



MUSIK-
HÖGSKOLAN
I MALMÖ



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

”Borde jag bli pianist i stället?”

En undersökning i att komponera som trummis

Rasmus Ringdahl

2024

Handledare: Sara Wilén och Maria Becker Grufstedt

Konstnärligt kandidatprogram i musik
Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet

Sammanfattning

I denna uppsats undersöker jag hur jag som trummis kan använda mina erfarenheter från trumspel för att komponera musik. Genom att analysera och reflektera över mitt eget skapande, samt genom att studera andra trummisar som komponerar hoppas jag kunna identifiera strategier som kan användas för att använda inspiration från trumspel i en kompositionsprocess. Resultaten av denna uppsats visar olika sätt att använda sig av exempelvis figurer och *sounds* från trumspel som inspiration till kompositioner. Min undersökning har landat i resultat som jag tror att jag och även andra kan ha användning för till att minska klyftan mellan en individs uttryck som musiker och som kompositör.

Nyckelord

Komposition, trumspel, musikaliskt uttryck

Abstract

In this thesis, I explore how I, as a drummer, can use my drumming experiences to compose music. By analyzing and reflecting on my own creative process, as well as studying other drummers who compose, I hope to identify strategies for incorporating drumming inspiration into the composition process. The results of this thesis demonstrate different ways to use elements such as figures and sounds from drumming as inspiration for compositions. My investigation has yielded results, which I believe can be useful for myself and others in bridging the gap between an individual's expression as a musician and as a composer.

Title in English: "Should I become a pianist instead?" *An exploration of composing as a drummer*

Keywords in English

Composition, drumming, musical expression

Innehåll

1. Bakgrund	1
2. Syfte och frågeställningar.....	2
3. Musikalisk identitet	3
4. Metod.....	4
5. Last Year's Suite	5
5.1 Part I . calm.....	6
5.2 Part II . calm cont.....	7
5.3 Part III . sunrise	7
5.4 Part IV . prestorm.....	8
5.5 Part V . back home.....	8
5.6 Interlude . no 1, 2 och 3	9
6. Trummisar som komponerar.....	10
6.1 Mark Guiliana	10
6.2 Dave Grohl	11
6.3 Brian Blade.....	12
6.4 Peter Danemo	13
7. Diskussion och slutsats.....	14
7.1 Översätta trumspel till andra instrument.....	14
7.2 Använda trumspel som inspiration	14
7.3 Komposition i realtid.....	15
7.4 Utveckla idéer	15
7.5 Slutsats och fortsatt utveckling	16
Referenser	18
Bilagor	19
Bilaga A. Part I . calm	19
Bilaga B. Part II . calm cont.....	26
Bilaga C. Part III . sunrise	31

1. Bakgrund

Jag har så länge jag kan minnas komponerat musik. Komponerandet har blivit en väsentlig del av mitt konstnärliga uttryck och har fått ta minst lika mycket av min tid som mitt huvudinstrument: trummorna. Jag skriver oftast min musik med piano som verktyg och har länge avundats de som har piano som huvudinstrument, eftersom jag själv upplever att mina kompositioner inte riktigt speglar mitt musicerande.

Då jag inte lagt ner en bråkdel så mycket tid på att spela piano som trummor, känns det egentligen rätt konstigt att jag utgår ifrån pianot när jag komponerar.

Därför har jag på senare år i stället funderat kring hur jag skulle kunna använda mig av de erfarenheter och preferenser jag har erhållit genom all den tid jag lagt på mitt utforskande bakom trummorna.

2. Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur jag som trummis kan använda mina erfarenheter från mitt musicerande som verktyg för att komponera. Syftet är inte att byta ut pianot och de andra verktyg jag använder, utan snarare att addera koncept och idéer till min verktygslåda.

De frågor jag hoppas kunna besvara med undersökningen är:

- På vilka sätt kan jag använda trummorna när jag komponerar?
- Hur kan jag implementera min musikaliska identitet som musiker i mina kompositioner?

3. Musikalisk identitet

Denna uppsats kretsar mycket kring min musikaliska identitet och hur jag kan integrera den i mina kompositioner. Därför ska jag i detta kapitel definiera musikalisk identitet utifrån hur begreppet används i denna uppsats.

I min jakt på material som berör detta ämne hittade jag en intervju med sångaren Gregory Porter där han säger:

You and 500 other music students are going to learn the same thing from the same teachers and you're going to get the same information. What makes you unique is your ability to connect your personal experience to create the art. (CBC Music, 2016)

Precis som Porter påtalar här tänker jag att vår musikaliska identitet är väldigt påverkad av våra erfarenheter. Jag tänker att det handlar mycket om våra musikaliska erfarenheter. Om jag spelar en typ av musik och ett specifikt instrument mycket kommer min musikaliska identitet påverkas av det och min denna kommer i sin tur att påverka musiken jag spelar därefter och så vidare.

I boken *Handbook of Musical Identities* beskrivs skillnaden mellan *identiteter i musik* och *musik i identiteter*:

In 2002, we made a distinction between what we called identities in music (IIM) and music in identities (MII). We proposed that IIM deals with those aspects of musical identity that are defined by established cultural roles and categories, such as 'musician,' 'composer,' 'performer,' 'improviser,' 'music teacher,' or 'critic.' (...) MII, on the other hand, refers to how we use music within our overall self-identities—to the extent to which music is important in our self-definitions as masculine–feminine, old–young, able–disabled, extravert–introvert, and so on. (MacDonald et al., 2017, s. 4).

I min uppsats kommer jag använda uttrycket ”musikalisk identitet” i linje med det som i texten kallas ”identities in music” eftersom jag med uttrycket avser mig själv i egenskap som musiker och kompositör. Mer specifikt är det relationen mellan dessa två identiteter som står i fokus för detta arbete.

4. Metod

För att svara på mina frågor har jag undersökt ämnet ur två perspektiv. För det första har jag analyserat, diskuterat och reflekterat kring mitt eget komponerande. Jag har reflekterat allmänt över mina influenser och metoder, men också beskrivit processen att komponera musiken för min examenskonsert, *Last Year's Suite*. Detta för att konkretisera hur jag normalt sett går till väga under en kompositionsprocess. Detta presenterar jag i kapitel 5.

För det andra har jag undersökt hur andra trummisar använder sig av sin bakgrund som trummis i sitt musikskapande. Jag har analyserat musik och tagit del av intervjuer som berör ämnet. Jag har också haft en egen intervju med kompositören och trummisen Peter Danemo. Jag och Danemo hördes över zoom den 26 Juni 2024 för att ha en ostrukturerad intervju om att komponera som trummis. Enligt Bryman (2018) genomför man en kvalitativ ostrukturerad intervju genom att som intervjuare som mest ha ett visst antal teman förbereda inför intervjun som intervjupersonen fritt får associera kring. Jag spelade in intervjun som pågick ganska exakt en timme och transkriberade sedan de utdrag jag eventuellt skulle använda i min uppsats. Jag förberedde inga frågor inför intervjun utan samtalade fritt med Peter kring ämnet. Peter har godkänt mitt användande av vår intervju. Mina undersökningar av andra trummisar som komponerar presenterar jag i kapitel 6.

Genom dessa undersökningar har jag kunnat identifiera koncept som jag kommer kunna utveckla vidare som kompositör.

5. Last Year's Suite

Under mitt tredje år på musikhögskolan spelade jag mycket med gitarristen Jon Lipscomb och bassisten Andreas Henningsson. Jag hade precis kommit tillbaka från ett utbyte i Hamburg där utbildningen var väldigt annorlunda mot Malmös. Vi hade många lektioner varje dag och ett krav från trumläroaren att öva enskilt minst sex timmar om dagen. Jag lärde mig väldigt mycket i Hamburg, men det var också väldigt intensivt.

När jag kom tillbaka till Malmö var jag sugen på att lägga mindre tid själv i övningsrummet och mer tid på att komponera och experimentera på mitt instrument ihop med andra. Jag hade inte tidigare spelat så mycket fritt improviserad musik, vilket både Jon och Andreas var desto mer beivrade i. Detta blev mitt sätt att få utlopp för det jag saknade i Tyskland. Vi började spela Jons kompositioner, som ofta bestod av en kort idé eller ett riff. Snart började jag och Andreas också ta med oss material. Det var en häftig erfarenhet att inse att det kunde bli musik av så lite skrivet material.

Parallellt skrev jag musik till min examenskonsert. Jag hade redan arrangerat den första satsen av sviten för stråkkvartett och saxofon på min sista tågresa hem från Hamburg. Under mina jamsessions med Jon och Andreas blev jag sugen på att få in element av fri improvisation i musiken och beslöt mig för att fråga dem om de ville vara med på konserten. Jag frågade även Claus Sørensen (saxofon), Fanny Källström (violin), Jasmin Linde (violin), Jonathan Åkesson (viola) och Sara Kalla (cello) om de ville medverka. Alla tackade ja.

Eftersom jag visste vilka som skulle spela och dessutom hade tillfällena att prova mina idéer med Jon och Andreas kunde jag skriva lite annorlunda än vad jag tidigare hade gjort. Jag visste att Jasmin, Jonathan och Sara, som har klassisk bakgrund, ville ha mer detaljerade anvisningar i noterna än de andra. För det mesta använde jag mig av kontrasten mellan genomarrangerade stråkar mot det mer experimentella spelet i saxofon, gitarr, bas och trummor. Men jag lekte även med att låta stråkkvartetten improvisera fritt med instruktioner om exempelvis kontraster, medan de andra tre fick spela helt genomskrivet material.

När jag har komponerat för mitt storband har jag ibland experimenterat med att i vissa partier helt låta bli att skriva ut nyansbeteckningar eftersom det då blir lättare för mig som trummis att styra dynamiken när jag spelar musiken med bandet. När jag skrev *Last Year's Suite* lät jag

detta bli ett koncept som genomsyrade hela sviten. Detta gjorde att jag kunde ta beslut om exempelvis dynamik, intensitet och textur i realtid när jag spelade med bandet.

5.1 Part I . calm

Den första satsen baseras på en låt jag skrev redan 2017 och kompositionsprocessen inleddes bakom trummorna, där jag improviserade och utvecklade fram en två takter lång sekvens. Jag *loopade* sekvensen och spelade in när jag sjöng improviserade melodier. Jag spelade in detta och transkriberade sedan sången för att analysera de musikaliska former och motiv som framträdde.



Sekvens (trumnoter)

Efter en omfattande process av transkribering och analys hade jag arbetat fram melodin för A-delen. Det första motivet av A-delen blev en byggsten för att utveckla melodin vidare och användes som utgångspunkt i att skriva melodin till B-delen.



Motiv

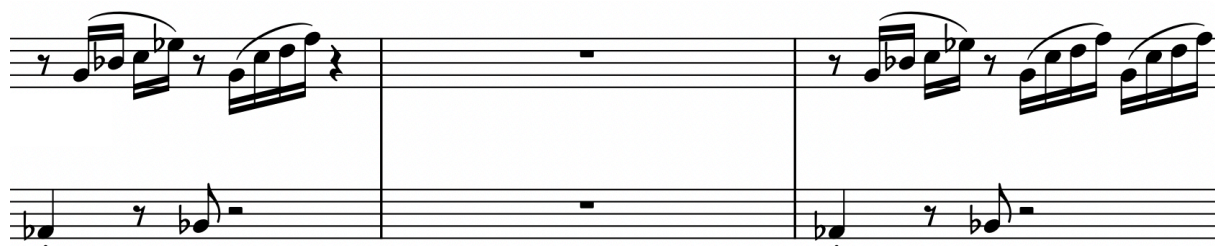
När melodin och formen var färdig, förflyttade jag mig till pianot för att harmonisera och färdigställa låten.

Arrangemanget för stycket (se bilaga A) skrev jag, tillskillnad från min vanliga process, helt utan piano när jag satt på en lång tågresa från Hamburg till Malmö. Jag skrev rakt in i mitt notskrivningsprogram och använde de inbyggda ljuden för att höra hur det jag skrev lät. I stället för att tänka på stråkkvartetten som en sektion tänkte jag i stället varje stämma som en individuell melodi och jobbade aktivt med motrörelse och kontrapunktiskt tänk. Ofta började jag med violin 1 och cello för att sedan fylla på däremellan med toner som passade både stämmornas melodiska rörelse och den harmonik som sakta uppstod. Jag återanvände också material så mycket jag kunde. Jag tog exempelvis melodin från violin 1 i takt 49 och la den som basstämma i cello i partiet från takt 57. Det cello spelade från takt 49 lade jag i stället i

violan från takt 57 och anpassade melodin lite så den passade till harmoniken. Detta tillvägagångssätt blev startskottet för hur jag arrangerade resten av sviten.

5.2 Part II . calm cont

Den andra satsen (se bilaga B) är en fortsättning på den första och utgår från en enkel rytmisk idé som ligger i cellon och basen. Från takt 101 börjar en figur i violin 2 och gitarr som fungerar som en motrytm till basfiguren. Över detta improviserar saxofonisten.

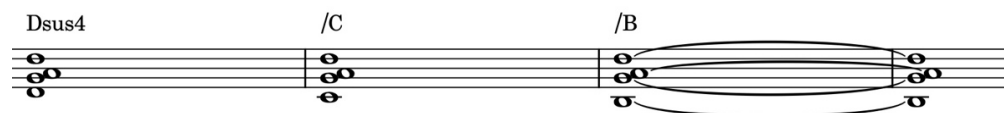


Basriff och motrytm

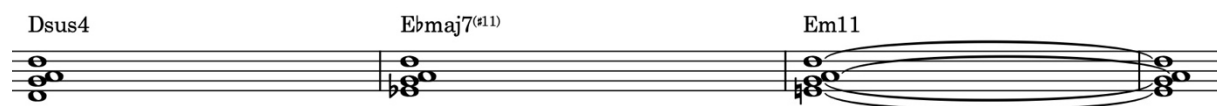
Efter ett tag kommer violin 1 och viola in på melodin från första satsen som bakgrund till fortsatt saxofonsolo. Satsen avslutas, i samma anda som första satsen, med temat i stråk och saxofon.

5.3 Part III . sunrise

Den tredje satsen (se bilaga C) skrev jag vid pianot. Den första idén var ackordsrundan som introduceras i början i gitarren. Just denna låt var en sådan som, för ovanlighetens skull, i princip skrev sig själv. Jag hörde tydligt hur jag ville att melodin skulle utvecklas och skrev ner den. När A-delen kommer andra gången (takt 21) ville jag göra något annorlunda och valde att ändra harmoniken. I stället för att ha fallande grundtoner i ackorden lät jag i stället ackorden gå uppåt, på ett sätt som fungerade med samma melodi som i första A-delen. B-delen skrev jag också nästan direkt utan att fundera så mycket.



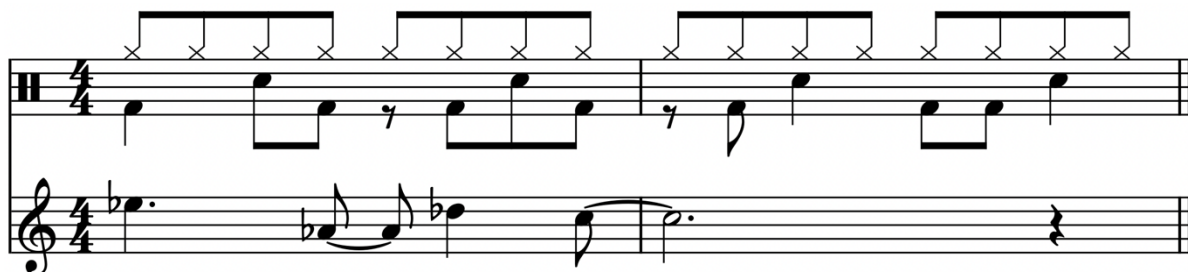
Första idé. Ackord till första A-delen.



Alternativa ackord till andra A-delen.

5.4 Part IV . prestorm

Eftersom både sats ett, två och tre har ett ganska lugnt tempo och konsonant harmonik ville jag till sats fyra kontrastera med en lite mer hetsig och dissonant sats. Jag fick idén om att utgå från ett punkigt trumkomp jag hittade på. Jag använde rytmen i bastrumman som inspiration till melodin:



Trumkomp och melodi. Första två takterna i A-delen.

Efter temat bestämde jag mig för att ha en lång öppen improvisationsdel, oftast runt tre till fyra minuter lång. Jag gav inte mer instruktioner än att vi skulle utgå från G-moll och att nästkommande del kom på mitt tecken. Delen efter är en vamp i fem fjärdedels takt där gitarr och bas spelar en rytmisk figur på tonen G medan saxofon har fortsatt solo. Över detta spelar stråket en tolvtonsserie i fritt tempo för att landa på en Gm11-klang. Idén med detta var att skapa en trevande känsla där stråket rör sig utanför den harmoniska grunden för att sedan hitta tillbaka i den sista klangen.

Efter det långa improvisationspartiet kommer temat igen. I slutet av den sista B-delen spelar stråket upprepat en unison melodi. När kompet försvinner stämförde jag melodin till stråket och skrev instruktionen ”improvise and go more and more nuts” i gitarrstämman. Detta för att återigen utnyttja kontrasten mellan propra stråkar och ettrigt, experimentellt gitarrspel.

Hela satsen avslutas med att hela bandet tillsammans spelar samma tolvtonsserie som stråket tidigare spelat.

5.5 Part V . back home

När Fanny Källström tackade ja till att vara med på min konsert funderade jag på hur jag på bästa sätt skulle kunna använda hennes mångsidighet. Fanny har bakgrund inom både klassisk

musik och folkmusik. Jag och Fanny sågs vid ett flertal tillfällen och jammade under mina år på musikhögskolan, och vi improviserade ofta fritt tillsammans.

Jag beslöt mig för att den sista satsen skulle bli en liten hyllning till Fanny och skrev en melodi med inspiration från våra musikaliska möten. Satsen börjar med ett långt intro där Fanny fick improvisera fritt över en bordun som resten av stråket stod för. Efter ett tag går improvisationen försiktigt över till melodin, fortfarande över samma stråkbordun. Därefter kommer resten av bandet in på melodin. Min idé var att man som lyssnare kanske inte riktigt skulle uppfatta att improvisationen gått över till en melodipresentation och sen när melodin upprepas tydligare i resten av bandet, kan man den redan.

Satsen och hela sviten avslutas med en lång bordun där alla fritt spelar det första motivet ur melodin.

5.6 Interlude . no 1, 2 och 3

Mellan de olika satserna skrev jag korta idéer på fritt improviserade bryggor. Jag gav väldigt få instruktioner men bestämde instrumentation och textur som exempelvis kort, kallt, intensivt och liknande. Resten av besluten var upp till musikerna att ta.

Bryggorna blev en viktig del av helheten för min svit. Då varje brygga blev helt unik varje gång vi spelade, påverkades även hela svitens dynamiska kurva. Detta lät jag bli en del av kompositionen genom att ta bort nyansbeteckningarna i början av den tredje och fjärde satsen och låta mig själv och de andra musikerna dra musiken i den riktning som kändes rätt i stunden.

6. Trummisar som komponerar

6.1 Mark Guiliana

Jag hittade Guiliana via bassisten Avishai Cohens trio och specifikt albumet *Gently Disturbed* (Cohen, 2008). Jag har lyssnat mycket på bland annat den skivan och har transkriberat en hel del av Guilianas trumspel.

2015 kom den första skivan med Mark Guiliana Jazz Quartet, *Family First* (Guiliana, 2015). Jag tyckte jag hörde att vissa av låtarna var skrivna av en trummis. Ett exempel är skivans första spår *One Month* som börjar med en rytmisk melodi spelad av basen och trummorna. Melodin skiftar mellan två olika toner och när basen spelar den höga tonen spelar Guiliana virvel och när basen spelar den låga tonen spelar han bastrumma. Över detta spelar han hihat på fjärdedelar och tillsammans blir det som ett komp. Detta får mig att misstänka att han faktiskt har komponerat detta bakom trummorna och sen översatt bastrumman till en ton och virveln till en annan. Detta rytmiska tema finns på olika ställen genom hela låten, exempelvis tre minuter och tio sekunder in där temat fungerar som bakgrund till saxofonsolot.

Ett annat exempel på en väldigt rytmisk komposition av Guiliana är låten *Locked in a Basement* (Heernt, 2006). Låten börjar med en rytm spelad på skrivmaskin. Denna rytm fortsätter sen genom hela låten i både bastrumma, bas och keyboard. Över detta ligger en synt som spelar långa ackord, hihat på synkoper samt virvel på två och fyra i varje takt. Även här tror jag att Guiliana har utgått från den rytmiska idéen i kompositionen.

På en fråga om hur Guiliana komponerar för sin jazzkvartett svarar han:

In this project it's important for me to develop parameters within the music that would fit everyone's personality. I love the way Fabian, Jason and Chris play. Therefore, it is important for me to create the space for them to improvise. So I'm always trying to strike a balance between the basic structure of the tune and a groove that enables them to inject their personality into the song. Other than that, I don't really have a method. I usually sit down at the piano and just look for ideas until they come naturally. (Leonardi, 2017)

Jag tycker det är intressant att Guiliana berättar att han alltid försöker skapa förutsättningar för sina bandmedlemmar att använda sina personligheter i musiken, men han nämner inte sin

personlighet eller hur hans trumspel får plats i kompositionen. Han kanske ser det som en självklarhet och jag tycker verkligen att jag hör hans personlighet i både spel och kompositioner, men detta är något jag själv ofta glömmer bort när jag komponerar musik som jag själv ska spela. Jag tänker så mycket på vad övriga musiker ska göra så att jag glömmer bort mig själv.

6.2 Dave Grohl

Skivan *Sonic Highways* (Foo Fighters, 2014) är ett av de rockalbum jag lyssnat på mest. Jag upplever låtarna som väldigt rytmbaserade och gitarriffen är ofta sammansvetsade med intressanta trumkomp. Ett exempel är introt på skivans andra låt *The Feast and The Famine* som jag har transkriberat:

The image shows a musical score for two instruments: Electric Guitar and Drum Set. The music is in 4/4 time. The Electric Guitar part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The first measure has a whole rest, followed by a quarter note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The third measure has a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The fourth measure has a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. The fifth measure has a quarter note A6, a quarter note B6, a quarter note C7, and a quarter note D7. The sixth measure has a quarter note E7, a quarter note F#7, a quarter note G7, and a quarter note A7. The seventh measure has a quarter note B7, a quarter note C8, a quarter note D8, and a quarter note E8. The eighth measure has a quarter note F#8, a quarter note G8, a quarter note A8, and a quarter note B8. The ninth measure has a quarter note C9, a quarter note D9, a quarter note E9, and a quarter note F#9. The tenth measure has a quarter note G9, a quarter note A9, a quarter note B9, and a quarter note C10. The Drum Set part is written on a bass clef staff. The first measure has a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The third measure has a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The fourth measure has a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. The fifth measure has a quarter note A6, a quarter note B6, a quarter note C7, and a quarter note D7. The sixth measure has a quarter note E7, a quarter note F#7, a quarter note G7, and a quarter note A7. The seventh measure has a quarter note B7, a quarter note C8, a quarter note D8, and a quarter note E8. The eighth measure has a quarter note F#8, a quarter note G8, a quarter note A8, and a quarter note B8. The ninth measure has a quarter note C9, a quarter note D9, a quarter note E9, and a quarter note F#9. The tenth measure has a quarter note G9, a quarter note A9, a quarter note B9, and a quarter note C10.

Transkribering av gitarriff och trumkomp

I en Youtube-intervju (theoffcamerashow, 2013) visar Grohl ca 40 sekunder in i videon hur han tänker på gitarren som ett trumset, att de låga strängarna motsvarar bastrumman och de höga strängarna motsvarar virveltrumman eller cymbaler. Grohl fortsätter med att spela gitarriffet från bandets stora hit *Everlong* (Foo Fighters, 1997) och visar hur han accentuerar riffet som ett trumkomp.

Grohl berättar också om hur han brukar använda olika texturer på trummorna och hur han för över det till sitt gitarrspel:

It's almost like when you're playing the drums, when I play the drums, like in a verse I play tight on a hihat or on a ride or something like that. But when the chorus comes and I want to open it up, I wash on a cymbal just to give this lush sound of waves or a washing cymbal. I do the same thing on the guitar where I let the strings ring out and sort of like suspend the notes. (theoffcamerashow, 2013)

När jag spelar trummor tar jag snabba beslut om texturer, exempelvis om jag ska spela en torr hihat eller en blöt ride. Att överföra detta på andra instrument och i mina kompositioner likt Grohl beskriver är en spännande tanke som jag absolut kan utveckla.

6.3 Brian Blade

Jag minns när min lärare på Lunnevads Folkhögskola tipsade mig om en konsertvideo med Brian Blade and The Fellowship Band (Chicago Music Exchange, 2013). När jag kom till mitt övningsrum startade jag videon och började lyssna. Detta var första gången jag hörde Brian Blade. Jag hade aldrig tidigare blivit så berörd av trumspel. Jag lyssnade på videon om och om igen i flera dagar och bestämde mig för att transkribera hans trumspel från videon. Jag förstod rätt snabbt att anledning till att jag blev så berörd av Blades spel inte handlade om vad han spelade utan något annat som jag fortfarande försöker sätta ord på. Kanske är det att någon typ av personlighet lyser igenom instrumentet. Jag började lyssna på all musik Blade har släppt och upplever precis samma känsla kring hans kompositioner. Det är som att hans musikaliska identitet totalt genomsyrar både trumspel och kompositioner och att de båda uttrycken går hand i hand. I en intervju med Jackson Sinnenberg för Capital Bop berättar Blade om hur han skriver sin musik:

Yeah, I write on guitar primarily, like 99 percent of the time. And I suppose I've been inspired rhythmically, just walking around. A lot of times I get ideas streaming — can't turn them off — [from] just my footsteps on the ground. These harmonic rhythmic ideas just start to course through my mind.... I do write often from that rhythmic place that wells up, simultaneously most times, with harmony and melody. Sometimes, singularly as a rhythm and a groove; a harmonic rhythm most times accompanies that, though. Then I try to get to the guitar. I never — well, very rarely — start at the drums. I do sometimes sing these things as I play certain rhythms, but it's really at the guitar that I feel like: "Oh yeah. I can hear what the drummer — what that guy, that other guy who's me [laughs] might do when he plays it with the Fellowship Band". (Sinnenberg, 2017)

Blade berättar att han nästan aldrig börjar skriva sin musik vid trummorna men att han ändå är rytmiskt inspirerad och att det ofta finns en harmonisk tanke kopplad till de rytmiska idéerna. Jag tolkar det som att han oftast har en idé om *groove* och harmonisk rytm innan han sätter sig med gitarren för att utveckla dessa idéer till en komposition.

6.4 Peter Danemo

I detta avsnitt kommer jag presentera ett utdrag ur min intervju med Peter Danemo som jag tycker är intressant för min undersökning. Givetvis har Peter godkänt att jag använder mig av vår intervju i denna uppsats.

Rasmus: Jag upplever att jag inte alls använder mig av mina rytmiska erfarenheter när jag skriver musik, sen gör jag ju såklart det undermedvetet. Jag skriver utifrån melodier. Och att jag känner att det är synd att inte utnyttja den erfarenheten som ju är min största musikaliska erfarenhet i kompositionsarbetet.

Peter: Gör du någonting för att få tag i det då?

R: Jag har försökt att spela och sjunga melodier och se vad som kommer till mig när jag sitter med trummorna och spelar. Men det har inte blivit en del av min process alls. Det har varit experiment. Jag skulle vilja få in trummorna i min typiska process.

P: Du sitter mycket med piano, va? Jag skulle föreslå att du inte sitter med något instrument alls. Penna och papper. Sjunger och försöker fånga det du hör. Jag började med det för 20 år sedan. Innan det så blev det mest att jag satt vid pianot. Det var harmoniskt, vackert och trevliga melodier, men inte speciellt rytmiskt spännande. Och där jag då inte spelade ens i närheten av likadant som jag skrev. Och det blev målet för mig att jag skulle försöka skriva på det sättet som jag spelar. Och det kan jag inte komma åt genom att spela trummor. Det är väldigt svårt. Det finns inga toner där. Jag kan inte få ut det på det sättet. Jag vet inte hur det skulle gå till egentligen. Utan att det jag kom fram till att det bästa sättet för mig det var att försöka lyssna musiken fram, alltså lyssna den framåt. Och då började det sakta men säkert hända andra grejer. Det var som att det jag hörde hade en starkare koppling till det jag spelade. Men jag kunde ju inte utföra det på piano, vilket som jag alltid använde innan. Så det liksom försvann. Alltså jag tappar bort det hela tiden så fort jag börjar fippla. Så då tänkte jag, då lägger jag allt krut på att försöka skriva ner det där i stället som jag hör. Så gott det går.

Samtalet med Peter gav mig nya perspektiv på hur jag kan integrera min bakgrund som trummis i kompositionsprocessen. Hans råd om att lyssna fram musiken utan att vara bunden till ett instrument känns som ett koncept som kan öppna dörren till ett mer intuitivt skapande.

7. Diskussion och slutsats

Som jag diskuterat i kapitel 3, har jag undersökt begreppet musikalisk identitet med utgångspunkt i vad *Handbook of Musical Identities* kallar *identities in music* (MacDonald et al., 2017, s. 4). I mitt fall handlar det om mina två centrala musikaliska identiteter: trummis och kompositör, och hur dessa två roller påverkar och samspelar med varandra.

Titeln på denna uppsats, ”Borde jag bli pianist i stället?”, är en fråga som jag ställt mig själv flera gånger under min musikaliska resa. Frågan har sitt ursprung i en osäkerhet kring huruvida jag måste utveckla en identitet som pianist för att kunna utvecklas som kompositör. Efter att ha genomfört denna undersökning har jag kommit fram till att svaret på den frågan är nej. I stället har jag insett att min utveckling som kompositör är beroende av att jag hittar sätt att bygga broar mellan min identitet som trummis och min identitet som kompositör.

Genom den här undersökningen har jag identifierat metoder som gör det möjligt för mig att integrera min trummisbaserade musikalitet i mitt komponerande. Detta arbete har visat att det är fullt möjligt att utveckla en kompositörsroll som är nära kopplad till min unika musikalitet som trummis.

De trummisar jag undersökt skriver musik på olika sätt, men jag har hittat spår av trummorna i allas metoder. Även om jag inte har hittat något konkret exempel på att någon av dem normalt sitter vid trummorna under sin kompositionsprocess, har jag hittat andra metoder som de använder sig av för att integrera sina bakgrunder som trummisar i sina kompositioner. Jag kommer sammanfatta resultatet under ett par olika rubriker.

7.1 Översätta trumspel till andra instrument

Ett koncept jag hittat är att överföra figurer eller texturer från trumspel till andra instrument som man komponerar på. Dave Grohl använder inspiration från trummorna till att skriva gitarriff genom att överföra figurer från trumkomp till de låga och höga strängarna på gitarren. Han använder också texturer från trumspellet, exempelvis genom att översätta en torr hihat eller en *washig* ride till sitt gitarrspel (theoffcamerashow, 2013).

7.2 Använda trumspel som inspiration

Ett annat koncept jag har synliggjort är att hämta inspiration från trumspel för att skapa melodier. Till exempel använde jag ett punkkomp som inspiration när jag skapade melodin i

Part IV . prestorm. På samma sätt har jag insett att Guiliana troligtvis använt ett liknande tillvägagångssätt i både *One Month* och *Locked in a Basement*. I *One Month* varieras temat mellan två toner, likt växlingen mellan bastrumma och virveltrumma. I *Locked in a Basement* bygger temat på en rytmisk figur som senare övergår till att bli bastrummans del i trumkompet.

7.3 Komposition i realtid

Ett koncept jag själv använt både tidigare men framför allt när jag skrev *Last Year's Suite* är att lämna utrymme för mig själv att forma kompositionerna när de framförs. Som trummis har jag en stor påverkan på gruppens *sound*. Spelar jag starkt, kommer resten av musikerna troligtvis också spela starkare. Sackar jag, får de andra musikerna antingen hänga med eller aktivt jobba emot. Spelar jag väldigt torrt och staccato kommer musiken uppfattas och troligtvis påverkas på ett annat sätt än om jag hade spelat väldigt blött och legato. Detta kanske egentligen är på gränslandet mellan komposition och interpretation men om jag under kompositionsprocessen väljer att lämna beslut öppna för musikerna som ska spela musiken tycker jag det räknas som ett kompositoriskt beslut.

7.4 Utveckla idéer

När jag började undersöka detta ämne tänkte jag att jag skulle hitta sätt att komponera bakom trummorna. När jag hade mitt samtal med Danemo kastades den tanken lite omkull när han sa ”Du sitter mycket med piano va? Jag skulle föreslå att du inte sitter med något instrument alls”. Peter berättade om att han ”fipplade” bort sina idéer när han skulle utföra dem på pianot och att han de senaste tjugo åren har komponerat med papper och penna. Kanske är det bästa sättet att använda mina erfarenheter som trummis att inte sitta vid något instrument alls, utan att jobba på att skriva utifrån de idéer jag har inom mig. Det är trots allt där min musikalitet finns. Det som blev startskottet för hela min svit var ju stråkarrangemanget till *Part I . calm* som jag skrev helt utan instrument på en tågresa. Då skrev jag bara det jag hörde inom mig.

Brian Blade berättar att han mycket sällan komponerar med trummorna som utgångspunkt. I stället berättar han att han ofta utgår från *harmonic rhythmic ideas* (Sinnenberg, 2017), vilket jag tycker är ett spännande uttryck i sammanhanget. När jag tidigare har hört talas om harmonisk rytm har det oftast varit i sammanhang där jag har analyserat en låts harmoniska

rytm för att sedan kunna exempelvis ändra den i ett arrangemang. Jag har aldrig funderat över harmonisk rytm som inspiration till en komposition. Detta är absolut något jag skulle kunna experimentera med genom att exempelvis använda en rytmisk idé som får avgöra hur harmoniken ska röra sig och använda det som inspiration för att komponera.

7.5 Slutsats och fortsatt utveckling

Målet med denna undersökning var att undersöka hur jag som trummis kan använda mina erfarenheter från mitt musicerande som verktyg för att komponera och att mitt musikaliska uttryck skulle vara det samma, oavsett om jag spelar trummor eller komponerar. I början av undersökningen hade jag en tanke om att jag skulle hitta sätt att komponera bakom trummorna. Det har jag inte gjort. Jag har i stället kommit fram till att min musikaliska identitet inte är begränsad till mitt hantverk som trummis, utan tvärtom är trummorna en kanal där jag har lagt mycket tid på att kunna förmedla min musikaliska identitet. Om jag ska göra kompositionen till en lika stark kanal behöver jag helt enkelt träna på det, precis som jag gjort med trummorna. Ett sätt att träna upp detta kan vara att använda mig av de erfarenheter jag har från mitt trumspel och föra över dem till mina kompositioner med hjälp av metoderna jag hittat genom min undersökning.

De metoder jag hittat genom min undersökning kan vara till stor hjälp för att överföra de preferenser och egenskaper jag har som musiker till mitt komponerande. Min analys av andra trummisar som komponerar har gett mig nya koncept att prova och undersöka vidare. Jag har kommit fram till att samtliga musiker jag studerat på något sätt använder sig av inspiration från trummorna i sin process. Den enligt mig mest spännande insikten med min undersökning är att jag kan använda mig av trummornas texturer som inspiration när jag komponerar. När jag spelar trummor i en ensemble har jag ofta klart för mig om jag vill spela exempelvis torrt eller blött, kallt eller varmt, starkt eller svagt, jämnt eller ojämnt. Detta är beslut som jag har vant mig vid att ta väldigt snabbt. Ofta tänker jag inte ens på det. Där har jag en erfarenhet som jag verkligen ska försöka implementera i mitt komponerande. Hur det ska gå till kan jag inte svara på nu. Kanske räcker det att bara börja tänka på hur jag hade spelat något på trummorna när jag komponerar.

Genom att analysera min svit har jag konkretiserat egna metoder och hittat koncept som jag kan utveckla. Det viktigaste är att jag har kommit fram till att genom att lämna

kompositoriska beslut öppna kan jag effektivt låta min musikalitet, kompetens och erfarenhet påverka kompositionerna, eftersom jag då kan ta de besluten när jag sitter bakom trummorna. Här kan jag fortsättningsvis experimentera med att prova att lämna olika element öppna.

Mina erfarenheter bakom trummorna kan fungera som en källa till inspiration och ett verktyg för att forma mina kompositioner.

Jag kan använda rytmiska idéer och mitt spelsätt på trummorna som fundament för melodier, harmonisk rytm, former och perioder. Jag kan ta inspiration från hur jag använder trummornas texturer (kort, långt, kallt, varmt) och använda det i mina kompositioner till både frasering och klanger.

För att på bästa sätt låta min musikaliska identitet genomsyra mina kompositioner bör jag troligtvis lägga större fokus på mina inre musikaliska idéer, oavsett var de kommer ifrån. Om jag till en början använder mig av penna och papper för att konkretisera och utveckla den initiala idéen på olika sätt, minskar risken för att tappa bort den på grund av exempelvis bristfällig pianoteknik.

Vissa musikaliska impulser och val går inte att förutspå eller simulera. I dessa fall kan jag lämna beslut öppna för mig att ta när jag spelar musiken.

Min undersökning har landat i flera resultat som jag tror att jag och även andra kan ha användning för till att minska klyftan mellan en individs uttryck som musiker och som kompositör. Genom att fortsättningsvis aktivt implementera de koncept jag upptäckt i min vardagliga kompositionsprocess kommer jag förhoppningsvis hitta sätt att låta de två uttrycken påverka varandra när de båda utvecklas under mitt yrkesliv.

Referenser

Bryman, A. (2018). *Samhällsvetenskapliga metoder* (3 uppl.) Liber.

CBC Music. (14 Juli, 2016). *How-To Find Your Artistic Identity with Gregory Porter* [Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=WxrS4eG9ESk>

Chicago Music Exchange. (2013, 27 Mars). *CME Sessions: Brian Blade and The Fellowship Band | Live at Chicago Music Exchange* [Video]. Youtube <https://youtu.be/6qvw2f5m0xM?si=-yC4ePeQ8AjsNijH>

Cohen, A. (2008). *Gently Disturbed* [CD]. Razdaz Recordz.

Foo Fighters. (1997). Everlong. *The Colour And The Shape* [CD]. Capitol Records.

Guiliana, M. (2015). *Family First* [CD]. Beat Music Productions.

Heernt. (2006). Locked in a Basement. *Locked in a Basement* [CD]. Razdaz Recordz.

Leonardi, A. (2017). *Mark Guiliana: A Natural Progression Of Research*. Hämtad 2 Juli 2024 från <https://www.allaboutjazz.com/mark-guiliana-a-natural-progression-of-research-by-angelo-leonardi>

Macdonald, R., Hargreaves, D. J. & Miell, D. (2017). *Handbook of Musical Identities*. Oxford University Press.

Sinnenberg, J. (2017). *BRIAN BLADE ON HIS FELLOWSHIP BAND AT 20, AND 'BEING LED BY WHAT THE MUSIC WANTS'*. Hämtad 1 Juli 2024 från <https://www.capitalbop.com/brian-blade-on-his-fellowship-band-at-20-and-being-led-by-what-the-music-wants/>

theoffcamerashow. (2013, 8 Juli). *Dave Grohl Proves You Don't Need Lessons to Rock* [Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ix0-MQ0u6SA>

Bilagor

Bilaga A. Part I . calm

Part I . calm

Rasmus Ringdahl

Musical score for Part I . calm, measures 1-8. The score is in 4/4 time and features the following instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Alto Saxophone, Electric Guitar, and Acoustic Bass. The tempo is marked as $\text{♩} = 65$ and $\text{♩} = 90$. The score includes dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and performance instructions like *senza vib.* (without vibrato). A triplet of eighth notes is indicated in measures 7 and 8.

2

Part I . calm

Musical score for Part I . calm, measures 9-12. The score is in 4/4 time and features the following instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Alto Saxophone, Electric Guitar, and Acoustic Bass. The score includes dynamics such as *p* (piano). A box containing the number 12 is placed above the Violin 1 staff at the start of measure 12. The Alto Saxophone part is labeled "Solo Melody" and begins in measure 12.

Musical score for measures 15-20. The score includes staves for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., A. Sax., E. Gtr., and Ac. Bass. Measures 15-19 are marked *mf*, and measures 20-21 are marked *p*. A box containing the number 20 is positioned above the Vln. 1 staff at the start of measure 20. The Vln. 1, Vln. 2, and Vla. parts play a melodic line with accents and slurs. The Vc. part plays a bass line with accents. The A. Sax. part has a melodic line with slurs. The E. Gtr. and Ac. Bass parts are silent.

Musical score for measures 22-27. The score includes staves for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., A. Sax., E. Gtr., and Ac. Bass. Measures 22-26 are marked *mf*, and measure 27 is marked *mf*. The Vln. 1, Vln. 2, and Vla. parts play a melodic line with accents and slurs. The Vc. part plays a bass line with accents. The A. Sax. part has a melodic line with slurs. The E. Gtr. and Ac. Bass parts are silent.

28

Musical score for measures 28-33. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Alto Saxophone, Electric Guitar, and Acoustic Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Dynamics include *p*, *mf*, *mp*, and *pizz.* (pizzicato). The Vln. 1 part starts with a *p* dynamic and moves to *mf* and then *mp*. The Vln. 2 and Vla. parts also start with *p* and move to *mf*. The Vc. part starts with *p* and moves to *mf*. The A. Sax. part has a melodic line starting in measure 28. The E. Gtr. and Ac. Bass parts are silent.

34

39

Musical score for measures 34-39. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Alto Saxophone, Electric Guitar, and Acoustic Bass. The key signature has two flats. The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 34 and back to 4/4 at measure 39. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, *mf*, and *arco*. The Vln. 1 part has a *p* to *f* dynamic change at measure 34. The Vln. 2 and Vla. parts have *arco* markings and *mp* dynamics. The Vc. part has *mp* dynamics and a *p* to *f* dynamic change at measure 34. The A. Sax. part has a melodic line starting in measure 34. The E. Gtr. and Ac. Bass parts are silent.

41

Musical score for page 7, measures 41-45. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Alto Saxophone, Electric Guitar, and Acoustic Bass. Measures 41-44 are mostly rests for the strings. In measure 45, Violin 1 and 2 play a half note chord (F4, A4) with a forte (*f*) dynamic. Viola and Violoncello play a half note chord (Bb3, D4) with a forte (*f*) dynamic. The Viola part is marked *arco*. Alto Saxophone plays a melodic line starting in measure 41. Electric Guitar and Acoustic Bass are silent.

49

Musical score for page 8, measures 47-51. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Alto Saxophone, Electric Guitar, and Acoustic Bass. Measures 47-48 feature a piano (*p*) dynamic for Violin 1, Violin 2, and Viola. Measures 49-50 feature a mezzo-forte (*mf*) dynamic for Violin 1, Violin 2, and Viola. In measure 51, the Viola part is marked *Solo melody* and *f* (forte). Alto Saxophone is silent. Electric Guitar and Acoustic Bass are silent.

53

57 w/ Saxophone

Vln. 1 *p* *f* *mp*

Vln. 2 *p* *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *p* *mf* *mp*

A. Sax. w/ Violin 1 *mp*

E. Gtr

Ac. Bass

59

65

Vln. 1 *f* *p* senza vib.

Vln. 2 *f* *p* senza vib.

Vla. *f* *p* senza vib.

Vc. *f* *p* senza vib.

A. Sax. Solo *f* D \flat m11 Fm7

E. Gtr

Ac. Bass

66

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

A. Sax. /Eb D^{Loc.} D[♭]Lyd. Ab/C B[♭]Dor. Abmaj7 Am11

E. Gtr.

Ac. Bass

73

Vln. 1 vib. mf

Vln. 2 vib. mf

Vla. vib. mf

Vc. vib. mf

A. Sax. Fm7 /Eb B[♭]/D D[♭]Dor. Ab/C B[♭]Dor. Abmaj7 Am11

E. Gtr.

Ac. Bass

80 81

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
A. Sax. C^{Lyd.} G/B B^bIon.
E. Gtr.
Ac. Bass

Free sax bridge to Part II

84

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
A. Sax. A7sus4 A7 Dm7 C/E F^{Dor.}
E. Gtr.
Ac. Bass

Bilaga B. Part II . calm cont

Part II . calm cont

Rasmus Ringdahl

89 $\text{♩} = 65$

Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Cont. solo
Abmaj9 Bb6^(add9)
2
2
2
Electric Guitar
Acoustic Bass

2

Part II . calm cont

101

Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Gbmaj9 Ab6^(add9)
2
Abmaj9 Bb6^(add9)
mf
mf
E. Gtr
Ac. Bass

103

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

A. Sax. (4) Gbmaj9 Ab6^(add9)

E. Gtr.

Ac. Bass

107

Vln. 1 *mf*

Vln. 2

Vla. *mf*

Vc. (4)

A. Sax. Abmaj9 Bb6^(add9) (4)

E. Gtr.

Ac. Bass (4)

111

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

A. Sax. Gbmaj9 Ab6(add9) Abmaj9 Bb6(add9) Gbmaj9 Ab6(add9)

E. Gtr.

Ac. Bass

114

115

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

A. Sax. Amaj9 B6(add9)

E. Gtr.

Ac. Bass

117

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

A. Sax.

E. Gtr.

Ac. Bass

(4)

(4)

(4)

Gmaj9 A6^(add9) Amaj9 B6^(add9)

121

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

A. Sax.

E. Gtr.

Ac. Bass

w/ sax

Gmaj9 A6^(add9) w/ violin 1

126

Vln. 1

Vln. 2 *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc.

A. Sax. *mf*

E. Gtr.

Ac. Bass

-4

131

Vln. 1 *mp* *p* *pizz.*

Vln. 2 *arco* *mp* *p* *pizz.*

Vla. *arco* *mp* *p* *pizz.*

Vc. *mp* *p* *pizz.*

A. Sax. *mp* *p*

E. Gtr.

Ac. Bass

-4 -4 -1

Bilaga C. Part III . sunrise

Part III . sunrise

Rasmus Ringdahl

♩ = 130

Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Alto Saxophone
Electric Guitar
Acoustic Bass
Drums

2

Part III . sunrise

5

Bass melody

5
cont. sim
mp
8^{va}
f
(Bass)

9

Musical score for Part III, sunrise, page 3, measures 9-12. The score is written for four staves. The first two staves are empty. The third staff contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a melodic line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The fourth staff contains a bass clef and a common time signature, featuring a melodic line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. A dashed line is present between the third and fourth staves.

13

Musical score for Part III, sunrise, page 4, measures 13-16. The score is written for four staves. The first two staves are empty. The third staff contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a melodic line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The fourth staff contains a bass clef and a common time signature, featuring a melodic line with a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. A dashed line is present between the third and fourth staves.

17

Musical score for measures 17-20. The score is arranged in five staves. The top two staves are empty. The third staff contains a piano accompaniment with chords. The fourth staff is a bass line with notes and rests. The fifth staff is a melodic line with notes and rests.

21

Musical score for measures 21-24. The score is arranged in six staves. The first staff is a piano part with dynamics *pp* *pizz.* and *mp* *w/ bass*. The second staff is a piano part with dynamics *p* *pizz.* and *mp*. The third staff is a piano part with dynamics *mp*. The fourth staff is a piano part with dynamics *mp*. The fifth staff is a piano part with dynamics *mp*. The sixth staff is a piano part with dynamics *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Dsus4 Ebmaj7^(#11) Em11

w/ viola
Dsus4 Ebmaj7^(#11) Em11

Strings
Dsus4 Ebmaj7^(#11) Em11

25

Chords: Dsus4, Ebmaj7⁽⁹¹¹⁾, Em11

29

Chords: Dsus4/F#, Gmaj9, Em11, E7

33

mp

arco

mp

mp

mp

C6sus4(add9) G/B Bb6 Am11

C6sus4(add9) G/B Bb6 Am11

C6sus4(add9) G/B Bb6 Am11

37

mf

Gm7 A7(9) Dsus4 D

Gm7 A7(9) Dsus4 D (4)

Gm7 A7(9) Dsus4 D (4)

41

mf

C9sus4 Ebmaj7(41) D(add9)/F#

C9sus4 Ebmaj7(41) D(add9)/F# (8)

C9sus4 Ebmaj7(41) D(add9)/F# (8)

45

mf

mf

mf

Gm7 A7(9) Bb6(add9) Bm7

Gm7 A7(9) Bb6(add9) Bm7 (12)

Gm7 A7(9) Bb6(add9) Bm7 (12)

49

f

f

f

f

Bb6(add9) A7sus4

Bb6(add9) A7sus4

Bb6(add9) A7sus4

52

Dsus4 /C G(add9)/B

Groovy, example as written (4)

Dsus4 /C G(add9)/B

Dsus4 /C G(add9)/B (4)

56

Dsus4 /C C^(add9)/B (8)

Dsus4 /C C^(add9)/B (8)

Dsus4 /C C^(add9)/B (8)

60

Guitar solo (airy) Open repeat

60

Dsus4 Ebmaj7⁽⁹⁾ Em11 (4)

Cont. sim Dsus4 Ebmaj7⁽⁹⁾ Em11 (4)

Dsus4 Ebmaj7⁽⁹⁾ Em11 (4)

64

Dsus4 Ebmaj7(11) Em11 (8)

Dsus4 Ebmaj7(11) Em11 (8)

Dsus4 Ebmaj7(11) Em11 (8)

68

Dsus4/F# Gmaj9 Em11 E7 (12)

Dsus4/F# Gmaj9 Em11 E7 (12)

Dsus4/F# Gmaj9 Em11 E7 (12)

79

C6sus4(add9) G/B Bb6 A7sus4 (16)

C6sus4(add9) G/B Bb6 A7sus4 (16)

C6sus4(add9) G/B Bb6 A7sus4 (16)

C6sus4(add9) G/B Bb6 A7sus4 (16)

20

76

On Cue

Part III . sunrise

Dsus4 Ebmaj7(al1) Em11 (4)

Dsus4 Ebmaj7(al1) Em11 (4)

String background Dsus4 Ebmaj7(al1) Em11 (4)

Dsus4 Ebmaj7(al1) Em11 (4)

80

Dsus4 Ebmaj7(4.1) Em11

Dsus4 Ebmaj7(4.1) Em11 (8)

Dsus4 Ebmaj7(4.1) Em11 (8)

Dsus4 Ebmaj7(4.1) Em11 (8)

84

Dsus4/F# Gmaj9 Em11 E7

Dsus4/F# Gmaj9 Em11 E7 (12)

Dsus4/F# Gmaj9 Em11 E7 (12)

Dsus4/F# Gmaj9 Em11 E7 (12)

88

C6sus4(add9) G/B Bb6 A7sus4 End solo

C6sus4(add9) G/B Bb6 A7sus4 (16)

C6sus4(add9) G/B Bb6 strings. end gtr solo A7sus4

92

Dmaj7 Cmaj7 G(add9)/B

Dmaj7 Cmaj7 G(add9)/B (4)

Dmaj7 Cmaj7 G(add9)/B (4)

96

Gm7 Fmaj7 Em7 A7

Gm7 Fmaj7 Em7 A7 (8)

Gm7 Fmaj7 Em7 A7 (big fill) (8)

100

D^(add4) /C C6sus4^(add9) Gmaj7/B B^bmaj7 A9sus4

D^(add4) /C C6sus4^(add9) Gmaj7/B B^bmaj7 A9sus4 (12)

D^(add4) /C C6sus4^(add9) Gmaj7/B B^bmaj7 A9sus4 (12)

106

mp

mp

mp

mp

f

Gm7 A7(9) Dsus4 D

Gm7 A7(9) Dsus4 D (4)

sax Gm7 A7(9) Dsus4 D (4)

110

mf

C6sus4(add9) Ebmaj7(9 1) D(add9)/F#

C6sus4(add9) Ebmaj7(9 1) D(add9)/F# (8)

C6sus4(add9) Ebmaj7(9 1) D(add9)/F# (8)

114

mf

mf

mf

Gm7 A7(9) Bb6(add9) Bm7

Gm7 A7(9) Bb6(add9) Bm7 (12)

Gm7 A7(9) Bb6(add9) Bm7 (12)

118

Bb6(add9) A7sus4

Bb6(add9) A7sus4

Bb6(add9) A7sus4

121

Gtr

(4) (8)