

LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö
Läraryrket i musik
Helena Axelsson

EXAMENSARBETE
Höstterminen 2006

Kompositörers och koreografers idévärld

Aspekter på konstnärliga processer

Handledare: Thorvald Lidner

Abstract

Composers' and choreographers' world of ideas

Aspects of the art process

Helena Axelsson

This inquiry is about the artistic process when composing contemporary music and choreographing modern dance. I've studied three composers' and three choreographers' thoughts about the artistic process and the work that leads to a piece of music or a dance.

The purpose of the study is to find similarities and differences between the two art forms and to search for important ideas. I also want to see how this result can be useful for me as a teacher in eurhythmics.

To gather material I have made qualitative interviews. I have also used personal e-mails, earlier published interviews, articles and books.

The result and the analysis chapter is a presentation of the material which I categorize and present in three larger themes and some smaller sub categories:

1. Starting points
2. Working procedures
3. Meeting the audience.

Some of the sub categories are preparations, inspiration, means of assistance, entirety/details, and communication.

The conclusion contains a summary of the theory chapter and the result where some similarities, differences and important ideas are shown. One difference is for example the process work, in which order different factors take place and which tools the artist chooses uses. Some examples of similarities and important ideas have appeared like the search for a key or a formula, the awareness of the entirety and the details, the relationship to time which both art forms have and the desire of communication with the audience. In this chapter I also show how I can use the result in my own teaching and as a conclusion I deal with some comments on research.

Key words: Composition, choreography, artistic process

Förord

Jag vill tacka de personer som har hjälpt mig genomföra det här arbetet. Rolf Martinsson, Kent Olofsson och Susann Jaresand som ställde upp på att bli intervjuade och Virpi Pahkinen som via e-mail skickade några av sina tankar. Efva Lilja som skickade mig sitt fantastiska material, sina böcker och sin film samt Arvo Pärt. Jag vill också tacka min handledare Thorvald Lidner som har stöttat mig och hjälpt mig att genomföra det här arbetet. Tusen tack!

Helena Axelsson

Innehållsförteckning

| | |
|---|-----------|
| Inledning | 1 |
| Mina förkunskaper | 1 |
| Syfte | 3 |
| Forskningsfråga | 3 |
| Litteratur | 4 |
| Komposition | 5 |
| Koreografi | 7 |
| Material och metod | 11 |
| Kompositörerna som ingår i arbetet | 12 |
| Koreograferna som ingår i arbetet | 13 |
| Resultat med analys | 15 |
| 1. Utgångspunkter | 17 |
| 2. Arbetssätt | 20 |
| 3. Mötet med publiken | 29 |
| Slutdiskussion | 32 |
| Sammanfattning av skillnader och likheter samt viktiga idéer | 32 |
| Pedagogiska kommentarer | 37 |
| Forskningsmetodiska kommentarer | 38 |
| Referenser | 40 |

Inledning

Jag heter Helena Axelsson och går min tionde termin på Rytmikutbildningen på Musikhögskolan i Malmö. Efter fyra härliga år på musikhögskolan fyllda med musik, rörelse och kreativitet vill jag skriva mitt examensarbete om den konstnärliga arbetsprocessen.

Kreativitet och skapande i alla dess former är något som har fascinerat mig länge och jag tror att det är viktigt för varje människas utveckling. Under åren på musikhögskolan har jag fått möjligheten att upptäcka detta på närmare håll. Rytmikutbildningen i Malmö innehåller stora delar improvisation och rörelsekomposition. Jag har också fått ta del av kurser i komposition där jag fått möjlighet att skriva egen musik. Känslan och glädjen i att lyckas skapa något man tycker om är fantastisk, och genom det här arbetet vill jag komma närmare det konstnärliga skapandet. Eftersom musik och rörelse är de stora beståndsdelarna i rytmik och det som intresserar mig mest just nu, har jag valt att titta på de två områdena.

Det här arbetet vill jag rikta till den som är intresserad av den konstnärliga processen inom nutida musik eller modern dans. Till den som söker tips och nya arbetssätt, inspiration och idéer till hjälp i sin undervisning eller i sin egen utveckling. Eller till den som bara tycker att konstnärligt skapande är intressant och spännande.

För att förtydliga vem jag är följer här ett avsnitt som handlar om min egen utveckling inom musik och rörelse.

Mina förkunskaper

Jag började med musiken genom barnkörerna i kyrkan och flöjtlektioner på Mönsäterås musikskola. Att växa upp i en sjungande familj och att ha en storasyster som spelade piano att se upp till bidrog säkert också till mitt musikintresse. Efter grundskolan gick jag gymnasiet på det estetiska programmet, gren musik i Oskarshamn, och fortsatte två år på S:t Sigfrids folkhögskola i Växjö på musiklinjen. I Oskarshamn och i Växjö väcktes mitt intresse för rytmikämnet. På S:t Sigfrids folkhögskola är ämnet en viktig del på musiklinjen och jag fick möjlighet att få lektioner både i grupp och enskilt.

Komposition

Det var också på folkhögskolan jag först kom i kontakt med komposition. Vi elever fick där enkla kompositions- och arrangeringsuppgifter vilket jag tyckte var skrämmande men oerhört spännande. Känslan när jag fick höra min stråkkvartett spelas upp glömmer jag aldrig. Det var till och med vackert, om jag får säga det själv.

Komposition ingår i Rytmikutbildningen som en kort kurs över en termin. Jag valde också komposition som tillval under mitt fjärde år och det är jag verkligen tacksam för. I tillvalet ingick flera olika uppgifter. Vi fick jobba i många olika genrer och tidsepoker och för flera olika instrumentsättningar. Vi talade om form, musikaliska parametrar som rytm, melodi, harmonik, dynamik, artikulation och instrumentation som kan samverka på olika sätt och notation. Uppgifter vi arbetade med var etyd för brasskvintett, stråkkvartett, träblås, symfoniorkester, schlager, pop och atonal musik. Vi fick lyssna på olika musikexempel och på varandras kompositioner och diskutera. Mot slutet av kursen kom vi in på klassisk nutida musik också och det var spännande. Genom det här arbetet får jag chansen att fördjupa mig i det ämnet och det känns extra roligt att det jag skriver om handlar om nutid. Vad som händer i kompositörernas och koreografernas tankar just nu.

Koreografi

Våra konserter på St. Sigfrids folkhögskola innehöll alltid några ”rörelseformer” som är ett begrepp som också används på bl. a rytmikutbildningen i Malmö. En rörelseform kan likna en danskoreografi men rörelsens största funktion är att *vara* musiken på ett eller annat sätt. Musiken är det centrala. (I en danskoreografi är det ofta rörelsen som är det centrala.) Jag fick hitta på egna rörelseformer och använda mina klasskompisar, det var verkligen roligt.

Rytmikutbildningen på Musikhögskolan i Malmö kretsar kring rörelse och vi har jobbat mycket med rörelsekomposition genom improvisation. Under de fyra åren har vi arbetat med olika konserter. I ettan gör vi en tvåstämmighet (rörelseform för två personer som vi själva får ackompanjera på piano). Varje vår har vi en stor rytmikkonsert. Där får tvåor och treor arbeta fram varsin rörelseform med en mindre grupp människor. I trean gör vi förutom vårkonserten treornas egen konsert där några av uppgifterna är en enstämmighet (ett rörelsesolo till ett instrument och en ensam melodislinga) och en så kallad redskapsform (rörelseform kring ett föremål). Vi har också i årskurs tre ämnet Rörelsekomposition där vi diskuterar och analyserar olika koreografer och oss själva, samt prövar våra idéer. Fyrorna ansvarar för vårkonserten och får utmaningen att göra en koreografi som ska innehålla hela klassen. Det är allt det här som har inspirerat mig till att vilja skriva om den konstnärliga processen fram till det färdiga resultatet. Att få arbeta fram en rörelseform till musik med nitton människor, att få prova sina idéer och allt det man ser i huvudet och att få visa upp det för en publik var otroligt roligt, och jag vill lära mig mer. Jag vill veta hur andra arbetar, jag vill få nya sätt att tänka, prova fler av mina idéer och jag vill inspirera och ge mina elever samma härliga känsla som jag själv har fått uppleva.

Syfte

Syftet är att studera likheter och skillnader mellan skapandeprocessen inom två konstnärliga områden, komposition och koreografi. Genom att få ta del av olika kompositörers och koreografers tankar kan jag få ny förståelse för skapandeprocessen som jag kan ha nytta av i mitt arbete som pedagog. Arbetet blir också en källa för inspiration, nya sätt att tänka på och nya idéer genom att vi får ta del av kompositörerna Rolf Martinssons, Kent Olofssons och Arvo Pärts, samt koreograferna Susann Jaresands, Efva Liljas och Virpi Pahkinens tankar och idéer.

Forskningsfråga

Vad finns det för skillnader och likheter i skapandeprocessen inom komposition och koreografi?

Vad finns det för viktiga idéer i en kompositörs eller koreografs arbete?

Vad har dessa idéer för betydelse i rytmikpedagogens yrkesutövning?

Litteratur

Ett område knutet till mitt arbete är kreativitet. Nedan följer några sammanfattande teorier kring det begreppet samt ett stycke om samband mellan konstuttryck.

Studier på ämnet kreativitet har framförallt gjorts de senaste tjugo åren. I McPherson (1998) finns en sammanfattande beskrivning av några av dessa studier till exempel Guilfords teori från 1950 om divergent och konvergent tänkande som senare utvecklades av bland annat Webster på 80- och 90-talet. Divergent tänkande kan leda fram till flera olika svar på en given fråga. Konvergent tänkande leder fram till ett rätt svar. Här följer en kort beskrivning av modellen.

I skapandeprocessen behövs olika färdigheter och kunskaper så som musikaliska, kognitiva, praktiska och estetiska som underlättar och gör det möjligt att skapa. Exempel på musikaliska färdigheter är tonal och rytmisk fantasi, musikalisk syntax, känsla för helheten, musikalisk fallenhet, flexibilitet och originalitet. Exempel på kognitiva egenskaper (intellektuella, kunskapsmässiga) kan vara fakta eller musikalisk förståelse. Praktiska kunskaper kan vara hantverksskicklighet eller en förmåga att använda de kunskaper man har och till sist den estetiska känsligheten, som kan till exempel bestå av förmågan att skapa musikaliska strukturer som håller ihop verket och förmedlar. Utöver dessa handlar det också om personliga saker som motivation, fantasi, humor och klarsynthet samt yttre förutsättningar som sociala förhållanden, instrument, akustik, media och sociala förväntningar. Allt detta ska samverka i skapandet (Mc Pherson, 1998).

I skriften *Bildning och kunskap* från Skolverket (1997) tas det upp att skolan ska främja kreativitet som en dimension av kunskapande med två sidor nämligen återskapande och nyskapande, vilket innebär att gå utanför ramarna, att se nya infallsvinklar och perspektiv. Kreativiteten kan gälla både intellektuell förståelse, praktiska lösningar såväl som uttrycksformer för ett innehåll.

På Notams (Norsk nettverk för Teknologi, Akustik og Musikk) hemsida (2007) talar man om konst och samband mellan konstuttryck. Här beskrivs genom nedanstående tre påståenden att de olika konstarterna har mer gemensamt än som skiljer dem åt.

1. Alla konstuttryck har ett stort gemensamt område utöver det som kännetecknar dem själva.
2. Alla konstnärer måste förstå att de redan har mycket större gemensam konstnärlig kompetens en de själva tror, utöver den speciella kompetens som är typisk för deras eget uttryck.

3. För att förstå detta gemensamma område mellan konstarna är det nödvändigt att utveckla förmågan att tänka kring, eller reflektera över, sitt eget konstnärliga uttryck genom att tillägna sig gemensamma konstnärliga begrepp och tankefigurer.

Här talas också om hur man kan betrakta konstverket som ett ting men också som en upplevelse. Hur kompositionen har med uppbyggnaden av verket att göra medan dramaturgin visar på verkets dramatiska sidor, upplevelsen. Beträktandet handlar också om en medvetenhet om distans och närhet, helhet och detalj. I komposition är det vanligt med begrepp som balans och kontrast medan det i dramaturgin kan handla om energi, spänning, temperament, och så vidare. Interaktion nämns också. Hur kombinationerna av de olika elementen i kompositionen skapar fler element och alla element interagerar. Upplevelsen av ett verk handlar om den samlade värkningen av alla elementens interaktion. Upplevelsen delas här upp i två olika fack: verk som upplevs som ett tillstånd, ett rum och verk som upplevs som en process som innehåller en utveckling.

Komposition

Mycket av det som är skrivet om komposition behandlar den färdiga produkten, inte processen. Sloboda (1985) skriver att komposition är den minst studerade och förstådda musikaliska processen. Han talar om fyra olika sätt att studera kompositionsprocessen. Ett sätt är att undersöka en komposition utifrån kompositörens anteckningar. Ett annat sätt är att undersöka ett verks tillblivelse genom att höra kompositörens utsagor om det. Det tredje sättet är att verkligen observera när verket kommer till och det fjärde att observera samt beskriva framförandet av improvisationer. Sloboda talar också om den icke-medvetna kunskapen som finns. Kompositören kan bara beskriva och berätta det han eller hon minns eller det han eller hon vet.

Elliot (1995) tar avstånd från att kreativitet skulle vara en förmåga som vissa har och andra saknar. Han menar att skapandet bara kräver vanligt problemlösande. Däremot är kunskapen om musiken viktig. Han menar att kompositioner bygger på andra kompositörers och musikerns tänkande och relaterar till eller opponerar sig mot traditionen. Elliot talar också om publiken. Att kompositören är beroende av förmågan att förutse hur musiken kommer att motsvara eller skilja sig från en tänkt publiks förväntningar. Han beskriver också hur kompositören är beroende av relationen mellan musikern/musikerna och publiken och hur det inre lyssnandet är viktigt under skapandet.

Lillestam (1995) säger att den kompositoriska processen är delvis dold i en "svart låda". Det går på ett ungefär att veta vad som påverkar processen men att

få reda på varför resultatet blir som det blir och vilka val som görs är väldigt svårt att komma åt.

Tommy Strandberg (2002) har i sin D-uppsats *Varde ljud* undersökt sina studerandes musikskapande. Försökspersonerna var deltagare på en universitetskurs på universitetet och nivågrupperades efter sina kunskaper i musikteori. Detta ledde också till en genreindelning. De med mest teoretisk kunskap musicerade i en notbunden tradition och studenterna med mindre teoretisk kunskap var gehörsmusiker. Strandberg ville liksom jag titta på processen och hans kategorisering av sitt resultat ser ut så här:

Idéer och inspiration

Sinnesstämningen och lyssnandet spelar stor roll för hur musiken blir. En musikstil, ett arrangemang eller en form/struktur som inspirerar hjälper studenten att hantera sina idéer.

Förebilder och mål

Drömmar om framgång, att ha roligt hjälper arbetet framåt.

Fasta uppgifter-fritt skapande

Med för mycket ramar kände inte studenterna att det var helt deras egen komposition. Att ha ansvar för allt, för hela processen gav känslan att det var deras eget.

Kompositörsrollen och självförtroendet

I mötet med åhöraren kan osäkerhet uppstå. Känslan av prestation kom fram och att ta kritik var svårt.

Sound och datorljud

Svårigheten att det inte låter rätt när datorn spelar upp musiken togs upp.

Sound och spel

Det här var viktigt för studenterna. Klangen och ljudbilden ägnades mycket tid åt att söka efter. Ljudet är en viktig del av låtens karaktär.

Strandberg skriver att processen inte består av isolerade händelser som följer på varandra utan att nya idéer realiserar på många olika sätt under arbetet och förkastar, förändrar eller kompletterar tidigare idéer. En mängd olika faktorer påverkar utgången, ibland slumpmässigt men ofta med en intention bakom. Momenten i processen beskriver Strandberg ungefär så här. Instrumentation, musikstil och tempo prövas. Musikens karaktär funderas över. Studenterna spelar olika idéer som accepteras eller förkastas. Harmonik och melodier arbetas fram och

kompositionens form bestäms. Framförandet och musikaliska tolkningar prövas och sist kommer det offentliga framförandet eller redovisandet.

Eric Lundgren (2005) har i sitt arbete *Koncepttänkande i musikskapande* funde-
rat över vikten att ha ett koncept när man ska komponera. Att den övergripande
tanken bakom musiken kan återspeglas i arrangemanget, strukturen, texten och
harmoniken. Han menar att man genom lyssnandet kan känna en röd tråd utan
att man kanske kan sätta fingret på vad det är. Lundgren beskriver också hur
musiken kan tappa djup och att upplevelsen kan bli mindre om det inte finns nå-
gon tanke bakom. Koncepttänkandet var en hjälp för Lundgren i hans kompone-
rande och gav honom en riktning för vilket håll musiken skulle ta vägen. Syftet
bakom har gett honom någonstans att börja när han komponerar.

I artikeln *Are our composers all decomposing?* drar Hinckley (1999) paralleller
mellan musik och språk. Läsandet av text stimulerar skrivandet och tvärtom och
denna växelverkan gör att både läsandet och skrivandet utvecklas. På samma sätt
ser han på att musicera och komponera. De stimulerar varandra och ger utveck-
ling på båda områdena. Hinckley anser att komposition skulle vara en del i in-
strumentalundervisning.

Göran Folkestad (1998) har i sin undersökning av komposition och skapande-
process använt datorn som hjälpmedel. Ungdomar mellan 15 och 16 år fick utan
förhållningsregler skapa musik och kompositionerna och skapandeprocessen
analyserades och ungdomarna intervjuades. Folkestad såg olika kompositions-
strategier. Horisontellt komponerande (en melodisk linje åt gången komponeras,
arrangemanget kommer senare) och vertikalt komponerande (alla stämmor
skrivs ut i ett avsnitt innan nästa del skapas).

Koreografi

I Anna Holters koreografier är det temat som bestämmer utformningen av kore-
ografin. Det leder till att hon även använder andra uttrycksmedel än dans så som
tal, ljus, musik, rummet och skådespelsmässiga uttryck. Hon presenterar vidare
inte en färdig historia utan vill att betraktaren ska få spelrum för egna associa-
tioner. Hon strävar efter att leda åskådarna i en viss riktning och samtidigt få
dem att skapa egna rum fyllda med erfarenheter och intressen. Hon tycker också
att det är vitrigt att överraska sin publik och det gör hennes koreografier under-
hållande. Den sökprocess som utgör Holters koreografiska arbete ställer vidare
speciella krav på de medverkande. Deras egenskaper och erfarenheter ges stor
betydelse i utformningen av koreografin och det grundläggande temat blir ut-
gångspunkt för egna förslag och associationer. Eftersom Holter känner sina dan-
sare kan hon använda sig av deras individualitet och samtidigt skapa en ”Holter-

koreografi”
holter_press.asp).

(http://www.modernadansteatern.se/2006/2006v/05-holter_press.asp).

I Kaikus artikel från 2002 berättar Anna Raatikainen hur hon anser att hennes konst och hon själv har samma rötter, grund, värderingar och världsbild. Detta skapar en trygghet även om den konstnärliga processen i sig är friktionsfylld. Hon ser sitt skapande som en resa där hon försöker känna efter varifrån hon kommit och var hon har varit. På den basen försöker hon hitta en väg för att gå vidare. Detta skapar en känsla av att förankring och något bestående. Utgångspunkten för hennes konst är existensens motsägelser och mänskligt varande. Hon säger att människans främsta målsättning är att bevara sin mänsklighet i en kaotisk och kontrastfylld värld. Den kampen, kontrasterna mellan den inre förankringen och de egna känslorna och det yttre eller den större helheten som vi är en del av, upplever hon som utgångspunkten i hennes koreografikonst. Som koreograf har Raatikaainen gjort sig känd som en perfektionist som avväger helhet och detaljer och inte utlämnar något åt slumpen. Hon säger att ett dansverks helhetsintryck är viktigt för henne. Hon beskriver också hur varje nytt element för med sig nya möjligheter och när de olika elementen förs mot varandra föds något nytt. Det viktiga är hur man fogar samman dessa olika element och den processen beskriver hon som tidskrävande. Väsentligt för Raatikainen är den gemensamma riktningen, att ge utgångspunkten och slutresultatet ett samband fast de under processens gång viker av och söker sig fram. Hon vill ha ett grepp om helheten.

Raatikainen tar också upp vikten av att kunna verbalisera och diskutera med andra. Hon säger att den konkreta insikten om det man talar om inom den kreativa processen är viktig ty världen fylls av ord och det skapar ibland otydlighet. Hon ser på koreografens arbete som en serie olika val; klara och oklara, medvetna och omedvetna, förnuftiga och oförnuftiga. Att hitta den första rörelsen kan vara betungande men när den sedan kommer så skapar den en rörelsekedja som skisserar upp ett arbetsfält för verket (Kaiku, 2002).

Anna Lord, danskonstnär vid Dans i Uppland, beskriver i en intervju hennes tankar kring dans som en kunskap med ett eget existensberättigande. Som i alla konstformer kan man genom dansen förmedla och uttrycka sådant man inte kan säga på något annat sätt (Korhonen, 2006).

I en artikel skriven av Ahonen (2003) beskriver den finska koreografen Jurki Karttunen att allt han gör börjar i en kärna, ett första uttalande, som varierar från verk till verk. Han strävar efter att på något sätt göra världen till en bättre plats. Han beskriver att han försöker konstruera sin egen inre värld i sitt arbete, att skapa en återspeglning av en inre vision. Han strävar också efter att hitta en över-

gripande atmosfär. Ett viktigt element i Karttunens verk är vägen dansarens kropp skär i luften och att kroppen alltid är på stand-by, beredd. När som helst kan rörelsen förändras. Han beskriver också att han tidigare alltid arbetade ensam i ett rum för att hitta rörelser och former, nu ska han pröva att ha dansarna med från början. Om dansare kan hitta ett kollektivt sätt att tänka, en gemensam världsbild, och rytm kommer de också hitta gemensamma rörelser och former.

Mårten Spångberg berättar i en intervju av Rayman (2005) *Mårten Spångberg – Heja Sverige*, om att han ser dansen som ett fält för forskning och undersökning. Han anser att kroppen och rörelsen inte i första hand är en uttrycksform utan en fundamental förutsättning liksom språk och måste undersökas på samma sätt. Kroppen och rörelsen ska inte undersökas för att definiera vad kroppen eller dansen är, utan för att upptäcka saker nära livet. Spångberg tycker inte heller att dansens uppgift är att berätta en historia eller att erbjuda ett bättre liv utan att skapa nya sätt att se på och vara i sin kropp och i förlängningen kunna påverka hur saker förändras. Spångberg berättar också om att han när han introducerades för dansen uppfattade den som ett språk. Att rörelsen och kroppen balanserade mellan det som språket kan fånga och något obegripligt. Kroppen och rörelsen kan uttrycka något annat, något mer. Han beskriver också kunskapen som något som kan repeteras och läras ut men att upplevelsen alltid är unik.

Jag är inte intresserad av att berätta berättelser eller ge av mig själv, och mitt eget inre, utan av dans, som uttryckande, och av koreografi, som de strukturer genom vilka specifika uttryck kan ta form. Inte vad som kan uttryckas utan hur något kan uttryckas specifikt genom kroppen och rörelsen.

Spångberg anser inte att det är centralt om publiken gillar det eller inte. Han beskriver ett behov av att förstå kroppen utifrån vad kroppen i sig själv kan uttrycka. Angående koncepttänkande säger han att all konstnärlig verksamhet måste på ett eller annat sätt förhålla sig till konceptuella ordningar, även om konceptet är att inte ha något koncept. Spångberg säger: Jag menar att det är stört omöjligt att bara börja dansa rakt upp och ner, förutsättningslöst. Han säger också att det inte är konceptet som räknas utan idén. Angående begränsningar säger han så här:

Varje plats och tid har självklart sina begränsningar, så en målare kan bara måla staffli-konst så länge han använder ett dylikt. Av och till uppträder ting, som när de väl är där verkar helt självklara. Jackson Pollock lät duken glida ned på golvet och helt plötsligt kunde det droppa. En omöjlighet på staffliet, och så föddes en helt ny tradition. Man kan säga att de där ögonblicken konstituerar ett 'event' och när de dyker upp har vi två val. Att vända i dörren och gå hem och göra

som vi alltid gjort, eller vi kan vara trogna eventet, eller händelsen. Det är den troheten som förändrar, som träder fram ur komplexifierings processer.

Spångberg beskriver sitt arbete med föreställningen *Heja Sverige* där han styr och preciserar arbetet i detalj med en mängd parametrar. Han funderar vidare inte på dansen, det enda han gör är att dansa stycket rakt igenom och lägga till de erfarenheter han får på vägen. Spångberg strävar inte efter att bryta med studion eller komma ifrån att svettas. Det han söker i det här arbetet är att hitta en process där han inte hinner känna igen sig.

När det rör sig om improvisation tas beslut på andra sätt, beslut som inte etableras genom förnuftet. Ungefär som när en älg skuttar ut på vägen framför bilen, och det är som om man har vridit på ratten innan man har sett älgen. Kroppen, huden och musklerna jobbar snabbare, är känsligare än tanken, inte snabbare än huvudet men definitivt snabbare än representationen. I det här arbetet är jag helt enkelt intresserad av att konceptualisera den tidliga utsträckning som existerar mellan att en impuls registreras och ett uttryck tar form.

Spångberg beskriver också hur han tycker att dansen har dragits in i en ordning så att den ska kunna tolkas eller läsas, och även om kroppen behöver huvudet för att klara sig behöver också huvudet kroppen som sitt känselspröt. Det är det komplexa spelet mellan känsla och tanke som skapar rörelse.

Koreografen och dansaren Sanna Kekäleinen beskriver att hon arbetar med länge med rörelseimprovisation, videofilmar och söker en form i sin skapandeprocess: *I improvise endlessly, I move. I often videotape what I do. I take the material produced through improvisation and start finding a shape for the work.* Hon strävar vidare efter en kommunikation med sin publik. Ett tema människor kan känna igen sig i hjälper henne att nå människor. Det handlar också om att utmana publiken men det får inte vara för komplicerat; tydlighet och det välkända är viktigt (Laakonen, 2001).

Material och metod

Ämnet för detta arbete är mycket personligt präglad. Det kan antagligen finnas lika många sätt att komponera som det finns kompositörer och lika många sätt att koreografera som det finns koreografer. Därför har jag bland annat valt att göra kvalitativa intervjuer. Jag vill genom mina intervjuer få fram egna reflektioner, idéer och tankar kring kompositörernas och koreografernas egne skapelseprocess. Jag har vidare inte använt några konkreta frågor, utan låtit dem prata fritt. På det sättet hoppas jag få fram vad varje person tycker är viktigt och väsentligt.

Som tekniskt hjälpmedel används minidisc. På grund av praktiska omständigheter är en av mina intervjuer gjord på telefon, men jag anser att den är så viktig att jag får acceptera det. Intervjuerna gjordes i vecka 43.

Efva Lilja som också är med i det här arbetet valde på grund av olika faktorer att skicka material till mig, böcker där hon skriver och berättar om sina tankar kring danskonst och danskoreografi. Virpi Pahkinen har via e-mail delgett mig sina tankar. Jag har inte heller intervjuat Arvo Pärt, men eftersom det finns mycket material om honom och hans sätt att arbeta och eftersom han är en kompositör jag verkligen vill ha med i mitt arbete tar jag med honom ändå. Jag använder mig (förutom av mina egna intervjuer), även av andra intervjuer och artiklar för att få en fördjupad bild av de kompositörer och koreografer jag skriver om.

Här är de kompositörer och koreografer jag har valt att ta med i det här arbetet.

Kompositörer:

Rolf Martinsson – Intervju

Kent Olofsson – Intervju

Arvo Pärt – Skriftligt material

Koreografer:

Susann Jaresand – Intervju

Efva Lilja – Skriftligt material

Virpi Pahkinen – Skriftligt material

Angående den etiska sidan av arbetet så har jag använt personernas riktiga namn och det har jag fått tillstånd till att göra.

Det material jag har hittat och de kompositörer och koreografer jag har valt att undersöka har fått styra det här arbetet helt och hållet. Hade jag valt andra hade det antagligen sett annorlunda ut. Men att skapa är något personligt. Trots mal-

lar, regler, hjälpmedel och tekniker kommer vi alltid till den punkten när vi måste göra val, ta ställning och gå åt ena eller andra hållet.

Kompositörerna som ingår i arbetet

Rolf Martinsson

Rolf Martinsson är född i Boalt utanför Osby 1956. Han bor i Malmö och har samarbetat med flera ledande orkestrar som till exempel The BBC Symphony Orchestra, Detroit Symphony, Helsingfors Filharmoniska Orkester med flera, och flera stora dirigenter och solister. Flera av hans verk har tillkommit på beställning av svenska och utländska ensembler.

Storm (2006) beskriver i sin artikel Rolfs musikaliska inspiration från tjugotalets musik, från impressionismens klanger, från Alban Berg och från Schönbergs tidiga musik. Hans produktion uppgår till ett åttiotal verk med stor instrumental bredd. Rolfs instrument är pianot och hans musik kännetecknas av en stark stilistisk medvetenhet, stor hantverkarskicklighet och en driven instrumentation. Rolf har studerat komposition vid Musikhögskolan i Malmö där han också är professor i komposition och klassisk arrangering och undervisar (www.rolfmartinsson.com).

Jag har valt Rolf för att han har lång erfarenhet och är en mycket uppskattad kompositör i södra Sverige.

Kent Olofsson

Kent Olofsson är född i Karlskrona 1962. Han är mest förknippad med kamarmusik, ofta skriven för instrument i kombination med elektronik, men Kent skriver musik i de flesta format. Orkestermusik, solokonsert, vokal musik, elektroakustisk musik och rockmusik. Hans instrument är gitarr och han spelade i den symfoniska rockgruppen Opus Est innan han studerade komposition vid Musikhögskolan i Malmö där han också undervisar. Kent har även jobbat med musikdramatiska verk, musik till konstutställningar samt samarbetat med koreografen Efva Liljas danskompani. Lundman beskriver att hans musik har en förmåga att komma nära in på lyssnaren (www.kentolofsson.com).

Jag har valt Kent för att han är mångsidig och arbetar med mycket olika sättningar, genrer och stilar. Det är också intressant att han arbetat med dansföreställningar tillsammans med Efva Lilja.

Arvo Pärt

Arvo Pärt föddes i Estland men i början av 1980-talet flyttade han utomlands och numera bor han i Berlin. Arvo är känd för att komponera musik som använder rena treklanger och han skapar serena och stilla stämningar. Hans verk är

ofta andliga och meditativa till sina motiv och anknyter ofta även till mystiken. Han verkar själv vara nästan fristående från vår egen brusande postmoderna tid, och det som har varit grunden för hans internationella framgång är säkert till stor del att han erbjuder en andlig tillflykt eller ett alternativ åt människor som stretar i en motstridig verklighet.

Pärts produktion har i alla fall också andra dimensioner. På 1960-talet experimenterade han till exempel mångsidigt med olika modernistiska tekniker som dodekafoni, serialism, clusterteknik, aleatorik och collageteknik. Trots att Pärts senare produktion till sitt uttryck är homogen har han då och då sökt sig till mer mångsidiga och även starkare klanger (www.tfo.fi).

Jag har valt Arvo dels för att hans musik och klanger berör mig och dels för att jag hade turen att hitta bra skriftligt material om honom som jag anser är relevant för mitt arbete.

Koreograferna som ingår i arbetet

Susann Jaresand

Susann Jaresand har en bred verksamhet som koreograf. Hon har gjort närmare fyrtio egna koreografier och engagerats för ett stort antal stora uppsättningar. Susann var också huvudansvarig för divertissementet (underhållningen), under Nobelmiddagen 2000. Hon är professor i rytmik på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm (Wrangle, 2006).

Susann ville jag ha med i mitt arbete för att hon arbetar med rytmik och för att det finns med även när hon arbetar som koreograf, samt att hon i sitt konstnärskap alltid utgår från musiken.

Efva Lilja

Efva har en bakgrund som dansare och började koreografera 1982. Hon har fått flera utmärkelser för sina verk och har skrivit flera artiklar och uppmärksammade böcker om dans. År 2003 blev hon professor i koreografi vid Danshögskolan i Stockholm och 2006 blev Efva rektor vid den skolan. Hennes verk är djupt personligt präglade. Med en stark formkänsla och övertygande estetik visar hon vägen mot nya upplevelser av det fantastiska i att vara människa. Hennes verk tränger igenom, förvånar och får människor att häpna

(www.modernadansteatern.se)

Efva är utbildad vid balettakademin och Danshögskolan i Stockholm. Hon vidareutbildade sig i England (Royal Academy), Frankrike (Miriam Berns) och i USA bland annat vid Merce Cunningham Dance Foundation. År 2000 noterades hon av Guinness Rekordbok för sitt verk för miljömärkningen svanen som världsrekord i koreograferad iscensättning av logotyp

(www.danshogskolan.se.)

Jag har valt att ha med Efva i det här arbetet för att hennes koreografier, och särskilt hennes resa till Arktis som resulterade i en föreställning och en bok är mycket fascinerande.

Virpi Pahkinen

Virpi Pahkinen föddes Jyväskylä i Finland 1966. Hon åkte konståkning och studerade musik, klassiskt piano på konservatoriet i Helsingfors (www.pahkinen.com).

Hon var 15 år när hon började gå kvällskurser i fri dans. Åren 1989-92 gick hon koreografiutbildningen vid Danshögskolan i Stockholm. Hon har sin bas i Sverige, men turnerar världen runt med sina solon (Åberg, 2003).

Ingen annan koreograf i Sverige påminner så starkt om de första modernisterna i Duncan-generationen, med sitt återvändande till asiatiska förebilder och tanke-sätt, (Sörenson, 2006). Jag fick upp ögonen för Virpi förra året och blev fascinerad av det jag fick se. Hon är helt sin egen och har en otroligt personlig prägel på sitt arbete, därför tycker jag hon är spännande att ha med här.

Resultat med analys

I kapitlet Resultat med analys kommer jag blanda de intervjuer jag gjort med den skriftliga informationen under ett antal kategorier. Meningen är att visa en struktur och en möjlighet till jämförelse mellan olika saker som såväl kompositörerna som koreograferna beskriver när de talar om sitt arbete. Att kanske dra vissa gemensamma linjer mellan de här två konstarterna, samt se vad som skiljer sig. Anledningen till att jag använder kategorier är för att bringa reda och logik i materialet från intervjuerna och det skriftliga materialet samtidigt som det ger en möjlighet till jämförelse mellan konstarterna. I processen att få fram kategorier har jag läst igenom materialet flera gånger och försökt finna teman eller begrepp som kan sammanfatta olika delar av deras arbete.

Materialet har delats upp i tre större områden.

1. Utgångspunkter
2. Arbetssätt
3. Mötet med publiken

Under dessa finns följande kategorier:

1. Början
Nyckel/Formel
Grund
Beställning
Förarbete
Inspiration
2. Processen
Hjälpmedel
Det egna materialet
Helhet/Detaljer
Form/Tid
Enkelhet
Skapandet i ett större perspektiv
Mötet med musikerna/dansarna
3. Att ge någonting
Kommunikation

Nedan följer några tankar runt de här områdena och kategorierna.

1. Utgångspunkter

Det är oerhört spännande att se hur det skapande arbetet med komposition eller koreografi börjar, vad det är som händer och vad som styr arbetet och samtidigt svårt att beskriva. Här finns flera kategorier eller nyckelord som kompositörerna och koreograferna själva använder sig av när de talar.

2. Arbetssätt

Här kommer det mer detaljer kring hur de arbetar, kring vad som påverkar upp-lägget i ett större perspektiv. Det beskrivs på ett fritt sätt men också mycket konkret. De talar om helhet och detalj, om tid. Om det material som kompositören eller koreografen på gott och ont har som kunskapsbas och utgår ifrån. De talar också konkret om vilka hjälpmedel som används.

3. Mötet med publiken

Här har vi ännu en dimension. Hur kommunicerar vi med publiken? Vad är det som gör att verket uppskattas och tas emot väl? Det är ju först i mötet med publiken, med lyssnaren eller betraktaren, som verket blir till, tar en plats i människors liv just där och då. Får chansen att beröra, utmana eller visa ett budskap.

Det här är ett komplicerat och mångfacetterat material som kräver kategorisering, som i sig är en analys, för att få ordning på det. Det kändes konstigt och osammanhängande att först presentera resultatet och sedan analysera, så för att ge läsaren ett sammanhang så kombineras resultat och analys i detta kapitel.

Nedan är en redovisning av resultatet och de mönster och teman jag har funnit, samt flera direktcitater, tagna ur mina intervjuer och mitt material. Detta för att på ett tydligare sätt presentera de olika tankar jag har fått ta del av. Struktureringen av materialet i teman är helt min egen och utgår från vad jag fått fram i undersökningen.

Det är spännande att prata om den konstnärliga processen. Den beskrivs på olika sätt, både konkret och på ett mer mytologiskt sätt. Det verkar vara problematiskt att beskriva strikt vetenskapligt men med hjälp av citat ur materialet och text som ger associationer görs i detta arbete ett försök att beskriva en liten del av den konstnärliga processen inom komposition och inom danskoreografi.

1. Utgångspunkter

Början

De som har talat om början säger att det är svårt att beskriva. Kent talar om att det är så mycket som hänger ihop, att det kan börja på olika sätt varje gång. Arvo beskriver det så här: Det hela börjar som ett livstecken, som ett barns rörelse i moderlivet, en på samma gång bestämd och obestämd rörelse som så småningom tar konkret gestalt. (Bergendahl, 2000 s. 37).

Och kanske kan man inte beskriva det närmare än så.

Nyckel/Formel

En annan intressant sak handlar om vad det är som sätter igång processen. Det kan beskrivas som att leta efter en nyckel eller formel. Det är svårt att formulera, det går inte att säga vad det är för formel. Kanske är det ett känslomässigt intryck eller uttryck, kanske är det en konkret rörelse eller ton.

Både Arvo och Virpi berättar om den där första detaljen eller formeln som sedan leder vidare. När Arvo har skapat den kommer musiken av sig själv. Han uttrycker det så här: Huvudproblemet är förstås att komponera formeln. Ofta är det en text som ger mig nyckeln. Jag börjar med det enkla och kan skapa vilken musik jag vill, när jag väl kommit på formeln. (Bergendahl, 2000, s. 37).

Virpi använder sig av något liknande när hon arbetar. Så här säger hon: I tystnad hittar jag en första detalj, ett frö som drar mig vidare mot en kedja av olika rörelser. Jag har en nyckel som jag inte vet vart den kommer att leda och vilken dörr den kommer att öppna. (Skawonius, 2002 s. B04). Hon beskriver också hur hon utgår till exempel från en pregnant fysisk detalj som öppnar upp en kedja av möjligheter. En detalj som växer ur tystnaden och pockar på att gå framåt (Tudeer, 2003 s. 103). Att låta en detalj, en nyckelidé få både starta och genomsyra verket är ett intressant utgångsläge. De börjar inte arbetet i helheten men kanske skapar den där detaljen ändå en känsla av sammanhang.

Grund

Det finns alltid någonting man utgår ifrån, något man redan har innan man sätter igång. Det man har gjort tidigare, de erfarenheterna man har och det man kan.

Rolf beskriver hur han har en relation till sitt eget sätt att skriva, ett tonspråk, ett tonmaterial, rytmiska strukturer och finesser som tilltalar honom mer, och hur de finns i handen när han arbetar. Kent talar om att det finns mycket utgångspunk-

ter redan innan man börjar skriva. Man behöver aldrig se på det som ett blankt blad. Och Susann arbetar alltid utifrån musik när hon skapar rörelsen. Arvo beskriver att grundimpulserna inte handlar så mycket om musik utan kommer någon annanstans ifrån. Han talar också om hjärtat som en spegel, och hur spegeln när den är suddig och oklar skapar oklarhet (Edberg & Ekströmer, 1995 s. 25).

Efva talar om idén bakom konsten som central: Samtida konstnärer arbetar ofta från helt andra perspektiv där själva idén med arbetet är central och verkets uttryck utvecklas under processens gång. (Lilja, 2004 s. 29).

Beställning

Rolf berättar om de ingångar som kan finnas vid en beställning. Det kan finnas önskemål om hur långt stycket ska vara, vilka instrument som ska skrivas för. Om uruppförandet ska ske en viss tid har man en deadline att förhålla sig till, om det ska vara en solist är det viktigt vem det är, och ibland kan det finnas önskemål om ett speciellt tema.

Kent talar också om den utgångspunkt som finns när man får en beställning. Att man bara genom att veta vilka som ska göra verket, vilken orkester, vilken solist, kan säga lite om hur slutresultatet kommer att bli. Virpi berättar om ett exempel i sin koreografi *Sal Mirabile*, där hon också hade liknande utgångspunkter. Ett premiärdatum, det ska vara två dansare som ska förhålla sig till det regnade och rörliga saltet i den svenska konstnären Lovisa Johanssons saltinstallation. Virpi hade också en tidspress, fem helger på sig att repetera in koreografin.

Frågan är om de här ingångarna eller begränsningarna känns som ett hinder eller som en hjälp i den konstnärliga processen. Rolf till exempel tycker inte att givna förutsättningar i form av önskemål från beställaren av verket känns styrande på ett negativt sätt, men betonar att det är viktigt att ha en dialog med den/de som gör beställningen. Det är viktigt att båda parter känner sig bekväma.

Förarbete

När det gäller förarbete verkar det vara viktigt att kompositören eller koreografen har gott om tid. Processen innan man börjar skriva noterna eller skapa rörelsen kan i många fall vara lång. Som Susann som lyssnar länge på stycket och analyserar partituret noga innan hon börjar på rörelsen. Som Efva som gör en fantastisk resa till Arktis för att se vad den miljön ger för spår i hennes kropp och i hennes rörelse. Rolf beskriver sitt förarbete inför mötet med musiker/musikerna:

I mitt eget förarbete inför en solokonsert har jag skaffat massor av inspelningar som musikern har gjort, läst om honom och försökt bilda mig också en egen uppfattning, förutom att träffa honom. Det gör att jag har kommit väldigt långt i den mentala processen redan innan jag sätter första tonen.

Rolf talar också om att låta idéerna komma och gå, att ha tid att fundera på stycket och att lämna det igen. Han berättar om att han innan han börjar skriva samlar alla tankar om stycket i en hög som han sedan använder sig av när han skriver.

Virpi berättar om förarbetet till koreografin Sal Mirabile. Hon läste om olika indianstammars ritualer kring salt och gjorde en resa till Indien för att leta efter svart salt för att fånga motsatsen mot det vita.

Förarbetet verkar vara oerhört viktigt för många konstnärer. Det ”osynliga” arbetet, det som händer innan själva skapandet syns faktiskt och spelar en oerhört stor roll i det färdiga verket eller den färdiga koreografin. Virpi säger att den osynliga processen när tankefrön gror kan vara lång (Tudeer, 2003 s. 103).

Inspiration

Inspiration som blandas med det välbekanta beskriver Efva så här:

Jag utmanas av det jag inte förstår och söker de bilder jag ännu inte har sett. Min kropp ska användas och göra nya erfarenheter samtidigt som det välbekanta ältas om och om igen. Jag kastar mig ut i en fors, jag vandrar i öken eller arbetar på arktiska isar. Jag handlar mat på Konsum. Jag älskar. Är ensam. Är livrädd men aldrig nöjd. (Lilja, 2004, s. 10-11).

Rolf talar om hur det ibland kan komma klara idéer. Till exempel när man lyssnar på musik, eller sitter i bilen vid ett stoppljus. Susann beskriver hur det handlar om lyssnandet så här: Ju mer man lyssnar ju mer inspiration får man.

Virpi berättar om sitt viktigaste arbetspass, att sitta på café till synes sysslös och titta på folkmassan som går förbi på gatan. Så här beskriver hon det: Det är min radiostation där jag kan skicka ut mina drömmar. (Skawonius, 2002 s. B04).

Virpi berättar också att inspirationen inte omedelbart leder till ett koreografiskt verk. Det påverkar henne som människa och senare visar det sina spår i en förändrad form. (Tudeer, 2003 s. 103).

Man kan se en längtan efter något nytt, nya tankar och nya utmaningar i det här med inspiration. Något nytt som blandas med det gamla och välkända, med de erfarenheter och den kunskap man redan har. Frågan är var det nya kommer ifrån. Arvo berättar om att hitta en utgångspunkt i en text, andra reser, läser, ser på och möter människor, lyssnar på musik, utsätter sig för upplevelser, vardagliga och spektakulära, men på något sätt handlar det kanske om förmågan att låta sig påverkas av omvärlden. Förmågan att ta in och omvandla det man ser, upplever och känner till konst.

2. Arbetsätt

Processen

När det gäller processen verkar det skilja sig lite mellan de som är med i den här undersökningen. Några verkar ha en väldigt tydlig ordning på de olika momenten i processen medan andra inte talar om det. Det verkar vara personligt hur man arbetar och vad som passar varje konstnär. Ett visst arbetsätt som fungerar för någon kanske inte är rätt för någon annan. Susann beskriver en väldigt tydlig arbetsprocess.

Jag går med ett stycke musik i hörlurar i ett halvår så att det sätter sig i hela systemet. Samtidigt tittar jag i partituret och analyserar musiken. Sedan kollar jag styckets olika delar och funderar på hur många dansare jag vill ha. Hur vill jag tolka musikens känslor? Vad uttrycker musiken? Vill jag svara mot det eller gå emot? Ska rörelsen gå med musiken eller vill jag jobba med kontrast? Det här blir en ram. Sedan lyssnar jag på varje del i ett rum och prövar genom improvisation olika rörelser ofta med en dansare. Så filmar jag det och jobbar utifrån den banken av rörelser. Allt kan förstås röras upp sedan när dansarna kommer och har idéer så ibland förändras koreografin lite efter hand.

Virpi talar om att den osynliga arbetsprocessen kan vara lång medan den egentliga arbetsperioden oftast är ganska kort, (Tudeer, 2003). Hon ger här olika exempel på hur processen kan se ut för henne: Anden kommer först, sedan rumskonceptet. (Personligt e-mail, 2006-06-04). Jag ritar en geografisk karta över rummets riktningar och rytmer. (Tudeer, 2003 s. 103). Sedan kommer stegen,

efter det kostymerna, mot slutet musiken och allra sist ljuset (denna gång). (Personligt e-mail, 2006-06-04).

Hjälpmedel

Hjälpmedel verkar alltid behövas i en skapande process. Många kanske har förmågan att ha sina verk i huvudet eller i kroppsmminnet, men om man på något sätt vill bevara och för alltid minnas det man gjort behövs hjälpmedel. De kan också förenkla arbetet, spara vår tid och kraft. Vad som används är förstås olika. Rolf berättar vad han använder sig av.

Jag sitter vid skrivbordet och jag sitter vid min flygel. Inte vid datorn. Man har inte kontroll över detaljerna i materialet på samma sätt. När man tvingas skriva för hand ett g, och sedan ska du skriva ett skaft, och så ska det vara en balk, och så ett kors på den så det blir ett giss, och så p för piano och sedan ska det vara en crescendopil, då har du tillverkat något med handen, istället för att klicka fram färdiga modeller.

Rolf beskriver också hur han vid instrumentet kavlar fram ton för ton och senare tar hjälp av datorn som ett för honom nödvändigt verktyg och renskriver partituret och stämmorna. Då beskriver Rolf att det är bra att lyssna.

Arvo använder inte dator och han talar om sitt huvud som sin dator (Bergendahl, 2000).

Hur jag komponerar? Kan man säga det? Ibland sitter jag vid pianot. Ibland inte. Jag har flera pianon hemma. Vilket jag använder beror på vilket kompositionsstadium jag är i. De ger mig olika klangbilder, det blir olika kompositioner. (Edberg & Ekströmer, 1995 s. 25).

Kent arbetar med datorn, både för att lyssna och för att ha koll på helheten. Eftersom Kent också arbetar mycket med elektronisk musik är datorn ett naturligt redskap. Här kan det handla lite om vilken generation man tillhör, om man har vuxit upp med datorer eller inte. Rolf berättar att studenter idag arbetar mycket mer med datorer.

När det gäller koreograferna handlar det om helt andra hjälpmedel. Susann har berättat om att lyssna på musiken i hörlurar och hon berättar också att hon brukar filma när hon eller en dansare improviserar och arbetar fram rörelse, så att hon har en slags rörelsebank att utgå ifrån. Susann väljer att inte arbeta med

spegel. Hon vill att det inre lyssnandet ska vara främst. Att dansarna ska lyssna på frasen och sätta rörelsen i kroppen inifrån.

Virpi berättar hur hon använder spegel: Jag använder mig av spegeln, för jag är noggrann med det visuella intrycket och med de vinklar av rörelser som publiken kommer att se. Men det får inte endast "se bra ut" det måste kännas rätt inifrån! (Personligt e-mail, 2006-06-04).

Efva har inte beskrivit tydligt vad hon brukar använda för hjälpmedel, men när hon gjorde resan till Arktis som är bakgrund till hennes koreografi "The Outmost White" fanns det inga speglar. Där skrev hon loggbok och filmade sina idéer, rörelser och upplevelser av kylan och naturen för att arbeta vidare på dem när hon sedan kom hem.

Det egna materialet

Rolf beskriver hur det handlar om att lära känna sitt material på nytt för ett nytt stycke. Tonmaterial, strukturer, gester och sådana saker. Han nämner att det alltid är trögt i början när det finns alla tänkbara möjligheter, men ju mer han skriver desto mindre möjligheter finns det.

Sedan har jag ju givetvis en relation till mitt eget sätt att skriva, ett tonspråk, ett tonmaterial, kanske rytmiska strukturer och finesser som tilltalar mer än något annat, och de finns ju i handen när jag arbetar. Det är både nånting som är bra och nånting att se upp med så att man inte skriver samma stycke gång på gång men å andra sidan att man också kan ge sig själv utrymme att fördjupa sig i det man kan gång på gång.

Kent beskriver hur han lägger fokus på instrumentet: Den gestiska klangliga processen är viktig för mig och för mig är instrumentet i mer fokus än tonerna.

Arvo berättar om sina treklanger. Att musiken måste existera i sig själv, i två, tre toner, oavhängig av varje instrument. Han talar om att den gregorianska sången har visat på hemligheten bakom konsten att kombinera två, tre toner och tycker att varje tonsättare skulle rädda sig in i den nakna enstämmigheten och treklängen (Haglund, 2002). Han säger så här: Jag arbetar med ett fåtal element - med en stämma, med två stämmor. Jag bygger med de mest primitiva materialen. (Strömberg, 1995 s. 5).

Efva talar om viljan som ligger bakom och sökandet efter sammanhang.

Men - vad är det som gör rörelsen till dans? Det är inte vad man gör utan varför man gör det man gör. En vilja. Sen ska denna vilja inlemmas i en koreografisk form, ges ett rum, finna förhållandet i tid och energi. Arbetet med att komponera utgörs av sådana sökanden efter sammanhang och pågår ständigt. (Lilja, 2005 s. 18).

Det finns inga rörelser att upptäcka. Människokroppen och dess rörelse är väl analyserad ur kinestetiskt, medicinskt, socialt, antropologiskt – ja alla upptänkliga perspektiv. Det som finns där som en outtömlig källa för utforskande är det språkliga perspektivet och hur detta kan relatera till dansen som konstform. (Lilja, 2000 s. 11).

Att förhålla sig det egna materialet tycks vara en svårighet för många. Dels det som Rolf talar om, att inte skriva samma stycke gång på gång men ändå fördjupa sig och göra det man är bra på. Att inte röra sig likadant alltid, men ändå ha en personlig output i sitt arbete. Och dels det här att som Efva beskriver att allt faktiskt redan finns. Tonerna finns, rytmiska strukturer, de för människan möjliga sätten att röra sig är kartlagda. Otaliga melodier, fraser, rörelser finns redan. Ändå kan något nytt uppstå. I Arvos två eller tre toner, som har använts otaliga gånger genom århundradena, händer det något som människor kan ta till sig och påverkas av.

Helhet/Detaljer

Rolf säger att han måste ha med både helheten och detaljerna för att ha kontroll på det hela. Han beskriver hur han ser det som en svårighet: Det är det alla tonsättare arbetar med som är den stora nöten att knäcka varje gång.

Det verkar skilja sig lite om man i sitt skapande börjar i helheten eller detaljerna eller kanske både och. Arvo och Virpi talar om den lilla detaljen som sätter igång en kedja och Kent som på något sätt börjar i tankarna om helheten, om slutet.

För Kent börjar många tankar med: Hur kommer slutresultatet vara? Hur vill jag att det här ska kännas i slutändan? Genom att se helheten letar han upp materialet sedan.

Samtidigt som man är nere och jobbar på detaljplan så ser jag hur den här detaljen kommer att befinna sig i helheten. I orkesterstycket började jag ungefär på 4 ställen samtidigt.

Man kan se det som viktiga punkter, knutpunkter. Jag börjar med det här viktiga och jobbar med dem. Man är ju tvungen att gå ner på detaljplanet det är bara att bita ihop för så är det, man måste pilla in noterna, men då har man en slags storform, man vet ackord, man har mycket material som man sen formar för en stor orkester. Då ser jag: Hur ter sig starten gentemot det lugna, gentemot den snabba delen? Hur ser de ut i förhållande till varandra? Då har jag märkt: Aha, den här delen blev så här nu, så det här ska jag inte göra så som jag hade tänkt först. Om den här blev så här, då måste jag förstärka kontrasten för annars blir det för likartat. Jag har tänkt: Det blir nog någonting sådant, och sedan ser jag: Jaha, det här blev så här tätt då måste jag göra det som är innan i större kontrast. Det hade jag inte fångat på samma sätt om jag hade skrivit från början till slut.

Detaljerna måste vara där på plats för de är en del av helheten men man måste också tänka den övergripande dramaturgin.

Kent beskriver också hur ett stycke kan kännas som att det står still eller inte fungerar formmässigt. En av anledningarna skulle enligt Kent kunna vara att överblicken och helheten saknas.

Både Rolf och Kent säger att både helheten och delarna måste finnas med i tanken. Var man börjar, i detaljerna eller i helheten kanske spelar mindre roll så länge båda finns med i processen. Helheten är på något sätt nödvändig för att ett verk ska fungera från början till slut men precis som Kent också berättar om är detaljerna viktiga för att det ska bli en kvalitet, för att stycket ska kännas välgjort och genomarbetat.

Virpi beskriver vikten av varje detalj.

Några betonar ett känslöflöde. Då har inte den enskilda rörelsen så stor vikt, men för mig är varje detalj betydelsefull. Ordningen är viktig. Varje rörelse är mer som en bokstav, men vad den betyder beror också på sammanhanget. (Åberg, 2003 s. 60-63).

Även inom koreografin finns intressanta tankar om helhet och detalj. Om känslan är det centrala i koreografin blir den viktigare än de små detaljerna.

Form/Tid

Form är ett begrepp som just i det här fallet nämns mest av kompositörerna, även om det verkar vara viktigt inom koreografi också. Form har med helheten att göra, med att som Kent säger, veta om man ska framåt eller bakåt. Att i formen ha möjlighet att dela upp stycket i olika delar så att arbetet blir mer greppbart.

Rolf berättar att han har en form och framför allt en mall med ungefärliga tidsproportioner när han arbetar.

Även Kent talar om en helhetsform och han betonar vikten av tiden och hur långt stycket är. Beroende på styckets längd måste man jobba lite annorlunda och det handlar om disposition av material.

En sak som jag funderat över här är kommentarer om att styckena inte känns så långa mot vad de kan upplevas. Särskilt om man kommer upp i 20-30 minuters stycken. Det betyder att formen fungerar tycker jag.

Både Rolf och Kent har nämnt dispositionen av material och att det är viktigt att vara medveten om den för att kunna skapa kontraster och spänning, vila och höjdpunkter. Rolf talar om att spara på en idé, att spara på till exempel ett enda intervall som sedan får komma in i stycket, sprida sig och förändra.

Det som är spännande med tid är just det att man kan experimentera med den. Man kan skapa känslan av att tiden går fort, man kan ge upplevelsen att tiden står stilla. Tempot, eller tiden får vara föränderlig, den får bölja fram och tillbaka, den får stå stilla. Efva beskriver tiden som ett märkligt begrepp och trycker just på det här att den rationella världens tidsbegrepp upphör: I dansen kan ett ögonblick förlängas till oändlighet och en dag förvandlas till minut. (Lilja, 2004 s. 22). Hon beskriver också hur rörelsens tid är avgörande för uttrycket.

För att uppleva tid måste det finnas en rörelse. Det måste också finnas något stillastående (statiskt) för att rörelsen ska uppfattas, ett rum. Kan det finnas andra förhållanden till tid än de mätbara? En rörelsens tid är alltid avgörande för dess uttryck. Jag sträcker ut min hand mot dig. Är det ett initiativ till en smekning eller ett slag? I dansen är tiden relativ. (Lilja, 2005 s. 8).

Samma sak talar Virpi om och jämför med den talade textens tid.

Tiden står bara på ett ben. Det vill säga har en oerhörd koncentration samtidigt som annat finns runt om. Teatern har en annan tid - utmätt av ord.

Den talade textens tid är så annorlunda. Orden måste levereras i ett visst tempo för att de ska förstås. Dansen kan krympa och vidga tid, men för att behålla magin ska man inte använda ord samtidigt. (Ångström, 1996 s. 35).

Varken musiken eller dansen har några begränsningar i tiden. Det finns förstås en gräns för hur fort (eller långsamt) musikern kan spela eller dansaren kan röra sig även den gränsen tänjs ut. Vi förhåller oss alltid till tiden, och i konsten finns möjligheten att experimentera med tidsperspektivet.

Enkelhet

Kent berättar att han ofta jobbar utifrån enkla melodier: Minsta lilla gest eller slinga kan du alltid hämta något ifrån.

Arvo talar också om enkelhet och beskriver hur han har upptäckt att det är tillräckligt med en enda ton som spelas vackert (Strömberg, 1995 s. 5). Han nämner också sitt arbete med att till yttersta enkelhet reducera, att undvika alla konstlade medel. En strävan efter att hantera tonerna varsamt (Edberg & Ekströmer, 1995 s. 25). Arvo talar även om att låta alla barrikader falla. För att se något annat (Edberg & Ekströmer, 1995). Så här beskriver han hur han bygger på det enkla: Jag kommer från andra sidan. Jag börjar med det enkla och kan skapa vilken musik jag vill, när jag väl kommit på formeln. Men det här är mycket komplicerat. Jag vet inte om någon förstår. (Bergendahl, 2000 s. 37).

Det här är en vacker tanke. Att det räcker med det lilla, det enkla för att göra något stort. Sedan är det säkert inte lättare att skriva "enkel" musik, det har bara andra svårigheter än de mer komplicerade och invecklade styckena.

Skapandet i ett större perspektiv

Här handlar det om att inte bara utveckla sig, förnya sig, utmana sig och göra nytt utan faktiskt också fördjupa sig, göra det man kan och tillåta sig ha en egen personlig stil i sina stycken eller koreografier. Det är lätt att fastna i tanken att man måste vidare. Rolf beskriver sina tankar kring det här.

Man kan skriva vidare i samma anda, i samma material, många gånger i sträck för att fördjupa sitt tonspråk. Ser man på de stora tonsättarna Bach, Mozart eller Sjostakovic, så kan man ju nästan höra, det här är också ett Rachmaninovstycke. Det leder in tankarna på att de väjde inte för att

göra snarlikt gång på gång, för att förädla sin utgångspunkt i skrivandet.

Man får se till komponerandet som ett stort konstverk också.

Kent ser att det finns trådar eller långa linjer i sitt skapande, att han håller på med nånting som går genom många verk och i och med det så finns det alltid en utgångspunkt vad han än tar sig för. Så här säger han: Jag tänker väldigt medvetet på det där. Det här är en fortsättning på de där tankarna och där fortsätter jag på det och det. Det betyder ju inte att det behöver låta likadant eller vara likadant.

Mötet med musikerna/dansarna

Rolf och Kent berättar om att relationen till musikern/orkestern eller vem det nu är som ska framföra verket är viktig. Oavsett om det är en beställning eller om det är ett eget projekt är det viktigt att veta vem man jobbar med, vad han eller hon tycker om och har för idéer. Att helt enkelt lära känna varandra. Rolf säger att det inte handlar om att få en massa svar som man ska omsätta i musiken sedan, utan det handlar om att göra verket personligt: Det är en person jag känner som jag skriver för. Det leder till att det jag gör är mycket mer personligt riktat. Det är inte vilken solokonsert som helst utan det är just till den musikern.

Kent säger också att det är en spännande växelverkan mellan musikern och kompositören och att det ofta blir bra om musikerns tycker om verket.

Arvo skriver mycket av sin musik utan att tänka på en specifik musiker eller orkester. Han tänker inte ens på vilket instrument han skriver för. I hans musik handlar det om ren musikalisk substans som inte är bunden till en viss orkesterring. Det här är ju en svårighet. Så här beskriver Arvo detta: Tidigare har pianister som fått noterna sagt till mig: "vad är det här? Det går ju inte att göra något av". Sedan har de spelat så, rakt igenom. Malter är den förste som fått stycket att klinga. (Bergendahl, 2000 s. 37).

Arvo Pärt lämnar stor frihet till sina uttolkare, han tycker att han dödar partituret om han skriver in för många anvisningar. I gengäld måste han då lita till att artisterna förstår hans värld. Musikerna som ska spela hans musik måste ha liknande behov, vara på samma våglängd (Bergendahl, 2000).

Det går nog lättare när man som Kent och Rolf har berättat om, lär känna musikerna. Även om det säkert alltid finns svårigheter i att få musikerna att spela och musiken att låta precis som kompositören har tänkt.

Aftonbladets skribent Strömberg skriver i en artikel:

Musikerna sägs ha gråtit i kör när de fick noterna till Arvo Pärts Tabula rasa. Var är musiken? Hur spelar man en paus så att den hörs? Paus står det ibland i noterna. Stråkar, pukor, bleck- och träblås bromsar in och stannar. Men tyst blir det aldrig. Runtom flödar musik i andra dimensioner: ventilationssystemens musik, andetagens musik, förväntningarnas musik eller som hos Arvo Pärt, andra sidans musik. (Strömberg, 1995 s. 5).

Susann talar om att hon vill att dansarna ska arbeta ensamma när de först får materialet. Att sedan efter hand ta in varandra, lyssna in och börja ge varandra. Då får också uttryck och känsla komma in.

Det som gör att en koreografi fungerar är balansen mellan dansarna. Lyssnandet är centralt! Att lyssna inåt på sig själv, lyssna på varandra och lyssna på musiken. Att vara i sig själv och samtidigt ta impulser från varandra, från publiken, från rummet. Att hitta den gemenskapen. Jag jobbar alltid med levande musik.

Susann jobbar alltid med levande musik. Alla delar i koreografin ska leva på något sätt. Det kan säkert ge en fantastisk känsla när lyssnandet och samspelet fungerar men det verkar också vara svårt att hitta den samstämmigheten. Susann beskriver ett speciellt tillfälle när hon jobbade med Våroffer, när musikerna upplevde att de verkligen blev kompade av dansarna och hur härlig den upplevelsen var.

Efva skriver också om möten i det konstnärliga skapandet.

Att möta en annan människa i arbete är att också möta sig själv. Genom att förhålla mig till en annans idévärld, kunskande och vilja, tvingas jag ta ställning till min egen. Det är en oerhört intressant och kreativ process där dialogen mellan oss hamnar i fokus. (Lilja, 2004 s. 19).

Att ha en dialog och en kommunikation med musikern eller dansaren verkar vara väldigt viktigt för både tonsättare och koreografer. Virpi berättar om att hon precis som Rolf och Kent försöker se dansarna.

Jag försöker inte få mina dansare att göra exakt som jag själv skulle göra. Jag iakttar dansartyperna, deras personligheter och tar vara på deras vibrationer. Naturligtvis utgår jag från min koreografiska logik. Idealet är att sätta koreografin ganska snabbt och sedan

låta gruppen arbeta med en assistent. När materialet har hunnit mogna kommer jag tillbaka och blåser nytt liv i det och finjusterar. (Tudeer, 2003 s. 103).

3. Mötet med publiken

Att ge någonting

Rolf berättar om att vilja ge publiken något de tycker om men att i skapandet lita på sin egen förmåga att göra något bra.

Jag har givetvis förhoppningar att verket ska tas emot väl i den bemärkelsen att det ger lyssnaren någonting. En musikalisk upplevelse, en skönhetsupplevelse, en dramatik, en spänning och nånting som man tar med sig hem. Något man vill höra igen, som gör att man vill gå på fler konserter och skaffa fler inspelningar. Det är givetvis det bästa man kan höra av en lyssnare att det har gett nånting, men samtidigt så kan jag inte sitta och kalkylera, så här gör jag så kommer de nog tycka om det, utan jag får ju se mig själv som publik när jag skriver mina stycken. Göra det jag är bra på och försöka så bra som möjligt tydligt förverkliga mina musikaliska idéer.

Arvo söker en emotionell urcell i sina stycken, verkligt djupa känslor som påminner om paradiset (Persson, 1995 sid. 4).

Susann anser att det är balansen som gör att en koreografi fungerar. Att lyssna på sig själv, på varandra och på musiken. Att vara i sig själv och samtidigt ta impulser från varandra, från musiken och från publiken. Publiken är viktig i framförandet men under arbetsprocessen är den inte viktig för Susann.

Jag tänker inte på mötet med publiken under arbetets gång, jag har alltid samma mål, jag vill utmana, bekräfta jag vill sätta humanistiska värden högt och bevara människan mänsklig. Det är därför jag gör det här.

Efva talar om att det är i mötet med publiken som dansen först uppstår, men också att det krävs något av publiken för att det här mötet ska fungera. En vilja att se, ta in och uppleva och en tilltro till den egna förmågan. Det jag som publik upplever och uppfattar är lika rätt som det någon annan ser eller upplever.

Vad min rörelse ger uttryck för kan upplevas av mig själv inifrån, eller av en omvärld. Starka känslor och uttryck förstärks ofta av att någon ser. Därför tillhandahåller konstnären sitt verk för betraktaren. Dansen uppstår först i mötet med sin publik. Dansens mening först i betraktarens medvetande. Det är då rörelsen upplevs och värderas. Vad gör det hela begripligt? Viljan. Om jag vill veta, sätts mitt inre (vilja, förstånd och minne) i arbete och nya betydelser skapas. Om jag litar till min egen förmåga till insikt, accepterar jag dessa mina erfarenheter som svar. Jag skapar själv en mening. Det är mitt privilegium som publik, mitt privilegium som den tilltalade. (Lilja, 2000 s. 14-15).

Lilja talar om vikten av publikens vilja: Men man måste ha viljan. Med ovilligheten till upplevelser omöjliga att förutspå, fjärras jaget från det möjliga mötet. Man har tråkigt, upplever olust eller väljer bort verkets tilltal helt och hållet. (Lilja, 2000 s. 16). Hon beskriver också att viljan styr över våra sinnen (Lilja, 2000 s. 16).

Virpi beskriver hur hon tror att dansen kan nå många, även de som inte är så insatta, men att man för den skull inte behöver försöka tänka som publiken när man skapar.

Jag tror att dansen kan nå många, med stor bredd, utan att bli populistisk. Man kan arbeta med många olika nivåer så att även den som inte är så erfaren åskådare kan hitta nycklar, och andra kan få lite mer. Då kan alla hänga med på olika sätt - eller önska att de kunde. Jag tror att man kan skapa ett magiskt rum, att inte göra det enklare för att man har till exempel en ung publik, att inte kompromissa eller försöka tänka som de tänker. (Olsson & Sörenson, 1994 s. 4).

Att inte tänka på publiken när man komponerar eller koreograferar har flera kompositörer och koreografer gemensamt. Troligtvis är det så att man måste gå på sin egen känsla och vad man själv tycker är bra. Att tänka på publikens behov för mycket försvårar nog arbetet.

Kommunikation

Rolf talar om vikten av kommunikation.

Publikrelationen är viktig och jag tycker också att en förlängning av tonsättarrollen måste vara att ställa upp på en

intervju. Inte bara så här som också är viktigt utan också inför publik. Att bemästra det faktum att sitta inför 2-500 personer och prata om sig själv och sitt skrivande, och lära sig göra det på ett enkelt sätt. För de som kommer dit är jätteintresserade. De vill förstå och då kommer de att höra stycket och se det på ett helt annat sätt när det framförs. Det är också ett led i det här att kommunicera, att också synas.

Virpi tycker att frågan om verkets betydelse kan vara befogad. Det kan bero på någon miss i föreställningen att publiken inte förstår, men sedan är det inte alla koreografier som betyder något (Åberg, 2003).

Om åskådaren inte känner någonting eller fattar någonting, finns det kanske inte något att förstå. Förståelsetvånget är samtidigt begränsande. Man kanske vill förstå för att slippa känna sig osäker, men osäkerhet kan vara väldigt givande. (Åberg, 2003 s. 60-63).

Att inte bli rädd om man inte förstår är nog en bra utgångspunkt för en publik. Öppenheten behövs på något sätt för att mötet ska fungera. Sedan ligger det ju djupt i oss att vi vill förstå saker och det är helt naturligt att bli osäker när det man ser och upplever är svårt att greppa. Det behövs emellertid en balans, för om dansen eller kompositionen är för tydlig så blir det inte heller bra. Då kan publiken känna sig dumförklarad och tappa intresset. Att kunna utmana men ändå inte skrämna vore bra.

Många jämför språk, musik och dans som olika sätt att kommunicera. Efva beskriver dansens språk så här:

En ordlös gestaltning fokuserar på känslöintryck och ger form och mening till det annars ogripbara. I arbetet med dans väcks vår tillit till en bredare definition av språkbegreppet, att det vi inte säger kan vara lika betydelsebärande som det vi uttalar i ord. (Lilja, 2005 s. 7).

Rörelsen kommunicerar utifrån en medveten eller omedveten avsikt. Kroppen är ständigt aktiv i sitt tilltal, men en rörelsens grammatik är omöjlig då dess variabler är oändliga och tolkningar alltid avhängiga dess kulturella, sociala men också rent kroppsliga ursprung. (Lilja, 2005 s. 7).

Varje dag återerövrar vi vår rörelse och dess kommunikativa förmåga i talande tystnad eller ursinnets vrål. Stum är den aldrig. (Lilja, 2005 s. 14).

Virpi talar även om musiken som ett språk: Det som skiljer konstdans från till exempel sällskapsdans är just syftet bakom, viljan att kommunicera något. Visst är dansen ett språk. (Åberg, 2003 s. 60-63).

När dansen blir konst kan man tala om språk. Musiken är ju ett språk... När jag ser rörelse så hör jag den. I språket finns viljan att kommunicera. Det mest plågsamma är att inte kunna göra sig förstådd. Men det betyder inte att kompromissa. (Ångström, 1996 s. 35).

Slutdiskussion

Här följer en översikt över slutdiskussionens disposition. Jag börjar med en sammanfattning av skillnader och likheter samt viktiga idéer där jag sammanställer teorin med mitt resultat. Jag använder här samma indelning som i resultatet, det vill säga tre större områden:

1. Utgångspunkter
2. Arbetssätt
3. Mötet med publiken

Under dessa tre har jag tagit upp några kategorier och begrepp där skillnader, likheter eller viktiga idéer framträder extra tydligt.

När jag hänvisar till resultatet använder jag mig av kompositörernas och koreografernas förnamn, det vill säga kompositörerna Rolf, Kent och Arvo, samt koreograferna Susann, Efva och Virpi.

Efter det stycket följer några pedagogiska kommentarer kring hur det här resultatet kan vara till nytta för mig som rytmikpedagog och slutligen väljer jag att ta upp några forskningsmetodiska kommentarer.

Nedan diskuterar jag den empiriska teorin och mitt resultat.

Sammanfattning av skillnader och likheter samt viktiga idéer

Det är svårt att veta vad som händer i skapandeprocessen liksom Liljestam (1995) säger när han talar om den svarta lådan. Vad som händer, i vilken ordning det sker, och så vidare, är dessutom föränderligt, olika från person till person och från gång till gång. Precis som Strandberg (2002) säger verkar det vara flera olika faktorer och idéer, både slumpmässiga och medvetna som plockas

fram, tas bort, påverkar varandra och leder till slut fram till den färdiga produkten.

Enligt Kaiku, 2002 beskriver Raatikainen också processen, hur varje nytt element för med sig nya möjligheter och när de olika elementen förs mot varandra föds något nytt. Det viktiga är hur man fogar samman dessa olika element. Raatikainen tar också upp vikten av att kunna verbalisera och diskutera med andra och ser på koreografens arbete som en serie olika val; klara och oklara, medvetna och omedvetna, förnuftiga och oförnuftiga.

1. Utgångspunkter

Nyckel/formel

Raatikainen (Kaiku, 2002) talar precis som Arvo om att det är att hitta den första formeln som är det svåra. Men när den kommer beskriver både Raatikainen och Virpi hur den öppnar upp en rörelsekedja som skisserar upp ett arbetsfält för verket. Den finska koreografen Jurki Karttunen (Ahonen, 2003) uttrycker något liknande när han säger att allt han gör börjar i en kärna, ett första uttalande, som varierar från verk till verk.

Grund

Kunskapen om musiken är viktig enligt Elliot (1995). Han menar att kompositioner bygger på andra kompositörers och musikers tänkande och relaterar till eller opponerar sig mot traditionen. Spångberg menar att allt konstnärligt skapande förhåller sig till konceptuella ordningar (Laakonen 2001). De tankar jag har med i resultatet ser lite olika ut, Rolf och Kent talar om erfarenheterna och utgångspunkterna man har skapar en grund. I Susanns fall bygger koreografin helt på musik, Efva (Lilja 2004) talar liksom Spångberg (Laakonen 2001) om idén som ligger bakom och Arvo säger bara att grundimpulserna för honom inte kommer från musik (Edberg & Ekströmer, 1995).

Inspiration

Liksom i Strandbergs *Varde ljud* är idéer och inspiration något som finns med när det handlar om skapande. Hans studenter inspirerades till exempel av en musikstil, ett arrangemang eller en form/struktur. På mitt resultat verkar det som att inspirationen kan komma från olika håll. Genom lyssnandet men också i bilen vid ett röd ljus, genom upplevelser eller genom att sitta på ett café.

2. Arbetsätt

Processen

Det här området skiljer sig mellan informanterna. Några arbetar på liknande sätt varje gång, andra varierar, men man kan se att varje konstnär har hittat någon form av arbetssätt som de trivs med. Till exempel i valet av vilka hjälpmedel de väljer att använda eller inte använda.

Hjälpmedel

Även här finns det skillnader mellan de kompositörer och koreografer jag har i mitt resultat. Arvo och Rolf arbetar inte med dator lika mycket som Kent, Susann arbetar inte med spegel så som Virpi men däremot av videokamera liksom Kekäleinen (Laakkonen 2001).

Helhet och detaljer

På Notams hemsida (2007) skrivs det om att olika konstformer kanske ligger närmare varandra än vi tror. Här nämns en medvetenhet om helheten och detaljerna som också Rolf, Kent, Virpi och Raatikainen tar upp. Enligt Kaiku, 2002 avväger koreografen Raatikaainen helhet och detaljer och utlämnar inte något åt slumpen. Hon säger att helhetsintrycket är viktigt för henne och det tycker också Kent och Rolf. Väsentligt för Raatikainen är den gemensamma riktningen, att ge utgångspunkten och slutresultatet ett samband fast de under processens gång viker av och söker sig fram. Hon vill ha grepp om helheten.

Folkestad (1998) talar om vertikalt och horisontellt skapande. Kent beskriver i första hand skapandet av den övergripande dramaturgin och sedan ett växlande arbete mellan olika ställen i arrangemanget, användningen av sitt material i stycket, ackord, toner och detaljer. Lundgren (2005) talar om en röd tråd, en övergripande tanke eller ett koncept som ger en riktning för vilket håll musiken ska ta vägen. Ett koncept är också ett slags helhetstänkande. Angående koncepttänkande säger Spångberg att all konstnärlig verksamhet måste på ett eller annat sätt förhålla sig till konceptuella ordningar, även om konceptet är att inte ha något koncept. Det är omöjligt att bara dansa förutsättningslöst (Rayman, 2005).

Balans, kontrast och spänning

Notam (2007) tar också upp begrepp som balans, kontrast och spänning och flera av orden nämns även i min undersökning, även om jag inte använder orden som någon kategori i mitt resultat. Susann talar om att det är balansen mellan dansarna, publiken och musiken som gör att ett verk fungerar. Koreografen Raatikainen (Kaiku, 2002) beskriver hur det är vår kontrastfyllda värld som ger henne inspiration och Susann talar om att låta rörelsen gå med musiken eller arbeta med kontrast. Även Kent nämner vikten av kontrast för att stycket inte ska bli för likartat och Rolf talar om medvetenheten om dispositionen av materialet för att skapa både spänning och kontraster.

Det inre lyssnandet

Elliot (1995) talar liksom Susanne om vikten av det inre lyssnandet.

Form/Tid

Notam (2007) delar upp upplevelsen av ett konstverk i två olika fack. Verk som upplevs som ett tillstånd, ett rum, och verk som upplevs som en process som innehåller en utveckling. Både musik och dans innehåller någon form av process eller utveckling. Konstformerna förhåller sig till begreppet tid som kan, som Efva (Lilja (2004) och Virpi (Ångström 1996) beskriver vara föränderlig, förlängas eller förkortas, vidgas eller krympas. Styckets längd och tidsproportioner är två saker som är viktiga att vara medveten om när det handlar om form och disposition av material enligt Rolf och Kent.

Skapandet i ett större perspektiv

Raatikainen (Kaiku, 2002) ser sitt skapande som en resa där hon försöker känna efter varifrån hon kommit och var hon har varit. På den basen försöker hon hitta en väg för att gå vidare. Detta skapar en känsla av att förankring och något bestående. Något liknande beskriver Kent och talar om att man alltid har en utgångspunkt när man börjar skriva och Rolf talar om att fördjupa sig, förädla sitt skrivande och att också se komponerandet som ett stort konstverk.

Mötet med musikerna/dansarna

Här skiljer sig arbetsätten en del. Rolf och Kent beskriver vikten av att veta vem man skriver för och att lära känna musikern medan Arvo (Bergendahl 2000) inte tänker på någon specifik musiker ibland inte ens ett specifikt instrument, vilket också gör att den som spelar hans musik får en svårighet i att utföra den enligt Arvos intentioner. Susann strävar efter en balans mellan sina dansare och Efva beskriver hur arbetet och dialogen med en annan människa skapar en intressant och kreativ process. Virpi vill precis som Rolf och Kent med sina musiker se dansarnas egna kvalitéer och lyfta fram det de har.

3. Mötet med publiken

Att ge något

Jag skulle vilja knyta an till något jag själv har upplevt. När jag hade framfört ett rörelsesolo på en konsert kom en kille fram till mig efteråt, berättade sin tolkning och upplevelse av vad han såg och frågade om det var så jag hade tänkt. Det var inte så jag hade tänkt. När jag hörde hans utförliga tolkning om varje detalj, vad min känsla var, varför jag vände mig åt höger på slutet, kändes det som att jag inte hade tänkt alls. Jag hade en tydlig bild av min känsla och den stämde väl överens med hans, men den symbolik och den berättelse han såg i varje detalj hade jag inte haft en tanke på. Men när han berättade kunde jag se precis vad han menade och det var minst lika rätt som min betydligt vagare tan-

ke. Då inser man att även de små detaljerna som ingår i en koreografi faktiskt spelar väldigt stor roll.

Elliot (1995) nämner hur kompositören är beroende av förmågan att förutse hur publiken kommer ta emot stycket. Där talar Rolf om att se sig själv som publik när man skriver och försöka förverkliga sina idéer så bra som möjligt.

Spångberg anser inte att det är viktigt eller centralt att ge något, eller om publiken tycker om det eller inte. Han beskriver ett behov av att förstå kroppen utifrån vad kroppen i sig själv kan uttrycka (Rayman 2005). Men trots att flera av koreograferna och kompositörerna nämner att man inte kan tänka på publiken under arbetets gång finns det en längtan efter att mötet med publiken ska ge något. Som Efva (2000) säger är det först i mötet med publiken som verket blir till.

Koreografen och dansaren Kekäleinen strävar efter en kommunikation med sin publik. För henne handlar det också om att utmana publiken men det får inte vara för komplicerat, tydlighet och det välkända är viktigt (Laakkonen, 2001)

Kommunikation

Enligt Matti (2007) säger Lord att dansen är som en kunskap med ett eget existensberättigande.

Som i alla konstformer kan man genom dansen förmedla och uttrycka sådant man inte kan säga på något annat sätt. Hur dansen för dem är ett språk nämner både Virpi (Åberg 2003) och Efva (Lilja 2005). Raatikainen säger att den konkreta insikten om det man talar om inom den kreativa processen är viktig ty världen fylls av ord och det skapar ibland otydlighet (Kaiku, 2002). Rolf beskriver också vikten av att själv som kompositör möta publiken och tala om sina verk och sitt arbete.

Essensen av det här är att det finns både skillnader och likheter mellan skapandeprocessen i komposition och koreografi. Det finns givetvis flera skillnader eftersom musik och dans är olika konstformer, men när det kommer till själva skapandeprocessen är de inte lika tydliga.

Skillnaderna som trätt fram här skiljer sig inte bara mellan konstarna utan också mellan konstnärerna. Ett exempel är hur processen ser ut, i vilken ordning momenten genomförs och vilka hjälpmedel kompositörerna och koreograferna väljer att använda. Det verkar också i vissa fall förändras från verk till verk. Ett annat exempel är hur kompositörerna och koreograferna arbetar med de musiker eller dansare som ska framföra verket.

Man kan också se vissa likheter, gemensamma begrepp och särskilt viktiga idéer träda fram, till exempel sökandet efter en nyckel eller formel som kan öppna upp en kedja eller ett flöde samt medvetenheten om både helheten och detaljerna. Gemensamma begrepp som form, balans, kontrast, spänning, inre lyssnande samt förhållandet till tidsbegreppet som finns i både dans och musik förekommer också. När det gäller publiken ser man även här flera gemensamma tankar kring viljan att hitta en kommunikation med publiken.

Resultatet av undersökningen har gett pedagogiska perspektiv som jag nu presenterar.

Pedagogiska kommentarer

Som rytmikpedagog tycker jag att jag haft nytta av den här undersökningen. I ämnet Rytmik som innehåller stora delar musik och rörelse ligger komposition och danskoreografi nära det jag jobbar med. Och mina egna erfarenheter säger att det finns en stor tillfredsställelse i att skapa som jag vill kunna ge mina elever. Senast i veckan var jag på en nyskriven musikal av ungdomar i årskurs nio och deras glädje och stolthet var oslagbar att se. Liksom Hinckley (1999) som talar om att komponerandet kan stimulera musicerandet tror jag att skapandet är utvecklande på många plan. I Skolverkets *Bildning och kunskap* nämner man att kreativitet och skapande är något som blir mer och mer viktigt i skolan och inte bara i de estetiska ämnena.

Flera delar i resultatet är användbara i rytmikundervisningen när det handlar om rörelseimprovisation eller improvisation på instrument, rörelsekomposition eller komposition med instrument. Till exempel att arbeta utifrån en rörelsenyckel eller en första formel, som Virpi och Arvo talar om. Eftersom rytmik i första hand handlar om att lära sig musik är också lyssnandet och att träna lyssnandet mycket centralt.

Susannes arbetssätt att lyssna mycket och länge innan arbetet med rörelsen börjar tror jag är en bra tanke att ge vidare till sina elever. Ju mer man lyssnar ju mer upptäcker man om stycket och jag upplever också att vissa idéer börjar framträda starkare och ta form när man lyssnat många gånger.

Flera av kompositörerna och koreograferna visar på att förarbetet är mycket viktigt. Det är också viktigt att tänka på när man jobbar med sina elever. Tanken bakom verket ska få tid på sig att växa fram och när ett tema eller en idé har framträtt måste det finnas tid att söka information. Sedan har vi det som Rolf nämner, att låta det finnas tid att arbeta med stycket, lämna det en stund för att sedan ta upp det igen. Den tiden och möjligheten tror jag inte alla pedagoger ger plats för i sin undervisning. Min slutsats här är att det skapande arbetet måste få

ta tid. Sedan behövs å andra sidan viss tidspress på eleverna för att det ska hända något. Som pedagog vill jag sträva efter att hitta den balansen.

När det handlar om hjälpmedel skiljer sig arbetssätten åt mellan kompositörerna och koreograferna. Här skulle jag vilja låta eleverna pröva på olika vägar och få pröva att arbeta med och utan spegel, med och utan filmkamera eller dator. Då får eleven möjlighet att själv hitta det sätt som fungerar bäst för dem.

Kompositörer och koreografer har alla olika kunskaper och färdigheter som bakgrund till sitt arbete. Det har också varje elev, och jag skulle i min roll som pedagog både vilja förstärka det varje elev har inom sig och utmana eleven att hitta nya vägar, nya sätt att tänka och nya arbetssätt.

Jag tror också det är viktigt att göra eleverna medvetna om helhet och detalj och hur man kan jobba med form i kompositionsarbetet. Både i komposition och rörelsekomposition kan man till exempel arbeta med grafiska partiturer med en tidslinje för att få en övergripande bild av verket. Inga toner eller exakt beskrivna rörelser, mer om det ska vara stort eller litet, starkt eller svagt, högt eller lågt, snabbt eller långsamt, var höjdpunkter ska ligga, med mera.

Enkelheten är också viktig att påpeka för eleverna. Som Kent säger, minsta lilla slinga kan man hämta något ifrån. Det behöver inte bli bättre bara för att det är mer avancerat. Det hjälper mot känslan av prestation och känslan av att man inte är tillräckligt tekniskt kompetent för att skapa.

Jag tycker att det är viktigt att eleverna får chans att möta en publik med sina verk. Efva säger att det är i det mötet verket uppstår. (Lilja, 2000).

Även om det är processen som är det viktigaste och den största delen av arbetet, ger mötet med publiken en känsla av resultat och slutförande. Oavsett om det är en liten form gjord på fem minuter eller en termins arbete och oavsett om publiken består av den egna gruppen, klasskompisarna, föräldrarna eller allmänheten är det en härlig känsla att få dela med sig av och visa det man skapat.

Jag avslutar den här slutdiskussionen med några forskningsmetodiska tankar.

Forskningsmetodiska kommentarer

När det gäller valet av intervjupersoner tycker jag att jag har lyckats att få med de personer som jag anser vara värdefulla för det här arbetet. Det har däremot varit omöjligt på grund av olika anledningar att personligen intervjua alla, utan jag har delvis fått nöja mig med material från artiklar och böcker, samt kontakt via e-mail. Materialet kan därför upplevas divergent, men eftersom jag har de

kompositörer och konstnärer jag ville ha med i arbetet, så får jag acceptera olikheterna i insamlingen av materialet.

Jag har i det här arbetet valt att arbeta med förhållningsättet abduktion. Abduktion som begrepp myntades av Charles Sanders Peirce. Det är ett förhållningssätt där man pendlar mellan empiri och teori, där det centrala är att finna ny kunskap om ett fenomen. Genom att ha ett mer löst förhållningssätt strävar forskaren efter att nå kunskap om något som till en början ter sig oförklarligt och genom att använda teorier och empiri söker man sig mot kunskapen genom att knyta samman aspekter av värden. Även om slutsatserna i det här förhållningssättet är i form av problem eller gissningar är de ändå i logisk form (Hernwall, 1998).

Sloboda (1985) beskriver fyra sätt att studera kompositionsprocessen. Här har jag valt att göra det genom att lyssna på kompositörens/koreografens utsaga. Sloboda säger också att det finns mycket omedveten kunskap och jag är medveten om att den inte går att få fram på det här sättet. Ändå anser jag att mitt resultat är ett steg närmare det obeskrivbara, och på grund av att de här kompositörerna och koreograferna är bra på att verbalisera och beskriva sina arbetssätt är jag mycket nöjd med de svar jag fått och hittat.

Mitt resultat är inte någon färdig slutgiltig tolkning av skapandeprocessen inom komposition och koreografi utan mer som en liten del av ett spännande område som jag hoppas det forskas mycket mer på framöver. En framtida forskningsuppgift skulle kunna vara att använda en annan av Slobodas metoder nämligen att följa och observera ett verks tillblivelse och på så vis undersöka skapandeprocessen från ett annat håll.

Referenser

Bergendahl, B. (2000-02-28). Arvo Pärt erövrar världen. *Göteborgsposten*. s. 37.

Boldemann, M. (1995-11-13). Skygg tonsättare möter sin publik. Stockholm tillägnar estniska kompositören Arvo Pärt en veckolång festival. *Dagens Nyheter*. s. B01.

Edberg, U-B. (1995-11-17). Förvaltar en himmelsk gåva - Arvo Pärt talar om toner som stycken av paradiset. *Svenska Dagbladet*. s. 25.

Elliot, D.J. (1995). *Music matters. A new Philosophy of music education*. Oxford : University Press.

Folkestad, G. (1997). *Ungdomars musikskapande i den digitala tidsåldern*. Nordisk musikpedagogisk forskning, Årbok 1997. NMH:s skriftserie 1997:2). Oslo: Norges musikhøgskole.

Folkestad, G. (1998). Musical Learning as Cultural Practice: As Exemplified in Computer- Based Creative Music-Making. I B. Sundin, G. E. McPherson & G. Folkestad (Red.), *Children Composing*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.

Haglund, R. (2002-11-01). En kosmisk hemlighet är gömd bakom denna konst. *Helsingborgs Dagblad*. s. 24.

Hinckley, J. (1999). Are Our Composers All Decomposing? *Music Educators Journal*, 85(6), s. 6-9.

Kalmteg, L. (2006-06-30). Dansen har alltid varit hennes spår. *Svenska Dagbladet*. s. 30.

Lillestam, L. (1995). *Gehörsmusik – blues, rock och muntlig tradering*. Göteborg: Akademiförlaget.

Lilja, E. (2005). *Danskonst i språkets utmarker*. Stockholm: Katarinstryck.

Lilja, E. (2000). *Danskonst i fruset landskap*. Stockholm: Katarinstryck.

Lilja, E. (2004). *Danskonst i nöd och lust*. Stockholm: Katarinstryck.

Lundgren, E. (2005). *Att skapa en idé. Koncepttänkande i musikskapande*. Research in music education 2005:091. Luleå: Musikhögskolan i Piteå.

McPherson, G. E. (1998). Creativity and musiceducation: Broader issues – wider perspectives. I. B. Sundin, G.E. McPherson och G. Folkestad, *Children Composing*. Research in music education 1998:1. Lund: Musikhögskolan i Malmö.

Olsson, I, Sörenson, M. (1994-12-27). Om jag visste svaret skulle jag inte dansa. *Expressen*. s. 004.

Persson, G. (1995-11-17). Klockren tonträff. *Expressen*. s. 004.

Schottenius, M. (1991-07-07). Arvo Pärts samlade tystnad. *Expressen*. s. 004.

Skawonius, B. (2002-03-21). Fågel, fisk eller mittemellan... *Dagens Nyheter*. s. B04.

Skolverket. (1997). *Bildning och kunskap*. Särtryck ur läroplanskommitténs betänkande skola för bildning (SOU 1992:94). Stockholm: Balder AB.

Sloboda, J. (1985). *The musical mind. The cognitive Psychology of music*. Oxford: University Press.

Strandberg, T. (2002). *Varde ljud - en undersökning av studerandes musikskapande*. Research in music education 2002:02. Luleå:Musikhögskolan i Piteå.

Strömberg, M. (1995-11-18). Fredspriset åt Pärt! *Aftonbladet*. s. 5.

Tudeer, A, (2003-06-11). Dans som tänjs genom universum. *Hufvudstadsbladet*. s. 103.

Åberg, B. (2003-01-02) I huvudet på en koreograf. *Vi*. issn. 0346-4180 häfte 1 s.60-63.

Ångström, A. (1996-09-01). I hennes dans står tiden på ett ben- Konstakning, musik och kalligrafi inspirerar koreografen Virpi Pahkinen som får SVD:s operapris 1996. *Svenska Dagbladet*. s. 35.

Internet

(2006). "Anna Holter -Meeting with oneself". *Modernadansteatern.se*.
http://www.modernadansteatern.se/2006/2006v/05-holter_press.asp

Ahonen, P. (2003). "Sculpting an inner vision – Jyrki Karttunen speaks about his art". *Danceinfo.fi*.
<http://www.danceinfo.fi/tanka/database/artikkeli?artid=31>
[Åtkomst: 2007-02-20].

(2006). "Efva Lilja." *Danshogskolan.se*.
http://www.danshogskolan.se/dh/app/teachers/start.html?role=all&teacher=/content/larare/efva_lilja/personitem_9043.xml. [Åtkomst 2006-10-25].

(2005). "Efva Lilja." *Modernadansteatern.se*.
http://www.modernadansteatern.se/2005/lilja_efva%20lilja.htm.
[Åtkomst: 2006-10-31].

Laakkonen, J. (2001). "K&C Kekäläinen & Company - The Harmony of Chaos". *Danceinfo.fi*.
<http://www.danceinfo.fi/tanka/database/artikkeli?artid=34>. [Åtkomst: 2007-01-25].

Kaiku, J-P. (2002). "Gränslinjernas friktion som utgångspunkt för minutiöst sli-pad och avvägd koreografi - Arja Raatikainen berättar om sina incitament och målsättningar som konstnär." *Danceinfo.fi*.
<http://www.danceinfo.fi/tanka/database/artikkeli?artid=24>. [Åtkomst: 2007-01-25].

Korhonen, K. (2006). "Arvo Pärt: La Sindone." *tfo.fi*.
<http://www.tfo.fi/konsertit/index.php?id=105&lang=sve&decorator=svenska>.
[Åtkomst: 2006-11-16].

Lundman, T. (2004). "Kent Olofsson" *Kentolofsson.com/cvswe.html*.
<http://www.kentolofsson.com/cvswe.html>.
[Åtkomst: 2006-10-31].

Matti, G. (2007). Samtal med Anna Lord, danskonstnär och pedagog. *Lul.se*.
http://www.lul.se/templates/page_6871.aspx. [Åtkomst 2007-04-20].

Norling, S. (2005). "Rakt in i cellons hjärta." *Dagens Nyheter*.

[rolfmartinsson.com/presscellsv1.html](http://www.rolfmartinsson.com/presscellsv1.html).

<http://www.rolfmartinsson.com/presscellsv1.html> [Åtkomst: 2005-04-25].

(2007). "Samband mellan konstuttryck." *Notams (Norsk nettverk for Teknologi, Akkustik og Musikk)*.

<http://www.notam02.no/DSP02/se/index.php?seq=13&page=482>.

[Åtkomst: 2007-03-08].

(2006). *Pahkinen.com*. <http://www.pahkinen.com/bio.html>.

[Åtkomst: 2006-11-05].

Pahkinen, Virpi. (2006). Personligt e-mail. [Åtkomst: 2006-06-04].

(2006). *Rolfmartinsson.com*. <http://www.rolfmartinsson.com>.

[Åtkomst: 2006-10-31].

Rayman, S. (2005). "Mårten Spångberg – Heja Sverige." *Moderna dansteatern.se*. http://www.modernadansteatern.se/2005/spangberg_pressinfo.asp.

[Åtkomst:2007-05-20].

Storm, S. (2006). "Rolf Martinsson – a composer of great appeal." *Rolfmartinsson.com*. http://www.rolfmartinsson.com/highlights_19_low.pdf.

[Åtkomst: 2006-12-23].

Wrange, A-M. (2006). [danstidningen.se/index.php?pageId=11&subId=477](http://www.danstidningen.se/index.php?pageId=11&subId=477).

<http://www.danstidningen.se/index.php?pageId=11&subId=477>.

[Åtkomst: 2006-11-26].