



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ



Reflekterande del, 4 hp, av självständigt arbete (examensarbete), 15 hp,
för uppnående av konstnärlig kandidatexamen i musik, inriktning Jazz/Improvisation.

Basen som melodiinstrument

Att komponera för kontrabas

Gustav Sundquist

2024

Handledare: Samuel Hällkvist

Konstnärligt kandidatprogram i musik
Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet

Abstract

Syftet med denna studie var att undersöka och hitta kompositionstekniker hur kontrabasen kan användas som ett melodiskt instrument. Jag genomförde kvalitativa intervjuer med två kompositörer om hur de har gått tillväga när de har komponerat musik för kontrabas. Efteråt gjorde jag en partituranalys av låtar respondenterna skrivit för att se hur de praktiskt utnyttjat det. Sedan använde jag deras svar som utgångspunkt för att skriva två låtar för sextett.

Uppsatsen sökte besvara frågeställningar rörande nya kompositionstekniker för att sätta kontrabasen i en melodisk kontext, om arbetsmetodiken blir annorlunda och hur musiken påverkas när basen har en melodisk roll. Arbetet resulterade i två kompositioner som tillkom efter respondenternas svar. Genom empirisk undersökning visar resultatet att det inte finns en specifik kompositionsteknik för att sätta basen i en melodisk kontext. Det uppkommer även problem som måste lösas genom gedigen arrangering för att skapa utrymme för basen att användas som melodiinstrument.

Nyckelord

Komposition, kontrabas, kompositionstekniker, kontrapunkt, arrangering.

Abstract in English

The purpose of this study was to examine and find methods for composing music where the double bass is used as a melodic instrument. I implemented qualitative interviews with two composers about how they have written music for double bass. After that I made a score analysis of songs the respondents' have written to see their practical use of bass melodies. Then I used their answers as a starting point to write two songs for sextett.

The essay sought to answer questions of issue concerning new composition techniques for putting the bass in a melodic context, whether the methodology also changes and how the music is affected when the bass plays the melody. The work resulted in two compositions which came about from the respondents' respective answers. By empirical research, the results showed that there is no single method of composing to put the bass in a melodic context. Problems also arise which must be solved through thorough arrangements to create space for the bass to be used as a melodic instrument.

Title in English: The Bass as a Melodic Instrument – To Compose for Double Bass

Keywords in English

Composition, double bass, methods of composing, counterpoint, arranging.

Innehåll

1. Inledning	4
1.1 Bakgrund	4
1.2 Syfte	4
1.3 Begränsningar	4
1.4 Frågeställningar	5
2. Tidigare undersökningar	6
3. Metod	7
3.1 Intervjuer	7
3.2 Intervjufrågor	7
4. Resultat – undersökning	9
4.1 Svar från intervjuer	9
4.1.1 Sammanfattning av intervjun med Johannes Lundberg	9
4.1.2 Sammanfattning av intervjun med Anders Jormin	9
4.2 Partituranalys	10
4.2.1 Om lyckan vill - Johannes Lundberg	10
4.2.2 Ramona Elena - Anders Jormin	11
5. Resultat – eget projekt	13
5.1 Komposition 1 – Johannes tankar och svar	13
5.1.1 Utgångspunkter	13
5.1.2 Melodi	13
5.1.3 Augmentation och kontrapunkt	14
5.1.4 Skapa variation av huvudtemat	14
5.1.5 Form och arrangering	15
5.2 Komposition 2 – Anders tankar och svar	15
5.2.1 Utgångspunkter	15
5.2.2 Harmonik och melodi	16
5.2.3 B-del	16
5.2.4 Form	17
5.2.5 Basgång eller basmelodi?	17
5.3 Utfall	17
6. Diskussion	18
6.1 Arbetsmetodik och kompositionstekniker	18
6.2 Basens brister som melodiinstrument	19
7. Slutsats	21
8. Referenser	22
9. Bilagor	23

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Så länge jag kan minnas har jag känt en stark dragning till musik, men det var lite av en slump att jag började spela ett instrument själv. Valet föll på elbas, men när jag kom i kontakt med jazz under gymnasiet gjorde jag bytet till kontrabas. Det var även under gymnasiet som jag började komponera musik, och tog inte bara inspiration av jazz utan blev dessutom hänförd av den klassiska musikskatten. Jag ser på mig själv inte bara som musiker, utan även som kompositör och det är en stor del av min musikaliska identitet.

Det var huvudsakligen starka melodier som jag fastnade för, och det är fortsatt ett viktigt fokus för mitt musikskapande. I min roll som basist är det sällan som jag själv får framföra och spela melodier, och det har skapat en nyfikenhet kring melodier för mig.

1.2 Syfte

Syftet med mitt arbete är att hitta och lära mig verktyg som jag kan använda i mitt arbete som kompositör. Att jag väljer att fokusera på just melodier för kontrabas är en självklar följd av att jag spelar kontrabas, och att jag vill utforska hur kontrabasen kan användas utöver dess normativa roll i ensemblespel.

Som instrument har basen flera begränsningar som gör att den, idiomatiskt, inte är ett självklart melodiinstrument. Den har ett lågt register som gör att melodier inte har lika enkelt att tränga fram genom ljudbilden, dess melodiska omfång är smalt och vid pizzicatospel i högre register har instrumentet inte mycket sustain och förlorar sin klang. Med dessa begränsningar måste man arbeta på ett annat sätt för att lyfta fram basen som melodiinstrument.

Den främsta rollen som basinstrument inom jazz har är att ge melodisk och rytmisk stabilitet i musiken, och se till att de andra medlemmarna i gruppen låter bra. I boken *Jazz - att lyssna och förstå* (King 1997) beskriver författaren Jonny King basens roll inom jazz: "Basen utgör bokstavligen pulsen i varje jazzgrupp, och vare sig man hör den klart och tydligt eller känner dess närvaro är den lika oundgänglig för jazzens ljudbild som vilket annat instrument som helst." (King 1997, sid. 50.) Med detta citat i åtanke går det inte att underskatta basens funktion och dess fundamentala roll i musiken. En till utmaning i detta arbete är att undersöka hur musiken inte tappar dess energi och framåtsträvande rörelse när kontrabasen lämnar sin givna roll och istället axlar en melodisk roll.

1.3 Begränsningar

Termen basmelodier är väldigt omfattande och inom ramen av detta arbete har jag valt att bortse från skrivna basmelodier vars fokus är att förstärka de harmoniska klangerna och/eller harmonikens framåtrörelse. Vidare kommer jag utföra detta arbete utifrån ett perspektiv av en kompositör, och inte hur man som instrumentalist kan utveckla ett melodiskt spel. Avslutningsvis har jag fokuserat mitt arbete inom jazz och improvisatorisk musik, och valt att bortse från andra genrer där basmelodier kan förekomma.

1.4 Frågeställningar

Med mitt syfte och mina begränsningar i åtanke landade jag i dessa frågeställningar, som mitt arbete kommer försöka besvara:

- Vilka kompositionstekniker finns för att lyfta fram kontrabasen som melodiinstrument?
- Hur skiljer sig arbetsmetodiken åt när man skriver melodier för basinstrument jämfört med traditionella melodiinstrument?
- Hur påverkas musiken när basinstrument spelar melodin?
- Hur kan jag tillämpa dessa verktyg i mitt arbete som kompositör?

2. Tidigare undersökningar

Jag har influerats av tidigare skriftliga examensarbeten som berör ämnet komposition. Marcus Karlsson (2020) skriver om att begränsningar kan användas som en språngbräda när man komponerar musik, och att det då blir enklare att hålla sig till grundidéens kärna. Han nämner också att det blir en röd tråd som löper genom musiken som kan få den att kännas mer enhetlig. Dessutom tar Karlsson upp att musiken han skrev i samband med sitt examensarbete kändes annorlunda än den han tidigare komponerat, och att detta gav honom fler verktyg att använda i sitt komponerande.

I Ron Millers bok *Modal Jazz Composition & Harmony Vol. 2* (1997) lyfter han fram att melodier har olika kvalitéter och uppfattas olika beroende på vilket register de spelas i. Melodier som spelas i låga register uppfattas som tyngre och mörkare med en mer tvetydig känsla. Detta ställer han i kontrast till melodier som spelas i högre register, som då uppfattas som ljusa, tydliga och tunnare. Miller nämner inte specifikt kontrabas eller andra basinstrument, men då de klingar i ett längre register appliceras det påståendet på just basinstrument.

Tidigare nämnde jag Jonny Kings bok *Jazz – Att lyssna och förstå* (1997), där King främst tar upp kontrabasens idiomatiska roll och funktion i en jazzensemble, att ge rytmisk stabilitet och en harmonisk grund. Han skriver ett par meningar om att det även är vanligt förekommande med bassolon i jazz, men inte att instrumentet kan användas som ett melodiinstrument. *Jazz – Att lyssna och förstå* (1997) är en bok som är främst riktad till personer som precis börjat lyssna på och spela jazz, och det går att förstå att han lägger mest fokus på att beskriva basens idiomatiska roll i en jazzensemble.

Inom jazz finns det många exempel genom historien där basen har en framträdande melodisk roll. Bland annat släppte basisten Paul Chambers skivan *Whims of Chambers* (1955) där han spelar samtliga melodier samt skrivit tre låtar som är med på skivan. På Christian McBrides skiva *Gettin' To It* (1994) har han skrivit många låtar där han spelar melodin, med både pizzicato och arcospel. Esbjörn Svensson har också skrivit musik där basen spelar melodin, bland annat på hans skiva *Seven Days of Falling* (2003).

Anledningen till att jag tar upp dessa musiker är att belysa att basen har använts som ett melodiskt instrument över lång tid och i flera olika stilar inom jazzen, i allt från traditionell amerikansk jazz till den moderna nordiska jazzen. Många musiker, inte bara basister, har utforskat hur basen kan användas som melodiinstrument, och det finns fler exempel som jag inte har tagit upp här.

3. Metod

I min undersökning har jag använt mig av två metoder för att få en bättre bild av hur kompositörer har arbetat när de har skrivit musik där kontrabasen haft den främsta melodirollen. Jag valde att först ha kvalitativa semi-strukturerade intervjuer, för att kunna gå in på djupet och få en tydlig bild av hur de har arbetat. I intervjuerna fick de svarande prata fritt runt ett antal frågor – hur de har gått tillväga när de komponerat musik när basen haft en större melodisk roll, vilka utgångspunkter de har haft samt om utmaningar de mött under arbetets gång. Efter att ha genomfört intervjuerna gjorde jag en partituranalys av två låtar skrivna av respondenterna för att sätta deras svar i en kontext. Därefter skapade jag ett ramverk för mig själv som jag använde mig av som utgångspunkt för att själv komponera två låtar där kontrabasen har den främsta melodirollen.

3.1 Intervjuer

Jag ville intervju basister som är verksamma som både musiker och kompositörer för att höra hur personer som spelar bas ser på att komponera melodier och musik. Jag valde att höra av mig till personer jag inte träffat tidigare, för att få ett nytt perspektiv som jag inte hört från tidigare lärare. Detta landade i varsin intervju med Johannes Lundberg och Anders Jormin. Båda respondenterna har valt att inte vara anonyma inom ramen för detta arbete. Intervjun med Johannes ägde rum den 12/12-2023 och varade i ca 50 minuter, och intervjun med Anders ägde rum den 14/12-2023 och varade i ca 60 minuter. Intervjuerna ägde rum över Zoom, där jag genom programmet kunde spela in intervjuerna för att sedan transkribera och analysera dem.

Johannes Lundberg är basist och kompositör. Han är utbildad på Högskolan för Scen och Musik och i eget namn har han släppt två skivor. Utöver detta har han spelat med många grupper inom flera olika genrer, och har lång erfarenhet som ljudtekniker.

Anders Jormin är en av Sveriges främsta jazzmusiker tillika kompositör och har spelat på scener runt om i hela världen. Han är verksam i flera olika genrer och släppt många skivor i eget namn samt medverkar på flera inspelningar.

3.2 Intervjufrågor

Följande frågor fick respondenterna svara på:

1. Vad har du för ingångsvinkel när du komponerar musik?
2. Komponerar du musik där du specifikt vill att basinstrument ska ha den huvudsakliga melodirollen?

3. Skiljer sig arbetsmetodiken åt när du komponerar melodier specifikt för basinstrument jämfört med traditionella melodiinstrument?
4. Vilka parametrar behöver man förhålla sig till när man skriver melodier, och förändras dem när man skriver melodier för kontrabas?
5. Vilka kompositionstekniker finns/har du använt dig av för att lyfta fram basinstrument i melodiska roller?
6. Vilka utmaningar finns i att använda basinstrument i melodiska roller?
7. Vilka möjligheter finns i att använda basinstrument i melodiska roller?

4. Resultat – Undersökning

4.1 Svar från intervjuer

Nedan följer en sammanfattning av intervjuerna jag genomförde med Johannes Lundberg och Anders Jormin, där jag sorterat fram det mest relevanta inom ramen av detta arbete.

4.1.1 Sammanfattning av intervjun med Johannes Lundberg

Johannes var väldigt direkt i att han inte tycker att kontrabasen är ett särskilt lämpligt melodiinstrument, då det finns andra instrument som är mer uttrycksfulla när det kommer till melodispel. Han påpekar att ”Du kan avsluta den (tonen) eller hålla kvar den, det är de sakerna man kan göra. Blåsinstrument, stråkinstrument eller sång är ju så otroligt mycket mer uttrycksfullt på det sättet”, och hänvisar till hur få möjligheter man har som basist att påverka tonen efter anslaget till skillnad från instrument man använder luft till. Han sa även att eftersom basens register och omfång är ganska begränsat leder det till att melodier får svårt att sjunga och klinga ut och melodier låter bäst från D på G-strängen till C i tumläge på C-strängen.

På de låtar som Johannes har basmelodier på berättade han att musiken inte var skriven med det i åtanke, utan att han snarare konstaterade att det gick att spela melodin på kontrabas. Därifrån såg han på helheten av projektet han arbetade med och lade vikt på om det tjänade musiken eller inte med kontrabasmelodier. Hans fokus hamnade på variationen i temapresentationerna så att arrangeringen och orkestreringen inte förblev densamma i alla låtar. Det var ofta under repetitioner som orkestreringen sattes på plats, och inte under själva skrivandeprocessen.

Eftersom Johannes inte skrivit sin musik med basmelodier i åtanke hade han inte heller en specifik kompositionsteknik för hur han lyfter fram basen som melodiinstrument, utan berättade mer generellt om hans kompositionsprocess. En sak han lyfte fram var att han lägger mycket fokus på formen, och dras till ABC-former som utvecklas med en tydlig linjär framåtriktning. Johannes pratade även mycket om hur han använder kontrapunkt och olika tekniker inom kontrapunkt, som augmentering och kanon. I kombination med kontrapunkt brukar han även välja att ha ett ganska begränsat tonmaterial till en start, och genom diverse kontrapunktstekniker få ut så mycket som möjligt av materialet som möjligt. På så sätt kan han använda liknande tonmaterial i alla formdelar av sin låt och samtidigt bibehålla den linjära känslan så att musiken utvecklas framåt.

4.1.2 Sammanfattning av intervjun med Anders Jormin

Anders berättade att han alltid lägger stort fokus på melodin. Han poängterar att ”Melodin sätter jag i centrum. Det betyder inte alltid att jag komponerar melodin först, men jag lägger mycket engagemang i att få musiken melodiskt hållbar” och fortsätter med att lägga stor vikt på att intentionen att skriva och spela en melodi är lika viktig som det faktum att frasen är en melodi. Oavsett vilket instrument man spelar behöver man spela melodin med övertygelse för att det ska uppfattas som en melodi menar Anders, och särskilt när det kommer till ett instrument som idiomatiskt inte är ett självklart melodiinstrument.

Anders har skrivit mycket musik där basen har en stor melodisk roll för flera olika sättningar, och han menar att kompositionstekniken inte behöver vara mer annorlunda än vad den behöver vara med hänsyn till instrumenten man skriver för. På sätt och vis är det en självklar slutsats då alla instrument har olika begränsningar och förutsättningar vad man kan göra på instrumentet. Samtidigt ger det dig ett direkt och konkret ramverk som du måste förhålla dig till när du komponerar musik.

En till faktor som Anders tryckte på är att om du är friare i din roll leder det även till att andra kan vara friare i sina roller. Om man, som kompositör i detta fall, skriver ett parti där basen spelar melodin skapar det en möjlighet för melodiinstrument att ta en kompromiss. Ett sådant synsätt kan öppna upp musiken och skapa ett sound som annars inte skulle finnas om varje instrument skulle hålla sig till sin normativa roll.

Vidare sa Anders att han brukar utgå från en idiomatik när han skriver för kontrabas, och sedan pressa väggarna utåt. Ett exempel på detta är att han ofta väljer en tonart i ett tidigt skede av sin kompositionsprocess där han kan använda sig av lösa strängar, exempelvis A-dur eller D-dur. Han lägger även ett stort fokus på att skapa andrum i musiken, att arrangera den så att det finns utrymme och luft där basens melodier kan ta plats.

4.2 Partituranalys

För att komplettera intervjuerna och se hur mina respondenter har använt basen i en mer melodisk roll i praktiken gjorde jag även en partituranalys av varsin låt som de har skrivit. Jag har endast valt att analysera de delar av låtarna där basen spelar melodin, och inte hela verken. Inför analysen transkriberade jag delar av Anders Jormins låt Ramona Elena, och fick noterna till Johannes Lundbergs låt Om Olyckan Vill¹ av honom själv.

4.2.1 Om Olyckan Vill – Johannes Lundberg

Om Olyckan Vill är en låt skriven av Johannes Lundberg och finns på hans första album Orca (1994). Sättningen består av trumpet, tenorsaxofon, gitarr, piano, trummor och kontrabas. Nedan följer bilder på noterna och en beskrivning av musiken på de partier där kontrabasen har en melodiroll.



Figur 1. Melodi på Om Olyckan Vill, av Johannes Lundberg

På bilden ovan står melodin utskriven i sin helhet. Låten börjar med att saxofonen spelar den i rubato, och sedan följer ett kort mellanspel innan basen börjar spela melodin unisont med trumpetten. Melodin ligger helt inom det register som Johannes ansåg att basen klingar bäst

¹ Låten fick fel namn när den släpptes och heter Om Lyckan Vill online.

för melodier på, med undantag för ett lägre B. Gitarren fyller ut harmoniken med luftiga ackord, och trummorna kompar endast med svaga cymbaler. Detta hjälper basen att komma fram genom ljudbilden, och den hörs väldigt tydligt utan att överröstas. Dynamiken i detta parti hålls på en låg nivå, men det finns mycket intensitet i musiken och den har en framåtsträvande riktning. Återigen följs denna A-del av ett kortare mellanspel, innan det händer något väldigt intressant i nästa A-del.



Figur 2. Kanon av melodin på Om Olyckan Vill, av Johannes Lundberg

Trumpeten fortsätter spela samma melodi som visas i figur 1, nu förstärkt av saxofonen, men basen spelar den melodi som står ovan. Det är en sorts kanon, där Johannes har skrivit en imiterande stämma som spelas samtidigt som huvudmelodi, och tillsammans ger det musiken en otrolig riktning framåt. Stämmorna går ibland ihop och skapar genom det en andningspaus så att det inte är ett konstant rytmiskt flöde i musiken. Återigen hålls dynamiken låg vilket hjälper basen att ta plats i musiken.

Att skriva en kanon och därigenom vrida och vända på grundmaterialet genom kontrapunkt är en teknik som är vanligt förekommande i den klassiska världen, men något som man inte ser så ofta i jazz. Det sätter en prägel på musiken och här visar Johannes att det är en teknik som kan användas för att sätta kontrabasen i en melodisk kontext.

4.2.2 Ramona Elena – Anders Jormin

Ramona Elena är en låt skriven av Anders Jormin och finns att hitta på hans album Pasado En Claro (2023). Sättningen består av kontrabas, sång, trumset och koto, som är en japansk harpa. Nedan följer ett par utdrag från låten av de partier där kontrabasen spelar melodin.



Figur 3. Del av A-delen på Ramona Elena, skriven av Anders Jormin.

Notbilden ovan är taget från bryggan som leder in till B-delen. Partiet spelas i rubato, och detta spelas endast av sång och bas, som spelar melodin unisont. Det är tydligt att basens roll här är att förstärka melodin, och för att förstärka denna effekt är de andra instrumenten tysta. På så sätt skapar Anders luft i musiken, som han tryckte på under vår intervju.



Figur 4. Del av B-delen på Ramona Elena, skriven av Anders Jormin.

Nu är vi i B-delen, och partiet startar med endast kontrabas och koto. Notera att basen oktaverar upp melodin, vilket hamnar i ett register högt upp i tumläge där basen vid pizzicatospel har en mycket kort ton utan mycket klang och volym. Detta kompenseras genom att koton ackompanjerar mycket svagt, och skapar en skör ljudbild som tvingar lyssnaren att spetsa öronen för att uppfatta vad som händer.

Efter dessa fyra takter sjunger sångaren samma melodi med tillhörande text, som ett svar till basmelodin precis innan. Anders går då tillbaka till att spela bastonerna, och musiken får direkt mer energi av att gå upp naturligt i dynamik och strävar därmed framåt. Trummorna börjar nu spela ytterst sparsmakat för att förstärka melodin, och inte ett fast komp.



Figur 5. Del av B-delen på Ramona Elena, skriven av Anders Jormin

Basen tar över temat igen efter fyra takter och fortsätter melodiutbytet med sången. Nu har Anders gått ner en oktav i ett register där basen har större klang och volym, som gör att dynamiken inte behöver hållas lika låg för att melodin ska komma fram. Detta gör även att koton kan spela starkare utan att dränka temat som framförs av basen. När sången tar över temat igen efter dessa fyra takter och basen går tillbaka till att kompa börjar även trummorna spela ut mer och mer vilket ökar energin. Hela B-delen har sakta men säkert gått upp mer och mer i energi utan att för den delen vara väldigt stark, tack vare att de börjar från en väldigt låg startpunkt.

Jag tycker att detta är ett väldigt bra exempel på vad Anders menar när han säger att han skapar luft i arrangemanget för att basen ska kunna få plats. Detta skapar han genom att hålla en låg dynamik samt som en följd av att alla instrument inte spelar samtidigt. Särskilt tydligt skapar han luft genom att trummorna inte spelar ett fast komp utan endast förstärker melodin på vissa ställen. Det blir en väldigt stor effekt av att börja från en låg dynamisk startpunkt, då det skapar en stor effekt av att endast gå upp lite i volym.

5. Resultat – Eget projekt

Utifrån svaren från respondenterna skapade jag ett ramverk som jag utgick från för att skriva min musik. Jag valde att skriva en låt per respondent, men tog samtidigt med mig vad båda sa under intervjuerna. Dessa låtar kommer jag spela på min examenskonsert, med sättningen trummor, kontrabas, piano, tenorsaxofon, trombon och trumpet. Nedan följer en beskrivning och mina reflektioner av min kompositionsprocess för de två låtarna.

5.1 Komposition 1 – Johannes tankar och svar

Parallellt med att jag skrev musiken arrangerade jag den också, och det tog cirka två veckor av intensivt arbete. Detta gjorde jag just för att jag skulle arrangera för kontrabas, så att jag skulle ha full kontroll över musiken och skapa luft i musiken för att basen skulle komma fram i ljudbilden.

5.1.1 Utgångspunkter

Som en följd av att Johannes inte skrivit musik med utgångspunkten att kontrabasen ska spela melodi hade han inte heller en specifik kompositionsteknik för detta, utan tog upp hur han tänkt generellt när han har skrivit musik. I min komposition har jag som utgångspunkt att skriva en ABC-form, där C är en variation av A, samt skriva kontrapunkt och använda mig av augmentering. Även melodins register höll jag mestadels inom det register som Johannes ansåg att basmelodier klingar bäst, från lilla D till ettstrukna C.

Kontrapunkt är en kompositionsteknik där självständiga melodier spelas med och mot varandra, och är vanligt förekommande i klassisk musik. Ett syfte med att använda sig av kontrapunkt är att musiken blir mer linjär istället för horisontell, vilket ger musiken en naturlig framåtsträvan. Augmentering är en teknik inom kontrapunkt där notvärdena i en melodi fördubblas och flyttas till en annan stämma.

5.1.2 Melodi

Mitt första steg i processen var att sitta vid pianot och försöka komma på en melodi. Som i Johannes låt ovan ville jag utgå från ett specifikt modus, och bestämde mig att utgå från en Bb-mixolydisk skala med en liten sext². Det är en skala som jag inte brukar använda som startpunkt för en komposition, men jag ville se vilka idéer som kunde komma fram ur den. Ytterligare en utmaning för mig själv var att låten skulle gå i ett snabbare tempo, vilket inte heller är något jag brukar göra.

När jag satt vid pianot stod det helt stilla i mitt huvud, och jag ogillade allt jag testade. I stället plockade jag fram min kontrabas och spelade in mig själv när jag improviserade fritt över den skalan, och då kom en första idé fram. Jag transkriberade det jag spelade och renodlade idéerna, och landade i denna melodi som utgångspunkt. Under processens gång gjorde jag ett par justeringar, och detta blev det slutgiltiga resultatet.

² Den skala man får om man spelar en Eb-moll melodisk skala från det femte steget i skalan.



Figur 6. Huvudtemat av min låt.

De justeringar jag gjorde var en följd av att harmoniken som den valda skalan utgår från inte har en naturlig upplösning utan att låta som en blues som landar på ett dur-7 ackord eller ett Eb-moll, som en Bb-mixolydisk skala med liten sext naturligt strävar mot. För att komma runt detta problem skrev jag en basgång som skapar en modalitet runt skalan.

5.1.3 Augmentation och kontrapunkt

När jag skulle börja skriva B-delen fastnade jag också, då jag som utgångspunkt tidigare bestämt att jag skulle använda mig av augmentering. Detta blev en stor utmaning, eftersom melodin jag skrivit var väldigt komplex med många toner i ett högt tempo, och jag insåg snabbt att det inte skulle tjäna musiken om jag höll fast vid grundidén. Det jag istället landade i var att ta en fras av temat i A-delen och augmentera den med små justeringar i rytmen. Jag gjorde inte en helt exakt augmentation, utan ändrade den till det jag tyckte blev lämpligast för musiken. Frasen passade även in i skalan jag utgick från om man modulerar den en liten ters ner, och detta använde jag som grund för kontrabasen till min B-del.



Figur 7. Ursprungsfrasen till vänster, den augmenterade frasen till höger.

Som en kontrast till augmentation experimenterade jag med diminution, som är en annan kontrapunktsteknik där notvärdena i temat förkortas i stället för att expandera. Jag ville även att B skulle vara en stor kontrast till A, och fungera som en uppbyggnad till C. Som komplement till huvudmelodin skrev jag klusterstämmor, som skapar mycket spänning och till slut upplöses när man går till C-delen.

5.1.4 Skapa variation från huvudtemat

Min C-del skulle vara en variation från A-delen, men samtidigt tydligt härledas från den. Jag utgick då helt enkelt från temat med ett par variationer i melodin, samtidigt som jag försökte behålla kärnan i idén. Delarna kändes dock fortfarande för lika varandra, och jag behövde göra fler justeringar för att C inte skulle bli för lik A. Jag bestämde mig för att skriva ett litet mellanspel i A-delen för att också ge den melodin mer andningsrum när man hör den för första gången, och inte ha samma mellanspel i C-delen. Samtidigt ändrade jag även basgången i C, för att göra skillnaden större från A.



Figur 8. Melodin på C-delen, med justeringar i melodin.

5.1.5 Form och arrangering

Parallellt med att jag skrev låten arrangerade jag de olika delarna, för att lyfta fram var basen skulle ha melodirollen. Som i Johannes låt kändes det mest naturligt att basen skulle spela temat först, med färre instrument som spelar för att skapa utrymme där basen kan få plats. För att låten inte skulle tappa sin energi fick pianot spela basgången, och därigenom ta över basens roll. För att musiken skulle behålla sin framåtsträvande riktning och öka i intensitet fick basen spela melodin unisont med saxofonen efter att ha spelat den själv först, och även det kändes väldigt naturligt.

I C-delen experimenterade jag länge med att arrangera den så att basen skulle kunna spela melodin där också, men efter B-delen som var en tydlig uppbyggnadsdel gick det inte att få den så intensiv och energisk som jag ville ha om basen också skulle spela melodin. Jag tänkte på det som Johannes sa i sin intervju, att det måste tjäna musiken om basen ska spela melodin, och i detta fall tjänande det inte musiken. Jag bestämde mig då att basen också skulle spela basgången unisont med pianot, och arrangerade stämmor för resten av blåset. Det tyckte jag fungerade bra, och avrundade temat på ett passande sätt.

Mellanspelet som jag skrev för att låta A-delen få andas mer fungerade att använda på fler ställen i låten, och jag utnyttjade det för att låta de olika delarna få mer luft och bryta upp musiken. Improvisationsdelen lät jag växla mellan basgången i A-delen och mellanspelet, eftersom B-delen snarare var en uppbyggnad och inte fungerade lika bra som en solodel.

Till temat efter solot bestämde jag mig för att göra det kortare, och inte gå tillbaka till att basen spelar melodin då. Det skulle ta ner dynamiken och intensiteten på ett onaturligt sätt, så jag valde att gå direkt in i B-delen efter solodelen och fortsätta tills slutet. I slutet slängde jag in ett trumsolo över mellanspelsprickarna, som gjorde att låten avrundades med mycket energi.

5.2 Komposition 2 – Anders tankar och svar

Som med den tidigare låten jag skrev arrangerade jag musiken parallellt med att jag komponerade den. Denna låt tog ungefär sex veckor att bli helt färdig med, men då jobbade jag inte lika intensivt med själva skrivandet av musiken.

5.2.1 Utgångspunkter

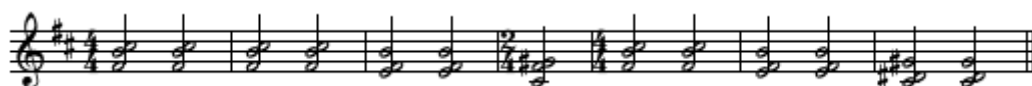
Som en kontrast från låten jag skrev utefter Johannes ramar ville jag inte att melodin skulle ligga i ett högre register, utan i ett lågt register som basister vanligtvis spelar i. Jag ville utgå från kontrabasens idiomatiska egenskaper, och använda det som en grund att bygga vidare på. Vidare höll jag hårt i Anders tanke om att kompositionsmetoden inte behöver vara mer

annorlunda än vad begränsningarna ger upphov till, och därmed inte ge mig fler begränsningar när det inte behöver vara det. Jag hade inte en tydlig idé om hur formen skulle se ut förutom att det skulle finnas en B-del, då jag såg hur musiken organiskt kan utveckla sig. Det jag däremot gjorde var att rita en kurva som skulle avspegla dynamiken och intensiteten över låten, och höll fast i den när jag komponerade.

Till skillnad från låten jag skrev efter utgångspunkterna från Johannes intervju skrev jag denna låt endast vid ett piano, och använde mig inte av kontrabasen för att komponera.

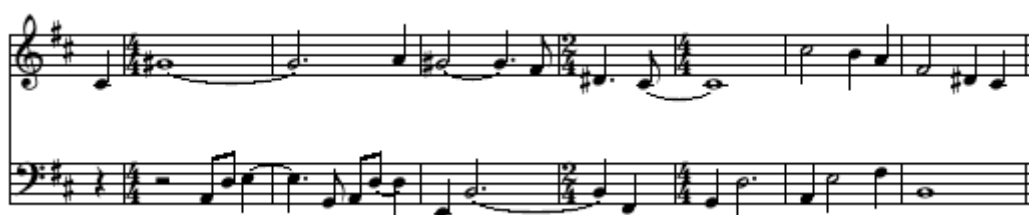
5.2.2 Harmonik och melodi

Jag bestämde mig tidigt i processen att pianot skulle axla rollen som basisten vanligtvis har i en ensemble, nämligen den som för harmoniken samt ge rytmisk stabilitet. Eftersom bastoner i stor utsträckning bestämmer vilken karaktär harmoniken får var det även viktigt att hitta ackord som gav möjlighet till friare meloditoner. Detta landade i att ackorden endast bestod av sus-treklanger, som tillät melodin att vara friare utan att karaktären påverkades i större utsträckning. Dessutom var det tacksamt att inte ha fler än tre toner i ackorden, då jag insåg att melodier i basregister kunde försvinna i ljudbilden med för tjocka klanger. För att ge rytmisk stabilitet höll sig pianot fast vid att spela halvnoter, samt spela legato för att fylla ut ljudbilden.



Figur 9. Ackord i A-delen av min låt.

Jag skrev melodin för basen först, där jag använde arpeggios av sus-treklanger för att skapa ett motiv och behålla samma öppna känsla som harmoniken ger. Den melodin var mer rytmiskt intensiv, med en mer pådrivande känsla. Jag testade att blåset skulle spela långa toner som ackordsmattor, men upplevde att basens melodi försvann i ljudbilden då. I stället bestämde jag mig för att använda mig av kontrapunkt, och skrev en melodi som skulle ligga i trumpet och trombon. Jag var noga med att melodierna inte skulle gå emot varandra rytmiskt utan jag skapade luft för de båda melodierna att komma fram i ljudbilden.



Figur 10. Melodierna i A-delen av min låt.

5.2.3 B-del

I B-delen valde jag att pianot skulle fortsätta spela sus-treklanger i halvnoter för att bibehålla rytmisk stabilitet och harmoniskt flöde. Det var ett musikaliskt val som jag kände band ihop de två delarna på ett passande sätt. Som kontrast till A-delen, där basmelodin var mer intensiv och den andra melodin innehöll mer luft, skrev jag en mindre intensiv basmelodi och en något mer rytmisk blåsmelodi. Jag ville även att det skulle finnas mycket spänning i musiken

och på ett tydligt sätt leda tillbaka till A-delen. Det fick jag till genom att basmelodin landar på tonen F, vilket tillsammans med sustreklängen i pianot skapar ett Fmaj7#11-ackord, vilket i sammanhanget ger låten en skjuts framåt.

5.2.4 Form

Parallellt med att jag skrev låten arrangerade jag den i Sibelius, och bearbetade fram en form. Dynamikkurvan som jag utgick från var både tacksam och enkel att följa, då den kändes väldigt naturlig i förhållande till musiken. Låten fick någon sorts ABAB-form, där fler och fler instrument lades till allt eftersom. Jag bestämde mig för att pianot skulle dubbla basmelodin genom hela låten, för att den skulle komma fram ännu tydligare. Till den andra A-delen fick även trombonen hålla sig till den melodin, vilket gav den mer kraft och följde den ursprungliga dynamikkurvan.

När jag var färdig med arrangemanget och började tänka på improvisationsdelen kände jag att det dels skulle bli lite för uttjatat att spela solo över formen, och att harmoniken var lite för otydlig som en följd av sus-ackorden tillsammans med basmelodin. De låga tonerna skapade en sorts tonalitet som rörde sig väldigt fritt över olika skalor, utan tydliga ackord. Detta ledde till att jag skrev en ny solodel, som rörde sig i samma tonalitet men med en mer modal känsla. Jag blev nöjd med hur solodelen kändes, men det var svårt att gå tillbaka till temat på ett sätt som kändes naturligt och inte forcerat. Dessutom upplevde jag fortfarande en risk att de andra delarna skulle kännas för uttjatade att återgå till. Hela temat fungerade som en uppbyggnad och avspänning till solodelen, och att gå tillbaka till den skulle göra att dynamikkurvan inte följdes. Jag landade till slut i att inte spela hela temat efter solo, utan endast gå tillbaka till en B-del och sedan frasera av låten. Slutet gick hand i hand med min ursprungsplan om dynamiken, och det kändes naturligt att inte gå tillbaka till A-delen.

5.2.5 Basgång eller basmelodi?

När jag funderade på låten som helhet och kollade igenom varje stämma var för sig började jag uppleva basmelodin mer som en basgång än en melodi. Jag upplevde att det inte var tillräckligt mycket variation i melodin utan snarare ett ostinato samt att basregistret oundvikligen skapade en känsla av tonalitet, vilket inte var det jag eftersträvade. Jag provade att oktavera upp basmelodin, men då tappade musiken mycket energi och krockade i register med den andra melodin som trumpet och sax spelade. Jag bestämde mig för att skriva om A-delen och skapa mer variation i melodin, med förhoppningen att känslan av ett ostinato skulle försvinna. Med mer variation försvann känslan av ett ostinato och melodin fick ett större djup i sig. Jag tänkte även på vad Anders sa om att intentionen av att man spelar en melodi är lika viktig som att det är en melodi i sig, vilket fick mig att känna mig mer säker på att det skulle uppfattas som en melodi. Att melodin skapade en känsla av tonalitet gick inte att komma ifrån, trots att jag inte skrivit låten utifrån ett modus eller en grundton.

5.3 Utfall

Efter att ha arbetat med de utgångspunkter jag tagit från intervjuerna med Johannes Lundberg och Anders Jormin komponerade jag två låtar, som jag kommer framföra på min examenskonsert. Låtarna har jag döpt till Framtiden och The Opening, och medföljer som bilagor i detta arbete.

6. Diskussion

I denna del diskuterar jag min kompositionsprocess, tankar jag stötte på under arbetets gång och mina reflektioner kring hur kontrabasen kan användas som melodiinstrument. Reflektionerna tar avstamp i mina frågeställningar och ställer det i relation till mina syften med arbetet.

6.1 Arbetsmetodik och kompositionstekniker

En metod jag kommer ta med mig från arbetet är att använda min kontrabas för att komponera musik. Jag har tidigare nästan helt uteslutit använt ett piano, för att kunna testa melodiska idéer med harmonik och att få en bild av hur det ska låta. Med det sagt har jag nog ofta begränsats i vad jag har skrivit beroende på vad min pianoteknik tillåter mig att spela. Det blev väldigt tydligt när jag skrev låten med Johannes intervju som utgångspunkt – att melodin inte varit likadan om jag skulle ha försökt skriva den på ett piano. I framtiden kommer jag att ta med mig denna metod, att använda mig av basen som ett verktyg för att komponera.

Gemensamt för de två kompositionerna är att jag arrangerade musiken parallellt med att jag komponerade den, vilket gjorde att processerna tog mycket längre tid än det brukar göra när jag skriver musik. Detta gjorde jag eftersom kontrabasen skulle ha en framträdande melodisk roll, och jag behövde se till så att mina idéer faktiskt fungerade i praktiken när jag skrev musiken. Processen blev mer lik den när jag har skrivit mer klassiska stycken. Å ena sidan tror jag att det kan vara till en fördel att man arrangerar musiken samtidigt som man skriver den, att det enklare skapar en röd linje i musiken som man är noga med att följa genom arbetets gång. Å andra sidan tar det mycket tid, och jag kände ofta att jag fastnade med att få idéer att funka innan jag bestämde mig för att gå vidare och radera det jag hade skrivit. Om jag inte hade varit fokuserad på att försöka arrangera musiken samtidigt hade jag snabbare kunnat testa idéer och hitta vad som funkar i ett tidigare stadium. Det finns både för- och nackdelar med att jobba på det sättet som jag gjorde, och jag tror att det är bra att bli van vid olika arbetssätt som kompositör.

En till gemensam nämnare med de två kompositionerna var att jag använde mig av kontrapunkt i dem. Att låta musiken se mer linjär ut snarare än i block ger oundvikligen även en mer framåtsträvande rörelse i musiken, vilket var tacksamt för att få basen att få en mer melodisk roll. Kontrapunkt är visserligen ingen ny kompositionsteknik och jag har själv skrivit mycket kontrapunktisk musik tidigare, men det går fortfarande att använda som verktyg för att ge basen en mer melodisk roll.

Det jag har kommit fram till är att det inte finns en specifik kompositionsteknik för att skriva musik där kontrabasen har en framträdande melodisk roll. Om man bestämmer sig för att ha en sådan utgångspunkt i musiken man skriver skapar det en begränsning för sig själv, som man kommer behöva arbeta runt. Begränsningar behöver inte vara något negativt när man komponerar musik – tvärtom tycker jag att det enklare trigger idéer i sin skapandeprocess. I just detta fall finns det dessvärre ingen universallösning som gör att man kommer runt begränsningen, utan som med alla begränsningar måste man ta till olika verktyg för att komma runt dem.

6.2 Basens brister som melodiinstrument

Tidigare i detta arbete skrev jag att basen har brister i register, omfång och klang som gör att det inte är ett självklart melodiinstrument. Jag tyckte dock inte att alla dessa brister var så stora utmaningar att komma runt som jag trodde. När det kommer till register så tyckte jag att så länge jag höll mig inom basens melodiska register och inte spelar för låga toner så låter melodier fortfarande fint på kontrabas. Att spela för låga toner kan dock påverka hur man uppfattar harmoniken väldigt mycket, men så länge man ser upp för det ser jag inga större problem med basens register när den spelar melodier.

Johannes sa i sin intervju att basens omfång där melodier klingar bäst ligger från lilla D till ettstrukna C, och jag håller nog delvis med honom om det. I min låt jag skrev med Johannes intervju som utgångspunkt ligger melodin från lilla C till ettstrukna C, och även den låga C-tonen klingar bra tycker jag. I låten Ramona Elena som Anders Jormin skrivit spelar han ett lågt B i melodin, och så högt som ettstrukna G högt upp i tumläge. När man spelar så högt så förlorar basen oundvikligen klang, men det visar ändå att i rätt sammanhang kan man spela melodier så högt på bas också. En till sak att tänka på är att många melodier har en oktav eller mindre än en oktav från högsta till lägsta tonen, vilket betyder att basens omfång, i teorin, inte utgör en direkt begränsning vid melodispel.

En stor utmaning i denna process var att hitta tillvägagångssätt för att musiken fortfarande ska ha en framåtsträvande rörelse när basen inte fyller sin vanliga roll. I låten med avstamp från Anders intervju kunde jag komma runt detta genom att pianot väldigt tydligt tar den rytmiska rollen som ger låten stabilitet, men det är ett musikaliskt val som medför sina begränsningar. Dessutom upplevde jag behovet att dubbla basmelodin i Anders låt för att den skulle kunna ta det utrymme som behövs för melodin att uppfattas som en melodi i det registret. Jag instämmer med det Ron Miller (1997) säger i sin bok *Modal Jazz Composition & Harmony Vol. 2* att melodier i ett lägre register upplevs som tyngre och mer tvetydiga. Som en följd av detta kan det vara lämpligt att basen spelar melodin unisont med ett annat instrument för att det tydligare ska upplevas som en melodi.

Denna utmaning stötte jag på även i låten jag skrev efter intervjun med Johannes, samt att få basen att komma fram i ljudbilden. Där spelade basen melodin i första A-delen, men för att kunna ta plats fick resten av gruppen vara helt tysta och trummorna höll en låg dynamik. Det var ett liknande arrangemang som Johannes har i sin låt "Om olyckan vill". Basen spelar melodin i ett högre register, och för att basen ska kunna ta det utrymmet är det nödvändigt att hålla dynamiken nere och skapa luft i arrangemanget. Men när dynamiken och intensiteten går upp hamnar basen i bakgrunden om den spelar melodin, även om temat spelas unisont med ett annat instrument. Denna höjning i dynamik och intensitet riskerar även att upplevas som något platt om basen lämnar sin typiska roll i en jazzgrupp. Som Jonny King (1997) säger i sin bok är basen oundgänglig för jazzens ljudbild, och detta upplevde jag i denna låt. Jag bestämde mig att det var mest lämpligt med ett kortare parti basmelodi innan jag behövde släppa det för att musiken ska få en naturlig framåtsträvan. Om man har skrivit en låt i ett annat tempo och stuk skulle jag gissa att man kan komma runt den faktorn på ett annat sätt, men i detta fall var det onekligen svårt att arrangera musiken så att basen kunde ta plats i ljudbilden.

Avslutningsvis har jag inte skrivit musik där kontrabasen spelar med stråke inom detta projekt, för att jag själv känner att min stråkteknik inte är tillräckligt bra för att spela och framföra musiken på min examenskonsert. Jag tror att man kan komma runt vissa problem jag stötte på i mitt komponerade vid spel med stråke, till exempel att klangen har enklare att komma fram i en ljudbild. Jag har inte heller använt mig av effektpedaler för att ändra basens klang för att jag inte har några sådana pedaler helt enkelt. Det skulle nog också vara till hjälp för att underlätta basen att komma fram genom ljudbilden. Däremot tror jag inte att man kommer undan att basens roll måste kompenseras på något sätt för att musiken inte ska bli för stillastående.

7. Slutsats

Som basist och kompositör ville jag intervjua personer med liknande bakgrunder, vilket gjorde att valet föll på just Anders och Johannes. Det hade varit intressant att få höra hur en kompositör som inte spelar bas förhåller sig till basmelodier för att se om jag hade fått andra svar och tankar. Inom ramen av detta arbete skulle det inte få plats då undersökningen hade blivit för omfattande, men vid en framtida fördjupning i ämnet är det något som vore intressant att undersöka. Samtidigt hade Anders och Johannes sina egna uppfattningar om basen som melodiinstrument, vilket gav detta arbete en bred grund att ta avstamp från trots deras liknande bakgrund.

Det har varit väldigt roligt och lärorikt att undersöka och utforska hur basen kan användas som melodiinstrument. Det har även varit svårt, och jag har fått stanna upp ett par gånger och fundera över om jag verkligen har följt de ramar och begränsningar jag satt för mig själv. Det finns tillvägagångssätt för att få basen att fungera som ett melodiinstrument, men man stöter även på problem i musiken om man tvingar sig själv att basen ska spela melodin. Det fungerar bra som en effekt och för att underlätta att musiken ska få en naturlig dynamisk kurva, men det är svårt att få det att funka genom en hel låt.

Med det sagt tycker jag samtidigt att det öppnar upp nya dörrar att skriva musik där basen har en melodisk roll. Det är en begränsning som resulterar i en annat sound och får mig att använda verktyg som jag vanligtvis inte plockar fram ur min verktygslåda. All min musik jag kommer att skriva i framtiden kommer inte ha basen som ett melodiinstrument, men jag kommer ta med mig de lärdomar och plocka fram de verktygen när det behövs, för att ta vara på kontrasten i ljudbilden som det skapar.

Nedan sammanfattar jag i punktform det viktigaste jag kommit fram till i detta arbete:

- Basens register där melodier klingar bäst är från lilla C till ettstrukna C, men det går att töja på denna gräns också.
- Dess omfång är relativt smalt, men det är inte en så stor begränsning som man kan tro vid melodispel.
- Det skapar en dynamisk effekt som får lyssnaren att spetsa öronen, och fungerar bra för att bryta upp soundet av en jazzensemble.
- Om basen spelar melodi måste dess roll ersättas på något sätt, och det är inte alltid som det går att hitta en naturlig lösning på detta.
- För att melodier på kontrabas ska uppfattas som melodier behöver man ibland dubbla med ett annat instrument.
- Kontrapunkt är en bra kompositionsteknik för att skriva basmelodier, men det finns inte en självklar eller unik teknik för att skriva musik där basen har en melodisk roll.

8. Referenser

Chambers, P. (1955). *Whims of Chambers*. Album. Blue Note, New Jersey, Van Gelder Studio.

Jormin, A. (2023). *Pasado En Claro*. Album. ECM, Göteborg, Studio Epidemien.

Karlsson, M. (2020). *Kreativa begränsningar i komposition*. Examensarbete/kandidatuppsats, inriktning Jazz/Improvisation, Musikhögskolan i Malmö.

Hämtad från <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/9027605>.

King, J. (1997). *Jazz – Att lyssna och förstå*. Bok. Övers. Einar Hecksher. Stockholm, Wahlström och Widstrand (2000).

Lundberg, J. (1994). *Orca*. Album. Imogena Records, Onsala, Fritidshus.

McBride, C. (1994). *Gettin' To It*. Album. Verve, New York, Clinton Recording Studio.

Miller, R. (1997). *Modal Jazz Composition & Harmony*. Bok. Mainz, Advance Music..

Svensson, E. (2003). *Seven Days of Falling*. Album. ACT Music, Stockholm, Atlantis Studio.

9. Bilagor

- 1. Not på Framtiden – låt med utgångspunkt från intervjun med Johannes**
- 2. Not på The Opening – låt med utgångspunkt från intervjun med Anders**

Bilaga 1 - Framtiden

Låt efter Johannes intervju

Gustav Sundquist

$\text{♩} = 180$

Gmaj7(sus2)/A /B♭ /C /D B♭maj7(sus2)/G♭ /A♭ /A /B♭ Gmaj7(sus2)

Tenor Saxophone

Trumpet in B♭

Trombone

Piano

f

$\text{♩} = 180$

Bass Guitar

f

7 B \flat maj7(sus2) A

Ten. Sax. B \flat maj7(sus2) tacet

Tpt. B \flat maj7(sus2) tacet

Tbn. B \flat maj7(sus2) tacet

Pno.

Bass A

12

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass

17 Gmaj7(sus2)/A/Bb /C /D Bbmaj7(sus2)/Gb/Ab /A /Bb

B

Ten. Sax. *mp*
in här

Ten. Sax. *mf*

Tpt.

Tbn.

Pno. Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Bass *mf*

B

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass



28

Gmaj7(sus2)

Bbmaj7(sus2)

Ten. Sax.

f
in här

Tpt.

f
in här

Tbn.

f

Gmaj7(sus2)

Bbmaj7(sus2)

Pno.



Bass

Gmaj7(sus2)

Bbmaj7(sus2)

E11

Ten. Sax.

E11

Tpt.

E11

Tbn.

E11

Pno.

E11

E11

Bass

E11

39 D

Ten. Sax. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Pno. *p*

47 D

Bass *mf*

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass

66

Musical score for measures 66-70. The score includes parts for Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Tenor Saxophone part has a melodic line with some rests. The Trumpet and Trombone parts have similar melodic lines. The Piano part has a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. The Bass part has a melodic line with eighth notes.

71

Musical score for measures 71-75. The score includes parts for Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Tenor Saxophone part has a melodic line with eighth notes. The Trumpet and Trombone parts have similar melodic lines. The Piano part has a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. The Bass part has a melodic line with eighth notes.

F Efter solo - loop och trumsolo som avslut på låten
Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

76

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass

f

F

82 Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2) Bbmixob6, över basgången

Cmixob6, över basgången

Cmixob6, över basgången

Bbmixob6, över basgången

Bbmixob6, över basgången

G Bbmixob6, över basgången

88

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass

D.S al Fine

94

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Bass

Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

98 Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Ten. Sax. Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Tpt. Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Tbn. Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Pno. Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Bass Gmaj7(sus2) Bbmaj7(sus2)

Bilaga 2 - The Opening

Låt efter Anders intervju

Gustav Sundquist

♩ = 125
 F#(sus4) / E(sus2) C#(sus4) F#(sus4) E(sus2) C#(sus2) A

pianointro trumpet kommer in

Tenor Saxophone

Trumpet in Bb

Trombone

Piano

Electric Bass

sordin

p

F#(sus4) / E(sus2) C#(sus4) F#(sus4) E(sus2) C#(sus2) F#(sus4) simile

♩ = 125 A

9 F#(sus4) / E(sus2)

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E. Bass

F#(sus4) / E(sus2)

/ E(sus2) C#(sus4) F#(sus4) E(sus2) C#(sus2) F#(sus4) / E(sus2)

18 C#(sus4) F#(sus4) E(sus2) C#(sus2) Trummor in

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

C#(sus4) F#(sus4) E(sus2) C#(sus2) F#(sus4) E(sus2) C#(sus4) F#(sus4)

E. Bass

p

B
basinterlud

27

mp

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E(sus2) C#(sus2) F#(sus4) E(sus2) C#(sus4)

E. Bass

B

Musical score for measures 34-40. The score includes parts for Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Electric Bass. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The dynamic marking *mf* is present throughout. The piano part includes chord markings: E(sus2), F#(sus4), C#(sus2), F#(sus4), and E(sus2).

Musical score for measures 41-47. The score includes parts for Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Electric Bass. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The dynamic marking *mf* is present. A 'C' time signature change box is located above measure 45 and below measure 47. The piano part includes chord markings: C#(sus4), F#(sus4), E(sus2), and B7(sus4).

Musical score for measures 49-55. Instruments: Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, Electric Bass.

Measures 49-55: Tenor Saxophone, Trumpet, and Trombone play a melodic line with rests. Piano and Electric Bass provide harmonic support with chords and a walking bass line. The Tenor Saxophone part ends with a *mf* dynamic marking.

D

Musical score for measures 56-62. Instruments: Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, Electric Bass.

Measures 56-62: Tenor Saxophone, Trumpet, and Trombone play a melodic line. Piano and Electric Bass provide harmonic support. The Tenor Saxophone part has a *f* dynamic marking. The Trombone part has a *f* dynamic marking and the instruction "unis basgång".

Annotations: "Break, basgång utskrivet" and "börja groova här igen" are written above the Tenor Saxophone staff. "F#(sus4) break" and "E(sus2)" are written below the Trombone staff. A *f* dynamic marking is present below the Piano staff.

Measures 60-62: Tenor Saxophone, Trumpet, and Trombone play a melodic line. Piano and Electric Bass provide harmonic support. The Tenor Saxophone part has a *f* dynamic marking. The Trombone part has a *f* dynamic marking and the instruction "unis basgång".

Annotations: "F#(sus4) break" and "E(sus2)" are written below the Trombone staff. A *f* dynamic marking is present below the Piano staff.

Measures 61-62: Tenor Saxophone, Trumpet, and Trombone play a melodic line. Piano and Electric Bass provide harmonic support. The Tenor Saxophone part has a *f* dynamic marking. The Trombone part has a *f* dynamic marking and the instruction "unis basgång".

Annotations: "F#(sus4) break" and "E(sus2)" are written below the Trombone staff. A *f* dynamic marking is present below the Piano staff.

D

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E. Bass

/ C#(sus4) F#(sus4) E(sus2) C#(sus2) F#(sus4) E(sus2) C#(sus4)

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E. Bass

/ E(sus2) F#(sus4) C#(sus2) F#(sus4) / E(sus2)

E

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

C#(sus4) F#(sus4) E(sus2) C#(sus2) C#(sus2)

Pno.

E

E. Bass

B \flat maj7
Solo!
bakgrunder on que, och

Ten. Sax.

B \flat maj7
Solo!
bakgrunder on que, och

Tpt.

B \flat maj7
Solo!
bakgrunder on que, och

Tbn.

Solo!
bakgrunder on que, och
B \flat maj7

Pno.

B \flat maj7
Solo!
bakgrunder on que, och

E. Bass

F

B \flat maj7
Solo!
bakgrunder on que, och

E. Bass

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E. Bass

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E. Bass

107 **G**

Musical score for measures 107-113. The score includes parts for Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Electric Bass. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper instruments and a harmonic accompaniment in the piano and bass. The dynamic marking is *ff* (fortissimo) throughout this section.

Ten. Sax. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Pno. *ff*

E. Bass *ff*

114

slå av, avfrasera

Musical score for measures 114-117. The score includes parts for Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Electric Bass. The key signature remains two sharps. The music features a melodic line in the upper instruments and a harmonic accompaniment in the piano and bass. The dynamic markings are *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The instruction "slå av, avfrasera" is written above the Tenor Saxophone part in measure 114.

Ten. Sax. *f* *mf* *mf*

Tpt. *f* *mf*

Tbn. *f* *mf*

Pno. *f* *mf*

E. Bass *mf*

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E. Bass

mf

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

E. Bass

mp

mp

mp

pp

Ten. Sax.

Tpt.

Tbn.

Pno.

pp

E. Bass

pp