



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2019

Läroarbuden i musik

Martin Erstrand

# Hur går det till egentligen?

*- tre skånska jazzkompositörer om sin kompositionsprocess*

Handledare: Sven Kristersson



# Sammanfattning

**Titel:** ”Hur går det till egentligen? – Tre skånska jazzkompositörer om sin kompositionsprocess.”

**Författare:** Martin Erstrand

Syftet med studien är att undersöka hur kompositionsprocessen kan se ut för tre skånska kompositörer av instrumental jazzmusik. Studien utfördes genom individuella intervjuer. Samtliga informanter har skrivit längre svitliknande musik för stora ensembler. Hur relaterar deras musik och process till deras personliga bakgrund som kompositörer? Hur ser arbetsföljden ut när det gäller de olika momenten, det vill säga var börjar processen, var slutar den och vad händer däremellan? Hur resonerar informanterna kring styckets titel, olika typer av utommusikalisk inspiration och hur resonerar de kring att notera och kommunicera sin musik?

Resultatet visar att processen skiljer sig åt mellan informanterna, men att det finns ett antal intressanta skärningspunkter. Informanterna berättar om komposition som ett hantverk där ramar och begränsningar är en viktig metod för att komma åt processen. Det blir tydligt hur ett kompositionsprojekt ofta även innefattar en form av lärandeprocess, som blir extra tydlig när det ska komponeras för en ny typ av ensemble. Informanterna resonerar på olika sätt kring hur de inspireras till att skriva musik av till exempel ord eller känslöstämningar, det varierar och ibland gör de inte alls dylika kopplingar. Ibland är musikens titel viktig för dess presentation, ibland mindre viktig. När musiken ska noteras hävdar informanterna att det är viktigt att vara tydlig när noterna ska tolkas av en stor ensemble och bilda en enhetlig klang, men de menar också att det är av stor betydelse att även i noteringen ha en strategi för hur man lämnar plats för improvisation.

Studien har varit mycket givande för författaren själv som musiker, kompositör och blivande musikpedagog och jag har inneburit ett inspirerat lärande om hur tre professionella kompositörer arbetar.

**Sökord:** Komposition, Process, Jazz, Improvisation, Storband

# Abstract

**Title:** "But how does it work? – Three Swedish jazz composers on their compositional process."

**Author:** Martin Erstrand

The purpose of this study is to investigate how three professional jazz composers describe their process when composing instrumental jazz music. The study was carried out through interviews with three composers based in the south of Sweden, who had all composed extended suite-like pieces for large ensembles. How does their music and process relate to their personal background as composers? What is the sequence of different moments in their work, i.e. how does the process begin, how does it end, and what happens in between? How do the composers reflect on the titles of their works, on different types of inspiration from outside the field of music, and on notating/communicating their music?

The results show that the process differs between the informants, but that there is a number of interesting intersections. The informants share their view on composition as a craft where frames and delimitations are important methods to further the process. The three informants express the view that a compositional project usually includes some form of learning process, something which becomes even more emphasized when composing for a new kind of ensemble. The informants reflect on whether they get inspired by for example words or emotional states to write their music, but it varies and sometimes they do not make such connections at all. The relation to naming their composed music also differs between the informants. When the music is to be notated, it is important for the written music to be graphically distinct when a large ensemble is to interpret it and make a homogenous sound. On the other hand, it is important to have a clear strategy when notating the music to support improvising on it.

Since knowledge about the creative processes of jazz composers is sparse, this limited study contributes – in a modest extent – to new academic knowledge in this particular musical field. On a personal level, performing the study has been very rewarding for the author as a musician, composer and future music teacher.

**Keywords:** Composition, Process, Jazz, Process, Big Band



# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>2</b>
<b>1.1 Syfte &amp; Frågeställningar</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Litteratur och bakgrund</b> .....	<b>4</b>
<b>2.1 Definition av komposition och verk</b> .....	<b>4</b>
<b>2.2 Kompositionsprocessen</b> .....	<b>5</b>
2.2.1 Processen.....	5
2.2.2 Ramar och begränsningar som hjälpmedel för den kreativa processen .....	7
2.2.3 Komposition av längre verk inom jazz .....	9
<b>2.3 Musikens koppling till känslor, metaforer och andra sinnesupplevelser</b> .....	<b>10</b>
<b>2.6 Presentation av informanterna</b> .....	<b>11</b>
Cennet Jönsson.....	11
Maggi Olin .....	11
Helge Albin .....	11
<b>3. Metod</b> .....	<b>13</b>
<b>3.1 Metodologiska överväganden</b> .....	<b>13</b>
<b>3.2 Kvalitativ intervju</b> .....	<b>13</b>
<b>3.3 Urval</b> .....	<b>14</b>
<b>3.4 Studiens genomförande</b> .....	<b>15</b>
<b>3.5 Analys av data</b> .....	<b>17</b>
<b>3.6 Forskningsetiska överväganden</b> .....	<b>18</b>
<b>4. Resultat</b> .....	<b>19</b>
<b>4.1 Informanternas bakgrund inom komposition</b> .....	<b>19</b>
4.1.1 Cennet Jönsson.....	19
4.1.2 Maggi Olin .....	20
4.1.3 Helge Albin .....	21
<b>4.2 Incitament för att komponera</b> .....	<b>21</b>
4.2.1 Cennet Jönsson.....	21
4.2.2 Maggi Olin .....	22
4.2.3 Helge Albin .....	23
<b>4.3 Processen- inledning och arbetsfas</b> .....	<b>23</b>
4.3.1 Cennet Jönsson.....	23
4.3.2 Maggi Olin .....	25
4.3.3 Helge Albin .....	26
<b>4.4 Processens slutskede</b> .....	<b>28</b>
4.4.1 Cennet Jönsson.....	28
4.4.2 Maggi Olin .....	29
4.4.3 Helge Albin .....	29
<b>4.6 Informanternas eget lärande under processen</b> .....	<b>29</b>
4.6.1 Cennet Jönsson.....	30
4.6.2 Maggi Olin .....	30
4.6.3 Helge Albin .....	31
<b>4.7 Utommusikalisk inspiration och titlar</b> .....	<b>31</b>
4.7.1 Cennet Jönsson.....	31
4.7.2 Maggi Olin .....	32
4.7.3 Helge Albin .....	33

<b>4.8 Om att notera och instruera .....</b>	<b>33</b>
4.8.1 Cennet Jönsson.....	33
4.8.2 Maggi Olin.....	34
4.8.3 Helge Albin.....	34
<b>5. Diskussion.....</b>	<b>35</b>
<b>5.1 Kompositionsprocessen, och ramar som inspiration.....</b>	<b>35</b>
<b>5.2 Kompositionens slutskede .....</b>	<b>36</b>
<b>5.3 Komposition som lärande och upptäckande .....</b>	<b>37</b>
<b>5.4 Titlar och utommusikalisk inspiration .....</b>	<b>38</b>
<b>5.5 Notation och musikalisk kommunikation.....</b>	<b>39</b>
<b>5.6 Slutsatser .....</b>	<b>40</b>
<b>5.7 Vidare forskning .....</b>	<b>42</b>
<b>Referenser.....</b>	<b>43</b>
<b>Litteratur .....</b>	<b>43</b>
<b>Källor från Internet.....</b>	<b>44</b>
<b>Bilaga 1: Intervjuguide .....</b>	<b>47</b>
<b>Bilaga 2: Samtyckesblankett.....</b>	<b>48</b>
<b>Bilaga 3: Transkriberad intervju .....</b>	<b>49</b>





# 1. Inledning

Jag har trumset som huvudinstrument, men har under min musikleärodbildning kommit att intressera mig mer och mer för komposition, arrangering och harmonik, ämnen som kanske inte i första hand förknippas med trummor. Jag har upptäckt och lyssnat på ny musik, lärt mig nya harmoniska och teoretiska koncept och lärt mig traktera ackordinstrument bättre och bättre, men har trots det inte hittat in i ett eget komponerande.

Jag har länge haft en stark känslomässig koppling till jazzharmonik och klanger, och ofta reflekterat över varför olika ackord "känns" olika. Denna fråga är emellertid inte så lätt att svara på, men för att närma mig detta svårfångade vill jag undersöka hur kompositörer tänker kring sin skapandeprocess, när de kontinuerligt jobbar med att sätta fingrar till tangenterna, penna till papper och omsätter sina kunskaper och känslor i musik. Hur går det till egentligen? I vilken ordning skapas musiken? Har de tankar om hur musiken ska låta innan den kommer till? När det inte finns en text att förhålla sig till, vad förhåller kompositören sig till då? Hur får musiken sin form? Sin karaktär? Sin harmonik? Sin titel?

Min förhoppning och avsikt är att genomförandet av denna studie blir ett sätt för mig att inspireras av professionella kompositörer att hitta vägar in i ett eget komponerande och småningom även inspirera andra. Slutligen blir det även ett incitament för min framtida undervisning i framförallt gehör & musikleära, men även i övrig musikundervisning. Som t ex ensemblelärare är det viktigt att respektera den bakomliggande intention och process som finns i ett stycke musik. Olika former av skapande och komposition är dessutom en del av kursplanen för skolämnet Musik redan från tidiga årskurser, upp genom gymnasieåren. (Skolverket, 2019) Med erfarna kompositörers ord i ryggen kan jag i framtiden hjälpa mina elever in i samma värd av förundran och kunskap som jag själv har upptäckt och fortsätter upptäcka varje dag.

## 1.1 Syfte & Frågeställningar

Syftet med studien är att undersöka hur kompositionsprocessen kan se ut för tre skånska jazzkompositörer av instrumental musik, och hur de resonerar kring denna process.

Detta vill jag undersöka utifrån följande huvudsakliga frågeställning:

- Hur kan processen se ut när ett instrumentalt stycke musik skrivs av en jazzkompositör?

Denna huvudsakliga frågeställning föder ett antal följdfrågor som intervjuerna undersöker närmare:

- Vilken är informanternas bakgrund som kompositörer? Går det att urskilja en relation mellan denna bakgrund, deras kompositioner och deras resonemang kring dessa?
- Hur ser arbetsföljden när informanterna komponerar? Går det att urskilja en inledningsfas, en mellanfas och en avslutande fas, och hur ser dessa moment i sådana fall ut?
- Hur resonerar informanterna kring styckets titel och eventuell utommusikalisk inspiration?
- Hur resonerar informanterna kring att notera kompositionerna och på andra sätt kommunicera dessa till de ensembler musiken är komponerad för?

## 2. Litteratur och bakgrund

I detta kapitel kommer jag att redogöra för bakgrund, tidigare litteratur och forskning rörande komposition, kompositionsprocessen, musikens koppling till andra konstformer och sinnesupplevelser samt om komposition inom musikundervisning.

Mitt referensmaterial vad gäller kompositionsprocessens olika parametrar består till stor del av intervjuer med kompositörer och arrangörer ur jazzgenren. Intervjuerna har jag tagit del av i skriftlig form, i form av filmat material på Youtube, eller inspelat ljud i form av podcast. Anledning till detta är att få kompositörer inom jazz eller närliggande genrer, som är området för min studie, har yttrat sig skriftligt och/eller vetenskapligt om sina skapandeprocesser. Det verkar som att denna typ av kunskap sällan traderas genom och belyses i vetenskaplig text på ett sätt som skulle kunna utgöra en självklar akademisk referensram för denna typ av studie. Därför vänder jag mig således till andra typer av källor för att finna en passande kunskapsmässig kontext för mitt arbete.

Detta avsnitt avslutas med en presentation av de informanter som intervjuats.

### 2.1 Definition av *komposition* och *verk*

Till en början vill jag definiera några av de begrepp som är centrala för arbetet.

Om begreppet *komposition* står det i Nationalencyklopedin (2019) ”Begreppet, som uppstått inom västerländsk konstmusikalisk tradition, förutsätter individuellt skapande konstnärer som preciserar och fixerar sitt resultat i noterad form.” Vidare står det att i nutida språkbruk har begreppet komposition vidgats i takt med att ”verkbegreppet kommit att omfatta inslag av improvisation, teater etc. samt att såväl underhållningsmusik som den flyktigaste schlager kallas komposition och har en *kompositör* som upphovsman.” (Nationalencyklopedin, 2019) Komposition kan i vidare bemärkelse även betyda ”sammansättning” eller ”sammansatt anordning”. (SAOL, 2019)

Vad som definierar ett verk har länge varit ämne för diskussion inom både musikens och litteraturens värld. I *The Imaginary Museum of Musical Works* beskriver Goehr (1992) hur tanken om musik som verk, “the work-concept”, uppstod under 1800-talet då samhället och

den estetiska teorin genomgick många förändringar. Sedan dess uppkomst har begreppet kommit att vidgas så till den grad att man numera kan ifrågasätta relevansen i att alls använda det.

But if the work-concept emerged as a result of a specific and complicated confluence of aesthetic, social, and historical conditions, *why* have we wanted to, and *how* have we been able to extend the employment of the work-concept seemingly so pervasively (Goehr, 1992, s. 245)

## 2.2 Kompositionsprocessen

Nedan redogör jag för hur kompositionsprocessen har beskrivits i tidigare forskning och annan reflektion och även hur framstående musiker, kompositörer och arrangörer i intervjuer har artikulert sig på fältet. Många författare av litteratur i ämnet redogör för hur olika typer av ramar och begränsningar har hjälpt och effektiviserat deras kompositionsprocess, varför även detta belyses. Avslutningsvis presenteras även referat som rör längre verk inom jazzgenren, vilket är den typ av kompositioner som står i fokus för min studie.

### 2.2.1 Processen

#### Processens inledning

Kompositören Maria Schneider (2012) beskriver i en intervju att inledningen av hennes kompositionsprocess ofta består av ett sökande.

You feel like you're in a dark room just looking for a light switch. It's just such a difficult process. But what I'm looking for is just an inkling of a personality in sound. You know I'm just searching for sound, something that grabs me and says "Hey, I could be something!" (Big Think, 2012)

För kompositören Ann-Sofi Söderqvist börjar processen ofta med en idé om en karaktär eller en energi som på något sätt ska omsättas i musik. Det kan även vara en text som inspirerar. När idén kommit till henne kan den behöva ligga till sig över tid, men när det väl har processats genom hennes undermedvetna kan arbetet med att färdigställa stycket gå fort. (Jakobsson, 2015, 15 april)

Som en del av sin pågående process berättar Schneider hur hon jobbar med material som inte ännu är färdigställt:

If I'm working on a new piece and I have a rehearsal, I'll bring in eight bars of something. Or half a piece...

I like to hear something when it's not completed. Because when I hear it and it suddenly pops out into three-dimensional, four-dimensional space or whatever, then it really helps me feel where it needs to go. (Big Think, 2012)

### Om att förbereda improvisation

Många kompositörer inom jazzområdet vittnar om att musik ofta skrivs med särskilda musiker i åtanke. När musiken ofta ger mycket utrymme för improvisation blir kompositörens roll en annan än om musiken hade varit genomkomponerad. Uppgiften för kompositören blir därför också att välja vilka röster hon eller han vill höra improvisera över musiken. Mike Zwerin (23 april, 1998) beskriver i en artikel hur Duke Ellington och Gil Evans arbetade: "Like Ellington, Evans was a casting director more than a leader.", samt "He did not choose instruments, he chose instrumentalists." (Culturekiosque, 1998). Schneider berättar:

"I'm really composing for all the sounds and the people and the talents and the creative impulses that I know all those people have as opposed to just composing a piece." (Big Think, 2012)

"It's like making clothes for a beautiful model or a dance for a beautiful dancer, to enhance their beauty." (Big Think, 2012)

Kompositören och arrangören Jim McNeely beskriver på liknande sätt om hur han komponerar originalmusik för storband: "If I compose an original piece it's usually for a certain band, so I have an idea about their strengths and weaknesses". (Tonatiuh Vazquez Vilches, 2016)

När musik ska komponeras av jazzkompositörer för musiker med bakgrund inom klassisk musik kan en del kulturkrockar uppstå vad gäller just utrymmet för improvisation, tolkning och variation. Schneider redogör för hur hon i ett crossover-projekt stötte på detta fenomen, och berättar om en kollega i det projektet: "She was so used to composers wanting it the same every time, and then I come along and I'm like 'no, no, no, do it different every time'" (John Clare, 2013)

### Digitala verktyg

När kompositionsprocessen är igång och musiken ska noteras finns det en rad digitala verktyg att använda i form av notskriftsprogram, men dessa ska användas med försiktighet enligt många kompositörer. Ann-Sofi Söderqvist berättar att programmen ofta lurar en, framförallt om man skriver för större ensembler. ”Där kan du ju få en flöjt att låta lika starkt som en hel orkester, så är det ju inte i verkligheten” (Jakobsson, 2015, 15 april). Schneider berättar även att det hämmar hennes kreativitet när hon ser så många tomma takter och inte kan göra vad hon vill med formateringen. (John Clare, 2013) Istället skissar hon med penna och papper innan hon överför det till datorn i ett sent skede av arbetet. McNeely arbetar på ett liknande sätt.

### Processens slutskede

Vad gäller att avsluta kompositionsprocessen är det något som Schneider har tänkt mycket på. Efter många års övervägande insåg hon att hennes personliga koppling till processen och skapandet var så stark att hon inte kunde sova om nätterna om hon inte var helt nöjd med ett stycke. ”Then I realized, it’s done when I can sleep and not think about it anymore. That really is the barometer for me, when it’s no longer making me miserable and keeping me up at night.” (John Clare, 2013)

Olofsson (2018) beskriver i sin avhandling hur inspelningen är viktig för hans känsla av att ha färdigställt ett verk. “I felt I needed to have at least one good recording of a musical work before I felt it was really finished as an artwork.” (Olofsson, 2018)

## **2.2.2 Ramar och begränsningar som hjälpmedel för den kreativa processen**

Att få igång sin kreativitet och inleda sin komposition har setts som en utmaning av kompositörer långt tillbaka i historien. När notbladet stirrar tomt på en, och alla tänkbara musikaliska vägar är tänkbara alternativ kan uppgiften kännas övermäktig. Igor Stravinsky är en av de stora historiska kompositörer som vittnar om detta i sin bok *Musikalisk Poetik*:

För egen del grips jag av en viss skräck när jag tar itu med arbetet och finner mig stå inför obegränsade möjligheter. Jag får förnimmelsen att allt är mig tillåtet. Om allt är tillåtet, det bästa likaväl som det sämsta, om ingenting gör motstånd är det meningslöst

att jag anstränger mig, jag kan inte bygga något på intet och i så fall är varje företag förgäves. (Stravinsky, 1991, s. 46)

Detta vittnar även den amerikanska psykologen Rollo May (1994) om i sin forskning kring kreativitet; ”Kreativiteten uppstår ur spänningen mellan spontanitet och begränsningar...” (S. 106). Citatet speglar med träffsäkerhet den musikaliska kompositionsprocessen, där spontana idéer behöver en ram att passa inom, som ett sätt att bedöma idéns kvalitet och relevans i sammanhanget.

Ann-Sofi Söderqvist berättar i Fermat Podcast om när hon komponerade för barnteater med låg budget, vilket hon lyckades se som en inspirerande begränsning. ”Det är inte så dumt, för då blir man tvungen att vara påhittig, och få någonting att låta stort med lite.” (Jakobsson, 2015, 15 april)

Att sätta upp ramar för sitt arbete kan liknas vid det som Gallwey (1975) i sin bok Tennis- det inre spelet beskriver som att *distrahera Jag 1*. Gallweys resonemang gäller tennisspel, men kan även appliceras på en rad olika verksamhetsområden, som till exempel Green & Gallwey (2015) har gjort i *The Inner Game of Music*. Gallwey (1975) beskriver hur Jag 1 är den delen av medvetandet som ger instruktioner, och Jag 2 är den delen som genomför de givna instruktionerna. Jag 1 är dock ofta i vägen för Jag 2 och dess potential att utföra en uppgift, något som Green & Gallwey beskriver med ekvationen  $P=p-i$  där  $P=Performance$ ,  $p=potential$  och  $i=interference$ . (2015, s. 23)

Att sätta upp tydliga ramar kan ses som ett sätt att minska möjlig *interference*.

*Performance* i Green & Gallweys (2015) definition kan även liknas vid det som Csíkszentmihályi (1996) kallar *Flow*.: ”Det handlar om situationer där uppmärksamheten fritt kan investeras för att uppnå ett mål eftersom det inte finns någon oordning att ta hand om, inga hot som självet måste försvara sig mot. (s. 62)

Jim McNeely beskriver hur han begränsar sig under kompositionsprocessen. Till en början arbetar han på två nivåer samtidigt, en mindre och en större. ”If it’s an original composition I take a lot of time with very small ideas and I start to develop them. And at the same time I plan out a very general plan for the piece.” (Tonatiuh Vazquez Vilches, 2016)

Att börja med små idéer och utveckla dem på det sättet som McNeely beskriver, är någonting även pianisten Bill Evans anser viktigt för den kreativa processen. Han diskuterar i en intervju från 1966 om en tendens han ser hos elever och musiker omkring honom, nämligen att endast sikta in sig på slutresultatet av en process, istället för att se egenvärdet i att befinna sig i en skapande eller lärande process.

But to approximate the whole thing in a vague way gives one a feeling that they've more or less touched the thing, but in this way, you're just leading towards confusion, and ultimately, you're going to get so confused that you're never going to find your way out. (Bill Evans Archive, 2016)

You have to enjoy the step-by step procedure (Bill Evans Archive, 2016)

### **2.2.3 Komposition av längre verk inom jazz**

För att framgångsrikt komponera längre stycken musik (dock inom andra genrer än jazz) använde sig Olofsson (2018) av det som Roads (2015, se Olofsson 2018) kallar "top-down planning" där en större struktur med bestämd längd på de olika delarna målas upp, för att sedan fyllas med musikaliskt innehåll. Detta kan även härledas till McNeelys och Evans resonemang i föregående avsnitt.

Vad gäller längre former inom jazzen skriver Pease (2003) följande;

An extended work is not simply a long arrangement of a tune in a standard theme-and-variations format. An extended work is to a tune what a novel is to a short story. In many instances, an extended work is an expanded episodic composition. There may be more than one movement, as in a suite. Each movement may have its own distinct flavor but still maintain a motivic or thematic connection to the whole. Programmatic pieces that are "about" something are also possible. (s. 213)

Pease berättar även hur kompositörer som började utforska längre, mer genomkomponerade former för jazzmusik, med mindre fokus på improvisation, fick utstå en del kritik eftersom detta sätt att komponera konceptuellt ansågs ha mer gemensamt med modern europeisk klassisk musik än med jazz. Idag är bland annat två av de kompositörer jag nämnt ovan, Ann-Sofi Söderqvist och Maria Schneider, mycket framgångsrika i att kombinera idiomerna.



## 2.3 Musikens koppling till känslor, metaforer och andra sinnesupplevelser

I mitt arbete har jag intresserat mig för om och i sådana fall hur, en kompositör inspireras av fenomen och ämnen utanför musiken samt hur de resonerar kring att sätta titlar på sin musik. Nedan redogör jag för tidigare litteratur och redogörelser i ämnet.

Absolut musik är enligt Nationalencyklopedin (2019) sådan musik som påstås vara helt befriad från alla slags utommusikaliska associationer. Under 1800-talet beskrevs den som;” music for music’s sake- purely instrumental, structure oriented, untouched by extramusical elements, and with a purely aesthetic rather than social function.” (Ashby, 2010, s. 6). Ashby föreslår även att definiera absolut musik som;” music that is heard without regard for the context surrounding its composition” (s. 7). Motsatsen till absolut musik är programmusik, som av Nationalencyklopedin definieras som musik med en deklarerad förbindelse till ett utommusikaliskt innehåll: ”Programmusik är oftast en musikalisk parallell till egenskaper hos den utommusikaliska företeelse den är förbunden med.” (2019). Diskussionen kring vad som anses vara absolut musik respektive programmusik anses dock inom modern musikpsykologi och musikestetik vara svår att tillämpa, då ”praktiskt taget all musik har associationsfält och symbolvärden” (Nationalencyklopedin, 2019).

När musik inte skrivs ”for music’s sake”, av vilka anledningar kan den då komponeras? Stijnen (2016) redogör för olika sätt på vilka mening kan införlivas i musik. Det kan till exempel vara *akustiska referenser till världen utanför* (där musiken försöker härma till exempel fågelsång), *känslomässig mening* (när musiken försöker fånga en specifik känslöstämning) eller *kontextuell/funktionell mening* (när musiken har en särskild funktion som till exempel dansmusik eller ett politiskt ställningstagande).

Schneider har skrivit för en rad olika sammanhang, och berättar om hur hon inspirerades av dansare för ett projekt. Genom att improvisera musik till dansarnas rörelser kunde hon spela utöver det hon ansåg var sin egen förmåga eftersom hon hade andra förväntningar på sig själv än att spela ”jazz”. Hon förklarar det med: "I wasn't writing with a historic template of an idiom coming at me from behind, but I was purely writing to the abstraction of movement.” (Big Think, 2012). Efter den upplevelsen har hon själv börjat dansa till sin musik under kompositionsprocessen för att få en känsla för dess flöde och timing. Hon har även

komponerat utifrån poesi, där ordföljden gav henne inspiration till både rytm, karaktär och tonalitet. På ett mer abstrakt plan förklarar Schneider att hon upplever sin och andras musik visuellt inom sig som geometriska objekt med olika grader av genomskinlighet och skarpa eller trubbiga vinklar. Det blir ett sätt att som kompositör agera arkitekt med de former hon ser.

## 2.6 Presentation av informanterna

Nedan presenteras kortfattat de tre informanterna och deras bakgrund, liksom de kompositioner som behandlades i våra intervjusamtal.

### **Cennet Jönsson**

Jönsson är en saxofonist och kompositör bosatt i Lund. Han är medlem i Tolvan Big Band sedan 1981 samt verksam som soloartist och musiker i en mängd projekt och band. Jönsson är dessutom verksam som pedagog sedan många år, bland annat på Musikhögskolan i Malmö och Fridhems Folkhögskola. 2011 spelade Tolvan Big Band in *Tarantula Suite*, en svit i åtta delar skriven av Jönsson 2009 (Kopasetic Productions, 2019). Sviten var tillsammans med *Scanian Suite*, skriven 1999 för Mats Rondins *Isidor Chamber Orchestra*, fokus för vår intervju.

### **Maggi Olin**

Olin är en pianist och kompositör bosatt i Malmö. Hon är verksam som soloartist sedan 90-talet. (Kopasetic Productions, 2019), och utbildad vid bland annat Berklee College of Music i Boston, USA. Olin är verksam som pedagog sedan många år på Musikhögskolan i Malmö. Hösten 2018 uruppfördes musik skriven av Olin av Stockholm Jazz Orchestra (hädanefter benämnt som SJO), med ekonomiskt stöd från både Kulturrådet och Sveriges Radio. De kompositioner som skrevs inom ramarna för detta projekt stod i centrum för vår intervju. De saknar övergripande titel på det sätt som Jönssons och Albins sviter har.

### **Helge Albin**

Albin är saxofonist, bandleadare och kompositör med rötter i Malmö och numera bosatt i Löddeköpinge. Sedan 1979 leder han Tolvan Big Band som han även har komponerat mycket

musik för. (Svensk Jazz, 2019). Albin var under många år verksam som pedagog i jazzmusik på Musikhögskolan i Malmö, där han 2003 även utnämndes till Professor med inriktning mot träblås och ensemble. (Sydsvenskan, 2003). 2008 uruppfördes *Thetris*, en svit i fyra satser för Tolvan Big Band och Malmö Symfoniorkester. Den släpptes på CD år 2010 och var fokus för vår intervju. (Helge Albin, 2019)

## 3. Metod

I följande kapitel introduceras mina val av metod för datainsamling tillsammans med motivering för metodvalet, mitt urval av informanter, hur jag analyserat data, studiens tillförlitlighet och mina forskningsetiska överväganden.

### 3.1 Metodologiska överväganden

Min studie består av semi-strukturerade intervjuer (se beskrivning av metoden nedan) av tre skånska jazzkompositörer med lång yrkeserfarenhet. En kvalitativ intervjumetod passar min studie bra eftersom jag som författare av arbetet inte har någon tydligt formulerad tes som ska bekräftas eller dementeras. Hade detta varit fallet, hade jag behövt använda mig en strukturerad, kvantitativ intervjumetod. (Bryman, 2011). Syftet för studien är snarare formulerat som ett allmänt intresse för kompositörernas tankar kring process och metoder, än ett sökande efter kvantitativa svar. ”I kvalitativa intervjuer är intresset riktat mot den intervjuades ståndpunkter, medan intervjun i en kvantitativ undersökning speglar forskarens intressen”. (Bryman, 2011, s.413). Detta citat speglar med träffsäkerhet mina överväganden kring val av metod.

### 3.2 Kvalitativ intervju

Flexibilitet är ett nyckelord för att beskriva fördelarna med den kvalitativa intervjun som forskningsmetod. För det första ställer den inte samma tids- och utrustningsmässiga krav som studier där forskaren skall observera förändringar i beteenden hos exempelvis en population eller en grupp människor över längre tid. Intervjun kan istället utföras mer när det passar, och platsen den utförs på spelar underordnad roll. För det andra kan den kvalitativa intervjun vara flexibel till sin utformning. Denna flexibilitet är själva dess kärna, nämligen att den ger forskaren möjligheten att låta intervjun ta form allteftersom den pågår, och till och med ställa nya frågor vid nästa intervjutillfälle kring samma ämne. Den kvantitativa intervjumetoden saknar denna flexibilitet och är istället helt fokuserad på att alla intervjutillfällen ska vara så likvärdiga som möjligt för att på så sätt kunna bekräfta forskarens tes med minst möjliga antal felkällor.

Den kvalitativa intervjun kan enligt Bryman (2011) vara *ostrukturerad* eller *semi-strukturerad* till sin utformning. Valet mellan dessa beror på studiens omfattning och i syftet formulerade behov. Om syftet och frågeställningarna riktar in sig på att mer allmänt beskriva ett område eller fenomen, är den ostrukturerade formen att föredra. Om man däremot som jag har vissa särskilda intressen inom området, samt dessutom ska intervju flera informanter, är det viktigt att ha en återkommande struktur i intervjuerna för att på så sätt mer framgångsrikt kunna jämföra och analysera intervjuerna. Därför är formatet för mina intervjuer semi-strukturerad, eftersom jag använder mig av samma intervjuguide vid alla intervjutillfällen, men förhåller mig relativt fritt till den.

### 3.3 Urval

Jag valde att skicka intervjufrågor till ett antal kompositörer/musiker inom jazzgenren, bosatta och verksamma i Skåne. Urvalet gjordes baserat på min tidigare kännedom av kompositörerna, deras långa yrkeserfarenhet av instrumental komposition samt på den ökade sannolikheten att få till ett fysiskt möte för intervjun, eftersom de liksom jag är baserade i Skåne. Av fyra tillfrågade valde jag ut tre, i enlighet med undersökningens syfte. Jag frågade fyra eftersom jag inte visste hur många som skulle tacka ja, men hade från början bestämt mig att avgränsa till just tre informanter. Antalet kan tyckas litet, men går i linje med de begränsningar jag satte upp i början av studien. Jag kom fram till att en ansats till att beskriva kompositionsprocess för jazzkompositörer generellt var en alltför övermäktig uppgift inom tidsramen för detta arbete, om inte rent ut sagt omöjlig. Begränsningen stöds även av Kvale & Brinkmann (2009, s. 129): ”Intervjua så många personer som behövs för att ta reda på det du behöver veta.” Kvale & Brinkmann beskriver dessutom hur påståendet ”ju fler intervjuer, desto mer vetenskapligt” (2009, s.130) är ett missförstånd och att det snarare handlar om förberedelsens, intervjuns och analysens kvalitet än att göra många intervjuer. Detsamma gäller det faktum att samtliga informanter är verksamma inom just jazzgenren. Trots att en jämförelse mellan arbetsprocessen hos kompositörer av musik inom olika genrer ter sig intressant, så ökar det antalet intervjuer som krävs för ett analyserbart resultat avsevärt. Det fanns helt enkelt inte tid inom ramen för studien.

Alla de tre kompositörer som medverkar i undersökningen har gemensamt att de har komponerat längre, sammanhängande, svit-liknande stycken för större ensembler inom jazzkontexten. Med utgångspunkt i det traditionella storbandet har de även blandat in

instrument från den klassiska orkestertraditionen i sina kompositioner, vilket kommenteras i Resultatkapitlet. De respektive styckena musik innebar även nya musikaliska riktningar för de tre kompositörerna, eller åtminstone komposition för en något annorlunda instrumentbesättning än de var vana vid. Denna likhet i urvalet av de av informanternas kompositioner som behandlas utgör ytterligare en precisering i mitt urval.

Diversiteten hos mina informanter kan ifrågasättas då två av tre är män, saxofonister och spelar i samma storband. Det faktum att merparten är män kan ifrågasättas ur ett genusperspektiv. Samma faktum gör dock urvalet representativt ur synvinkeln att en majoritet av aktiva jazzmusiker är män. Alla tre är dessutom skånebaserade och har kopplingar till Musikhögskolan i Malmö vilket är den ursprungliga anledningen att jag valde dem, men kan ses som en begränsning av mitt resultat.

### **3.4 Studiens genomförande**

När urvalet var gjort föranleddes intervjuerna av ett kortfattat e-mail samt ett telefonsamtal där jag förberedde intervjupersonen på vad som skulle ske vid intervjutillfället. Jag nämnde att utgångspunkten var någon av de längre sviter kompositören skrivit, men att målet för intervjun var att diskutera komposition som process mer generell. I det inledande brevet skrev jag endast studiens fokus och syfte samt vilket stycke musik som skulle vara fokus, men jag delade inte med mig av några intervjufrågor i förväg.

Jag formulerade en intervjuguide med de ämnen jag ville diskutera under intervjun, som förutom frågor kring kompositionsprocessen från början till slut, innehöll frågor om informanternas bakgrund och historia som kompositörer och musiker, och även om deras förhållningssätt till särskilda delar av kompositions- och arrangeringsprocessen som till exempel notering av musiken och deras relation till verket/verkens titel.

Jag delade in intervjuguiden utefter ett grundantagande att kompositionsarbetet har en uppstartsfas i början, en arbetsfas i mitten och en avslutningsfas. Detta var ett antagande jag gjorde utifrån min intuitiva uppfattning om hur en kompositionsprocess ser ut – jag hade alltså egentligen ingen saklig grund för denna utgångspunkt. I kapitel 5.5 kommer jag diskutera detta antagande och huruvida det var rättvisande eller ej. Under dessa rubriker skrev jag ett antal potentiella frågor som var aktuella för diskussion av respektive fas. Det var dock få av frågorna som jag citerade ordagrant, utan jag använde guiden mer som en checklista för

att se till att vi berört det jag intresserat mig för. Jag förhöll mig till intervjuguiden så som Bryman beskriver att man bör vid kvalitativ forskning: ”Formuleringen av frågeställningar för undersökningen ska inte vara så specifik att detta hindrar alternativa idéer eller synsätt att uppstå under insamlingen av data under fältarbetet.” (2011, s.419)

Jag var även inspirerad av Sven Bjerstedt vid både utformandet och utförandet av min metod, eftersom han intervjuade aktiva jazzmusiker till sin avhandling *Storytelling in Jazz Improvisation* (2014). Jag tog kontakt med honom via e-mail för råd inför mina intervjuer, och han råde mig enligt följande:

- att börja med en "stor" fråga, för att öka intervjupersonens möjlighet att ta egna initiativ, och
- att växla mellan att "föra" och "följa": att nysta vidare genom en blandning av följdfrågor till de svar som ges och frågor som leder till områden som intervjupersonen inte själv tar upp.

(Bjerstedt, personlig kommunikation, 2019)

Jag ställde därmed större frågor, med min intervjuguide i åtanke, och ledde informanterna in på andra områden i guiden genom att ”föra”.

Enligt Kvale & Brinkmanns (2009) rekommendation avslutade jag även intervjuerna med en *uppföljning*, där jag frågade om intervjupersonen hade någonting att tillägga, för att på så vis försäkra mig om att jag inte går miste om någonting informanten vill ha sagt.

Jag intervjuade två av informanterna, Cennet Jönsson och Helge Albin, på Musikhögskolan i Malmö, och den tredje, Maggi Olin på ett café nära hennes hem i Malmö. Samtliga under mars 2019. När jag träffade informanterna bad jag om deras skriftliga samtycke till deltagande i studien. I min samtyckesblankett informerade jag de deltagande om syftet med studien, hur den skulle genomföras samt att jag ber dem att delta med sitt eget namn, det vill säga utan att jag anonymiserar dem i det färdiga arbetet. Detta motiverar jag dels med att arbetet inte behandlar några särskilt komprometterande eller integritetskränkande uppgifter, och dels utifrån det som Bjerstedt (2014) skriver; I sina intervjuer med jazzmusiker på ämnet improvisation motiverar han utebliven anonymisering av informanterna med att deras arbete och gärning inom musiken kan ses som ett forskningsresultat i sig, och att hans studie är mer av en metastudie. Jag spelade in intervjuerna, både på min mobiltelefon och på en digital diktafon, och informerade även om detta i samtyckesblanketten. Inspelningsutrustningen låg klart synlig på bordet mellan oss vid intervjutillfällena vilket skulle kunna påverka informanterna till en försiktighet och självzensur. (Bryman, 2011) Jag upplevde dock inte vid

min transkription och analys av intervjuerna att så var fallet. Transkriptioner gjordes i två versioner, en mer ordagrann där jag i högre grad tog hänsyn till exakta formuleringar och ljud, samt en mer redigerad där försökte skapa mer flyt i texten, med min uppfattning av kärnan i formuleringarna. Jag använde mig inte av någon av de mer detaljerade metoder för transkribering som t ex Kvale & Brinkmann (2009) beskriver, utan utvecklade efter hand ett eget system för punktering och kommatering vid t ex pauser. Eventuella kroppsliga gester som jag mindes från intervjuer, eller andra intressanta icke-verbala händelser skrev jag ut inom parentes. Men som Kvale & Brinkmann skriver är de specialiserade utskriftsformerna sällan lämpade för ”vanliga intervjuprojekt” (2009, s.199)

Dessutom är det viktigt att inse skillnaden mellan tal-och skriftspråk, och att en utskrift ord för ord inte alltid är den mest rättvisande (Kvale & Brinkmann, 2009).

Den redigerade versionen skickade jag, tillsammans med den inspelade intervjun, tillbaka till informanterna. På så sätt gav jag dem möjlighet att läsa genom transkriptionen och påpeka eventuella missförstånd och felciteringar (Bjerstedt, 2014).

Samtyckesblankett och intervjuguide, samt delar av en transkriberad intervju finns bifogade nedan som bilagor.

### **3.5 Analys av data**

Transkriptionen av intervjuerna och den efterföljande redigeringen innebar det första steget i min analysprocess. Att jag utvecklade mitt eget system för transkribering och markörer för till exempel pauser och stakningar motiverar jag i föregående avsnitt. För vidare analys av mitt transkriberade material använde jag mig av en kombination av *innehållsanalys* och *meningskoncentrering* så som Kvale & Brinkmann (2009) beskriver det. Innehållsanalysen beskrivs som följer: ”Kodningen av en texts mening i kategorier gör det möjligt att kvantifiera hur ofta specifika teman tas upp i texten, och denna frekvens kan sedan jämföras och korreleras med andra mått.” (s. 219) Denna beskrivning stämmer träffsäkert in på vad jag vill åstadkomma med min analys, det vill säga att hitta jämförbara teman i mina informanters redogörelser. Meningskoncentrering innebär enligt Kvale & Brinkmann att man ”drar samman intervjupersonens yttranden till kortare formuleringar” (2009, s. 221). Min analys gick alltså till så att jag drog ut citat jag ansåg tillhöra en viss kategori ur transkriptionen, in i ett separat dokument där jag gjorde kolumner bredvid citaten med utrymme för kategori och meningskoncentrering. Koncentreringen hjälpte mig att navigera bland min avsevärda mängd



transkriberat material som uppgick till över 50 sidor. De kategorier jag fann i materialet fick sedan utgöra strukturen för mitt resultatkapitel.

### **3.6 Forskningsetiska överväganden**

Som jag beskrivit i avsnitten ovan så fick jag alla informanternas skriftliga samtycke till deltagande (med sitt riktiga namn) i studien. Skriftligt samtycke till deltagande i en forskningsintervju överensstämmer med Lunds Universitets (2019) forskningsetiska riktlinjer. Enligt min beskrivning under rubriken 3.4 fick informanterna chans att läsa genom transkriptionen samt det färdigställda arbetet. På så sätt försäkrar jag mig om att min analys stämmer överens med informanternas utsagor så som de uppfattade dessa.

## 4. Resultat

I detta kapitel kommer jag att redogöra för de berättelser och ämnesområden som uppstod under mina intervjuer med informanterna. Uppdelningen är gjord på grundval både av de ämnen som diskuterades och efter informanterna separat.

### 4.1 Informanternas bakgrund inom komposition

#### 4.1.1 Cennet Jönsson

Jönsson beskriver i intervjun hur han i första hand inte ser sig själv som kompositör, utan mer som en saxofonist som finner sig själv i situationer där han ska spela med särskilda musiker, och därefter komponerar efter ett aktuellt behov.

”Ja för det har liksom varit, jag har inte sett mig som kompositör på det sättet, jag har mer sett att jag hört ett sound som jag vill att, alltså som har varit en viss sättning, eller framförallt vissa människor.”

Ja fast oftast är det så att, jag ser, som jag sa innan så ser jag inte mig själv först och främst som kompositör, utan jag ser ju mer, det är lite så praktiskt egentligen att jag tänker från att, jag har en kvartett så ska vi ha en repertoar.

Med en bakgrund inom klassisk musik som klarinettist beskriver han hur han i början av sin karriär inte hade någon dragnig till komposition, utan snarare mot att ”spela rätt”.

Detta ändrades senare under hans utbildningstid på Musikhögskolan, då han beskriver sig själv som en ”dålig student”. Inte på det sättet att han inte utvecklades musikaliskt, men han gjorde sällan uppgifter och läxor enligt anvisningarna, utan var ”lite rebellisk”. Han beskriver också att han inte arrangerade eller komponerade särskilt mycket under sin utbildning på Musikhögskolan, utan att detta kom först senare när han hade sammanhang att komponera för: först gällde det lokala band i Helsingborg under uppväxtåren, och senare större och större sammanhang i och med att han etablerade sig i Lund och Malmö. Sitt första färdigställda arrangemang för storband skrev han för Tolvan Big Band först när han redan varit medlem ett antal år.

### 4.1.2 Maggi Olin

Komposition har alltid varit en del av Olins musicerande på ett eller annat sätt, ända sedan hon var liten. Hon beskriver hur hon alltid haft ett lite upproriskt förhållande till både övning och sina musikstudier:

Olin: Innan dess hade jag väl varit en sån där typ som aldrig ville spela rätt på läxan, på pianoläxan utan jag ville gärna göra om lite. Det är ju också en komposition ju, eller improvisation/komposition.

Erstrand: Men det var mycket pianoläxa och lite klassiskt så från början?

Olin: Ja precis, och så ändrade jag om lite. Både för att jag var lite för slö... Men också, ja att jag ville gå en annan väg liksom.

Detta är en metod och en filosofi som hon uppger har följt henne från tidiga år upp i den professionella karriären. Hon berättar om minnen från skoltiden:

Och så ville jag gärna skriva musiken och då kunde man ju ta till exempel, jag vet att jag en gång skrivit ny musik till ”Det var en gång en sjöman som hette Axel Öhman”, den. Den låten kan inte jag hur den går, men jag kan hur jag gjorde den.

Jag tog den texten, och då var det liksom nån av mina storasystrar som sa, ”men du kan inte bara ta den texten, det är en känd gammal låt du kan inte bara göra en ny!”. Och jag bara; ”va? Varför kan jag inte det?”

Hon talar också om hur denna hållning följt henne även längre fram i livet:

Ja och det var jättebra men det var också tydligt för mig att jag var en sån som vill bryta. Vilket ju är egentligen anledningen till att jag fortfarande skriver och arrangerar.

Vid sina studier på Berklee College of Music studerade Olin mycket arrangering och komposition under strikta och ordnade former. Hon berättar om kursmoment där hon skulle ”skriva en låt i lydisk” eller arrangera i Duke Ellingtons stil. Även om hon såg det som lärorikt så kom den rebelliska ådran ofta fram och kompositionen kunde sluta någon helt annanstans än vad som var intentionen från början, eftersom hon följer sin lust och intuition.

### 4.1.3 Helge Albin

Albin började liksom Jönsson sin musikaliska bana som klassisk klarinettist, och bedrev även han sina studier på Musikkonservatoriet med klarinett som huvudinstrument. Jazzmusik och komposition var något som Albin fick upptäcka utanför studierna.

Ja så jag spelade ju hela tiden i olika grupper, egna grupper också. Och så har jag alltid varit intresserad av komposition. Men jag är ju självlärd, så jag har ju inte gått någon kompositionsutbildning överhuvudtaget.

Intresset för storband kom ur återkommande engagemang med lokala orkestrar i Malmö, och i mötet mellan sina två världar, den klassiska musiken och storbandsjazzen, hittade Albin en egen stil. Stilen visar sig i att Albin ofta skriver långa stycken för storband, på ett sätt som inte var vanligt när han började komponera på det sättet.

Plus att jag hade en klassisk utbildning, så då kom jag ju i kontakt med den klassiska musikens former, av naturliga skäl där eftersom min utbildning gick ut på det. Så man kan säga att jag är tacksam för allt, men jag har ju hela tiden haft förebilder som Béla Bartók, Stravinskij och försökt, eller inte försökt men jag har överfört deras, konceptet inom mitt jazzmusikaliska skrivande.

## 4.2 Incitament för att komponera

### 4.2.1 Cennet Jönsson

Jönsson berättar att incitament att börja komponera ofta har att göra med en viss sammansättning musiker eller ett särskilt konserttillfälle. Vad gäller *Tarantula* så kom detta komponerande ur en önskan att få göra en svit som var specialskriven för Tolvan Big Band.

Ja, jag frågade Helge (Albin, förf. anm.); ”Får jag lov att göra en platta med egen musik?” ”Javisst!”

Så skrev jag en svit.

Ja jag ville prova, jag hade aldrig skrivit någonting svitartat för storband. Jag ville ha en musik som kan spelas attacca liksom. Och att det finns en följd, att det finns en form.

Det är nånting utmanande med svitformen att den ena leder vidare till nästa del och så vidare.

Jönsson beskriver vidare hur han ofta komponerar utifrån en stark känsla av att vilja vara med och spela själv. Detta var fallet med *Tarantula* som var fokus för vår intervju, men även för *Scanian Suite* som han skrev för stråkorkester.

Det där, när man tänker efter att, ofta är det så när jag gör grejer att jag har liksom en musikalisk dröm, eller jag hör nånting, ett sound mer på de här instrumenten spelade av de här specifika människorna. Och sen tänker jag ju också egoistiskt att det vore kul att spela till, eller med, framförallt med.

#### 4.2.2 Maggi Olin

Olin berättar hur komponerande ofta uppstår spontant för henne, när hon till exempel övar, men oftare nu än förr kommer färdiga stycken ur beställningar och åtaganden i olika projekt.

Erstrand: Men hur kan det se ut, hur skiljer sig det här liksom beställnings/svit-skrivandet från annat? Är det ofta så du skriver att du har ett specifikt sammanhang att skriva för eller?

Olin: Nu för tiden är det det. Det har det ju inte varit tidigare.

Erstrand: Ok, hur kan det ha varit då till exempel?

Olin: Ja men om man var liten var det ju bara för att jag lekte med det, för att jag ville tänka att ”så ska det va”, det ska va kul. Och det är inspirerande att få en beställning, man har det ”vi ska ut och spela nu”, ”nu ska vi spela min nya musik” det är ju väldigt inspirerande. Men jag, för mig har ju övning också varit tillbud, på nåt sätt att jag hamnar i komponerande. Så att... Ja jag börjar öva nånting, och sen precis på samma sätt som uppgifter på Berklee så blir det liksom, nä då finns där en annan liten person som ”nej men, vill inte!” ”För jag vill ändå inte spela så här.”

Vad gäller musiken som Olin skrev för SJO under 2017–2018 så var det en beställning på 45 minuter musik från storbandets konstnärliga ledare Fredrik Norén. Denna beställning utökades sedan med en på ytterligare 15 minuter musik från Sveriges Radio. Detta blev den grundläggande ramen för kompositionerna, att 60 minuter musik skulle komponeras för att framföras av just SJO under hösten 2018.

### 4.2.3 Helge Albin

För Albins del kom kompositionen av *Thetris* ur en förfrågan från Malmö Symfoniorkester att göra ett samarbete med Tolvan Big Band. Det ledde till en lång process av komposition och studier av orkestrering för symfoniorkester.

Albin: De ville i alla fall ha ett samarbete, att jag skulle skriva för MSO. Och ett sånt stort verk hade jag aldrig gjort ju, och aldrig gjort sen heller.

Erstrand: Nä?

Albin: Faktiskt va, fruktansvärt jobb!

Erstrand: Ja förstår det!

Albin: Ja för man går ju in i det med ganska så hög svansföring, och tänker ”här ska fantamej skrivas” och sen när man börjar, man ser liksom hur partituret bara flyttar sig inte en millimeter liksom, då blir det mer ”Hjälp! Mamma?”

Erstrand: (Skrattar) Ja precis, ”ska det nånsin ta slut?”

Albin: Alla ska ha att göra, samtidigt får det inte bli rörigt, och man ska hålla formen, det är ju ett riktigt hantverk va.

## 4.3 Processen- inledning och arbetsfas

Nedan beskriver informanterna hur arbetet kan te sig när de sätter igång en kompositionsprocess samt hur det fortsätter från inledningen.

### 4.3.1 Cennet Jönsson

*Tarantula* är ett särskilt intressant stycke att studera vad gäller just av uppstarten av kompositionsprocessen. Innan Jönsson komponerade en enda ton av stycket hade han bestämt hur många satser som skulle ingå i sviten, nämligen åtta, ett antal inspirerat av spindelns åtta ben. Han gjorde också en grundläggande struktur för hur satserna skulle förhålla sig till varandra, både vad gäller dynamik, tempo och tonalitet.

Jönsson: Storformen, storramen, det ska vara åtta satser. Hur ska de då hänga ihop? Jo, då ska de ha, om vi tar... Det viktigaste är egentligen inte tonarter och så men, utan mer feelingen eller vad ska man säga, uttrycket. Det ska va, varje del ska på något vis kontrastera till nästa del.

Erstrand: Okej

Jönsson: Så ettan kontrasterar..., som då heter, *Potenza*, kontrasterar till nästa del va och så vidare så att åtminstone, de kontrasterar i varje fall i par.

Och sen gjorde också att jag hittade en tonserie, en åttatonsserie där varje ton utgör en slags tonal centralpunkt i varje sats.

Han beskriver denna typ av arbete med att han ger sig själv regler, där även styckenas titlar var bestämda innan de komponerades. ”För att jag kan ju inte ha ett helt universum att skriva ifrån. Det blir ju otäckt alltså.” Titlarna på *Tarantulas* satser är italienska ord för olika känslolägen, eller ”sentiment” som Jönsson uttrycker det, och detta förhållningssätt inspirerade både satsernas respektive karaktär och vilken solist som Jönsson önskade höra i satsen.

Improvisation är en viktig del av storbandsmusik generellt, och för Tolvan Big Band är improvisationsinslag kanske i särskilt hög grad specifikt och karaktäristiskt. Jönsson beskriver hur han arbetar med att inkorporera improvisation i sin komposition:

...jag kommer tillbaks till att jag liksom designar musiken för det bandet. Jag hör att i den delen ska det vara Fredrik som spelar trumpet, och Ola som spelar trombon. Det går inte med nån annan, det är klart, alltså, om de är sjuka får vi ju ta någon annan. Men egentligen hör jag de som spelar. En melodi vill jag höra Helge spela, eller jag vill själv kanske ta nån del när jag, där jag känner att jag vill uttrycka min grej liksom. Och så vidare, så jag designade Tarantulan för Tolvan liksom, det var inte bara en storbandssvit, utan för oss.

Jönssons metoder för att inleda en kompositionsprocess varierar dock påtagligt, och *Tarantula* är inte på något sätt representativ för hans tillvägagångssätt. När han skulle skriva ett av styckena på *Ten Pieces* beskriver Jönsson hur han då istället tvingade sig själv att använda rösten för att komma åt en melodi han hörde inom sig, snarare än saxofonen eller pianot. Denna metod sprang ur en känsla av att hans pianokunskaper var lite för underutvecklade, och hans saxofonkunskaper lite för välutvecklade för att komma åt den melodi han strävade efter.. Genom att sjunga och spela in sin sång på en bandspelare, transkribera melodin och sedan justera något åstadkom han dock detta. Han ville inte hamna i de respektive klichéer som instrumenten påbjuder. Om den metoden säger han att ”Jag tänker att, jag vill att musiken ska komma inifrån.”

När det gäller musik som är mer baserad på välarrangerade klanger som till exempel storbandsmusik, utgår Jönsson ofta från pianot i sitt komponerande för att hitta klangerna, och

för sedan in dem i notskriftsprogrammet Finale för att lättare få en överblick över styckets struktur. På det sättet kan han även laborera med stämföring och rytmisering utan att dessa musikaliska tillvägagångssätt är beroende av hans pianokunskaper.

### 4.3.2 Maggi Olin

Olin hade strukturen för sitt arbete klart redan i den inledande fasen. 60 minuter musik skulle skrivas för Stockholm Jazz Orchestra. Angående att inleda sitt arbete med musiken berättar Olin:

Erstrand: Men när du väl jobbar då, när du visste att ”nu ska jag skriva si och såhär mycket musik för Stockholm Jazz Orchestra” hur...?

Olin: Då öppnar jag Finale som jag inte hade haft öppet sedan 2013

Erstrand: (Skrattar)

Olin: Det var det jag började med då, kan man säga. ”Hur fanken ska detta...?”

För Olin löpte det inledande arbetet med musiken parallellt med processen av att åter lära sig arbeta i notskriftsprogrammet Finale. Mer generellt börjar Olins komposition dock ofta med att hon sätter sig vid pianot och prövar sig fram:

Ja hur börjar jag, då börjar jag nog vid pianot jag sitter och liksom spelar. Det börjar, ofta börjar det med några klanger som jag liksom flyttar. Sen försöker jag bygga ihop dem med melodier. Sen börjar jag liksom höra, ofta när jag är ute och går, eller gör nåt helt annat. Men inte nånting sånt som, står och undervisar eller så, utan nånting som är ganska, när det är bara jag. Går, eller är ute i min trädgård eller, då liksom kör detta i huvudet. Och ibland går jag i det tempot som jag vill ha musiken i.

Kompositoriska idéer kan även komma till henne vid tillfällena som är tänkta för någonting annat, till exempel övning, vilket framkommer under kapitel 4.2.2.

Hon berättar även att hon ofta återanvänder idéer från tidigare musik hon skrivit. Det kan vara hela delar med ackord och melodi, eller bara något litet koncept som återkommer. ”Jag ’recyclar’ jättemycket min egen musik. Det kan vara klanger eller melodier”



Utöver den digitala stationen som arbetet i Finale innebär, jobbade Olin med en typ av anteckningsblock när hon skrev för SJO. Hon hade ett stort notblock vid sitt piano. Detta kom att utgöra ett annat sätt att skriva av sig idéer gällande till exempel stämföring utan att behöva skriva in dessa i Finale, en teknik som hon kunde uppleva som mer slutgiltig.

Olin arbetar ofta kollaborativt på ett eller annat sätt och tar ofta hjälp av kollegor för att komma vidare i sitt arbete. Det kan till exempel innebära att en kollega delar med sig av en låtidé som Olin vidareutvecklar, eller att hon tar hjälp av mer erfarna arrangörer vad gäller vissa arrangeringstekniska frågor.

När Olin skulle komponera för SJO var det faktum att hon visste vilka som spelade i orkestern en viktig inspirationskälla. När hon skrev musiken hade hon redan vissa solister i åtanke, och berättar om hur hon komponerade *Green Mustard* åt en specifik trumpetare:

Så vet jag att han kan spela, riktigt fult på nånting som är väldigt vackert. Eller, han kan spela väldigt vackert på nånting som är väldigt fult. Så då skrev jag en låt som heter *Green Mustard* som då är både det här liksom, green och mustard, det är, om du tänker de två färgerna liksom. Så är den, och då är ju han, när jag tänker på det och hur den låten är så, för andra kanske den är jättevacker, men för mig är den ganska introvert och ganska ful, men den öppnar också upp sig. Så det blir det den typen av saker blir inspiration, att solon, vem som ska spela det...

### 4.3.3 Helge Albin

Albin berättar om hur han tidigare i sin karriär som kompositör mest satt och väntade på att inspirationen skulle slå ner som blixtn från klar himmel, men då detta visade sig vara en väldigt ineffektiv metod fick han börja leta efter andra strategier:

Albin: Utan, så jag lärde mig snabbt, eller snabbt, jag lärde mig efterhand att det är väldigt bra om man sätter upp problem för sig. Det kan till exempel vara att jag bestämmer mig för att de första tio minuterna får jag bara komponera i lilla oktaven. Och då har jag ställt upp ett problem för mig va, som jag måste lösa. Och så kan man ju lätt tro att det begränsar en va? Men vad händer om jag går utanför det då? Om jag plötslig får en fantastisk... Måste jag hålla mig till det? Åker jag i fängelse om jag går utanför, eller får jag böta? (Skrattar)

Erstrand: Ja just det. Nej det är ju du som har satt upp regeln liksom.

Albin: Ja visst, eller hur va? Nej det är klart då följer jag ju min inspiration, för det var ju lite det som är meningen med att man tar, att man ska ha igång nån form utav inspiration.

Har jag ingen tidspress på mig, då brukar det ta en jävligt lång tid att komma igång. Då är det bara vänta, vänta. Det är bättre att göra nåt, skriva tio dåliga takter än inga alls. Än att vänta på att det kommer.

Vad gäller *Thetris* var det en process Albin till en början upplevde övermäktig, men även detta skapande hittade han strategier och ramar för. Han tog vid tiden för denna komposition lektioner av den klassiskt orienterade kompositionsprofessorn Hans Gefors, som rådde Albin att ha ”lådor att lägga grejer i”, i form av att till exempel ha bestämd total tid för stycket samt för respektive sats. Han gjorde även en dynamik-och karaktärmässig ”karta” för stycket på liknande sätt ”som om jag lägger ett set när vi har en konsert med Tolvan. Då ska det va snabbt, medel, långsamt, så det blir nån kontrast”.

Mer generellt berättar Albin hur han oftast börjar med att bestämma ett ”trumgroove”, det vill säga en rytmisk karaktär att relatera sin musik till. I det tidiga skedet kan även en basfigur tillkomma. Med detta som fundament börjar Albin sedan skissa fram melodiska fraser eller harmoniska följder att strukturera upp stycket med, och återkommer till att rytmiken alltid har högsta prioritet i hans process.

När Albin ska bestämma harmonik till sin musik har han strävat mot att komma ifrån det han beskriver som ”förutsägbara” II-V-I-kadenser. Istället jobbar han mer fritonalt med det han beskriver som sin ”färgpalett” där fler sänkta toner i förhållande till durskalan ger en ”mörkare” klang och fler höjda toner ger en ”ljusare”. Han litar snarare på sitt gehör än på teoretiska koncept och regler och beskriver att han utvecklat en ”hög känslighet” för klanger och sofistikerad stämföring över lång tid.

Albin vittnar likt de andra informanterna om att notskriftsprogrammet Finale är ett viktigt verktyg för att kunna överblicka och kontinuerligt lyssna tillbaka på arbetet med ett stort verk. Han ser dock vissa fallgropar vad gäller möjligheten att redigera detaljer. När varenda ton i arrangemanget kan ändras med ett knapptryck blir möjligheterna väldigt stora på bekostnad

av helhetskänslan. De gånger han istället skriver för hand upplever han inte att han fastnar på samma sätt, eftersom det är mer omständligt att redigera handskriften.

Alla ovanstående strategier gäller dock framförallt den inledande fasen av kompositionen.

Gällande hur arbetet fortskrider och var inspiration kommer från säger Albin så här:

Albin: Då litar jag ju på, och då kommer det ju in inspiration, då har jag att himlen öppnar sig va. Då flyter det på, utan, då är det ju liksom den här känslan som man kan få att, ”jag vet inte vad det kommer ifrån!”.

Erstrand: Mm

Albin: Nånstans att man blir, alltså universum på nåt vis, då kommer man in på mer filosofiska tankar, och det är ju som många beskrivit det också, klassiska kompositörer; ”Det är inte jag som har skrivit det! Jag är bara instrumentet.” Och då försvinner ju också på något vis, i det ögonblicket försvinner egot också. Vilket är intressant va, för då är det liksom, jag är inte mottaglig för kritik på det viset. ”Ja den jäveln, han tyckte inte det var bra...” Det skiter jag fullständigt i! Det är liksom...

Erstrand: Det är inte det det handlar om?

Albin: Det är inte det det handlar om då i det läget. Jag har fått att det har kommit till mig, och jag vet att det är äkta.”

Processen blir alltså mer abstrakt och mer av ett flöde när det väl har kommit igång.

## 4.4 Processens slutskede

### 4.4.1 Cennet Jönsson

På frågan om när Jönsson anser att en kompositionsprocess närmar sig sitt slut säger han att det är svårt att veta exakt, men att ha en tydligt uppsatt ram i form av till exempel en deadline hjälper. Vad gäller komposition i jazz-sammanhang så kan det dessutom vara svårt att dra en tydlig linje för när ett stycke är ”klart”, just på grund av musikens improvisationselement:

”Det är ju en, det är ju det som är häftigt med improvisationsmusik också att den är ju ständigt i förändring. Så på ett sätt är svaret att det blir aldrig färdigt, men på ett annat sätt när man håller på och skriver så måste man nån gång släppa det.”

Det tillkommer ofta åtskilligt efterarbete sedan musiken presenterats för musikerna, framförallt i större ensembler som till exempel storband, då instrumentspecifika svårigheter och fysiska förutsättningar kan komma att visa sig först i repetitionsarbetet. Det kan exempelvis gälla sådana saker som hur länge en trumpetsektion orkar spela i ett högt register. Han anser även att det är viktigt att musik får spelas live innan den spelas in, eftersom andra intressanta problem kan uppstå vid ett liveframträdande som kan behöva åtgärdas innan inspelning.

#### **4.4.2 Maggi Olin**

Olin vittnar även hon om att det är viktigt att ha en deadline som ramverk för arbetet och att det tillkommer en del efterarbete när man väl har hört resultatet från orkestern. Det gäller alltså samma typ av efterarbetet som Jönsson redogör för i föregående avsnitt.

#### **4.4.3 Helge Albin**

Albin lägger stor vikt vid styckets avslutning: ”Det är det svåraste. Det är skitsvårt alltså, ’hur ska jag avsluta och knyta ihop säcken?’ Det är det som är nästan ångestbildande.” Han säger även att ”Man kan fördärva ett helt stycke med en dålig avslutning”. Återigen är det tidigare uppsatta ramar och strategier som är till hjälp. Har han till exempel bestämt en tidsram för stycket så råder det ju ingen tvekan om när den är uppfylld. Som regel ser han det som att det bara finns två val när det kommer till avslut: ”Man kan säga, antingen, regel ett som man måste hålla, att antingen ska det sluta PANG, fortissimo, eller så ska det sluta pianissimo. Där finns inga mellanting. Då är det dåligt om inte... det finns ingen mening med att sluta på ett mezzoforte”

### **4.6 Informanternas eget lärande under processen**

Alla informanterna vittnar om att deras kompositionsprocesser ofta även innefattar en lärandeprocess. Detta är fallet särskilt vad gäller de sviter/stycken komponerade för andra sättningsar än sådana de vanligtvis jobbar med som till exempel Jönssons *Scanian Suite* för stråkorkester, Olin's musik för storband och Albins *Thetris* för symfoniorkester.

### 4.6.1 Cennet Jönsson

Att konstant lära sig mer ser Jönsson som en naturlig del av kompositionsprocessen. Han beskriver i intervjun hur han genom åren har kommit att hitta det han ser som kännetecknen för hans personliga stil, där starka melodier, ”grooves” och udda taktarter återkommer: ”Så då sätter jag kanske lite grann min prägel på det, det är så jag tänker. Och sen så kan jag ju lära mig mer alltså, det finns ju massor att lära sig hela tiden.”

När Jönsson började arbetet med *Scanian Suite* för stråkorkester under ledning av Mats Rondin, talade han med Rondin om att han var intresserad av att skriva musik för orkestern, utan att nämna att han inte hade komponerat för stråkar innan. Det blev startskottet för en läroprocess där han lyssnade in sig på en mängd musik för stråkar, däribland Bartóks och Beethovens stråkkvartetter. Han tog också hjälp av stråkmusiker för att få råd angående vissa instrumentspecifika tekniker.

*Tarantula* skrev Jönsson ur en önskan att lära sig skriva en längre sammanhängande svit med tydliga övergångar mellan satserna och ett följbart övergripande tema. Innan *Tarantula* hade han inte skrivit något sådant material för storband.

### 4.6.2 Maggi Olin

Läroprocessen bestod för Olins del i stort av att lära sig hantera notskriftsprogrammet Finale på nytt, efter att inte ha använt det på ett antal år. Den processen löpte parallellt med själva kompositionen, på ett sätt som Olin beskriver som typiskt för hennes process:

”Jag är inte en sån person som först lär mig Finale och sen börjar skriva. Utan det är typiskt mig att jag gör det parallellt. Det får gärna vara att det är nån slags, det har alltid varit att det är nån slags kaos, när jag skriver musik.”

Olin beskriver också hur hon gärna tar hjälp av kollegor, och gjorde det vad gällde både musikens form och struktur samt instrumenttekniska frågor när hon skrev för SJO.

### 4.6.3 Helge Albin

Instrumentering för symfoniorkester var huvudsakligt fokus för Albins läroprocess under kompositionen av *Thetris*. Utöver sina självstudier inom instrumentering konsulterade han både den tidigare nämnde Hans Gefors och en annan professor i komposition, Rolf Martinsson. Den senare lärde honom bland annat att en baslinje spelad av Malmö Symfoniorkesterns sex kontrabasar inte nödvändigtvis blir tydlig bara i egenskap av sin akustiska volym. Det som krävdes i det fallet var istället att en fagott spelade med i linjen, vilket kompletterade basarnas frekvensmässiga profil och på så sätt fick linjen att höras.

## 4.7 Utommusikalisk inspiration och titlar

Nedan följer informanternas resonemang kring olika slags utommusikalisk inspiration och vilken roll ett musikstyckes titel kan spela.

### 4.7.1 Cennet Jönsson

Under rubriken 4.3 står att läsa hur Jönssons arbete med *Tarantula* skiljer sig en del från hur han vanligtvis komponerar, på det sättet att svitens struktur och satsernas titlar kom till innan musiken. De olika känslolägena och idén om kontrasterna mellan styckenas karaktär, fick visa Jönsson var musiken skulle ta vägen. I vanliga fall, berättar Jönsson, kommer titeln allra sist i hans process och ofta frågar han någon annan vad stycket ska heta. Han ansträngde sig för att hitta kärnfulla titlar som inte nödvändigtvis är entydiga i sin innebörd:

”Jönsson: Alltså det ska ju inte vara en hel mening utan ett ord som kan vara lite dubbeltydigt också. Alltså tar du *Luce*, ”light” på engelska kan ju vara lätt också.

Erstrand: Just det.

Jönsson: Och ljus, det kan ju vara ett mjukt ljus och det kan vara ett hårt ljus, det kan vara många olika sätt va.”

Inspirationen tog sig uttryck till exempel genom att *Silenzio* blev en stillsam sorgesång över en nyligen bortgångnen närstående, och *Luce* fick sin ljusa, lättsamma karaktär genom ett lekfullt ”groove” i 23 åttondelstakt.

Ett av spåren på albumet *Galiza* kom till med inspiration från Jönssons vistelse i Spanien. Han ville skriva ett stycke med inspiration från de katolska processioner han bevittnat och skrev därför ett högtidligt, stillsamt stycke musik med tydliga inslag av marschmusik.

Jönsson nämner avslutningsvis att det är sällan som han får chans att prata med sina medmusiker om bakgrund och incitament till ett stycke musik som ska studeras in. Men tydliga titlar, eller användning av de klassiska italienska karaktärsbeteckningarna såsom *adagio* och *sensibile* kan vara effektiva verktyg för att kommunicera sin musikaliska idé till medmusikerna.

#### 4.7.2 Maggi Olin

Olin har inte samma konkreta associationer mellan titlar och musiken som Jönsson. Hon för däremot ett resonemang om hur hon kopplar musikens karaktär till färger. Under tiden som hon komponerar får hon en känsla för vilken färg musiken har och upplever därmed även vilka färger i form av andra klanger och texturer som saknas i musiken. Det är ingenting hon kan förklara i konkreta termer där hon till exempel kopplar en viss ackordfärgning till en specifik färg, utan mer en känsla hon bär inom sig. På senare år har denna känsla allt oftare inspirerat titlar till hennes musik och majoriteten av musiken hon skrev för SJO har ord för färg i titeln. Ett av styckena, *Ice Blue*, kom till henne under en tids sjukdom. Hennes fysiska tillstånd inspirerade henne att skriva stycket. Så här berättar Olin om tillkomsten:

Olin: En låt, den här som heter *Ice Blue*, som är väldigt så där, nästan kemiskt på nåt vis. Eller i min hjärna är den det i alla fall för att jag var sjuk...

Erstrand: Jaha?

Olin: Och hörde de konstigaste, vidrigaste, rytmiska idéer och fula intervall som jag liksom inte kunde identifiera. Alltså det var bara sånt där mikro liksom...

Erstrand: Mm?

Olin: Och så råkade jag skriva det på Facebook. Liksom ”jag hör de absolut fulaste, vidrigaste rytmik och intervaller”, och så skrev Håkan Broström till mig, ”det låter väldigt intressant, det kan du ju göra nånting av”. Och då, då kom den låten.

Utöver sitt resonemang om färger säger Olin att hon sällan komponerar med intention att gestalta någonting annat än just musik. Hennes känsla för färger som ett sätt att få syn på

karaktär har dessutom kommit till henne först på senare tid. Titlar kommer ofta till henne som en typ av arbetsnamn som sedan fastnar, men ”Namnet inspirerar mig inte...”

### **4.7.3 Helge Albin**

Att relatera sin musik till något utommusikaliskt eller låta sig inspireras av en titel är inte någonting som Albin intresserar sig för. Tvärtom är han snarare emot att romantisera kring sin musik och vad den är inspirerad av.

Albin: Jag har inget förhållande till det kan jag säga nästan direkt. Jag är nästan anti mot det.

Erstrand: Okej?

Albin: Att man romantiserar över att ”åh nu har jag gjort en fantastisk, jag fick inspiration av den här versen eller poesi...” Det är i alla fall inte jag. Jag vill bara att det ska ha ett namn, punkt slut.

## **4.8 Om att notera och instruera**

### **4.8.1 Cennet Jönsson**

Jönsson har ofta en tanke om vem som är på den mottagande sidan när han noterar musik. Om han till exempel skriver musik med en triol/swing-underdelning så väljer han ofta att skriva musiken i tolv åttondelstakt snarare än fyra fjärdedelstakt med trioliserade åttondelar om musiken ska framföras av klassiskt skolade musiker med liten vana av swing-rytmer. Han ser det som en viktig del av ett professionellt komponerande att visa respekt för de aktuella musikerna och deras bakgrund.

Jönsson vill ofta notera sin musik exakt som han tänker sig den. Han ser det som lätt att tro att notskrift tar musikerna längre från musiken, men hans åsikt är att det snarare är tvärtom. En tydlig, omsorgsfullt formgiven notskrift kan ofta göra musiken mer rättvisa än att ”ta det på feeling” som han uttrycker det. Notskriften blir ett viktigt verktyg för kommunikation, framförallt i större ensembler.



När det gäller mindre ensembler med mer utrymme för improvisation kan inställningen till notation dock snarare bli det motsatta. Han väljer medmusiker med omsorg utifrån deras förmåga att musicera och improvisera:

Det är ju liksom till exempel om jag spelar i en kvartett med de musiker som jag spelar med ganska mycket, så kan man ju inte tala om hur trummisen ska spela sitt komp alltså. För han är mycket bättre trummis än jag är.

Och vidare om att arbeta med slagverkaren Lisbet Diers:

Då när har jag spelat med henne till exempel så talar jag inte om för henne exakt hur det kompet ska låta, eller hur den grooven, hur hon ska göra, jag vill att hon ska överraska mig. Jag ger henne vissa guide notes, ”i den här riktningen...”. Och kanske allra bäst genom att spela på ett visst sätt, så att hon hör vart jag är på väg. Så kan hon förhålla sig till det, då kan hon vara medkompositör på sätt och vis, i spelet.

#### **4.8.2 Maggi Olin**

Olin har märkt en tendens hos vissa av sina medmusiker att överanalysera det som står på ett notblad, till exempel ackordbeteckningar. Om det är en okonventionell klang så kan en avancerad ackordbeteckning hindra en musiker från att spela ut i till exempel en improvisation. Men om Olin är vad hon beskriver som ”slarvig med ackordssymbolerna” så blir det som en genväg till musiken där musikerna inte hinner reflektera över teorin bakom, utan istället följer gehöret och spelar bättre enligt Olins mening.

I arbetet med musiken för SJO insåg hon dock vikten av att ha en omsorgsfullt nedtecknad notskrift eftersom sådana faktorer som accenter och utrymme för andning blir extra viktigt i ett storband.

#### **4.8.3 Helge Albin**

Albin anser det viktigt att notskriften, även när den är gjord i notskriftsprogram, liknar naturlig handskrift. När det valda typsnittet är mjukt och följsamt så anser Albin att notbilden blir mer levande och att musikerna spelar därefter.

## 5. Diskussion

I följande kapitel kommer jag diskutera informanternas uttalanden utifrån ämnesområden som uppstod under våra samtal, och belysa och kontextualisera dessa resultat med hjälp av tidigare litteratur, redogörelser från andra kompositörer och musiker samt mina egna reflektioner.

### 5.1 Kompositionsprocessen, och ramar som inspiration

Samtliga informanter berättar hur de på olika sätt använder sig av ramar och begränsningar som ett sätt att få fart på kompositionsprocessen. När valmöjligheterna är till synes oändliga kan det vara svårt att veta var man ska börja, vilket snarare leder till prestationsångest än skaparglädje. Jönsson beskriver det med ”För att jag kan ju inte ha ett helt universum att skriva ifrån. Det blir ju otäckt alltså.”, och både Olin och Albin beskriver ångesten med att ha ett tomt notblad framför sig som inte rör sig en millimeter fram. Att på ett eller annat sätt begränsa antalet valmöjligheter i inledningen blir ett sätt att lura hjärnan in i ett komponerande, och när de väl är inne i arbetet så flyter det genast på mycket lättare. Av de tre informanterna var det Jönsson som satte upp de mest utförliga ramarna för *Tarantula*-sviten. Han bestämde antalet satser, tonalitet för satserna i form av en åttatonsserie, titlar och förhållande mellan satsernas karaktärer innan han hade skrivit en enda ton. Det liknar den ”top-down-planning” som Olofsson (2018) använder sig av för att få överblick över långa stycken. Dessutom blev en tänkt solist inspiration till styckets karaktär eftersom Jönsson så väl känner sin orkester och deras individuella förmåga till improvisation. Olin verkar ha haft ett friare förhållningssätt när hon komponerade för SJO men beskriver hur begränsningar i form av kompositionsuppgifter ofta hjälpte henne under utbildningstiden på Berklee. När uppgiften var att skriva en låt i lydisk tonalitet blev det en anledning för henne att utforska klangligt och melodiskt material, och då kom ofta en komposition ur det utforskandet. Det var inte nödvändigtvis en komposition som följde den ursprungliga begränsningen, det vill säga lydisk tonalitet, men likväl hade begränsningen satt igång en process som slutade i en färdig produkt. Albin berättar också om han lurar sig själv in i komposition. Genom att sätta upp ramar för sig själv och sedan bryta dem får han ut det bästa av två världar, nämligen inspirationen från de uppsatta begränsningarna och de breda möjligheterna som arbete utan begränsningar ger.

Och då har jag ställt upp ett problem för mig va, som jag måste lösa. Och så kan man ju lätt tro att det begränsar en va? Men vad händer om jag går utanför det då? Om jag plötslig får en fantastisk... Måste jag hålla mig till det? Åker jag i fängelse om jag går utanför, eller får jag böta? (Skrattar)

Erstrand: Ja just det. Nej det är ju du som har satt upp regeln liksom.

Albin: Ja visst, eller hur va? Nej det är klart då följer jag ju min inspiration, för det var ju lite det som är meningen med att man tar, att man ska ha igång nån form utav inspiration.

Ramarna blir ett sätt att skapa ordning i medvetandet, vilket Csíkszentmihályi (1996) beskriver som en förutsättning för att uppnå ett tillstånd av *Flow*, tillståndet då ”uppmärksamheten fritt kan investeras för att uppnå ett mål.” Att tänka sig ett helt stycke musik, eller ännu värre en hel svit, blir lätt skrämmande om man inte på något vis kan skapa ordning i den tankevärlden. Genom att minska antalet möjliga vägar för kreativiteten att ta, ger man medvetandet den bästa förutsättningen för att fritt kunna ta sig fram på dessa vägar. Kompositörerna ger alltså sig själva förutsättningar för *Flow*. Detta överensstämmer även med det som Bill Evans beskriver i intervjun från 1966, om faran med att endast ha en vag uppfattning om vad det är man vill åstadkomma. Det leder bara till förvirring för kompositören, och att han uppmuntrar till att istället ”enjoy the step-by step procedure” (Bill Evans Archive, 2016).

Trots detta så berättar alla informanter om en drivkraft att komponera egen musik som kommer ur att vilja bryta normer och ramar som de själva eller andra ställt upp. Vad gäller informanternas bakgrund som kompositörer finns det gemensamma drag i deras berättelse. Jönsson berättar om hur han komponerar ur lust att spela sitt instrument med nya uppsättningar musiker, Olin berättar om hur hon under så väl sin utbildning som upp genom sina verksamma år har haft en rebellisk ådra som drivit hennes komponerande, och Albin har införlivat koncept från den klassiska musiken in i storbandsformatet på ett sätt han inte själv hade hört innan.

## 5.2 Kompositionens slutskede

Albin berättar i intervjun att han tycker att ett av de svåraste momenten under kompositionsprocessen är att veta när stycket är färdigställt. Han tycker det är ”nästan ångestbildande” men ställer också höga krav på sig själv då han anser att ”man kan fördärva

ett helt stycke med en dålig avslutning.” Jönsson förklarar också hur han anser att gränserna för när ett stycke är avslutat är svårare att dra, när musiken innehåller improvisation. Även om stycket har haft premiär för publik så kommer det att låta annorlunda varje gång det framförs eftersom det finns utrymme för musikernas individuella tolkningar och infall. Så huruvida stycket är ”klart” eller inte, blir en fråga om vilken mening man lägger i begreppet. Detta skapar en intressant brytning vad gäller verk för den typen av stora ensembler som har varit fokus för min studie. Både vad gäller storband och ensembler med inslag från symfoniorkestern så ställs större krav på kompositören/arrangören att arrangera musikerna till en enad röst i de partier som innefattar hela ensemblen. Men när det kommer till delar med utrymme för improvisation så flyttas genast ansvaret från kompositören till musikerna som spontant komponerar i stunden. Huruvida musikerna kan hantera det ansvaret är viktigt att ta hänsyn till som kompositör. Jönsson berättar i intervjun hur han tycker det är viktigt att visa den respekten och till exempel vara noggrann med notation för de som behöver det, snarare än att anta musikerna kan ”fylla i mellan raderna” med improvisation. Schneider (John Clare, 2013) berättar om liknande erfarenheter då hon stötte på musiker som inte var vana vid att ta sig den frihet hon erbjöd dem.

Schneider berättar även på ett sätt som liknar Albins, om att mängden tid och engagemang man lagt ned i kompositionen gör det väldigt svårt att bestämma sig för att avsluta det. Desto mer tid och engagemang som läggs ned, desto viktigare blir det att musiken får ett avslut som står i proportion. Det leder till det som Albin beskriver som ”ångestbildande”, och Schneider (John Clare, 2013) beskriver som ”making me miserable and keeping me up at night”.

Fenomenet sätter fingret på det som jag ser som en viktig balansgång i komposition, balansen mellan hantverk och personligt uttryck. Den hantverksmässiga dimensionen behövs för att få igång själva arbetet och för att sätta in det i en historisk och musikalisk kontext, men en övervikt ditåt kan leda till musik som känns industriell och ointressant. Det personliga uttrycket behövs för att känna ett engagemang för sin musik och sin process, men en övervikt åt det hållet kan göra musiken svår att släppa från sig som en färdig produkt.

### **5.3 Komposition som lärande och upptäckande**

De stycken och sviter som var fokus för mina intervjuer innebar alla komposition i ett annat format än den informanterna vid tillfället var vana vid. Att skriva en sammanhängande svit för storband var nytt för Jönsson när han skrev *Tarantula* och skriva för stråkar var utforskat

innan *Scanian Suite*. Att överhuvudtaget skriva för storband var ovant för Olin när hon komponerade för SJO och Albin har inte komponerat för symfoniorkester varken före eller efter *Thetris*. För att ta sig an utmaningarna de ställdes inför var de alla tvungna att lära sig nya tekniker och tillvägagångssätt. Jönsson studerade stråkarrangering och historiska verk som förberedelse för *Scanian Suite*, Olin lärde sig hantera Finale på nytt och Albin studerade litteratur samt tog privata lektioner för att lära sig om orkestrering under arbetet med *Thetris*. Trots att var och en har gedigen musikutbildning bakom sig väljer de alltså att åta sig projekt som ligger utanför den kunskap de redan besitter. Detta ser jag som intressant och mycket inspirerande, att de trots sin långa erfarenhet av komposition väljer att utvecklas genom utforskade vägar, snarare än att fastna i tidigare meriter.

Det rimmar även fint med det som Evans beskriver i sin filosofi om jazz som mer av en nyfiken och improvisatorisk inställning till musik, snarare än en stil med vissa musikaliska idiom. "It ends up where the jazz player, if he's going to be a serious jazz player, teaches himself. And the jazz player, I think, ultimately must select and discard according to his own self" (Evans, 1966)

Jag skulle dessutom vilja argumentera för att lärandemoment av olika slag är någonting som karaktäriserar kompositionsprocessen. Komposition handlar om att se till sin egen genom åren ihopsamlade kunskap och använda det som ett material att skapa någonting nytt, ej tidigare existerande utifrån det. Man kan se det som att man lär sig själv någonting nytt, i form av att man pusslar ihop tidigare pusselbitar av musikalisk kunskap till en kombination som bildar ett nytt verk.

## 5.4 Titlar och utommusikalisk inspiration

Jönsson har i sin *Tarantula*-svit mycket på ett mycket genomgående och snillrikt sätt använt sig av titlar och en uppsättning förutsättningar för att inspirera kompositionsarbetet. Att reflektera över hur de utvalda orden för känslöstämningar skulle gå att uttrycka i musik var en viktig del av Jönssons arbete med sviten. Det införlivar musiken med det som Stijnen (2016) beskriver som *känslomässig mening*.

Olin hittade i sitt resonemang kring färger i musik, en intressant väg mellan det som skulle kunna kallas absolut musik och musik med ambition att uttrycka någonting annat än själva

musiken. Genom att sätta namn på sina egna musikaliska upplevelser blir det för henne ett sätt att rättfärdiga val i kompositionsprocessen utan att referera till teorin och musikhistorien, utan istället skapa en stark känsla av egen identitet i musiken. Det liknar det sätt som Schneider (Big Think, 2012) beskriver sin upplevelse av musik på, när hon ser musiken framför sig som geometriska objekt med olika karaktär.

Albins resonemang är det som tydligast går att relatera till en diskussion om absolut musik, eftersom han själv är emot att associera sin musik till någonting utommusikaliskt och ”romantisera kring den”. Det blir alltså musik som stämmer överens med Ashbys (2010) resonemang om ”music that has purely aesthetic, rather than a social function”.

Jag upplever personligen att instrumental musik av komplex karaktär får ett extra djup samtidigt som det blir lättare att ta till sig, om det finns någonting utanför själva musiken att relatera upplevelsen till. På det sättet krävs det inte ”hög känslighet” (så som Albin beskriver det) av lyssnaren i form av att klanger och musik blir en upplevelse i sig, utan lyssnaren kan istället gå till sin egen livserfarenhet utanför musikens värld som det man relaterar till. Det är dock som sagt min personliga upplevelse och jag hävdar inte på något sätt i denna studie att kunna förklara varför eller hur man komponerar och upplever musik på ett mer generellt plan.

## **5.5 Notation och musikalisk kommunikation**

Att notera musiken blir en viktig del av den musikaliska kommunikationen, framförallt vad gäller större ensembler. Jönsson ser det som ett sätt att visa respekt både för musiken och musikerna som ska framföra den, om man är noggrann och tydlig i sin notskrift och instruktioner. Olin berättar hur hon har märkt hur hon kan påverka hur improvisationsmusiker spelar genom att anpassa noterna de följer. Albin har genom sin karriär upptäckt hur till synes försumbara detaljer som typsnitt på de renskrivna noterna kan påverka hur musikerna tolkar materialet.

De projekt som blandar musiker från klassisk- och jazzbakgrund (*Scanian Suite* och *Thetris*) är extra intressant att studera vad gäller detta ämne. De processerna ställer större krav på att de musikaliska idéerna ska kommuniceras med noter snarare än muntligt eller vara underförstådda. I en mindre, intim jazzensemble där musikerna känner varandra väl kan mer av musiken lämnas till improvisation, än när ensemblerna är stora och kompositören inte har

samma individkännedom om musikerna. Detta stämmer överens med det som till exempel Schneider beskriver, dels om att ha stött på kulturella skillnader med klassiska musiker när hon vill att musiken ska få bli ”annorlunda varje gång”. Hon berättar också hur viktigt det är att känna individerna i sin ensemble, eftersom ”It’s like making clothes for a beautiful model or a dance for a beautiful dancer, to enhance their beauty.” (Big Think, 2012)

Det är även relevant att poängtera likheter mellan informanternas och andra kompositörers användande av datorn som hjälpmedel för notation. Såväl Olin som Albin, Söderqvist, Schneider och McNeely poängterar vikten av att inte fastna i datorn och alla dess möjligheter, utan istället vidhålla en relation till att skriva noter för hand. Albin talar till exempel om risken att fastna i detaljer på helhetens bekostnad när det finns så mycket redigeringsmöjligheter. Söderqvist (Jakobsson, 2015, 15 april) berättar att det är farligt att tro att notskriftsprogrammet ljud på något vis är representativt för hur det kommer att låta spelat av en verklig orkester.

## 5.6 Slutsatser

Ett av studiens syften är att undersöka huruvida informanternas kompositionsprocess kan delas upp i en inledningsfas, en arbetsfas och en avslutningsfas. Baserat på mina resultat skulle jag säga att detta är en relevant hypotes som går att bekräfta utifrån vad informanterna berättat. Dessutom är ett resonemang kring processens olika faser ett sätt att belysa svaren på de olika följdfrågor jag ställde mig utifrån den huvudsakliga forskningsfrågan. I inledningsfasen handlar det om att på ett eller annat sätt samla inspiration, en sorts bränsle att tända sin kreativa eld med. Det har inneburit olika saker för de olika kompositörerna. För Jönsson var det *Tarantulas* struktur med titlar och tonserien, för Olin var det t ex hennes tankar kring musikens ”färger” och för Albin innebar det ett gediget arbete med att lära sig orkestrering för symfoniorkester. Arbetsfasen kommer när elden så att säga är tänd, och det mesta av det musikaliska materialet blir till. Avslutningsfasen kommer när det börjar bli dags att knyta ihop säcken runt det komponerade materialet och presentera det för musikerna som ska framföra det. Den största kreativa vandan verkar infinna sig i inledningen och avslutningen av processen och innehålla de största måtten av osäkerhet. Detta uppfattar jag som rimligt med tanke på att det inledningsvis kan kännas vagt och övermäktigt att inleda projektet. Albin beskriver hur partituret tittar upp på en och ”inte flyttar sig en millimeter” i början, och det stämmer bra med vad Evans (Bill Evans Archive, 2016) berättar om att bli

förvirrad av den vaga, övermäktiga uppgiften att man aldrig hittar ut. När projektet närmar sig avslutningen känner kompositörerna ett stort ansvar att ge stycket en final värdig den mängden arbete de lagt ned på projektet.

Studien har i flera avseenden visat på flera individuella strategier och förhållningssätt, men också bekräftat vad andra kompositörer sagt om sitt komponerande:

- Ramar och begränsningar är en viktig förutsättning för kompositionsprocessen. Genom att minska antalet möjliga vägar för kreativiteten att ta, ger man medvetandet den bästa förutsättningen för att fritt kunna ta sig fram på dessa vägar. Kompositörerna ger alltså sig själva förutsättningar för *Flow*.
- Inspiration till att komponera kan komma ur en drivkraft att bryta tidigare genrenormer, eller de ramar man själv eller andra satt upp för sitt komponerande.
- Att inleda eller avsluta ett kompositionsarbete kan innebära en stor känslomässig anspänning. Fenomenet sätter fingret på det som jag ser som en viktig balansgång i komposition, balansen mellan hantverk och personligt uttryck.
- Lärandemoment av olika slag är ofta en del av kompositionsprocessen, som bör kännetecknas av nyfikenhet och upptäckarlust.
- Det är viktigt att känna ensemblen man komponerar för, och ha kännedom om att musikens olika bakgrund får effekt för instudering och repetitionsarbete. I en mindre, intim jazzensemble där musikerna känner varandra väl kan mer av musiken lämnas till improvisation, än när ensemblerna är stora och kompositören inte har samma individkännedom om musikerna.
- Att relatera sin komposition till något utommusikaliskt är någonting djupt personligt, och hur det visar sig kan se väldigt olika ut. Antingen har kompositören ambitionen att förmedla någonting konkret utommusikaliskt med sin musik, eller så är de möjliga referenserna endast relevanta för kompositören själv, som till exempel Olins tankar om färger i musik. Allt däremellan är möjligt, och får effekt för hur musiken kommuniceras mellan kompositören och en publik.

I inledningen berättade jag om min personliga motivation till att utföra studien, det vill säga en genuin undran inför hur en kompositionsprocess av ett längre instrumentalt verk kan se ut. Processen teddes sig väldigt abstrakt och vag för mig men känns nu mer konkret när jag tagit del av utsagor från kompositörer med lång och bred professionell erfarenhet. Informanternas processer och metoder skiljer sig åt, så även om jag inte på något vis funnit ett ”recept” så har



jag fått en hel del inspiration. Att hitta en ensidig sanning var inte heller någonting jag ursprungligen strävade efter. Jag kommer definitivt ta med mig deras resonemang in i framtiden, både vad gäller min egen pedagoggärning, men även för att jag ska kunna hitta in i ett eget komponerande och personligt uttryck. Detta var mitt ursprungliga personliga mål med att utföra studien, och det upplever jag att jag har uppnått.

## **5.7 Vidare forskning**

Något som jag ursprungligen var intresserad av att utforska var huruvida denna typ av studie skulle kunna hjälpa mig som blivande pedagog att utgöra en länk mellan mina elever och professionella kompositörers process. Genom att relatera till mina lärdomar från studien skulle jag kunna redogöra för komposition av jazzmusik, inte bara som den ter sig i ett undervisningssammanhang utan även med en förankring i ett professionellt konstnärligt sammanhang. För att den aktuella studien skulle kunna åstadkomma detta, skulle en utförlig kartläggning av hur teori-och kompositionsundervisning bedrivs i skolan idag behöva göras för att jag skulle kunna dra relevanta slutsatser utifrån jämförelser med intervjuresultaten. En intressant koppling till undervisning jag ser redan nu i mitt resultat, är det faktum att kompositörerna alla beskriver hur de fortsätter att lära sig nya koncept och tekniker långt upp i karriären. Det faktumet borde te sig inspirerande för aspirerande musiker och komponister, och inte minst för mig som blivande pedagog. Musik är en läroprocess som aldrig tar slut om man fortsätter vara öppen och nyfiken inför den.

# Referenser

## Litteratur

Ashby, A.M. (2010). *Absolute music, mechanical reproduction*. Berkeley: University of California Press.

Bjerstedt, S. (2014). *Storytelling in Jazz Improvisation- Implications of a Rich Intermedial Metaphor*. Lunds Universitet: Musikhögskolan i Malmö.

Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Stockholm: Liber

Csikszentmihályi, M. (1996). *Flow: den optimala upplevelsens psykologi*. (1. pocketutg.) Stockholm: Natur och kultur.

Gallwey, W.T. (1975). *Tennis - det inre spelet*. Stockholm: Norstedt.

Goehr, L. (1994). *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.

Green, B. & Gallwey, W.T. (2015). *The inner game of music: overcome obstacles, improve concentration and reduce nervousness to reach a new level of musical performance*. London: Pan Books an imprint of Pan Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited.

Kvale, S & Brinkmann, S. (2009). *Den Kvalitativa Forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur

May, R. (1994). *Modet att skapa*. ([Ny utg.]). Stockholm: Natur och kultur.

Olofsson, K. (2018). *Composing the performance: An exploration of musical composition as a dramaturgical strategy in contemporary intermedial theatre*. Diss. Lund : Lunds universitet, 2018. Lund.

Pease, T. (2003). *Jazz composition: theory and practice*. Boston, Mass.: Berklee Press.

Stijnen, J. (2016). The Construction of Meaning in the Process of Listening to and Understanding Music. *Open Ears - Open Minds: Listening and Understanding Music, European Perspectives on Music Education*, 6, 169-185.

Stravinsky, I. (1956). *Poetics of music in the form of six lessons*. New York: Vintage books.

## Källor från Internet

Big Think (2012, 23 april). *Big Think interview with Maria Schneider*. [Videofil] Hämtad från <https://www.youtube.com/watch?v=Vl7ngJ6Tnnk>

Bill Evans Archive (2016, 28 feb). *Universal Mind of Bill Evans (1966 Documentary)*. [Videofil] Hämtad från <https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI>

Culturekiosque (1998). *Gil Evans: The Lone Arranger by Mike Zwerin*. Hämtad 2019-04-27 från <http://www.culturekiosque.com/jazz/miles/rhemiles4.htm>

Helge Albin (2019). *Helge Albin Biography*. Hämtad 2019-03-25 från <https://www.helgealbin.com/ABOUT.html>

Jakobsson, A (Producent). (2015, 15 april). *Fermat Podcast #6, Ann-Sofi Söderqvist*. [Podcast]. Hämtad från <https://fermatpodcast.wordpress.com/2015/04/15/6-ann-sofi-soderqvist/>

John Clare. *Composing Thoughts: Mara Schneider*. [Videofil] Hämtad från [https://www.youtube.com/watch?v=nS\\_NlIt-dCQ](https://www.youtube.com/watch?v=nS_NlIt-dCQ)

Kopasetic Productions (2019). *Cennet Jönsson*. Hämtad 2019-03-25 från <http://www.kopasetic.se/sv/cennet-jonsson-1>

Kopasetic Productions (2019). *Maggi Olin*. Hämtad 2019-03-25 från <http://www.kopasetic.se/sv/maggi-olin-1>

Lunds Universitet (2019). *Informerat samtycke*. Hämtad 2019-03-25 från  
<https://www.forskningsetik.lu.se/forskningsetisk-information/informerat-samtycke>

Nationalencyklopedin (2019). *Absolut musik*. Hämtad 2019-04-30 från  
<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/absolut-musik>

Nationalencyklopedin (2019). *Komposition*. Hämtad 2019-04-27 från  
<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/komposition>

Nationalencyklopedin (2019). *Programmusik*. Hämtad 2019-04-27 från  
<https://www-ne-se.ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/programmusik>

Skolverket (2019). *Ämne- Musik*. Hämtad 2019-03-25 från  
<https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26lang%3Dsv%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3>

Skolverket (2019). *Ämne- Musikteori*. Hämtad 2019-03-25 från  
<https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUI%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3>

Skolverket (2019). *Läroplan för musik i grundskolan*. Hämtad 2019-03-25 från  
<https://www.skolverket.se/undervisning/grundskolan/laroplan-och-kursplaner-for-grundskolan/laroplan-lgr11-for-grundskolan-samt-for-forskoleklassen-och-fritidshemmet?url=1530314731%2Fcompulsorycw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DGRGRMUS01%26tos%3Dgr%26p%3Dp&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa219f>

Svenska Akademiens Ordlista (2019). *Komposition*. Hämtad 2019-04-27 från  
<https://svenska.se/saol/?hv=lnr45469>

Svensk Jazz (2019). *Tolvan Big Band*. Hämtad 2019-03-25 från  
<https://www.svenskjazz.se/sv/jazzlivet/jazzgruppsregister/3865-tolvan-big-band>

Sydsvenskan (2003). *Helge Albin blev jazzprofessor*. Hämtad 2019-03-25 från <https://www.sydsvenskan.se/2003-09-25/helge-albin-blev-jazzprofessor>

Tonatiuh Vazquez Vilchis (2016, 15 dec). *Jim McNeely interview*. [Videofil] Hämtad från <https://www.youtube.com/watch?v=pFcyHJAx6Qk>

# Bilaga 1: Intervjuguide

**Berätta lite om dig själv, din bakgrund och din karriär som musiker/kompositör.**

**Berätta lite övergripande om verket, hur det kom sig att du skrev det osv. Beställning?  
När skrev du det? Hur lång tid tog det från start till klingande musik?**

## **Kronologin- arbetsföljden för *processen***

### Början

- Vad kom först? Konzeptet eller en musikalisk idé? Går det ens att säga?
- Kom första delen först? Eller hur växte stycket fram? Som separata delar eller som en enhet från början, som ett flöde?

### Mitten

- Hur fortlöper arbetet efter den ursprungliga idén? Kronologiskt? Slumpmässigt? Visar det sig senare?

### Slutet

- När är stycket ”färdigt”? Hur avgör du när stycket är färdigställt? Blir det det?

## **Sviten som form**

- Skiljer sig den här typen av komposition från annan? Om, hur?
- Förhåller du dig till en formmässig förebild? Vad gäller sviter just.

## **Följdfrågor**

- Titeln på stycket, vad har det för betydelse för dig? Kommer det tidigt eller senare? Spelar det någon roll vad stycket heter? Sätter det en stämning?
- Hur ser relationen mellan kompositionen och det klingande resultatet ut? Har du alltid en sättning specifika instrument i åtanke eller är det mer flytande?
- Lämnar du mycket till dina medmusikers improvisation? Hur går dina tankar kring det? Styr du detta på något sätt? Vad är din roll där?
- Start på musik över lag? Var brukar dina processer starta? Finns det en gemensam nämnare eller skiljer det sig mycket åt?
- Är det någonting i ditt komponerande som du kommer tillbaka till? Någonting som märks genom din kompositionsgärning? Någon strömning inom jazzen som är extra viktig? (Del av ”porträttet”.)
- Hur noggrann är du i din notskrift? Hur mycket försöker du kommunicera där, och hur mycket litar du på ”kommer fram mellan raderna”?

## Bilaga 2: Samtyckesblankett

- Studien utförs i syfte att undersöka hur kompositionsprocessen kan se ut för tre svenska jazzkompositörer.
- Jag som utför studien går sista året av min ämneslärarutbildning i musik, med inriktning jazz.
- Du som deltagare kommer att intervjuas, och din intervju kommer att spelas in för att sedan transkriberas och analyseras av mig. Du kommer att få ta del av transkriptionen samt det färdiga arbetet.
- Du kommer att medverka med ditt eget namn i studien, men endast med ditt samtycke. Om du hellre förekommer anonymt så har du möjlighet att be om det, utan att ange skäl.
- Du har som deltagare rätt att när som helst avbryta din medverkan i studien, utan att ange skäl för detta.
- När arbetet är färdigställt kommer det att publiceras i sin helhet via Lunds Universitet.

Tack för ditt deltagande!

Vid eventuella frågor och funderingar når du mig på:

Telefon: 076-185 81 13

E-mail: [martin.erstrand.704@student.lu.se](mailto:martin.erstrand.704@student.lu.se)

Jag samtycker till deltagande i studien enligt ovanstående förutsättningar:

---

Namn

---

Ort, datum

## Bilaga 3: Transkriberad intervju

Nedan följer ett avsnitt ur min intervju med Maggi Olin, genomförd den 13:e Mars 2019 i Malmö. I avsnitt beskriver Olin en del om hur hennes process såg ut när hon skrev musik för Stockholm Jazz Orchestra 2017-2018. Jag har med bilagan för att styrka trovärdigheten i mitt resultat.

E: Ja precis, ett års arbete bara ut vid ett konserttillfälle liksom. Men när du väl jobbar då, när du visste att ”nu ska jag skriva si och såhär mycket musik för Stockholm Jazz Orchestra” hur...?

O: Då öppnar jag Finale som jag inte hade haft öppet sedan 2013

E: (Skrattar)

O: Det var det jag började med då, kan man säga. ”Hur fanken ska detta...?”

E: Visste du hur många stycken du skulle skriva eller? Ja 45 minuter visste du?

O: Ja 45 minuter. Nej jag visste inte hur många, jag hade ingen aning. Men efter första stycket som hette *Drop* kände jag väl bara att ”nej, nu är det slut, nu vill jag göra nånting annat”. Så då var det slut med delen...

E: Och det blev... eller ja precis men det vart inte 45 minuter då? Så hur gick du vidare?

O: Nej då hade jag ju bara 10 minuter

E: Ja just det, ja precis

O: Så då fick jag ju börja hitta en ny idé liksom. Och då var det nånting som Ingrid Jensen hade skickat till mig, som hon ville att jag skulle; ”jag kommer inte vidare med det här” skrev hon till mig och så satt jag och spelade lite på det, och så gjorde jag några, ganska snabbt nån liten låt som hon gillade sen av det. Men den, det arbetet ledde vidare till nästa. Och sen mitt i kompositionen kan jag bli så där, att, det är därför en del av min, när jag skriver musik, handlar om färger. Har namn från färger för att jag hör liksom, en nyanserad färg genom delarna. Och så känner jag att; ”nej nu måste det komma in...” så det kan bli ganska tvärt kast liksom; ”nu kommer det nåt väldigt brutalt ju”...

E: För du saknar nånting i...?

O: Ja, saknar kontrasten. Och det har mycket med färger för mig att göra. Om det liksom, är mycket lila-rosa sådär, så kanske jag vill blanda in nån senapsgul... Äh jag vet inte...

E: Men hur, alltså, är det konkret för dig hur färger är kopplade till klanger och stämningar? Eller är det nånting du liksom nånting du kan plocka ut och göra konkret eller är det mer en



känsla liksom?

O: Ja jag kan ju göra det konkret i musik. Så för mig är det konkret, det kan ju inte bli konkret för någon annan. Jag ser liksom inte nån bild, utan det är mer en färg. Det har jag ju alltid haft, men jag har blivit mycket mer klar över det nu hur mycket jag ändå kan använda mig av det nu i det här arbetet.

E: Ja för jag vet att när vi har haft ensemble så har du pratat om ”material”, ”strävhet” och ”mjukhet”...

O: Ja och ”krispighet” och ”vått” och ”torrt” ja just det. För det är också mer konkret för där vet man liksom ”strävt”, ”lent”...

E: Ja precis det kanske är en mer vedertagen bild av hur såna ord låter liksom?

O: Ja det är det. För att jag vet att en association med en färg behöver inte alls betyda nånting för nån annan.

E: Nä.

O: Och att man ser ju färger på olika sätt.

E: Mm. Ja att det är starkt för vissa och svagt för andra.

O: Det är ingenting man kan ta på.

E: Nej det är ju en personlig upplevelse liksom. Men så, så vad sa du, du öppnade Finale och...?

O: Ja då började det med liksom ”jaha, det har ändrats en del sen sist” till det enklare givetvis, förstod jag ju också. Men det var ändå nånting jag körde parallellt väldigt mycket under det första halvåret, att liksom lära mig. Och jag kände liksom, jag vill faktiskt göra det för det här kommer fortsätta sen, så jag tänker fan inte, jag måste. Och det här förenklar ju så otroligt mycket när man verkligen kan detta. Så det körde liksom parallellt, jag fick göra det och det var rätt så frustrerande.

E: Att komma in i...?

O: Men samtidigt kanske bra, för jag kunde ägna väldigt många timmar till att bara googla svar och sånt ju. Och ”hur löser man det” liksom? Och sen, jag är inte ett dugg rädd för att fråga om hjälp. Och inte ett dugg rädd för att betala för det, om det skulle behövas. För det har jag ju också gjort. Men inte ett dugg rädd för att liksom fråga om hjälp. Jag är inte en sån person som först lär mig Finale och sen börjar skriva. Utan det är typiskt mig att jag gör det parallellt. Det får gärna vara att det är nån slags, det har alltid varit att det är nån slags kaos, när jag skriver musik.

E: Okej?

O: Och det kan jag först se efteråt. Det brukar vara idéer som... och denna gången var det

mycket kaos bara att Finale störde mig, i det här med...

E: Men att du hade en stark känsla av att det var verktyget som du skulle använda just då?

O: Jag hade också ett stort block som Torben köpte till mig i New York. Jag bad honom köpa det, ett så här stort (visar) block med bara notrader. Ganska, inte så stort, inga taktstreck. Och så, blyertspenna med sudd, ja men stift. Så här vissa dagar var det bara sånt riktigt mys med det.

E: Ja vad härligt

O: Och när jag tänker tillbaka på det, för jag hade gjort lite såna här... Ja men om jag hade till exempel nån idé om nån voicing så hör det till en, varje komposition fick liksom max en dubbelsida. Så jag begränsade mig, jag ville inte använda fler av de här fina papprena. För liksom en sida, alltså dubbelsida till en av kompositionerna.

E: Mer som ett anteckningsblock?

O: Ja, skriva upp mer voicings, alltså tekniker, olika voicings och hur jag sen placerade ut det, det gjorde jag på Finale.

E: Men är det att du har suttit och känt dig fram på pianot sånt som känns rätt? Och då hamnar det i häftet?

O: Ja och ibland bara skrivit utan piano och sen gått in och kollat, "hur ser det här ut"?

E: Ja

O: Mest att jag inte har orkat gå in till pianot, bara haft blocket vid sidan om och så; "undrar hur det här låter":

E: Ja bara för att pröva ja?

O: Så jag har lite olika stationer så där

E: Mm, så det är inte det här linjära liksom från start till mål? Utan det är att du pröva idéer och...?

O: Ja fast jag har nog ändå försökt så där att lägga in det Finale ganska så snabbt så jag kan få flow. Så jag kan höra; "Vad behövs här?" liksom. Så har jag skickat mycket till min goda vän Christine Jensen från Kanada. Och så har hon påpekat saker och; "här skulle du kunna stanna lite" och "här är lite väl högt för saxarna", alltså den typen av... För hon är mera van vid det än vad jag är. Jag har lärt mig mycket, hon har varit mycket hjälp.

E: Men, har du då...?

O: Och Claus också faktiskt.

E: Men är det då, att du har skrivit nånting lite ifrån start till mål och sen får hjälp i, på vägen liksom?

O: Ja, alltså....

E: eller börjar du vid början liksom eller?

O: Ja hur börjar jag, då börjar jag nog vid pianot jag sitter och liksom spelar. Det börjar, ofta börjar det med några klanger som jag liksom flyttar. Sen försöker jag bygga ihop dem med melodier. Sen börjar jag liksom höra, ofta när jag är ute och går, eller gör nåt helt annat. Men inte nånting sånt som, står och undervisar eller så, utan nånting som är ganska, när det är bara jag. Går, eller är ute i min trädgård eller, då liksom kör detta i huvudet. Och ibland går jag i det tempot som jag vill ha musiken i.

E: Just det

O: Och ibland blir det väldigt långsamt (skrattar), så till slut går man nästan inte.

E: Nej just det, man märker att det tar upp uppmärksamheten på nåt vis

O: Ja men, och då börjar jag höra nånting annat, så nästa gång jag sätter mig vid pianot och spelar samma grej så brukar det ha hänt nånting, eller hända nånting

E: Ser du liksom, är det att du hör och ser pianot framför dig i huvudet då på nåt vis?

O: Nej, det gör jag inte. Det är nog mer melodierna, rytmiken och tempot som jag liksom. Det blir väldigt okonkret måste jag säga när vi pratar om det, för det där att gå den där turen det kan också vara en slags, där är ingenting men när jag kommer tillbaka...

E: Just det, det har fått marinera lite?

O: Ja mer för att, jag behöver att inte forcera det.

E: Mm?

O: Då är det lättare att det kommer, om jag inte forcerar det.

E: Att du inte sitter vid Finale och säger ”nu ska jag skriva så här och så här mycket”.

O: Ja och inte heller, jag har ju försökt att vara väldigt strukturerad och så. Men jag är inte en sån person som liksom har en klocka som sitter ”nu jobbar jag och nu är jag färdig”.

E: Nej

O: För mig är det bäst på förmiddagen, tidig morgon fram till förmiddag. Sen tappar jag liksom.

E: Mm, är det annat som tar uppmärksamheten då eller?

O: Ja typ, uppmärksamheten men det är annat som ska göras. Jag försöker inte pressa fram nånting då. Jag har alltid varit mest kreativ på morgonen:

E: Hmm, spännande. Men, du började med här första stycket och sen liksom flöt det på, men hur ser det ut från liksom, när det börjar närma sig att det är klart då liksom? Hur vet du det om man säger? Eller hur...?

O: Men i och med att jag skrev ett första stycke. Då började jag, då har det en färg och; ”Ja men då behöver nästa stycke en annan färg, men det kanske ändå har nån färg från det

förra”. Så då börjar jag liksom, då börjar jag bygga, då börjar inspirationen komma från det som jag har liksom.

E: Just det

O: Då kan det handla om att ”nu vill jag nog ha nån mer, up-tempo grej” så då börjar man tänka lite på det. Ungefär som en repertoar.

E: För det finns ändå, i just det här tillfället så fanns det ”det ska spelas upp med Stockholm Jazz Orchestra”...

O: Ja, och jag ville ju ha, jag tänker också utifrån vem som ska spela solon, och jag känner de flesta i bandet och vet hur de spelar så. Det inspirerar ju också. Så skriver jag då nån låt featuring Magnus Broo till exempel, trumpetare. Så vet jag att han kan spela, riktigt fult på nånting som är väldigt vackert. Eller, han kan spela väldigt vackert på nånting som är väldigt fult. Så då skrev jag en låt som heter *Green mustard* som då är både det här liksom, green och mustard, det är, om du tänker de två färgerna liksom. Så är den, och då är ju han, när jag tänker på det hur den låten så, för andra kanske den är jättevacker, men för mig är den ganska introvert och ganska ful, men den öppnar också upp sig. Så det blir det den typen av saker blir inspiration, att solon, vem som ska spela det, vad har hänt innan vad har jag skrivit innan. En låt, den här som heter *Ice Blue*, som är väldigt så där, nästan kemiskt på nåt vis. Eller i min hjärna är den det i alla fall för att jag var sjuk...

E: Aha?

O: Och hörde de konstigaste, vidrigaste, rytmiska idéer och fula intervall som jag liksom inte kunde identifiera. Alltså det var bara sånt där mikro liksom...

E: Mmm

O: Och så råkade jag skriva det på facebook. Liksom ”jag hör de absolut fulaste, vidrigaste rytmik och intervaller”, och så skrev Håkan Broström till mig, ”det låter väldigt intressant, det kan du ju göra nånting av”. Och då, då kom den låten.

E: Okej, vad spännande!