelaren till skillnad från funktionell harmonik, kombinerar intervall: "[...] ur en enda ackordskala snarare än att gå från den ena ackordfunktionen till den andra i en ackordföljd." (s. 34). Olmstead (2013) menar dock att många modala låtar byter abrupt från skala till skala.

Polytonal musik beskriver Piston (1947) som att stämmorna har olika tonala centrum och blir därmed kontrapunktisk av sig själv. När ingen harmonisk bakgrund finns vilar den kontrapunktiska kvaliteten av musiken dock enbart på stämmornas självständighet, men utan att kunna förlita sig på harmonisk rytm som hjälpmedel (Piston, 1947).

3.2 Hur flerstämmig improvisation kan ta sig uttryck

Flerstämmig improvisation kan ta sig uttryck på en mängd olika sätt. I följande avsnitt exemplifieras olika idéer om och noterade klingande exempel på stämföring i improvisation. Då denna studies fokus ligger på användning av stämföring i modern jazz så ligger även tyngdpunkten i detta avsnitt på idéer och spelsätt som tillkommit från 1960-talet och framåt.

3.2.1 Vänsterhandsläggningar

Mehldau (2007), liksom Jarret (Jarrett i Iverson, 2009), pekar på att det finns tendenser inom jazz, att dela upp musiken i en enstämmig melodi med ackordiskt ackompanjemang vilket för jazzpianister oftast innebär att den uppdelningen sker mellan höger och vänster hand istället för att inkorporera individuell stämföring:

The tendency in jazz is often to split the music into a single note melody and a chordal accompaniment, and for a jazz pianist that division takes place, more often than not, between the right and left hand respectively. Individual voice-leading often takes a back seat in this approach when the left hand plays fixed chords that have been worked out ahead of time, and therefore will not necessarily have any melodic integrity in the way they move between each other. (Mehldau, 2007, §15)

Vänsterhandsläggningar beskrivs utförligt i Levine (1989), Nolgård (2004) och Olmstead (2013), ofta i form av fyrklanger i sammanträngt läge där stämföringen präglas av valet av färgningstoner, utförligare beskrivet längre ner. Utöver färgningstoner kan stämföringen i vänsterhandsackorden avgränsas till ett minimerande av stämmornas rörelse vilket kan uppnås genom att rikta fokus mot översta stämman i ackordet (Olmstead, 2013). På liknande sätt beskriver Mehldau (2003) att i strävan efter att skapa stegvis melodik i vänsterhandsackordens överstämma avgörs även ackordens färgningstoner.

3.2.2 Kontrapunktisk improvisation

Heinen (2019) beskriver *Herschian Improvised Counterpoint* i sin doktorsavhandling om kontrapunktiskt pianospel som en noga utstuderad teknik inspirerad av Bach-koralerna och Parker-solon. Denna teknik har skapat möjligheter för pianisten Fred Hersch att improvisera

flera melodiska stämmor samtidigt, att använda spänning och upplösning i stämmorna men också att använda kontrapunktisk improvisation som verktyg för att överraska sig själv och därmed lyssnaren (Heinen, 2019).

Enligt Hersch (Hersch i Heinen, 2019) kan fingrarna organiseras i de olika stämmorna så att sopran representeras av höger hands tredje fjärde och femte finger, alt är höger hands första och andra, tenor är vänster hands första, andra och tredje och bas är vänster hands fjärde och femte finger (SATB-fingersättning). Figur 3.2 visar ett exempel ur en improvisation av Fred Hersch på låten *In the Wee Smal Hours of the Morning*.



Figur 3.2. Fred Hersch, *In the Wee Smal Hours of the Morning*, Alone at the Vanguard, 2011, (02:58-03:26)

Även Dower (2015) anser att uppdelningen av händerna i fyra stämmor är ett verktyg för flerstämmighet och pekar på att transkriptioner av Brad Mehldaus improvisationer antyder att även han använder sig av denna typ av flerstämmiga improvisation.

Fler exempel på kontrapunktisk improvisation kan höras i nedanstående exempel: *Emigrantvisa*, Jan Johansson (1964, 00:00-00:35), *Arcades*, Håvard Wiik, (2007, 01:21-01:35), *Love No 1*, Keith Jarrett, (1968, 00:00-00:24) *Stella by Starlight*, (Jarrett, 1986, 00:16-00:40) eller *Prehensile Dream*, Ethan Iverson (2005, 03:20-03:50).

3.2.3 Improvisation över ostinatton

Enligt Dower (2015) är ostinatton vanligt förekommande i en mängd musik, däribland jazz, och kan användas som ett sätt att skapa flerstämmighet. Figur 3.3 och 3.4 är exempel på hur Keith Jarrett och Craig Taborn använt ostinatton i vänster hand med improvisation i höger hand.



Figur 3.3. Keith Jarrett, *What Is This Thing Called love*, Whisper Not, 2000. (00:00-00:20).



Figur 3.4. Craig Taborn, *Bodies We came out of*, Light made Lighter, 2001. (01:25-01:37).

I både figur 3.3 och 3.4 är det två stämmor mot varandra där vänsterhanden spelar ett ostinato som höger hand improviserar över. Dower (2015) skriver att en utmaning med att improvisera över ett ostinato i vänster hand kan vara den rytmiska koordinationen. I figur 3.3 och 3.4 ligger melodistämman ofta mellan ostinatots toner, rytmiskt sett. Craig Taborn, i figur 3.4, spelar dessutom trioler mot en sextondelsunderdelad rytm vilket kan påstås bekräfta Dowers (2015) uppfattning.

3.2.4 Vänster hand som bas

Olmstead (2013) pekar på användandet av baslinjer i vänster hand som en central del i att utveckla flerstämmig improvisation. Baslinjer i piano skiljer sig dock från hur en basist skulle spelat, baserat på hur instrumenten klingar olika menar Olmstead (2013). Även om baslinjer i pianospel eller på basinstrument fyller samma musikaliska funktion klingar instrumenten olika. Till följd kan linjernas struktur se olika ut på piano jämfört med ett basinstrument menar Olmstead (2013) som anser att en basist exempelvis kan använda brutna ackord som baslinjer i större utsträckning än en pianist, då detta kan ge en ointressant eller överspelad effekt om det görs på piano. Enligt Olmstead (2013) spelar därför linjära motiv, alltså korta melodiska idéer, en större roll i pianistens baslinjer.

3.2.5 Orgelpunkter

Orgelpunkter kan användas som en baston som ligger kvar medan ackorden byts i exempelvis en ackordisk rundgång i slutet av en låt (Olmstead, 2013). Men om upplösningen fördröjs kan en harmonisk spänning mellan modalt och tonalt uppstå då låtens form och ackord vidhålls men bastonen ligger kvar, menar Olmstead (2013). Brad Mehldau (2003) beskriver hur han väljer en orgelpunkt i överstämman som antingen är en ton som klingar väl genom en ackordföljd eller som på grund av annars önskad dissonans avgör en reharmonisering av den underliggande ackordföljden. Terefenko (2018) beskriver att reharmonisera utifrån översta stämman eller melodin som *Harmonic Reinterpretation*, omtolkning av harmoniken. Terefenko (2018) exemplifierar konceptet med att välja II V I-progressioner där melodistämman fungerar som spänningston (figur 3.5). I figur 3.5 reharmoniseras exempelvis en II V I-progression i C-dur där siffrorna ovanför noterna visar vilket skalsteg meloditononerna har i förhållande till de nya ackorden. Exempelvis ses i figur 3.5 hur melodin som har funktionen ters i ett Dm9 ges en ny funktion som kvint i Bbm9 och sedan som nona i Eb13.

Figur 3.5. Harmonic Reinterpretations. Exempel 2.15 ur Terefenko (2018, s. 54)

3.2.6 Parallellföring

Blockackord återfinns i många stilar inom jazz men Levine (1989) beskriver begreppet som att harmonisera en melodi eller improviserad linje med parallella stämmor som rör sig i samma rytm. En typ av blockackord som både Levine (1989) och Terefenko (2018) tar upp är *Drop 2*, en teknik som innebär att med utgångspunkt från ett ackord i sammanträngt läge flytta andra stämman uppifrån sett en oktav ner.

Parallellförda stämmor behöver dock inte alltid vara blockackord. Ett exempel på stämmor som flyttas parallellt är bas-stämman i *stride-piano* som ofta flyttas tvåstämmigt stegvis i decima-intervall (Levine, 1989). Tvåstämmiga intervall kan även ske i improviserade solon med olika intervall som i exempelvis Bill Evans solo på *Walking Up* (Evans, 1964, 01:00) eller Brad Mehldaus solo på *Brooklyn Sometimes* (Rosenwinkel, 2005, 05:25). I Mehldaus solo

är inte intervallen parallellförda men stämmornas rytm är samma i båda stämmorna, vilket Olmstead (2013) definierar som *Concerted Rhythms*.

3.3 Att lära sig improvisera flerstämmigt

För att lära sig flerstämmig improvisation finns olika tillvägagångssätt som tjänar olika stilistiska mål, som nämnt i föregående avsnitt. I följande avsnitt redogörs för tillvägagångssätt som täcks i undervisningsmaterial och utsagor från inflytelserika pianister och lärare på området.

3.3.1 II V I och andra grundläggande harmoniska byggstenar

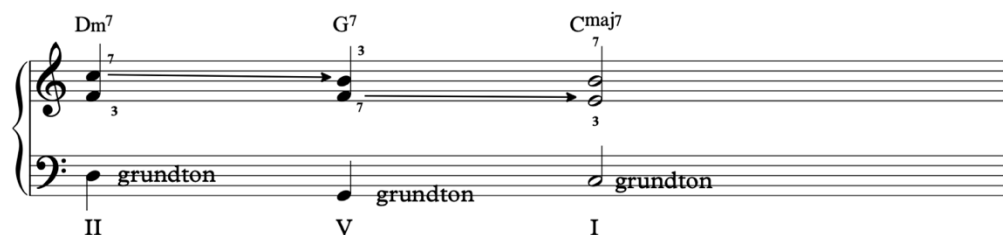
En musikers kunskap i harmonilära kan tjäna som underlag för vilka möjliga val av toner som finns tillhanda i stämföringssyften. Terefenko (2018) menar att "By and large, the ii V7 I progression is the most important unit in jazz" (s. 54), och utvecklar vidare hur II V I tjänar som byggstenar för ett stort antal ackordföljder inom jazz och att dessa tre huvudfunktioner ramar in funktionsbaserad harmonik. Även Levine (1989), Nolgård (2004) och Olmstead (2013) betonar vikten av att studera II-V-I-progressioner i alla tonarter. Terfenko (2018) beskriver även tretton vanliga ackordföljder i jazzstandardrepertoaren som *Phrase Models* (PM). PM visar på exempelvis harmonisk rytm, vanliga tonartsbyten eller inlåningsackord ur repertoaren där även II-V-I-progressioner ingår (Terefenko, 2018). Gemensamt för Levine (1989), Nolgård (2004), Olmstead (2013) och Terefenko (2018) är att de efter att introducera nya moment ger exempel på låtar ur standardrepertoaren, som rekommendationer till fortsatt övning. Andra verktyg för att harmonisera melodier som Terfenko (2018) beskriver är:

- Dim-ackord
- Tritonussubstitut, ersättningsackord som baseras på att tritonusintervallet är en halvering av oktaven.
- Andra ersättningsackord baserade på jämfördelade indelningar av oktaven. Små terser delar in oktaven i fyra nya ackord och stora terser i tre.
- Sus-dominant, att lägga till en 4-3 förhållning på dominanter.

3.3.2 Ackordläggningar och färgningstoner

Levine (1989) beskriver en utgångspunkt i att harmonisera jazzstandards som *Three-Note Voicings* (s. 17), trestämmiga ackordläggningar, där ters, septima i höger hand och grundton i vänster hand ingår. En sådan struktur skapar omedelbart en bra stämföring enligt Levine

(1989). Figur 3.6, hämtat ur Levine (1989), illustrerar hur ters och septim byter plats i en två-fem-ett-progression med trestämmiga ackordläggningar.



Figur 3.6. ur Levine (1989, s. 17).

Även Omstead (2013) förespråkar denna typ av utgångspunkt, med fokus på ters och septima, för flerstämmighet men benämner det *guide tone lines*, ledtonslinjer, och framlägger övningar direkt på ackordföljder med kvintfall men även med andra basrörelser såsom kromatik eller terssprång.

Levine (1989), Nolgård (2004) och Olmstead (2013) tar alla upp vikten av att öva II V I med fyrstämmiga vänsterhandsackord med färgningstonerna 9 och 5 på Maj7- och moll7-ackord och 9 och 13. Nolgård (2004) beskriver det som att ackorden byggs upp av ters, septima och två toner som kompletterar och listar därefter de färgningstoner han menar är vanligast, illustrerat i figur 3.7.



Figur 3.7 Vanliga färgningstoner på II V I med fyrstämmiga vänsterhandsackord (Nolgård, 2004, s. 24)

Olmstead (2013) ger en övning för denna typ av ackord där översta tonen i läggningen är noterade och utövaren ska hitta de tillhörande ackordläggningar som passar under.

Levine (1989) betonar vikten av skalor i vad han kallar för *Scale Theory*. Enligt Levine kan skalor ses som en "[...] 'available pool of notes' to play on a given chord [...]"(s. 60), alltså hur ett ackord kan analyseras efter en tillhörande skala som följaktligen ger en riktlinje för hur ackordet kan färgas. Både Norgård (2004) och Levine (1989) lägger, i fråga om harmonisering, fokus på typer av ackordläggningar som de menar bör transponeras i alla tonarter:

- Fyrklanger i sammanträngt läge
- So What-chords, där en pentatonisk skala används som ackordläggning, vanligen som en stor ters och tre kvarter uppifrån och ner.
- Överlagringar, även kallat bi-tonala ackord.
- Blockackord med fokus på Drop 2

En annan utgångspunkt för harmonisering tar Terefenko (2018) upp med fokus på hur varje steg i en skala kan harmoniseras. Terefenko kallar konceptet *The Jazz Rule of the Octave* (s. 9) som är en metod lånad från barocken tänkt för att skapa goda harmoniseringsvanor och stark tonartskänsla (2018). *The Jazz Rule of the Octave* kan beskrivas som en modell för hur bastonerna på varje steg i en given skala kan harmoniseras i olika texturer (Terefenko, 2018). Denna utgångspunkt kan, enligt Terefenko, appliceras på en mängd olika skalor (figur 3.8, 3.9 och 3.10) och med olika texturer, exempelvis parallellfört, med motrörelse i ytterstämorna, sammanträngt eller utspritt läge. Figur 3.8 visar ett helt diatoniskt exempel som innehåller mer parallellförelse än vad som skulle ha gjorts i barockens stilideal.

Figur 3.8. The Jazz Rule of the Octave, exempel 1.2 ur Terefenko (2018, s. 10).

Vidare visar Terefenko (2018) exempelvis på variationer som innehåller dominanter i form av dimackord på utvalda skalsteg (figur 3.9) och går vidare med att visa på harmonisering av Bebop-skalor (figur 3.10).

Konceptet med The Rule översätter Terefenko även till en mängd andra skalor med variationer såsom dim-skalan, pentatoniska skalor, kyrkotonarerna och kromatisk skala. För

varje exempel på en harmonisering ger sen Terefenko noterade övningar som antingen står utskrivet i alla tonarter eller som utövaren får i uppgift att transponera själv.

Figur 3.9. Terefenko (2018, s. 11). The Rule, durskalan med dominanter i form av dimackord.

Figur 3.10. Terefenko (2018, s. 13). The Rule, Bebop-skala I dur.

3.3.3 Kontrapunktik

Studier i kontrapunkt enligt både Bachs och Palestrinas stil beskriver Piston (1947) som en väldigt viktig del av alla musikstudenters utveckling. Samtidigt betonar Piston (1947) att kontrapunkt i sig inte är synonymt med kvalitet i musik. Istället beskriver Piston sitt undervisningsmaterial med fokus på kontrapunkt efter Bach som en uppsättning element och principer vilka kan ge ökad förståelse för uppbyggnaden av såväl dåtidens som framtidens musik i termer av harmonik och rytm, spänning och avspänning (1947). Olmsteads (2013) metod för flerstämmig solopianoimprovisation bygger på att pianisten skaffat sig ett fundament i att kunna stämföra vänsterhandsackord med spänningstoner, vilket påminner om vikten Piston lägger vid en grundläggande kunskap i harmonilära inför kontrapunktstudier (1947). Därefter bör pianisten utveckla baslinjer som kan lägga en stabil grund för övrig stämföring (Olmstead, 2013). Tredje delen handlar om flerstämmig improvisation. Olmstead rekommenderar att först bemästra tre (en stämma utöver bas och melodi) innan en fjärde stämma läggs till och att organisera stämmorna som sopran, alt, tenor och bas för att göra det tydligt. Trestämmig improvisation innebär då att öva in låtar med melodi, bas och en tredjestämma som spelar ledtonslinjer (Olmstead, 2013).

Olmstead tar upp olika tekniker att automatisera fingrarnas motorik i harmoniken och med utgångspunkt i skisser som pianisten först noterat för att ha en överblick (2013). När

pianisten arbetar med att skapa självständiga stämmor är några riktlinjer enligt Olmstead (2013):

- *Omfång.* Att varje stämma motsvarar omfånget av sopran, alt, tenor och bas. Bas och sopran kan dock expanderas av pianistiska och konstnärliga skäl.
- *Melodisk rörelse.* Att tänka på stämmorna som en melodistämma, ofta sopran, basstämma och ackompanjerande stämmor. De ackompanjerande stämmorna bör främst röra sig stegvis i ett begränsat omfång, ha mer paus och längre notvärden än melodi och bas.
- *Teknik.* Att dela upp stämmorna så att det är två stämmor i varje hand när det är fyrstämmigt spel. När det är tre stämmor tar generellt sett höger hand två och vänster hand en.
- *Repertoar.* Att välja låtar eller stycken med få melodiska språng för att på så vis behålla kontroll och kunna utveckla flerstämmighet enklare.

Ackordfrämmande toner kan hjälpa en pianist utsmycka de melodiska linjernas struktur, menar Olmstead vilket i sin tur kan påverka harmoniken så att nya ackord eller strukturer bildas helt utifrån de inneboende stämmornas melodik (2013). Ackordfrämmande toner, till skillnad från spänningstoner, syftar till att beskriva hur olika toner används horisontellt, såsom orgelpunkter, genomgångstoner eller förhållningstoner, än enbart vilken funktion de vertikalt sett har i förhållande till ackordets grundton. Terefenkos (2018) metod för att harmonisera skalor innefattar också en typ av koralinspirerad stämföring som han kallar *Chorale Style* (2018). Fyra stämmor i en koralliknande struktur möjliggör melodisk utsmyckning i innerstämmorna och ger pianisten kontroll över stämmornas individuella melodik enligt Terefenko (2018), illustrerat i figur 3.11a och 3.11b.

The image shows a musical score for a four-stemmed piano piece. The top staff is a treble clef with a single melodic line. The bottom three staves are bass clef and contain block chords. Above the treble staff, a series of chords are listed: CΔ7, Dm7, Em7, FΔ7, G7, Am7, B°7, CΔ7, CΔ7, B°7, Am7, G7, FΔ7, Em7, Dm7, CΔ7. The notes in the treble staff correspond to the root notes of these chords, while the bass staves contain the full chord voicings.

Figur 3.11a. Terefenko (2018, s. 29), example 1.30, Chorale Style.



Figur 3.11b. Terefenko (2018, s. 29). Example 1.31, The Jazz Rule of the Octave: Melodic Embellishments.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist. (Vergl. Nr. 364.)

9.

V. A. 40.

Figur 3.12. Koral nr. 9 ur J. S. Bachs 371 Vierstimmige Choralgesänge (s. 5)

Liknande utsmyckande av innerstämmor kan även ses i Bach-koraler (figur 3.12) men där andra saker skiljer sig, särskilt då koralerna inte är komponerade för pianister i första hand utan för kör, vilket kan förklara de stundtals stora intervallerna mellan bas och tenor. Här finns även en skillnad i angreppssätt då Terefenko (2018) i dessa exempel (figur 11a och 11b) utgår från bas-rörelse och Bach utgår från en förutbestämd melodi vilket skapar andra typer av möjligheter och påminner om tidigare nämnda Harmonic reinterpretation (figur 3.5). Som exempel presenteras i figur 3.13 en variant av samma koral som i figur 3.12 men där *Ermuntre dich, mein schwacher Geist* går i en annan taktart och upptakten till andra frasen, efter första fermaten, är ett tonika-ackord istället för en mellandominant (figur 3.12).

Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

Figur 3.13. Koral nr 102 ur J. S. Bachs 371 Vierstimmige Choralgesänge (s. 45)

3.3.4 Praktisk tillämpning av metoder för flerstämmighet

Följande avsnitt beskriver praktiskt utförande av metoder för flerstämmig improvisation som det beskrivs i litteraturen.

Nolgård (2004) och Levines (1989) övningar fokuseras till största del kring att öva in läggningar genom att transponera i alla tonarter, snarare än hur de binds samman genom stämföring. I dessa fall handlar det alltså om vertikalt analyserade ackord som transponeras utan koppling till annan musikalisk kontext. Därefter följer att utövaren övar på att blanda de olika typerna av ackordläggningar över låtar ur jazzstandard-repertoaren (Nolgård, 2004; Levine, 1989). Olmsteads (2013) övningar för de stämföringstekniker som täcks i *Solo Jazz Piano–The Linear Approach*, av vilka ett urval nämnts ovan, ges till största andel i form av noterade exempel och exempelstycken med tillhörande nivågraderade övningar. De noterade exemplen kan vara hela arrangemang, delvis arrangerade stycken där uppgiften är att fylla i det icke-noterade, eller en melodi med ackord som utgångspunkt för en skapande uppgift. Noterade övningar är även en stor del av Terefenkos (2018) *Jazz Voicings–Part 2: the complete linear approach*, men ges till stor del i form av färdiga arrangemang med inbyggd stämföring som ska transponeras till alla tonarter.

De huvudsakliga teman som Terefenko (2018) tar upp är harmonisering av oktaven efter olika regler och harmoniska koncept, samt att arrangera olika harmonik efter olika texturer, täckt i första delen av *Jazz Voicings*. Exempel på texturer är fyr- fem- och sexstämmiga ackordläggningar, Drop 2, och koralstil som illustrerat i figurer 3.11a och 3.11b (Terefenko, 2018). Terefenkos (2018) och Olmsteads (2013) metoder lägger, till skillnad från Levine (1989) och Nolgård (2004) vikt vid vilka ackord som kan uppstå som konsekvens av flerstämmighet och ger även pianisten verktyg för reharmonisering och att skapa linjer i stämmorna som går mellan ackorden.

Nolgård (2004) menar att det är ett problem med jazzläromedel att läsaren lätt kan uppfatta innehållet som att improvisation är detsamma som att sätta musikteoretiskt kunnande i praktisk användning, exempelvis genom att kunna spela rätt skala till rätt ackord. Enligt Nolgård kan teoretisk kunskap gynna improvisation men menar att det finns en risk att för mycket teoretisk träning kan blockera den intuition som är nödvändig för att improvisera och förespråkar därför att utöver hans läromedel öva improvisation i ensemble, transkribera musik och att öva långsamt för att skapa ett starkt instrumentalgehör (Nolgård, 2004). Det sistnämnda poängterar även Evans (1966) att många pianister hastar förbi och demonstrerar i nämnda intervju hur ett långsamt eller simplificerat spel kan skapa ett starkare uttryck hos utövaren.

Martin och Maness (2019) ger sina tips för att utveckla stämföring genom improvisation och undersökande och betonar att lyssna efter vad som passar:

1. Spela baslinjer med grundton i varje ackord och en ton emellan som leder, för att hitta vad som låter bra.
2. Fokusera på att skapa en mestadels stegvis melodi med överstämman i ackordläggningar [the lead line of the voicing]. De specificerar inte om det rör enbart vänsterhandsackord eller ackord med båda händerna.
3. Att använda rörelse i innerstämmor som leder till nästa ackordläggning.
4. Studera kontrapunkt-böcker och gör de övningar som finns. Här ges *Gradus ad Parnassum* av Johan Joseph Fux (1742) och Walter Pistons *Counterpoint* (1947) som exempel.

Martin och Maness (2019) menar även att ett sätt att utveckla gehör för stämföring är att spela koraler. Alternativt att spela samma koraler men utelämna en stämma som utövaren istället sjunger.

Novello (1995) beskriver den progression han använder i undervisning som två huvudsakliga beståndsdelar. Den första innebär att bemästra fundamentala färdigheter inom gehör, teknik, harmonik, rytm och improvisation; och den andra att spela tillräckligt mycket och varierad repertoar tills de båda beståndsdelarna tillsammans blir en helhet (Novello, 1995). I *The Contemporary Keyboardist – Stylistic Etudes* visar Novello (1995) på en mängd korta stycken, eller etyder för ovanstående syfte som sedan kan användas som underlag för improvisation eller transponeras i olika tonarter, då Novello menar att etydena är menade att betraktas som förslag. (Novello, 1995).

En annan metod som inte enbart är utvecklande flerstämmighet beskriver Dower (2015) som *Assimilation*, vilket han beskriver som "[...] borrowing various technical aspects from differing influences and applying them to the piano [...]"(s. 102). Exempel Dower prövar i sin studie är att efterlikna ackompanjemang av Chopin, Bach eller Beethoven (2015). Assimilation kan användas som kompositions- eller improvisationsverktyg för att hitta, för utövaren, nya spelsätt (Dower, 2015). Ljungar-Chapelon (2008) pekar på imitation som en metod för lärande där görandet kommer i första hand, analyserande i andra, vilket bär vissa likheter till Dowers (2015) assimilationsteknik. Skillnaden på imitation och kopierande i förhållande till lärande beskriver Ljungar-Chapelon som att imitation kan ses som att fritt återskapa utifrån en förebild medan kopierande ses som en exakt återgivning av en förlaga. Ett exempel som är både imitation och assimilation kan påstås vara Hersch's (Hersch i Heinen, 2019) beskrivande av

sin utveckling genom att spela Bachkoraler, där vissa musikaliska byggstenar, såsom stämföringsstrukturer, flyttas från en förlaga till en ny musikalisk kontext.

Dowers (2015) masteruppsats är en studie där han prövar olika övningar för att utveckla improvisation i solopianospel och hur eller om resultatet av övningarna märks av när han analyserar sitt eget spel i ett inspelat framträdande. Efter sin process att koordinationsmässigt lära sig improvisera över ostinato beskriver Dower (2015) några övningssätt som sedan visat sig ge resultat i analysen:

- Att spela fasta rytmer över ett ostinato. Först med enbart en upprepad ton, sedan med valda skalor, arpeggion eller melodiska sekvenser och sist med fritt improviserad melodi.
- Att improvisera med ostinato och improvisation utan tempo men med tonerna i rätt ordningsföljd (*In Time/No pulse*)
- Att förenkla ostinatot till en rytm, bestämma en vald rytm över ostinatot och översätta till höger och vänster hand. Den rytmiska aspekten av koordinationen övas då genom att klappa höger och vänster hand på knäna. (Dower, 2015).

Ett helt annat metodiskt grepp på att lära sig spela flerstämmigt som lägger stor vikt vid rytm och inkorporerar hela kroppen återfinns i Sophia Rosoffs metodik. En grundläggande förståelse för rytm är, enligt Prostakoff och Rosoff (1997), den enda övergripande koordinatören som kan översätta en ljudmässig och känslomässig bild till en funktion som aktiverar hela kroppen (Prostakoff och Rosoff, 1997) och skriver: "It is the body as a whole which transfers the idea of music into the actual production of music." (Prostakoff och Rosoff, 1997, s. 3).

Sarah Deming (u.å) beskriver ett användande av Rosoffs metoder i artikeln *The Emotional Rhythm of Sophia Rosoff* observerat under en grupplektion:

[Rosoff] "Show Barry how we are learning fugues now," she tells her student Fiona, who has just played a Bach prelude.

Fiona closes the cover over the keys. "This is soprano, alto, tenor, and bass," she explains, showing us her hands and her feet. She taps out the rhythm of the first two voices with her hands. When the third voice enters, she stomps it out on the floor.(§2)

Ovanstående citat kan ses som ett exempel på ett hur Rosoff undervisar i att skapa tidigare nämnda känsla för musiken uttryckt i rytmens karaktär och flöde. Det kan också ses som ett exempel på hur flerstämmighet kan utvecklas genom ett rytmiskt och kroppsligt fokus. Till

skillnad från tidigare nämnda läromedel och annan kunskapsbildning kan Rosoffs metodik påstås rikta sig mot ett kroppsligt utövande av flerstämmighet snarare än en teoretiskt analyserande.

4. Metod och genomförande

Följande kapitel klargör hur empirin till studien införskaffats. Studien fokuserar kvalitativt på jazzpianisters syn på problematiken och bottenar i två typer av intervjuer: fokusgrupper och kvalitativa semistrukturerade intervjuer.

4.1 Metodologiska överväganden

För att undersöka hur metoder för flerstämmighet inom improvisation kan utformas finns det några olika val av forskningsmetod som kan användas.

En kvantitativ studie beskriver Bryman (2011) som att den handlar om en insamling av mätbara data, är av deduktiv, teoriprovande karaktär och har en objektivistisk syn på verkligheten. En teori förutbestäms, testas mot verkligheten och mätbara variabler analyseras. Kvalitativa studier genererar istället teorier utifrån iakttagelser av verkligheten, värderar deltagarnas tolkningar av den sociala verkligheten och betraktar sociala egenskaper som något som skapas i samspel med andra individer (Bryman, 2011). Då mina frågeställningar till stor del handlar om att ta reda på jazzpianisters upplevelser och förhållningssätt är individernas kvalitativa tolkningar av verkligheten till större värde för studien än en kvantitativ datainsamling.

De kvalitativa metoder som Bryman (2011) tar upp som de främsta är deltagande observation, kvalitativa intervjuer, fokusgrupper och dokument som datakälla. En deltagande observation beskriver Bryman (2011) som att den syftar till att studera en grupp individers sociala interaktioner under en längre tid. Fokusgrupper beskrivs som likställda med en gruppintervju där flera individer skapar mening omkring ett ämne. Dokument som datakälla innebär i de flesta fall en kvalitativ analys av de dokument som valts ut, där definitionen av dokument rymmer såväl personliga och officiella dokument i såväl tryckt, visuell eller digital form samt massmedieprodukter. Den kvalitativa intervjun beskriver Bryman som den sannolikt mest använda metoden för kvalitativa studier och skiljer sig från kvantitativa intervjuer i sin struktur då en kvalitativ intervju är mer flexibel i sin form. (Bryman, 2011).

Patel och Davidson (2003) skriver att i de fall där vi behöver speciell kunskap som inte kan täckas av litteraturgenomgången kan en förundersökning behövas. I denna studie av kvalitativ art bedömde jag att en förundersökning för att ta reda på andra pianisters syn på problemet var nödvändig. Kvale och Brinkmann (2014) menar att fokusgruppsintervjuer är lämpliga för att få fram olika uppfattningar om ett ämnesområde men att nackdelen är att alltför

livliga diskussioner kan leda till kaotiska intervjuutskrifter. Enkäter, till skillnad från intervjuer, ger inga möjligheter för informanterna att komplettera sina svar i efterhand enligt Patel och Davidsson (2003). Eftersom jag vill komma åt ett djupare meningsskapande med ett brett perspektiv ansåg jag fokusgrupper vara mer lämpade som förundersökningsmetod.

För att besvara frågan hur en jazzpianist arbetar med stämföring och improvisation bedömde jag det lämpligt att undersöka individens egna tillvägagångssätt för att få en bild av deras definitioner, gränsdragningar och fungerande arbetssätt. En observationsstudie kan vara strukturerad, ackompanjerad av ett observationsschema, eller ostrukturerad, där forskaren exempelvis registrerar nyckelord och skriver noggranna anteckningar, menar Patel och Davidsson (2003). Vidare påpekar de att en av nackdelarna med deltagande observationer är att bara genom att närvara kan observatören störa deltagarnas naturliga beteende (Patel och Davidsson, 2014). Kvalitativa intervjuer syftar till att upptäcka och identifiera exempelvis den intervjuades syn på ett fenomen enligt Patel och Davidsson (2003). Jag bedömde att intervjuer vore det lämpligaste valet för studien då det ger mig möjlighet att få en bild av andra pianisters förhållningssätt till stämföring och upplevelse av metoder kring ämnet i direkt och individuell dialog. För att kunna skapa största möjliga kvalitet utifrån studiens frågeställningar och omfattning bedömde jag att kvalitativa intervjuer med en förundersökning genom fokusgruppsintervjuer var lämpligast för studien.

4.2 Fokusgrupp

I ett första stadie av studien ville jag få en uppfattning om vilka känslor och synpunkter andra jazzpianister fick av mina frågeställningar. Jag gjorde en behovsanalys utifrån frågor till en fokusgrupp för att undersöka om fler jazzpianister delar min uppfattning om problematiken. Bryman (2011) skriver att fokusgrupper är en fördelaktig metod vid undersökande av hur en grupp tillsammans skapar mening kring ett ämne. Kvale och Brinkmann (2014) menar att det viktigaste i en fokusgrupp är att få fram olika synpunkter på ett ämne. Denna metod lämpar sig alltså väldigt väl i ett förstadium av denna studie för att ytterligare spetsa frågeställningarna. Då syftet med fokusgruppens diskussion ligger i ett avsmalnande av studiens forskningsfrågor för egen del, presenteras inte fokusgruppens diskussioner i resultatet.

Frågorna som togs upp i fokusgrupperna berörde vilka färdigheter som skiljer sig eller liknar varandra inom jazz i modern kontra traditionell stil. Anledningen var att jag ville se om andra pianister delade min uppfattning om relevansen för flerstämmighet som fokus, eller om det fanns ett mer relevant område som vore mer värdefullt för andra pianister att skriva om.

Flerstämmighet nämndes som en av flera relevanta men inte nödvändigtvis mest relevant. Parallellt med mitt litteratursökande och musikstuderande insåg jag dock att jag trots det var mest intresserad av att undersöka flerstämmighet i improvisation som det används av professionella pianister. Här började en process av att lyssna efter flerstämmighet i musik och att fundera över urval i såväl musikexempel som informanter för intervjuer.

4.3 Urval för fokusgrupp

Bryman (2011) skriver att logiskt sett kan alla som finner temat meningsfullt vara lämpliga deltagare. Jag valde således att kontakta jazzpiano-studerande på Malmö Musikhögskolas musikerprogram eller nyligen examinerade frilansande jazzpianister i närområdet. Urvalet baserades på tillgänglighet för att snabbt kunna göra en förundersökning. De informanter jag bjöd in är således studerande och frilansande jazzpianister i närområdet som jag redan har kontaktuppgifter till. Från musikhögskolan utgick jag från skolans matrikel.

4.4 Forskningsintervjuer

Den kvalitativa intervjun riktar sig mot den intervjuades verklighetsuppfattning, är följsam i sin karaktär och strävar efter innehållsrika svar enligt Bryman (2011). Då jag ville få en bred datainsamling om hur jazzpianister förhåller sig till, övar, har övat, lärt sig eller lär ut flerstämmighet i improvisation bedömde jag att det var en bra metod för studien.

Enligt May (2001) är de fyra vanligast förekommande typerna av intervjuer strukturerade, semi-strukturerade, ostrukturerade och gruppintervjuer. Den semistrukturerade intervjun kan ses som en blandning av ostrukturerade och strukturerade intervjuer där vissa informationer kan ges med standardiserade frågor men har inte samma krav på standardisering och jämförbarhet som en helt strukturerad intervju. I den semistrukturerade intervjun kan intervjuaren istället få kvalitativa data genom att be informanterna förtydliga och utveckla svaren för en djupare förståelse. (May, 2001).

Kvale och Brinkmann (2014) tar upp ytterligare typer av intervjuer där begreppsintervjuer och konfrontatoriska intervjuer ingår. En begreppsintervju beskriver de som en intervju med syfte att klargöra ett begrepp där frågorna formuleras så att innebörden av centrala termer och hur de relaterar till ett nätverk av begrepp utforskas, medan en konfrontatorisk intervju beskrivs som en aktiv form som syftar till att skapa mening snarare än att gräva fram mening ur intervjupersonen (Kvale och Brinkmann, 2014). Då studien syftar till att ta reda på metoder för stämföring och koordination i modern jazz ställs även dessa begrepp

på sin spets och ett meningsskapande om hur en pianist kan skapa kunskap kring dessa ämnen är även det centralt. Därför bedömde jag att intervjuerna bör vara en karaktär som innehåller både konfrontatoriska och begreppsmässiga aspekter.

I utformandet av en intervjuguide menar Kvale och Brinkmann (2014) att intervjuaren bör ta ställning till hur övergripande eller detaljerade frågorna ska vara formulerade, hur studiens syfte tas upp, hur materialet ska analyseras och frågornas koppling till kunskapsproduktionen och det mellanmännsliga förhållandet (Kvale och Brinkmann, 2014). Lantz (1993) menar att den öppna intervjun behandlar en vid fråga där intervjuguiden består av de punkter som på något sätt bör belysas, medan den halvstrukturerade intervjun utgörs av förformulerade frågor som belyser delaspekter av frågeställningen. Då jag vill undersöka professionella jazzpianisters subjektiva erfarenhet av flerstämmig improvisation formulerade jag övergripande frågor med förslag på följdfrågor utifrån studiens frågeställningar i korta formuleringar, se bilaga 2a och 2b. Frågeställningarna i intervjuguiden (bilaga 2a och 2b) är något annorlunda formulerade än hur de presenteras i föreliggande studie vilket har sin orsak i att dessa formuleringar har vässats under studiens förlopp. Detta till följd av min ökade förståelse dels för ämnet, men även för hur frågeställningarna förstås av andra.

Informanterna bjöds in via ett mail där de även ombads ha instrument tillhanda för att kunna demonstrera idéer eller för praktisk hågkommelse, bilaga 1a och 1b.

För att underlätta analysen förespråkar Kvale och Brinkmann (2014) att hänsyn till analys, verifiering och rapportering tas redan i förberedelserna och att intervjuaren klagör utsagor under intervjuns gång. Då intervjuerna innehåll såväl verbala som musikaliska utsagor såg jag till att verifiera även de spelade exemplen.

Jacobsen (1993) beskriver frågor som allt intervjuaren säger till informanten under intervjun och som något som kan delas in i olika kategorier där den största skiljelinjen går mellan öppna och slutna frågor. Vidare menar Jacobsen att det dock inte finns någon garanti för vilket av öppna eller slutna frågor som generar längst svar då en konkret fråga ibland kan generera fler minnen än allt för öppna frågor (1993). I intervjuer med specialister på ett område, såsom i föreliggande studie, menar Kvale och Brinkmann (2009) att intervjuaren bör vara påläst i ämnet och om intervjupersonens bakgrund för att uppnå ett dynamiskt samtal: ”En intervjuare som visar att hon har grundlig kunskap om intervjuämnet kommer att vinna respekt och kan uppnå ett visst mått av symmetri i intervjurelationen”(Kvale och Brinkmann, 2009, s. 163).

Intervjuerna genomfördes i så stor utsträckning som möjligt ansikte mot ansikte i informantens övningslokal eller hem. I samtliga intervjuer hade informanten piano eller flygel

tillgängligt för att kunna illustrera idéer och själv resonera med hjälp av instrumentet. Första intervjun gjordes 4e februari 2020 och sista gjordes 4e april 2020.

På plats spelades intervjuerna in med två apparater samtidigt – en inspelningsapparat och datorns interna mikrofon – som säkerhetsåtgärd inför händelsen att en av apparaterna skulle haverera under intervjun. Av olika skäl var två av intervjuerna tvungna att ske på distans och då användes Zoom-möten som digital intervjuplattform och även som sekundär inspelningsapparat. I ena fallet låg utbrottet av viruset covid-19 och dess smittrisk till grund för att intervjun inte kunde genomföras på plats och i andra fallet var det av geografiska skäl. Då informanten i fråga befann sig i USA och av skäl som budget, tid och reserestriktioner till följd av covid-19 kunde jag inte åka dit under studiens förlopp.

Intervjuerna transkriberades följaktligen manuellt med digital programvara där tankeljud, avbrott, pauser, gester samt när de spelade något på instrumentet noterades med olika tecken (bilaga 3). Främst noterades detta för att jag på förhand hade svårt att avgöra om tecknen kunde vara av vikt för att intervjuerna skulle förstås korrekt i utskrivna form. I de allra flesta fall har dessa tecken och noteringar dock plockats bort ur citat i resultatet för att öka läsbarheten. Undantagen är de fall där noteringarna bedömdes nödvändiga för att budskapet ska förstås korrekt.

4.5 Presentation av informanterna

För att få ett mångsidigt utfall i resultatet strävade jag efter att få till intervjuer med professionella pianister där kön, ålder och spelsätt skilde sig mellan intervjuerna.

Adam Forkelid, född 1979, bor i Stockholm och är pianolärare för jazzstudenter på KMH. Han är väletablerad på Sveriges jazzscen och har arbetat med bland andra Karl-Martin Almqvist, Peter Asplund, Jan-Allan, Georg Riedel, Rigmor Gustafsson, Viktoria Tolstoy och *Norrbotten Big Band*. Han driver även egna projekt, bland annat trion *Lekverk*.

Naoko Sakata, född 1983 i Japan, är en prisbelönad pianist bosatt i Göteborg. Hon har turnerat med en trio under eget namn i tio år och framträder som solist eller medlem i grupper som *Malin Wättring 4* och Tomas Markussons *Open*.

Sten Sandell, född 1958, bosatt i Stockholm och disputerade 2013 vid Högskolan för scen och musik i Göteborg. Han har samarbetat med musiker som Raymond Strid, Evan Parker, Mats Gustafsson och har varit frilansande musiker i drygt 40 år.

Kaja Draksler, född 1987 i Slovenien och bosatt i Köpenhamn, studerade klassisk komposition i Amsterdam och blev samtidigt introducerad till improviserad musik. Hon

framträder solo och i olika konstellationer vilka inkluderar en trio med Petter Eldh och Christian Lillinger, en duo Susanna Santos Silva och en oktett i hennes eget namn.

Fred Hersch, född 1955 i USA och bosatt i New York. Hersch har under sina 47 år som frilansande musiker släppt ungefär lika många skivor med pianotrio som solopiano. I sitt eget undervisande har han haft studenter som Brad Mehldau och Ethan Iverson.

4.6 Etiska överväganden

Då mina informanter är professionella pianister med en mängd inspelningar där deras tillvägagångssätt i fråga om flerstämmig improvisation kan studeras ytterligare, är frågan om anonymitet aktuell. Enligt Kvale och Brinkmann (2009) bör intervjun inledas med en orientering i ämnet där syftet med studien, etik omkring inspelning och användning av material tas upp. Under orienteringen i mina intervjuer frågade jag även huruvida informanterna var villiga att låta sitt namn synas i studien av ovan nämnda skäl, men även att beslutet kan tas även efter intervjun då de fortfarande har rätt att dra sig ur studien fram tills den publiceras. Samtliga informanter har givit sitt medgivande till att deras namn syns i studien.

4.7 Utskrifter och analys

För att få fram data vid den här typen av semistrukturerad intervju menar May (2001) att det är nödvändigt att ha ett systematiskt tillvägagångssätt, där *kodning* är ett sådant. May (2001) beskriver kodning som ett sätt att kategorisera data efter begrepp med koppling till studiens frågeställningar. Enligt Kvale och Brinkmann (2009) kan kategorierna hämtas ur teori, folkspråk eller intervjupersonernas egna idiom och vara såväl bestämda på förhand som framvuxna under analysens gång. Intervjuerna transkriberades i kodningsprocessen organiserade jag post-it-lappar i rummet där jag skrivit ner de citat eller idéer i intervjuerna som hade direkt koppling till forskningsfrågorna med en asterisk om det fanns ett anslutande klingande exempel. Jag kodade i ett första led in i tre kategorier:

- Begreppsmässiga utsagor. Hur informanterna definierar flerstämmighet i improvisation och hur de artikulerar sig kring detta område.
- Praktiserande utsagor. Hur informanterna berättar och ibland visar hur de använder flerstämmighet i improvisation.
- Utvecklingsfaktorer. Faktorer de beskriver som avgörande för deras utvecklande av flerstämmighet i improvisation.

Därefter sorterade jag in varje kategori i underkategorier där det kunde visa sig att vissa lappar fick byta plats, eller att innebörden kunde ha mer med en underkategori att göra än grundfrågeställningen. Den slutliga kategoriseringen ses i resultatet.

5. Resultat

I föregående avsnitt redogjordes för hur intervjumetoden motiverades och utfördes. Nedanstående avsnitt redogör för vad de professionella pianister jag intervjuat delger för tankar, metoder och praktiserande gällande flerstämmig improvisation. Noterade exempel kan antingen vara illustrerade exempel baserade på en informants beskrivande demonstration eller en transkription av något de spelat. Vid det senare kan transkriptionerna dock inte betraktas som exakta citat då exempelvis tempodragningar, artikulation, dynamik eller i vissa fall exakta polyrytmer ej noterats för att prioritera läsbarhet.

5.1 Vad flerstämmighet i improvisation innebär för informanterna

Begreppet flerstämmighet ger, som täckt i kapitel 3, upphov till olika definitioner och användningsområden för jazz- och improvisationspianister. Nedan redogörs för informanternas associationer utifrån begreppet flerstämmig improvisation, samt några exempel på olika sätt de använder flerstämmighet i sitt musicerande.

5.1.1 Informanternas begreppsbeskrivning

Enligt Sandell är flerstämmighet väldigt viktigt av anledningen att ”Därför att du spelar ett flerstämmigt instrument. Alltså du kan lägga i alla fall minst tio stämmor och lite till *lägger ett kluster* så det kan du ju göra mycket med.”. Vidare beskriver Sandell att han inte jobbar så mycket med vertikala skeenden, att byta tonalitet i förhållande till ackord, utan intresserar sig mer för modal musik där det horisontella perspektivet är mer i centrum.

Draksler beskriver en association till begreppet stämföring som ett kompositör-artat [*composer-like*] sätt att improvisera och funderar och problematiserar gränsdragningen mellan improvisatör och kompositör samt sina värderingar omkring begreppen kompositör och jazzpianist. Hon tänker att hennes skolgång bidragit till att när hon föreställer sig en typisk jazzpianists tänkande associerar hon till ackordläggningar i vänster hand, improviserade melodier i höger med fokus på skalor. Draksler säger att hon, liksom många andra, på tidigt stadium blivit tränad att spela så. Jazzundervisningen menar Draksler har hjälpt henne på flera sätt men att den samtidigt inte hade så mycket med hennes egna mål att göra. Hennes egna mål, eller spelsätt, uttrycker hon handlar mer om vilket *material* [*materials*] hon använder som basis för improvisation:

I think, what I'm thinking about mostly is the type of material that I'm using, you know?(...)And that can be short notes, it can be clusters, it can be melodic lines, it can be arpeggios, it can be chords, like just maybe even functional harmony chords, so like giving a sort of idea of harmony. (Draksler)

Såsom Draksler beskriver att improvisera med utgångspunkt i olika material tolkar jag bär en likhet med att improvisera med utgångspunkt i olika musikaliska parametrar, eller byggstenar som exemplifieras i citatet ovan. I fri improvisation kan hon välja material hur hon vill, medan i exempelvis hennes trio baseras val av material på vilka musikaliska byggstenar respektive låt innehåller. De material Draksler använder sig av kan omsättas i olika lager [*layers*] och på så vis bilda en sorts kontrapunkt som baseras på de olika materialen i olika lager snarare än på harmoniskt baserad stämföring, även om det kan finnas en underliggande harmonik i sammanhanget. Sakata associerar på ett liknande sätt där händerna inte riktigt synkroniserar rytmiskt, som två rytmiska lager mot varandra. Sandell associerar även till polytonalitet och polyrytmik i fråga om flerstämmighet.

Samtliga informanter associerar till klassiska kompositörer som inspirerat dem i fråga om flerstämmighet. Forkelid, Sakata och Hersch nämner Bach som en association till att flera melodier pågår samtidigt. Det första Hersch nämner som en association till flerstämmighet är Bach, en kompositör vars verk har funnits med i Herschs utveckling under en stor del av hans liv. Den främsta bok han rekommenderar sina egna elever är J. S. Bachs koralbok: "[...] it's kind of the Bible of voice-leading really.". Hersch beskriver stämmorna i en koral av Bach som att de rör sig individuellt men skapar harmonik tillsammans: "Yeah, it's horizontal things that make beautiful vertical sounds. That's to me, kind of the goal.".

Sakata nämner även Ligeti och Takemitsu och Sandell beskriver att kompositörerna Igor Stravinskij och Charles Ives influerat honom mycket vad gäller polytonala skeenden. Även jazzpianisterna Lennie Tristano, George Russell och Carl-Axel Dominique beskriver Sandell som influenser i fråga om polytonal harmonik.

Vad gäller jazzpianisters användande av flerstämmighet nämner flera av informanterna Brad Mehldau, Bill Evans och även Cecil Taylor. Forkelid menar att Brad Mehldaus spel innehåller mycket flerstämmighet och framförallt understämmor. Draksler menar att hennes association till Bill Evans eventuellt kommer sig av att vara färgad av sin gymnasiala utbildning vid en jazz-skola. Bill Evans styrka enligt Draksler, var att använda mittstämmor mycket, och på djupet "[...] like really go into the skeleton of each chord [...]". Hersch beskriver vad Evans utvecklade som att han flyttade upp vänster hand från basregistret till mitten av pianot med mer

stämföring i vänsterhanden, vilken i sin tur fick påverka vad höger hand gjorde snarare än tvärtom.

Cecil Taylors flerstämmighet beskrivs av Draksler efter en transkription hon gjort, som en stämföring i arpeggion som påminner om ackordföljder men som inte riktigt är ackordföljder. En annan aspekt av Taylor beskriver Sandell som hur en del av Taylors väldigt registermässigt utspridda spelsätt gör det tydligt hur flera saker händer samtidigt.

En annan jazzpianist Forkelid associerar till är Herbie Hancock och menar att det finns ofta motrörelser i hans ackordläggningar. Forkelid specificerar inget precist exempel men jag tolkar det som att han syftar till Hancocks stämföring i exempelvis *Oliloqui Valley* (Hancock, 1964). I de svar informanterna givit kopplas flerstämmig improvisation tätt till harmonik, stämföring och kontrapunkt. Deras inställning till vad dessa begrepp innebär skiljer sig till viss del men en återkommande faktor är deras inspiration från komponerad västerländsk konstmusik där Bach är central, men även mer sentida kompositörer nämns. Begreppet kontrapunkt används av samtliga informanter men för skilda syften, från Bach till polyrytmik och polytonalitet till lager av olika idéer som kan vara harmoniskt frikopplade. Jazzpianister som återkommer i informanternas svar och som de associerar till flerstämmig improvisation är Bill Evans, Brad Mehldau och Cecil Taylor.

5.1.2 Hur informanterna använder flerstämmighet i improvisation

Flerstämmighet kan innebära olika saker för informanterna, både dem emellan och för var och en. Hersch menar att särskilt när man spelar solopiano har man mycket frihet att flytta runt saker, ändra harmoniken och att skapa innerstämmor. Ibland, beskriver Hersch, använder han exempelvis olika rytmer eller fördröjda upplösningar "[...]to make it a little more interesting."

Självständiga stämmor i ackord. Hersch beskriver, i linje med vad som presenterades ur Heinen (2019) i avsnitt 3.2.2, hur han brukar dela in fingrarna i fyra stämmor: sopran, alt, tenor och bas. Utifrån den uppdelningen improviserar och testar han olika idéer ofta på befintliga låtar. Forkelid använder ibland en stämföring mellan vänsterhands-ackordets understa ton och melodi- eller improvisationsstämman i högerhand, illustrerat i figur 5.1. Forkelid menar att den understa tonen är den som är lättast att höra i relation till den översta men att han strävar efter en form av självständighet i ackordstämmorna.

Figur 5.1. Forkelid visar trestämmiga vänsterhandsackord med stämföring

Ostinaton. Forkelid menar att improviserar han över ett ostinato så uppstår det en viss typ av flerstämmighet mellan ostinatot och en improviserad stämma då ostinatot är en typ av melodi. I figur 5.2b modifierar Forkelid ostinatot sett i figur 5.2a, vilket ger båda stämmorna en viss grad av improvisation.

Figur 5.2a. Forkelid visar ostinato med improvisation i höger hand

Figur 5.2b. Forkelid visar ostinato med improvisation i höger hand och variation i vänster

Forkelid berättar att han har både skrivit och spelat låtar som innehåller ostinatona. Oftast är ostinatona skrivna för, eller improviserade i vänster hand men det förekommer även i höger hand menar Forkelid.

Rytmsikt och polytonalt baserad kontrapunkt. Sandell beskriver att han tänker i kontrapunkt hela tiden, i form av: ”[...] Modala block som möter varann eller går emot varann,

va.” (Sandell). Sandell beskriver hur han kan utgå från en sekvens i vänster hand och fri improvisation i höger hand. Harmonik, melodik och rytm kan gå med eller mot varandra, menar Sandell:

Ja, det rytmiska möter det tonala då, alltså att om du, vi säger såhär väldigt enkelt uttryckt: du jobbar med en heltonsskala i vänster hand men så möter du en vanlig diatonisk skala i höger hand. och då uppstår det ju liksom konflikter eller, konflikten i sig är ju dramats nyckelpunkt. Alltså, för mig är det väldigt mycket att man ska hitta en mot eller medrörelse där någonting skaver eller någonting går med varann. (Sandell)

Rytmiskt kontrasterande idéer använder även Draksler i form av tidigare nämnda användande av lager. Genom att exempelvis improvisera med olika rytmiska lager i olika register uppstår en sorts rytmisk kontrapunkt för Draksler: ”And that then becomes a rhythmical counter point no?”. Ett exempel, sett i figur 5.3, är en av Drakslers kompositioner. En ballad som övergår i en sorts stride med polychords, ackord bestående av två olika treklanger, även känt som bi-tonala ackord.



Figur 5.3. Draksler visar stride med polychords

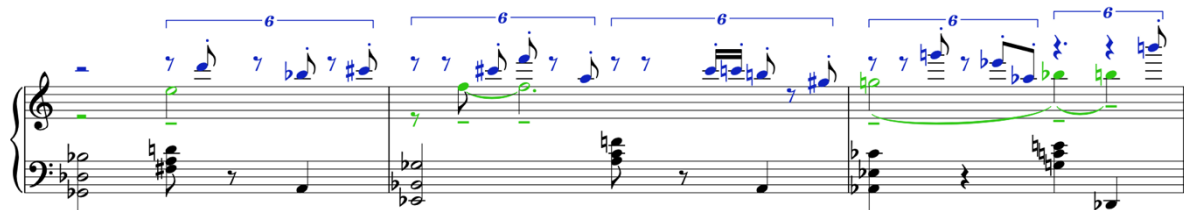
Hon beskriver konceptet i figur 5.3 följande: ”I mean it’s just a typical stride concept, yeah, like you have a left hand you have a bass voice leading, you have like a tenor voice lead, and then you have something on top.”.

Flerstämmighet utifrån olika artikulation. Draksler poängterar att flerstämmighet och stämföring på piano även har med vilken ton pianisten väljer att spela starkast och tonernas artikulation att göra. Ett exempel på hur Draksler kan skapa flera lager med hjälp av artikulation kan ses i figur 5.4a, med en legatostämman och en staccatostämman i samma hand.



Figur 5.4a. Draksler visar hur olika artikulation kan skapa två lager

Ovanstående exempel är två lager, menar Draksler, och till det kan hon addera stride i vänster hand vilket ger fyra lager, illustrerat i figur 5.4b.



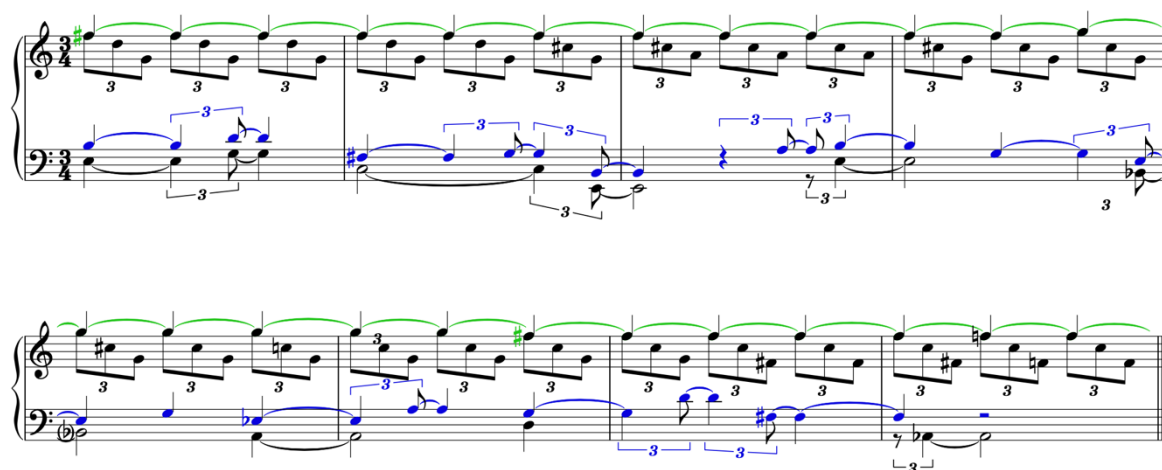
Figur 5.4b. Draksler visar hur fyra lager kan uppstå med stride och olika artikulation

Sandell har intresserat sig för en annan klangmässig aspekt av flerstämmighet: hur man släpper upp tangenterna. Han släpper upp dem samtidigt eller vid olika tillfällen för att se vilken effekt detta skapar. Även flageoletter och övertoner intresserar Sandell som en form av flerstämmighet, där tonens inneboende övertoner tillräknas.

Att skapa harmonik med stämföring. Sakata spelar direkt från örat. Hon beskriver att hon hör allting på en gång och har svårt att se det hon spelar som separata beståndsdelar. Hur Sakata väljer toner och hur de rör sig beskriver hon som att röra sig "[...] lite och lite." (Sakata) och figur 5.5a och 5.5b är transkriptioner av vad hon spelade för att exemplifiera idéerna. Figur 5.5a och 5.5b är fritt improviserade och den harmonik som bildas skapas i stunden genom stegvisa rörelser, där figur 5.5a illustrerar flerstämmighet i uppbrutna ackord i högerhand medan figur 5.5b är ett exempel med små rörelser, fyrstämmigt. Värt att notera att översta stämman i figur 5.5.b även har en orgelpunkt-funktion.

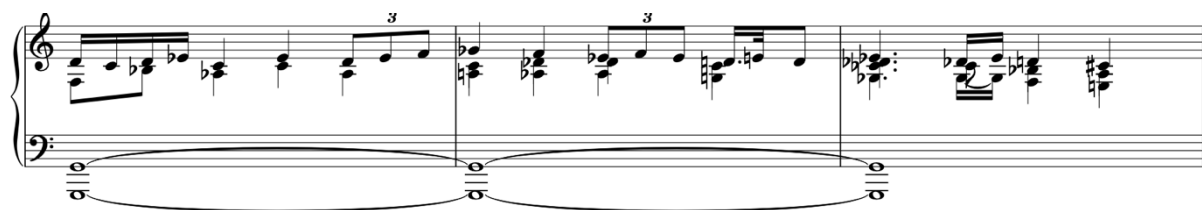


Figur 5.5a. Sakata visar stegvisa rörelser i en stämma

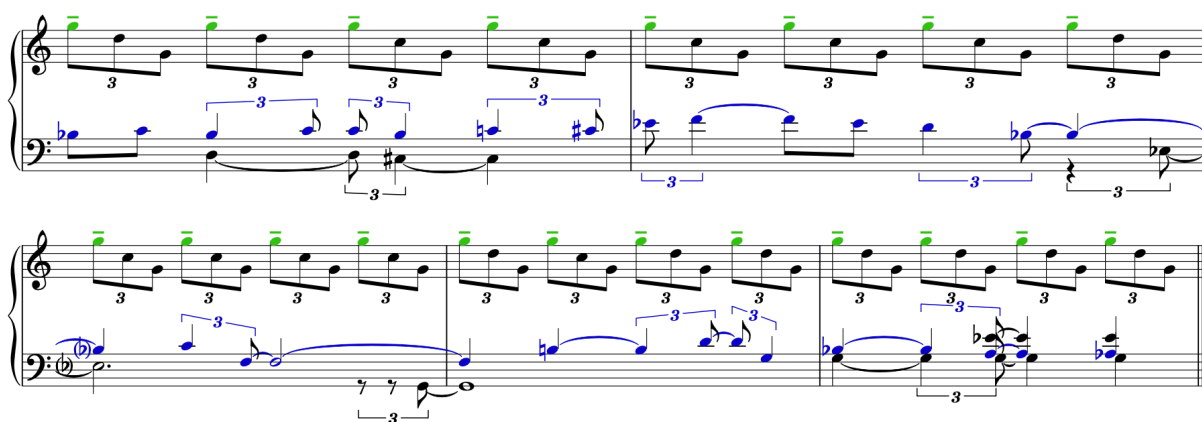


Figur 5.5b. Sakata Rör visar stegvisa rörelser i flera stämmor

Orgelpunkter. Fler exempel på hur Sakata använder orgelpunkter kan ses illustrerat som transkriptioner i figur 5.6a och 5.6b nedan. Figur 5.6a visar ett exempel på hur hon kan spela när en basist lägger en bordun medan 5.6b visar ett exempel på orgelpunkt i översta stämman och en melodi i vänsterhand. Men Sakata menar att hon inte specifikt tänker att det är det hon spelar: ”Jag tänker inget faktiskt. Jag tänker hela ljudet tror jag. Jag tänker hela tiden en sådan klump.”(Sakata).

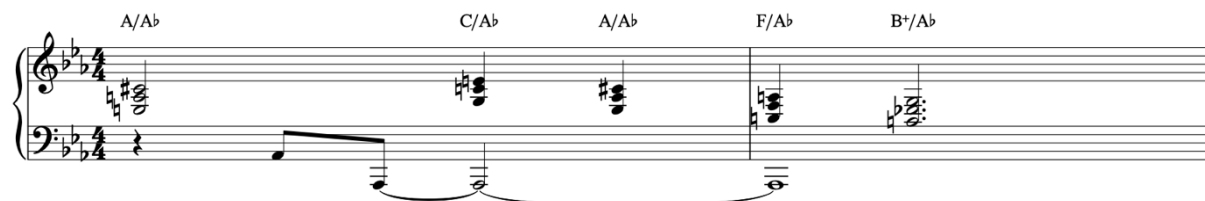


Figur 5.6a. Sakata använder orgelpunkt i basstämman, transkription



Figur 5.6b. Transkription av Sakatas användande av orgelpunkt i översta stämman.

Under en lektion med Bobo Stenson på 1970-talet upptäckte Sandell dessutom hur han kunde lägga vilket ackord som helst över en baston, illustrerat i figur 5.7a. Sandell fascineras över att han inte behöver lösa upp ackorden när det handlar om motrörelse i harmonik och melodik, illustrerat i figur 5.7a.



Figur 5.7a. Illustrering av Sandells användande av baston med olika ackord över.

Som en variant på att byta ackord med en baston som ligger kvar, som i figur 5.7a, använder sig Sandell även av det motsatta: att låta ackorden ligga kvar och flytta baston, illustrerat i figur 5.7b.



Figur 5.7b. Illustrering av Sandells användande av att flytta baston under ett urval av ackord.

I ovanstående avsnitt har presenterats att informanterna använder sig, i stora drag, av flerstämmighet i form av självständiga stämmor i en befintlig harmonik, improvisation över ostinaton, rytmisk kontrapunkt, polytonalitet, stride, användning av olika artikulation, orgelpunkter och genom att låta stämmornas stegvisa rörelser skapa harmonik. Följande avsnitt presenterar hur informanterna disponerar händerna för att skapa flerstämmighet.

5.1.3 Hur informanterna fördelar stämmor i händer och fingrar

Samtliga informanter beskriver på något sätt hur flerstämmighet hänger ihop med en självständighet mellan händerna. Hur de använder sig av händernas självständighet i improvisation ser dock olika ut. Som tidigare nämnt kan Forkelid låta vänster hand

ackompanjera höger hand i form av stämförda ackord eller ett ostinato och Drakslers lager- och stride-koncept kan generera flera stämmor i varje hand.

Hersch beskriver att han ofta betraktar även fingrarna som uppdelade i stämmor i en fyrstämmig koral, som även nämnts i Heinen (2019) i kapitel 3. Sopran är höger hands fjärde och femte finger, alt är första andra och tredje finger, tenor är vänster hans första, andra och tredje finger och bas är fjärde och femte.

Melodier bör, enligt Hersch, i nästan alla fall där inte melodin är allt för komplicerad, exempelvis i bebop, spelas med höger hands fjärde och femte finger. Detta frigör de andra fingrarna till att göra något intressant, menar Hersch. Även i melodier med tillfälliga språng använder Hersch höger hands fjärde och femte finger och anser att det är logiskt dels eftersom sopranen är melodin och dels för att övriga fingrar kan spela annat. Blir det för stora grepp får man skicka över en stämma till den andra handen tillfälligt, vilket Hersch menar är en av nycklarna till stämföring: ”I think, one of the keys to voice-leading is how you pass things between the hands.”.

För Sakata går det inte att bara spela ena stämman, ”[...] eftersom de sitter så mycket ihop för mig”. Hon beskriver dock ett sorts samspel mellan händerna som att ”[...] spela out hela tiden [...]”, att händerna är kompisar: ”Min höger hand är så snabb, gillar att vara snabb på något sätt, men den [vänster hand] är inte så snabb”. Sakatas användning av ordet *out* tolkar jag här som att det syftar till olika rytmiska lager mellan händerna snarare än en harmonisk kontrastering. Hon tycker sig även se mönster i vad vänster hand gör: ”Men det är ju verkligen som den här vänsterhand gör mycket samma grej också [...]”. Det som händer i vänster hand kan sedan lägga en grund för höger hands improvisation, resonerar Sakata. Vanorna i hur vänsterhand rör sig tänker Sakata kan komma sig av att vänster hand inte är lika snabb, tekniskt, som höger hand, varför hon även övat separat för att öka flexibiliteten i vänster hand.

Sandell och Sakata beskriver båda ett perspektiv där idéer kan översättas i handrörelser som går med eller emot varandra. Sakata beskriver att hon gillar att spela *flytande* och att händerna inte helt synkroniserar underdelningsmässigt. Nämnade perspektiv beskriver Sandell som en fördel med pianot som instrument då det blir en tydlig uppdelning samt ger upphov till polyrytmik: ”[...] höger vänster möts, går parallellt eller går åt olika håll. Och då uppstår naturligtvis det här med tre mot fyra, mot fem, mot sex, mot sju [...]”.

Informanterna beskriver en mängd olika sätt de använder flerstämmighet i sina improvisationer. Att skapa självständiga stämmor i ackord beskriver informanterna kan göras med hjälp av ledtoner i vänsterhandsackord, genom att dela upp händerna i fyra stämmor och fördröja upplösningar, använda olika rytmer eller genom att tänka att stämmorna rör sig med

små steg i fri improvisation. Informanternas olika tekniker inkluderar att spela över ostinatton, stride med bi-tonala ackord [polychords] eller att skapa flerstämmighet med olika lager av idéer, polytonalitet eller polyrytmer. Även klang och artikulation uppger informanterna som viktiga beståndsdelar för att skapa flerstämmighet. Olika exempel på hur händerna disponeras har återgivits av informanterna där en tydlig uppdelning av handen i fyra stämmor, långsamt i höger men snabbt i vänster och att händerna går med eller mot varandra ingår.

5.2 Hur informanterna utvecklat flerstämmighet i improvisation

I följande avsnitt redogörs för informanternas syn vad som varit väsentligt i deras utveckling för flerstämmighet i improvisation, de färdigheter som det förutsätter och vilka övningar eller arbetssätt som varit viktiga för dem i relation till de spelsätt som presenterats i föregående avsnitt.

5.2.1 Att öva

En del av informanterna beskriver sin syn på övning i generella termer. Alltså övningsrutiner som genomsyrar en stor del av deras utvecklingsprocesser och därmed även utveckling inom flerstämmig improvisation, vilka presenteras nedan.

Sandell beskriver en processartad övning som sett likartad ut sedan han började improvisera där han testat improvisatoriska koncept och samtidigt lyssnar efter vad han tycker låter spännande i improvisationen. Processen börjar alltid med att "[...] jag måste helt enkelt göra lite gymnastik, vid klaviaturen. Rätt länge, alltså minst en timme, och jobba med ren rörlighet." menar Sandell och visar exempel där han improviserar fritonalt med polyrytmik.

Hersch menar att det är viktigt att vara kreativ och improvisera i övningen och man vill bli bättre på att improvisera: "If you're not in the practice room really improvising – how are you gonna do it on the band stand, when you're nervous?". Ett sätt att öva enligt Hersch är att bestämma sig för en idé och hålla sig till den: "[...] ideas can be motivic, harmonic, piano specific, trills, contrary motion, four against five, three against four, you know the list is endless.". Hersch föredrar ordet "Experiment" framför ordet "Exercise":

An experiment is: 'what happens if I play Body and Soul in the style of a Bach chorale, with modern harmony', 'OK, let's see'. And you try it. Exercise seems like a little more of a formula. You know, practice this pattern or this scale or this chord and then you know, use it. (Hersch).

Draksler beskriver att hennes övning påverkas av ensemblespelet då det är där hon upptäcker sina begränsningar. Som jazzpianoelev upplevde Draksler att elevernas mål och förväntade

lärdomar var förbestämda. Vill man något annat, menar Draksler: "[...] then you have to make your own exercise for it right [...]", vilket hon även gör och betonar som viktigt.

Att öva på något som är direkt användbart, specifikt för en given individs hand, intellektuell förståelse och som en själv bestämt sig för beskriver Draksler gör henne mer ambitiös och motiverad att faktiskt göra det. Det förutsätter beslutstagande och gör att hjärnan utmanas tänka kreativt att skapa egna övningar menar Draksler. Övningarna bör vara svåra nog för att vara utmanande men enkla nog för att vara genomförbara, och övas på med mycket disciplin, menar Draksler. För att förverkliga en idé krävs mer än att bara komma på den menar Hersch: "[...] 10% inspiration, 90% perspiration, [...]". Hersch betonar vikten av uthållighet vidare: "[...] but you have to be able to tolerate failure. And if you wanna play contrapuntally at the piano there's the goal, and here you are, you just have to kind of keep going towards it [...]". Vidare pekar Hersch på att ett problem med jazzutbildning är att den drivs av information som kan säljas snarare än att fokusera på musikskapande i stunden. Ovanstående avsnitt har återgivit informanternas syn på utvecklingsprocessen i stora drag. Gemensamt för flera av informanterna är betraktandet övning som en dynamisk process, antingen i form av att lyssna och analysera, som en växelverkan mot ensemblespel eller i att själva övandet i sig är en experimenterande process. Informanternas relation till övning skiljer sig mellan varandra men de återger en i någon form strukturerad och disciplinerad rutin.

5.2.2 Utveckling av harmonik

En god harmonisk grund beskriver Hersch som en viktigt förutsättning för musicerande "[...] you can't really skip the steps [...]". Som jazzimprovisatör menar Hersch att det krävs en blandning av att kunna vara spontan, gå på känsla, höra och förstå i stunden, samt nog med teoretisk kunskap såsom hur harmonik fungerar, exempelvis grundtonsrörelser eller ersättningsackord.

Forkelid beskriver en övning, illustrerat i figur 5.8, som förenar harmonik och stämföring som går ut på att skapa stegvis melodik i vänsterhandsackord med tre istället för fyra toner, där stämföringen avgör vad det blir för färgningar. Ett ackord kan då sakna ters, septima eller någon annan ton "Så länge det känns som att det liksom representerar ackordet på något sätt.", menar Forkelid. Målet med Forkelids övning är att "[...] kunna uppnå att man faktiskt känner de som tre stämmor som rör sig lite med en viss liten oberoendehet, fast bildar ackorden liksom."

The image shows a musical score for a piano exercise in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains four measures with chords: C%6, A7(b9), Dm7, and G7(b9). The second system, titled "Med förhållningstoner", contains four measures with chords: C%6, A7(b9), Dm7, and G7(b9). Below the chords, the left hand fingering is indicated: I, VI7, II m7, V7, I, VI7, II m7, V7. The right hand part is mostly empty, with a few notes in the second system.

Figur 5.8. Illustration av Forkelids övning för trestämmiga vänsterhandsackord

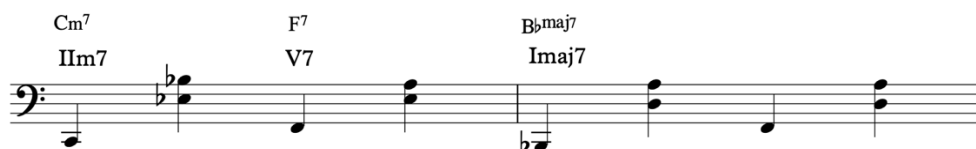
Figur 5.8 är illustrerad efter hur Forkelid demonstrerade i idén där bastonen även spelades. Följaktligen ses undre systemet i figur 5.8 en tänkt basstämma och övre systemet som vänsterhandsackord. Forkelid menar att när han betraktar ackorden linjärt, horisontellt, istället för vertikalt kan det även besvara varför vissa färgningar uppstått som vanliga i jazztradition: ”Varför blir det minus 9? Jo men det är snyggt att gå härifrån [...]”, och visar en stämma som rör sig på liknande sett som i figur 5.8 i de två sista takterna. Det är en fördel, enligt Forkelid, att bortse från teori i denna typ av övning och istället notera vilka tillfälliga dissonanser som bildas och upplöses för att de är på väg någonstans.

Utöver begränsningen med tre toner strävar Forkelid efter att inte fördubbla toner överlag, vilket även Hersch strävar efter i fråga om koralinspirerad improvisation. Övningen illustrerad i figur 5.8 anser Forkelid är central för flerstämmig improvisation och tror att det är en övning som elever kan få relativt tidigt. Att det kan vara bra att kunna spela grundläggande ackord i II V I-progressioner, men att det var så Forkelid själv lärde sig hitta färgningar och han anser att de ledtonslinjer som bildas i ovanstående övning är centrala för att lära sig flerstämmighet.

Enligt Draksler är denna modellen i figur 5.9a är något som många pianister lär sig i ett tidigt stadie. Att spela vänsterhandsackord med både septima och nona men utan grundton som i figur 5.9a gör det svårt att förstå harmonikens uppbyggnad menar Draksler. Enligt Draksler skulle det ge en stabilare harmonisk grund att lära sig II V I genom att vänster hand spelar grundton och sen ters och septima som en stride illustrerat i figur 5.7b.

The image shows a musical score for a piano exercise in 4/4 time, focusing on the left hand. It consists of three measures, each with a chord: Cm7 (II m7), F7 (V7), and Bbmaj7 (Imaj7). The chords are written in bass clef with a key signature of two flats.

Figur 5.9a. Vanligt sätt att lära sig ackord enligt Draksler, illustration



Figur 5.9b. Draksler visar hur II V I kan övas med stride, illustration

Enligt Draksler kan metoden illustrerad i figur 5.9a komma sig av en jazzskoletradition, som kanske kan vara effektiv för någon som vet att den vill spela jazz på ett specifikt sätt: "[...] if your goal is to learn to play jazz maybe this is the most efficient way to do it."

Kyrkotonarerna var där allt började för Sandell, vilket han beskriver som att tänka i skalor istället för ackord. Sandell har inte ägnat mycket tid åt att tänka i ackordföljder och gör han det så fokuserar han på att hitta toner som passar genom ackordföljden och beskriver det som att: "[...] alltså då blir det modal musik [...]" (Sandell).

Sandells användande av orgelpunkter illustrerat i figur 5.7a och 5.7b kan ses som exempel på en utforskande process av harmonik och dess uppbyggnad. Arbetssättet kan ses som att utforska modal eller fritonal harmonik, strukturerat som ackord i höger hand och oktav i basregister i vänster.

Vidare beskriver Sandell ett starkt intresse för kromatik. Illustrerat i figur 5.10 är ett annat exempel på hur Sandell utforskar en given harmonisk premiss, med viss motivisk struktur i övre systemet och kromatiskt stegvisa rörelser i nedre: "[...]kromatiken, om man bejakar den, så blir det ju fritonalt också."



Figur 5.10. Sandell ger exempel på kromatik, transkription

Ovanstående avsnitt har redogjort för informanternas olika syn på flerstämmig improvisation i relation till harmonik. För några av informanterna är funktionell harmonik, ackordföljder, helt central i deras perspektiv på flerstämmighet medan andra har utgångspunkter som kromatik eller orgelpunkter. Flerstämmighet kan, enligt informanternas sammanlagda syn, övas med eller utan förutbestämd harmonik. Det kan övas på en tonal, modal eller fritonal harmonisk grund med ett horisontellt, stämförande, perspektiv. Ovanstående visar även på informanternas idéer om hur II V I kan övas med ett fokus på stämföring och en förståelse för harmonik.

5.2.3 Utveckling av stämföring och kontrapunkt

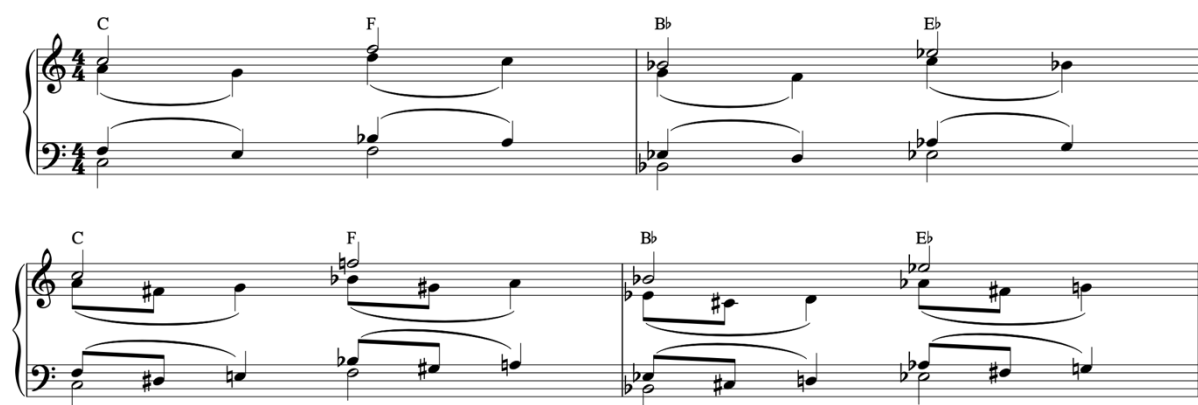
Att öva Bachs koraler menar Hersch skapar goda vanor för fingersättning och stämföring och menar att den kunskapen är användbar i all musik: ”I mean, good voice-leading is good voice-leading, you know, it doesn’t matter what kind of idiom it is.”. Hersch beskriver en metod för att genom att öva på koraler utveckla ett gehör för stämföring och goda fingersättningsvanor:

And I suggest, play up to the fermata: soprano and bass, alto and bass, tenor and bass, alto and tenor, soprano and tenor, soprano and alto. I mean, whatever / so you do the groups of, or pairs of twos. then you do, you know, soprano alto bass, soprano tenor bass, alto tenor bass, you know soprano... whatever... the groups of threes. Then you play the whole phrase to the fermata, you do the same thing with the next phrase and then you play both of them together, and then you keep going and you play those three. The thing is you *have to really be able to hear it*. And also to develop good fingering habits. (Hersch).

Hersch tidigare nämnda experiment att spela ackorden till Body and Soul som en Bach-koral med modern harmonik kan ses som en experimentbaserad stämföringsövning. En sådan idé kan Hersch sedan sitta med i en halvtimme ungefär.

Draksler beskriver hur hon har transkriberat och analyserat hur Bill Evans använder stämföring tidigare i sin utveckling men det är sällan hon fokuserar på stämföring när hon spelar. Både Draksler och Forkelid beskriver dock hur kontrapunktstudier påverkat deras spel, vilket tas upp närmare längre ner.

Hersch menar att ett sätt att öva som kan vara bra för att lära sig hitta upplösningar i mittstämmorna kan vara att transponera specifika grepp med utvalda upplösningar i innerstämmorna, såsom 4-3 eller 6-5 i dur ackord illustrerat i figur 5.11.



Figur 5.11. exempel på att transponera upplösningar, inspirerat av Hersch.

Stämföring kan, efter informanternas utsagor, övas genom individuella stämmors rörelser i en ackordföljd, som nämnt i föregående avsnitt. Stämföring kan även övas genom att

experimentera med koral-inspirerad improvisation över låtar, transponering av upplösningar i innerstämmor, transkribering och analys av Bill Evans innerstämmor eller kontrapunktstudier.

Kontrapunkt. Forkelid och Draksler har båda studerat kontrapunkt efter Palestrina och menar att det påverkat hur de förhåller sig till musik även idag, medvetet eller undermedvetet. Hersch studerade kontrapunkt bland andra kompositionsstudier redan innan gymnasiet, upptäckte Bach vid fem års ålder och beskriver att det spelat stor roll för hans skapandet av goda vanor och förståelse för harmonik och stämföring. För Forkelid ledde kontrapunktstudierna till att han lärt sig kunna höra flera stämmor samtidigt och blivit medveten om vad han beskriver som "[...] den här melodiska gravitationen [...]".

Forkelid beskriver hur han arbetat ut en metod där han applicerat sina kontrapunktstudier på jazzmelodik: "[...] melodik är ju i och för sig inte flerstämmighet i sig [...]", menar Forkelid, men påstår att det ger upphov till flerstämmighet i hur melodin rör sig i förhållande till bastonen på en given ackordföljd.

Metoden Forkelid arbetat fram gick ut på att skriva så enkla melodier som möjligt utan ett instrument tillgängligt, där melodin, i första steget, följer bastonens notvärde. Bastonen förutsätts vara grundton till de givna ackorden som i sin tur avgör bastonens notvärde. Inför varje övningstillfälle satte Forkelid upp regler, baserade på kontrapunktstudierna, för att bygga melodier. I jazzmelodik kan man dock inte vara lika strikt som i Palestrina-stil menar Forkelid: "[...] man kan inte förbjuda ett hopp på en liten sext uppåt eller stor sex uppåt liksom det är för, för det blir för konstigt liksom." (Forkelid). Efterhand utvecklade Forkelid övningen och melodierna fick snabbare notvärden i förhållande till bastonen. Senare färgade övningen av sig på hans improvisationer utan att han tänkte på det.

Forkelid har även både övat strukturerat på och undervisat i att med improviserade melodier placera kromatiska eller diatoniska genomgångstoner och förhållningar i förhållande till ackordens grundtreklanger. För Draksler har kontrapunktstudierna följt henne i hennes utveckling på ett mer undermedvetet plan. Draksler beskriver att hon först märkt dess påverkan i hennes sätt att komponera i och med en höjd medvetenhet om de regler hon lärde sig, exempelvis om hon använder sig av parallella kvinter eller stäm korsning. Men hon menar att studierna även påverkat hennes sätt att spela då det blivit så djupt rotad kunskap.

Rytmask kontrapunkt. Rytmik är ett återkommande tema, med viss koppling till melodiska aspekter, som informanterna tar upp på olika sätt. Flera av informanterna beskriver övningar som innebär att improvisera i två olika rytmiska lager samtidigt. Drakslers tidigare nämnda användande av olika material och lager beskrevs som rytmisk kontrapunkt. Sandell

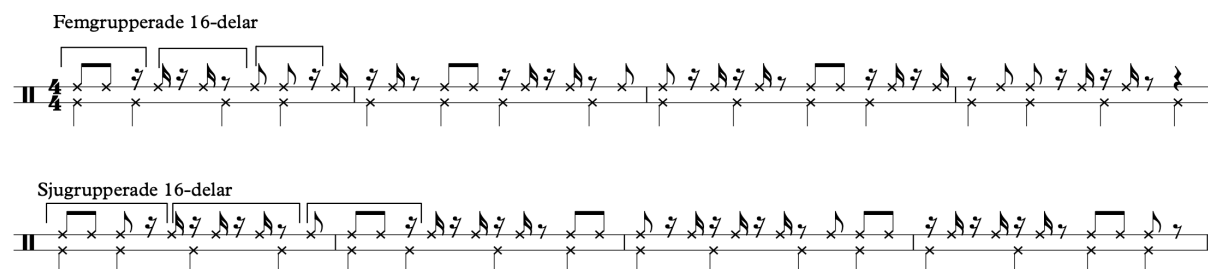
använder polyrytmik och polytonala verktyg som grund för kontrapunktik och Sakatas höger hand gör någonting ovanpå vänsterhand i ett snabbare tempo för att skapa en flytande känsla.

Sakata beskriver att övning i polyrytmik varit bra för henne för att det skapar en motor. I figur 5.12 är en transkription av när hon demonstrerar en sådan övning genom fri improvisation med olika rytmiska lager i vardera hand.



Figur 5.12. Sakata demonstrerar exempel på att öva polyrytmik

Sakata beskriver även en övning hon fick från sin lärare på Musikhögskolan i Göteborg, Peter Burman, där sextondelar grupperats in i fem och sju-grupper, illustrerat nedan i figur 5.13. Övningen var från början en klappövning men som Sakata och hennes lärare sedan överförde till pianot, både i fri improvisation och över ackordföljder. Sakata beskriver övningen som givande både för att få bättre koll på var ettan i takten är och för hur hon kunde skapa melodier.



Figur 5.13. Rytzexempel, fem- och sjugrupperade sextondelsfigurer

Som nämnts tidigare är polyrytmik en stor del av Sandells användande av flerstämmighet. Sandell beskriver att han kan öva improviserat med två rytmiska lager såsom i övningen illustrerad i figur 5.12, med skillnaden att Sandell kan ha en annan harmonisk utgångspunkt, med en skala i vardera handen.

En grundläggande inställning som Sandell har till improvisation beskriver han som att han vill kunna byta riktning eller behålla den. Ett liknande uttalande gör han om hur han övar på polyrytmer. Som tidigare nämnt övar Sandell ofta med en puls i vardera handen men ibland byter han även plats på vilket rytmiskt lager höger eller vänster hand spelar: "[...] att befinna sig på en nivå och liksom byta nivå precis som man gör i afrikansk polyrytmik hela tiden då."

De övningar som förenar flerstämmig improvisation och rytm som informanterna tar upp kan således beskrivas som att utöva två rytmiska lager över varandra. Det kan vara i form av klapp-övningar eller genom att ha ett rytmiskt lager i vardera hand.

5.2.4 Utveckling av instrumentella färdigheter

Följande avsnitt presenterar informanternas metoder för att utveckla instrumentella färdigheter i fråga om flerstämmig improvisation. Det rör sig om bland annat om speltekniska färdigheter men har inte enbart med spelteknik att göra, därav valet av den bredare termen instrumentella färdigheter.

Koordination och inlärdade mönster. Flera av informanterna beskriver koordinationsmässiga färdigheter som viktiga för att utöva flerstämmighet och även följande övningar för dessa färdigheter:

- Förlita sig på automatiserade inlärdade mönster för att kunna skifta fokus.
- Improvisera med olika skalor och olika rytm i vardera handen.
- Experimentera med antalet stämmor och deras funktion.

Forkelid tror att det inte är möjligt att fokusera på flera stämmor individuellt samtidigt. Snarare skiftar medvetandet mellan stämmorna, menar Forkelid, där vissa saker sker med automatik: ”[...] det måste planteras så djupt i det här automatiska systemet, att man kan liksom få en överblick ändå.”. Hersch beskriver liknande att tänkandet blockerar skapandeprocesser och att han därför förlitar sig på automatiserade kunskaper: ”If you think about it you can’t do it. It’s just so, internalised at this point.”. Vissa mönster har, för Forkelid, automatiserats genom erfarenheten av att spela klassisk repertoar och även en del nykomponerad storbandsmusik:

Och det är också en typ av flerstämmighet som blir automatisk efter ett tag liksom att man lär sig olika sätt att ta sig runt som man använder sedan, och så sköter det sig självt samtidigt som man gör något annat. (Forkelid)

Att spela flerstämmig musik såsom Bach menar Forkelid kan smitta av sig på improviserande i övrigt genom det autonoma nervsystemet: ”[...] det som suger upp och sen bara processerar och liksom får ut utan att man har gjort det riktigt intellektuellt [...]”. Ett annat exempel på stämföring som automatiserats menar Forkelid är *Walking Bass*, även om han inte själv använder det så ofta.

För att improvisera flerstämmigt menar Forkelid att det krävs koordination. Pianisten måste kunna urskilja och fokusera på stämmorna individuellt. En sådan koordination kan enligt Forkelid övas genom att omväxlande fokusera på en hand i taget och låta den andra klara sig

själv. Så har Forkelid själv aktivt övat och anser att sådant övande kan appliceras på all flerstämmig musik.

Sandell beskriver en teknisk övning, där koordination är centralt. Nämligen att improvisera med en skala i vänster hand och en annan i höger, med polyrytmer som "[...] tre mot fyra, fem mot tre, tre mot två [...]" (Sandell).

Sakata tänker sällan i termer av höger och vänster hand men kan, som tidigare nämnt, se vanemönster i vänster hands improvisation, vilka i sin tur påverkar improvisationen i höger hand.

Hersch beskriver tre varianter att öva och improvisera flerstämmigt över en låt där stämmornas antal och funktion varierar:

1. Tvåstämmigt. Melodi i höger hand och bassolo i vänster hand
2. Trestämmigt. Bas lägger främst grundtoner, sopran spelar melodi och improvisationen sker i alt-stämman.
3. Fyrstämmigt. Bas och sopran spelar fjärdedelsrörelser och mittstämmorna, tenor och alt spelar, "[...] suspensions and resolutions [...]", förhållningstoner och upplösningar.

Innan första varianten utförs poängterar Hersch att låtens melodi och även text är förutsättningar för att ge låten sammanhang och mening och bör således vara väl inövade. Enligt Hersch är det ingen komplicerad övning förutsatt att utövaren är väl bekant med låtens harmonik.

Ovanstående har beskrivit hur flerstämmighet och pianotekniska eller motoriska färdigheter hänger ihop och kan övas, enligt informanterna. Att automatisera och internalisera rörelsemönster, fokusera på en hand i taget, improvisera med olika skalor eller rytmer i händerna samt att öva med olika antal stämmor uppger informanterna som utvecklande för flerstämmig improvisation i fråga om motorik.

Gehör är också något som informanterna har olika förhållande till, utvecklat och använt på olika sätt i fråga om flerstämmighet. Färdigheten att kunna höra flera stämmor samtidigt tar dock flera av informanterna upp. De beskriver även hur gehöret i form av aktivt lyssnande kan vägleda dem genom utforskande processer.

Forkelid och Draksler tar upp gehörs- och musikteoriundervisning som något de i efterhand märkt påverkat dem. Studier av att skriva stämmor i Palestrina-stil gav Forkelid ett gehör för hur stämmor klingar ihop. Draksler hade gehörs- och kontrapunktktioner tre gånger i veckan i Slovenien där de kunde få diktat bestående av stora intervall utan ackompanjerande harmonik eller uppgifter att i realtid skriva diktat bestående av flera simultana stämmor.

Att kunna höra fyra stämmor samtidigt menar Hersch är viktigt för att kunna föreställa sig och därmed utföra flerstämmig improvisation: "[...] be able to *Hear* four voices – that's where Bach chorales come in, four voices.". För att kunna spela kontrapunktisk musik menar Hersch att man måste kunna föreställa sig kontrapunktisk musik och därmed lyssna på kontrapunktisk musik. Hersch lyssnade mycket på stråkkvartetter, som en del i sin utbildning som ung, och fokuserade på hur stämmorna lät mot varandra parvis. Exempelvis viola eller cello gentemot första fiol.

När Sakata var liten var hennes favoritövning att benämna toner hennes mamma, som var pianolärare, spelade på pianot. Sakata beskriver sig som gehörsmusiker och därmed alltid hämtat saker från andra. Då hon alltid kunnat välja toner som passar ur gehöret, snarare än memorerade ackordföljder, har det snarare varit utmanande att strukturera sig för Sakata. Vid en given tidpunkt i en låt vet hon alltid vilket ackord som är rätt men att se helheten är svårare: "[...] jag kan inte höra bara den stunden, lite som jag pratade om, jag måste alltid göra från början.". Samtidigt beskriver Sakata att hon märkt att hennes gehör är tätt kopplat till höger hand: "Men jag märker då att mitt gehör är mycket kopplat med den här [höger] handen.". I figur 5.12, 5.10a, 5.10b, 5.5a och 5.5b kan även tydas att Sakata, medvetet eller ej, improviserar fram funktionsharmoniska förlopp.

I Sandells fall kan gehörets funktion beskrivas som en analytisk del av hans övningsprocess: "Det är en gehörsmässig struktur, alltså du lyssnar efter vad du hör. Du lyssnar på vad du gör va.". Sandell exemplifierar processen genom att spela två figurer i olika skalor mot varandra och kungöra att: "[...] det låter som ett Stravinskij citat.". Ett annat exempel är Sandells beskrivning av nonan i egenskap av parallellfört intervall: "[...] den svävar ju liksom i sitt eget universum.". Analysen kan förstås som en gehörsmässig associationsprocess som även Hersch ger exempel på: "And if you have one little moment where you go 'Oh that's cool how that works' and you pay attention to that, then that's a good day."

Aktivt lyssnande som analys och bedömning av idéer, studier i kontrapunkt och gehörkundervisning är gehörsmässiga byggstenar informanterna tar upp med målet att höra för att kunna utföra flerstämmig improvisation. Ovanstående har även beskrivit för- och nackdelar med absolut gehör i fråga om flerstämmighet.

5.2.5 Utveckling i stilistiska drag

Plankning och analyserande av musik Sakata beskriver att hon transkriberat och analyserat väldigt mycket. Melodi och ackord har för Sakata inte varit separata beståndsdelar i musiken, men när hon upptäckte jazz och skulle improvisera över ackord började hon plankta (ta ut på

gehör) och skriva ner för att förstå sammanhanget, minnas vad hon transkriberat och för att känna sig nöjd med att ha gjort något konkret. När hon läste en not, som hon transkriberat eller en komposition, hjälpte det henne att förstå bakomliggande idéer på ett annat sätt än när hon spelar efter sitt gehör. Särskilt när Sakata var i 19-20års åldern brukade hon transkribera och sedan spela det hon transkriberat tillsammans med den inspelade versionen.

En effekt som plankning kan ha beskriver Forkelid som att: ”Alla som har plankat solon vet ju att har man plankat någonting så finns det en väldigt stor risk att man kommer att spela någonting liknande alldeles strax.”.

Klassisk repertoar Samtliga informanter nämner klassisk repertoar som en utvecklande faktor i fråga om flerstämmig improvisation. Draksler uppger att hon spelar mycket klassiskt och nämner Mozart, Beethoven och Bach i anslutande. I Sandells fall nämner han John Cage som en kompositör han spelat, och en mängd andra som inspirerat honom, nämnt i föregående avsnitt. Forkelid tog klassiska lektioner från gymnasiet och genom musikhögskolan. Han nämner inte direkt vilken repertoar men återkommer flertalet gånger till Bach. Som tidigare nämnt har den klassiska repertoaren inneburit för Forkelid att vissa mönster automatiserats. Att som lärare uppmuntra elever till att spela flerstämmig musik eller studera kontrapunkt tror Forkelid kan göra skillnad för elevernas utvecklande av flerstämmig medvetenhet.

I Sakatas fall har hon i många fall spelat klassiska stycken direkt från gehöret och eftersom hon inte använde noter när hon var yngre menar Sakata att det blev en sorts improvisation ibland. På senare tid uppskattar Sakata att använda noter då det skapar en tydligare struktur än att enbart spela efter gehör i stunden. Ligeti och Hindemith är två kompositörer hon gärna spelar efter noter. En viktig del i sin utveckling som Sakata beskriver har varit att lyssna efter saker i musik som hon tyckt varit spännande. När hon hittade något spännande kunde hon analysera noten och se hur det var komponerat för att följaktligen öva inspirerat av den idén hon tyckt var spännande. I klassisk musik finns mer musik med flerstämmighet än i jazz menar Sakata, varför hon har hämtat mer inspiration för flerstämmighet ur klassisk repertoar. För att undervisa i flerstämmigt pianospel tänker Sakata att Bach och Takemitsu är två kompositörer som kan ge ett bra underlag.

5.2.6 Utveckling i skapande

Komponerande Både Draksler och Forkelid komponerar även musik och beskriver hur flerstämmighet och komposition hör ihop för dem. För Forkelids del var komposition där han först fick in flerstämmighet i sitt musicerande. Inför sin examenskonsert på musikhögskolan

skrev han låtar utifrån en tvåstämmighet snarare än ackord: "[...] jag försökte tänka en baslinje och en melodilinje, sen att ackorden skulle få ge sig själv eller liksom blir tolkade utifrån det liksom.". Forkelid nämner att en av de låtar som han skrev efter denna målsättning bestod av två tolvtonsserier mot varandra.

Komposition för Draksler beskriver hon som en sorts improvisation: "It was kind of improvising to find what the composition would be.". Även för Draksler yttrade sig kontrapunktstudierna först i komponerandet. Drakslers studier i klassisk komposition i Amsterdam beskriver hon spelat en stor roll för hur hon ser på musik nu, exempelvis med lager av material, då kompositionsstudierna öppnade upp för att tänka på andra parametrar som exempelvis texturer, klang, dynamik och register.

Hersch började improvisera och komponera vid sex års ålder. Från att han var åtta till tolv år studerade han musikteori, komposition, fyrstämmig sats, kontrapunkt och partituranalys. Hersch beskriver inte direkt hur det påverkat honom men uttrycker sig om stämföring och harmonik som något som internaliserats över tid.

Improvisationsövningar Informanterna beskriver även sätt att öva där improvisation är med direkt. Såsom informanterna beskriver dessa improvisationsövningar består de främst av två stämmor samtidigt. Det sätt som Sandell beskriver sig använda flerstämmighet på är starkt präglad av improvisation. Han beskriver hur en övning kan innebära att han bestämmer sig för en polyrytm med en rytm i vardera handen och improviserar sedan fritionalt. En central del av denna övning är att han sedan byter plats på rytmerna mellan händerna för att de ska samverka men samtidigt kunna vara oberoende av varandra.

Att spela ett ostinato i ena handen och improvisera med den andra menar Forkelid är en bra övning i att styra fokus mot den ena eller andra stämman. Ett ostinato kan upprepas oförändrat men det kan också varieras och då krävs uppmärksamhet menar Forkelid. Exemplet i figur 5.2 ovan har Forkelid övat specifikt på, i den meningen att kunna improvisera över det specifika ostinatot. Vad gäller tvåstämmig improvisation är det inget som Forkelid övat specifikt på, eller använt i undervisning, men som han tar upp och tänker borde fungera som en bra övning: "Vill man öva på att bli bra på att spela tvåstämmigt då ska man spela tvåstämmigt bland annat."

Hersch's ovannämnda exempel på improvisation med olika antal stämmor är samtidigt exempel på improvisationsövningar. Hersch menar att utövaren snarare bör låta stämföringen uppstå snarare än att försöka få den få den att bli bra: "[...] *allow* the voice to happen instead of *trying* to make it happen.", särskilt vad gäller vänster hand i första varianten med melodi och bassolo.

Återkommande i informanternas svar är övningar eller arbetsätt som kan leda till att utveckla flerstämmig improvisation är att studera kontrapunkt, den klassiska repertoar de spelat, komponerande, att transkribera och analysera musik samt undersökande improvisationsövningar med fokus på flerstämmighet.

5.3 Sammanfattning av resultat

I ovanstående avdelning har presenterats de uttryck som flerstämmighet tar i deras improvisationer samt hur de övar på, och på andra vis utvecklat dessa spelsätt. Informanternas olika sätt att använda flerstämmighet i improvisation kan sammanfattas till följande punkter:

- Själständiga stämmor i ackord, i form av koralinspirerad improvisation, stegvisa rörelser i vänsterhandsackord eller genom att låta stämmornas rörelser skapa harmoniken,
- Improvisation över ostinatton
- Stride
- Orgelpunkt i översta eller understa stämman
- Polytonalitet
- Polyrytmik
- Lager av olika musikaliska beståndsdelar, material.

För att åstadkomma flerstämmighet tekniskt har de olika sätt att dela in stämmorna disponerat över händer och fingrar. De kan dela in handen i fyra stämmor, SATB, bestämma olika rytmiska lager i vardera handen, spela ackord i höger och solo i vänster hand, låta en hand ha en mer bestämd roll, som ett ostinato, medan den andra improviserar eller förlita sig på vanemönster i vardera handen.

Om att utveckla flerstämmighet uppger informanterna att det kan övas på tonal eller modal såväl som fritonal harmonik, med eller utan förutbestämda ackordföljder. De ger även exempel på hur II V I kan övas för att förstå harmonik och stämföring. Stämföring i sig kan enligt informanterna övas som individuella stämmor i ackord, genom att experimentera med koral-stil över en låt, transkribering och analys av innerstämmor eller transponering av förutbestämda grepp med upplösningar i innerstämmorna.

För att öva upp koordination har informanterna övat in och automatiserat mönster som gör att de kan skifta fokus snabbt mellan den ena eller andra stämman. I övandet uppger informanter att de övat aktivt på förmågan att skifta fokus från den till den andra genom

improvisation. De har även övat koordination genom att improvisera med olika skalor eller puls i vardera handen och genom att experimentera med antalet stämmor och deras roller över låtar.

Informanterna uppger att kontrapunkt har varit viktigt för dem, medvetet eller undermedvetet, och att det givit dem ett gehör för flera stämmor samtidigt, för att kunna förstå melodik och hur det kan övas. De beskriver även polyrytmisk, polytonal, och lager-baserad improvisation som en rytmisk kontrapunkt vilket kan övas genom tvåstämmig improvisation eller klappövningar sen som översätts till pianot.

Att transkribera, spela klassisk musik och analysera dessa har givit informanterna en förståelse för stilistiskt användande av flerstämmighet och musikens uppbyggnad generellt.

Gehöret beskrivs som en viktig färdighet av informanterna. De har övat upp det genom kontrapunkt- och gehörsstudier, transkribering av musik, analyserande av sin egen musik eller haft absolut gehör och hört arrangemang som en helhet från början. Absolut gehör har även problematiserats då det fört med sig exempelvis en svårighet i att kunna förstå vad som händer som en idé.

Informanterna beskriver sitt övande som att det innehåller mycket experimenterande, komponerande, improviserande och lyssnande analyserande och disciplin och rutin. Samtliga har lärt sig i kreativa processer antingen genom skapande i övandet i sig eller som en växelverkan mot ensemblespel.

6. Resultatdiskussion och slutsatser

I följande kapitel diskuteras resultatet i relation till tidigare forskning. Analysen i resultatet tolkas och problematiseras utifrån syftet att ta fram metoder för att utveckla flerstämmig improvisation. I nedanstående diskuteras även studiens övriga frågeställningar, hur flerstämmighet tar sig uttryck för jazzpianister och vilka metoder som jazzpianister använder och som finns tillgängligt på internet och i läroböcker.

6.1 Slutsatser av resultat

Resultatet har visat att informanterna, vilka samtliga är professionella jazzpianister, använder sig av flerstämmighet i improvisation på en mängd sätt om än inte alltid medvetet, vilket bekräftar och till och med utökar NEs exempel på flerstämmighet.

Informanternas exempel på utövande och metoder kan påstås vara måttligt till mycket avancerade. Att undervisa en nybörjare i att improvisera med fyra individuella stämmor samtidigt över en ackordföljd verkar för mig utmanande att genomföra för såväl lärare som elev, men skulle kunna ses som ett mål snarare än metod. I kontrast behöver fritonal improvisation med en puls i vardera handen knappt några förkunskaper alls mer än en nyfiken inställning och att kunna klappa två mot tre, eller helnot mot halvnot. Det kan dock innebära en desto större gehörsmässig prövning för såväl lärare som elev och dennes familj. Om informanternas användande av och metoder för flerstämmighet betraktas som koncept öppnas flera möjligheter för anpassningsbara metoder.

För informanterna är samverkan mellan funktionsbaserad harmonik och flerstämmighet centralt för några och närmast irrelevant för andra. Specifikt jazzharmonik, som beskrivet i Levin, (1989), Nolgård (2004) Olmstead (2013) och Terefenko (2018) lyfts inte mer än som stämföringsövningar på II V I av informanterna. Snarare beskriver informanterna kontrapunktstudier och koraler som harmonisk grundpelare för flerstämmig improvisation, vilket väcker en fråga om inte korallernas relevans i jazzpianoundervisning bör lyftas?

Några av informanterna undersöker polytonala och fritonala förhållningssätt till flerstämmighet och kontrapunkt. Förhållningssätt som kan verka teoretiskt och gehörsmässigt avancerade men som i utövandet kan upplevas som en frihet från ett funktionsharmoniskt regelverk. Ett polytonalt synsätt, kontrapunktiskt per automatik (Piston, 1947), öppnar istället upp för ett experimenterande som kan anpassas efter förkunskaper. Exempelvis i form av

tvåstämmig improvisation över modala låtar (Nolgård, 2004; Olmstead, 2013) eller att med olika tonmaterial i vardera handen leta och lyssna efter uppskattade kombinationer av melodier.

Att analysera genom att spela, lyssna på och på olika sätt analysera flerstämmig musik är något som samtliga informanter uttryckt som viktigt i utvecklandet av flerstämmig improvisation. Gehör och aktivt lyssnande beskrivs av informanterna som en viktig färdighet och ett verktyg för att improvisera och analysera flerstämmig musik.

Experimenterande och undersökande inställning i olika form betonas och har funnits med i informanternas övande. Slutsatsen kan därmed dras att experimenterande är ett värdefullt verktyg som bör inkluderas i en metod för flerstämmig improvisation.

Harmonisk kännedom, koordination och gehör är för informanterna viktiga färdigheter som på olika sätt påverkar eller påverkas av att utveckla flerstämmig improvisation. Färdigheter som kan övas separat som delar av ett mer övergripande mål. Koordination skulle exempelvis kunna övas genom att aktivt lyssna till olika stämmor ur inspelad musik, baserat på informanternas utsagor.

Kopplingen mellan komposition och improvisation är väldigt tät hos några av informanterna i likhet med hur improvisation definierades i inledningen av föreliggande studie. Komponerande kan således kopplas till flerstämmig improvisation i form av ett verktyg.

6.2 Jämförelser mellan litteratur och resultat

Att spela koraler och skriva kontrapunkt i kombination med att lyssna på flerstämmig musik och experimentera med materialet kan förstås som en högst effektiv kombination av övningar utifrån informanternas samlade utsagor och återfinns även i Martin och Maness (2019). Som Draksler och Forkelid uttryckt tog sig kontrapunkt-studierna först uttryck i komposition, som de reflekterat över det.

Synsättet att organisera stämmorna efter SATB återkommer hos Rosoff (Rosoff i Deming, u.å), Hersch och Olmstead (2013). Rosoff och Hersch tilldelar dessutom stämmorna kroppsdelar, som fingersättning eller över händer och fötter, vilket antyder en lekfullhet, anpassningsbar på många nivåer.

Såsom informanterna beskriver sig påverkats av klassiska kompositörer som Bach, Palestrina Ligeti, Cage eller Takemitsu, direkt eller indirekt, kan liknas vid assimilering (Dower, 2015) eller imitation (Ljungar-Chapelon, 2008), där även Novellos (1995) etyder kan anses ha en koppling. Exempelvis kan effekten Hersch beskrivit att öva Bachkoraler haft ses som en typ av assimilering i form av stämföringsvanor.

Att skriva ut ledtonslinjer enligt Olmstead (2013) kan ses som en variant av Forkelids skrivande av melodier mot en baston, där Forkelids övning syftar mer till att skapa melodik än en teoretisk orientering av ters och septimans placering som Olmsteads (2013). Forkelids övningar med trestämmiga vänsterhandsackord och melodik baserat på genomgångstoner, även nämnt i Olmstead (2013) och Mehldau (2003), kan påstås vara praktiskt utförda varianter av att skriva ut ledtonslinjer. Dock med större skapande frihet än exempelvis Levines (1989) variant av II V I med grundton, ters och septima.

Drakslers II V I-stride och Forkelids trestämmiga övning kan ses som alternativ till eller fortsättningar på hur Olmstead (2013), Nolgård (2004), Terefenko (2018) och Levine (1989) presenterar II V I. Genom informanternas metoder utvecklas stämföring och harmonisk förankring etableras på ett annat sätt där stämmornas inneboende melodiska kvalitet lyfts fram.

Martin och Maness (2019) beskriver sätt att skapa rörelser i innerstämmor som att de siktar mot nästa ackord i linje med Terefenkos (2018) Chorale Style, Herschs variation med fyra stämmor och Forkelids, Olmsteads (2013) och Mehldaus (2003) vänsterhandsackord-övningar. Terefenkos (2018) och Olmsteads (2013) metoder skiljer sig dock från övriga genom att baseras på noterade exempel snarare än att pianisten själv skapar arrangemang skriftligt eller genom improvisation.

Hur informanterna beskriver användandet av orgelpunkter är direkt jämförbart med hur Olmstead (2013), Mehldau (2003) och Terefenko (2018) beskriver att det kan göra musiken mer modal i karaktär, att det kan skapa en grogrund för re-harmonisering och att orgelpunkter kan placeras i olika stämmor.

Såsom Levine (1989) beskriver skalteori kan ses som ett vertikalt användande av skalor, medan Sandell beskriver skalor som modala byggstenar som genom flerstämmighet kan bilda harmonik och även användas horisontellt över en befintlig ackordföljd vilket gör att musiken då blir modal (Nolgård, 2004; Olmstead, 2013).

En utvecklingsprogression som Olmstead (2013) och Martin och Maness (2019) beskriver utgår från att förstå basstämman och melodistämman först, vilket Forkelid snuddar vid när han nämner Walking Bass samt övningen i melodik. Att lära sig höra baslinjer kan ge en betydelsefull grundkänsla för harmonik, beskrivet både av Olmstead (2013) och av flera informanter. Även Herschs tvåstämmiga variant utgår från bas och melodi. Såsom Sandell och Sakata improviserar med en puls eller tonalitet i vardera handen kan ses som en typ av tvåstämmighet där stämmorna är mer likvärdiga än bas kontra melodi. Forkelid och Dower beskriver improvisation över ostinatton som en annan form av tvåstämmighet som kräver och

genererar koordination där Dower (2015) ger en effektiv stegvis metod som kombinerar melodisk och rytmisk koordination.

Enbart Sandell nämnde parallellföring, specifikt nonor, men ingen av informanterna nämnde specifikt att de använder sig av blockackord eller Drop 2 (Terefenko, 2018; Levine, 1989; Nolgård, 2004) som uttryck för flerstämmighet vilket kan tolkas på flera sätt. Det kan vara en ren slump att just dessa intervjuer inte ledde till att handla om blockackord då det kunnat vara en annan professionell pianists första association. Det kan även tolkas som att det inte är något som de intervjuade pianisterna anser har med flerstämmighet att göra, möjligen i synsättet att det är blockackord är helt parallellförda där själva stämföringen inte är intresseväckande i sig.

Drakslers och Herschs beskrivningar av de fasta undervisningsmodellerna i jazzutbildning såsom II V I-övningar och ackordläggningar (Nolgård, 2004; Levine 1989) eller säljbar information till skillnad från skapande i stunden antyder en kritik mot hur jazzundervisning, i vissa fall, bedrivs utifrån fasta mallar. Uttalandena kan ses som att de istället höjer värdet av läraren och elevens samspel, en dynamisk metodik med mycket skapande, experimenterande och där momentens relevans för eleven är hög. Det sistnämnda syftar till den Drakslers beskrivna växelverkan mellan ensemblespel och övning.

6.3 Hur en anpassningsbar metod för flerstämmig improvisation skulle kunna se ut

De övningar och arbetssätt som informanterna tar upp sträcker sig över många format, alltifrån komponerande via improvisation med och utan förutbestämd harmonik till att studera klassiska kompositörer som Bach, Ligeti och Cage. Det kan därmed påstås att en metod som inkorporerar samtliga användbara metoder som informanterna beskrivit riskerar att sträcka sig långt utanför ramen för undervisning i jazzpiano. Dock kan informanternas sammanlagda utsagor lägga grund för en uppsättning övningar eller verktyg som kan komplettera en lärares befintliga metodik. Den helt precisa utformningen av en metod ryms inte inom ramen för detta arbete men är ett logiskt nästa steg.

Kontrapunkt är inget jag i skrivande stund studerat personligen så jag har därför svårt att avgöra hur komplext det skulle vara att inkorporera i pianoundervisning. Kopplingen för eleven mellan pianospel och den sortens skrivövningar riskerar även att upplevas som långsökt för eleven, om det inte kopplas till aktuellt material. I rollen som pianolärare kan jag däremot rekommendera och uppmuntra en elev att uppsöka studier i kontrapunkt, exempelvis genom

att belysa flerstämmigheten i vilket material som än spelas efter Pistons (1947) påstående att all musik i någon grad är kontrapunktisk.

Efter ovanstående diskussion mellan resultat och litteratur följer nedan en sammanfattning av övningar eller arbetssätt som skulle kunna nivå-anpassas eller överföras på olika typer av låtar eller annat underlag:

- SATB, rollfördelning av stämmor som kan översättas i fingersättningar och rörelser.
- Assimilera spelsätt från klassisk musik, eller andra genrer, saker, ljud. Att analysera musik och plocka ut någon liten beståndsdel med flera stämmor som samverkar och imitera det genom improvisation.
- Tvåstämmighet. Att öva på att hitta baslinjer i vänster hand medan höger eventuellt spelar en melodi. Improvisation med två fria stämmor, tonalt, modalt, eller fritonalt med olika skalor i vardera handen. Improvisation över ostinato och att flytta fokus mellan händerna.
- Polyrytmik, som klappövningar kopplade till gehör och piano med olika melodier eller sekvenser.
- Innerstämmor mellan ackord, att lyfta flerstämmighet redan i övningar för vänsterhandsackord/Fyrklanger över II V I, använda stride eller skapa förhållningstoner och melodik i ackordstämmorna.
- Experimenterande förhållningssätt till flerstämmig improvisation, modalt, tonalt, fritonalt. Att undervisa med frågeställningar som 'vad händer om basen har solo medan sopran har melodi?' där eleven får upptäcka vad som intresserar vederbörande.

SATB, Att föreställa sig olika stämmor och deras roller i likhet med Hersch och Rosoff, kan inkorporera hela kroppen i klappövningar eller rentav lekar och kan även tänkas tjäna till att göra pianots svartvita färgskala lite mindre steril. En sådan stämfördelning kan tänkas appliceras på en- och tvåstämmiga stycken från helt grundläggande nivå till att fyra stämmor spelas efter en liknande mall för längre komna elever. En kombination av att förkroppsliga komponerade stämmor i händer och fötter med Herschs sätt att experimentera med antal stämmor över låtar, snarlik Olmsteads (2013) progression av att introducera flera stämmor, kan påstås leda till att kunna experimentera med improviserade stämmor över låtar. Där kan Terefenkos harmoniseringar av skalor i olika texturer ses som en kompletterande metod som genererar harmonisk överblick men saknar experimenterande moment.

Assimilation, eller imitation av flerstämmig musik kan tänkas göras på många olika nivåer eller spelsätt där huvudsaken är kopplingen till existerande musik. Det skulle exempelvis

kunna handla om att använda ett ackompanjemang från en låt över en annan, såväl som att imitera koralstil i improvisation.

Innerstämmor mellan ackord. Att lära sig hur innerstämmor kan röra sig mellan ackord kan påstås vara en praktiskt användbar och i sig välgrundad övning (Martin och Maness, 2019; Mehldau, 2003; Olmstead, 2013; Terefenko, 2018). Forkelid beskriver dessutom hur hans övning med trestämmiga vänsterhandsackord kan introduceras som fortsättning när eleven lärt sig fyrstämmiga ackord över II V I. Ett ännu simplare exempel skulle kunna påstås vara att experimentera med diatoniska förhållningstoner mot terserna i en grundläggande ackordföljd eller låt. Innerstämmor, orgelpunkter och ett horisontellt perspektiv på skalor är alla exempel på verktyg för att skapa självständiga stämmor i förhållande till en existerande harmonik. En grundläggande variant som inkorporerar alla dessa kan tänkas vara att spela en enkel melodi i ena handen och att experimentera med fritt valda orgelpunkter i andra, med eller utan grundtoner utöver.

Tvåstämmig improvisation i form av melodi med baslinjer, improvisation över ostinato efter Dowers olika steg eller improvisation med två fria stämmor, modalt, tonalt eller fritonalt verkar också vara en tänkvärd metod, vilket även Forkelid funderat över. Här avgör helt och hållet underlaget vilken svårighetsgrad som uppstår men eftersom ena stämman kan agera orgelpunkt hela tiden eller vid givna tillfällen vill jag påstå att tvåstämmig improvisation kan introduceras väldigt tidigt i en pianists utveckling, särskilt om denne är nyfiken på improvisation.

Polyrtymik kan ses som en form av tvåstämmighet och kan även tänkas undervisas i för att ge en grundläggande känsla för två individuella stämmor. Det kan föreställas undervisas i exempelvis som klappövningar i linje med Rosoff (Rosoff i Deming, u.å), Sakata och Sandells mera experimenterande improvisationsövningar. För nybörjaren kan även helnot mot halvnot användas som rytmisk grund.

Experimenterande och undersökande attityd till övning är central i resultatet. Baserat på informanternas utsagor kan dock påstås att flerstämmighet av olika slag kan undervisas i med en experimenterande inställning och av varierade slag men med stark koppling till vad eleven själv upptäckt som svårigheter. Anpassande av detta experimenterande kan då tänkas bli ytterst individuellt och upp till lärarens eller elevens fantasi. Exempel på en grundläggande nivå kan dock tänkas vara att även i nybörjarböcker hitta variationer av de enkla melodierna, som att spela melodin med olika intervall mellan händerna eller att ändra tonerna i en kompstämma.

Att studien inte berör ämnen som motivation eller ungdomars utvecklingsfaser kan ses som problematiskt vid en metodutvecklande studie. Syftet med studien är dock att ge en överskådlig bild av arbetssätt för flerstämmig improvisation med stöd i övningar som informanterna själva väljer att lägga fram vilket i sig kan tolkas som motivationshöjande.

Det faktum att nästan samtliga informanter är uppvuxna med musik i hemmet och från tidig ålder medför en problematik i hur de övningar de gjort i tidig ålder betraktas. Det kan påstås att de under sina studier haft förkunskaper och intresse som inte är representativa för musikstuderande ungdomar överlag. I det perspektivet blir deras övningar svåra att se som anpassningsbara för en bred massa då de kan tyckas förutsätta motivation och förkunskaper på en annan nivå än vad en genomsnittlig kulturskole- eller gymnasieelev har. I sin tur väcker det en fråga om informanternas sätt att öva är motivationshöjande i sig och huruvida de förblir motivationshöjande om de anpassas så att färre förkunskaper krävs.

Då informanterna är professionella pianister är deras övningar något som bevisligen fungerat för dem, men bristen på generaliserbarhet gör att det är svårt att påstå att de fungerar för flera, bortsett från de övningar informanterna beskriver att de använt i egen undervisning.

Att få veta att en given övning är inspirerad av hur professionella pianister övar kan tänkas fungera som motivator för en elev men det kan även tänkas generera en press där ett misslyckande blir ett större personangrepp då det finns bevis på att andra har klarat det, och alla tolkande nyanser däremellan. Ett sådant argument bör alltså användas endast då det finns grund att tro att eleven skulle motiveras av att professionella pianister använt samma övning som de.

Ett undervisningsmaterial som baserats på övningar från informanter som är etablerade jazzpianister ger en legitimitet i materialet vilket innebär att läraren kan peka på en praktisk användning av en övning. Flera av informanterna har dessutom ägnat sig åt flerstämmiga övningar och arbetssätt tidigt i sin utveckling vilket antyder att dessa metoder kan anpassas till olika utvecklingsfaser, med hänvisning till ovanstående problematisering.

Att undervisa med den experimenterande mentalitet som informanterna beskrivit, och att bryta ner musik i beståndsdelar som är möjliga för eleven att experimentera med verkar för mig som en lovande typ av metodik.

6.4 Vidare forskning

Framtidens forskning inom området flerstämmig improvisation kan med fördel fortsätta att undersöka ytterligare fler informanternas metoder. För att få ordentligt generaliserbara data skulle

behövas fler informanter eller en kompletterande kvantitativ studie och en metodprövning. Eventuellt hade en avsmalning av frågeställningen där siktet riktats mot en specifik typ av flerstämmig improvisation kunnat styra urvalet av informanter till mer likasinnade pianister och därmed ge en bättre generaliserbarhet. Fördelen med föreliggande studie med dessa informanter är att den kan visa på en bredd av perspektiv på flerstämmighet som inte nämns lika tydligt i läroböcker. En sådan bredd kan påstås vara väl lämpad vid utformandet av metodik då metoden kan komma att nå individer med olika bakgrund och preferenser men det återstår vidare forskning för att paketera en metod och pröva de olika momenten.

En fortsatt studie kan även tänkas undersöka flerstämmig improvisation in angränsande musikstilar såsom salsa, gospel eller neo-soul, eller specifikt rikta sig till solopiano eller ensemblespel, med skiljelinje mellan pianisten som ackompanjator eller solist.

Då föreliggande studie gör en bred datainsamling är även en djupare analys av metodik för en specifik typ av flerstämmighet ett logiskt nästa steg. En speciellt värdefull fortsättning kan tänkas vara en portföljstudie där elever prövar nämnda metoder och övningar och beskriver sin utveckling och sina upplevelser så att övningarnas resultat kan analyseras och problematiseras. I en sådan studie kan även tänkas ingå ett utforskande av förmedlandet av nämnda övningar där upplägg, ordningsföljd och social interaktion spelar långt mer centrala roller.

7. Referenser

För att synliggöra könsfördelningen hos författarna och därmed en genusproblematik vad gäller representation har jag valt att skriva ut samtliga förnamn.

Bach, Johann Sebastian. (1765-1787). *371 Vierstimmige Choralgesänge*. Tyskland: Breitkopf & Härtel.

Bryman, Alan. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder* (Upplaga 2:8). Malmö: Liber.

Deming, Sarah. (u.å). Hämtat 2020-03-06 från

<https://ethaniverson.com/guest-posts/the-emotional-rhythm-of-sophia-rosoff-by-sarah-deming/>.

Dower, David. (2015). *Self-accompaniment and improvisation in sorlo jazz piano: Practice-led investigations of assimilation, ostinatos and 'hand splitting'* (Masteruppsats). Australia, Perth: Edith Cowan University.

Evans, Bill. (1966). *The Universal Mind of Bill Evans* [DVD]. Andorra, Spanien: Efor films.

Evans, Bill. (1964). *Walking Up. How My Heart Sings!* [CD, LP, Digital upplaga]. Riverside.

Fux, Johann Joseph. (1742). *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition: auf eine neue, gewisse und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet: Mit sieben und funfzig Kupfertafeln in Quart*. Tyskland: Mizler.

Hancock, Herbie. (1964). *Oliloqui Valley*. Empyrean Isles [CD, LP, Digital upplaga]. Blue Note Records.

Heinen, Bruno Benjamin. (2019). *Counterpoint in jazz piano with specific relation to the solo work of Fred Hersch* (Doktorsavhandling). Storbritannien: Manchester Metropolitan University in collaboration with the Royal Northern College of Music.

Hersch, Fred. (2011). *In the Wee Small Hours of the Morning. Alone at the Vanguard* [CD, Digital upplaga]. USA, New York City: Palmetto Records.

Iverson, Ethan. (2009). Interveiw with Keith Jarrett. *DoTheM@th*. Hämtad 2020-03-18 från https://ethaniverson.com/interviews/interview-with-keith-jarrett/?fbclid=IwAR15vjut3n99cYd24wMqh_ZPsaOsisNF3TOsaCVuktrewLuKkmujN1pbJHQ.

Iverson, Ethan, The Bad Plus. (2005). *Prehensile Dream. Suspicious Activity?* [CD, Digital upplaga]. Columbia Records.

- Ingelf, Sten. (2008). *Lär av Mästarna – Klassisk Harmonilära*. Sting Musik.
- Jacobsen, Jan Krag. (1993). *Intervju – konsten att lyssna och fråga*. Lund: Studentlitteratur.
- Jarrett, Keith. Eicher, Manfred (Producent). (2000). *What Is This Thing Called Love?*.
Whisper Not. Tyskland, München: ECM Records.
- Jarrett, Keith. (1986). *Stella By Starlight*. Standards Live [CD, Digital upplaga]. Tyskland, München: ECM Records.
- Jarrett, Keith. (1972). *In front*. Facing You [CD, Digital upplaga]. Tyskland, München: ECM Records.
- Jarrett, Keith. (1968). *Love no. 1*. Life Between the exit signs [CD, Digital upplaga]. Atlantic Records.
- Johansson, Jan. (1964). *Jazz på svenska* [CD, LP, Digital upplaga]. Heptagon Records.
- Kvale, Steinar och Brinkmann, Svend. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. 3:e upplagan. Lund: Studentlitteratur.
- Kvale, Steinar och Brinkmann, Svend. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. 2:a upplagan. Lund: Studentlitteratur.
- Lantz, Annika. (1993). *Intervjumetodik*. Lund: Studentlitteratur.
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2008). *Le respect de la tradition Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv* (Doktorsavhandling). Lund: Malmö Academy of Music, Lund University.
- Levine, Mark. (1989). *The Jazz Piano Book*. USA: SHER MUSIC CO.
- Martin, Peter och Maness, Adam. (2019). *You'll Hear It - Daily Music Advice, 4/11/2019* [Podcast]. Hämtat 2020-04-09 från <https://shows.acast.com/youll-hear-it/episodes/4-ways-to-practice-voice-leading>.
- May, Tim. (2001). *Samhällsvetenskaplig forskning*. Lund: Studentlitteratur.
- Mehldau, Brad. (2007). Hämtat 2020-03-03 från <https://www.bradmehldau.com/sam-yahel>.
- Mehldau, Brad. (2005). *Alone together*. The Art Of The Trio Vol. 5: Progression. Warner Records Inc.
- Mehldau, Brad. (2003). *Brad Mehldau Masterclass 2003*. Hämtat 2020-04-29 från <https://www.youtube.com/watch?v=g8xE08BnEzU>.
- Nachmanovitch, Stephen. (2010). *Spela fritt – improvisation i liv och konst*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Nationalencyklopedin. (2020a). Stämföring. Hämtad 2020-01-25 från <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/stämföring>.
- Nationalencyklopedin. (2020b). Flerstämmighet. Hämtad 2020-04-20 från

- <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/flerstämmighet>.
Nationalencyklopedin. (2020c). Polyfoni. Hämtad 2020-04-20 från
<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/polyfoni>.
- Nationalencyklopedin. (2020d). Ackord. Hämtad 2020-01-25
från <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/ackord>.
- Nationalencyklopedin. (2020e). Jazz. Hämtad 2020-03-17 från
<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/jazz>.
- Nationalencyklopedin. (2020f). Orgelpunkt. Hämtad 2020-04-20 från
<http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/orgelpunkt>.
- Nolgård, Daniel. (2004). *Jazzpiano*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
- Novello, John. (1995). *The Contemporary keyboardist – Stylistic Etudes*. USA: Hal Leonard Corporation.
- Olmstead, Neil. (2013). *Solo Jazz Piano – The Linear Approach*. USA: Berklee Press.
- Oxford Dictionary of Music, The*. (2013). Storbritannien, Oxford: Oxford University Press.
- Patel, Runa och Davidson, Bo. (2003). *Forskningsmetodikens grunder*. 3:e upplagan. Lund: Studentlitteratur.
- Piston, Walter. (1947). *Counterpoint*. USA: W. W. Norton & Company, Inc.
- Prostakoff, Josef och Rosoff, Sophia. (1997). *Indispensables of Piano Playing*. 2:a upplagan. New York: Charles Scribner's Sons.
- Rosenwinkel, Kurt. (2005). *Brooklyn Sometimes*. Deep Song [CD, Digital upplaga]. USA: The Verve Music Group.
- Schapper, Laure. (2001). *Ostinato*. Hämtad 2020-03-28 från
<https://www-oxfordmusiconline-com.ludwig.lub.lu.se/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020547?rskey=6xeSqE>.
- Söderholm, Valdemar. (1959). *Harmonilära*. 6:e upplagan. Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget.
- Skolverket. (2020). *Ämne – Musik*. Hämtad 2020-05-20 från
<https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3>
- Taborn, Craig. Shipp, Matthew (producent). (2001). *Bodies We came out of*. Light made

Lighter. USA, Norwalk: Thirsty Ear Recordings.

Terefenko, Dariusz. *Jazz Voicings for Piano – Part II Voice leading, Scales and Chord Progressions*. Tyskland: Advance Music.

Wiik, Håvard. (2007). *Arcades*. The Arcades Project [CD, Digital upplaga]. Jazzland Recordings.

Bilagor

Bilaga 1a. Inbjudan till intervju – forskningsintervju

Skulle du vilja delta i en intervju om stämföring i improvisation?

Intervjun är en del av mitt examensarbete och din kunskap, dina tankar och synpunkter vore av stort värde för studien.

Intervjun kommer spelas in men kan ske såväl över internet som på plats, föredragsvis det senare, och gärna med dig vid ett piano då det skulle möjliggöra för dig att även demonstrera dina tankar och ideer musikaliskt.

Tidsramen är 45 minuter och bör äga rum i februari eller mars. Du har rätt att när som helst dra dig ur intervjun utan att ge en specifik anledning. Att få använda ditt namn skulle också generera ännu större trovärdighet för studien men skulle du föredra att inte ha ditt namn med så förblir givetvis du och dina verbala och musikaliska citat anonyma.

Arbetet är inför min examen som musiklärare och vad jag ta reda på är pianisters olika sätt att använda stämföring i improvisation och hur de har arbetat med det, medvetet eller ej. Med den informationen hoppas jag komma fram till metoder som kan användas i jazz-undervisning både på grundläggande och avancerad nivå. På så vis kanske studien även kan sprida lite kunskap till den relativt sett unga konstnärliga disciplinen jazz och improvisation.

Ser fram emot ditt svar

Vänligast

Gustaf Rosenberg, pianist och lärarstudent vid Lunds Universitet, Malmö Musikhögskola.

Bilaga 1b. Inbjudan till intervju på engelska – forskningsintervju

I am writing to you because I'm wondering if you would like to participate in an interview about voice leading in improvisation? The interview is part of my thesis and your knowledge, input and thoughts would be of very big value for the study.

The interview will be recorded and can be arranged via the internet or in person, though preferably with you by a piano since that would allow for you to also demonstrate your thoughts and ideas musically. The time frame for the interview is 45 minutes and would take place some time in february or march. You have the right to leave or cancel the interview at any time without giving any specific reason for it. Using your name would provide even more credibility to the study but if you don't want me to, you and your quotes, verbal and musical, will remain anonymous.

The thesis is for my masters in music education and what I like to find out is the different way piano players approach voice leading in their playing and how they might have worked on it, consciously or not. With that I hope to find different methods that can be used for education on both a fundamental and advanced level and thus bring some more knowledge to the fairly young artistic discipline of jazz and improvisation.

Looking forward to your quick reply

Best wishes

Gustaf Rosenberg, pianist and teacher student at Lund University, Malmö Music Academy, Sweden

Bilaga 2a. Intervjuguide - forskningsintervju

Gustaf Rosenberg Intervjuguide 2020

Tid 45-50 min.

Studiens frågeställningar:

Hur lär sig pianister olika sätt att improvisera med fler än en melodisk stämma igång samtidigt?

- Vad finns det för olika kategorier av stämföring i modern jazz och på vilka olika sätt använder jazzpianister fri stämföring i improvisation?
- Vad finns det för metoder för improviserad stämföring i läroböcker eller tillgängligt på internet och hur har jazzpianister lärt sig använda stämföring på det sätt de gör?
- Hur skulle en optimerad metod för stämföring i improvisation se ut, som kan användas för såväl nybörjare som mer avancerade pianister på gymnasiet, fristående eller högre utbildningar?

ETIK

- Jag, Gustaf Rosenberg, genomför den här intervjun på 45 minuter som en del av mitt examensarbete för musikalärodbildningen på MHM, Lunds Universitet. Jag skulle gärna använda ditt namn i studien men alla deltagare har rätt att förbli anonyma.
- Vi kan komma att beröra ämnen som kan upplevas personliga eller på annat vis känsliga så du ska veta att du har rätt att när som helst avbryta intervjun utan att uppge anledning.
- Studien omfattar 15hp och syftar till att skapa fler metoder för jazzpianister att arbeta med detta ämne, särskilt som jag upplever att det är något alla elever inte får tillgång till i sin utbildning.
- Stämföring i den här kontexten ser jag som ett brett begrepp. I improvisation på piano kan olika termen "stämmor" tolkas på olika sätt: som delar i ett ackord, som flera separata idéer/melodier som samverkar med varandra eller som en blandning - kanske ännu fler sätt? – och det är något som berör alla pianister på ett eller annat sätt. Det kan beröra ämnen som hur en pianist väljer vilka toner en andrastämma ska bestå av, koordinationen av att spela två eller fler saker samtidigt, stämmornas interna harmonik i förhållande till, hur påverkas improvisationen av att fler än en stämma har sitt "eget liv" och vilka andra associationer pianisten får till ämnet.

Därför är jag intresserad av höra pianisters syn på och erfarenhet av att jobba med stämföring i improvisation.

Jag kommer intervjuva 4-5 professionella jazzpianister om deras upplevelser och erfarenheter i detta ämne, varav detta är en.

Genom att delta ger du även ditt samtycke till att citeras verbalt och eventuellt musikaliskt men du kan välja att vara anonym - vilket du kan besluta även efter den här intervjun är genomförd.

Var vänlig säg ditt för och efternamn samt att du har hört och förstått den här informationen?

Vet du redan nu om jag får eller inte får använda ditt namn?

Tratt-modellen

Hur länge har du spelat piano?

Vad har du för utbildning och bakgrund?

Lärare? Lärdomar? Lite snabbt om din karriär?

Beskriv ditt första minne av att spela fler än en stämma/melodi samtidigt

Beskriv din utveckling inom flerstämmig improvisation

Vilka förebilder kommer du att tänka på när du hör begreppet flerstämmig improvisation?

Vad tänker du på när du hör uttrycket stämföring/flerstämmighet i improvisation?/

Vad betyder stämföring i improvisation för dig?

- Är det någon typ av musik du kommer att tänka på? Kan du beskriva hur du uppfattar att stämföring används i den musiken?
- Är det några specifika förebilder du kommer att tänka på?
- Finns det olika sätt att använda stämföring?
- Något du vill visa på pianot? Alltså, det finns ett piano tillgängligt?
- Hur tänker du om att välja flera toner samtidigt på pianot när du spelar?
- Är det skillnad på hur pianister förr i världen och idag använder flera stämmor?
- På vilket sätt upplever du att stämföringen påverkar möjligheterna i improvisation?
- Kan du beskriva eller visa hur du tycker att stämföring i improvisation låter?

Svar:

Förebilder:

Kan du beskriva en period då du fokuserat på att utveckla stämföringstekniker?

- Kan du beskriva den perioden? (Var befann du dig? Skola? Lärare? Övningsrutiner?. Vad lyssnade du på? Vilket material övade du på? Hur övade du?)
- Någon tid du fokuserat på att använda ett fåtal stämmor snarare än ackord? Hur resonerar du om hur du väljer vilka toner det i så fall ska vara?
- Vad är dina tankar om att öva upp en koordination för att kunna skapa melodisk, harmonisk och rytmisk kvalitet i flerstämmighet?
- Hur har du lärt dig skapa harmonisk stämföring när du improviserar? Vad strävar du efter/tänker på i det harmoniska förloppet?
- Är det något du skulle vilja visa på pianot?

Svar:

Vilken roll spelar flerstämmighet i en pianists utveckling inom jazz och improvisation?

Hur övar- eller på andra sätt utvecklar en pianist flerstämmighet i improvisation?

- Vilka andra metoder kommer du att tänka på?
- Vad är en framgångsrik metod för att utveckla flerstämmig improvisation enligt dig?

Svar:

Hur har du övat på flerstämmig improvisation? Hur har du kommit på att spela på det här sättet?

- Rutiner?
- Övningar från andra områden (rytmik, melodik, harmonik, klassiska stycken eller annat)?
- Material? Bakomliggande inspiration, komponerande, klassisk musik, plankning
- Tempo, progression, struktur
- Givande/lärorika spelsituationer? Något du lärt dig av andra musiker?
- Skulle du kunna visa eller berätta hur du övat, vid pianot?

Svar:

Hur kan en lärare göra skillnad för en elevs- eller students utvecklande av stämföring i improvisation?

- Vilka kunskaper är viktigast att få med sig?
- Vilken nivå kan en lärare börja undervisa i detta på?

För att sammanfatta. Om du skulle sätta namn på några olika sätt att använda stämföring på? (Svar att ta för tidigt, använd som sammanfattande fråga)

- Fundera på antal stämmor
- Kontrapunktik/parallellt?
- Sektioner i en orkester?
- Sound?
- Efter vilken effekt det har?

Svar:

Anteckningar:

Hur tänker du kring när en pianist utvecklar flerstämmighet inom ramen för improvisation?

- Vilket material?
- Hur översätts det till olika sammanhang?
- Skiljer det sig mellan olika typer av stämföring? Hur då?
- Hur har du gjort?
- Kan du berätta om en värdefull lärdom du varit med om?
- Är det något du vill visa på pianot?

Svar

Hur skulle du beskriva att du tänker eller gör för att ha två eller fler idéer/melodier igång samtidigt när du spelar?

- Hur förhåller sig de idéerna till varandra? Hur förhåller du dig till idéerna?
- Är det något du övat specifikt på?
- Hur ser du på harmonik i förhållande till att ha fler idéer igång? Hur skiljer det sig mellan fri improvisation och improvisation över låt eller ackordföljd?
- Hur fungerar det koordinationsmässigt?
- Hur fungerar det rytmiskt?
- Något du kan visa på pianot?

Svar:

Har du haft någon lärare som inspirerat inom flerstämmig improvisation?

Svar:

Anteckningar:

Bilaga 2b. Intervjuguide på engelska - forskningsintervju

Gustaf Rosenberg Intervjuguide ENG 2020

Tid 45-50 min.

Studiens frågeställningar:

Hur lär sig pianister olika sätt att improvisera med fler än en melodisk stämma igång samtidigt?

- Vad finns det för olika kategorier av stämföring i modern jazz och på vilka olika sätt använder jazzpianister fri stämföring i improvisation?
- Vad finns det för metoder för improviserad stämföring i läroböcker eller tillgängligt på internet och hur har jazzpianister lärt sig använda stämföring på det sätt de gör?
- Hur skulle en optimerad metod för stämföring i improvisation se ut, som kan användas för såväl nybörjare som mer avancerade pianister på gymnasiet, fristående eller högre utbildningar?

ETIK

I, Gustaf Rosenberg, conduct this 45-minute interview as part of my degree project for music teacher education at MHM, Lund University. It's about using multiple voices in improvisation, how it is used by professional pianists and how it can be developed, practiced and taught.

I would love to use your name in the study but all participants have the right to remain anonymous.

We may touch on topics that may be personal or otherwise sensitive, so you should know that you have the right to cancel the interview at any time without giving any reason.

The study encompasses 15 credits and aims to create more methods for jazz pianists to work with this subject, especially as I feel that it is something that all students do not get access to in their education.

I see the terms multi-voice-improvisation and voice leading in this context as a broad concept. In piano improvisation, the different term "voices" can be interpreted in different ways: as parts of a chord, as several separate ideas / melodies that interact with each other or as a mixture - maybe even more ways? - and it's something that affects all pianists in one way or another.

That is why I am interested in hearing the pianists' views and experience of working with multiple voices in improvisation.

I will interview 4-5 professional jazz pianists about their experiences in this subject, of which this is one.

By participating you also give your consent to be quoted verbally and possibly musically but you have the right to cancel at any time without giving a reason.

Please say today's date, your first and last name to confirm that you have heard and understood this information?

Tratt-modellen

Can you describe just a little bit of your education and career background?

Beskriv din utveckling inom flerstämmig improvisation? Can you describe how you've developed your way of using multiple voices in improvisation?

(What role models comes to mind when you think of multiple voice improvisation?)

What does multiple voice improvisation mean to you? What associations do you get?

- A certain type of music that you think about? Can you describe you the multiple voices are used in that music?
- Can you describe how you use multiple voices in improvisation?
- Hur tänker du om att välja flera toner samtidigt på pianot när du spelar?
- Kan du beskriva eller visa hur du tycker att stämföring i improvisation låter?

Svar:

Förebilder:

How do you use multiple voices in your own improvisation?

- What role do the different voices play?
- Consider harmony, melody, rhythm
- Consider timbre, dynamics

Can you describe a period of time when you focused specifically on developing techniques for voice leading and multiple voice improvisation?

- At the time: What was hard? What was easy?
- Kan du beskriva den perioden? (Var befann du dig? Skola? Lärare? Övningsrutiner? Vad lyssnade du på? Vilket material övade du på? Hur övade du?)
- Någon tid du fokuserat på att använda ett fåtal stämmor snarare än ackord? Hur resonerar du om hur du väljer vilka toner det i så fall ska vara?
- Vad är dina tankar om att öva upp en koordination för att kunna skapa melodisk, harmonisk och rytmisk kvalitet i flerstämighet?
- Hur har du lärt dig skapa harmonisk stämföring när du improviserar? Vad strävar du efter/tänker på i det harmoniska förloppet?
- Är det något du skulle vilja visa på pianot?

Svar:

How have you practiced multiple voice improv.? How did you work that way of playing out?

- Rutiner?
- Övningar från andra områden (rytmik, melodik, harmonik, klassiska stycken eller annat)?
- Material? Bakomliggande inspiration, komponerande, klassisk musik, plankning
- Tempo, progression, struktur
- Givande/lärorika spelsituationer? Något du lärt dig av andra musiker?
- Skulle du kunna visa eller berätta hur du övat, vid pianot?

Svar:

What role does improvising with multiple voices play in a pianists development?

Vilka andra metoder kommer du att tänka på? Any other methods?

- Vad är en framgångsrik metod för att utveckla flerstämmig improvisation enligt dig?
- Svar:

How does a pianist develop their multiple voice improvisation? What challenges needs to be faced?

- Vilket material? Songs, chords, concepts?
- Challenges?
- Hur översätts det till olika sammanhang?
- Skiljer det sig mellan olika typer av stämföring? Hur då?
- Hur har du gjort?
- Kan du berätta om en värdefull lärdom du varit med om?
- Är det något du vill visa på pianot?

Svar

How would you describe what your're thinking of or doing in order to have two or more ideas or melodies playing simultaneously in your playing?

- Hur förhåller sig de idéerna till varandra? Hur förhåller du dig till idéerna?
- Är det något du övat specifikt på?
- Hur ser du på harmonik i förhållande till att ha fler idéer igång? Hur skiljer det sig mellan fri improvisation och improvisation över låt eller ackordföljd?
- Hur fungerar det koordinationsmässigt?
- Hur fungerar det rytmiskt?
- Något du kan visa på pianot?

Svar:

Have you had a teacher that inspired you specifically in developing your multiple voice improvisation?

- What did they say or do that inspired you?

Svar:

Anteckningar:

How can a teacher make a difference for a student's development regarding multiple voice improvisation?

- Vilka kunskaper är viktigast att få med sig?
- Vilken nivå kan en lärare börja undervisa i detta på?

För att sammanfatta. Om du skulle sätta namn på några olika sätt att använda stämföring på? (Svar att ta för tidigt, använd som sammanfattande fråga)

- Fundera på antal stämmor
- Kontrapunktik/parallellt?
- Sektioner i en orkester?
- Sound?
- Efter vilken effekt det har?

Svar:

Anteckningar:

Bilaga 3. Utdrag ur intervjutranskription

Intervju med Sten Sandell 19/3 2020 över Zoom.

Avbrott i resonemang: ...

Lång paus: [...]

Tankeljud, exempelvis hm, erhm etc, indikeras: /.

Längre episod av tankeljud: //

Gester: *klappar*, *visar på pianot*

Vid sidospår eller annat avbrott i intervju: [radbrott] -- [radbrott]

Transkriberingen är något förenklad och ovanstående tecken används när det har betydelse för det som sägs.

--

GR: vill du för för the record dra lite om din bakgrund

SS: mm det kan jag göra / För att göra det kort, så eftersom jag har hållt i drygt 40 år som improvisationsmusiker Med piano som huvudinstrument men också med orgel, röst, och elektronik inblandat, Jag spelar också clavichord, / men jag har ju alltså jobbat som frilansare under hela den här tiden och också forskat i ämnet, runt / improvisation integrerat med språk.

GR: mhm!

SS: så att jag gjorde en avhandling som jag disputerade i Göteborg med, som heter just musik på insidan av språket, eller musik på insidan av tystnaden. Och det arbetssättet har jag fortsatt med rätt mycket nämligen att arbeta rätt så processinriktat med vad jag håller på med, Framförallt är det en blandning mellan musik text och bild, som jag Jobbar mycket nu, så jag gör Mycket bildspel och jobbar med monologer med bild Och spel till. så noterna som sådana, i traditionell bemärkelse / kommer inte alls numera, utan jag använder texter och bilder när jag jobbar. Och det är ju, en nära koppling till noter är väl den Grafiska notationen som huvudfåra, Men framförallt bilderna som i sig, för strukturer, processer och ja, ett sätt att se genom bild och text när man jobbar med musiken.

GR: m

SS: så det är någon sorts hybrid- verksamhet, men jag spelar ju mycket med olika Improvisationsmusiker. För att nämna några: Raymond Strid, trumslagare, Paul-Nilsen Love, och sen så mina gamla lärare, mentorer: Mats Persson, christine charles, Carl-Axel dominique, det är också som, att jag jobbar med dem som piano / alltså att man använder sitt språk tillsammans med andra pianister. / men jag har ju turnerat runt om i världen under de här åren, men jag jobbar mycket hemifrån också, genom att komponera just, som jag sa, mellan musik bild och text.

GR: M

SS: Det var en så kallad kort genomströmning. Men jag började redan som 15-åring, kan man väl säga ungefär, är och bestämde mig för att jag skulle jobba med detta, jag är 62 nu så att, det är vad jag sysslat med. Jag har gjort mycket musik för, komponerat mycket musik för teater och dans också, och film. Under åren.

GR: Började du med så att säga, improvisationsmusik när du var femton?

SS: Jaa, jag började redan tidigt att märka att jag tyckte det var mycket intressantare att spela utan noter framför mig. Redan så när jag gick på kommunala musikskolan i 12-13års åldern, så märkte jag att det var ett språk som jag kunde ta mig an direkt, utan att gå genom noterna. Så jag har aldrig egentligen känt mig bekväm med vanliga noter, utan det, det har varit ett redskap för att kanske kommunicera med andra med men aldrig som en huvudfåra. Däremot så har jag ju tidigt bestämt mig för att skaffa mig en klassisk skolning på, tekniskt sätt då, på vad jag gör. För att kunna uttrycka det jag vill, alltså vara relativt obunden till det.

GR: m

SS: det har varit viktigt. och är viktigt, varje dag, för mig.

GR: Så du spelar fortfarande, eller alltså du spelar klassiskt piano?

SS: Nej jag spelar, jag jobbar med klassisk teknik. På pianot.

GR: Klassisk teknik?

SS: Ja. Och utifrån det improviserar jag, men det är mycket att man jobbar med tekniska saker som, varje dag, med att helt enkelt vara vältränad för att kunna spela.

GR: m

SS: Det är ju en färskvara, det här.

GR: Ja det, det är det ju. Men / hur var din, alltså i kommunala musikskolan, fick du stöd där?

SS: Ja sista åren hade jag väldigt, innan jag flyttade, jag bodde i linköping tills jag var 18, sen flyttade jag upp till Stockholm och började ta lektioner för Mats Person, Christina Charles och senare Carl-Axel Dominique, och jag fick bra respons av min sista lärare, Bengt-Åke Larsson, i Linköping, innan jag flyttade upp.

GR: m

SS: Men det var ju av en egen sorts, att man drevs till någonting som man hade börjat lyssna på då i början av 70-talet, är det här för mig då. Alltså, utifrån Miles Davis fria improvisationer med nya, olika konstellationer som han höll på med då. Så att, för mig var det att kanske gå och köpa en vinyl-platta som kom då, 71-72, så att, så var det.

GR: m

SS: Det var nog starten för det här.

GR: M. Spännande! // Vad tänker du på när du hör uttrycket stämföring eller flerstämmighet i improvisation?

SS: Ja, det var roligt att du sa det därför att, stämföring, alltså jag tänker ju kontrapunktik hela tiden kan man säga. / Jag tänker aldrig i ackord i vanlig bemärkelse mer än att jag jobbar med tetrachord eller olika modala block. Modala block som möter varann eller går emot varann, va. Alltså går med eller mot varann. Och det grundar sig mycket i det att jag jobbar ju egentligen // det rytmiska skeendet är det allra viktigaste. Alltså det polyrytmiska som man då kan jobba så mycket med som pianist framförallt. Men det är också de polytonala skikten som jag letar efter, och har gjort under lång tid, alltså att du har i princip två tetrachord på något vis, eller olika polytonala block som möts, går isär eller går åt olika håll va. Så det... jag jobbar väldigt lite med vertikala skeenden eller alltså ackordimprovisation, det har aldrig varit något bekvämt läge för mig. Att man staplar liksom vertikalt, man byter tonaliteter i förhållande till när man byter ackord och sånt där. Därför är det linjära tänkandet mycket intressantare för mig, alltså det vågräta tänkandet runt modal musik, och bordun och drone-besatt musik. så att jag jobbar mycket och lyssnar mycket på indisk musik, äldre tidigt musik som just bygger på en grundton, och ja, för att uttrycka mig kort. Där är jag.

Lista över notexempel



Figur 3.1. Stegfunktioner utskrivna med steganalys (Nolgård, 2004, s 91).



Figur 3.2. Fred Hersch, In the Wee Small Hours of the Morning, Alone at the Vanguard, 2011, 02:58-03:26. Transkription av Gustaf Rosenberg

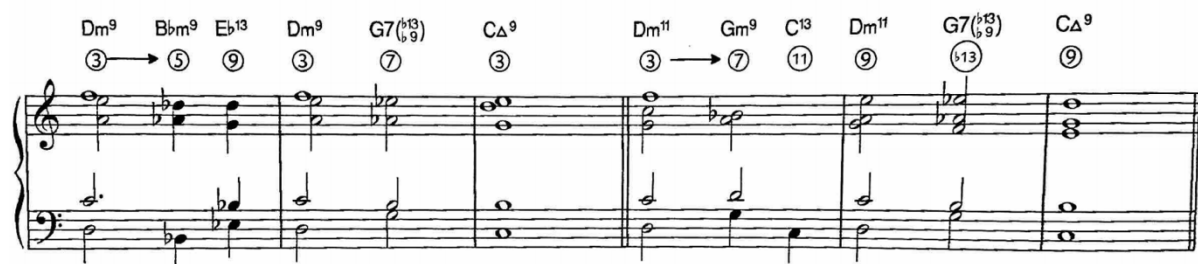


Figur 3.3. Keith Jarrett, What Is This Thing Called Love, Whisper Not, 2000. 00:00-00:20. Transkription av Gustaf Rosenberg.

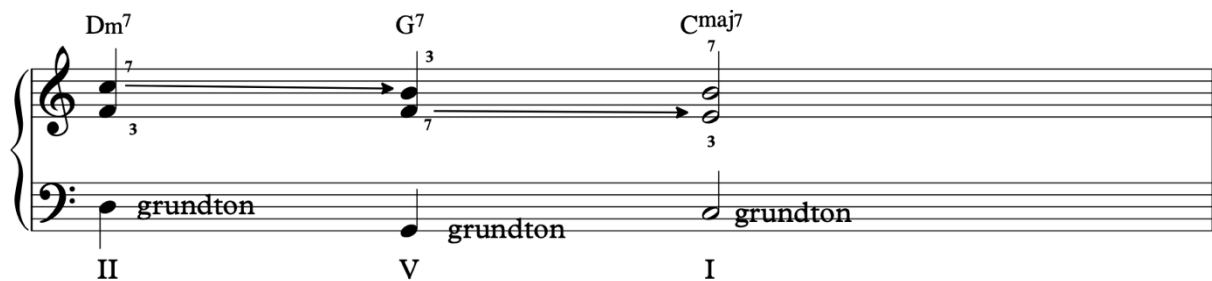


Figur 3.4. Craig Taborn, Bodies We came out of, Light made Lighter, 2001. 01:25-01:37.

Transkription av Gustaf Rosenberg



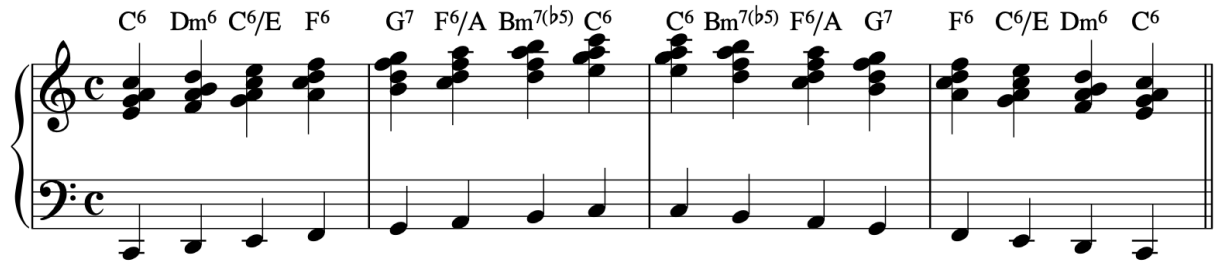
Figur 3.5. Harmonic reinterpretations. Exempel 2.15 ur Terefenko (2018, s. 54)



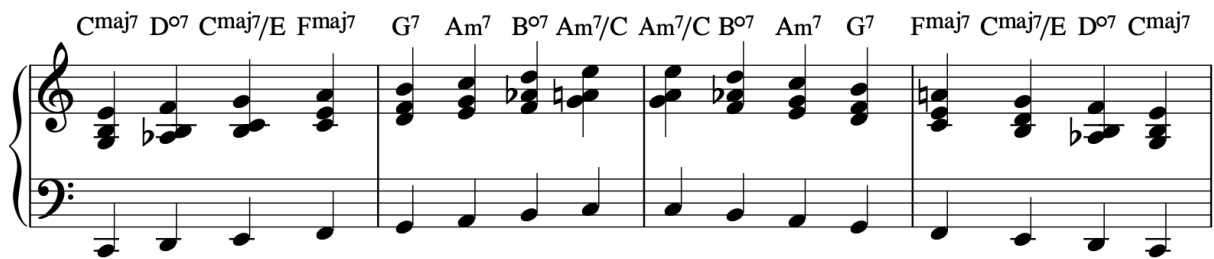
Figur 3.6. ur Levine (1989, s. 17).



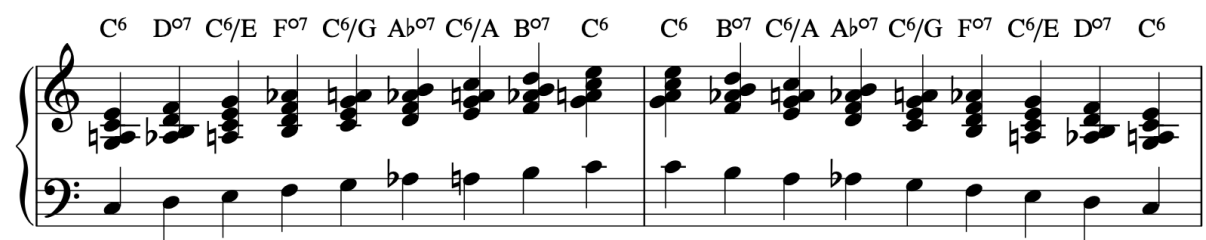
Fig 3.7 Vanliga färgningstoner på II V I med fyrstämiga vänsterhandsackord (Nolgård, 2004, s. 24).



Figur 3.8. The Rule, exempel 1.2 ur Terefenko (2018, s. 10).



Figur. 3.9. Terefenko (2018, s. 11). The Rule, durskalan med dominanter i form av dimackord.



Figur 3.10. Terefenko (2018, s. 13). The Rule, Bebop-skala i dur.

C Δ 7 Dm7 Em7 F Δ 7 G7 Am7 B \flat 7 C Δ 7 C Δ 7 B \flat 7 Am7 G7 F Δ 7 Em7 Dm7 C Δ 7

Figur 3.11a. Terefenko (2018, s 29), example 1.30, Chorale Style.

Figur 3.11b. Terefenko (2018, s 29). Example 1.31, The Jazz Rule of the Octave: Melodic Embellishments.

Ermuntre dich, mein schwacher Geist. (Vergl. Nr. 364)

9.

V. A. 40.

Figur 3.12. Koral nr. 9 ur J. S. Bachs 371 Vierstimmige Choralgesänge (s. 5)

Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

Figur 3.13. Koral nr 102 ur J. S. Bachs 371 Vierstimmige Choralgesänge (s. 45)

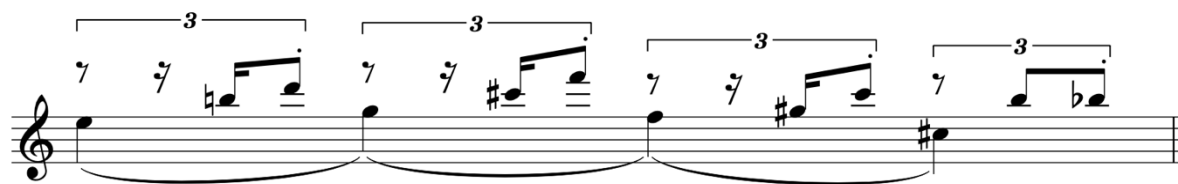
Med förhållningstoner

Figur 5.1. Forkelid visar trestämmiga vänsterhandsackord med stämföring

Figur 5.2a. Forkelid visar ostinato med improvisation i höger hand. Transkription av Gustaf Rosenberg.

Figur 5.2b. Forkelid visar ostinato med improvisation i höger hand och variation i vänster. Transkription av Gustaf Rosenberg.

Figur 5.3. Draksler visar stride med polychords. Transkription av Gustaf Rosenberg.



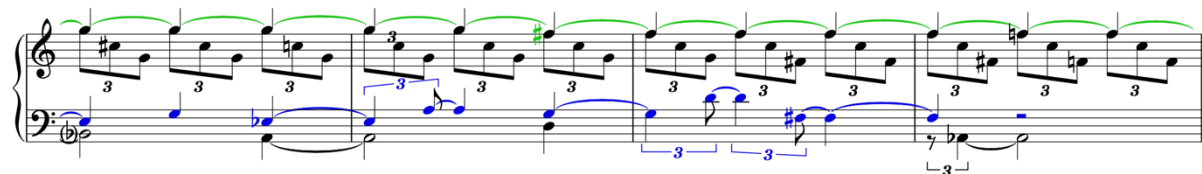
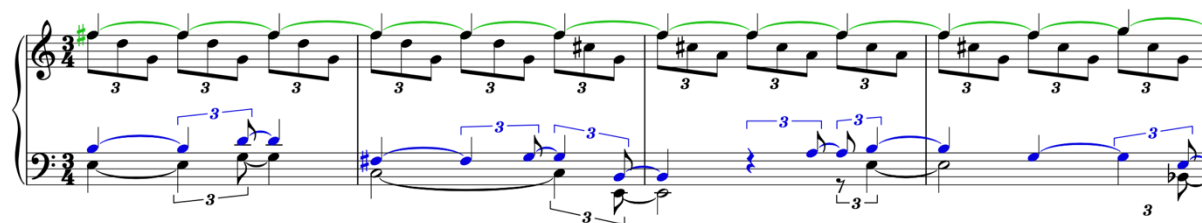
Figur 5.4a. Draxler visar hur olika artikulation kan skapa två lager. Transkription av Gustaf Rosenberg.



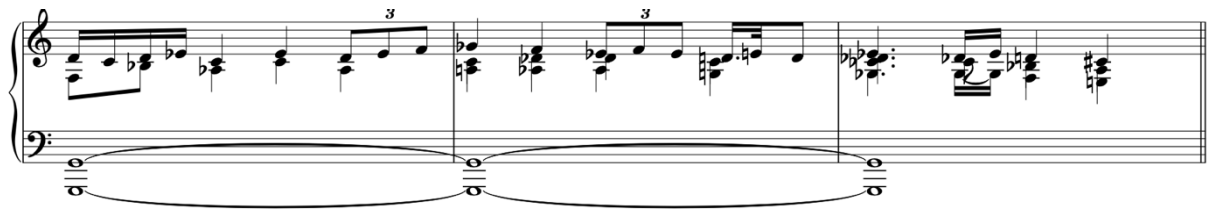
Figur 5.4b. Draxler visar hur fyra lager kan uppstå med stride och olika artikulation. Transkription av Gustaf Rosenberg.



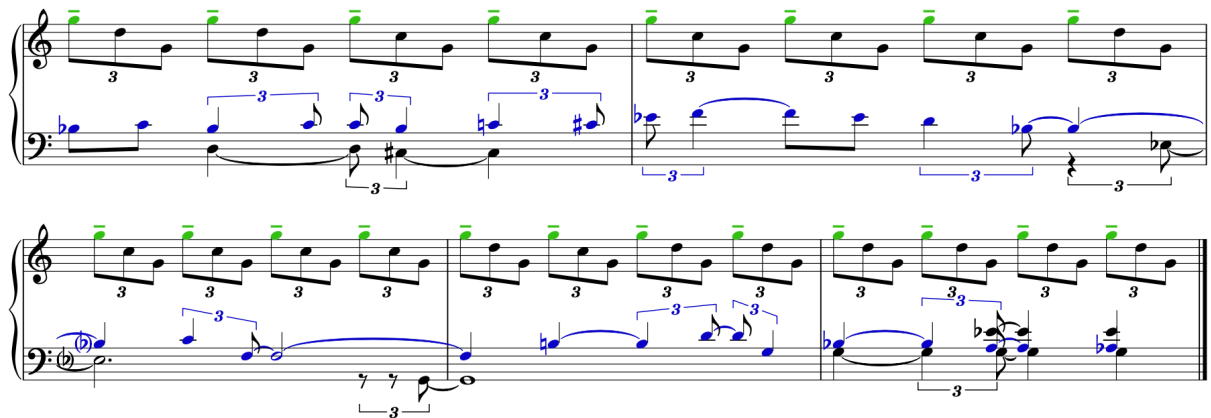
Figur 5.5a. Sakata visar stegvisa rörelser i en stämma. Transkription av Gustaf Rosenberg.



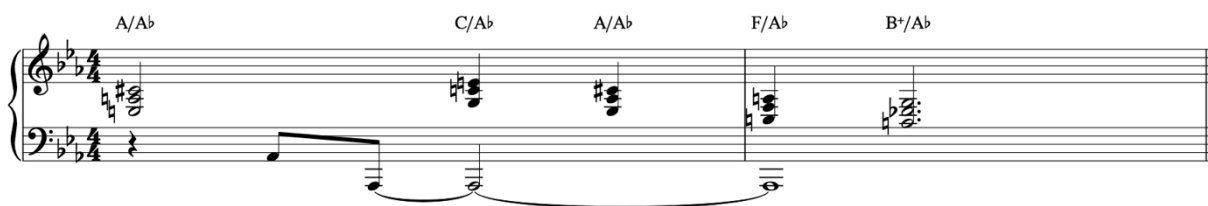
Figur 5.5b. Sakata Rör visar stegvisa rörelser i flera stämmor. Transkription av Gustaf Rosenberg.



Figur 5.6a. Sakata använder orgelpunkt i basstämman, transkription



Figur 5.6b. Transkription av Sakatas användande av orgelpunkt i översta stämman.



Figur 5.7a. Illustrering av Sandells användande av baston med olika ackord över.



Figur 5.7b. Illustrering av Sandells användande av att flytta baston under ett urval av ackord.

Med förhållningstoner

Figur 5.8. Illustration av Forkelids övning för trestämmiga vänsterhandsackord

Figur 5.9a. Vanligt sätt att lära sig ackord enligt Draksler, illustration

Figur 5.9b. Draksler visar hur II V I kan övas med stride, illustration

Figur 5.10. Sandell ger exempel på kromatik, transkription

Figur 5.11. exempel på att transponera upplösningar, inspirerat av Hersch.



Figur 5.12. Sakata demonstrerar exempel på att öva polyrytmik



Figur 5.13. Rytzexempel, fem- och sjugrunderade sextondelsfigurer