

LUNDS UNIVERSITET

Masteruppsats

Musikhögskolan i Malmö

Vårterminen 2010

Läroutbildningen i musik

Frans Hagerman

## **Att komponera konstmusik**

*Kompositionsstudenters lärande och arbetssätt ur ett  
hermeneutiskt perspektiv*

Handledare: Anders Ljungar-Chapelon

## **ABSTRACT**

Title: *Composing art music*

The following study presents subjects related to the education of composers on a professional level at the Malmö Academy of Music. The focus of the study is to illustrate the learning processes and working methods involved in composing western art music. The theoretical framework for the study is Gadamer's hermeneutics as well as texts by Plato, Aristotle, Nietzsche, Diderot, Larsson, Bergson and others. These texts deal with the theory and philosophy concerning the creative process.

The result of my empirical findings shows that the creation of music is a process, which is characterized by different phases, and that these require different levels of reflection. Some of these phases are more sensitive to outer influence such as discussion, which can trigger an analytical train of thought and thus become a hindrance to the creative force. In other stages of the process however, discussion and analysis can help the process to move forward. Furthermore, this study shows that different students describe their educational needs differently. This leads to the conclusion that the same education and its content can be interpreted differently by different persons.

### **Keywords:**

Analysis, automaieutics, composing, composition, composition techniques, counterpoint, creating, creativity, aesthetics, ear training, harmony, hermeneutics, imitation, imitation learning, instrumentation, intuition, learning, music, notation, work of art.

## SAMMANFATTNING

Titel: *Att komponera konstmusik*

Föreliggande studie presenterar ämnen knutna till utbildning av kompositörer på professionell nivå på Musikhögskolan i Malmö. Studien har fokuserat på att belysa lärandet och arbetssätten inom komposition av västerländsk konstmusik. Teoretiskt ramverk för studien har varit Gadamers hermeneutik och texter av bland annat Platon, Aristoteles, Nietzsche, Diderot, Larsson och Bergson. Dessa texter behandlar skapandets teori och filosofi.

Resultatet visar utifrån min empiri att skapandet av musik är en process som kännetecknas av olika faser där dessa kräver olika hög grad av reflektion. Vissa skeden av kompositionsprocessen är mer känsliga för yttre påverkan som exempelvis diskussion, vilket genom att sätta igång analytiska tankeprocesser kan bromsa den skapande kraften. I andra skeden av processen är diskussion och analys istället något som hjälper processen framåt. Vidare visar studien att olika studenter beskriver sina behov av undervisning på klart skilda sätt. Detta leder till slutsatsen att samma typ av undervisning och dess innehåll av olika studenter kan uppfattas på klart olika sätt.

### **Nyckelord:**

Analys, automaieutik, efterbildning, estetik, gehör, harmonilära, hermeneutik, imitation, imitationsinlärning, instrumentation, intuition, komponerande, komposition, kompositionstekniker, konstverk, kontrapunkt, kreativitet, lärande, musik, notation, skapande.

<b>Innehållsförteckning:</b>	sida
<b>ABSTRACT</b>	<b>2</b>
<b>SAMMANFATTNING</b>	<b>3</b>
<b>KAPITEL 1</b>	<b>6</b>
<b>Introduktion till studien</b>	
1.1. Inledning och forskningsintresse	6
1.2. Syfte och forskningsfråga	7
1.3. Avgränsningar	7
<b>KAPITEL 2</b>	<b>8</b>
<b>Studiens teoretiska utgångspunkter</b>	
2.1. Teoretisk plattform	8
2.2. Tidigare forskning och teorier om skapande	12
2.2.1. Intuition	15
2.2.2. Imitation	19
2.2.3. Originalitet och kreativitet	20
2.2.4. Den skapande processen	23
2.2.5. Automaieutik	25
2.3. Musikskapandets filosofiska dimensioner	26
2.3.1. Estetik	26
2.3.2. Konstverkets ursprung	30
2.3.3. Traditionens utveckling	31
<b>KAPITEL 3</b>	<b>34</b>
<b>Metodologiska överväganden</b>	
3.1. Kvantitativa och kvalitativa metoder	34
3.2. Intervju	35
3.2.1. Urval	37
3.2.2. Intervjuernas genomförande	39
3.2.3. Tänkbara förklaringar till skillnader i intervjusvar	40
3.3. Dokumentanalys	40

3.4. Analysmetod	41
3.5. Studiens reliabilitet och validitet	43
3.6. Forskningsetik	45
<b>KAPITEL 4</b>	<b>47</b>
<b>Studiens resultat</b>	
4.1 Lärandet	47
4.1.1. Instrumentation	47
4.1.2. Notation	48
4.1.3. Harmonilära och kontrapunkt	49
4.1.4. Gehör och analys	51
4.1.5. Informanternas syn på vilka kunskaper som kan utvecklas under studietiden	52
4.2 Arbetssätt	54
4.2.1. Att utgå ifrån en utommusikalisk idé	54
4.2.2. Att utgå ifrån en musikalisk idé	56
4.2.3. Kompositionsprocessen i sin helhet	57
4.3 Samarbete med andra kompositörer och musiker	59
4.4 Om att vara originell och nyskapande	59
<b>KAPITEL 5</b>	<b>62</b>
<b>Diskussion om studiens resultat</b> i relation till dess teoretiska utgångspunkter	
5.1. Om att nå kunskaper om informanternas lärande genom intervjuer	62
5.2. Om informanternas självständiga arbete med att komponera	64
5.3. Informanternas skapande	65
5.4. Om att vara originell och nyskapande	69
5.5. Om notbilden som kommunikationsmedel	71
5.6. Kollektivt skapande	71
5.7. Slutsatser	73
<b>6. KÄLLFÖRTECKNING</b>	<b>75</b>

# KAPITEL 1 – INTRODUKTION TILL STUDIEN

## 1.1. Inledning och forskningsintresse

Utgångspunkten för föreliggande arbete är mitt eget intresse för att komponera musik. Jag är i grunden flöjtist och började spela flöjt vid nio års ålder, men under tidiga tonåren började jag läsa böcker om musikteori och efter hand komponerade jag min egen musik. Att jag förutom att framföra musik på flöjten, fick ett intresse för att komponera musik kan säkert ha sin förklaring i min bakgrund. Jag växte upp i en konstnärsfamilj där vi tidigt uppmuntrades till fritt skapande inom en mängd områden. Under min barndom och tidiga tonår ägnade jag mycket tid åt att rita, måla, väva mattor, skulptera, bygga saker, skriva noveller, filmmanus och spela in egen film med vänner. Då jag hade ett allmänt intresse för att skapa var det kanske oundvikligt att jag efter hand också skulle vilja komponera musik. Detta intresse fördjupades under min studietid på musikhögskolan och efterhand hade jag skrivit flera stycken för flöjt, några ensemblestycken och orkesterverk.

I och med att jag börjat studera pedagogik ur ett vetenskapligt perspektiv, tänkte jag att ett intressant studieområde kunde vara musikaliskt skapande, ett område som jag är förtrogen med både i egenskap av flöjtist som spelar andras kompositioner och som kompositör. Min C-uppsats behandlade exekutörens tolkning av ett nyskrivet verk och då använde jag en egen komposition som utgångspunkt. I den studien nåddes insikter i vilka ställningstaganden som kunde ligga till grund för en tolkning av en nyskriven komposition. Som jag såg det skulle en intressant fortsättning på den studien vara att ta reda på vilka betingelser som råder vid skapandet av en komposition och i detta sammanhang utgå ifrån andra studenters komponerande. På så sätt skulle en kedja från skapandet till tolkandet av en komposition kunna kartläggas.

I denna studie behandlas kompositionsstudenters tankar om deras lärande och arbetssätt. Här görs en djupdykning i musikskapandets allmänna betingelser där min förförståelse för ämnet utgör en utgångspunkt för studien, men där förståelsen för fältet vidgas genom intervjuer med kompositionsstudenter och läsning av texter om skapande. På så sätt utgör denna studie en presentation av min förståelsehorisont och en samlad bild av vad det kan innebära att komponera konstmusik.

## **1.2. Syfte och forskningsfråga**

Syftet med föreliggande studie är att undersöka kompositionsstudenters tankar om lärande och därmed sammankopplade arbetssätt. Den kunskap som studien genererar kan vara intressant för blivande kompositörer och lärare i komposition. Arbetets styrande forskningsfråga är följande:

*Hur beskrivs lärandet och arbetssätten i komposition av västerländsk konstmusik innefattande hantverk, konstnärskap och estetik, av kompositionsstudenter vid Musikhögskolan i Malmö?*

## **1.3. Avgränsningar**

Studien behandlar lärandet och arbetssätten vid komposition av konstmusik (undantaget elektroakustisk musik) och inte andra uttryckssätt som jazz-, pop- och världsmusik. Den behandlar inte heller andra frågeställningar såsom kompositörens överlevnad på arbetsmarknaden eller frågor rörande könsfördelningen vid kompositionsutbildningar. Dessa frågor är nog så intressanta, men ryms inte i en studie av detta format.

## KAPITEL 2 – STUDIENS TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

### 2.1. Teoretisk plattform

Den teoretiska utgångspunkten till denna studie är ett hermeneutiskt perspektiv. Nationalencyklopedien (2010) definierar hermeneutik som ”tolkningskonst” och ”läran om tolkning”. Ödman (1995) skriver att hermeneutikens grundbegrepp är förståelse och tolkning. Han menar att begreppet förståelse behöver problematiseras:

Jag kan begripa, fatta något, vilket i många fall är en ganska yttlig förståelse. Å andra sidan kan jag förstå på ett mer djupgående sätt, så att min livsstil, min existens, berörs och förändras. Denna form av förståelse kan kallas *hermeneutisk förståelse*. (s. 57).

Utifrån ovanstående utgångspunkt drar jag slutsatsen att den hermeneutiske forskaren sysslar med att förstå fenomen och att detta innebär att forskaren därmed också förändras av forskningsprocessen. Ödman fortsätter med begreppet tolkning och menar att detta är den akt där forskaren presenterar sin förståelse för sig själv och andra:

Ursprungligen betydde tolkning helt enkelt ”översättning”. I överförd betydelse handlar tolkning fortfarande om översättning, men översättning som förmedling av innebörder och betydelser. (s. 57)

Ovanstående tolkar jag som att forskaren ska förmedla en tolkning av sin förståelse till dem som ska ta del av forskningen. Av tradition förmedlas ofta forskningsresultat i skriftlig form, även om teknikutvecklingen möjliggjort även andra presentationsformer.

Ljungar-Chapelon (2008) redogör för hermeneutikens historiska utveckling. Från början handlade denna vetenskap om att tolka texter: under antiken texter av Homeros och Hesiodos, under medeltiden bibel- och lagtexter. Gutenbergs (1394-1468) boktryckarkonst möjliggjorde en ökad spridning och tillgänglighet av texter vilket också skapade ett större behov av verktyg för att tolka texterna. Dannhauer (1603-1699) skapade teorier om vad en uttolkare behöver ha för kompetenser. Schleiermacher (1768-1834) utvecklade idéer om vikten av att uttolkaren tar hänsyn till de kontextuella faktorer som rådde då texterna skapades. Han myntade också



begreppet *hermeneutisk cirkel* vilket innebär att uttolkaren rör sig mellan del och helhet i en cirkelrörelse, vid tolkningen av en text. Den moderna hermeneutiken, där två viktiga företrädare är Heidegger (1889-1976) och Gadamer (1900-2002), inriktar sig mer på resonemang om förståelseprocessen ur existentiella och filosofiska perspektiv än på att erbjuda regelverk för texttolkning (Hammermeister, 2006).

Gadamer (2002) beskriver likheten mellan hermeneutisk tolkning och inläring av klassiska språk. Först måste den språkliga satsen konstrueras innan man försöker förstå dess betydelse. Men denna konstruktion är redan präglad av en meningsförväntan som kommer av det givna sammanhanget. Denna meningsförväntan kallas *förförståelse* och är beroende av satsens sammanhang. Då förståelsen fördjupas ökas denna förförståelse under hand. Förståelsen rör sig ständigt från helhet till del och tillbaka till helhet och bildar en cirkelrörelse. Då förståelsen fördjupas blir dessa cirkel allt större och bildar istället spiralrörelser.

Ödman (2007) jämför den hermeneutiska uppgiften med att lägga ett pussel. Forskaren kan ha en vag helhetsbild, en förförståelse av vad pusselbitarna ska kunna bilda för motiv. När pusselbitarna undan för undan sätts samman korrigeras förförståelsen och liknar alltmer den slutliga bilden. Förförståelse handlar om en kännedom om texternas, pusselbitarnas kontext. När texterna tolkas sätts de in i sitt sammanhang som kan vara exempelvis historiskt. Förståelsen för det historiska sammanhanget fördjupas därmed och när texten läses på nytt får den en ny betydelse i ljuset av den förändrade förståelsen.

Hermeneutiska forskare ägnade sig från början åt att tolka texter, men i och med Dilteys (1833-1911) vidareutveckling av hermeneutiken skapades möjligheter att tolka mer än texter. Han menade att livet självt har en hermeneutisk struktur och kan tolkas som tecken eftersom allt i bildlik bemärkelse skulle kunna jämföras med en text: "Life and history make sense like the letters of a word" (Gadamer, 2004, s. 234). Detta kallas för det *utvidgade språkbegreppet* vilket innebär att "all mänsklig aktivitet kan betraktas som tecken på inre aktivitet" (Ljungar-Chapelon, 2008, s. 18). Det hermeneutiska arbetsmaterialet är alltså efterlämnade spår – tecken – av mänsklig aktivitet och dessa tecken är ofta texter, men även andra former av tecken kan också tolkas som exempelvis musikaliska partiturer, sångtexter, romaner, poesi, skulpturer, bilder, målningar, koreografier såväl som handfasta dokument som tabeller

(Ödman, 1995). Detta innebär att också musik kan tolkas som exempel på mänskliga tecken och därför ligga till grund för en hermeneutisk tolkning.

Gadamer (2002) för ett resonemang om forskarens plats i den historiska kontexten. Varje historisk tidpunkt är präglad av sina synsätt på vad som är viktigt, sant eller falskt. Detta kallas verkningshistoria. Han varnar för en alltför naiv syn på forskningsmetodik och menar att tillämpning av dessa metoder inte per automatik leder till en mer objektiv kunskap. Vetenskapshistorien innehåller exempel på rena felaktigheter som bevisats som sanna eftersom premisserna som föregick slutsatserna var felaktiga. Forskarna bör därför vidga sin självförståelse så mycket att de kan se bortom sin egen historicitet. De svar forskarna får är beroende av de frågor de ställer och dessa i sin tur är färgade av deras *horisont*. Gadamer (2002) skriver att begreppet horisont ”avser den synkrets, som omfattar och omsluter det, som är synligt från en bestämd punkt” (s. 149). Att arbeta hermeneutiskt innebär ”att man tillägnar sig den rätta horisonten för de frågor, som vi blir ställda inför när vi möter traditionen” (s. 150). Den horisont en forskare har är påverkad av fördomar som fyller ut sådan kunskap vi inte har. Dessa fördomar innebär en meningsförväntan om vad sammanhanget betyder. Vissa av dessa fördomar är riktiga medan andra är oriktiga. Genom att vidga sin horisont skapas förutsättningar att se längre och göra riktigare antaganden. Ett viktigt mål för forskaren är således att öka sin historiska och kontextuella medvetenhet och att inte ta fakta för givna, utan noggrann begrundan. Detta är viktigare än att ha en särskild metod för att bearbeta kunskap.

I förordet till Gadamer (2002) *Sanning och metod*, skriver Mellberg att Gadamer menar att naturvetenskaplig metodik inte fångar erfarenheterna av den historisk-sociala världen. Erfarenheten av konst kan sägas utgöra urtypen för mänsklig förståelse:

Bron mellan konst och humaniora vill han upprätta med fyra ”ledande begrepp” ur den humanistiska traditionen: bildning, *sensus communis* (gemensam mening; sunt förnuft), omdömesförmåga, smak. (s. 14)

Tanken att humanvetenskaplig forskning inte kan bedrivas med naturvetenskapliga premisser är inte unik för Gadamer. Larsson (1925) är inne på samma spår då han menar att intuitiva processer måste få spela en viktig roll i humanvetenskaplig forskning. Han kritiserar sin tids vetenskap för att förkasta intuitiva tankeprocesser (omedelbar uppfattning där alla objekt

uppfattas samtidigt) till förmån för diskursiva (stegvist fortskridande tankeprocesser) på grund av att de förra anses mer dunkla och svåra att följa. Larsson menar dock att intuitivt tänkande är en viktig ingrediens för att skapa kunskaper inom humanvetenskap. De intuitiva processerna är just de som skapar bilder av helhet, i motsats till de diskursiva vilka sysslar mer med orsak och verkan.

Min slutsats är att hermeneutiskt driven forskning ställer andra krav på forskaren som person än naturvetenskaplig. Den är beroende av att forskaren har en humanistisk bildning som utgångspunkt och *förförståelse* inom det ämne som studeras samt är förmögen till intuitiva tankeprocesser. För att förstå människors *inre* processer är troligen denna vetenskap bättre lämpad än naturvetenskapliga processer som bygger på ett iakttagande av yttre fenomen. Ett sätt att förstå denna helhet är att forskaren helst ska kunna tänka som det objekt som ska studeras. Om objektet är en människa förmögen till intuitiva tankeprocesser borde det rimligtvis vara en fördel om forskaren besitter en liknande förmåga. Annars finns risken att forskaren inte förstår sitt forskningsobjekt och därmed är oförmögen till en hållfast tolkning av det undersökta materialet.

Jag anser att den hermeneutiska forskningsansatsen passar till min frågeställning eftersom denna rör skapandet av konst och mer precist formulerat komponerandet av musik. Gadamer (2004) menar att upplevelsen av konst är urtypen för mänsklig förståelse. Då är det också lämpligt med en forskningsansats där konstupplevelse och förståelse av konst utgör en utgångspunkt för forskningen. Den *förförståelse* jag har av mitt ämnesområde är, förutom att jag satt mig in i teorier om forskning, min identitet som musiker och kompositör. Det innebär att jag är förmögen att undersöka och se processen att skriva musik från flera håll och därtill har en praktisk erfarenhet av fältet. Detta har varit min helhetsbild av pusslet då jag påbörjat föreliggande undersökning. Pusselbitarna som sedan fogats samman utgörs av tidigare forskning, teorier och intervjuutskriften. Under arbetets gång har även min helhetsbild av frågeställningen förfinats.

Sammanfattningsvis kan sägas att den hermeneutiska forskningsansatsen behandlar tolkning och förståelse. Hur forskare tolkar och förstår är beroende av deras *förståelsehorisont*. Denna innefattar en förförståelse för det ämne som studeras och en bildning i vidare bemärkelse. Att

vara bildad innebär bland annat förmågan att se hur detaljer förhåller sig till en helhet, men också en historisk medvetenhet. Synen på vad som är viktigt eller mindre viktigt att studera är färgat av en rådande tidsanda (från tyskans *Zeitgeist*, ett ord som kommer från Hegels begreppsvärld). Ett sätt att skapa sig en föreställning om vad denna går ut på är att bilda sig genom att ta del av äldre synsätt vilket ger möjligheter att se det bekanta med nya ögon. Genom bildningsprocessen förändras forskaren så att blickfånget, det vill säga förståelsehorisonten för ämnesområdet blir allt större. Ju större kunskaper om ett ämne, desto lättare är det att urskilja vad som ingår i det. Därtill blir det desto lättare att urskilja vilka frågor som är möjliga att ställa till ett material eftersom tidigare kunskaper avgör vad forskaren uppfattar som viktigt att fråga om. Ett öppet förhållningssätt innebär att forskaren inte bara accepterar första bästa tolkning som dyker upp. Detta är viktigt för att nå en djup förståelse om ett ämnesområde som senare kan förmedlas till dem som ska ta del av forskningen. Forskningsresultatet ska sedan presenteras på ett sätt som är begripligt för dem som ska ta del av det.

## **2.2. Tidigare forskning och teorier om skapande**

Att skriva konstmusik innebär att använda fantasi och hantverksskicklighet för att skapa ett klingande verk som kan framföras. Men hur går det till när en tonsättare skapar musik och hur kan området studeras? Lehman, Sloboda och Woody (2007) menar att improvisation och komposition är aktiviteter som människor ägnar sig åt till vardags. Exempelvis kan diktskapande till ett festligt tillfälle räknas som komposition och dansande och talande kan räknas som improvisation. Utifrån en hermeneutisk kunskapssyn skulle dessa aktiviteter kunna sägas efterlämna tecken som en forskare kan tolka. Både improvisation och komposition alstrar nytt material. För att en improvisation ska kunna tolkas som tecken krävs att den fixeras och antar en form som går att tolka i efterhand. En sådan fixering kan vara en inspelning. En komposition är däremot i regel fixerad på papper, vilket gör att den lättare kan tolkas som ett efterlämnat tecken.

Lehman et al. (2007) skriver vidare att komposition och improvisation är nära besläktade företeelser och inte riktigt kan särskiljas. Deras tes är att en övervägande andel musiker, även klassiskt skolade, är involverade i generativa processer då de tolkar notbilder. En notbild är

inte fullständig utan måste tolkas "... because it only specifies the mathematically correct timing, the approximate pitch, and some vague expressive markings" (s. 128). En tolkande musiker genererar nytt material genom att förverkliga en notbild; två tolkningar kan aldrig bli exakt identiska. Gadamer (2004) menar dock att musikern inte skapar på samma villkor som en tonsättare:

Tolkning betyder nog i viss mening att skapa nytt, men detta nyskapande följer inte någon ursprunglig skapelse utan det skapade verkets figur, som man har att framställa i enlighet med den innebörd man finner däri. (s. 99)

I enlighet med ovanstående ägnar sig en tolkande musiker inte åt skapande i samma bemärkelse som en kompositör eller improvisatör. Dock bör tilläggas att det finns att den grad av frihet en musiker får i förhållande till ett notmaterial varierar utifrån vilken stil det handlar om.

Lehman et al. (2007) problematiserar begreppet *improvisation* och menar att musik som improviseras fram ofta bygger på grundformler som varierar i stunden. I fallet med kompositörer som också är musiker kan de mycket väl få sina åhörare att tro att de improviserar fram en komposition fast den i själva verket är nerskriven i förväg. Av följande borde det gå att sluta sig till att även det motsatta är möjligt: att bättra på eller förändra en komposition i stunden. Med andra ord är inte gränsen mellan improvisation och komposition knivskarp. Johansson (2008) beskriver en skillnad mellan liturgisk improvisation och konsertimprovisation där det förstnämnda är en mer stilistiskt fixerat medan det sistnämnda är mer fritt. I enlighet med detta kan viss improvisation vara mer fri och annan mer bunden i de musikaliska element den innehåller. Detta har ett samband med vilken funktion musiken har. Vid en gudstjänst har musiken en funktion att understödja ceremonins olika delar. Vid en konsertsituation ska musiken däremot uttrycka sig själv. Även om detta gäller improvisation kan en slutsats dras att musikens ändamål kan styra vad den får innehålla. Detta borde också rimligen gälla komposition.

Lehman et al. (2007) menar att det är svårt att forska om komposition av flera anledningar. För det första kan det vara svårt för kompositören att verbalisera alla steg i en kompositionsprocess. Detta torde särskilt utgöra ett problem om forskningsstrategin handlar

om att tolka verbala utsagor. Att analysera en färdig komposition visar inte heller alla steg som kompositören tagit i skrivprocessen. För det andra kan slumpfaktorer inverka på hur kompositionen blir till. Ett plötsligt infall i komponerandet förändrar kompositionen. Detta är ytterligare ett belegg för släktskapet mellan komposition och improvisation. För det tredje kanske det finns kompositörer som inte vill avslöja sina yrkeshemligheter för en forskare och i slutändan för dem som ska läsa forskningen. Fast den kompositör som accepterar att bli föremål för forskning borde rimligtvis inte ha denna attityd.

Ett sätt att genomföra studier av hur komponerande går till är att be kompositörer skriva en komposition och samtidigt eller sedan berätta för forskaren om vad och hur de gör. I Blahe (1947/1982) och Rasch (1981) citerad av Lehman et al (2007) beskrivs en studie där forskaren utifrån sitt empiriska material kunde urskilja två sorters kompositörer som benämndes ”working types” och ”inspirational types”:

Those two types differed in how they found and solved musical problems, what methods they employed when working, and how they assessed their products. The inspirational types were less conscious about their work and experienced the source of their ideas and solutions as relatively random and coming from the outside, while the working types toiled systematically and experienced the product as a direct result of such efforts. (s. 132).

Ovanstående förklaringsmodell kan enligt min mening betraktas som en vetenskaplig konstruktion. Att presentera forskningsresultat i form av dikotomier är åskådligt, men ofta en förenkling av verkligheten.

I Colley, Banton, Down och Pither (1992) citerad av Lehman et al (2007) beskrivs en studie där forskaren jämförde kompositörer på expert- och nybörjarnivå då de skrev musik som byggde på ackordprogressioner. Utfallet visade att nybörjarna löste uppgifterna genom att tänka ackord mot ackord och genom att tillämpa regler och kontrollera att de inte bröt mot regler. Experterna däremot studerade hur enskilda stämmor rörde sig i längre avsnitt och tänkte stilistiskt, exempelvis vad som är typiskt för Bach-stil. De hade också automatiserat många av rutinerna och tillämpade standardformler vid exempelvis slutkadenser. Ovanstående

innebär att mer rutinerade kompositörer har automatiserat många processer i sitt komponerande samt att de är mer stilistiskt medvetna än mindre rutinerade kompositörer.

Sammanfattningsvis kan sägas att komposition och improvisation är nära besläktade. En komposition kan sägas vara en fixerad improvisation. Men som jag använder begreppet komposition och som det kommer att användas i fortsättningen är det dock en mer planerad företeelse än improvisation. Den betydelse jag lägger i begreppet är att komponerande inbegriper en fixering, ofta i notskrift, som byggs ut och bättras på och där en mer slutgiltig version presenteras som är ett resultat av en längre tids planering och överväganden. Denna studie inriktar sig just på komponerande där sådana betingelser gäller.

### **2.2.1. Intuition**

Att skriva konstmusik är till viss del en intuitiv akt. Tonsättaren förbereder ofta sitt arbete med att göra skisser och tänka ut idéer för vad kompositionen ska innehålla. Men dessa idéer är inledningsvis ofta vaga och utkristalliseras efter hand. Denna inledande process präglas både av intuition samt analys. Larsson (1892/1997) inleder sin beskrivning av vad som kännetecknar intuition med att göra en uppdelning mellan intuitivt och diskursivt tänkande. Enligt Nationalencyklopedien (2010) används termen diskursiv ”*allmänt* om framställningssätt och resonemang där man steg för steg går från premisser till slutsats” eller ”om *tänkande* där man når fram till helheter genom att metodiskt och stegvis utgå från deras delar”. Den betydelse av diskurs som ofta används i vetenskapliga sammanhang idag ”bygger på uppfattningen att hela vårt förhållande till verkligheten uttrycks genom diskurser, och att diskursen så starkt styr vår verklighetsuppfattning att vi är fångade i den” (Nationalencyklopedien, 2010). Kopplingen mellan de två betydelserna ligger i att ”språket är diskursivt i den meningen att det har permanenta meningsbärande enheter (ord), vilka kan kombineras till större helheter genom att radas upp efter varandra enligt vissa grammatiska regler” (Nationalencyklopedien, 2010). Larsson (1892/1997) använder sig av begreppet diskursiv i bemärkelsen stegvist tänkande vilket också har en motsvarighet i begreppet analytiskt tänkande. Motsatsen till det diskursiva tänkandet är det intuitiva vilket enligt Nationalencyklopedien (2010) kännetecknas av ”omedelbar uppfattning av ett objekt där alla moment uppfattas direkt, utan stöd av erfarenhet eller intellektuell analys”. Som jag uppfattat

Larssons (1925) definition av begreppet menar han inte att det intuitiva tänkandet skulle ske utan stöd av erfarenhet, däremot utan stöd av intellektuell analys.

Enligt Larsson (1892/1997) använder sig diktaren av intuition då han exempelvis fångar stämningen hos en plats med några få meningar. Detta möjliggörs av att diktaren har förmåga att hålla många tankar i huvudet samtidigt och kan skifta mellan dem i blixtnabb hastighet. Han menar att denna egenskap är kännetecknande för andra typer av konstnärer också, inte minst tonsättare. Larsson (1925) skriver:

Man har ofta hört någon kompositör förklara, att han före nedskrivandet har sin opera i huvudet på en gång. Jag skulle gissa att han på en ganska kort stund kan gå igenom den i sina tankar. Genom en mängd förkortningar förstås, men förkortningar som äro starkt laddade, explosiva, utlösningkraftiga... Det utmärkande för ett sådant uppfattningstillstånd har jag funnit vara agiliteten... (s. 35)

Vad Larsson menar med agilitet i detta sammanhang är en förmåga att snabbt svepa igenom de övergripande dragen i kompositionen, med andra ord en tankens snabbhet. Han illustrerar detta med att jämföra en (mindre poetiskt begåvad) reseskildrares beskrivning av en plats med en (poetiskt begåvad) diktares. Den förstnämnda radar upp det ena vackra tinget efter det andra utan att koppla samman dem till en helhet. Diktaren däremot ”kan komma, som vid första anslaget får hvarje ting att lystra, som om hela naturen med ens finge lif; det är konstnären” (Larsson, 1892/1997, s. 22-23). Anledningen till diktarens framgång att fånga en stämning är dennes förmåga att med oerhörd snabbhet växla mellan ting i en bild och se hur dessa ting ska komponeras samman till en helhet där delarna har en inbördes relation till varandra. Detta intuitionens tankearbete måste med nödvändighet gå snabbt för annars skulle diktaren tappa detaljernas inbördes sammanhang.

Larsson (1925) menar att intuitionen är den högsta formen av tänkande när det gäller konstnärligt arbete. Han ser tankeprocessen i tre steg. Det första är *instinkt* vilken är en primitivare form av intuition. Det är människans – och även djurens – omedvetna handlande väglett av olika känslor som syftar till överlevnad. Det andra är *intelligens* vilket gör människan förmögen att tänka stegvis – det diskursiva tänkandet – och utforma verktyg som hjälper henne i sin överlevnad. Det sista är *intuition* vilket enligt Larsson är en form av



*stegrad intelligens*. På detta plan använder sig tanken både av det instinktiva elementet kopplad till känslor och av intelligensen: här är det logiska tänkandet sammankopplat med känslan. En konstnärlig kreation skapad på detta sätt kan både vara logiskt sammanhängande och estetiskt tillfredsställande. Det intuitiva tänkandet är syntetiskt, sammanhållet, i motsats till det diskursiva tänkandet, där varje steg radas upp var för sig. Det diskursiva tänkandet kan tänkas vid skilda tillfällen och även återupptas vid senare tillfällen av andra personer. Larsson (1892/1997) menar att det intuitiva tänkandet måste ske av samma person eftersom det med nödvändighet måste gå så snabbt att tanken skulle fragmenteras om den tänktes av flera personer:

Det fordras en forcerad ansträngning och förmåga af vidt omspannande syntes för att göra detta. Detta arbete har alltid ädelstensvärde, därför att det inte kan effektueras kollektivt, så att ett större antal arbetare en längre tid kan ersätta hvad som brister i den momentana kraften. (s. 26)

Ovanstående kan möjligen vara en förklaring till att konstnärliga skapelser ofta har en upphovsman istället för flera. Om flera arbetar på samma skapelse finns en risk att den brister i helhet.

Bergson (1911) ställer företeelsen intuition mot analys. Larssons (1892/1997) begrepp diskursivt tänkande har överlag stor överensstämmelse med hur Bergson använder begreppet analys. Enligt Bergsons (1911) synsätt består den intuitiva förståelsen av en inre självupplevd förståelse av objektet i motsats till den analytiska förståelsen vilken skulle ske genom en yttre presenterad tolkning av objektet. Vid beskrivning av exempelvis en rörelse skulle den analytiska förståelsen ske genom betraktelse av ett antal punkter i rörelsens bana, som skapar en förenklad modell av rörelsen. Den intuitiva akten skulle omvänt ske genom att vara *i* rörelsen:

När någon lyfter armen, utför han en rörelse som han i sitt inre uppfattar som enkel. Men i det yttre, för mig som ser på, rör sig armen från en punkt till en annan, och mellan dessa punkter finns tusen andra punkter, så att om jag började räkna, skulle jag få räkna i det oändliga. (s. 11)

Det går att gå från intuition till analys, men inte omvänt, för det intuitiva tänkandet rymmer ett obegränsat antal punkter, medan det analytiska rymmer en *yttre* begreppsmässig bild av rörelsen, som är kraftigt förenklad. Det går inte att återskapa det ursprungliga genom en förenklad bild, men det går alltid att gå från det ursprungliga till den förenklade bilden. Bergson skriver vidare:

Intuition kallar man det slags intellektuella sympati, genom vilken man försätter sig i det inre av ett objekt för att där uppgå i det enastående och följaktligen outsägliga det rymmer i sig själv. Analys däremot är en operation som hänför objektet till redan bekanta element, d.v.s. till något gemensamt för detta och andra. (s. 11)

Bergson pekar med ovanstående på det analytiska tänkandets brister då det är beroende av redan fastlagda begrepp. Det intuitiva tänkande skräddarsyr sina begrepp efter ändamålet och är präglad av rörelse, i motsats till det analytiska tänkandet. Intuitionen uppnås genom en introspektion där den tänkande personen når till något kallat *nuflöde*. Detta flöde kännetecknas av en känsla av *enhet* och *mångfald*. Fenomenet upplevs likt armens rörelse inifrån som en enhetlig odelbar rörelse, likväl innehåller den en mångfald av rörelsemoment. Det är genom att försätta sig i *nuflödet* som det intuitiva tänkandet uppnås. Ofta kan det vara flera parallella flöden som den tänkande kan välja mellan. Bergson skriver: ”I det ögonblick de åter samla sig, låta de denna ström stelna, vare sig i ett omätligt fast täcke, eller i ett otal kristaller, alltid i en *sak*, som med nödvändighet har något av orörligheten hos en synpunkt” (s. 54). I denna tanke finns också en idé om att konstnären arbetar mot trögheten i materien, men att materien är nödvändig för att tanken ska kunna realiseras. Översatt till hur en tonsättare arbetar skulle detta flöde kunna vara känslomässiga strömmar som sedan kristalliseras till musikaliska, idéer, gester eller uttrycksformer. De fixeras dock alltid i en *sak*, vilket innebär att noter skrivs ner på ett papper eller på annat sätt fixeras beroende på hur tonsättaren arbetar. Sett från ett hermeneutiskt perspektiv har då tonsättaren lämnat efter sig tecken som vore möjliga att tolka genom det utvidgade språkbegreppet.

Sammanfattningsvis kan sägas att intuition innebär en förmåga som fungerar med undermedvetna mekanismer. Den möjliggör en tankens snabbhet som gör att detaljer kan sammanfogas till en estetiskt tilltalande helhet. Den är en kombination av instinkt och intelligens, vilket gör att arbetet är instinktivt men ändå arbetar med abstraktion. Ett intuitivt

tillstånd präglas av en känsla av enhet och mångfald på samma gång. Mångfalden av intryck smälter samman till en enhet. Det går lättare att tänka ut idéer än att förverkliga dem. Därför kan konstnären sägas arbeta med materiens tröghet. Men samtidigt är denna tröghet en nödvändighet för annars skulle idéerna försvinna och ersättas av nya. Kompositörens arbete kan kännetecknas som en konkretisering av idéer så att de får en fast form.

### 2.2.2. Imitation

Vid kompositionsutbildningar får studenter, förutom att lära sig tekniker för att skriva musik, lyssna till inspelningar och analysera andra tonsättares partitur. På så sätt lär de känna hur ett klingande resultat kan gestaltas i en notbild, men det är också troligt att de snappar upp andra tonsättares skrivsätt. Nationalencyklopedien (2010) skriver:

Imitation är viktig vid inläring, identifikation samt vid överföring av kulturella traditioner. En imitativ akt består av två komponenter: *observation* och *reproduktion*. Själva reproduktionen, dvs. utförandet av imitationen, kan ske omedelbart eller vara fördröjd.

När en kompositionsstudent lyssnar till en komposition eller studerar ett partitur gör de en *observation*. Om de skriver ett stycke direkt i anslutning och i samma stil gör de en *reproduktion*, vilken kan ske omedelbart eller vara fördröjd. Om de långt senare skriver ett stycke som innehåller element från flera kompositioner har de gjort en *syntes*. Enligt Larsson (1892/1997) är intuitivt arbete syntetiskt till sin natur: det kombinerar flera tidigare element till något nytt. Ljungar-Chapelon (2008) beskriver hur den unga lärjungen gärna imiterar förebilder och att detta är en viktig del av lärandet. Bandura (1986) citerad av Imsen (2005) menar att imitation sker i fyra delprocesser: uppmärksamhet, memorering, återskapande och motivation. Först måste individen rikta sin uppmärksamhet mot det som ska imiteras. I kompositörens fall blir det inspelningen eller partituret. För det andra måste hon kunna minnas efteråt vad som var värt att ta efter. Detta underlättas av att det oftast är möjligt att gå tillbaka till en inspelning eller ett partitur för att återkalla vad som är intressant. För det tredje måste hon kunna återskapa vad hon har sett eller hört. Denna punkt underlättas väsentligt om studenten är förtrogen med de stilistiska verktyg som förebilden har använt. För det fjärde ska beteendet helst uppmuntras på något sätt för att förstärkas. Detta kan ske under

undervisningstillfällen då en student visar upp sitt alster för sin lärare eller när en komposition framförs på en konsert. Imsen (2005) skriver att ”implicit i teorin ligger vidare att vi kan jämföra oss själva och vår produkt med det ideal eller den förebild vi försöker efterlikna” (s. 8). I kompositörens fall kan det handla om att jämföra sig med andra kompositörer eller studiekamrater. I enlighet med denna teori skulle kompositörerna välja förebilder som nått erkännande som kompositörer.

Sammanfattningsvis kan sägas att för att lära sig musikens byggstenar och hur de används hos andra kompositörer är imitation ett sätt. Genom att studera en annan kompositörs sätt att skriva finns en möjlighet att imitera och ta till sig element eller förhållningssätt som tilltalar. Minnets begränsningar sätter en gräns för vad som är möjligt att imitera, och det är också lättare imitera det man förstår.

### **2.2.3. Originalitet och kreativitet**

Att utveckla en egen stil innebär att tillgodogöra sig en tradition för hur musik skrivs och sedan göra något eget av det. Att endast imitera andra tonsättares skrivsätt förefaller inte vara ett slutmål med att utbilda sig till kompositör. Det kan möjligen ha förhållit sig annorlunda tidigare men inte idag. Begrepp som *nyskapande* och *originell* är inte ovanliga i detta sammanhang. Många associerar dessa begrepp till begreppet *kreativitet*. Därför ska jag göra en djupdykning i det sistnämnda begreppet. Enligt Nationalencyklopedien (2010) innebär begreppet kreativitet följande:

[En] förmåga till nyskapande, till frigörelse från etablerade perspektiv... Kreativitet förbinds vanligen med värdefulla produkter på konstnärliga, vetenskapliga eller tekniska fält. Man kan emellertid också ge termen en mer allmän tolkning som syftar på individens sätt att uppleva sig själv och omvärlden.

Av ovanstående citat framgår att begreppet kreativitet kan definieras på två sätt. Enligt den första definitionen måste en skapelse betraktas som värdefull för att vara kreativ. Då är en person kreativ om hon framställer värdefulla skapelser. En företrädare för detta synsätt är Csikszentmihalyi (1990). Han utgår från en systemmodell där han jämför kreativitet med biologisk evolution som består av de tre stegen variation, urval och överföring. En genetisk

förändring som är fördelaktig i en given miljö kommer genom det sexuella urvalet att överföras till kommande generationer. Istället för att fördelaktiga gener överförs till kommande generationer överförs *memer*, vilka är bärare av kulturell information på samma sätt som att kromosomer är bärare av genetisk information. En idé är kreativ om människor börjar lägga märke till den och föredra den framför rådande alternativ och bemödar sig om att bevara den. Csikszentmihalyi skriver:

Det medium som väljer ut, respektive förkastar, nya *memer* är således människors uppmärksamhet. En ny idé, en ny produkt, blir inte erkänd som kreativ, om den inte tilldrar sig tillräcklig uppmärksamhet från människor, vars omdöme betyder något. (s. 228)

Enligt ovanstående synsätt innebär kreativitet inte bara en förmåga att alstra något nytt utan det måste också tillerkännas värde i en kulturell kontext. Vad detta värde består av förefaller det råda delade meningar om. I en studie (Hickey, 1995) som syftade till att mäta musikalisk kreativitet hos barn delades deltagarna in i grupperna hög- och lågkreativa utifrån bedömning av deras musikaliska alster av en expertgrupp. Hickey skriver:

In this study subjects were recorded while they explored a music composition/learning program using a MIDI synthesizer. Analyses of the exploration process data showed that the high creative group developed musical ideas more often, and experimented and repeated musical ideas more often in their exploration process than those in the low group. (s. 405)

Enligt denna studie kännetecknades de mest kreativa kompositionerna av en process där idéer utvecklades och varierades. Min slutsats av ovanstående är att värdet bestod i att den musikaliska kreationen uppfyllde vissa mått av enhetlighet. I detta fall uppnåddes denna genom att samma tema utvecklades och varierades, istället för att det hela tiden kom nya lösryckta idéer. Detta sammanfaller med Larssons (1892/1997) syn på vad som kännetecknar intuitivt arbete där idéer smälter samman till en enhet, istället för att bara radas upp efter varandra utan ett inbördes samband.

Sundin (2007) fann att barns kreativa musikaliska utveckling är starkt beroende av miljömässiga faktorer. Barns sätt att improvisera melodier beror på vilka intryck de får av omgivningen. Han fann att barns resultat på kreativitetstester varierar mer än resultat på test i ren tonträfningsförmåga som är mer stabila över tid. Med andra ord har det sina svårigheter att mäta kreativitet. Det intressanta för mitt vidkommande är dock att barn använder sig av tidigare erfarenheter i sitt skapande. Jag menar att detsamma gäller även vuxna kompositörer. Deras erfarenhet är större och har kanske smält samman så att det kanske inte är lika uppenbart från vilka erfarenheter idéer stammar.

Enligt det andra synsättet på kreativitet, som presenteras av Nationalencyklopedien (2010), se ovan, är det mer individens subjektiva känsla av att skapa nytt som avgör om det hon gör är kreativt. I detta synsätt har man frångått att en kreation måste vara ny i ett större mänskligt perspektiv. Nilsson och Folkestad (2005) fann att barn som inte har en särskild skolning i musik ändå är förmögna att skapa musik med form och struktur under förutsättning att de har tillgång till rätt verktyg och får lämpliga instruktioner. I deras fall är verktyget en synt kopplad till en dator vilket går mycket snabbare att lära sig att hantera än att lära sig att spela ett akustiskt musikinstrument och att lära sig vanlig notation.

Att komma med ovanliga idéer vid komponerande kan ha samband med i vilket känslomässigt tillstånd kompositören befinner sig under komponerandet. Simonton (2001) fann vid en jämförelse av innehållsanalyser av 15618 teman av klassiska tonsättare och studier av deras biografier, att de mest originella temana komponerades under stressfulla skeden i deras liv. Exempel på stressfyllda skeden kunde vara att tonsättaren hade problem med rättvisan, ekonomiska problem, bråkade med vänner eller arbetsgivare, nyligen hade bytt bostadsort eller hade separerat från sin partner. Hans slutsats var att förhöjda känslolägen i samband med dessa händelser letade sig in i tonsättarens musik, vilket gjorde att den blev mer originell än annan musik som samma tonsättare skrivit och detta kunde uppmätas som avvikande intervallkombinationer i inledningen av verket. Dessa avvikelser visade sig också ha en stark koppling till andra avvikelser såsom en annorlunda rytmik. Detta är intressant att koppla samman med Larssons (1925) idéer om att vid intuitiva mekanismer krävs en särskild känslomässig anspänning.

Vad är då karaktäristiskt för skapande utifrån ovanstående forskningsrön om de skulle slås samman till en mindre modell? För det första är den kreativa processen beroende av exponering av yttre intryck som en individ, medvetet eller omedvetet samlar på sig och som sedan kommer till uttryck vid skapandet, med andra ord en erfarenhet (Sundin, 2007). För det andra behövs ett medium att skapa i. Att tillägna sig förmågan att skriva notskrift och lära sig hur olika akustiska instrument fungerar tar tid. Men det går att förkorta denna läroprocess genom att bygga in dessa kunskaper i en synt, vilket kan göra att skapande krafter lättare frikopplas (Folkestad och Nilsson, 2005). I detta sammanhang skulle kunna sägas att de som skapar betingelserna för skapandet också är medskapare. För det tredje tycks skapande processer ha ett samband med olika känslotillstånd. En person som utsätts för stressfyllda situationer kan under vissa betingelser göra avvikelser från sitt vanliga sätt att komponera (Simonton, 2001). För det fjärde kan det som anses vara originellt och nyskapande kunna sammanfattas utifrån ett värdebegrepp, vilket utgår från att kreationen ska vara sammanhållen (Hickey, 1995 och Larsson, 1925) men också innehålla något nytt som inte funnits tidigare.

#### **2.2.4. Den skapande processen**

Hur kan den skapande processen vara utformad? En kompositör som föresatt sig att skriva en längre komposition som tar veckor eller månader att fullborda företar förmodligen en process som kännetecknas av olika steg. Att kompositionen skrivs från punkt A till B är en väldigt förenklad bild av hur det kan gå till. Det finns flera frågor som måste beaktas innan kompositören börjar skriva som exempelvis: Varför ska kompositionen skrivas, hur lång ska den vara, vem eller vilka ska spela den, på vilka instrument och hur ska den noteras?

Wallas (1926/1949) utvecklade en fasmodell i fyra steg för att beskriva kreativ problemlösning baserad på vetenskapsmannen Poincarés (1854–1912) arbete. Evaristo & Eierman (1993) skriver:

According to Wallas, creative problem solving involves four distinct stages: preparation, incubation, illumination and verification. (s. 370)

I förberedelsefasen utforskar individen aktivt problemet och försöker lösa det. Fasen slutar innan en acceptabel lösning har nåtts. Inkubationsfasen börjar då individen slutar tänka

medvetet på problemet och engagerar sig i andra aktiviteter. I illuminationsfasen når individen plötsligt och oväntat lösningen. Slutligen i verifikationsfasen utvärderas lösningen och om denna inte är acceptabel genomgås några av de tidigare stegen på nytt tills en acceptabel lösning nås (Evaristo & Eierman, 1993).

Modellen kan överföras till att handla om processen att skriva en komposition vilket i detta sammanhang skulle kunna sägas vara en problemlösningsprocess. Den första fasen *förberedelse* kan spegla hur kompositören sätter sig in i olika tekniker för att komponera. Han eller hon sätter sig in i hur olika instrument fungerar, gör formskisser, funderar över vilken sorts komposition som ska skrivas och kanske gör ett första utkast. Den andra fasen *inkubation* kan spegla hur kompositören låter arbetet vila och sysselsätter sig med andra saker och låter undermedvetna processer arbeta. I den tredje fasen *illumination* uppstår en plötslig idé om vad som ska göras och hur. I den fjärde fasen *verifikation* utvärderas lösningen och arbetas vidare på genom att eventuellt återgå till tidigare steg tills kompositionen är tillfredställande. Eventuellt skulle kompositionens möte med konsertpubliken kunna sägas vara det sista ledet i en verifikation. Men det är inte ovanligt att kompositörer omarbetar sina verk efter några år då de har testats praktiskt ett antal gånger. Ett exempel är Stravinskij's balett *Eldfågeln* som finns i två versioner, 1911 och 1919 och därtill en orkesterversion från 1945. Ett annat exempel är Tjajkovskij's *Romeo och Julia* som finns i tre versioner, 1869, 1870 och 1880 där de senare versionerna är omarbetningar som också innehåller nytt material. Många tonsättare återanvänder tidigare komponerat material i senare kompositioner och då kanske det slutliga resultatet kommer i en senare konstnärlig skapelse.

Bergsons (1911) tankar om konstnärligt skapande har många beröringspunkter med Wallas modell. Han poängterar att förmågan att försätta sig i *nuflödet* och skapa egentligen inte är något mystiskt. Skapandet kan uppfattas som en mystisk akt när ursprunget till det beskrivs med metaforiskt språkbruk som en flod i medvetandet. Men egentligen är det en fråga om vanligt hårt arbete för att skapa betingelserna för att försätta sig i ett skapande tillstånd. Vid litterärt skapande måste den skapande tänka över sitt ämne ordentligt, samla alla sina dokument och anteckningar. Men därefter behövs något ytterligare för att uppta själva arbetet. Bergson (1911) skriver att det krävs:



... en ofta pinsam ansträngning, för att man plötsligt skall kunna försätta sig mitt i ämnets hjärta och hämta så djupt som möjligt den drivkraft, man sedan blott har att följa. När denna stöt kommit en gång, driver den in anden på en väg, där den återfinner både alla upplysningar den samlat och ännu tusende andra detaljer... Och likväl om man plötsligt vänder sig om mot den drivkraft man känner bakom sig i avsikt att gripa den, då gömmer den sig undan. Ty den var inte en sak, utan en rörelseriktning, och ehuru tånjbar till det yttersta, är den enkelheten själv. (s. 75-76)

Ovanstående citat är intressant då det har många beröringspunkter med Wallas (1926) modell. För det första måste material läsas in och samlas ihop, *förberedelse*. För det andra måste ämnet hinna bli tillräckligt övertänkt, *inkubation*. *Illuminationsfasen* beskriver Bergson som en aktiv stöt – Larsson beskriver samma sak som en ”forcerad ansträngning” (s.26) – medan Wallas beskriver den som en plötslig insikt om vad som ska göras. Trots de yttre olikheterna tror jag att det i grunden handlar om samma mekanism. *Verifikationsfasen* beskrivs inte av Bergson, men den får antas finnas där om den litterära skapelsen ska visas upp för utomstående och valideras. Det som är nytt för Bergson är hans tanke om att man försöker gripa efter den kreativa drivkraften flyr den undan – den vill inte låta sig analyseras, eftersom den är en rörelseriktning och inte en sak. Vissa skeden i den skapande processen kanske sker med hjälp av intuition och bör inte störas av analys av processen.

### **2.2.5. Automaieutik**

Att skriva musik innebär mycket självständigt arbete. Då kompositören är färdigutbildad förväntas denna kunna klara av att lägga upp sitt eget arbete och skapa musik. Ljungar-Chapelon (2008) når i sin studie fram till slutsatsen att läraren och undervisningen har begränsningar som innebär att studenten måste kunna handla själv utan lärarens hjälp. Det finns moment som *inte* kan förmedlas och studenten måste med sina samlade kunskaper lära sig att bli sin egen lärare. Ljungar-Chapelon väljer att kalla detta för *automaieutik*:

Ett sådant begrepp, med utgångspunkt i Sokrates maieutik, skulle då beteckna hur studenten på egen hand utför de handlingar som läraren kan göra till en viss del men i begränsad utsträckning... (s. 173)

Med ovanstående resonemang beskrivs att studenten måste utveckla egna sätt att lära, med hjälp av de verktyg som han eller hon fått under sin utbildningstid. Studenten måste utveckla en förmåga att förlösa egna idéer. En liknande företeelse beskrivs av Imsen (2005) som *metakognition*, vilket innebär förmågan att reflektera över sitt eget tänkande. Detta innebär också en förmåga att planera och lägga upp sitt arbete. För att vara förmögen att skriva längre och komplexare stycken krävs ett mått av planering, annars kommer inte kompositionen att hänga samman. Det ingår också i en utbildning i komposition att studenterna lär sig planera sin tid eftersom de förväntas att självständigt skriva sina kompositioner. Att behärska detta är särskilt viktig i utbildningens senare skede då det kan vara glest mellan lektionerna.

## **2.3. Musikskapandets filosofiska dimensioner**

I detta avsnitt kommer följande frågor att avhandlas: större riktningar inom musikhistorien, musikens koppling till övrigt samhällsliv, vad musiken kan uttrycka och ett existentiellt perspektiv på varför man skriver musik. Dessa frågeställningar väljer jag att positionera under begreppet estetik.

### **2.3.1. Estetik**

Att skriva musik kan handla om att ta hänsyn till en rådande estetik. De tekniker en tonsättare använder sig av i sitt skrivande är verktyg för att förverkliga estetiska ställningstaganden. Valet av arbetsverktyg speglar bakomliggande estetiska preferenser. Nationalencyklopedien (2010) skriver att begreppet estetik kan ha flera definitioner varav en är följande: "filosofisk undersökning av problem, begrepp och förutsättningar vid tal om konst och konstupplevelser, varvid 'konst' används i vid mening och inkluderar bildkonst, litteratur, musik, film, teater jämte estetiska objekt av skilda slag". Nationalencyklopedien (2010) skriver att till denna definition hör frågor som har med konstens uppgift att göra som "avbildning, 'symbol', 'mening', 'uttryck' och 'värde'. Särskilt har begreppsliga problem och förutsättningar i konstvetenskaperna och i konstkritik uppmärksamats". Vad innebär det att skapa konst? Vid en undersökning av antikens filosofer som Platon (427–347 f.Kr) och Aristoteles (384–322 f.Kr), framgår att skapande och framförande av de olika konstarterna, de musiska, beskrivs i generella termer. Att skapa dikt, litteratur och musik är således att dikta. Idag finns det fler

varianter av konst, varför konstarna beskrivs mer differentierat. Vid läsning av antikens texter får ord som *diktning* en vidare betydelse än vad vi lägger i ordet idag. Som jag tolkar ordet *diktare* skulle det idag kunna innefatta begrepp som författare, kompositör, diktare, eller manusförfattare. En rapsod under antiken var en kringvandrande professionell sångare och recitator av poesi (Nationalencyklopedin, 2010). Dagens motsvarighet till rapsod skulle kunna vara såväl berättare, sångare som skådespelare. Platons, Sokrates och Aristoteles sätt att resonera om dessa företeelser får således generaliseras till att gälla de överordnade begreppen för konstskapare och konstutövare.

I Platons (2001) dialog *Ion* framför Sokrates tanken att diktarna inte skapar genom konstskicklighet utan genom gudomlig inspiration, ”därför att de är inspirerade och besatta av guden... Han kan aldrig dikta förrän han blir besatt av en gud och blir från sina sinnen och förnuftet inte finns kvar i honom...” (s. 217). Som bevis för detta anför han också att olika diktare är bra på olika sorters diktarter:

Om det vore konstskicklighet som fick dem att tala väl om ett ämne skulle de kunna göra det om alla andra ämnen också. Guden tar ifrån dem förnuftet och utnyttjar dem som tjänare liksom han gör med de gudomliga profeterna och spåmännen för att vi åhörare ska veta att det inte är diktarna som säger dessa saker, ty förnuftet är inte hos dem; nej det är guden själv som talar och låter oss höra hans röst genom dem. (s. 217)

Ovanstående tanke leder också till slutsatsen att diktarna är gudens tolkar. Som metafor för hur den gudomliga kraften sprider sig genom en konstyttring jämför han denna kraft med en magnetisk sten, den heraklitiska stenen:

Den stenen drar inte bara till sig ringar som själva är av järn, den lägger också in kraft i ringarna så att de i sin tur kan göra samma sak som stenen och dra till sig andra ringar, så att det ibland blir en mycket lång kedja av järnringar som hänger fast vid varandra. Men kraften i dem alla avhänger av stenen. (s. 216)

Han beskriver senare att den första ringen är diktaren, den andra rapsoden och aktören, de senare består av dansare, körledare och underledare – den sista ringen är åskådaren. Med

andra ord utgår konstyttringar från en gudomlig kraft som fångar både diktaren, aktörerna och åskådarna.

Att både diktaren och den utövande konstnären är besatt av en konstnärlig kraft åskådliggörs av Ions svar på Sokrates fråga om huruvida han själv är vid sina sinnen eller hamnar utanför sig själv då han framför ett skådespel: ”När jag berättar något som väcker medlidande fylls mina ögon av tårar, och när jag berättar något fruktansvärt eller hemskt reser sig håret av fruktan och hjärtat bankar” (s. 219). Att bli från sina sinnen vid konstnärligt arbete förklarades på denna tid bero på påverkan av guden Dionysos (Nietzsche, 1872/2000).

Aristoteles (ca 335 f.Kr./1927) skriver att konstens uppgift huvudsakligen är att efterbilda vare sig det gäller ”tragedien, komedien, dithyramben samt det mesta av citterspelet. Inbördes äro dessa diktarter emellertid olika antingen genom efterbildningens hjälpmedel eller genom föremålet eller genom sättet” (s. 10). Vidare menar han att en efterbildning inte behöver innebära en efterbildning av ett objekt i naturen, utan det kan också vara en efterbildning av en känsla.

Diderot (1770/1963) framför tanken att de skickligaste skådespelarna och diktarna är de minst känsliga människorna och att de känsligaste varelserna snarare blir föremål för de skickligaste och följaktligen okänsligaste konstnärernas avbildning. Om känslighet tolkas som att konstnären blir besatt av guden Dionysos och inte handlar utifrån reflexion kan detta synsätt betraktas som en motsats till Platons tanke om den skapande konstnären som besatt av en gudomlig kraft. Diderot (1770/1963) menar att diktarna är ”alltför upptagna med att iaktta, undersöka och avbilda för att bli häftigt påverkade” och menar att han snarare ser sådana personer med ”skissblock i knäet och penna i handen” (s. 21). Om konstnärerna vore besatta av guden Dionysos skulle de inte vara förmögna att tänka klart nog för att skapa stor konst. Min tolkning är att konstnären gärna tilldelas egenskaper som stämmer med den rådande tidsandan. Under antiken var gudarna en viktig del av tankevärlden och förklarade företeelser som inte kunde förklaras på annat sätt. Konstnärer efterbildade världen men utifrån en påverkan av en gudomlig kraft, vanligen Apollon och Dionysos. Men Diderot var en man av upplysningstiden och under denna period eftersträvades nyktrare förklaringsmodeller.

Nietzsche (1872/2000) beskriver en uppdelning av konstgudarna Apollon och Dionysos och menar att den första guden representerar avbildande konst och den andra representerar den icke avbildande konstarten musik. Konstens utveckling är knuten till kampen mellan den avbildande och icke avbildande konsten och ”de två så olikartade riktningarna går bredvid varandra, oftast i öppen tvedräkt och ömsesidigt eggande till nya, allt starkare skapelser...” (s. 22). En tolkning av ovanstående borde vara att om avbildande och icke avbildande konst kan befinna sig så nära varandra borde de också kunna glida in i varandra. Musik kan således också vara avbildande, men enligt Nietzsches synsätt är dess dominerande drag att inte vara avbildande.

Den tudelning av konsterna som Nietzsche beskriver får inte tolkas alltför bokstavligt. Då Aristoteles menar att även ett porträtt av en människas känsloliv är en efterbildning verkar Nietzsche med samma ord mena efterbildning av något mer konkret, bildmässigt. Debatten om programmusik i motsats till absolut musik som förts mellan wagnerianer och brahmsianer tolkar jag som en fortsättning på denna debatt, där brahmsianerna ville att musiken skulle vara fri från utommusikaliska associationer (Nationalencyklopedien 2010).

Stravinskij (1950/1962) menar att musiken framförallt bör uttrycka ordning. ”Men konsten är motsatsen till kaos. Den kan aldrig hänge sig åt det kaotiska utan att hotas i sin livsnerv, själva sin existens” (s. 14). Han menar att kompositionsprocessen framförallt präglas av en nykter process där konstnären skapar ordning ur kaos. Visst kan kompositören få *gudomlig inspiration* men dessa tillfällen är snarare en bonus som skänker kompositionen en extra krydda. Om processen vägleds av kaos kan produkten bli rörig och illa sammanhållen: ”Kakofoni innebär bristande välklang, smuggelgoods, rörig musik, som brister inför allvarlig kritik” (s. 16). Han menar dock att även ordnad musik kan upplevas som kaotisk, men då beror det istället på lyssnarens bristande kunskaper. Som exempel på sådan musik nämner han Schönbergs tolvtonsmusik.

Sammanfattningsvis kan musiken sägas balansera mellan två poler. Den ena polen utgörs av naturalistisk, avbildande musik. Ett exempel på sådan musik är Messiaens (1908–92) *Le Merle Noir* (1952) som innehåller direkta avbildningar av koltrastens sång. Den andra polen utgörs av den abstrakta, ”påhittade” musiken. Denna bygger på mänskliga abstraktioner som

exempelvis kontrapunkt och musikteori. Ett exempel på sådan musik är Prokofjevs (1891–1953) fågel i *Peter och Vargen*. Som Nietzsche (1872/2000) så riktigt påpekar befinner sig musiken ofta i mittläget mellan dessa två poler och för ”en ständig kamp och bara periodvis försonas”.

### **2.3.2. Konstverkets ursprung**

Vad är skillnaden mellan ett konstverk och ett bruksföremål, och översatt till musik, vad är skillnaden mellan bruksmusik och konstmusik? Var går gränsen mellan konst och det som inte är konst? Heidegger (2005) vill analysera konstverket utifrån en annan utgångspunkt än den estetiska. Han gör en distinktion mellan ett ting, ett brukföremål och ett konstverk. Skillnaden mellan dessa beror på hur de definieras av en människa. Ett exempel på ett ting kan vara en sten som ligger på marken. Om man tar upp stenen och använder den som en mortelstöt eller ett tillhygge är den ett don. Om stenen däremot arrangeras och ställs ut i en monter på ett museum får den funktionen av ett konstverk. Detta resonemang om konst i generella termer skulle kunna specificeras till att enbart gälla musik. I sådant fall skulle tinget vara ett ljud i naturen, donet skulle kunna vara bruksmusik, och konstmusik skulle kunna vara musik som arrangerats som konst och framförs i en konstnärlig kontext, exempelvis ett konserthus.

De material som uppbygger konstverket, exempelvis färger, ord eller ton framträder mycket starkare i konstverket än om dessa hade återfunnits i naturen då de bara hade varit rena ting. Det atomära har sammansatts till en organiserad helhet och således nått statusen av konst. Detta är analogt med Larssons (1892/1997) syn, att konstnären är mästare på att sätta samman detaljer till en helhet och därigenom fånga en stämning.

Heidegger (2005) skriver att konstverket inte bara är en del av sin värld utan det öppnar sin egen värld. Som exempel anför han det grekiska templet. Det reser sig ur jorden och öppnar sin värld. Stenarna som uppbygger det säger mer än samma stenar i naturen. De symboliserar något och de öppnar upp och förändrar världen runtomkring. På detta sätt verkar konsten öppnande och fäster betraktaren vid något hon inte tänkt på förut. Det bjuder ett motstånd vilket gör att betraktaren kan ha svårt att slita sig från det, det har ett djup och en slutenhet.

Han talar om den stöt genom vilken ”sanningen” blir en tilldragelse och konstverket tillför världen något nytt. Beskrivningen av denna tilldragelse har stora likheter med den heraklitiska stenens verkningsätt i Platons dialog *Ion*.

Heidegger menar att konsten ska gå att uppleva bortom den klassiska definitionen av estetik. Varje konstverk ska gå att uppleva för sig i sin unikheter. På så vis är det inte en efterhärming av verkligheten såsom Platon skulle ha påstått, utan konsten kan också omforma verkligheten: konstverket grundar historia.

Detta kan tolkas som att konstnären kan fånga det som inte vetenskapen förmår, en tanke som också Larsson (1892/1997 och 1925) hävdar. Ett exempel på detta är att en kompositör kan fånga känslomässiga dimensioner av den historiska utvecklingen som inte kan fångas av en verbal beskrivning. Tjajkovskijs (1840-1893) och Sjostakovitjs (1906-1975) musik kan berätta saker på emotionell nivå om olika epoker i Rysslands historia som inte ryms i en historiebok med text och bild. Precis som Sundin (2007) hävdar när det gäller barns skapande, hämtar vuxna kompositörer råmaterialet till sina kompositioner utifrån. Därigenom fångas inte bara deras subjektiva känslor utan även stämningen runt omkring dem. De skriver historia, men en annan typ av historia som inte fångas genom ord eller bild.

### **2.3.3. Traditionens utveckling**

Boulez (1925-), en av Frankrikes mest framstående tonsättare sedan 1945 och framstående dirigent, resonerar kring varför det är nödvändigt att utveckla och spränga ramarna för musikalisk form. Han skriver på tal om tyska former i musiken: “To try to preserve these forms at all costs would naturally be a conservative attitude because they would be meaningless compared to what they had been able to express at an earlier period” (Boulez 1975, s. 21). Han menar här att det även om man uppskattar äldre tiders musik, kan en musik med ett liknande tonspråk idag inte åstadkomma samma verkan som när den skrevs från början.

Resonemanget om musikalisk formutveckling kopplas ihop med Hegels tankegång om att det historiska skeendet byggs upp av teser som ställs mot antiteser och följs av synteser.

Applicerat på musikhistorien skulle detta innebära att rådande estetik (tes) ifrågasätts av en musikalisk revolution (antites) som sedan upplöses till ett nytt jämviktsläge som är en kompromiss mellan de två föregående tillstånden fast på en högre nivå (syntes). Boulez (1976) skriver angående ett hegelianskt synsätt på musikhistorien att de stora kompositörernas musikhistoria är en historia av destruktion även om de hyllar det som förstörs. Han jämför fenomenet med ett föremål som placeras i en kalkkälla och efterhand växer och blir vackrare, till det efterhand antar monstruösa former:

...it becomes what we would call `baroque` - in other words, its function no longer justifies this proliferation. It becomes overloaded with emotiveness and the desire to gradually change its function, and at a certain moment it becomes so saturated that it has no further meaning; then one moves away to find something else. (s. 22)

Med ovanstående metafor vill Boulez belysa de paradigmskiften i musikhistorien då nya uttryckssätt uppstått.

Sahlin (2001) skiljer mellan regel- och begreppskreativitet och menar att det inte finns några andra former av kreativitet än dessa. Regelkreativitet innebär ett nytänkande som går ut på att brytandet mot en etablerad regel ger nya fördelar. Ett exempel på detta var när en härförare lyckades vinna fältslag genom att överraska fienden med en oväntad taktisk manöver som innebar att fienden anfölls från ena flanken och inte rakt framifrån såsom tidigare varit fallet. Ett annat exempel var lösandet av den gordiska knuten genom att helt enkelt hugga sönder repet. Detta innebär att en etablerad regel för hur ett problem ska lösas ändras. Ett exempel på begreppskreativitet går att finna i Newtons kraftbegrepp. Istället för att förklara den fortsatta rörelsen hos en kropp med att den hela tiden påverkas av en kraft såsom Aristoteles hade menat, förklaras kroppen röra sig så länge den inte bromsas av en kraft. En ny begreppsmässig konstruktion har skapats.

Skillnaden mellan problemlösning och kreativitet kan illustreras med skillnaden mellan att följa en befintlig järnvägsräls och att lägga ut en ny räls. Att skapa utifrån tidigare skapade förutsättningar innebär ett fullföljande av en tidigare idé vilket inte innebär kreativitet utan problemlösning. Att skapa behöver inte innebära en förmåga till nytänkande utan det kan lika gärna innebära ett användande av ändamålsenlig problemlösning vilket kan möjliggöra en



omfattande produktion. Sahlin menar exempelvis att en kompositör som skriver många kompositioner inte med nödvändighet är mer nyskapande än en som skriver färre kompositioner, i detta sammanhang kan nämnas exempelvis tonsättarna Webern (1883-1945) och Varèse (1883–1965). Det kan vara fråga om att kompositören återanvänder tidigare använt musikaliskt grundmaterial vilket gör att tiden det tar att skriva varje komposition blir kortare, vilket möjliggör att fler kompositioner kan skrivas under en livstid. Det avgörande för om det ska räknas som kreativt är om det är nya idéer i kompositionen. Sahlin menar att kreativa insatser är bra för mänskligheten då utvecklingen förs framåt och därför gör han antagandet att konst som är nyskapande också har ett högre värde. Då Boulez (1976) beskriver nödvändigheten av att spränga musikalisk form, tror jag att han i grunden är inne på samma tanke som Sahlin: Det handlar om att lägga ny järnvägsräls inom musikdomänen för att driva utvecklingen framåt.

## KAPITEL 3 – METODOLOGISKA ÖVERVÄGANDEN

### 3.1. Kvantitativa och kvalitativa metoder

En vanlig uppdelning beträffande forskningsprocesser är att skilja mellan kvantitativa och kvalitativa metoder. Trost (1994) skriver: ”Om frågeställningen gäller hur ofta, hur många eller hur vanligt ska man göra en kvantitativ studie. Om frågeställningen däremot gäller att förstå... så ska man göra en kvalitativ studie” (s. 22).

Inom samhällsvetenskaperna är de vanligaste datainsamlingsmetoderna vid kvantitativa studier enkäter där deltagarna ska fylla i olika svarsalternativ som är bestämda på förhand av forskaren. Att använda sig av enkäter eller tester som är standardiserade gör att genomförandet för varje session går mycket snabbare. Det blir då praktiskt möjligt att använda sig av ett stort urval vilket möjliggör en statistisk bearbetning. Som exempel på statistisk bearbetning gör Bladh (2002) en faktoranalys när han jämför utfallet mellan hur blivande och senare yrkesverksamma musklärare ser på vilka ämnen som är viktiga att behärska i sin yrkesroll som musklärare. Det är också en utmärkt för att genomföra större undersökningar för att förutsäga exempelvis ett riksdagsval (Trost, 1994).

När det gäller min studie som handlar om kompositionsstudenter menar jag dock att det är mindre intressant med ett stort urval med efterföljande statistisk bearbetning. Det finns inte så många kompositionsstudenter på Musikhögskolan i Malmö att det skulle räcka som underlag till en statistisk bearbetning. Istället har jag fokuserat på att studera ett färre antal studenter på djupet. Således är denna studie av kvalitativ natur. Bryman (2002) skriver:

- Kvalitativ forskning uppfattas som en forskningsstrategi som vanligtvis lägger vikt vid ord och inte kvantifiering av data,
- i huvudsak betonar ett induktivt synsätt på relationen mellan teori och forskning, där tyngden läggs på generering av teorier,

- tar avstånd från den naturvetenskapliga modellens normer och tillvägagångssätt (framförallt när det gäller positivismen) och istället föredrar att lägga vikten vid hur individerna uppfattar och tolkar sin sociala verklighet,
- rymmer en bild av den sociala verkligheten som en ständigt föränderlig egenskap som hör till individernas skapande och konstruerande förmåga. (s. 35)

Ovanstående kunskapssyn stämmer bra överens med min studie. Resultatet är speglat genom teorier men det är inte konstruerat efter teorier. Med detta menas att jag hade ett öppet förhållande till ämnet då jag gick in i studien. Den bygger på tolkningar av informanternas verbala utsagor i intervjuer. Kvale (1997) beskriver skillnaden mellan en konstruktivistisk och en positivistisk kunskapssyn med en metafor som handlar om malmetaren och resenären. Malmetaren representerar forskaren som letar efter malmbitar av sanning, medan resenären representerar forskaren som ger sig ut på en resa med sin informant och skapar en gemensam sanning i ett samspel mellan intervjuare och informant. Den sistnämnda kunskapssynen kännetecknas av att forskaren förändras i takt med sina upptäckter i motsats till den naturvetenskapliga forskaren som ska hålla distans till sitt forskningsobjekt. Detta kan också sägas vara kännetecknande för min studie. Sammanfattningsvis kan sägas att i och med att jag valt en hermeneutisk utgångspunkt för studien räknas den som en kvalitativ studie.

### **3.2. Intervju**

I min studie skedde datainsamlingen genom forskningsintervjuer. Då studiens syfte var att ta reda på vad kompositionsstudenter ansåg var viktigt att kunna som kompositörer, hur de såg på lärande och hur de brukade arbeta när de komponerade, ansåg jag att intervjun var en lämplig forskningsmetod. Det går visserligen att studera kompositionsstudenters arbetssätt med observation vilket har fördelen att det går att följa processen på nära håll. Men om deras komponerande tar veckor och ibland månader kanske observation som datainsamlingsmetod blir missvisande för processen. Delar av processen kanske inte går att observera eftersom den sker när informanten inte kan observeras. Att observera en kompositör konstant i flera veckor eller månader är så gott som praktiskt möjligt. Dessutom kan observationen göra att informanterna agerar annorlunda än de brukar göra när de är för sig själva. En del av det datamaterial som går att komma åt kanske är sådant som informanten tänker, men inte

nödvändigtvis kan observeras som en synlig process. En kompositionsprocess kan vara utdragen och icke-linjär när det handlar om att skriva längre kompositioner. Fröet till en komposition kan ha sått flera år innan jag som forskare kom med i bilden. Därför ansåg jag det riktiga att be informanten berätta med egna ord hur de brukar göra inom ramen för en forskningsintervju.

Intervjuerna till föreliggande studie genomfördes med en intervjuguide med frågor som skulle täckas in. På så sätt kunde jag försäkra mig om att de olika informanterna ställdes samma frågor. Vid behov, ställdes dock fördjupningsfrågor, för att följa upp intressanta tankegångar. Vid vissa tillfällen då jag ansåg att ett uttalande vara otydligt bad jag informanten precisera sin tankegång så att jag kunde veta att jag senare skulle kunna tolka uttalandet. Att göra detta under intervjun underlättar det senare analysarbetet och minskar risken för misstolkningar. Intervjuerna spelades in på en digital bandspelare av märket H4 och transkriberades med hjälp av en växling mellan datorprogrammen Windows Media Player och Microsoft Word.

Kvale (1997) nämner att utskriften av en intervju inspelad på video eller bandspelare inte är en rak översättning från talspråk till skriftspråk utan för ”med sig en rad metodiska och teoretiska problem” (s. 149). Dessa uppstår eftersom de två språkformerna har olika uppsättningsregler:

Utskrifter är inte kopior eller representationer av någon ursprunglig verklighet; de är tolkande konstruktioner som fungerar som användbara verktyg för givna syften. Utskrifter är avkontextualiserade samtal; de är abstraktioner, liksom topografiska kartor är abstraktioner av det ursprungliga landskap som de härletts från. (s. 152)

Av ovanstående framgår att olika syften kräver olika typer av intervjuutskrifter. Ett viktigt ställningstagande i sammanhanget är att jag inte ville stänga alltför många dörrar tidigt i undersökningen. Genom att filtrera bort för mycket information på tidigt stadium i en undersökning kan man bli begränsad till färre analystekniker i ett senare skede. Kvale skriver vidare att:

Ordagranna återgivning krävs således för språklig analys; att inkludera pauser, repetitioner och tonlägen är relevant vid psykologiska tolkningar av exempelvis

ångestnivå eller innebörden av ett förnekande. Genom att ge samtalet en litterär stil blir det lättare att förmedla meningen i intervjupersonens berättelse till läsaren. (s. 152)

Vid intervjutranskriptionen var jag klar över att jag inte tänkte använda intervjuutskriften för en noggrann *språkanalys*. Därför filtrerades en del av de upprepningar, hummanden och ofullständiga meningar som jag ansåg inte bidra med något väsentligt meningsinnehåll till studien. Viss ickeverbal kommunikation som registrerats på inspelningsutrustningen noterade jag dock för att analysera vilka delar av intervjuerna som tycktes särskilt viktiga för informanterna. En iakttagelse var exempelvis att informanterna tenderade att bli mer högljudda då ett ämne var välbekant och engagerande och mer lågmälda då de kände sig mer osäkra på ett ämne. Dessa ickeverbala signaler tog jag i beaktande i analysen och noterade dessa där jag fann det relevant för sammanhanget på valda delar av intervjuutskriften. Med andra ord gavs vissa delar av intervjuutskriften en noggrannare transkription i detta avseende där jag fann det lämpligt.

Min intervjuguide täckte in fler områden än vad som senare kom att presenteras som resultat. Detta för att jag vid studiens genomförande inte helt hade bestämt fokus för undersökningen, och hellre ville samla på mig för mycket material än för lite. Sett i efterhand hade studien varit lättare att genomföra om undersökningen hade varit mer koncentrerad från början.

Det är inte alltid informanter svarar rakt på olika frågor. Ibland glider de in på närliggande områden, ibland kan en fråga ställd med en annan formulering eller i en annan kontext ge nya svar på samma tidigare ställda fråga. Det är inte alltid informanten kommer på allt de vill svara första gången en fråga ställs. I detta sammanhang får hänsyn tas till att en intervjuundersökning som denna är av kunskapskonstruerande karaktär. Om en informant får en fråga som han eller hon inte hunnit reflektera över så mycket, kan han eller hon börja tänka högt. Deras tanke kan fortsätta då jag börjat ställa andra frågor och väva in svaret på en tidigare fråga i ett senare svar.

### **3.2.1. Urval**

Vilka informanter ska ingå i en undersökning? För mitt vidkommande var det aktuellt med ett mindre urval som kunde ägnas mer tid än ett större urval som kanske inte skulle kunna ägnas

lika mycket tid. Kvale (1997) skriver att antalet nödvändiga intervjupersoner beror på undersökningens syfte. Om det är för många intervjupersoner är det svårt att göra mer ingående tolkningar av intervjuerna. Om det är för få går det inte att göra några statistiska generaliseringar. Han skriver: "Om syftet är att förstå världen som den upplevs av en särskild person, räcker det med denna enda person" (s. 98). Eftersom min studie handlade om att förstå tankevärlden hos några få personer begränsade jag informanterna till fyra stycken. Detta för att jag skulle kunna lägga mer energi på varje intervju och informant. En risk om man har för många informanter är att det blir svårare att senare överblicka datamaterialet.

Urvalet av informanter skedde utifrån en kombination av bekvämlighetsurval och teoretiskt urval. Ett bekvämlighetsurval innebär att man väljer informanter som finns tillgängliga. I mitt fall innebar det bekväma i bekvämlighetsurvalet att jag var bekant med mina informanter sedan tidigare. Samtliga fyra informanter studerade vid samma institution som jag (Musikhögskolan i Malmö) och kontakten med dem var därför redan etablerad. Min uppfattning var att detta kunde vara en fördel då det skulle kunna göra det lättare att genomföra intervjuerna då mindre tid skulle gå till att skapa en relation till mina intervjuobjekt. En nackdel med det skulle kunna vara att forskarens närhet till sitt studieobjekt är alltför stor vilket möjligen kan leda till att forskningen blir mindre neutral.

Det teoretiska urvalet innebär "att man väljer ut intervjupersoner tills de kategorier man utformat är mättade i teoretisk bemärkelse... och ytterligare intervjupersoner väljs sedan ut på grundval av det teoretiska fokus som utvecklas" (Bryman, 2002, s. 314). I detta fall valdes informanter ut som enligt mig speglade olika estetiska ideal. Jag hade tidigare både lyssnat till verk av de olika informanterna och hade en tanke om att deras sätt att lära och komponera skilde sig åt eftersom deras kompositioner lät så olika varandra. En föreställning var att de hade olika syn på hantverk, estetik och konstnärskap. En ytterligare iakttagelse gällande urvalet var att informanterna hade olika åldrar med ett åldersspann på cirka sju år vilket också innebar att de hade tagit del av olika mycket undervisning i komposition.

Detta ställningstagande ledde till att fyra kompositionsstudenter vid Musikhögskolan i Malmö valdes ut. Två av dem studerade vid studiens genomförande den fullständiga utbildningen i komposition, en studerade komposition med inriktning filmmusik och en studerade flera av de

kurser som ingår i kompositionsutbildningen såsom kontrapunkt och instrumentation, samt deltog vid kompositionsstudenternas seminarier. Informanten med inriktning filmmusik föll bort under studiens gång. Anledningen var att jag vid intervjutillfället hade glömt att ta med min intervjuguide och tvingades improvisera fram intervjun vilket resulterade i att många av de frågor jag ville ha besvarade förblev obesvarade. Eftersom jag ville kunna jämföra svaren på samma frågor mellan informanterna, och denna intervju innehöll svar på helt andra typer av frågor blev det svårt att göra en relevant jämförelse. Därför presenteras i undersökningen resultatet av intervjuer med tre informanter.

### 3.2.2. Intervjuernas genomförande

Intervjuerna skedde i informanternas naturliga arbetsmiljöer under perioden september till oktober 2009. Två av intervjuerna skedde hemma hos informanterna, medan den tredje skedde i ett arbetsrum på Musikhögskolan i Malmö. Genom att göra på detta sätt ville jag möjliggöra att informanterna kände sig bekväma och att inte intervjusituationen skulle upplevas som alltför konstlad. Jag är också av den uppfattningen att kunskap kan vara associerad till vissa platser. En del *minnestekniker* innebär att associera det man syftar till att minnas till särskilda platser. Därför tänkte jag att informanterna skulle göra flest associationer till sitt arbete vid den plats där de vanligtvis satt och arbetade. Under intervjuernas genomförande märkte jag att det inte var helt ovanligt att informanterna såg sig omkring i det rum de befann sig i då de sökte efter ord och mening. Vid en redogörelse kunde då ett föremål som fanns i rummet ingå i en beskrivning. Ett intressant exempel på detta skedde när en av mina informanter beskrev med en metafor hur kunskap kan betraktas från olika synvinklar.

Du kan ha ett litet objekt, en... ja låt oss säga en snusdosa [pekar på en snusdosa som ligger på bordet] som du ser från olika vinklar. Du kommer aldrig att ha sett det från alla vinklar och kommer aldrig att ha sett objektet till hundra procent och förstått objektet totalt.

Denna beskrivning färgades av vad som av en slump råkade ligga på informantens köksbord vid intervjus genomförande. Detta väcker givetvis frågeställningar om på vilket sätt den miljö forskaren väljer att genomföra intervjun i kan påverka intervjusvaren. Jag anser dock att mitt val av miljöer var rimlig för mina frågeställningar.

### 3.2.3. Tänkbara förklaringar till skillnader i intervjusvar

Utan att föregripa undersökningens resultat vill jag här ge förklaringar till eventuella skillnader i synsätt hos informanterna. En tolkning till dessa skillnader skulle kunna förklaras utifrån att de vid studiens genomförande:

- a) var i olika skeden av sin utbildning och således exponerades för olika typer av tankegångar från lärare, studiekamrater eller på annat sätt som de ville diskutera under intervjun,
- b) arbetade med att skriva olika sorters musik,
- c) hade skilda preferenser gällande musiksmak och olika tankar om vilken sorts musik de ville skriva,
- d) inte var lika gamla; åldersskillnaden mellan den yngsta och den äldsta var sju år vilket kan innebära stor skillnad i utbildningssammanhang,
- e) av andra anledningar fungerade och lärde sig på olika sätt.

Ovanstående antyder att den kunskap som nås i en studie som denna är kontextuell. Även om informanterna kommer från samma utbildning kommer de av olika skäl ha olika syn på sitt lärande och arbetssätt.

### 3.3. Dokumentanalys

Förutom att använda mig av intervju som datainsamlingsmetod studerade jag kursplanerna för kompositionsutbildningen för att få en bättre uppfattning om vilka kurser som ingår i utbildningen. Eftersom kursplanerna finns tillgänglig på Musikhögskolans i Malmö hemsida betraktas detta som ett officiellt dokument. Enligt Bryman (2002) behöver dokument av detta slag granskas och bedömas utifrån Scotts (1990) fyra kriterier (s. 363). Dessa kriterier är:

- *Autenticitet.* Är materialet äkta och av ett otvetydigt ursprung?
- *Trovärdighet.* Är materialet utan felaktigheter och förvrängningar?
- *Representativitet.* Är materialet typiskt när det gäller den kategori det tillhör? Om så inte är fallet, känner man till i vilken grad det inte är typiskt?



- *Meningsfullhet*. Är materialet tydligt och begripligt? (Bryman, 2002, s. 357)

Enligt min mening uppfyller kursplanerna samtliga ovannämnda kvalitetskriterier. Dokumentet med kursplanerna finns på Musikhögskolans hemsida. Därför menar jag att det är autentiskt. Det är också trovärdigt då det har godkänts av dem som håller i utbildningen. Det är också representativt då det är mycket likt andra dokument med kursplaner. Den sista punkten *meningsfullhet* förtjänar lite utrymme. En kursplan innehåller i regel ett antal kriterier som krävs för att en student ska få godkänt på en kurs, eller beskrivningar av önskvärda egenskaper som en student ska ha utvecklat efter genomgången kurs. Formuleringar som ”studenten skall efter fullbordad kurs ha tillägnat sig mycket god förmåga att tänka och handla flexibelt, att anpassa sig till förändringar och nya omständigheter” (s. 343) är enligt min mening inte helt glasklara instruktioner. Vad som innebär en ”mycket god förmåga att tänka och handla flexibelt” torde i viss mening kunna tolkas på olika sätt beroende på vem som tolkar kursplanen. Enligt min mening är detta dock hårklyverier. Kursplanen tolkas av dem som håller i utbildningen och de förväntas kunna tolka delarna på ett tillfredsställande sätt.

### **3.4. Analysmetod**

Hur ska datamaterialet analyseras och vad ska analysen leda till? I mitt fall fanns förhoppningar om att urskilja något meningsfullt i datamaterialet och sedan presentera detta så att den blev begriplig för dem som skulle läsa texten. Ödman (2007) skriver att den hermeneutiska tolkningsprocessen ofta handlar om förhållningssätt till verkligheten och svårligen låter sig översättas till tekniska eller metodiska anvisningar. Vår förståelse sammanhänger med ”vår bakgrund och våra erfarenheter som individer, kort sagt vår förförståelse” (s. 236). Phillips (2008) citerande Locke et al. (2004) skriver att när det gäller kvalitativ forskning är forskaren det huvudsakliga undersökningsinstrumentet. Forskningen blir därmed subjektiv men denna subjektivitet måste redovisas, vilket innebär att förförståelsen för det undersökta ämnet ska redovisas löpande. Forskaren har i regel fördomar om det ämnesområde som ska undersökas. Vissa av dessa visar sig vara sanna medan andra visar sig vara falska. Gadamer (2002) menar att ett öppet förhållningssätt i sin undersökning innebär att de falska fördomarna och forskarens förståelsehorisont lättare ifrågasätts. Ett sätt

att förhålla sig öppet benämns *det öppna frågandets princip* vilket innebär att ”vi bör förhålla oss till det vi tolkar som om vi ställde en fråga som vi inte vet svaret på” (s. 237). Han förtydligar med att forskaren måste ha en odogmatisk hållning till det han eller hon studerar. Forskaren ska alltid försöka fördjupa sina kunskaper. På så sätt kommer de falska fördomarna att falsifieras och de sanna att verifieras.

Ödman (2007) menar att en viktig analysmetod är att söka efter motsägande information i datamaterialet. På detta sätt kan en felaktig världsbild hos forskaren revideras. I detta sammanhang finns ett samband mellan ordet felaktig och motsägelsefull. Detta är intressant att spegla mot det hegelianska synsättet vilket innebär att kunskap bildas när en tes möter en antites och uppgår i en syntes. Forskarens världsbild rämnar vid mötet med antitesen och i syntesen skapas en ny, riktigare och mer sammanhållen syn på världen. Genom att aktivt söka efter motsägelser i datamaterialet förändras på så sätt forskarens förståelsehorisont eftersom en meningsfull världsbild ofta inte är motsägelsefull.

Det som är viktigt att tänka på vid intervjuanalys i en studie som denna är att analysen sker fortskridande. Dels skedde en analys under intervjuerna. Detta kunde gestalta sig genom att jag bad informanterna att klargöra sina uttalanden om de var luddiga och i vissa fall tillhandahöll en tolkning som de fick validera eller förkasta. I vissa fall förekom följdfrågor som var ett direkt resultat av en pågående analys av intervjun då jag ville följa upp ett intressant tankespår. Under intervjuutskriften skedde en analys vilken bestod av översättningsarbetet från talspråk till skriftspråk, vilket tidigare redogjorts för. Vid genomläsningarna fanns ambitionen att söka efter mening i materialet. För att finna denna mening kondenserade jag intervjuerna och försökte sammanfatta innehållet. Dessa sammanfattningar inriktades efter hand på att söka efter teman i materialet. I detta skede inriktades analysen istället på att göra jämförelser mellan informanternas utsagor och se vad som var likt och olik. Detta resulterade i nya sammanfattningar som istället var tematiska. Därefter söktes efter motsägelser i materialet vilket resulterade i att jag upptäckte att samma person kan hysa motsägelsefulla tankar om samma sak. En fråga i detta sammanhang är om det då är möjligt att inrymma dessa motsägelser inom en högre begreppslig kategori där bägge finns representerade. I många sådana fall upptäckte jag att motsägelsena hade sitt ursprung i vilka betydelser informanterna tilldelade begrepp eller hur de förstod mina frågor. Min

ambition var att lyfta min förståelse över en vardagsförståelse som ibland kan vara präglad av motsägelser för att finna en högre bakomliggande förståelse, om detta var möjligt. Ödman (2007) benämner detta totalisering vilket innebär att datamaterialet tolkas mot allt större abstraktionsnivåer, från individ-, gruppnivå till strukturell nivå.

Ett analyssteg har skett då min förståelse av datamaterialet lagts fram i resultatkapitlet. Ödman (2007) menar att forskaren helst ska presentera, om möjligt flera, alternativa tolkningar till ett förhållande eller utsaga. Detta har jag också försökt göra där det varit möjligt.

Det sista analyssteget har skett då data kopplats samman med teorikapitlet och tidigare studier. I detta skede finns större möjligheter till mer övergripande generaliseringar. Hur passar mitt resultat ihop med andra studier och andra idévärldar? Denna analys är spännande då min studies mikroperspektiv kan ställas mot ett makroperspektiv. Finns det några intressanta slutsatser att dra ur studien mot bakgrund av tidigare studier? Finns det några allmängiltiga principer som visat sig i flera studier och som också bekräftas i denna, eller har jag upptäckt något som skiljer sig från andra teorier? Att besvara frågor som ovanstående inbjuder till en slutlig analys av resultatet.

### **3.5. Studiens reliabilitet och validitet**

Ett kännetecken för kvalitativa studier är att man ofta har andra bedömningsgrunder för vad som räknas som kvalitet än i kvantitativa studier. Bryman (2002) nämner de tre begreppen reliabilitet, reproducerbarhet och validitet. Reliabilitet handlar om huruvida resultaten skulle bli desamma om studien genomfördes på nytt eller om resultatet är beroende av slumpfaktorer. En förutsättning för att detta ska gå är att forskaren beskrivit undersökningens olika procedurer. Med tanke på att en social miljö inte kan frysas, är denna punkt svår att uppfylla med begreppets ursprungliga betydelse. Validitet handlar om huruvida undersökningens slutsatser hänger samman eller inte. Bryman gör en åtskillnad mellan olika former av validitet. Begreppsvaliditet handlar om huruvida ett mått verkligen betecknar det som begreppet anses beteckna. Mäter ett standardiserat test det som avsetts att mäta eller mäter det något annat? Intern validitet handlar om kausala förklaringsmodeller. Orsakas x av

y och inte någon annan variabel? Extern validitet handlar om huruvida undersökningens resultat är generaliserbart utöver den specifika undersökningen. Ekologisk validitet handlar om resultatet är tillämpligt i människors vardag och naturliga miljöer.

Ovan nämnda kvalitetskriterier är inte alltid direkt tillämpbara när det gäller kvalitativa studier. Bryman (2002) skriver att ett sätt att komma förbi detta är att använda begreppen i kvalitativ forskning utan att i grunden ändra betydelsen men lägga mindre vikt vid frågor som rör mätning. Andra forskare har hittat på nya kvalitetskriterier som ska gälla kvalitativa studier. Hit räknas Lincoln & Guba (1985) citerad av Bryman (2002) som hellre talar om trovärdighet och äkthet, där trovärdighet delas in i fyra delkriterier som delvis går in i tidigare nämnda begrepp.

Ödman (2007) skriver om kvalitetskriterier inom hermeneutisk forskning. I detta sammanhang nämner han *del/helhetskriteriet* vilket innebär att tolkningen ska ge stöd för den tolkade företeelsen som i sin tur ska ge stöd åt tolkningen. Om detta krav är uppfyllt har framställningen i regel en inneboende logik utan motsägelser. Men en viktig poäng i sammanhanget är också att datamaterialet som tolkningarna bygger på ska vara riktigt. Detta åstadkoms genom att kontrollera källornas riktighet. Om inte datakällorna kontrolleras finns risken att forskaren drar rätt slutsatser från felaktiga premisser. I sådana fall kan en inre logik finnas i framställningen, trots dålig överensstämmelse med verkligheten. Sist, men inte minst ska framställningen vara så pass transparent att en läsare på egen hand kan kontrollera hur relevanta tolkningarna är genom att forskaren öppet har redovisat sina tankegångar.

Phillips (2008) beskriver fyra former av specifik innehållsstandard som en läsare kan förväntas finna i en kvalitativ rapport och som har med forskningens kvalitet att göra. Punkt ett handlar om forskaren som person. I kvalitativ forskning fungerar forskaren som undersökningsinstrument vid bland annat intervjuer då kunskapen uppstår i ett samspel mellan intervjuare och informant. Även om forskaren strävar efter att vara neutral påverkar tidigare upplevelser, värderingar och kunskaper hur olika fenomen uppfattas och tolkas. Därför har läsarna rätt att få reda på vem forskaren är så att de har möjlighet att själv dra slutsatser om hur forskaren kan ha påverkat resultatet. Punkt två handlar om hur väl forskningsproceduren är beskriven. Om inte proceduren har ett vedertaget namn som är ihopkopplad med en särskild

metod, exempelvis grundad teori, måste det finnas en beskrivning av hur forskaren har gått tillväga. Punkt tre handlar om att det är bra att diskutera alternativa typer av forskningsdesign, tolkningar och analys av data. Phillips menar att detta är ett tecken på vetenskaplig mogenhet. Punkt fyra handlar om att kvalitativ forskning inte får vara för torrt beskriven. Även om redogörelsen måste vara klar och koncis ska den också innehålla färgstarka beskrivningar av dialog och en utförlig beskrivning av kontext. Min tolkning är att Phillips i den sista punkten framförallt syftar på etnografisk forskning.

### **3.6. Forskningsetik**

Forskningsetiska överväganden är viktiga för att skydda informanterna i en studie. För det första måste informanterna informeras om vad studien innebär för att veta vad de ger sig in i. Detta kallas informerat samtycke. Detta har jag tillgodosett genom att i förväg informera om vad studien innebär och låtit informanterna göra ett aktivt val. För att skydda informanterna är det vanligt att använda fingerade namn, eller att byta ut platsen för där undersökningen utförts (Bryman, 2002) eller att i analysen konstruera typfall som är ett hopkok av flera informanter (Widerberg, 2002). I min studie lät jag informanterna hitta på egna fingerade namn för att skydda deras anonymitet.

Ödman (1995) menar att det i hermeneutiska studier finns risker att forskaren gör sig skyldig till övertolkning av sina data och att informanter som sedan får läsa undersökningen kan känna sig kränkta av detta. En etisk medvetenhet hos forskaren borde minska risken för att forskningen upplevs som kränkande. Den som blir föremål för forskningen borde helst få någonting i utbyte av att delta. Ett exempel på ett sådant utbyte skulle kunna vara en ökad insikt om sin livssituation. Jag menar att deltagande i en intervjuundersökning många gånger kan förlösa nya tankar hos informanterna som de kanske inte hade tänkt annars och dessa kan vara både positiva och negativa. För min studies vidkommande är förhoppningen att det positiva överväger och att den har bidragit till att informanterna fått vidgade perspektiv gällande sitt personliga kall. Jag menar också att min studie inte är av så pass känslig natur att detta ska vara ett problem.

Sammanfattningsvis kan sägas att denna studie är en hermeneutisk intervjustudie, vilket innebär att den räknas som kvalitativ forskning. Detta innebär att det är forskning där kunskap skapas i ett samspel mellan forskare och informanter och att forskaren i detta fall utgör undersökningsinstrumentet. Detta innebär i sin tur att dess anspråk på kvalitet bygger på hur väl genomförd den är och hur sammanhängande resultatet är. Därtill är själva presentationen av resultatet viktig då en studie av denna karaktär ska vara skriven så att läsaren även ska få en chans att dra sina egna slutsatser.

## **KAPITEL 4 – STUDIENS RESULTAT**

I detta kapitel presenteras resultatet av min empiriska undersökning. Resultatet redovisas genom att informanternas synsätt presenteras i löpande text. Studiens inledande forskningsfråga handlade om att ta reda på hur lärandet och arbetssätten i komposition av västerländsk konstmusik, innefattande hantverk, konstnärskap och estetik, beskrevs av studenter vid Musikhögskolan i Malmö. Följande avsnitt avser att besvara forskningsfrågan.

### **4.1. Lärandet**

Mina första frågor i intervjuerna inriktade sig på att undersöka vad informanterna tyckte var viktigt att kunna för en kompositör och vad de förväntade sig av kompositionsutbildningen vid Musikhögskolan i Malmö. De tre informanterna nämnde i detta sammanhang sådant som förmedlades i de olika ämnena inom ramen för kompositionsutbildningen. Exempel på sådant kunde vara: instrumentation, notation, harmonilära, kontrapunkt och gehör/analys. I det följande kommer jag att gå igenom en del av dessa ämnen och informanternas förhållningssätt till dessa.

#### **4.1.1. Instrumentation**

De tre informanterna nämnde förmågan att instrumentera som en viktig del i kompositionsutbildningen. Hit räknas att ha kännedom om hur instrumenten fungerar, vilket innefattar omfång, klang, möjliga artikulationer, instrumentens dynamik, (är det starkt i botten i eller på höjden och vilket område klingar bäst i solistiskt läge) och hur olika instrument klingar tillsammans. Tre viktiga instrumentationsläror att nämna i sammanhanget är Berlioz (1844), Rimsky-Korsakov (1891) och Adler (2002), varav den sista är särskilt flitigt använd vid kompositionsutbildningar idag. Informanterna nämnde att lärande av instrumentation dels kan ske genom att läsa sig till kunskaper genom böcker som ovanstående men också genom att praktiskt prova ut vad som fungerar genom att låna hem instrument och prova deras speltekniska möjligheter, eller att be en instrumentalist demonstrera vad som är möjligt att göra med instrumenten. De tre informanterna framhöll vikten av att få en gehörsmässig demonstration av de instrument som de skulle använda sig av och att det inte gick att läsa sig

till allt genom böcker. När det handlar om att skriva nutida musik används ofta *utökade speltekniker*. Detta innebär att instrumenten spelas på okonventionella sätt vilket ger upphov till andra klanger än de som frambringas med konventionella speltekniker. Exempel på detta kan vara att spela flerstämmiga ackord på en flöjt genom att använda specialgrepp och blåsa luftströmmen annorlunda. På en cello kan det innebära spel med stråken direkt på stråkfästet istället för på strängarna eller att vända stråken så att strängarna spelas *col legno* (med träsidan av stråken) istället för som vanligt med stråkens tagel. Informanterna beskrev att de gärna provar *utökade speltekniker* i samarbete med en instrumentalist för respektive instrument. De framhöll också att även instrument av samma typ kan fungera olika eftersom instrument aldrig är exakt likadana och att utökade speltekniker därför måste provas ut individuellt för att de verkligen ska vara möjliga att genomföra. Vidare att olika akustiska rum har betydelse för hur instrumentens klanger upplevs. Därför består kunskaper i instrumentation inte bara i att förstå hur instrumenten klingar i sig utan också hur de klingar i olika akustiska miljöer. Sammanfattningsvis kan sägas att kunskaper om instrumentation är både teoretiska och praktiska och det att det praktiska utforskandet av instrumentens speltekniska möjligheter av informanterna beskrevs som en viktig del för att nå kunskaper i instrumentation.

#### **4.1.2. Notation**

Kunskaper om hur musik noteras berördes under forskningsintervjuerna av de tre informanterna. För en kompositör kan lärandet av notationsregler jämföras med lärandet av grammatik och textformgivning för en författare. Att lära sig att notera på förståeligt sätt underlättar kommunikationen mellan tonsättare och musiker, eftersom kommunikationen ofta sker genom partituret. På min fråga om en kompositör kan förlita sig på att musikerna kan tolka partituret rätt från notbilden, eller om det finns ett behov av att gå in och ge fler instruktioner svarade de olika. Karl menade tillspetsat att kompositionen är misslyckad om den inte kan tolkas utan kompositörens hjälp. Lisa menade att notbilden ska vara förståelig i sig men att det är väldigt frestande att gå in och lägga sig i tolkningsarbetet eftersom hon ofta har en egen bild av hur kompositionen ska låta. Hon menade dock att det kan vara spännande att se hur resultatet blir om musikern tolkar kompositionen utifrån partituret utan hennes inblandning. Nils påpekade att det är en balansgång att ha lagom mycket information i



notbilden. Det är mycket information som inte står i noterna som en musiker lägger till utifrån sina kunskaper och erfarenheter om musik. Om verket innehåller många nya *utökade speltekniker* vilket berörts ovan, är denna process svårare eftersom musikern kanske inte har något att relatera till från sina tidigare erfarenheter. Då är det viktigt med en till notbilden bifogad manual eller teckenförklaring som förklarar hur dessa speltekniker ska utföras. Nils framhöll att en sådan manual måste vara väldigt exakt beskriven, nästan som definitionerna i en ordbok, för att inte några missförstånd ska uppstå.

#### **4.1.3. Harmonilära och kontrapunkt**

Informanterna nämnde kunskaper i harmonilära och kontrapunkt som viktiga att kunna för att skriva musik. Här kan nämnas att harmonilära är läran om ackords uppbyggnad och hur de kan kombineras med varandra. Kontrapunkt är läran om stämmors självständiga rörelser gentemot varandra. Studenternas förhållningssätt till dessa ämnen varierade. En uppfattning från informanten Lisa var att dessa kunskaper huvudsakligen var användbara i överförd bemärkelse:

Och sen hela hantverksbiten med satslära, kontrapunkten och allt det där som ju är viktigt att kunna oavsett om man sen använder sig av just det eller inte. Det blir som en träning i själva processen snarare då. Det blir något som man får nytta av i överförd bemärkelse som jag kan tänka mig kanske att motsvarande [är] att öva skalor eller etyder eller nånting sånt på ett instrument.

Enligt denna uppfattning är dessa ämnen viktiga för att öva upp en grundteknik för att komponera. Kunskaperna är ofta sammankopplade med olika stilar, men det går att tillämpa dem även på nya stilar eftersom de handlar om att öva upp en förmåga i processen att skriva musik. Lisa menade att kunskaperna handlar lika mycket om sätt att tänka som specifika kunskaper.

Uppfattningen om vad som kännetecknar de olika teoretiska ämnena föreföll inte alltid helt klara hos informanterna. På en fråga om vilka kompositionstekniker som är viktiga att behärska för en kompositör fick jag detta svar av Karl:

Kompositionsteknikerna de är väl ganska mycket i detsamma. Som du har uttryckt själv att harmonilära och melodilära till exempel är ganska mycket samma sak eftersom det hänger ihop och kontrapunkt och harmonilära också hänger ihop ...

Ovanstående tyder på att indelningen av kompositionsämnen i specifika undergrupper till viss del är begreppsmässiga konstruktioner. Ämnet kontrapunkt handlar om utformandet av flera självständiga melodirörelser gentemot varandra, men ett första steg för att utveckla denna kunskap kan vara ett studium av den enstämiga melodin. Utformandet av denna kan följa lagar som är sammankopplade med harmonilärens då det kan finnas en underliggande harmonik i melodin. Vid utformandet av en kontrapunktisk sats bestående av flera stämmor tas också hänsyn till en möjlig, bakomliggande harmonik. På så sätt hänger dessa kunskaper samman. På lektioner i harmonilära och kontrapunkt berörs ofta näraliggande områden i musikteori vilket kan vara en förklaring till att dessa kunskaper kan uppfattas som samma sak. Förståelsen av ett område inom musikteori hänger ofta samman med förståelsen av ett annat område då de överlappar varandra i innehåll.

Karl menade att ett viktigt sätt att träna upp kunskaper i musikteori är att experimentera själv:

Saken är den att jag mer och mer tycker att det är viktigt att kunna komma på tekniker själv och utveckla för de flesta teknikerna bygger ändå på en enkel logisk grund. Det finns ett visst antal toner och du kan göra vissa saker av tonerna.

Detta resonemang vidareutvecklas med en diskussion om vikten av att inte endast ta in färdiga kunskaper genom lektioner utan att bedriva egna klangliga experiment. På så vis skapas en egen förståelse för de musikteoretiska ämnena vilket kan motverka att konstnärliga lösningar kan uppstå senare. Detta eftersom studenten lär sig att tänka på ett mer självständigt sätt kring ämnena vilket minskar beroendet till enskilda lärares syn på vad som är viktigt. Som informanten uttrycker det är det viktigt att ha en egen ingång till ämnet.

Ett annat synsätt går ut på att betrakta kunskaper om harmonilära och kontrapunkt som historiska kunskaper. På min fråga om vilka kunskaper som är viktiga att behärska får jag detta svar:

Ja, rent tekniska kunskaper så tycker jag, det är ungefär vad vi läser på skolan här alltså, dels är det historisk förståelse av komposition, alltså instrumentation och sådär, kontrapunkt...

Att kunskaper i kontrapunkt kan betraktas som historisk förståelse kan möjligen förklaras av att dessa kunskaper ofta förmedlas i en historisk kontext. Kontrapunkt förmedlas ofta som Palestrinas och Bachs kontrapunkt. Dessa är historiska kompositörer och inte nutida kompositörer. Därför kanske Nils menar att det är historiska studier. Nils menade att undervisning i historiska kunskaper är ”teoretiska studier, ganska torftigt sådär, men det måste nästan bli det”. Att undervisningen upplevs som torftig kan möjligen bero på att den förmedlar en förståelse för musik som inte har en direkt anknytning till hur nutida konstmusik låter och att Nils föreföll mest intresserad av lära sig nutida tonsättares skrivsätt.

#### **4.1.4. Gehör och analys**

Gehörsundervisning är en annan del av kompositionsutbildningen som handlar om att träna upp färdigheter som har med gehöret och rytmisinet att göra. Vanligt då det handlar om att träna det melodiska gehöret är att sjunga övningar bestående av korta melodier, eller att sjunga uppbrutna ackord. Rytmövningar handlar ofta om att studenten ska sjunga eller knacka eller en rytm från en notbild och i vissa fall dirigera metern samtidigt. Informanten Nils går in närmare på ämnet gehörsundervisning och menar att den borde var mer anpassad för den nutida musiken:

Det är ju i synnerhet viktigt för oss tonsättare som skriver ny musik. Ni musiker utför ju både gammal och ny musik så ni måste ju ha ett större spann, eller ja, det måste vi också ha men... det känns ännu viktigare för oss som håller på med det här att ha en ännu större finkänsla för det, eftersom vi uteslutande håller på med nutida musik.

Ovanstående tolkar jag som att informanten menar att gehörsundervisning är särskilt viktigt för en tonsättare och att tonsättare måste öva upp en förmåga att med gehörets hjälp kunna uppfatta beståndsdelarna i den nutida musiken. Hur denna förmåga skulle kunna övas upp illustreras med ett par exempel. För det första nämns Lasse Thoresen, professor i

komposition vid Norges musikhögskola i Oslo, som utvecklade gehoarsövningar för att öva upp mikrotonalitet:

Och det är ju ingenting som vi sysslar med här. Alltså det är ju, om det dyker upp mikrotoner, kvartstoner i noterna så får ju folk sitta och gissa mer eller mindre, testa sig fram, men i Norge övar man verkligen på det.

Ovanstående tolkar jag som en önskan om att det borde finnas sådan undervisning även på Musikhögskolan i Malmö. I den befintliga gehoarsundervisningen tränas främst färdigheter som är kopplade till att förstå äldre musik, men en undervisningsform där förmågan att höra mikrointervaller tränas upp har en större koppling till den nutida musik där sådana intervaller används. I detta sammanhang nämns också att kompositionsprofessorn vid Musikhögskolan i Malmö, Luca Francesconi, visat ett häfte med italienska rytmövningar långt mer avancerade än Jersilds (1963) rytmövningar som brukar vara en utgångspunkt för rytmundervisning:

Jörgen Jersild-boken ja, den är ju på mycket lägre nivå än de som Luca förde med sig. Då får man ju, det är en liten sån eyeopener: "Oj, det fanns rätt mycket annat att lära sig också!"

Ovanstående får mig att dra slutsatsen att han lär sig mycket av den reguljära gehoarsundervisningen men att hans inriktning mot att skriva nutida musik innebär att han skulle vilja ha en kompletterande gehoarsundervisning som utvecklar förmågan att kunna uppfatta och handskas med den nutida musikens idiom, i detta fall mikrotonalitet och avancerade rytmer.

#### **4.1.5. Informanternas syn på vilka kunskaper som kan utvecklas under utbildningstiden**

Lisa nämnde att utbildningens mål var att så småningom bli sin egen lärare. Detta innebär ett lärande av en metod för att komponera som fungerar. Detta beskrevs som "att man lär sig hur man instrumenterar, att man lär sig satsläran, att man lär sig hur man noterar och får iväg ett läsligt partitur till en dirigent". Det handlar också om att bli sin egen kritiker och kunna utvärdera sina egna verk. Hon menade också att en viktig del av utbildningen består av i få repertoarkännedom och lära känna musik som man inte skulle lära känna annars. Genom att ta

del i utbildningens olika aktiviteter utvecklas en självständig förmåga att kunna komponera även då en lärare inte kommer att finnas till hands då utbildningen är avslutad.

Varken Nils eller Karl hade några direkt uttalande mål med sin utbildning på samma sätt som Lisa. Kanske kan det bero på att bägge var yngre och befann sig i ett tidigare skede i sin utbildning och därför inte hade hunnit nå fram till en sådan slutsats än. Karaktäristiskt för Nils var hans önskan om att utbildningen borde vara mer inriktad på nutida musik. I detta sammanhang framhåller han också att en större andel av undervisningstiden också borde innehålla workshops där nu levande tonsättare analyserar sina egna verk:

Vi har ju föreläsare som kommer hit, gästföreläsare och det är ju jättespännande att höra dem berätta om sina verk. Eh, man skulle naturligtvis kunna önska sig ännu mer av det.

Av ovanstående drar jag slutsatsen att det Nils är mest intresserad av att lära sig skriva musik som låter som nu levande kompositörers musik. Det faktum att han visar mycket stort intresse för avancerad rytm- och gehörsundervisning samt att han vill lära sig genom att nu levande kompositörer kommer till Musikhögskolan och analyserar sina egna verk, tyder på att han vill ta del av nyupptäckta sätt att skriva musik. Detta styrks också av det faktum att han kallar undervisning i instrumentation och kontrapunkt för historiska kunskaper. Detta skulle kunna tolkas som att han gör en uppdelning mellan å ena sidan gamla och förlegade kunskaper och å andra sidan nya och fräscha kunskaper och att en kompositör främst ska lära sig det sistnämnda, även om det förstnämnda är viktigt också för att få en historisk förståelse för musik.

Karl gjorde däremot beskrivningar av sitt lärande inom området musikteori och hur detta gick till. I detta sammanhang poängterade han vikten av att bli en kompositör som inte bara plagierar andra. Han menade att denna tendens kunde motverkas av att ägna sig mycket åt att tänka ut egna sätt att skriva musik genom att ställa upp olika regler för hur musiken skulle skrivas. Men han framhöll också att det finns mycket att lära genom att studera tonsättares partitur.

Ovanstående kan tolkas som att de tre informanterna har olika profiler och önskar sig olika saker av sin utbildning. En alternativ tolkning till att de lyfte fram skilda aspekter som viktiga

att lära sig kan bero på att de under intervjuerna befann sig i olika skeden av sin utbildning och följaktligen följde olika kurser. Min uppfattning är att tankegångarna hos en människa ofta kretsar kring det som ligger närmast i tiden och har högst aktualitet, så också i detta sammanhang. Då är det också naturligt att de gärna talar om det som ligger nära i tiden.

## **4.2. Arbetssätt**

I forskningsintervjuerna bad jag informanterna beskriva hur de brukar arbeta när de komponerar musik. De förklarade att olika sätt att skriva musik har skilda arbetssätt. Därför bad jag dem beskriva hur de brukar arbeta, eller hur de arbetade med sitt senaste stycke. Utifrån informanternas beskrivningar har jag gjort ett försök att kategorisera dessa arbetssätt. Med tanke på att dessa kategorier till viss del kan gå in i varandra bör de ses som ett sätt att lättare åskådliggöra hur arbetssätten kan gestaltas snarare än som åtskilda företeelser.

### **4.2.1. Att utgå ifrån en utommusikalisk idé**

Lisa berättade att den första idén till en komposition ofta är utommusikalisk. Den kan handla om att bestämma vilken text som ska tonsättas om det är fråga om en vokalkomposition. Idén ska helst utgå från något konkret, som att gestalta en rörelse eller att skildra en sinnesstämning. Det kan också vara något visuellt. I detta sammanhang fick jag intrycket av att det visuella helst ska innehålla mycket rörelse och dramatik. Detta åskådliggjorde hon på följande sätt:

Eller ”nu ska det vara ett stycke där jag tänker på vad som händer om man inte... om man gör upp en brasa i skogen och låter bli att släcka den ordentligt och det ligger och pyr och sprider sig sådär. Och sen så blossar det upp till en eldsvåda”.

Ovanstående citat målar upp en fantasieggande bild som är komplex och innehåller flera skeenden som ändå är konkreta. Hon menade att det är svårare att skriva musik utifrån en abstrakt känsla: ”ja, nu ska jag skriva ett stycke och det ska vara glatt”, vilket inte är tillräckligt konkret. Hon berättade vidare att i det första skedet av ett arbete skriver hon mycket text, och gärna frågor och svar till sig själv, där hon utvecklar idéer om vad stycket

ska innehålla. Under intervjun gick hon dock inte in mer i detalj på vilka utommusikaliska inspirationskällor hon brukar använda sig av.

Nils beskrev att han gärna utgår ifrån titlar när han skriver musik och att det då gäller att hitta en titel som ska spegla innehållet i verket. I detta sammanhang beskrev han hur han i ett nyligen komponerat stycke utgått från det grekiska ordet *metosiosis*, vilket betyder förändring av inre essens. Det verk han komponerade var processmusik vilket Nils beskrev som ”musik som utgår från en idé från början, en initial idé, och sen på nåt sätt, enligt någon princip förvandlas lite hela tiden... för att så småningom landa i någonting helt annat”. Att han valde just en grekisk titel berodde på att han var inspirerad av den grekiske tonsättaren Iannis Xenakis (1922-2001), som skrivit mycket processmusik. Den titel Nils utgick ifrån speglade på så sätt att musiken skulle skildra en process.

Ett annat sätt är att utgå ifrån ett filosofiskt resonemang om vad musiken kan uttrycka. När jag bad Karl beskriva en kompositionsprocess berättade han att han brukar ställa sig frågan: ”Vad vill jag uttrycka med detta stycke?” Därefter inlät han sig i ett resonemang om musikens uttrycksmöjligheter. Han menade exempelvis att musiken är en mer direkt konstform än litteratur och film, då visuella intryck behöver tolkas som symboler innan de skapar känslolägen i motsats till auditiva intryck som skapar känslor mer direkt. Därför passar musiken bra för att uttrycka mänskliga känslor. En annan person kanske skulle nå en annan slutsats i ett filosofiskt resonemang och komma fram till att musiken bör uttrycka något politiskt och sedan inlemma en politisk text i musiken. Att filosofera om musikens uttrycksmöjligheter förefaller inte vara helt ovanligt i en kompositionsprocess och då särskilt i en inledande fas.

Sammanfattningsvis kan nämnas att de tre informanterna arbetade med utommusikaliska idéer när de skrev musik och dessa idéer gärna fick skildra rörelse eller förändring. En statisk idé verkar inte fungera lika bra som en dynamisk idé. En annan utommusikalisk källa kunde vara att föra ett resonemang om musikens uttryckssätt och sedan låta detta ligga till grund för en komposition.

#### 4.2.2. Att utgå ifrån en musikalisk idé

Då det gäller att utgå ifrån en musikalisk idé har jag identifierat två huvudsakliga sätt att arbeta, nämligen att utgå ifrån ett musikaliskt grundmaterial eller att utgå från formen. Innehållet och formen växer dock i regel fram parallellt när stycket sedan vidareutvecklas.

Utvecklandet av musikaliskt grundmaterial kunde ske på olika sätt. Ett sätt som nämndes var att göra egna inspelningar som fick bilda underlag för en komposition. Ett annat sätt var att skriva ned olika motiv vilka sedan kunde varieras på olika sätt. Nils berättade:

Det kan vara en liten idé, till exempel att man vill gå över från ett klusterackord till ett rent klangligt ackord sådär, och så kan man skriva massor av variationer på en sån idé. Och sen till slut har du ju väldigt mycket material att jobba med. Och därifrån kan sedan idéerna börja spiras.

Detta sätt uppfattar jag som en metod för att komma igång med komponerandet som bygger på att en större mängd material skapas i inledningsfasen av kompositionsprocessen. Detta istället för att materialet skapas i en linjär process allteftersom kompositionsprocessen fortskrider. Min tolkning är att detta tillvägagångssätt är ett sätt komma förbi svårigheterna med att börja skriva på ett ”tomt papper”. Min uppfattning är att det är lättare att börja komponera om det finns någon form av utgångspunkt som komponerandet kan ta avstamp i.

Karl redogjorde för ett annat tillvägagångssätt som kännetecknas av att man skapar regler för hur kompositionen ska skrivas. Det kan handla om nya sätt att strukturera ackord på och prova varianter för hur de kan kombineras:

Jag har hållit på mycket med serier som bygger på stora terser och då har jag lite räknat ut vad det finns för kombinationer som är möjliga. Om man staplar stora terser på varandra med halvtonsteg emellan kan man få olika tolvtonsserier.

Detta skrivsätt kännetecknas av ett systematiskt tänkande där regler för hur stycket ska konstrueras innan det egentliga arbetet med att förverkliga kompositionen börjar. Exempel på en sådan regel kan vara att ingen ton får komma tillbaka förrän den spelats i alla stämmor. En



fördel med detta skrivsätt är att musiken kan bli mera sammanhållen eftersom den bygger på en övergripande princip istället för en sammansättning av lösryckta idéer. Karl beskrev processen som att först finna ett uttryck och sedan skraddarsy verktyglådan efter uttrycket. Verktyglådan är i detta fall en regel som ska fungera som en vägledande princip för kompositionen. Denna process beskrivs som tidsödande eftersom det handlar om att finna musikaliska uttryck som härstammar från en inre känsla och inte från färdiga idiom hämtade från andra kompositörer. Huruvida uttrycken sen verkligen stammar från en inre känsla är kanske mindre viktigt i sammanhanget då informanten upplever det på detta sätt.

Det andra arbetssättet, innebär att börja med den övergripande musikaliska formen, vilket betyder att kompositionens övergripande drag tecknas först och de mest konkreta dragen tecknas sist. Detta skrivsätt sade Lisa att hon föredrog. Enligt denna metod planeras vilka instrument som ska spela i vissa takter, vilken effekt som ska åstadkommas, och hur detta ska göras. Som exempel kan det planeras att två takter ska innehålla ett moln av flageoletter spelade av en fiol på en viss övertonsserie. Men tonerna skrivs sist eftersom det viktigaste är den övergripande effekten snarare än tonerna som sådana. Med denna arbetsmetod går det att planera formen så noga att de slutliga tonhöjderna kan framimproviseras i sista stund.

Karl beskrev att då det handlar om att skriva ett stycke där de specifika tonerna är mindre viktiga än den övergripande strukturen – något han benämnde som musik i form av en ljudvärld – kan en utgångspunkt vara att komma fram till vilka ljud som ska användas. Då är det viktigt att ”kartlägga små nyanser i ljuden man använder”. Vid användning av *utökade speltekniker* vilket tidigare berörts, beskrivs att det viktigt att låna hem och prova ut de instrument som ska användas, eller be en musiker demonstrera hur de låter så att man får exakt den effekt som eftersträvas. För det mesta är det ju instrumentalisterna som känner sina instrument allra bäst och det går inte att vara säker på att alla speltekniker fungerar på alla instrumenttyper.

#### **4.2.3. Kompositionsprocessen i sin helhet**

Lisa beskrev att det är viktigt att få gå och ruva på idéer i början av en kompositionsprocess. Hon menade att om man försöker stressa sig förbi denna fas finns en risk att slutresultatet blir

ogenomtänkt. Den första fasen av skrivandet blir gärna lite trevande med ett sökande efter uppslag, ett skissande och även med inslag av efterforskning. Denna kan handla om att läsa in sig på de instrument som ska användas och även rådfråga musiker som spelar dessa instrument och be om en demonstration. Förarbetet till en komposition kan därmed ta en hel del tid i anspråk. Hon beskrev att den första idén brukar komma plötsligt: ”Att antingen har man kommit på det eller så har man inte kommit på det när det gäller den allra första idén.” Därefter följer en lång fas av utveckling av olika idéer. Det kan här handla om att skissa och flytta runt olika formdelar tills ett tillfredsställande resultat nås. Slutfasen av arbetet präglas ofta av en mer intensiv arbetsinsats än i början. Nils sade att han skriver som bäst när det är som ”hetast om öronen” och att detta betyder att han har svårt att skriva i början av en process. Lisa sade sig vara en ”övermänniska” den närmaste tiden för det sista inlämningsdatumet för en komposition. Detta förklarades dels bero på en större tidspress, dels på att ett noggrant förarbete möjliggjort att den sista arbetsinsatsen kan gå fortare. Det kan kommenteras att begreppet ”övermänniska” i detta sammanhang troligen användes med en något annorlunda innebörd än den som Nietzsches lade i begreppet.

På min fråga om de tre informanterna föredrog att arbeta ensamma eller ville ha någon att bolla idéer med, svarade de att det berodde på i vilken fas i kompositionsprocessen de befann sig. Lisa sa:

För det kan vara vissa delar av kompositionsprocessen där man är i större behov av bollning än i andra delar. Så de lektionerna är oftast bäst om de infaller precis när man befinner sig precis i brytpunkten mellan olika faser i komponerandet, tycker jag.

På min fråga om vilka brytpunkter hon syftar på svarade hon att det kunde vara ”om man har jobbat mycket med ett klangligt material... och står i begrepp att börja realisera det”, eller ”om man har jobbat på ett mer abstrakt plan och är på väg att göra det mer konkret som takter i ett partitur”. Hon menade dock att om hon har skrivit halva stycket kan det vara svårare att ta in ”feedback” och tillämpa den i just det stycket eftersom det då redan existerar på sina egna villkor. Hellre ville hon då ha responsen när stycket var färdigt så att hon kunde använda den till en annan komposition. Hur stor nytta informanterna fick av kompositionslektionerna berodde alltså på i vilken fas i kompositionsprocessen de befinner sig. Nils beskrev att han ofta kunde komma på hur han skulle lösa tekniska problem i kompositionen bara han får lite

tid att tänka efter och att det var viktigt att få göra upptäckter själv. Han ville helst diskutera sitt arbete precis i början eller precis i slutet av en skrivprocess. Han beskrev det med en metafor:

För mig är det lite som när man håller i en diskussion med någon... då jag inte vill att folk attackerar mina åsikter innan jag har fått förklara mig vad jag verkligen avser. Utan om någon hugger in mitt i en mening så kanske de får fel intryck alltså.

Ovanstående tolkar jag som att informanterna menar att vissa skeden av kompositionsprocessen är särskilt känsliga för diskussioner och bör få pågå ostört, medan det i andra delar är en fördel att få diskutera sitt arbete.

### **4.3. Samarbete med andra kompositörer och musiker**

På min fråga om någon av mina informanter ägnat sig åt att skriva musik tillsammans med andra kompositörer och hur detta var, fick jag genomgående svaret att detta hade skett när de varit yngre, exempelvis när de studerat på gymnasiet. Alla tre förknippade kollektivt skapande med lek och ägnade sig inte åt det på utbildningen vid musikhögskolan. Lisa menade att det kunde vara svårt eftersom man är så olika. Nils, som ägnat sig åt att spela jazzmusik under sin gymnasietid, var mest positiv till idén. Han menade att det kanske inte vore så dumt att göra det med konstmusik, eftersom man kunde få in fler idéer i en komposition.

### **4.4. Om att vara originell och nyskapande**

Under forskningsintervjuerna bad jag informanterna redogöra för sin syn på vad de ansåg vara originellt och nyskapande. Då jag var intresserad av informanternas syn på vad dessa begrepp innebar, förklarade jag inte vid intervjuerna vilka betydelser jag själv la i begreppen. Detta eftersom jag var ute just efter hur mina informanter skulle förhålla sig till dessa. Jag hade här en tanke om att ta reda vilka tankegångar som skulle dyka upp vid mötet med dessa begrepp. Informanterna blev också lite konfunderade och började med att fråga mig hur jag definierade begreppen. Då svarade jag att jag var intresserad av deras syn på dem och att de fick förklara dem för mig. Informanten Karl menade att det inte ska vara ett självändamål att skriva

originell musik. Det viktigaste var att fokusera på att skriva musik med god kvalitet snarare än att försöka vara originell. Han förklarade i detta sammanhang inte närmare vad han menade med kvalitet utan inlät sig, som jag tolkar det, i ett resonemang om vilken musik som var originell men ändå saknade kvalitet:

Alltså, mycket det som är normen och det som är ansett att vara originellt och nyskapande är ofta någonting som är väldigt bakåtsträvande, som går väldigt mycket tillbaks till enkla, enkla urljud.

Vad Karl menade med ovanstående fick jag inte helt klart för mig, men en tolkning kan vara att han syftade på musik som bygger på ljudstrukturer där ljuden i sig upplevs som lösryckta och fragmentariska. Eller *ljud* i motsats till *ton* som något som är en del av ett konstverk och inte ett ljud i naturen.

Han poängterade att det som upplevs som originellt idag lika gärna kan vara en återanvändning av gamla tekniker – musiken är då originell på ytan snarare än i innehållet. Detta tolkar jag som en uppfattning om hur musik upplevs av en person med sin specifika förståelsehorisont. Lisa menade att originalitet mer handlade om att vara personlig än att skriva det som ingen annan har skrivit. Att vara originell kunde till exempel innebära användning av en teknik på sitt eget personliga sätt. Hon menade att musiken blev personlig i vilket fall eftersom man är olika som individer med egna preferenser i fråga om vilka former och musikaliska gester man föredrar att använda sig av och har en egen smak med sig i fråga om vad man strävar efter att åstadkomma. Nils hade en liknande syn på saken då han menade att originalitet handlar om att uttrycka sin egen person i musiken. Han sa att den egna personen och den världsbild man har kan formas av var man är uppvuxen, vad man har för social bakgrund, vad man har spelat för instrument och vad man lyssnar på för musik på fritiden. Detta kan leta sig in i den musiken man skriver. Han menade att åsikter om allt möjligt kunde göra avtryck i musiken. Vilka åsikter som här åsyftades förklarades inte närmare, heller inte hur åsikterna skulle kunna höras i en komposition. Min tolkning här är att han menade att allmänna åsikter kan vara kopplade till ens musiksmak och denna styr vilken musik man väljer att lyssna på. Vid musiklyssnande kan man ta till sig idéer som sedan kan göra avtryck i komponerandet. På så sätt kan åsikter om allt möjligt indirekt höras i en färdig komposition.

Nils menade vidare det kan vara bra att komma på nya speltekniker men då ska det vara för att musiken kräver det; det ska inte vara ett självändamål. Detta tolkar jag som att arbetet med att uppfinna nya speltekniker kan förknippas med att vara en originell tonsättare. Som jag tolkar det finns det även en bakomliggande tanke om att nya spelsätt ska uppfinnas om tonsättaren har inre känsla som kräver att detta uttryckssätt behövs för att kunna uttrycka denna känsla, tvärtom att nya speltekniker ska uppfinnas för att kompositören ska komma på något nytt.

Nils menade vidare att det finns en stämning i dag som säger att det är viktigt att vara nyskapande och som kompositionsstudent är man formad av denna. Han hade en tänkbar förklaring till denna stämning:

Jag tror det handlar mycket om österländskt och västerländskt tänkande där. Västerländska människor vill hela tiden ha utveckling och någonting nytt sådär, medan i österländsk filosofi talar man ju ofta om kretslopp och evighet, cirkulärt tänkande och sådär.

Jag tolkar ovanstående som att Nils menar att det finns en avgörande skillnad mellan västerländskt och österländskt tänkande och att denna kan ha betydelse för värderingar om vad som anses viktigt att åstadkomma, i detta fall genom konst. Han problematiserade inte att *alla* västerländska, eller *alla* österländska möjligen inte tänker likadant, så därför tolkar jag uttalandet som att han menar att det finns övergripande tendenser som påverkar de flesta människor inom dessa stora och diffust definierade geografiska områden.

Sammanfattningsvis kan sägas att informanterna har olika förståelsehorisonter när det handlar om komposition. De betraktar världen genom olika glasögon vilket också gör att deras beskrivningar av lärande, arbetssätt och syn på vad musiken kan uttrycka är olika. Men som jag uppfattar det är deras uppfattningar om komponerande inte orubbliga utan tvärtom under ständig omprövning; de har ett utforskande förhållningssätt till sitt komponerande.

## **KAPITEL 5 – DISKUSSION OM STUDIENS RESULTAT I RELATION TILL DESS TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER**

I det följande kommer jag att diskutera mitt resultat och belysa det utifrån tankegångar som tidigare presenterats i studiens tredje kapitel, som utgör studiens teoretiska ramverk. Återkopplingar till teorikapitlet kommer att åskådliggöras genom hänvisningar till respektive avsnitt.

### **5.1. Om att uppnå kunskaper om informanternas lärande genom intervjuer**

Att nå kunskaper om vad informanterna ansåg vara viktigt att lära sig under sin studietid visade sig inte vara helt okomplicerat. Mina frågor besvarades ibland med långa utvecklingar som hade föga med den ursprungliga frågan att göra. En fråga kunde också besvaras med ett svar som kunde vara det rakt motsatta som det frågan gällde. Ett exempel på detta var när en informant fick frågan om vad som gick att lära sig inom ramen för en kompositionsutbildning och jag fick ett svar där tyngdpunkten istället låg på vad man *inte* kunde lära sig. Kanske kan detta tolkas som att informanten såg forskningsintervjun som en möjlighet att ventilerat tankar som han inte hade fått utlopp för på annat håll. En annan tolkning var att hela intervjusituationen gav associationer till utvärderingar av kurser då studenter förväntas säga både vad som fungerar bra och vad som fungerar mindre bra på en kurs. Kanske sågs här en möjlighet att få utvärdera kompositionsutbildningen.

Ett annat exempel var när jag bad en informant beskriva hur han brukade arbeta då han komponerade och istället fick höra en lång redogörelse för vad musik kan uttrycka i relation till andra konstformer. Detta ledde till att jag var tvungen att försöka styra tillbaka diskussionen till den ursprungliga frågan innan jag fick ett svar som motsvarade min ursprungliga fråga. Den långa utvecklingen var ändå intressant i sammanhanget då den illustrerade vilka tankegångar som skulle kunna tänkas förekomma under en kompositionsprocess. Jag är av uppfattningen att oväntade svar på intervjufrågor kan vara nog så intressanta som de förväntade, eftersom de kan berätta en hel del om informanternas förståelsehorisonter, vilket kan vara av stort värde vid den senare tolkningen av intervjuerna.

Gadamer (2002) menar att man bör förhålla sig öppet till det man avser att undersöka och inte söka svar på en förutfattad mening. Istället bör man fråga som om man inte visste svaret på frågan. Detta vägledde mig under hela denna studie vid såväl läsning av litteratur om ämnen relaterade till komposition som vid intervjuerna och tolkningen av dessa. Men att ha ett öppet förhållningssätt kan också göra undersökningen mera mödosam. Vid intervjuerna ville jag helst låta informanterna tala så fritt som möjligt utan mitt ingripande, då jag var av uppfattningen att detta skulle leda till att jag fick en mer helhetsmässig bild av deras tankevärldar.

Ett problem som jag upptäckte med detta förhållningssätt då det skulle tillämpas i praktiken var att jag under vissa tillfällen av intervjuerna kunde uppleva att informanterna tog kommandot över intervjusituationen och styrde samtalsämnen som de behagade och inte riktigt tog notis om mina försök att styra tillbaka till den ursprungligt ställda frågan. Att besvara en fråga genom att börja tala om något annat för att hålla igång ett samtal kan fungera till vardags, men i en forskningsintervju kan detta ställa till problem, särskilt när intervjuerna sedan ska tolkas. Min uppfattning är dock att informanterna inte alls upplevt intervjuerna på samma sätt som jag själv. Forskaren kanske är ute efter att nå kunskap som kan presenteras på ett förståeligt sätt, medan informanterna kanske ser intervjuerna som tillfälle till ett spännande samtal om deras verksamhet och en möjlighet att få diskutera något som de har tänkt på nyligen.

Kvale (1997) antyder att inte alla informanter är lika lätta att intervjua, men att även svårintervjuade personer kan ge värdefull information. Detta får till viss del sägas gälla min studie också. Trots svårigheterna att intervjua, vilka givetvis kan ha ett samband med min ovana att genomföra forskningsintervjuer, fick jag ändå värdefull kunskap genom intervjuerna. Min uppfattning var också att intervjusituationerna var väldigt stimulerande att genomföra då samtalen kunde präglas av ett stort flöde av spännande idéer. Svårigheten är kanske bara att ordna dessa idéer så att de kan bli presentabla för en läsare. I detta sammanhang blev jag på allvar varse skillnaden mellan att föra ett dynamiskt samtal i muntligt och att sedan tolka en intervjuutskrift där den hjärtliga stämning som fanns i luften under intervjun inte längre finns kvar. Ett muntligt tal kan ha humoristiska undertoner som filtreras bort i skrift. Därför ska kanske heller inte allt som informanterna sagt tolkas som slutgiltiga

och oföränderliga synsätt. Enligt min uppfattning kan ett samtal, även om det mest går i en riktning, ibland vara en lek med idéer och flödet i ett samtal kan upprätthållas just av det faktum att det inte ställs så stora krav på att allt som sägs ska vara helt genomtänkt. Därför får intervjuerna ses som en ögonblicksbild av informanternas synsätt vid de tillfällen då intervjuerna genomfördes. Synsätt kan förändras över tid och enligt min mening är detta mest påtagligt hos yngre individer. Om jag hade intervjuat etablerade tonsättare i medelåldern hade deras tankegångar förmodligen varit mer utkristalliserade, men också möjligen något mindre lekfulla.

## **5.2. Om informanternas självständiga arbete med att komponera**

Lisa framförde att ett mål med att studera vid kompositionsutbildningen var att bli sin egen lärare. Detta kan förklaras utifrån att hon studerat länge vid utbildningen och därmed har utvecklat metoder för att förlösa egen kunskap och agera självständigt, vilket hon också gav utförliga exempel på. Förmågan att förlösa sin egen kunskap beskriver Ljungar-Chapelon (2008) som ett automaieutiskt förhållningssätt (se 2.2.5.). Imsen (2005) beskriver en liknande företeelse som metakognition vilket innebär förmågan att reflektera, planera och lägga upp sitt eget arbete med att lära sig. Lisas beskrivning av att ha funnit en metod för att arbeta antyder att hon utvecklat en förmåga att förlösa egen kunskap, med en teknik som byggde på att ställa frågor till sig själv som hon sedan besvarade.

De två andra informanterna verbaliserade inte lika klart och tydligt något sådant tillvägagångssätt. Istället fick jag intrycket av att deras arbete med att komponera inte hade en lika övergripande planering. Med detta menar jag inte alls att de skulle vara sämre som kompositörer eller att de saknade goda konstnärliga idéer. Tvärtom menar jag att de snarare hade väldigt många goda idéer, nästan för många idéer. Det jag syftar på är snarare att de gav ett mindre ansvarsfullt intryck då det gäller att genomföra en kompositionsprocess som sträcker sig över en längre tidsrymd, då det faktiskt krävs en god planering av arbetets upplägg. Jag tror dock att detta till viss del kan förklaras av att Lisa vid studiens genomförande både var äldre och hade studerat fler år vid kompositionsutbildningen och således förväntades ha en mer ansvarstagande attityd till sina arbetsuppgifter och därtill hade haft tillfälle att utveckla goda rutiner.



### 5.3. Informanternas skapande

Larssons (1925) och Bergsons (1911) beskrivningar av intuition (se 2.2.1.) kan kasta ljus över informanternas arbete. Karls beskrivning av att finna en känsla och sedan finna verktyg för att uttryck denna känsla har stor beröring med Bergsons (1911) beskrivning av intuitivt arbete. I enlighet med denna beskrivning söks en källa av idéer i *nuflödet* vilka sedan kristalliseras till uttryck som kan skrivas ner efter hand. Detta innebär att utgå ifrån en inre känsla istället för att utgå ifrån tidigare begrepp vid konstnärligt skapande. Även Sahlins (2001) tankar om begreppskreativitet (se 2.3.3.) har stora likheter med ovanstående resonemang då han menar att kreativt tänkande innebär att lägga ny begreppsmässig järnvägsräls, istället för att följa en i förväg utlagd begreppsmässig järnvägsräls. Karl säger sig vilja skapa nya system för att uttrycka en inre känsla istället för att plocka färdiga gester från andra tonsättare. Att använda sig av på förväg uttänkta musikaliska gester för en tonsättare skulle kunna jämföras med att använda tidigare begrepp för en filosof. Därför menar jag att resonemangen har stora beröringspunkter med varandra.

Kanske kan Karls sökande efter att finna en känsla och sedan uppfinna ett sätt att uttrycka denna med musik förklaras utifrån dessa resonemang. Men möjligen går det här att ställa sig tveksam till om källan till de musikaliska idéerna verkligen går att finna i en inre känsla och inte i tidigare musikaliska intryck. Karl nämner på ett ställe i intervjun att han gärna studerar partitur och lyssnar till andra tonsättares musik. Detta borde rimligen vara ett sätt att samla på sig musikaliska intryck som sedan kan användas vid komponerande. Bergson (1911) menar att för att nå *nuflödet* måste anteckningar samlas och material för skapandet samlas. Är inte detta ett uttryck för en tidigare erfarenhet som utgår från tidigare intryck istället för en inre känsla. Min tolkning är istället att känslan utgör den drivkraft genom vilken en kompositör på omedveten väg snabbt samlar tidigare intryck och skapar en musikalisk gestalt. Enligt Larsson (se 2.2.1.) skulle det intuitiva arbetet kännetecknas just av att intryck samlas och tar form som en enhetlig gestalt.

Informanternas beskrivningar av att utgå ifrån utommusikaliska idéer vid komponerande skulle kunna vara ett uttryck för konstnärlig efterbildning (se 2.3.1.) Med musikens hjälp efterbildar de något som inte är musik. Aristoteles menade att en efterbildning inte behöver

innebära ett objekt i naturen utan det kan innebära en känsla. Informanterna nämner efterbildning av känslor, visuella intryck och framförallt rörelser. Kanske nämns rörelser som särskilt tacksamt att efterbilda för att musiken är en rörlig konst. Musiken har en rörelse i motsats till en bild som är statisk och därför passar den för att efterbilda rörelser. Platon (2001) framför tanken att konstnärerna efterbildar genom påverkan från guden Dionysos och således är omedvetna om sitt skapande. Ingen av informanterna uttrycker att de skulle vara påverkade av någon gudomlig kraft då de skapar. Det närmsta av detta slag är att de säger att de får övernaturliga krafter då de befinner sig i tidsnöd inför sista inlämningsdatumet för en komposition. Att de inte talar om att vara besatta av en gudomlig kraft vid skapande skulle kunna bero på att de inte vill beröra eventuell religiositet under intervjuerna eller att detta inte ingår i deras begreppsvärld när det gäller konstnärligt skapande. Å andra sidan så förefaller det vid läsningen av Platons dialog *Ion* som att det inte är konstnärerna själva som förklarar sitt skapande utifrån en gudomlig kraft, utan att det snarare är en förklaringsmodell som kommer från Sokrates, eller andra filosofer. Översatt till hur jag genomför en forskningsintervju skulle det innebära att jag tillhandahåller informanterna en tolkning av deras skapande som egentligen inte är deras egen. Mina informanter beskrev snarare skapandet som en teknisk process, där den inledande fasen kunde ha karaktär av efterforskning och de senare faser präglades av medvetet hantverk. Diderots (1770/1963) förklaring till konstnärligt skapande är mer nykter än antikens och påminner mer om mina informanternas förklaringar. I enlighet med Diderots förklaring är konstnärer istället nyktra iakttagare som är ovanligt skickliga på att efterbilda, just för att de inte blir offer för några känslor. Mina beskrivningar av kompositionsprocessen upplevdes i alla fall från mitt perspektiv som forskare som en ganska nykter process.

När Karl skulle beskriva en kompositionsprocess inlät han sig i ett resonemang där han jämförde abstrakt musik med konkret musik och menade att komponerandet av dessa har olika tillvägagångssätt. Hur tillvägagångssätten skilde sig gick han inte in på i detalj, men resonemanget är intressant som sådant. Det berör Nietzsches resonemang om musikens tvekamp mellan apollonisk och dionysisk musik, avbildande och icke avbildande musik. Kanske är informanternas olika ställningstaganden om huruvida de vill utgå ifrån en musikalisk eller en utommusikalisk idé kopplad till denna frågeställning. Även om de inte nämnde Platon och Nietzsche vid namn kan de indirekt vara påverkade av deras tankegångar.

Informanten Karl var inne på ett intressant spår då han menade att det går att umgås med döda tonsättare genom att studera ett partitur av en tonsättare som inte lever längre. Då ett partitur betraktas som ett konstverk kan Heideggers tankevärld (se 2.3.2.) kasta ljus över denna fråga. Han menar att konsten verkar öppnande och fäster betraktaren vid något hon inte tänkt på förut. Den bjuder ett motstånd vilket gör att betraktaren kan ha svårt att slita sig från det. Den har ett djup och en slutenhet. Med andra ord är konstverket ett subjekt snarare än ett objekt. Konstnären använder konstverket som ett medium att tala genom och talar på sätt till en annan människa som tar del av konstverket. Om man utgår från den premissen är det kanske inte fel att tala om umgänge med ett partitur.

Heidegger kastar även ljus över ett annat av Karls uttalanden. På ett ställe i intervjun talade han om musik som består av ”simpla urljud”. Då Heidegger förklarar vad som skiljer ett konstverk från ett ting gör han det utifrån att konstverket säger mer än samma sak skulle göra i naturen. Ljud som sätts samman till ett konstverk skulle således bli musik. Om Karl upplever musik som ljud skulle detta kunna tyda på att ljuden inte har samlats till en sådan gestalt att de uppfattas som musik. Förklaringen kan dock möjligen ses som långsökt. En alternativ förklaring är att Karl helt enkelt tycker att en sådan komposition är rörig. Stravinskij (1950/1962) menar att musiken bör uttrycka ordning snarare än att vara rörig. Om musiken är rörig blir den istället bristande välljud och kakofoni. Kanske har det sistnämnda en släktskap med Karls beskrivning av ”simpla urljud”.

När jag tog del av informanternas utsagor om kompositionsprocessen upplevde jag genast starka beröringspunkter med Wallas beskrivning (se. 2.2.4.) av den kreativa processens olika faser, som jag hade läst om flera år tidigare. Är det så att kompositionsprocessen verkligen fångas i denna beskrivning, eller har mina informanter också tagit del av denna innan intervjun genomfördes och tillrättalagt sina utsagor så att de överensstämmer med denna? Både Nils och Lisas beskrivningar av kompositionsprocessen var präglade av formuleringar som passade som hand i handske med Wallas beskrivning. De beskrev bägge ett långsamt förarbete då de tänker över vad de ska skriva, samlar material och tar reda på instruments möjligheter. Därefter sa bägge att de drabbas av en plötslig insikt om vad som ska göras följt av en längre fas av utarbetning av idéerna. Då jag ställde frågor om det var bra att diskutera

sina idéer under arbetets gång sa bägge att vissa faser av arbetet var känsliga för diskussion och att processen kunde bli störd under dessa. Nils beskriver det med en metafor om att inte vilja bli avbruten innan han hunnit säga färdigt en tanke, Lisa med att stycket redan existerar på egna villkor. Bergson (1911) menar att den skapande processen kan avbrytas om försök görs att gripa efter den skapande anden. En slutsats av ovanstående är att ett alltför ivrigt diskuterande under känsliga skeden av skapelseprocessen kan sätta igång analytiska tankeprocesser som kan hämma tillgången till ett intuitivt tankeflöde, *nuflödet*. Detta är en upptäckt som utifrån mina informanternas utsagor innebär att skapandets olika faser verkar utifrån olika betingelser. Under vissa skeden är det bra att få diskutera sitt arbete medan det under andra skeden kan störa arbetet eftersom ett analyserande kan göra att skapande krafter hämmas.

Lisa beskrev att sista steget av kompositionsarbetet ofta improviseras fram. Detta styrker tankegången om att komposition och improvisation kan vara två sidor av samma mynt (se 2.2.). Just i Lisas fall förefaller det som om just sista delen improviseras fram, men ett antagande är att även andra faser kan bygga på improvisation. Som jag förstår det består kompositionsarbetet av både analytiska och intuitiva moment (se 2.2.1.) och det intuitiva momentet har enligt min uppfattning en stor beröringspunkt med hur improvisation går till. Det jag tidigare beskrivit med olika faser i arbetet som är olika känsliga för analys har säkert en koppling till just växel-spelet mellan intuitiva och analytiska faser. I en intuitiv fas är det svårare att ta råd från någon annan eftersom detta kan sätta igång analytiska processer. Som jag tolkar det är de analytiska faserna de som förverkligar insikterna som nåtts under intuitiva faser.

Nils beskrivning av att han inspirerats av tonsättaren Xenakis och hur han valt den grekiska titeln *Metosios* till ett av sina verk – Xenakis har skrivit en komposition med titeln *Metastasis* – styrker antagandet att imitationsinlärning (se 2.2.2.) kan ha en stor betydelse för både valet av titel till en komposition och dess innehåll. I detta sammanhang nämnde han just att han ville skriva processmusik och att Xenakis skrev processmusik. Mitt antagande är att Nils just gillar Xenakis skrivsätt och vill skriva något i liknande stil. Nils nämnde också att han gärna vill att nu levande tonsättare ska komma till Musikhögskolan och berätta om sina verk. En tolkning av detta skulle kunna vara att han gärna vill lära sig hur nu levande tonsättare

komponerar för att eventuellt kunna ta efter sätt att komponera som han gillar. Detta tyder på att imitationsinlärning kan spela stor roll vid lärande på en kompositionsutbildning. Här bör tilläggas att imitation som verktyg vid lärande inte innebär en blind efterrapning utan en process där studenten väljer ut delar från förebildens musik som kan bilda utgångspunkt för nya kompositioner. Personligen tror jag att de flesta kompositörer imiterar andra kompositörer även om det inte alltid sker medvetet. När det gäller komposition verkar det finnas uppfattningar som säger att musiken som komponeras kommer inifrån fast den i många fall egentligen är en del av en tradition för hur musik skrivs som medvetet eller omedvetet har snappats upp, imiterats från andra kompositörer och sedan vidareutvecklats.

#### **5.4. Om att vara originell och nyskapande**

Mina informanters syn på vad som var originellt och nyskapande skilde sig något från varandra. I detta sammanhang är det väldigt spännande att jämföra de två synsätten på kreativitet är (se 2.2.3.). Karl menade att originalitet inte är något att eftersträva utan en kompositör ska sträva efter kvalitet. Vad han menade med kvalitet i detta sammanhang framgick inte riktigt, men en tolkning kan vara att kompositionen ska ha en sammanhållen gestalt och vara enhetlig. Karl är inne på att lyssnaren ibland kan förvillas att tro att något är originellt fast det egentligen inte är det, eftersom lyssnaren kanske inte känner till att samma stilistiska grepp använts tidigare. Detta skulle kunna förklaras av att olika lyssnare har olika förståelsehorisonter för musik. Att Karl påpekar att samma stilgrepp återanvänds tyder på en medvetenhet om traditionen som man får om man lyssnar mycket på konstmusik. Den som känner traditionen väl vet i högre grad vad som verkligen är nytt än den som har en lyssningsrepertoar med sporadiska nedslag i musikhistorien. Den syn på originalitet som jag anar i denna tankegång får mig att tänka på det första synsättet på kreativitet som innebär att en skapelse faktiskt måste vara ny i objektiv mening och värdefull för att betraktas som kreativ. Detta ansluter också till Sahlins syn (se 2.3.3.) att det kreativa måste uppfattas som nytt i en större kontext. Att uppfinna hjulet på nytt är således ingen verklig kreativitet enligt detta synsätt. Begreppen originalitet och denna definition av kreativitet är faktiskt nära besläktade. Men sedan problematiserar Karl begreppet originalitet och menar att musiken kan vara originell på ytan eller i innehållet. I detta sammanhang tänker jag genast på Schönbergs pianomusik, som byggde på den nya musikaliska uppfinningen atonalitet, men samtidigt hade

barocka dansformer som *preludium*, *gavott*, *musett* och *gigue*. Kanske kan begreppet yta i detta sammanhang tolkas som form och innehåll som tonspråk. Gadamer (2002) menar dock att det inte går att skilja innehållet från formen – de är intimt sammankopplade. Eftersom en lyssnare får en helhetsupplevelse av ett verk där innehållet är en del av formen menar jag att frågeställningen är av filosofisk natur.

Både Lisa och Nils hade synsättet att det att vara originell och nyskapande innebär att vara personlig i sitt skrivsätt. Detta ansluter till det andra synsättet på kreativitet. Denna uppfattning kunde innebära att i och med att vi är olika som personer och föredrar olika sätt att komponera musik på kan inte musiken bli annat än originell. I detta fall frångick dock informanten ordet nyskapande. Nils sa: ”Snarare än att hitta på nya speltekniker kanske det handlar om att uttrycka sin egen person i musiken.” Hur uttrycker man sin person i musik utom genom musikaliska gester? Han menade också att åsikter om allt möjligt kan leta sig in i musiken. Här funderar jag på hur detta skulle gå till rent praktiskt. Åsikterna måste ju på något sätt bakas in i musiken för att kunna uppfattas. Om en tonsättare bara har åsikter om allt möjligt men dessa inte gör avtryck i musiken, då är det ju svårt att höra dem.

Nils menade att det finns en stämning idag som säger att kompositörer ska skapa nytt. En förklaring till detta såg han sig finna i skillnaden mellan västerländskt och österländskt tänkande, där det förstnämnda är präglad av tankar om utveckling, medan det sistnämnda är präglad av tankar om att bevara traditioner. Detta är enligt min förståelsehorisont en väldigt grov generalisering. Det borde rimligtvis rymmas idétraditioner inom västlig och östlig kultur som strävar efter både ett nytänkande och bevarande. Sedan är det en annan fråga att fastställa var en västerländska och österländska kulturen har sina gränser mot varandra. Idag förefaller dessa gränser vara starkt uppluckrade. Inom ramen för denna studie är det dock inte rimligt att fastna i denna frågeställning även om den kan vara intressant.

Boulez tankegångar (se 2.3.3.) om att traditionen måste utvecklas skulle möjligtvis kunna representera en syn på att sträva efter nytänkande inom västlig kultur. Enligt hans uppfattning är det meningslöst att fortsätta skriva musik med äldre tiders musikaliska idiom eftersom de idag inte skulle kunna åstadkomma samma verkan som när det skrevs från början. Alltså måste traditionen sikta mot nya mål. Då Nils hävdar att det finns en stämning idag som säger

att det är viktigt att skapa nytt kanske han är influerad av tankegångar som liknar den som Boulez hävdar.

## **5.5. Om notbilden som kommunikationsmedel**

Karl, Lisa och Nils ger alla uttryck för att notbilden ska innehålla nog med information för att musikern ska kunna tolka den utan kompositörens hjälp. Karl hävdar att kompositionen är undermålig om den inte går att koda av utan yttre hjälp. Detta ställer jag mig kritiskt till. Det finns väldigt mycket kunskap om musik som inte förmedlas genom notskriften utan på andra sätt: genom att lyssna och imitera, samt genom verbala instruktioner. Om det vore en helt okomplicerad akt att tolka notbilder skulle det inte finnas behov av musikerutbildningar. När det gäller nya kompositioner kan det vara en så pass ny estetik eller ovanliga speltekniker att en äldre utbildning inte räcker till för att tolkningsakten ska kunna fungera. Gadamer (2002) ger uttryck för att hermeneutisk tolkning handlar om att sätta sig in i de kontextuella betingelserna för ett verks tillblivelse. Om ett verk är så nytt att estetiken är totalt okänd för de musiker som ska tolka det, kan man med rätta hävda att de inte känner till de kontextuella betingelserna.

## **5.6. Kollektivt skapande**

Larssons och Bergsons tankar om den skapande processen (se 2.2.1.) innebär att en den skapande försätter sig i ett tillstånd där detaljer smälter samman till en helhet. Detta tillstånd präglas av att tanken snabbt rör sig mellan de detaljer som helheten ska sättas samman av. Om flera konstnärer arbetade på samma skapelse skulle detta inte fungera eftersom tanken inte kan röra sig så snabbt mellan flera individer. Därför måste detta arbete skötas av en individ. Samtliga av mina informanter nämnde att de inte brukar skapa musik tillsammans med andra kompositörer, utan mest om det ska vara som en lek när de var yngre. De nämner att det inte brukar bli så bra resultat, att det är svårt för att man är olika, men också att det kanske vore bra för att det går att få in fler idéer i en komposition. Men ingen av dem komponerar på detta sätt under sin utbildning, även om de provat det tidigare. En förklaring till detta är kanske att det inte riktigt fungerar. Men varför fungerar det i exempelvis jazzmusik då en gemensam improvisation kan ske kollektivt med gott helhetsmässigt resultat? Min tolkning är att vid

kollektivt skapande i jazzmusik är stommen till kompositionen uttänkt i förväg och därtill finns en ram för ungefär vad som är tillåtet inom improvisationen; musiken har tydliga perioder och en underliggande harmonik bas. Improvisation inom jazz skulle kunna ses som en form av kontrollerat skapande där det ändå finns stor frihet inom ramarna för improvisationen. Det finns andra ord finns tydliga spelregler. Men i konstmusik där syftet ofta är att skapa något helt nytt skulle hos olika individer flera spelregler kunna vara verksamma samtidigt och då skulle mycket tid gå åt till att komma överens om spelreglerna. Annars blir det kanske så att en kompositör metaforiskt spelar Fia med knuff medan en annan spelar schack och en tredje spelar luffarschack. Helheten uppnås inte eftersom att kompositörerna spelar utifrån olika spelregler. Konstmusik har ofta en komplex uppbyggnad. Om det är ett verk för symfoniorkester finns många stämmor och därmed större möjligheter till komplexa skrivsätt.

En ännu annan förklaring är kanske att kompositionsutbildningens mål inte är att utbilda kollektivt skapande kompositörer. I kursplanen står ingenstans att utbildningen handlar om att förmedla förmågan att skapa kompositioner i grupp, däremot står det mycket om att utveckla en egen självständig förmåga. Kollektivt skapande kanske inte ses som så viktigt i denna tradition. Men varför? Inom en mängd andra fält i samhället skapas verk genom samarbete. Som en informant antyder, skulle det gå att få in fler idéer i ett verk om man vore fler.

Rollof (1999, s. 41) beskriver en mängd svårigheter med kollektivt kreativt samarbete i företagsklimat. Han menar att visserligen kan en sammanlagd grupp ha en större samlad kunskap än en enskild individ men att originella lösningar ofta beror på att gruppen har *en* originell tänkare, och gruppen i övrigt kan ha mindre att tillföra. I övrigt kan en gruppdynamik göra att människor lägger band på sina idéer. Men om flera originella tänkare sammanförs och arbete sker för att skapa en bra gruppdynamik? Hur skulle det vara möjligt att utarbeta metoder för kollektivt skapande där inte verkens helhet blir lidande och hur skulle betingelserna för detta kunna se ut? Detta skulle kunna vara ett intressant nytt forskningsområde. Är Larssons idéer om att skapandet måste ske individuellt för att kvaliteten ska vara god så bergsäkra att de inte kan ifrågasättas? Enligt min mening vore det ytterligt intressant att gå in och studera betingelserna för vad som händer när flera individer ska samsas om musikaliska spelregler för att skapa konstmusik tillsammans.



## 5.7. Slutsatser

Föreliggande studie utgick från ett brett forskningsintresse som sedan smalnades av och kom att inriktas mot lärande och arbetssätt inom komposition. Jag menar att studien skapat intressanta tankegångar som kan komma till användning vid kompositionsutbildning. Det som i första hand åsyftas är möjligheten för studenter att medvetandegöra de tankegångar som ligger till grund för val av arbetssätt och estetisk inriktning. Att studenternas tankegångar kan kopplas till och även i vissa fall härledas bakåt i tiden är intressant. Jag är av uppfattningen att goda idéer gärna dyker upp spontant, men jag tror att många av de idéer som dyker upp hos informanterna har ett ursprung i en idémässig tradition. En del val som studenterna gör i sitt komponerande, exempelvis att bekänna sig till en estetisk tradition med därtill kopplade kompositionstekniker, kanske är så självklara och oreflekterade att de inte ens märks. Men om studenters tankegångar medvetandegörs genom att kopplas till större linjer i historien kanske möjligheter skapas för att kunna ta alltmer självständiga val. Genom att känna till tankarnas plats i ett idéhistoriskt sammanhang kanske en frigörelse från mer dogmatiska tankeriktningar kan möjliggöras. Då kanske det blir möjligt att på ett annat sätt göra ett aktivt val om vilken sorts musik som ska skrivas som bygger på kunskaper om olika tankeriktningar i musikhistorien.

Som förslag på vidare forskning inom detta område föreslår jag mer renodlade studier om kompositörers arbetssätt. Om alls intervjuer ska användas som verktyg vid dessa undersökningar föreslår jag intervjuer av mer styrd karaktär. Med detta menar jag en intervjuguide som där frågorna är mer konkreta och inte så övergripande. Detta för att komma åt de tankar som är mer påtagligt kopplade till konkretiseringen av musik. Det är inte så säkert att mera allmänna tankar om musik hos en student verkligen har så stark koppling till hur musiken sedan konkretiseras. Min uppfattning är att det är först när en tanke översätts till handling som det visar sig om den verkligen är genomtänkt.

Ett sätt att praktiskt låta denna fundering komma till uttryck i en forskningsstudie är att låta kompositörer skriva kortare kompositioner, som de därefter får göra skriftliga beskrivningar över. Då en beskrivning är skriftlig tvingas informanten samla sina tankar så att de inte blir alltför generellt hållna. Jag tror att informanterna själva skulle vara mindre benägna till långa

utvikningar om de fick formulera sig i skrift då det är mer ansträngande att skriva ner något än att tala fritt. Sådana beskrivningar skulle sedan kunna ligga till grund för en analys. Detta har den klara fördelen att tanken har en direkt koppling till en praktisk handling vilket gör att den också får ett mer koncentrerat innehåll. Arbetssättet blir på så sätt inte en allmän fundering utan snarare en handling.

## 6. KÄLLFÖRTECKNING

Adler, Samuel (2002). *The study of orchestration*. New York: Norton.

Aristoteles (1927). *Om diktkonsten*. Lund: C.W.K. Gleerups förlag.

Bergson, Henri. (1911). *Intuition och intelligens. Inledning till metafysiken*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.

Berlioz, Hector. (1844/2005). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne's*. Courlay: Fuzeau. (faksimil).

Bladh, Stephan. (2002). *Musiklärare i utbildning och yrke*. Göteborg: Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs Universitet.

Boulez, Pierre. (1976). *Conversations with Célestin Deliège*. London : Eulenburg Books.

Bryman, Alan. (2002). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.

Csikszentmihalyi, Mihaly. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row.

Diderot, Denis. (1770/1963). *Skådespelaren och hans roll*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.

Evaristo, Roberto & Eierman, Michael. (1993). Proceeding of the Twenty-Sixth Hawaii International Conference on Music. *System Sciences*, 4, 369-377.

Hickey, Maud. (1995). *Qualitative and quantitative relationships between children's creative musical thinking processes and products*. Unpublished Doctoral Dissertation, Northwestern University, Evanston, Illinois.

Gadamer, Hans-Georg. (2002). *Sanning och metod i urval*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.

- Gadamer, Hans-Georg. (2004). *Truth and method*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos.
- Hammermeister, Kai. (2006). *Hans-Georg Gadamer*. München: Verlag C. H. Beck.
- Heidegger, Martin. (2005). *Konstverkets ursprung*. Göteborg: Daidalos.
- Imsen, Gunn. (2005). *Elevens värld*. Oslo: Universitetsförlaget.
- Johansson, Karin. (2008). *Organ improvisation – activity, action and rhetorical practice*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.
- Kvale, Steinar. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Konstnärliga fakultetsnämnden. (2008). *Utbildningsplan för kompositionsutbildningen. Kandidatutbildning: s. 139-160. Masterutbildning s. 335-348. Hämtad från Musikhögskolans hemsida, juli 2010. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.*
- Larsson, Hans. (1892/1997). *Intuition. Några ord om diktning och vetenskap*. Stockholm: Föreningen Dialoger.
- Larsson, Hans. (1925). *Intuitionsproblemet*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Lehman, Andreas & Sloboda, John & Woody, Robert. (2007). *Psychology for Musicians. Understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford University Press.
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2008). *Le respect de la tradition. Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.
- Nationalencyklopedien, nätversionen (2010).

Nietzsche, Friedrich. (2000). *Tragedins födelse. Filosofin under grekernas tragiska tidsålder*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Förlag Symposion.

Nilson, Bo. (2007). *Children's Practice of Computer-based Composition*. Ur samlingsvolymen *A Decade of Research in Music Education*, ed. Göran Folkestad. Malmö: Malmö Academy of Music.

Phillips, Kenneth. H. (2008). *Exploring research in music education and music therapy*. Oxford: Oxford University Press.

Platon (2001). *Skrifter. Bok 2*. Stockholm: Bokförlaget Atlantis.

Rimsky-Korsakov, Nikolay. (1891). *Principles of orchestration : with musical examples drawn from his own works*. New York : Dover.

Rollof, Jan. (1999). *Kreativitet. En handbok för individer och organisationer*. Stockholm: Wahlström och Widstrand.

Sahlin, Nils-Eric. (2001). *Kreativitetens filosofi*. Nora: Nya doxa.

Scott, John. (1990). *A Matter of Record: Documentary Sources in Social Research*, Polity Press: Cambridge.

Simonton, Dean Keith. (2001). *Emotion and composition in classical music. Historiometric perspectives*. In. P.N. Juslin & J.A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 205-222). Oxford: Oxford University Press.

Sundin, Bertil. (2007). *Musical Creativity in the first Six Years*. Ur samlingsvolymen *A Decade of Research in Music Education*, ed. Göran Folkestad. Malmö: Malmö Academy of Music.

Stravinskij, Igor. (1991). *Musikalisk poetik*. Göteborg: Ejeby Förlag.

Trost, Jan. (1994). *Enkätboken*. Lund: Studentlitteratur.

Wallas, Graham. (1926/1949). *Art of thought*. London: Watts & co.

Widerberg, Karin. (2002). *Kvalitativ forskning i praktiken*. Lund: Studentlitteratur.

Ödman, Per-Johan. (1995). *Hermeneutik som grund för musikpedagogisk forskning*. Ur Jörgensen, H. & I-M. red. *Nordisk Musikpedagogisk Forskning*. Oslo: Norges Musikhögskole.

Ödman, Per-Johan. (2007). *Tolkning, förståelse, vetande. Hermeneutik i teori och praktik*. Stockholm: Nordstedts Akademiska Förlag.