



**LUNDS UNIVERSITET**  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp  
Vårterminen 2020  
Läroarbilden i musik  
Johannes Renklint

# **Komposition av yogamusik**

En studie i kreativa processer, personligt uttryck  
och musikaliska begränsningar

Handledare: Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon

# Förord

Jag vill börja med att tacka min handledare Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon för ett fint samarbete och för goda råd. Jag vill tacka de som ställde upp och spelade i ensemblen under uppförandet av musiken som komponerats. Jag vill också ge ett stort tack till Alexander Brauer för hjälp med textbearbetning. Avslutningsvis vill jag tacka Ida Tholfsson som gjort det klingande förarbetet möjligt.

# Sammanfattning

**Titel:** Komposition av yogamusik – *en studie i kreativa processer, personligt uttryck och musikaliska begränsningar*

**Författare:** Johannes Renklint

Syftet med studien är att utifrån portföljmetoden och tidigare forskning undersöka begreppen kreativitet och personligt uttryck i en kompositorisk process. I resultatet framgår det att jag utifrån mina egna erfarenheter av att komponera musik för ett specifikt ändamål, ett yogapass, upplever att den kreativa skapandeprocessen främjas av musikaliska begränsningarna medan mitt personliga musikaliska uttryck hämmas av begränsningarna. I diskussionskapitlet jämförs mina egna upplevelser, som är tagna ur dagboken jag skrivit under min kompositionsprocess, med tidigare forskning som rör kreativa processer och musikaliskt uttryck. Begreppet *personligt uttryck* som finns i flera av musikämnets kunskapskrav i gymnasieskolan problematiseras och ifrågasätts utifrån frågeställningen hur reliabelt de är som grund för bedömning. Kunskapskrav jämförs med musikaliska begränsningar och diskuteras utifrån hur väl *personligt uttryck* fungerar som ett krav på kunskap.

Nyckelord: Yogamusik, komposition, kreativitet, uttryck, begränsningar

# Abstract

**Title:** Composing music for yoga – *a study in creative processes, personal expression and musical limitations*

**Author:** Johannes Renklint

The aim of this study is to examine matters of creativity and personal expression in composition, using a portfolio-based method as well as previous research. In the results-section, I conclude that the creative restrictions that come with composing music with a particular object in mind, a yoga class, promoted the creative process, while simultaneously restricting my own musical expression. In the discussion part, my own experiences – which are accounted for in a journal that I wrote during the composition process – are compared with previous research regarding creative processes and musical expression. The concept of personal expression, which appears as knowledge requirements in the music curriculum, is problematized and questioned based on how reliable a assessment of said knowledge requirements can be. Knowledge requirements are compared with musical limitations, and how well personal expression functions as a requirement for knowledge is discussed.

**Key words:** yoga music, composing, creativity, expression, limitations

# Innehållsförteckning

<b>Innehållsförteckning</b>	<b>5</b>
<b>1. Inledning</b>	<b>6</b>
<b>2. Syfte och frågeställning</b>	<b>9</b>
2.1. Frågeställningar	9
<b>3. Litteraturgenomgång</b>	<b>10</b>
3.1. Kreativitet	10
3.1.2. Kreativitet inom och utom oss	10
3.2. Konstnärligt och personligt uttryck	12
3.3. Musikens funktion	14
3.4. Studiens nyckelbegrepp ur ett pedagogiskt perspektiv	15
<b>4. Metod och genomförande</b>	<b>20</b>
4.1. Kvalitativa forskningsmetoder	20
4.2. Konstnärliga forskningsmetoder och konstnärliga utvecklingsarbeten	20
4.3. Portfölj som metod för datainsamling	21
4.3.1. Utformning av portföljfrågor	21
4.4. Genomförande av studien	22
4.5. Analysförfarande	23
4.6. Studiens tillförlitlighet och validitet	23
4.6.1. Trovärdighet	23
4.6.2. Överförbarhet	23
4.6.3. Pålitlighet	24
4.6.4. Konfirmationsbarhet	24
4.7. Etiska överväganden	24
<b>5. Resultat</b>	<b>25</b>
5.2. Kreativitet och ramar	26
5.2. Konstnärligt uttryck	28
5.3. Teknik och ovisshet	30
<b>6. Diskussion och Slutsats</b>	<b>33</b>
6.1. Ramar som katalysator	33
6.2. Hämma eller främja det personliga uttrycket	35
6.3. Betyg som begränsning i en konstnärlig process	36
6.4. Slutsats	38
6.4. Vidare forskning	39
<b>Referenser</b>	<b>41</b>
<b>Bilaga 1.</b>	<b>44</b>
<b>Bilaga 2.</b>	<b>57</b>
<b>Bilaga 3.</b>	<b>58</b>

# 1. Inledning

En av de anledningarna till att jag började intressera mig för musiken som spelats till yoga var mina, ibland plågsamma, erfarenheter av yogamusik. Musiken har varit inspirerad av mantran och instrument från Ostasien, oftast har det låtit som foajémusik, strömmande ur ett par högtalare i en spareception. Ett lyssningsexempel hittar du här:

<https://www.youtube.com/watch?v=H0h1fAMdzXc>

Det har fått mig att fundera på hur musiken skulle kunna låta istället, vad skulle alternativet vara? Min uppfattning är att yoga i Sverige är en sekulariserad syssla som står ganska långt från sitt ursprung inom buddhism och hinduism, vilket gör mig mer förvirrad kring det fortsatta användandet foajémusiken som jag upplever vara en ganska ytlig pastisch av traditionell musik.

Så jag tog chansen att dyka ner i mina tankar kring yogamusik och fundera på dem inom ramen för mitt föreliggande examensarbete och studie. Studien består av ett förarbete där jag har komponerat och arrangerat musik för yoga. Musiken uruppfördes den 8/3 – 2020, och konserten finns inspelad, se bilaga 2. Målet med musiken är att den ska spegla yogarörelserna, motivera utförarna och förhoppningsvis kännas meningsfull att spela och utföra yoga till. Meningsfullt i betydelsen att det känns som att musiken bidrar för de som göra yoga och att det är lustfyllt för de som spelar. Jag har komponerat musiken och arrangemangen tillsammans med yogainstruktören Ida Tholfsson som har utformat yogapasset som musiken är skriven till. Hon har varit ett bollplank och bidragit med ovärderlig hjälp för att få musiken att fylla sitt syfte.

Musiken och yogapasset har utvecklats parallellt och vi har haft flera möten under processen för att försöka få musiken och yogan att gå ihop på ett sätt som förstärker upplevelsen av yogan. Både yogapasset och musiken har gjort anpassningar för att de ska passa varann så bra som möjligt. De olika perspektiven vi haft har dels varit att försöka få musiken att återspegla de fysiska rörelserna, att försöka förstärka känslor som vissa positioner ska inge, försöka bidra med energi och entusiasm i de mer ansträngande delarna samt att det stilmässigt ska passa yogan. Med det sagt har vi inte försökt formulera hur yogamusik ska låta, utan snarare hur den kan låta. Poängen var att tillsammans utforska den musikaliska genren för att se vad som kunde vara möjligt och rimligt inom yogan. Sättningen blev kontrabas, cello, trumset, rhodes, klarinett och tenorsaxofon. Jag valde sättningen utifrån instrument som jag tycker kan ha en fin klang i svaga nyanser samt utifrån genomförbarhet vad gäller deltagande och intresse hos de som skulle spela. Trumset var inte bestämt från början, men eftersom jag själv spelar trummor och gärna ville vara med gjorde jag plats för det i arrangemangen.

Yogapasset är indelat i sex delar, eller moduler, som är ungefär 10–15 minuter långa och därför är musiken också uppdelad på samma sätt. Den första och sista delen är väldigt stillsamma för att få en mjuk och vilsam start och slut på passet. Del två är en progressivt mer aktiv del där deltagarna får värma upp och väcka kroppen så att de är redo för del tre. Den tredje delen är fysiskt tyngre än de andra delarna och har ett högre tempo mellan positionerna. Musklerna får arbeta mer och deltagarna blir ordentligt varma. Den fjärde delen är kontrasterande till den tredje och deltagarna får sträcka ut tänja på musklerna istället för att anstränga dem. Femte delen är en tillbakagång där deltagarna så småningom finner sig helt stilla på rygg inför den sjätte delen som är vilande och nästan orörlig. Musiken är komponerad med avsikten att följa de olika intensitetsnivåerna och rörelserna för att försöka förstärka upplevelsen av yogan. Yogapasset är ungefär 80 minuter långt och det är musik klingande under nästan hela den tiden med undantag på en kort tystnad för meditation och vila. De sex olika delarna i musiken har olika form eftersom de ska fylla olika funktioner, men som regel finns det ett huvudtema och ett sidotema som används återkommande i sin respektive del.

Föreliggande konstnärliga studie och detta examensarbete är skrivet för att gå hand i hand med min blivande profession som lärare. Studien gör ingen didaktisk undersökning utan fokuserar mer kring frågor om konstnärlighet och kreativitet inom komposition och utbildning. I min inledande litteratursökning framgick det att frågor kring konstnärlighet och uttryck är ett återkommande ämnesval i tidigare självständiga arbeten (Carlsson, 2019; Ljungblad, 2018; Schuster, 2016). Den föreliggande studien begränsas av vad som är behagligt för yogautövare och syftar till om möjligt utveckla genren yogamusik. Min metod för kompositionen genomsyras av reflektion kring musikens funktionalitet och konstnärskap. Det personliga eller konstnärliga uttrycket är ett återkommande kunskapskrav bland de kurser i gymnasieskolan som kretsar kring komposition och arrangering. Följande punktlista är kunskapskrav hämtade från Skolverkets (2011a, 2011b) olika kurser som behandlar komposition och arrangering:

- Eleven värderar med **enkla** omdömen sitt musicerande med hjälp av musikteoretiska begrepp.
- Eleven skapar musik i några olika traditionella instrumentala eller vokala former, med **viss konstnärlig kvalitet**
- I arbetet använder eleven **med viss säkerhet** digitala hjälpmedel och annan musikteknisk utrustning som redskap för musikskapande.
- Eleven diskuterar **översiktligt** konstnärliga kvaliteter i olika arrangemang och kompositioner samt värderar med **enkla** omdömen sitt eget arbete.
- Eleven skapar musik i några olika traditionella instrumentala eller vokala former, med **ett personligt uttryck, viss kreativitet och viss konstnärlig kvalitet**.
- I sitt musicerande uppvisar eleven ett konstnärligt uttryck och följer **med säkerhet** genrespecifika krav. Eleven är **delvis obunden** till partituret **och uppvisar ett visst personligt uttryck i framförandet**.
- Eleven uppvisar ett **visst** konstnärligt uttryck (Skolverket, 2011a, 2011b)

Jag vill med föreliggande studie och examensarbete i kombination med portföljmetoden utforska sätt att arbeta kreativt med komposition inom ramen för mitt arbete som lärare. Att skriva musik för yoga är ett medel för att jobba med olika begränsningar och just yoga som ändamål hade alltså kunnat bytas ut mot något annat. Tidigare forskning och litteratur vad gäller kreativitet, uttryck, komposition och kreativt lärande står som grund för min diskussion där ämnena kommer utforskas utifrån hur lärare måste förhålla sig till kunskapskraven från Skolverket.



## 2. Syfte och frågeställning

Syftet med studien är att undersöka hur begrepp som kreativitet och personliga uttryck påverkas av musikaliska begränsningar genom komposition av yogamusik. Vidare ämnar studien att utifrån mina egna erfarenheter från kompositionsprojektet undersöka reliabiliteten i skolverkets formulering av kunskapskraven som rör kreativitet och personligt inom kompositionskurserna.

### 2.1. Frågeställningar

- Hur påverkas min upplevda kompositionsprocess vad gäller kreativitet och personligt uttryck av de begränsningar som ett yogapass innebär för den konstnärliga processen?
- Kan jag, utifrån de konstnärliga resultat som uppnåtts under den kompositoriska processen, formulera analytiska verktyg för att diskutera och förstå begrepp som används som kunskapskrav i gymnasieskolan? I så fall hur, och vilka?

## 3. Litteraturgenomgång

I det här redogörs för hur jag i studien använder begreppen kreativitet, konstnärligt uttryck och funktion utifrån hur dessa används i kunskapsbildande sammanhang som är relevanta för denna framställning.

### 3.1. Kreativitet

Kreativitet definieras av NE som ”förmåga till nyskapande, till frigörelse från etablerade perspektiv” (2020). Skapandet är det som står i fokus och med tillägget att motstånd mot rådande normer och konventioner i skapande också ryms inom begreppet kreativitet.

Hallam (2006) skriver att ett ursprung till varför vi är inspirerade till att skapa musikaliskt går att härleda till positiva upplevelser av musik som barn. Om vi som barn får höra musik som ger oss starka emotionella reaktioner så kan det leda till kreativitet kopplad till musik senare i livet (Hallam, 2006). Detsamma gäller för negativa upplevelser som kan göra att vi skyr musikutövande på grund av negativa upplevelser kopplade till musik, till exempel en sträng lärare som ger hård kritik (Hallam, 2006). Lundeberg (1998) menar att det som motiverar oss i längden är positiv motivation som kommer ur musikens egenvärde.

Willgross (2012) förklarar kreativitet som ett cykliskt fenomen där de olika delarna av kreativitet påverkar varandra. Willgross (2012) modell för att förklara kreativitet är speciellt utformad för komposition.

#### 3.1.2. Kreativitet inom och utom oss

Den inre cirkulationen, alltså de kreativa cyklerna som sker inom oss är enligt Willgross (2012):

- *Unconscious* – Den omedvetna cykeln med moment som vi inte styr över själva.
- *Inspiration* – Konstnärlig eller målsättningsrelaterad inspiration.
- *Insight* – Insikt gällande aktiviteten.
- *Instinct* – Instinkt, kreativa impulser eller en dragning mot ett beslut.
- *Intuition* – Spontana känslor, intuitiva känslor, vad gäller de konstnärliga besluten.

Det omedvetna kan vara självgående där en omedveten process leder till inspiration, följt av insikt, instinkt och till sist intuition som leder tillbaka till inspiration.

De medvetna processerna är enligt Willgross (2012)

- **Conscious** – Medvetna val och processer.
- *Technique* – Tekniskt kunnande, hur väl införstådd man är med olika tekniker och regler.
- *Craft* – Den hantverksmässiga kunskapen, hur förtrogen man är med arbetet, förmågan att använda erfarenheter och kunskap i kombination för problemlösning.
- *Intellect* – Förmågan att resonera, att kunna väga alternativ mot varandra.
- *Calculation* – Att kunna förutse moment eller hinder i processen.

De fyra medvetna processerna sker utifrån våra tidigare erfarenheter och kunskaper i ämnet (Willgross, 2012). De medvetna och omedvetna processerna påverkar varandra konstant, alltså inte bara i början och slutet av ett konstnärligt arbete. De medvetna valen, användandet av de kunskaper en har påverkar det undermedvetna som i sin tur kan inspirera de medvetna valen (Willgross, 2012). När man har skapat något, manifesterat något i form av till exempel ett partitur, så kan processen flytta ut ur den egna kroppen och påverkas av yttre omständigheter. De inre processerna är mottagliga för yttre påverkan såsom transcendental upplevelser eller erfarenhet. Alltså så påverkas den inre kreativa processen genom att vi skapar något, reflekterar över det eller får respons från någon annan och sedan överför det tillbaka till den inre processen (Willgross, 2012). De olika kreativa cyklerna sker inte i någon specifik ordning utan är flytande och olika dominanta beroende på var i processen man är och hur man är som person.

Identification of the factors contributing to successful composition supports the importance of conceptualisation of an intended product, the process itself depending on ‘enabling skills’ (music aptitudes, conceptual understanding, craftsmanship, aesthetic sensitivity) influenced by enabling conditions (motivation, subconscious imagery, personality and environment) (Hallam, 2006, s.74)

Hallam (2006) identifierar utifrån Wallas fyra steg i kreativa processer som påminner om Willgross modell. De fyra stegen är *preparation*, *incubation*, *illumination* och *verification*. Först så förbereder man sig genom att samla information och formulera vad det är som ska göras. Inkubationen handlar om att låta förberedelsen sjunka in parallellt med att man gör tester, prover eller leker med konceptet. Upplysningen består i uppenbarelse av hur problemet ska lösas eller att man kommit över ett kritiskt moment. Verifikationen är en omförhandling av lösningen som möjligtvis tar en tillbaka till det första eller andra stadiet. Det finns flera likheter i Hallam (2006) och Willgross (2012) förklaringar till hur vi kan förstå kreativa processer. Bland annat så gör de skillnad på medvetna och omedvetna val samt väljer att förklara kreativitet som ojämnt cyklisk.

Waite (2017) skriver i sitt arbete om tolvtonsmusik att han upplever begränsningarna inom tolvtonstekniken både hämmande och främjande för sin kreativitet. Att det väldigt styrda systemet

bidrar i processen genom att tydliggöra vilket nästa steg är. Han beskriver det som nästan forcerande ”At these stages, creativity was forced, but very present. My musical choices were sometimes limited to simply finding out what is possible and what is not.” (Waite, 2017, s.12) men att det var på bekostnaden av hans musikaliska möjligheter.

”Men det gick inte, jag kunde omöjligt arbeta med den, eftersom den första arian hela tiden spökade i mitt huvud” (Mozart, 1991, s.187) skriver Mozart i ett brev till sin far när han beskriver hur han slits mellan arbete han borde göra och arbete han vill göra. Det handlar om två arior där den ena ska omarbetas, vilket han tydligt tycker är mycket mindre lockande än att skriva en ny som han har inspiration till. Den nya arian är skriven till en sångare vars röst han tycker är fantastisk medan den andra behöver skrivas om för att korta ner toner och fraser då den sångaren inte längre har samma röstkapacitet som tidigare. Mozart ger tydligt uttryck för att nyskapande och det som finns i hans fokus just för tillfället känns mycket mer intressant och inspirerande än det arbetet han lovat att göra. Vidare så skriver Mozart i flera brev till sin far om hur han tvingas göra tydliga anpassningar i sitt komponerande för att det ska passa publiken. I Paris fick han inte betalt förrän operor sattes upp, och blev det ingen succé blev heller inte betalningen bra. För att vara garanterad inkomst blev han tvungen att anpassa sina kompositioner för att tilltala en stor publik. Det för oss in på nästa ämne, konstnärligt uttryck, där vi reder i vad det kan ha för betydelse och hur det påverkas av olika faktorer.

## 3.2. Konstnärligt och personligt uttryck

Här redogörs för tidigare definitioner av konstnärligt och personligt uttryck.

Lundeberg skriver i sin bok *Rampfeber* (1998) att konst är otänkbart utan tekniska aspekter men att den konstnärliga delen av till exempel ett sceniskt framträdande trumfar över den tekniska biten. Vidare så beskriver Lundeberg (1998) att kända artisters personliga uttryck definieras av unik karaktär och den känsla av mening som uppstår hos lyssnaren. Vidare så menar han att känslan av mening når olika personer beroende på deras subjektiva stilpreferenser. Hospers (1955) är inne på liknande spår när han skriver om artistiskt eller konstnärligt uttryck. Hospers (1955) menar på att en artist utför en aktivitet som att exempelvis att komponera, men att den större frågan är vad uttrycket är och hur det tolkas. Både Lundeberg (1998) och Hospers (1955) nämner känslor eller känsla som det en konstnär ger uttryck för. De enas också om att den upplevda känslan är subjektiv och inte egentligen går att generalisera. Är det känslotillståndet hos artisten, de generella musikaliska attribut som tillhör en speciell känsla eller publikens känslomässiga reaktioner som står i fokus? Hospers (1955) menar att en kompositörs personliga känslomässiga tillstånd har

väldigt lite att göra med hur verket känslomässigt påverkar publiken eftersom kompositören medvetet kan försöka få musiken att återge en specifik känsla som inte behöver stämma överens med det egna känslotillståndet.

It is the music which is expressive; and the music may be expressive even if the artist had no emotions when he wrote it, and even if the audience is composed of such insensitive clods that they feel nothing when they hear it. The expressiveness of the music is dependent on neither of these things.  
(Hospers, 1955, s.341)

Hospers (1955) avslutar sin text med att mena på att det kanske inte är intressant eller möjligt att försöka bryta ner konstnärligt uttryck i musikaliska egenskaper som vi är överens om. Att vissa klanger, tempon, intervaller med mera, tillhör ett visst känslouttryck menar Hospers (1955) är något människor ofta har gemensamt. Ett moll-ackord ger oss oftast dystra konnotationer som ett exempel. De mer komplexa tolkningarna av det musikaliska uttrycket är helt subjektiva och kanske inte är av intresse att kategorisera eftersom det skulle bli en ändlös lista över olika musikaliska funktioner med en tillkopplad emotion som skiljer sig från person till person (Hospers, 1955).

Derek Matravers skriver i Blackwells *Companions to philosophy 3* (Matravers, 2009) om både uttryck och uttryckets teori. Han redogör för tidigare arbeten om uttryck och närmar sig också problematiken med att ett upplevt uttryck inte behöver stämma överens med utförarens egna känslor eller känslorna utföraren hade för intention att väcka. Det kan dessutom vara så att kompositörens eventuella känslotillstånd inte är återspeglat i verket, eller för den delen den tilltänkta känslomässiga upplevelsen.

It might represent a person being expressive. It might represent a situation that gives a reason for being in an emotional state. However, the philosophical literature has tended to focus on ways by which a work can become expressive that do not involve the representation of states of affairs.  
(Matravers, 2009, s.262)

Fortsättningsvis så menar Matravers (2009) att ett sätt att se på uttryck och upplevelsen av konst som ett imaginärt fenomen, vi upplever inte känslor direkt kopplade till konsten utan konsten är representativt för något. Att vi hör symbolik eller likhet kopplad till specifika känslor vilket gör att de ger oss en emotionell reaktion. Vi kan till exempel uppleva glädje av att höra viss musik utan att den låter som skratt, eller ledsna utan att det låter som gråt. Det är karaktären på musiken som eventuellt väcker känslor i oss. De känslor som vi upplever i musiken är alltså imaginära, det är åhörare själva som tolkar uttrycket av utföraren och lever sig in i ett känslotillstånd snarare än att

musiken har absoluta känslomässiga egenskaper. Viss musik används dock till specifika ändamål, som kan vara kopplad till emotioner, som till exempel begravningsmusik.

### 3.3. Musikens funktion

I förarbetet som innefattat komponering samt arrangering av musik till yoga så står musikens funktion i relation till yoga. Utifrån Merriams (1964) tio identifierade funktioner kommer studien att fokusera på tre av dem utifrån vad studien undersöker. Merriams funktioner är:

The function of emotional expression [...] The function of aesthetic enjoyment [...] The function of entertainment [...] The function of communication [...] The function of symbolic representation [...] The function of physical response [...] The function of enforcing conformity to social norms [...] The function validation of social institutions and religious rituals [...] The function of contributions to the continuity and stability of culture [...] The function of contributions to the integration of society.  
(Merriam, 1964, s.219-227)

De funktioner som jag tar upp mer ingående är emotionellt uttryck, underhållning och fysisk respons.

[...] many activities and as an integral part of many others which could not be properly executed, or executed at all, without music, its importance is substantially magnified  
(Merriam, 1964, s.218)

Funktionen av emotionellt uttryck är kort att använda musiken som utlopp för olika känslor.

An important function of music, then, is the opportunity it gives for a variety of emotional expressions – the release of otherwise unexpressible thoughts and ideas, the correlation of a wide variety of emotions and music, the opportunity to “let off steam” and perhaps to resolve social conflicts, the explosion of creativity itself, and the group expression of hostilities.  
(Merriam, 1964, s.222-223)

Den här funktionen fokuserar på de som antingen deltar i musiken (sjunger, spelar eller lyssnar) eller de som komponerar musiken. Vidare så tar Merriam (1964) upp exempel på hur det i olika kulturer förekommer sånger vars funktion är att uttrycka och stimulera specifika känslor. Allt från att uttrycka kärlek, ilska, glädje, till att väcka mod eller för att lindra sorg går att hitta i flertalet kulturer. Återkommande när Merriam (1964) beskriver det emotionella uttryckets funktion i musiken är att det är tätt kopplat till sociala händelser eller behov. Bland annat så nämns musik för sorgearbete, musik för att uttrycka missnöje över rådande sociala situationer, musik för att lugna känslor vid konflikter med mera. Att komponera kan erbjuda samma emotionella frigörelse som

att delta i musiken. Komposition kan stimulera känslor men erbjuder också en känsla av att uppnå sina mål eller överkomma sina hinder (Merriam, 1964).

Musikens underhållande funktion delas in i två subgrupper, ren underhållning och underhållning i kombination med en annan funktion (Merriam, 1964). Underhållning här är skild från estetisk uppskattning eftersom den estetiska uppskattning enligt Merriam (1964) har vissa förbehåll medan begreppet underhållning används mer generellt. Underhållning som funktion är förströelse, tidsfördriv eller belöning.

Den fysiska responsen på musiken beskrivs av Merriam (1964) som både biologiskt och kulturellt betingat. Olika former av respons på specifik musik är ett resultat av sociala strukturer som gör att konstuttryck som påminner om varann kan ha helt olika betydelser i olika kulturer. Att musik framkallar fysisk reaktion och har förmågan att förstärka eller exaltera grupper i olika former är återkommande för många kulturer.

### 3.4. Studiens nyckelbegrepp ur ett pedagogiskt perspektiv

I den här delen av kapitlet kommer det redogöras för tidigare forskning och litteratur som berör konstnärligt och personligt uttryck samt kreativitet ur ett pedagogiskt och lärandeperspektiv.

Burnard och Murphy (2013) skriver i *Teaching Music creatively* om hur lärare på olika sätt kan arbeta kreativt för att främja elevers lärande och motivation. De börjar med att identifiera två principer, *trådar och teman*, som innehåller nödvändiga punkter för att kreativt undervisa musik.

*Trådar* är principen för att *undervisa musik kreativt*. Genom att använda fantasifulla lösningar så ska läraren försöka göra musikundervisningen intressant och effektiv (Burnard och Murphy, 2013).

- *Utveckla en miljö för kreativa möjligheter och försäkra den med kreativt engagemang från läraren* – Om läraren själv är kreativ i sin undervisning så agerar de förebilder för sina elever.
- *Titta och lyssna på eleverna* – Vikten av att lärare är lyhörd för elevernas egna idéer, tankar och känslor.
- *Skapa lärmiljöer utifrån efterfrågan, möjlighet och tillit*. – Låta eleverna påverka hela processen. Bland annat genom att de får vara med och bestämma material och teman, men också hur de ska arbeta på lektionstid och formulera varför de ska arbeta på ett visst sätt.
- *Främja lärande genom fantasifull lek, utforskning och experiment* – Lita på elevernas egen förmåga att hitta svar och komma vidare i sin utveckling genom att arbeta lekfullt. Där

problemlösning står i fokus, i kombination med att eleverna själva finner det meningsfullt att utforska och experimentera, finns det kreativt lärande.

(Burnard och Murphy, 2013, s.8–9)

*Temat* är principen för att skapa kreativitet hos eleverna när de komponerar:

- *Skapa gemenskap av musikalisk praktik (främja ägarskapet, samarbetet och självständigheten)* – Genom att ha förståelse för att kreativa processer inte alltid är bekväma kan man tillsammans arbeta för att skapa en trygg miljö för sina elever.
- *Skapa kopplingar genom att arbeta med spannet mellan det oundäckta och det familjära* – Bejaka elevernas egen förmåga att vilja utforska ny kunskap.
- *Värdesätt öppenhet till ovanliga idéer, nyfikenhet och frågor* – En kreativ miljö är beroende av att öppenhet och nyfikenhet är den självklara grunden som både lärare och elever står på.

(Burnard och Murphy, 2013, s.9–10)

De här principerna står som grunden för all kreativ musikundervisning och Burnard och Murphy (2013) menar att alla beståndsdelarna inte alltid måste vara närvarande men att det är goda principer att återvända till.

Ett av sätten att arbeta på för att främja kreativitet och lärande är formativ bedömning. Formativ bedömning eller bedömning för lärande bygger på att lärare och elever tillsammans skapar förståelse för var eleverna är i sin kunskapsutveckling, var slutmålet är och hur de ska komma dit på bästa möjliga sätt (Burnard och Murphy, 2013). Genom att lärare och elever tillsammans identifierar utvecklingsmålen och hur de ska nås utvecklas också elevernas förmåga till självbedömning vilket är en viktig del för att eleverna ska bli självständiga i sitt lärande. När eleverna kan sätta egna mål och göra planer för hur de ska nås ökar deras motivation till lärande (Bresler, 2007). Gyllander (2018) och Pettersson (2018) är av samma åsikt att den formativa bedömningen, om den görs på ett bra sätt, främjar lärandet och förståelsen för ämnet hos eleverna. För att formativ bedömning ska vara effektiv och meningsfull behöver lärarrespons vara i framåtsyftande form, *feedforward* (Burnard och Murphy, 2013). Som lärare bör man också inkludera eleverna i lärandeprocessen genom att blottlägga intentionen med undervisningen (Burnard och Murphy, 2013). Om eleverna vet om vad målet med undervisningen är, hur de ska lära sig det och vad läraren kommer att titta på ur ett bedömningsperspektiv blir det lättare för eleverna att ta till sig formativ respons. Lärare måste ge respons som inte bara synliggör glappet mellan var eleven är och dit den ska, utan också hur den kommer dit.



For 'flow' to occur, participants must not be anxious about failure, clear goals must be provided, instant feedback must be given as the task proceeds, and there must be a balance between challenge and current skill level so that the individual feels in control. (Hallam, 2006, s.86)

Hallam (2006) beskriver en liknande process där eleven kan hamna i *flow* om rätt förutsättningar ges. Eleven måste få framåtsyftande respons som klargör skillnaden mellan elevens nuvarande kunskapsnivå och hur den ska göra för att komma vidare. Uppgifterna måste upplevas utmanande men inte omöjliga för att främja motivationen.

Specifikt för komposition så menar Murphy (Murphy, 2007) att respons och kritik till en början måste röra helheten av en uppgift innan de kan gå vidare med detaljer. Det handlar om att känna in elevens behov och förmåga att ta emot kritik. Även Åberg (2008) skriver om vikten av att inkludera eleverna i hela lärandeprocessen för att ge kunskapsskapandet mening. Utan förståelse för mening blir lärandet bara informationsbehandling hos eleverna. Vidare så menar Åberg (2008) att en del i meningsskapandet är avgränsning i målformuleringen och att framförallt nybörjare behöver väldigt tydligt formulerade mål för att ge aktiviteten mening. Åberg (2008) utvecklar sitt resonemang kring målformulering och mening genom att prata om handlingsvägar, alltså de olika möjliga alternativen att välja på för att lösa ett problem eller att uttrycka sig på. Tydliga målformulering utgör en ram för till exempel komponering och skapar ett begränsat antal handlingsvägar. Det kan också skapa handlingsvägar som är nya, begränsningarna kan bli ett motstånd som eleverna tvingas kämpa sig runt. Edberg (2012) skriver att en bra start för att arbeta med komposition i skolan är genom olika typer av begränsningar. Hans förslag är bland annat att utgå från redan färdiga kompositioner men att skriva om texten med ett helt nytt tema. Han nämner också vikten av att ge eleverna stöd i form av avgränsningar genom att till exempel välja ett tydligt tema som texten ska handla om. Vidare så skriver Edberg (2012) att det är viktigt som kompositör att erkänna vikten av flitighet, att det inte går att vänta på gudomlig inspiration utan att man måste ta av sina egna erfarenheter. Murphy (Murphy, 2007) tar upp samma tråd som Edberg (2012) och menar på att det är elevers tidigare musikaliska upplevelser och deras relation till musik som påverkar hur de komponerar.

Murphy (Murphy, 2007) skriver om hur bedömning kan fungera i musik och menar att en nödvändighet för att det ska ha ett önskat resultat är att det sker i den musikaliska aktiviteten. Musik som ämne är så pass mångdimensionellt att det blir svårt att bedöma utan att utföra och arbeta med det samtidigt. Till exempel så kan det vara svårt att göra bedömningar utifrån enbart inspelade inlämningar eftersom processen till resultatet inte blir synligt. En nackdel med formativ bedömning som är situationsanpassad är att lärarnas subjektiva åsikter kan få en stor roll när eleverna ska få ett betyg (Bresler, 2007). Ett sätt att göra bedömningar av elevernas kunskaper

reliabla är att ha kriterier för betyg, kunskapskrav, som är lika för alla. Det kan dock medföra att lärare blir begränsade i hur de arbetar med bedömning i sin undervisning. Till exempel så kan det bli en obalans i musikalisk representation, att vissa sorters uttryck inte accepteras eller att helhetsbedömningar blir lidande till förmån för kriterier som rör detaljer (Bresler, 2007). Omfattande bedömningskriterier eller kunskapskrav kan också medföra att de får omvänd effekt, att de kriterier som till exempel handlar om att bejaka personlighet, konstnärlighet och kreativitet blir sterila och hämmar processerna för eleverna (Bresler, 2007).

I kompositionskurserna som finns för gymnasieskolan så tas kreativitet samt konstnärligt och personligt uttryck upp. Redan i det centrala innehållet, som är en sammanfattning av vad som kursens undervisning ska innehålla, står det ”Konstnärlig kreativitet i experiment med och bearbetning av musikaliskt material.” och återkommer sedan omformulerat som ett kunskapskrav (Skolverket, 2011b). För att få betyget A så är några av kunskapskraven i kursen *Arrangering och komposition 2* kopplade till kreativitet, konstnärligt och personligt uttryck:

Eleven arrangerar och komponerar med **kreativitet**, konstnärlig kvalitet **och ett personligt, musikaliskt uttryck, flerstämmig** vokalmusik med **god** anpassning till den valda genrens konventioner och **med säkerhet** i texthandlingen. Eleven arrangerar och komponerar med **kreativitet**, konstnärlig kvalitet **och ett personligt uttryck, flerstämmig** instrumentalmusik med **god** anpassning till den valda genrens konventioner **och till instrumentens karaktär**. Dessutom **instrumenterar** eleven för **några större** ensembleformer och visar konstnärlig kreativitet i **experimenterandet med och** bearbetningen av musikaliskt material.  
(Skolverket, 2011)

Vidare så skriver Skolverket (2012a) i *Bedömningsstöd i Musik – Erfarenheter från forskning*, som är ett diskussionsunderlag med både text och videomaterial, att det finns ett glapp mellan elevgrupperns bedömningar av elevkompositioner med lärargrupperns bedömning. När professionella tonsättare bedömde samma kompositioner fanns det ingen samstämmighet alls mellan dem som grupp vilket enligt Skolverket (2012a) går att tolka som att god ämneskunskap inte av sig självt garanterar likvärdig bedömning. Vidare så skriver Skolverket (2012b) att det finns flera olika metoder för att själv granska sina subjektiva åsikter och preferenser genom att till exempel jämföra bedömningar med kollegor. Skillnaden på uttrycksfullhet, konstnärligt uttryck eller personligt uttryck specificeras inte i bedömningsstödet.

I de referensgrupper som bedömt elevernas kompositioner har lärare flera gånger undrat om det musikaliska uttrycket i framförandena ska räknas som en del av kompositionen. Som betygsättare behöver du inte fundera på detta. För att eleverna ska nå betygen C, B eller A ska de musicera med ett personligt musikaliskt uttryck. Det har ingen betydelse om de gör detta i ett solostycke, i en ensemble eller i egna kompositioner. När du hjälper elever att utveckla sitt musikskapande kan det däremot vara värdefullt att skilja mellan ett uttrycksfullt

framförande och det uttryck som kan skapas med hjälp av till exempel melodi, harmonik, frasering, instrumentation och genrebrott.  
(Skolverket, 2012b, s.19)

I citatet ovan framgår det att ett personligt uttryck inte måste uppvisas i just komposition för att uppnå betygen A, B eller C i grundskolan. Lärarna i filmerna uttrycker att ett elevexempel har ett väldigt tydligt personligt uttryck men det enda som ges som ett specifikt exempel på vad som gör det personligt är att stycket har en något ovanlig form (Skolverket, 2017a). Vidare så beskrivs ett av elevexemplen så här: ”Text och musik samspelar därför väl med varandra [A] samtidigt som det klingande musikaliska uttrycket, förutom i sticken, möjligen kan karakteriseras som i viss mån personligt” (Skolverket, 2012b, s.20). Det beskrivs alltså som att texten och musiken enligt lärarna har god samstämmighet och därmed finns också ett, i viss mån, personligt uttryck.

“Personligt musikaliskt uttryck det handlar ju mycket om att göra variation, att överraska och att det inte ska bli helt förutsägbart, och då har ju det här knappast något musikaliskt uttryck eftersom det inte överraskar.”

“Då är det snarare allmänt eller personligt uttryck men inte musikaliskt, charm kanske.”  
(Skolverket, 2017b)

Lärarna diskuterar vid några tillfällen vad ett personligt uttryck är men det råder ingen stor samstämmighet och det är svårt att särskilja vad som skillnaden på uttrycksfullhet, musikaliskt uttryck eller personligt uttryck. Vid ett tillfälle frågar en av lärarna ifall det inte är väldigt subjektivt med personligt uttryck och ifall de verkligen borde lägga sig i det. En av lärarna menar att eftersom personligt uttryck är ett kunskapskrav så är det inte något som de kan betrakta som egenskaper hos sina elever, utan just kunskap. Materialet är gjort som ett diskussionsunderlag för grundskolan. Pettersson (2018) skriver att det finns fyra viktiga frågeställningar man behöver förhålla sig till som lärare:

- *Varför görs bedömningen?*
  - *Vad ska informationen från bedömningen konkret användas till?*
  - *Vad ska bedömas?*
  - *Vilka uppgifter och frågor ska användas och hur ska de formuleras för att eleverna ska ha möjlighet att visa det som ska bedömas?*
- (Pettersson, 2018, s.8)

Det är fyra frågor som ska sätta bedömningens funktion i fokus och Pettersson (2018) menar att det viktigt att förhålla sig till frågorna för att planera rättvisa och funktionella bedömningar.

## 4. Metod och genomförande

I det här kapitlet kommer jag redogöra för metodiska val och argumentera för studiens tillförlitlighet och validitet.

### 4.1. Kvalitativa forskningsmetoder

En vanlig kritik mot kvalitativa metoder är att de är alldeles för subjektiva och därmed kan forskarens egna uppfattningar och tolkningar styra resultatet (Bryman, 2011). Eftersom studien kretsar kring skapande, kreativitet och personlighet så vill jag hävda att det subjektiva är det intressanta att sätta under luppen. Mitt val av metod är trots sina svagheter mer ändamålsenlig än vad en kvantitativ studie hade varit. Ett av de intressanta perspektiven är hur subjektet i studien själv tolkar olika begrepp genom portföljen, något som strikt kvantitativ forskning egentligen intresserar sig för (Bryman, 2011). Vidare så fokuserar kvantitativa studier ofta på nästan positivistiska resultat vilket vore missriktat för den här studien. Att försöka producera det här arbetet som någon sorts sanning skulle inte alls gå i linje med vad den önskar att undersöka, därav valet att vända sig till de kvalitativa metoderna.

### 4.2. Konstnärliga forskningsmetoder och konstnärliga utvecklingsarbeten

Utifrån definitioner av kreativitet nämnt i litteraturkapitlet kommer studien i resultaten diskutera den kreativa processen jag gick igenom under komponeringen av yogamusiken. I linje med Frisk och Östersjö (2013) så hävdar jag att konstnärlig forskning bör utforska de kunskapsfält som konstnärer (konstnärer=person som praktiserar någon konstform till exempel komposition) utforskar genom sin praktik. Alltså behöver jag, för att kunna reflektera som mitt metodval, också praktisera den konstformen jag önskar utforska. Frisk och Östersjö (2013) menar att reflektionen som metod egentligen ligger i den konstnärliga praktikens natur men också att det är en definierande grundsten i konstnärlig forskning där forskaren sätter sig själv i fokus för reflektionen som utgör studien. Det föreliggande arbetet för studien, komponerandet av musik för yoga, är snarare att betrakta som ett arbete för datainsamling men som har många gemensamma egenskaper med konstnärliga utvecklingsarbeten eftersom det föreliggande arbetet syftar till att utforska det konstnärliga fältet genom reflektioner kring den egna processen. Vidare menar Frisk och Östersjö (2013) att inom konstnärlig forskning blir den konstnärliga processen eller metoden både objekt

och metod, även om man försöker särskilja dem. Åberg (2008) skriver liknande om den konstnärliga forskningen och beskriver det som ett sätt för utövare att reflektera över sin konstnärliga process men också över den konstnärliga praxis som den befinner sig i. Och även om Åbergs (2008) metod bygger på gemensam reflektion så är fortfarande den konstnärliga processen i fokus och utgör grunden för reflektion. I nästa del, 4.3. portfölj som metod för datainsamling, beskrivs utförligare metoden för reflektion genom dagbok som ett steg att förtydliga hur den konstnärliga metoden används som datainsamlingsmetod i den här studien.

### 4.3. Portfölj som metod för datainsamling

Här redogörs för Wiklunds (1996) portföljmetod som jag valt att utgå ifrån eftersom den används i en studie (Rosander, 2019) som påminner om min egen och för att den är utformad med förståelse för musiklärarutbildningen. Portföljmetoden eller dagboken, som Bryman (2011) kallar den behöver ha tydliga instruktioner till subjektet för att minska risken för missförstånd mellan subjektet och forskaren. För att lösa det har jag utformat ett färdigt frågeformulär med fem frågor baserade på Wiklunds (1996) förlaga. Portföljen skrevs under en bestämd tidsperiod och i samband med bestämd aktivitet, i det här fallet komposition och arrangering. Det för att minska risken för att erfarenheter glöms bort eller att subjektet tappar intresse med tiden (Bryman 2011; Wiklund, 1996). Till skillnad från en enkät eller intervju som inte nödvändigtvis görs i samband med aktiviteten så hävdar forskare som prövat portföljmetoden att det ger utförligare svar från subjekten (Bryman, 2011). Ytterligare kritik mot dagboksmetoden är att den är dyrare än andra metoder (ersättning till respondenter, kontrollering av innehållets relevans) samt att respondenter tenderar att hoppa av studien eftersom den löper under längre tid (Bryman, 2011). I det här fallet så är subjektet jag själv vilket gör att det inte finns några kostnader. Något som snarare är relevant att diskutera är om jag som kommande musiklärare inom ramen för mitt examensarbete och subjekt kan förhålla mig objektiv under studien.

#### 4.3.1. Utformning av portföljfrågor

Wiklunds (1996) fem frågor för verksamhetsförlagd utbildning är:

1. Beskriv lektionens början och förlopp.
2. Kunde du använda dig av det material du förberett?
3. Vad tyckte du var svårt?
4. Vad tyckte du var lätt?
5. Vad kan du förändra/förbättra till nästa gång?

Eftersom jag är intresserad av min skapandeprocess så väljer jag att ha kvar frågorna tre och fyra eftersom de enligt Wiklund (1996) möjliggör för subjektet att beskriva förändring över tid. Det blir också en möjlighet för subjektet att sätta fingret på svårigheter. Frågan om förbättring har strukits eftersom komposition som aktivitet inte är en upprepning på samma sätt som undervisning. Frågan syftar på hur en informant kan utveckla sin egen prestation och göra det bättre vid nästa upprepning. Att direkt försöka översätta det till komposition skulle kunna bli missvisande i den här studien eftersom den ämnar undersöka processer och inte resultat. Sen har jag formulerat tre egna frågor utifrån begreppsdefinitioner som jag skriver redogör för i litteraturgenomgången. Mina frågor är:

1. Beskriv vad du gjort
2. Upplevde du något som var lätt?
3. Upplevde du något som var svårt?
4. Hur upplever du din egen kreativitet?
5. Hur upplever du ditt konstnärliga uttryck?

De fem frågorna är ställda öppet för att ge utrymme för subjektet att känna sig fri i sina svar. Frågorna är kopplade till min forskningsfråga och ger mig data som blir relevant för studien. Fråga 4 och 5 handlar om kreativitet och uttryck.

#### 4.4. Genomförande av studien

Portföljen har fyllts i under den begränsade perioden 9/2 – 7/3 2020 och avslutats med reflektioner efter avslutat projekt. De fem frågorna har besvarats direkt efter ett arbetspass som innefattar komponering och arrangering av yogamusiken. Jag valde att skapa ett *googleform* eftersom det var ett smidigt sätt att få alla anteckningarna sorterade av sig själv. Det blir också lätt att överblicka, att exportera till andra textformat och skriva ut efter specifika behov (se analysförfarandet) istället för att sitta och analogt klippa och klistra. Jag testade också pappersmall, att skriva direkt i ett *googlesheet* eller direkt i ett vanligt textdokument men jag tyckte personligen att *googleform* kändes både lätt att fylla och bra för att senare få en tydlig överblick. Wiklund (1996) betonar vikten av att det är ordning och reda i bland portföljbladen vilket jag hävdar att det blir med min valda dokumentation.

## 4.5. Analysförfarande

Datan har analyserats enligt Wiklunds (1996) modell med undantag för steg 2 som i bara är relevant om subjektet har haft sin aktivitet i flera olika grupper.

I steg 1 har jag läst igenom all data kronologiskt, skrivit ner mina första tankar om det och sedan låtit det vila. Wiklund (1996) menar att det kan vara bra att låta informationen sjunka in lite, jäsa färdigt, innan en går vidare och på noggrannare sätt bearbetar datan.

I steg två analyseras varje fråga för sig, alltså alla svar på samma fråga sammanfattas med tendenser, mönster eller det motsatta. Svaren sorteras i kronologisk ordning för att analysen ska kunna, om det finns, upptäcka saker som förändras över tid (Wiklund, 1996).

## 4.6. Studiens tillförlitlighet och validitet

Bryman (2011) menar att många tidigare forskare som använder sig av kvalitativa metoder ifrågasatt om validitet är ett begrepp som överhuvudtaget är relevant för studiernas ändamål. Validitet blir synonymt med mätbarhet vilket kvalitativa studier i grund och botten inte intresserar sig för att undersöka. Jag har istället valt att utgå från tillförlitlighetens fyra delkriterier (Bryman, 2011) som jag kommer förklara och argumentera för att jag tagit hänsyn till i min studie.

### 4.6.1. Trovärdighet

Trovärdigheten beskrivs av Bryman (2011) i ett exempel med informanter som får respondentvalidering, alltså läsa arbetet och se att det stämmer överens med vad de själva tycker att de har sagt i sina intervjuer. I mitt fall valde jag att bifoga min portfölj så att andra ska kunna granska materialet och själva avgöra ifall mitt resultat är trovärdigt.

### 4.6.2. Överförbarhet

Överförbarhet enligt Geertz (Bryman, 2011) bör inom kvalitativ forskning fokusera kring täta beskrivningar av studien istället för sånt som går att empiriskt bevisa. Jag har i likhet med tidigare kvalitativa forskare också tittat på djup istället för bredd och ämnar ge en god transparens i studien genom att bland annat ha med data som bilaga. Genom att försöka ge goda beskrivningar kring insamlingen av datan så försöker jag göra studien överförbar.

### 4.6.3. Pålitlighet

Att göra en kvalitativ studie pålitlig är ett omfattande arbete och kräver granskning under hela processen (Bryman, 2011). Studien har kontinuerligt granskats av handledare Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon som bidragit med värdefull respons och övervakat studiens process. Vidare så delas studiens data vilket gör resultatet transparent och tillgängligt att granska.

### 4.6.4. Konfirmationsbarhet

Mitt arbete är en subjektiv studie där jag står i fokus både som subjekt och som objekt. Studien har en subjektiv karaktär eftersom den ämnar gräva i värdebegrepp, som i sig är subjektiva, utifrån insamlad data. Därför har jag valt att detaljerat beskriva data-analysen samt därtill bifogad bilaga med insamlad data. Det för att ge studien transparens så att en granskare, i enlighet med Bryman (2011), kan styrka eller peka på svagheter i resultatet vilket förhoppningsvis stärker studiens konfirmationsbarhet.

## 4.7. Etiska överväganden

Bryman (2011) skriver om fyra etiska principer att förhålla sig till: *informationskravet*, *samtyckeskravet*, *konfidentialitetskravet*, *nyttjandekravet*. Informationskravet och samtyckeskravet innefattar att subjektet i studien är informerade om vad materialet ska användas till och samtycker till att delta. Jag själv står som författare till dagboken som utgör datan vilket gör att konfidentialitetskravet inte alls uppfyllts eftersom subjektet är blottlagt, men det var nödvändigt för att ge tillräcklig transparens i studien. Nyttjandekravet fylls eftersom jag inte använder uppgifter insamlade om subjektet till något annat än studien.



## 5. Resultat

I det här kapitlet kommer resultatet av dagboken att presenteras. De olika teman som återkommit är *kreativitet och ramar, konstnärligt uttryck* samt *teknik och ovisshet*. De olika underrubrikerna inleds med korta beskrivningar för att sedan, mer noggrant, undersöka tendenser och mönster. Resultatet är en tolkning av den dagbok som finns i bilagan. Dagboken är som nämnt i metodkapitlet författad av mig själv och jag kommer därför skriva både analysen och dagbokserfarenheterna ur ett förstapersonsperspektiv. Alla inläggen i dagboken är skrivna i direkt samband med att jag har arbetat med min komposition *Jord* som finns att lyssna på i bilaga 2. Det finns även ett kort notutdrag från del fyra och fem då de är något kontrasterande mot varandra, för den som vill ha en noterad representation av det klingande resultatet, se bilaga 3.

Jag och yogainstruktören har haft kontinuerliga möten under min kompositionsprocess då vi diskuterat musiken och yogan. Eftersom vi hade som målsättning att musiken och yogan skulle skraddarsys för varann så har vi försökt skapa dem parallellt. Målet var också att upplevelsen för de som gjorde yogapasset skulle förhöjas, musiken skulle bidra till yogan. Ida har stor vana av att musicera och goda kunskaper inom musik vilket gjort att det var enkelt för henne att komma med synpunkter på musiken utifrån hennes förståelse för yoga. Mina egna erfarenheter av yoga är begränsade så våra möten blev väldigt viktiga för resultatet. Ofta så lyssnade vi på delar av musiken som jag hade skrivit och diskuterade dem och ibland testade vi att utföra rörelserna ihop till musiken för att få en känsla av hur väl det skulle funka. Vi kom med förslag och idéer till varann för att vi skulle komma vidare i processen. Vi hade inga fasta mötestider utan träffades när behövde hjälp och feedback. För att starta vår process tog vi avstamp i en dikt där vi identifierade en viss tematik som vi båda tyckte kunde vara en bra ingång för vårt projekt. Vi hittade nyckelord som vi kunde använda oss av för att både utforma ett yogapass och en komposition. Jag beskriver vidare i kapitlet hur Idas roll begränsar mig i mitt komponerande och uttryck. Det jag menar är då inte Ida som person utan vilken funktion hon fick för mig i processen. Det hon gjort är att blottlägga och belysa vad yogan kräver, eller vad deltagarna i yogan kommer behöva, för att det ska upplevas som behagligt eller potentiellt förhöja upplevelsen av yogan. De upplysningarna har varit helt avgörande för hur väl det klingande resultatet föll ut och är även om de beskrivs som begränsande för min process också grunden i den här studien som ämnar undersöka just begränsningar inom kompositoriska processer.

## 5.2. Kreativitet och ramar

Jag skriver på flera sätt i dagboken hur olika ramar påverkar min kreativitet och uttryck. Med ramar menar jag olika saker som jag har behövt förhålla mig till när jag har komponerat. Yogapasset har en form och struktur som jag behövt förhålla mig till, men jag har också fått synpunkter från yogainstruktören när hon upplevt dissonans mellan yogans rörelser och musik. Det kan vara att musik behöver vara mer eller mindre energirik för att stämma överens med rörelserna. Jag skriver i dagboken att ” Jag märker att jag har en tendens att skriva musik som rör sig ganska mycket och som ibland är ganska lekfull. Jag inser att det inte är alltid kommer att ha rätt funktion till yogan...” vilket är ett exempel på hur jag får anpassa mina idéer och göra dem mindre rytmiska eller ändra i arrangemanget för att det är ”för stökigt”. Musiken kan bli för volymstark i lugna eller stilla rörelser och då beskriver jag ljudvolym som en begränsande ram som yogapasset lägger över kompositionen eftersom jag upplever att det minskar uttrycksmöjligheterna för de olika instrumenten. Tonhöjd, vissa tekniker och snabba passager påverkas av och kan bli svårt att spela om man samtidigt måste spela väldigt svagt. Andra ramar som jag har nämnt är spelteknisk möjlighet, musikaliska tidsbegränsningar och projektslut. Spelteknisk möjlighet handlar om vad som är fysiskt möjligt att spela på ett instrument, som tonalt omfång, tonlängd och intonation, samt hur olika uttryck och speltekniker påverkas av bland annat kravet på den låga ljudvolymen. För stråkinstrumenten handlar det också om bytet mellan att spela med stråken och att spela med fingrarna. De musikaliska tidsbegränsningarna utgörs av yogapassets form och struktur som jag anpassat kompositionens olika delar efter. Vissa partier har också komponerats med öppna slut. Det betyder att ensemblen väntar med att gå vidare till nästa del tills de får en signal av yogainstruktören. Kompositionsprojektet var också tidsbegränsat eftersom vi hade ett bestämt konsertdatum och då behövde komposition vara klar och inrepad av en ensemble. Det fanns alltså en begränsning för hur länge jag kunde komponera musiken innan det var tvunget att vara färdigt.

Musiken som jag komponerat är tänkt att förstärka eller upphöja upplevelsen av yogan för de som deltar vilket utgör det grundläggande kravet för musiken. Jag skriver i dagboken att jag upplever det som att musiken behöver vara volymsvag och inte för rörlig eller stökig i många partier av yogan. I de första inläggen av dagboken framgår det tydligt att jag inte upplever ramarna som hämmande utan snarare tvärtom, att jag får riktning av tydligheten i kraven. Framåt slutet av dagboken beskriver jag det som att jag tar stöd i ramarna från yogan och att de nästan har blivit nödvändiga för mig:

Del 4 blev lättare att ta sig an när jag hade tydligare bild av vad som yogamässigt skulle ske. Jag tror att jag har kommit in mer och mer i att komponera med tydliga ramar och nu har jag nästan börjat luta mig mot dem. Jag kände mig något vilsen inför del 4 men nu känner jag att det är lättare att fylla den.

Ramarna är både i början och slutet av projektet en källa till kreativitet, men i mitten av processen så beskriver jag ramarna som hämmande. Jag beskriver att det tar längre tid för mig att få ett klingande resultat som jag är nöjd med desto längre in i arbetet jag kommer.

Det som ska komponeras är mer förutbestämt och kräver mer anpassning till yogan än vad andra arbetspass har haft fokus på...

Det var knepigare i den här delen än vad det har varit i andra delar.

Jag upplever alltså anpassningarna som behöver göras i musiken är knepiga och det rör sig hur musiken och yogan tidsmässigt ska sammanfalla. Vidare så beskriver jag arbetet som maskinellt och säger att jag inte känner mig direkt hämmad men inte heller kreativ.

De andra ramarna som påverkar processen är instrumentens omfång, musikernas uthållighet och spelglädje. Vid flera tillfällen nämner jag att jag får ändra idéer för att till exempel anpassa klangerna för att de ska passa till yogan: ”På arbetspasset satt jag och ändrade i vissa stråkbakgrunder som var lite för kärva för att passa till yogan.”. Jag beskriver också att jag försöker skriva stämmorna så att de ska vara roliga eller upplevas som lekfulla att spela.

Jag beskriver min process som enkelt, lätt och rolig till en början men byter sedan till tråkig, knepig och maskinell i mitten av projektet. Jag skiljer på arbete som jag upplever som mer kreativt än annat. Att skriva nya delar, göra utkast och testa koncept beskrivs som tillfredsställande och roligt.

Det som ska komponeras är mer förutbestämt och kräver mer anpassning till yogan än vad andra arbetspass har haft fokus på. Det är dock så att jag fortfarande sitter och skapar, men jag upplever att det mer handlar om resultat och helhet än totalt kreativitet. Alltså att jag tydliga mål och instruktioner för mig själv, vilket på ett sätt gör det enkelt att jobba på men som kanske känns en aning maskinellt.

När stycken ska färdigställas, justeras och anpassas till yogan så beskriver jag det som ett maskinellt arbete som till viss del är kreativt men inte lika tillfredsställande som att skapa helt nytt. Avslutningsvis så beskriver jag att jag på olika sätt forceras eller tvingas komma på kreativa lösningar för att komma runt de olika ramarna och att jag kommer att uppskatta utmaningen som vissa av ramarna ger.

...men det har också varit lite kul att det känts utmanande. I början kändes det bara tråkigt att jag inte fick något att låta som jag ville, men med tiden kom kampen att bli roligare och jag märkte att jag började använda mig av nya metoder för att spruta ur mig idéer.

Citatet kommer ur det näst sista dagsboksinlägget där tidigare inlägg varit mindre positiva till de olika ramarna och svårigheterna. Det verkar som om min relation till ramarna förändras över tid och att jag upplever svårigheter olika beroende på var i processen jag är. Jag beskriver till exempel att jag upplever en tydlighet när jag haft möten med yogainstruktören även om hennes feedback kan innebära begränsningar för mitt komponerande. Jag skriver också att jag känner mig begränsad av bland annat kravet på den låga ljudvolymen, men även det beskrivs också som en form av tydlighet:

Jag har efter mitt möte med yogainstruktören fått lite tydligare bild av vad som ska ske i del 4. Utifrån det så har jag skrivit färdigt temat och lagt in delar som i stora drag ska täcka hela delen. Del 4 blir något kortare än vad vi tänkt från början och det har bland annat att göra med att vi kommit ganska nära själva konserttillfället.

När jag beskriver att jag testat nya metoder för att komma med idéer så påminner det om början av projektet där jag säger att jag gör många utkast och sorterar bland dem i efterhand. Skillnaden är att jag använder mig av nyupptäckta funktioner i Sibelius och återanvänder material från andra delar av konserten men klär om dem genom att bland annat rytmiskt förändra dem.

## 5.2. Konstnärligt uttryck

Återkommande i dagboken beskriver jag att jag får backa eller ändra i arrangemanget i efterhand. Att vissa delar blir för ljudstarka, att det händer för mycket samtidigt i de olika stämmorna eller att rytmerna är för snabba är saker som jag får gå tillbaka och förenkla. Jag har också ändrat ackord och klanger i efterhand för att de ska vara mindre dissonanta och därför skulle kunna störa under vilsamma delar i yogapasset. Jag upplever det som att de initiala, instinktiva eller intuitiva idéer jag har inte alltid kommer att gå väl ihop med de rörelser som ska göras i yogan.

Det som jag naturligt känner är ofta ganska levande och lekfullt till den grad att jag tror det kan komma att störa yogan. Istället får jag ta ner tempot något och inte har lika beaktat tänk när jag börjar skriva arrangemangen. Så något hämmad upplever jag mig men jag känner också att jag har möjlighet att uttrycka mig och att både del 1 och 2 låter som jag vill att de ska låta även om de blir något stillsammare än vad jag först kände.

Ord som rörligt, rörligt och stökigt används frekvent och lyfter en rädsla av att musiken kommer att störa yogan. Det som skiljer sig från tankarna kring kreativitet är att jag redan från början upplever mig hämmad eller tvingad till förändring när det gäller mitt uttryck, medan det dröjer till halvvägs

in i projektet innan jag börjar beskriva att ramarna påverkar kreativiteten negativt. Ytterligare en skillnad är att jag beskriver att jag får backa eller göra förändringar där jag gillar det klingande resultatet men inte tror att det kommer fylla sin funktion till yogan.

Jag märker att jag har en tendens att skriva musik som rör sig ganska mycket och som ibland är ganska lekfull. Jag inser att det inte är alltid kommer att ha rätt funktion till yogan vilket gör att jag ibland får backa lite på mina egna idéer.

Just nu känner jag mig kanske inte riktigt lika inne i musiken som jag gjort i andra delar. Jag känner att mitt uttryck är sekundärt till det att delen måste bli klar och att det måste fylla sin funktion.

De ramar som kunde vara både begränsande men också ge energi till mitt komponerande ur ett kreativt perspektiv verkar vara något mer enkelriktade när det kommer till mina upplevelser av mitt egna musikaliska uttryck. Ramarna som jag beskrivit som förtydligande för den kreativa processen, även om det också i någon mån begränsat mig, ställer jag mig överlag positivt till. Men jag beskriver att ramarna nästan uteslutande har en begränsande effekt på mitt personliga uttryck. Skillnaden är att min arbetsprocess kan främjas av begränsningar medan mitt uttryck blir hämmat.

Del tre i konserten är den del som jag beskriver att jag själv tar störst plats uttrycksmässigt, det är också den del där musiken styr över yogan. Jag uttrycker en viss oro för att den ska vara för rörig men också för repetitiv eftersom den ska upprepas väldigt många gånger. I den avslutande reflektionen så bekräftar jag min oro utifrån respons från deltagare och ensemblen och jag skriver att jag kommer omarbete den delen något. Synpunkterna och mina egna reflektioner rör framför allt ljudvolymen som var något hög, men också att det blev lite väl repetitivt för de som spelade.

Jag blev tvungen att klippa och klistra lite i melodiidéerna för att få det att passa tidsmässigt. Det kändes också som om jag eventuellt tömde ut konceptet lite för mycket. Det var lätt att skriva många varianter på samma tema och ganska kul men med facit i hand så kanske det är för repetitivt och jag vet inte hur jag kan göra det bättre just nu.

Det är inte helt entydigt och jag beskriver att jag i vissa delar av musiken upplever att jag kan ta plats med mitt konstnärliga uttryck utan att vara rädd för att det kommer gå i konflikt med yogan. Överlag finns dock en tendens att jag beskriver de musikaliska ramarna som yogan tillför som hämmande för mitt eget uttryck. Återkommande är också att jag beskriver att jag behöver backa ifrån mina initiala idéer, att det som kommer till mig intuitivt eller instinktivt är det som oftast går i konflikt med yogan. Det är både mina egna reflektioner som gjort att jag kom till insikt men även respons från yogainstruktören som tillsammans bidrar till reflektionen över musikens tänkta funktion.

Som nämnt innan kände jag att mina melodier kommer funka till yogans rörelser men att ofta får backa på min instinktiva känsla för kompet eller kringliggande arr.

I slutskedet av projektet beskriver jag att jag inte utför så mycket kreativt arbete utan snarare tar bort saker som jag inte tycker får plats, att jag backar ifrån mina idéer. Det finns en tendens att det jag beskriver som mitt uttryck eller musikalisk personlighet är de saker jag komponerar eller arrangerar instinktivt och att jag genom reflektion över funktionen av det ibland gör att jag ändrar mig. Jag får ta ner tempon, ändra kompstämmorna så att de är mindre taktfasta och göra dem mindre lekfulla och istället göra dem stillsamma.

Vidare så beskriver jag del 4 som ett ”återkommande problem” där jag upplever mig vara på ett musikaliskt område som är ovan.

Jag har haft svårt att få delen att klinga som jag vill utan att det blir för tamt eller käckt. Det är har varit svårt att få en öppnande känsla, en känsla av befrielse utan att det också har låtit väl "durigt" och just lite klämkäckt. Jag tror att jag kanske är vanare att skriva musik som rör sig med ett annat fokus och att jag helt enkelt är oerfaren vid att skriva musik som klingar såhär.

De ramar jag ibland beskriver som utmanande eller på andra sätt positiva för mina kreativa processer har motsatt effekt på mitt konstnärliga uttryck. Jag beskriver att jag vet vad jag ska komponera, hur jag vill att det ska upplevas och ungefär hur jag vill att det ska klinga men upplever att det går i konflikt med vad jag själv tycker låter bra. Jag skiljer på upplevelsen av att det som att är jag själv som brister i förmågan och att yogan sätter gränser för det klingande resultatet. Yogans ramar är återkommande i alla delar av komponeringen medan mina upplevda brister är begränsade till några tydliga exempel där jag beskriver mig brista i förmågan. Det är framförallt i hur jag upplever min förmåga att arrangera för stråkinstrument, speciellt dubbelgrepp som betyder att man spelar två toner samtidigt, där jag beskriver bristande förmåga.

### 5.3. Teknik och ovisshet

Några av aspekter av kreativitet och uttryck som återkommer i dagboken är tekniskt kunnande och ovisshet kring det klingande resultatets funktion. Då är det tekniska kunnandet både kunskap och förtrogenhet med de mjukvaror jag använder men också tekniskt kunnande vad gäller arrangeringsteknik för de olika instrumenten.

De tekniska bristerna som jag upplever rör framförallt stråkarrangering där jag skriver att jag misslyckas med att uppnå ett tillfredsställande resultat. Jag beskriver det som att jag begränsas av att inte ha speciellt mycket erfarenhet av stråkarrangering sen tidigare. Det leder till att jag inte

får ett klingande resultat som jag upplever tillfredsställande även om jag till viss del tror att det kan duga att utföra yoga till.

Jag hade svårt att få till stråkbakgrunder. Eftersom jag bara har kontrabas och cello så är jag något begränsad. Jag försökte mig på att skriva tvåstämmigt för dubbelgrepp men jag hade svårt att få ett klingande resultat som jag blev nöjd med utifrån vad jag vet om hur det är möjligt att skriva dubbelgrepp för stråkinstrument.

Den påminner något om del 6 vilken gör att jag återigen känner mig lite vilsen och som att det inte låter som det jag brukar skriva. Det jag tycker är svårt är att känna mig tillfreds. Ofta kommer det idéer som funkar, men jag känner inte att de är speciellt inspirerande.

De tekniska förkunskaperna kring arrangering påverkar mitt uttryck och min kreativitet. Jag ger uttryck för att det både påverkar mina möjligheter att skriva ett stycke med ett klingande resultat jag önskar samt att det kan kännas oinspirerande. Vidare så skriver jag om mina tekniska förkunskaper i olika mjukvaror och att de påverkar mig på liknande sätt. När förkunskaperna upplevs som bristande så beskriver jag att det begränsar mitt eget uttryck och kreativitet. Uttrycket blir lidande av att jag inte känner mig tillfreds med de klingande resultaten och den upplevda kreativiteten går ner när arbetsgången upplevs som omständlig.

Tidigt i dagboken skriver jag om ovisshet vad gäller det klingande resultatet i relation till yogan. Skapandeprocessen beskriver jag som rolig och lekfull men återkommer ofta till att jag inte vet om resultatet kommer passa ihop med yogan.

Jag vet inte riktigt om mina noteringar kring hur musikerna ska följa andning av yogainstruktören kommer fungera. Jag vet inte riktigt om det kommer funka med fraser osv. Det är också svårt att veta om mina teman/melodier kommer ta för mycket plats eller inte. Eftersom min egen erfarenhet av yoga är begränsad så vet jag inte hur min bild av vad som är behaglig yogamusik stämmer överens med andras som kanske yogar mer än mig. Det är också knepigt att förhålla sig till att musiken ska vara förhållandevis volymsvag. Ibland vill jag ha en karaktär av instrumenten som tyvärr går i konflikt med den volymstyrka som vi behöver ha.

Jag sätter fingret på några specifika punkter där jag upplever ovisshet redan i det första dagboksinslaget vad gäller ljudvolym och musikens helhetsfunktion. I det inlägget beskriver jag också att skapandet är lustfyllt och roligt samt att de ramar som yogan sätter för musiken inte upplevs begränsande. De olika moment som gör mig osäker är knutna till resultat och hur det ska uppfattas av någon annan än mig själv. Vissa krav som ställs av yogan, till exempel volymstyrka, har en direkt hämmande effekt där jag har en musikalisk idé som inte går att genomföra i svag nyans. De här olika osäkerheterna finns i fler dagboksinslag och gör att jag ibland upplevs som osäker. Jag beskriver också hur jag i samma arbetspass kan kasta ur mig idéer och utkast men att när jag ska välja känner en stor osäkerhet inför om de kommer fylla sin funktion.

Inställningen till det komponerade materialet ändras över tid och i mitten av projektet så beskriver jag situationen omvänd, att jag känner självförtroende i att musiken kommer att passa och att jag känner att den delen har ett klingande resultat som jag själv gillar. Det upplevda självförtroendet syns i alla svaren i just det dagboksinslaget och det är tydligt att jag har varit produktiv under arbetspasset. Jag beskriver att jag återanvänt material och förvridit eller förändrat det med ett tillfredsställande resultat. Det framgår att jag har fått mycket gjort men utan några motgångar vilket skulle kunna förklara denna självförtroendeförändring.



## 6. Diskussion och Slutsats

I det här kapitlet så kommer resultatet och litteraturen som redogjorts för tidigare att utgöra grunden för en diskussion och slutsats. Hela kapitlet försöker besvara forskningsfrågorna *Hur påverkas min upplevda kompositionsprocess vad gäller kreativitet och personligt uttryck av de begränsningar som ett yogapass kan tillföra?* och *Kan jag, utifrån de konstnärliga resultat som uppnåtts under den kompositoriska processen, formulera analytiska verktyg för att diskutera och förstå begrepp som används som kunskapskrav i gymnasieskolan? I så fall hur, och vilka?* Avslutningsvis så skriver jag om vidare forskning där personliga reflektioner utgör grunden för vad jag själv skulle vilja se blev vidare undersökt.

### 6.1. Ramar som katalysator

Jag skriver upprepade gånger i dagboken om hur de olika begränsningar eller ramar för mitt komponerande påverkar den kreativa process jag genomgick. Ramarna beskrivs till en större del som positiva, att jag får riktning i arbetet utifrån de begränsningar som yogan erbjuder. Reflektionerna kring ramar och begränsningar förändras över projektets gång. De är mer positiva i början och slutet men beskrivs som hämmande för processen när ungefär halva projekttiden har gått. Vid ett tillfälle beskriver jag att ramarna nästan är forcerande för min produktivitet, att begränsningarna kan klämma ur mig toner och att ramarna är så pass snäva eller tydliga att komponerandet går av sig självt. Waite (2017) beskriver en nästan identisk upplevelse av att begränsningar kan ha en forcerande kraft på den kreativa processen, att stycken nästan skriver sig själv.

Hallam (2006) beskriver också ramar eller begränsningar som en möjlig katalysator för en kreativ process. För att hamna i ett stadium av *flow* så behöver dels processen ha värde i sig men man behöver också tydligt formulerade uppgifter (Hallam, 2006). Tydlighet i en uppgift är främjande för kreativiteten och bidrar till möjligheten att arbeta kreativt mot en av många lösningar. I dagboken beskriver jag mina ramar eller begränsningar på ett liknande sätt som Hallam (2006) beskriver fördelarna av begränsningar. Både Hallam (2006), Edberg (2012) och Åberg (2008) beskriver avgränsningar i den skapande processen som möjliga motivationshöjare då det klagör vad det är som behöver göras. De begränsningar som yogan lägger på musiken beskriver jag som till största del bidragande för min kreativa process. Jag beskriver också att det efter ett möte med yogainstruktören blev lättare att komma vidare eftersom det hade tydliggjort vad jag behövde göra härnäst. I slutskedet av projektet beskriver jag mina ramar som oumbärliga för min process, att jag

lutar mig mot dem för att komma vidare. Att uppnå *flow* i sin process har enligt Hallam (2006) vissa förbehåll: tydliga uppgifter och processens egenvärde. När jag beskriver att jag upplever ramarna eller begränsningarna som forcerande för mitt skapande så liknar det till viss del begreppet *flow*. Att jag är inne i min process samt tydligheten som råder kring arbetet gör att det nästan sker av sig självt.

Jag beskriver att jag behöver förhålla mig till yogan på olika sätt och att målet med kompositionerna är att förhöja upplevelsen av yogan. Merriam (1964) beskriver både en emotionell funktion av musiken och att olika konstuttryck kan framkalla olika fysiska reaktioner i olika kulturer. Både den emotionella och fysiska funktionen av musiken är det som jag försökt förhålla mig till. I början av projektet så beskriver jag att jag upplever en ovisshet, att jag inte vet hur de som lyssnar ska uppleva resultatet. Målet med musiken är tydligt, men hur emotionella och fysiska reaktionerna på musiken i samklang med yogan kommer bli beskriver jag som oviss. Lundeberg (1998), Hospers (1955) och Matravers (2009) skriver alla att olika emotionella reaktioner på musiken är högst subjektiva och inte behöver stämma överens med musikens avsikt eller med kompositörens egna känsloreaktion på musiken. Jag beskriver att jag till viss del känner ovisshet för hur musiken ska upplevas men skriver framåt slutet av projektet att jag känner mig nöjd och upplever att musiken uttrycker det jag vill att den ska göra. Den tänkta emotionella och fysiska responsen kan alltså ses som ytterligare en begränsning. Det är inte vad Hallam (2006) beskriver som en tydlig instruktion och kanske är ett hinder i den kreativa processen. Jag beskriver utöver det ganska lite om min egen emotionella reaktion till musiken. Mitt emotionella tillstånd beskrivs inte heller utöver mina reaktioner på själva processen, att det känns kul att komponera, att det känns tråkigt eller hur vissa tekniska brister gör mig frustrerad. Merriam (1964) beskriver också komposition som ett möjligt emotionellt utlopp, att funktionen för aktiviteten kan vara att få ge uttryck för känslor. Det är inte något som jag beskriver i min process men som eventuellt är omedveten drivkraft. Utifrån Willgross (2012) modell för kreativitet skulle det kunna vara en del av inspirationen jag haft när jag komponerade. Även om jag hade medvetna mål och processer så kan kompositionen varit ett emotionellt utlopp för mig som påverkar det klingande resultatet.

Sammanfattningsvis så har begränsningar jag upplevt som tydliga haft en positiv inverkan på min kreativitet vilket stämmer väl överens med vad Hallam (2006), Edberg (2012) och Åberg (2008) säger om avgränsningar i kreativa processer. Däremot verkar det som att begränsningar som inte har en tydlig eller direkt indikation på vad som ska förbättras, ändras, läggas till eller liknande haft en negativ inverkan på min kreativitet. Det skapar irritation, ovisshet eller frustration och bidrar inte positivt till processen.

Utifrån min kommande roll som lärare tycker jag att den här formen av strukturerad reflektion som mitt metodval utgör har varit en spännande och givande process. Eftersom jag genom min utbildning vid många tillfällen återkommit till reflektion på olika sätt så har det varit en bra erfarenhet att göra det utifrån ett konstnärligt perspektiv eftersom det är den sortens reflektioner jag kommer handleda mina kommande elever igenom.

## 6.2. Hämma eller främja det personliga uttrycket

Jag skriver i min dagbok om hur jag känner en oro eller ovisshet för hur det klingande resultatet ska uppfattas utifrån hur det känns att göra yoga till. Det framgår också i dagboken att jag ofta upplever mitt personliga uttryck hämmat av de olika ramarna, medan den kreativa processen kan främjas av ramar och begränsningar. Ett tydligt upplevt hinder för både skapandeprocessen och det personliga uttrycket är bristande teknik. Precis som Lundeberg (1998), Willgross (2012) och Hallam (2006) har redogjort för beskriver även jag i min dagbok om hur viktiga de tekniska delarna av mitt skapande är då det är en förutsättning för att ha möjlighet att uttrycka det jag vill. Både problem med notationsmjukvara och arrangeringstekniska svårigheter nämns i dagboken och är hinder för mig att få det klingande resultatet jag vill ha. Min egen upplevelse av tekniken som helt avgörande för att inte begränsas i mitt uttryck blir väldigt tydligt eftersom det finns exemplifierat i både stråkarrangering, kunskap om mjukvaror och tonal bekvämlighet. Dock nämns svårigheterna i slutskedet av projektet som främjande för min kreativa process, att de sporrar mig och ger mig målmedvetenhet.

Eftersom målet med musiken var att upphöja upplevelsen av yogan försökte jag att förhålla mig till vad jag trodde skulle vara behagligt eller till vad som skulle väcka emotionell och fysisk respons i samklang med yogans rörelser. Som nämnt tidigare behöver den tänkta responsen inte bli verklighet (Matravers, 2009; Hospers, 1955; Lundeberg, 1998) eftersom det upplevda känsloutrycket är högst subjektivt. Det blir en begränsning för det personliga uttrycket men som till stor del beskrivs i dagboken som främjande för processen. Det personliga eller konstnärliga uttrycket tycks däremot få hållas tillbaka vilket påminner om Mozarts (1991) beskrivna erfarenheter av att behöva komponera enbart utifrån att tillfredsställa en stor publik. Det beskrivs i dagboken att jag ofta får ta tillbaka idéer eftersom jag är rädd för att de inte ska fylla sin funktion men att jag egentligen tycker att de har ett bra klingande resultat. Jag beskriver flera gånger i dagboken att begränsningarna för kompositionen har en direkt hämmande effekt på mitt uttryck och att jag oftast ändrar det jag komponerat i efterhand för att det ska passa bättre. I dagboken skriver jag ofta om att det som jag har komponerat intuitivt eller instinktivt är något som har ett

tillfredsställande resultat, att jag känner mig nöjd med de delarna även om de senare justeras för att passa yogan bättre. Vi kan alltså se hur jag själv nästan drar ett likhetstecken mellan mitt personliga uttryck och det som jag komponerar instinktivt. Willgross (2012) skriver om instinkt som en av de omedvetna processerna i komposition och som har direkt påverkan på de medvetna processerna som till exempel hantverk och kalkylering. Lundeberg (1998) skriver att teknik är grunden för ett uttryck men att det är sekundärt vid till exempel konsert där det personliga uttrycket står i fokus. Om det personliga uttrycket är i fokus när vi agerar instinktivt borde vårt uttryck ändras gemensamt med vår instinkt, att de exempelvis tekniska kunskaperna vi besitter kommer förändra våra musikaliska instinkter. Vidare så hämmades det som jag upplever som mitt personliga uttryck av olika musikaliska begränsningar vilket för mig in på nästa ämne, betyg som en begränsning och hur reliabla kunskapskraven i kompositionskurserna egentligen är.

### 6.3. Betyg som begränsning i en konstnärlig process

Utifrån mina egna upplevelser av begränsningar och litteraturen som behandlar bedömning kommer jag i den här delen att diskutera reliabiliteten i bedömning av konstnärliga, subjektiva värden i gymnasieskolan.

Hosper (1955), Matravers (2009) och Lundeberg (1998) skriver alla tre om upplevelser av musik som något subjektivt. Musik kan innehålla element som direkt för tankarna till speciella känslor men att de kan upplevas olika från person till person. Skolverkets kunskapskrav i kursen *Arrangering och komposition 2* (Skolverket, 2011b) innehåller kunskapskrav där eleverna ska bedömas i "... kreativitet, konstnärlig kvalitet och ett personligt uttryck..." samt "... visar konstnärlig kreativitet i experimenterandet med och bearbetningen av musikaliskt material.". Här står elevernas musikaliska personlighet och kreativitet i fokus och ska utifrån processer och resultat bedömas. Murphy (2007) menar att ett hinder för reliabel bedömning är att lärares subjektiva åsikter smiter in i deras bedömningar men att de kan stävjas av tydliga kriterier. Lärare blir i det här fallet åhörare och deras upplevelser av musiken kommer dels skiljas från varandras men potentiellt också från kompositörens intentioner (Matravers, 2009; Hosper, 1955). Vidare så skriver Murphy (2007) att betygskriterier kan hämma det som egentligen är tänkt att eleverna ska utveckla om kriterierna är otydliga eller för sterila kan de alltså ha en direkt negativ effekt på de kunskaper de är tänkta att utveckla. Teorin stärks av Skolverkets bedömningsstöd (Skolverket, 2012a) där de skriver att det finns en tydlig skillnad i hur elever och lärare bedömer elevkompositioner. Alltså finns det en skillnad vad elever och lärare bedömer som goda kvalitéer i kompositioner vilket kan påverka hur elever väljer att uttrycka sig musikaliskt i kompositionsuppgifter. Lärares subjektiva

åsikter kring vad som är ett bra personligt uttryck kan bli en oreltabel faktor i deras bedömningar av elevkompositioner vilket i en förlängning förmodligen kommer påverka hur eleverna väljer att uttrycka sig. Eftersom elevernas betyg kommer påverkas av bland annat hur deras lärare bedömer deras personliga uttryck finns det en risk att eleverna anpassar sitt uttryck efter vad de tror att deras lärare tycker är ett gott personligt uttryck.

Genom att inkludera eleverna i hela lärandeprocessen och bedömningen så blir det lättare för eleverna att skapa mening i undervisningen (Burnard och Murphy, 2013; Gyllander, 2018; Pettersson, 2018). Burnard och Murphy (2013), Gyllander (2018) och Pettersson (2018) betonar att *feedforward*, framåtsyftande respons, är en avgörande beståndsdel för att skapa ett meningsfullt lärande. Genom framåtsyftande respons får eleverna riktning i sitt arbete men de har också betygssättningen hängandes över sig där de vet att subjektiva delar av deras arbete och prestationer ska bedömas. Enligt Skolverket (2012a) finns ofta en skillnad i lärares och elevers bedömning av elevkompositioner, vilket jag menar stärker min tes att elevers personliga uttryck och kreativa processer kan direkt hämmas av de kunskapskrav som är tänkta att främja dem. Eftersom det finns en skillnad i hur elever och lärare uppfattar kvaliteter i kompositioner torde det också finnas skillnader i hur de uppfattar kvaliteter i personligt uttryck. Elever kan alltså hamna i positionen att de anpassar sitt personliga uttryck utifrån lärares preferenser för att uppnå högre betyg.

Att olika begränsningar i form av riktlinjer kan främja konstnärliga processer betonar jag i min dagbok, men jag skriver också att min känsla av ovisshet inför det upplevda slutresultatet hämmar min process. Mitt eget uttryck får ibland helt ställa sig åt sidan till förmån för vad jag tror kommer upplevas som ett bättre resultat. Upplevelsen av att mitt uttryck ligger nära det instinktiva påminner om Hallam (2006) och Willgross (2012) teorier om kreativitet där de nämner instinkt eller intuition som en del av en kreativ process. Vidare så verkar tekniskt kunnande vara viktigt för ett konstnärligt uttryck eftersom det bestämmer de yttre ramarna för hur man kan uttrycka sig (Hallam, 2006; Lundeberg, 1998; Willgross, 2012).

Jag vill jämföra mina egna upplevelser av att mitt personliga uttryck hämmades av vissa restriktioner som yogapasset tillförde till min kompositionsprocess med hur gymnasieelever kan uppleva bedömning av sitt uttryck i skolan. Min komposition blev på sätt och vis bedömd av både yogainstruktören och deltagarna i yogapasset. Deltagarnas bedömning var till största del mina och yogainstruktörens spekulationer kring hur deltagarna i yogapasset skulle uppleva musiken och yogan ihop. Det här är ett genomgående tema i min dagbok där jag beskriver hur jag upplever ovisshet inför hur det ska upplevas, men också hur mina möten med yogainstruktören bidrar med tydlighet. Tydligheten främjar min kreativitet men jag beskriver återkommande att jag upplever att både mötena med instruktören och ovissheten har en begränsande inverkan på mitt personliga

uttryck. Jag menar att elever vars komposition ska bedömas utifrån bland annat personligt uttryck kommer ha liknande upplevelser som mig. Jag hämmades av att musiken var tvungen att fylla en viss funktion, de kan hämmas av att musiken ska bedömas och generera ett betyg. Den bedömningen ska göras av en lärare som har, som nämnt tidigare, sina egna subjektiva åsikter vilket eleverna kommer bli tvungna att förhålla sig till. Jag sätter ett likhetstecken mellan mina upplevelser av att musikaliska begränsningar var hämmande för mitt uttryck och de musikaliska begränsningar gymnasieelever kan uppleva när deras prestationer bedöms utifrån otydliga kunskapskrav som *personligt uttryck*.

Jag vill avslutningsvis argumentera för att vi som lärare absolut kan påverka våra elevers instinktiva val genom att bredda deras kunskap och teknik, att ge dem förutsättningarna för att kunna musikaliskt uttrycka sig. Men att bedöma elevernas kreativitet och personlighet i musiken kan ha en direkt hämmande effekt. Att kunskapskraven ser ut som de gör menar jag alltså, med stöd av litteraturen och mina egna dagboksupplevelser, är direkt motsägelsefulla i förhållande till sin intention. Genom att ha subjektiva begrepp som kunskapskrav blir lärare tvingande att göra bedömningar som inte är reliabla. Jag vill avsluta med Petterssons (2018) första fråga, *Varför görs bedömningen?* Kunskapskraven är mål som måste uppnås för att få ett visst betyg men om kunskapskraven i sig utgör en hämmande begränsning, vilket jag argumenterar för att det gör i fallet med personligt uttryck, så ser inte jag poängen med att kravet är formulerat som det är.

## 6.4. Slutsats

Forskningsfrågorna jag har försökt besvara är:

- Hur påverkas min upplevda kompositionsprocess vad gäller kreativitet och personligt uttryck av de begränsningar som ett yogapass kan tillföra?
- Kan jag, utifrån de konstnärliga resultat som uppnåtts under den kompositoriska processen, formulera analytiska verktyg för att diskutera och förstå begrepp som används som kunskapskrav i gymnasieskolan? I så fall hur, och vilka?

Min kreativa process påverkades övervägande positivt av de musikaliska ramar som yogan bidrog med. Hallam (2006), Burnard och Murphy (2013; Murphy, 2007), Waite (2017), Gyllander (2018), Pettersson (2018), Edberg (2012) och Åberg (2008) menar alla att kreativa processer gynnas av avgränsningar, ramsättning, målsättning eller förtydliganden. För att kunna betygsätta kunskapskraven som rör kreativitet behöver vi som lärare också kunna undervisa kreativitet vilket till exempel går att arbeta med utifrån ramsättning i skapandeprocesser. Om vi låter våra elever vara delaktiga i hela lärandeprocessen och försöker förtydliga att själva processen är det viktiga så

blir det kreativa arbetet kanske tydligare och mer lättbegripligt. Att även inkludera eleverna i ramsättandet kan bidra till helhetsbilden och förtydliga att begränsningarna handlar om att hitta nya lösningar på gamla problem. Målet är att eleverna själva ska ha verktyg för att arbeta kreativt och begränsningar kan vara ett bra sätt att göra det på.

När det gäller konstnärligt eller personligt uttryck verkar ramar inte fungera lika bra, eller fungera alls. Ett begrepp som *personligt uttryck* blir otroligt svårbedömt då både utförare och åhörare har egna uppfattningar kring uttryckets kvalitéer och vad det vill uttrycka (Hosper, 1965; Matravers, 2009; Lundeberg, 1998). Vi kan säkert enas om att vissa musikaliska uttryck oftast ger en viss emotionell reaktion men betygsättning av elevers personliga uttryck utifrån deras förmåga att ge emotionella reaktioner hos lärare framstår inte som speciellt reliabelt. Det framgår även i Skolverkets bedömningsstöd (Skolverket, 2017a, 2017b) att lärare inte alltid är helt överens om vad det personliga uttrycket är eller om de borde bedöma det överhuvudtaget. I bedömningsstödet (Skolverket, 2012b), som visserligen inte är utformat för gymnasieskolan, erbjuds heller inte någon definition utöver den att eleverna på något sätt måste uppvisa personligt uttryck i musik. Utifrån mina egna erfarenheter så framgår det tydligt att snäva ramar har en hämmande effekt på mitt personliga uttryck och jag kan inte föreställa mig en tydligare begränsning för en elev än att deras slutbetyg hänger på en potentiellt oreliabel bedömning. Personligt uttryck tolkar jag som just personligt och att bedöma elever utifrån kvalitéerna i det kan förmodligen få motsatt effekt. Om Skolverket vill att vi ska bedöma någon annan del av prestationen tycker jag nog att ordvalet av personligt är klumpigt och att till exempel *uttrycksfullt* eller kanske *emotionellt* är bättre ord som är lättare att tolka och därför mer reliabla. Att undervisa och försöka hjälpa våra elever att utveckla ett personligt uttryck borde inte vara ett kunskapskrav på samma sätt som andra delar av komposition. Att lärare genom *feedforward* kan ge eleverna riktning (Burnard och Murphy, 2013; Gyllander, 2018; Pettersson, 2018) verkar troligt men att det kanske är fruktlöst om eleverna anpassar sitt personliga uttryck efter vad de tror kommer generera ett bättre betyg. Det vill jag påstå är motsatsen till vad kunskapskravet är tänkt att göra.

## 6.4. Vidare forskning

Jag kan se flera möjligheter till vidare forskning. Jag skulle, helt utifrån egna intressen, vilja se fler djuplodade undersökningar i vilken betydelse musiken har i utövandet av yoga. Spelar det någon roll om det finns musik eller inte? Är musik utbytbar med annat bakgrundsljud?

Det andra skulle vara en studie i hur skolbetyg och kunskapskrav eventuellt påverkar musikstuderandes uttryck. Kan vi, om vi har två grupper med musikstuderande, se olika tendenser

hos de som inte blir betygsatta utifrån sitt personliga uttryck mot de som blir det? Det är en studie som skulle bli svår att genomföra eftersom en av subjektgrupperna skulle behöva vara musikaliskt verksam utanför betygssystemet men ändå vara jämförbar med en grupp till exempel gymnasieelever som studerar på ett musikprogram.



# Referenser

- Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.
- Burnard, P. & Murphy. R. (2013). *Teaching Music Creatively*. Abingdon: Routledge.
- Edberg, L. (2012). *Musikämnets möjligheter: kreativ musikundervisning i praktiken*. (1. uppl.)  
Lund: Studentlitteratur.
- Frisk, H. & Östersjö, S. (2013). Beyond Validity. *Svensk tidskrift för musikforskning*.  
Hämtad 26/3–2020, från <http://lup.lub.lu.se/record/5155283>
- Gyllander Torkildsen, L. (2018). *Elevdelaktighet i en formativ process*. Skolverket.  
Hämtad 3/4–2020, från [https://larportalen.skolverket.se/LarportalenAPI/api-v2/document/path/larportalen/material/inriktningar/3-skolansvardegrund/Grundskola/301\\_Delaktighet\\_inflytande/del\\_06/Material/Flik/Del\\_06\\_MomentA/Artiklar/V1\\_1-GY\\_06A\\_01\\_Samtal.docx](https://larportalen.skolverket.se/LarportalenAPI/api-v2/document/path/larportalen/material/inriktningar/3-skolansvardegrund/Grundskola/301_Delaktighet_inflytande/del_06/Material/Flik/Del_06_MomentA/Artiklar/V1_1-GY_06A_01_Samtal.docx)
- Hallam, S. (2006). *Music Psychology in Education*. London: Alden Gruop Ltd, Oxford
- Hospers, J. (1955). XIV.—*The Concept of Artistic Expression -*  
*Proceedings of the Aristotelian Society*, hämtad 26/4–2020, från  
<https://doi.org/10.1093/aristotelian/55.1.313>
- Karlsson, C. (2019). *Luddiga bedömningsanvisningar – En studie om konstnärligt uttryck*.  
Examensarbete, Lunds universitet, hämtat 21/4–2020, från  
<https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/8977720>
- Ljungblad, W. (2018). *Att mäta konstnärliga värden – En kvalitativ studie om musiklärares Dilemman kring betygssättning och bedömningsarbete med utgångspunkt i gymnasiekursen ensemble med körsång*. Examensarbete, Lunds universitet, hämtat 21/4–2020, från  
<https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/8943688>
- Lundeberg, Å. (1998). *Rampfeber: konsten att framträda under press*. Stockholm:  
Gehrmans musikförlag
- Matravers, D. (2009). Expression. Expression Theory. In S, Davies (red.) (2009). *A companion to aesthetics*. (2nd ed.) Oxford: Blackwell Publishing.
- Merriam, A.P. (1964). *The anthropology of music*. [Evanston]: Northwestern Univ. Press.
- Mozart, W. A. (1991). *Mozarts brev*. Stockholm: Natur och kultur.
- Murphy.R. (2007) Harmonizing assessment and music in the classroom. In L, Bresler.  
(2007). *International Handbook of Research in Arts Education [electronic resource]*.

- Dordrecht: Springer. Hämtad 2/4–2020, från  
[https://link-springer-com.ludwig.lub.lu.se/content/pdf/10.1007%2F978-1-4020-3052-9\\_22.pdf](https://link-springer-com.ludwig.lub.lu.se/content/pdf/10.1007%2F978-1-4020-3052-9_22.pdf)
- N.E. (2020). *Kreativitet*. Hämtad 21/4–2020, från  
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/kreativitet>
- Pettersson, A. (2018). *Vad bedöms och vad bedöms inte?* Skolverket.  
Hämtad 3/4–2020, från  
<https://www.skolverket.se/download/18.b173ee8160557dd0b8283c/1516017582236/Vad-bedoms-och-vad-bedoms-inte.pdf>
- Rosander, S. (2019). *”Titta där! Titta där! Står en riktig trollkonstnär!*. Examensarbete, Lunds Universitet, Hämtat 14/4–2020, från  
<https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/8977763>
- Schuster, F. (2016). *Jakten på det personliga uttrycket – En studie i låtskrivares syn på personligt Uttryck inom musikskapande*. Examensarbete, Lunds universitet, hämtat 21/4–2020, från  
<https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/8892698>
- Skolverket. (2012a). *Bedömningsstöd i musik. Erfarenhet från forskning*. Hämtad 6/4–2020, från:  
<https://www.skolverket.se/download/18.5dfce44715d35a5cdfa8705/1516017576979/bedomningsstod-musik-forskning.pdf>
- Skolverket. (2012b). *Bedömningsstöd i musik. Musikskapande*. Hämtad 19/4–2020, från  
<https://www.skolverket.se/download/18.5dfce44715d35a5cdfa86f5/1516017582892/bedomningsstod-musikskapande-150701.pdf>
- Skolverket. (2017a). *Soad – med kommentarer*. Hämtad 19/4–2020, från  
<https://www.youtube.com/watch?v=uU5xtSydnpw&feature=youtu.be>
- Skolverket. (2017b). *Tre Krillar – med kommentarer*. Hämtad (21/4–2020) från:  
<https://www.youtube.com/watch?v=YUY9qLPNY8I&feature=youtu.be>
- Skolverket. (2011a). *Ämne – Musik*. Hämtad 24/3–2020, från  
[https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26courseCode%3DMUSENS01%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3#anchor\\_MUSENS01](https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUS%26courseCode%3DMUSENS01%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44715d35a5cdfa92a3#anchor_MUSENS01)
- Skolverket. (2011b). *Ämne – Musikteori*. Hämtad 24/3–2020, från  
<https://www.skolverket.se/undervisning/gymnasieskolan/laroplan-program-och-amnen-i-gymnasieskolan/gymnasieprogrammen/amne?url=1530314731%2Fsyllabuscw%2Fjsp%2>

Fsubject.htm%3FsubjectCode%3DMUI%26lang%3D%26tos%3Dgy&sv.url=12.5dfce44  
715d35a5cdfa92a3

Song Of Eden. (2019, augusti 13) Music for Yoga Class. 45 minutes of Relaxing Yoga Music for  
Yoga Practice. Hämtad 19/4–2020, från

<https://www.youtube.com/watch?v=H0h1fAMdzXc>

Waite, C. (2017). *Approaching a twelve-tone technique in big band composing*. Examensarbete,  
Lunds Universitet. Hämtat 24/3–2020, från

<https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/8937597>

Wiklund, U. (1996). *Portföljen: en modell för utvärdering av musikutbildning*.

Stockholm: KMH förlaget.

Willgross, R. (2012). *Creativity in Contemporary Art Music Composition*.

Åberg, S. (2008). *Spelrum: om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärares  
praktik*. Diss. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan, 2008. Stockholm

# Bilaga 1.

1.

## **Beskriv vad du har gjort**

Jag har skrivit på del 5 och 6. Det jag har fokuserat på är att få helheten på plats så att jag kan gå in i detaljer sen. Utifrån hur långa de olika delarna ska vara har jag försökt fylla tomrummen. Bör nämnas är att det här inte är absoluta starten. Jag har hunnit tänka och haft uppstartsmöte med yogainstruktören inför arbetet vilket gör att jag egentligen inte börjar från absolut noll. Men idag började jag skriva huvud och sidotema för del 5 och 6. Del 5 har en tyngre karaktär och jag försöker fånga känslan av att sjunka ihop medan del 6 ska vara något kontrasterande med en öppnare känsla. Båda delarna ska spelas till väldigt stilla delar av yogan men som har olika karaktär. I del 5 ska yogadeltagarna göra långsamma stretchar där vikten av kroppen hjälper till. Del 6 är vilande och helt stilla. Yoga deltagarna ligger till största delen i en mycket öppen position på rygg som jag försöker musikaliskt förstärka med öppna och ganska okomplicerade klanger.

## **Upplevde du något som var lätt?**

Vissa saker går av sig själv, bakgrunder till melodi är t.ex. ganska lättjobbat. Sättningen är kontrabas, cello, tenorsaxofon, klarinett, rhodes och trumset vilket gör att instrumenten naturligt får ganska olika funktioner att fylla. T.ex. så låter jag cellon ta plats i del 6 där jag vill ha långa svepande fraser och möjligheten att stanna kvar på enskilda toner väldigt länge. Bakgrunderna till melodierna är ofta ganska vilande och enkla, dels för att ge plats åt melodin men också för att hålla nere ljudvolymen. Det är förhållandevis ganska enkelt att göra snabba utkast som låter ungefär som jag vill.

## **Upplevde du något som var svårt?**

Jag vet inte riktigt om mina noteringar kring hur musikerna ska följa andningen av yogainstruktören kommer fungera. Jag vet inte riktigt om det kommer funka med fraser osv. Det är också svårt att veta om mina teman/melodier kommer ta för mycket plats eller inte. Eftersom min egen erfarenhet av yoga är begränsad så vet jag inte hur min bild av vad som är behaglig yogamusik stämmer överens med andras som kanske yogar mer än mig. Det är också knepigt att förhålla sig till att musiken ska vara förhållandevis volymsvag. Ibland vill jag ha en karaktär av instrumenten som tyvärr går i konflikt med den volymstyrka som vi behöver ha.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Jag upplevde mig kreativ. Det var lätt att hitta på nytt utifrån de ganska tydliga direktiven jag fått från instruktören. Längd på vissa delar, vilka sorts rörelser som de kommer göra blir grunden för mitt skapande. Det känns inte begränsande just nu, snarare som om jag får riktning men jag kan tänka mig att det kan komma att förändras med tiden. Saker jag nämnt som svåra begränsar mig i mitt skapande, men det öppnar också nya dörrar. När jag vill ha en viss rörelse i en stämma t.ex. men det blir för starkt för ett visst instrument så får jag testa och se hur det gör sig på ett annat. Det blir kreativt i den bemärkelsen att jag måste kika i många potentiella dörrar för mitt första alternativ ibland visar sig odugligt. I vanliga fall så tror jag att jag i större utsträckning bara tar mina första idéer eftersom jag inte brukar ha lika många ramar att förhålla mig till.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

I just del 5 upplever jag mig något hämmad av yogan. Eftersom stycket ska gå så pass långsamt och vara väldigt vilsamt känner jag att jag inte riktigt komponerar som jag brukar. Det handlar nog mest om hur jag är van att det jag skriver låter, och nu låter det på ett annat sätt. Jag kommer på mig med att jag utkast på melodier som jag tycker att jag redan hört någon annan spela.

2.

### **Beskriv vad du har gjort**

Jag har skrivit huvudtema för del 1 samt huvud och sidotema för del 2. Det blir olika instrument som får spela huvudtema i de olika delarna. Dels för att låta träblåset vila lite men också för att ge de som ska spela musikaliskt fokus vid olika tillfällen. Jag har suttit i både logic och sibelius och slängt ur mig olika idéer. Sen har jag valt bland de alternativ som jag själv gillat bäst men också som jag tror kommer funka ihop med yogarörelserna som sker i de olika delarna.

### **Upplevde du något som var lätt?**

Idag så kändes skapandet lätt och lustfyllt. Jag har mina ramar men det var enkelt och att kasta ur mig utkast och idéer och sedan rensa bland dem. Det kändes inte som om jag hade ramarna hängandes för mycket över mig utan snarare som att de kom in lite senare i processen när jag redan fått skriva av mig lite

### **Upplevde du något som var svårt?**

Jag märker att jag har en tendens att skriva musik som rör sig ganska mycket och som ibland är ganska lekfull. Jag inser att det inte är alltid kommer att ha rätt funktion till yogan vilket gör att jag ibland får backa lite på mina egna idéer. Ofta upplever jag att mina melodier funkar men att kringliggande arr som jag initialt tänkt mig blir något för livat.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

På topp. Jag gick in för att skriva av mig lite och sedan ta hänsyn till hur det ska förhålla sig till yogan. Mycket av det som kom ur mig var kanske inge vidare men det var kul och det kändes givande att få ur mig även de melodierna som inte kommer komma med i slutproduktionen.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

Som nämnt innan kände jag att mina melodier kommer funka till yogans rörelser men att ofta får backa på min instinktiva känsla för kompet eller kringliggande arr. Det som jag naturligt känner är ofta ganska levande och lekfullt till den grad att jag tror det kan komma att störa yogan. Istället får jag ta ner tempon något och inte har lika beat inriktat tänk när jag börjar skriva arrangemangen. Så något hämmad upplever jag mig men jag känner också att jag har möjlighet att uttrycka mig och att både del 1 och 2 låter som jag vill att de ska låta även om de blir något stillsammare än vad jag först kände.

3.

### **Beskriv vad du har gjort**

Jag har arbetat med den sista delen, del 6, i konserten. Den består av ett huvudtema och som mantras. Det kommer kanonvariant och svar med melodier som har varit med tidigare i konserten.

### **Upplevde du något som var lätt?**

Mycket copy/paste. Melodi idéer som jag redan har för resten av stycket är enkelt att placera in i del 6. Tidseffektivt men också ganska kul att fylla ut tid med material som redan finns. De återanvända temana får nytt liv i del 6 och det känns roligt att hela konserten avslutas med ett återbesök till tidigare delar

### **Upplevde du något som var svårt?**

Det är svårt att veta om det blir för rörigt. Del 6 är som del 5 väldigt vilsamt och jag vill inte att musiken ska störa. Det vore bäst om musiken inger lugn och vila för yogadeltagarna. Just nu har jag svårt att känna om det blir för stökigt.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Jag upplever mig inte hämmad om än lite tveksam till om jag kanske tar mig för stora friheter. Det är kul och går i nuläget ganska snabbt att fylla ut tomrummen som finns.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

Jag upplever att jag själv tar ganska mycket plats i just den här delen. Mina idéer och koncept går in i varann och jag tycker att många av mina melodier funkar bra ihop. Det tyder kanske på att jag är enkelspårig eller att mitt uttryck är samlat. Jag vet inte än.

4.

#### **Beskriv vad du har gjort**

Jag har skrivit klart melodin för del 3. Del 3 är den del som har mest upprepning där det egentligen bara är ett långt chorus på ungefär 2 min som går runt flera gånger. Det är den del som vi i ensemblen kommer få styra mer över yogan medan de andra delarna är tvärtom. Del 3 ska vara aktivare och ge mer energi åt de som yogar än i de andra delarna så jag kostar på mig att ta ut svängarna något. Mitt mål är väl lite att skriva yogamusikens E-Type.

#### **Upplevde du något som var lätt?**

Det var lätt att veta när jag var klar eftersom den totala längden skulle vara så nära 2 minuter som möjligt. Jag hade också bestämt mig för att skriva ett ganska repetitivt tema vilken gjorde de lätt att komma på nytt då det skulle påminna mycket om det som kommit innan.

#### **Upplevde du något som var svårt?**

Jag blev tvungen att klippa och klistra lite i melodiidéerna för att få det att passa tidsmässigt. Det kändes också som om jag eventuellt tömde ut konceptet lite för mycket. Det var lätt att skriva många varianter på samma tema och ganska kul men med facit i hand så kanske det är för repetitivt och jag vet inte hur jag kan göra det bättre just nu.

#### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Det var kul att komponera. Det kändes på många sätt enkelt eftersom det bara var att försöka fylla ut tystnaden på ett meningsfullt sätt. Det kändes också lättare än andra delar eftersom den här skulle vara aktivare. Det känns närmre mitt vanliga komponerande, idéerna ligger närmare till hands.

#### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

Här känner jag att det låter som jag vill! Det känns som om jag skriver musik utan att egentligen begränsas av yogan. Tanken med del 3 är att musiken ska få styra lite mer än vad den har gjort tidigare så jag har tagit mig större friheter och tänker mest på hur jag vill att det ska låta.



5.

### **Beskriv vad du har gjort**

Jag har skrivit introduktion till del två. Det blir små fragment av temat utlagt på kompinstrument. Fragmenten är rytmiskt förändrade så det är inte helt lätt att känna igen fragmenten när de kommer i temat sen, men jag hoppas på att det kanske binder helheten av delen.

### **Upplevde du något som var lätt?**

Mycket copy/paste. Det kändes lätt att testa olika variationer eftersom grundtemat redan var klart. Jag provade mig fram med olika expressions för att få till rätt känsla av uppvaknande vilket är väldigt lätt gjort i sibelius.

### **Upplevde du något som var svårt?**

Jag har inte fått till de öppna partierna som behövs i delen. Alltså de små transportdelarna som är flexibla i tid som behövs för att vi ska kunna vänta alternativt springa ikapp yogan. Som det ser ut nu fortsätter bara delen oberoende av ques från yogan.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Jo men det var kul att klippa och klistra, förlänga och förvrida. Det känns meningsfullt för musiken och det kändes kul både som ett rent kreativt verktyg men också för att jag tror att resultaten kommer passa bra.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

I den här delen känner jag mig mer hemma än i t.ex. del 6. Jag känner att jag tonalt är bekvämare och arbetar med mer självförtroende. Jag känner att jag kan få arret att låta som jag vill inom ramen för vad jag tror passar yogan.

6.

### **Beskriv vad du har gjort**

Jag har skrivit ut de sista stämmorna till del tre och suttit med tidsschema för att matcha yogan med musiken. Jag har alltså delat in yogan i olika tidsperioder och sedan sett till att musiken matcher dem.

### **Upplevde du något som var lätt?**

Att skriva kompstämmor gick av sig självt, det var enkelt att fylla i med klanger och vilande stämmor. Melodin rör sig nästan bara i terser vilket gör att ackorden skriver sig självt.

### **Upplevde du något som var svårt?**

Att passa ihop stycket tidsmässigt med yogan. Det var knepigare i den här delen än vad det har varit i andra delar. Det som var svårt var att delarna i yogan har lite olika längd och detsamma gäller för delarna i musiken vilket gjorde att jag fick trola med knäna och lägga till/korta av här och där.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Idag upplever jag mig mer hämmad. Det som ska komponeras är mer förutbestämt och kräver mer anpassning till yogan än vad andra arbetspass har haft fokus på. Det är dock så att jag fortfarande sitter och skapar, men jag upplever att det mer handlar om resultat och helhet än totalt kreativitet. Alltså att jag tydliga mål och instruktioner för mig själv, vilket på ett sätt gör det enkelt att jobba på men som kanske känns en aning maskinellt.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

Ganska likgiltig. Det är inte så att jag egentligen är hämmad i mitt uttryck men jag känner kanske inte heller att jag tar speciellt plats med min musikaliska personlighet i nuläget. Valen jag gör är lika mycket i relation till vad jag tror kommer passa yogan som vad jag själv tycker låter bra och hur jag vill att det ska låta.

7.

### **Beskriv vad du har gjort**

Jag har haft möte med yogainstruktören och efter det haft ett arbetspass. Under mötet pratade vi om tider för att synka musiken och yogan samt lyssnade på utkasten så att hon kunde få sig en uppfattning om hur det kommer låta. Mötet var konstruktivt och vi fick mycket gjort, det sista arbetet jag har framför mig har fått riktning.

På arbetspasset satt jag och ändrade i vissa stråkbakgrunder som var lite för kärva för att passa till yogan. Jag slutförde del 1 som kommer att avslutas med en öppen improvisation där vi utgår från en grafisk notation som bygger på ques. Den grafiska notationen är tänkt att bli lekfull för de som ska spela men ganska vilsam för de som lyssnar. Hade vi varit några fler tror jag att det kanske skulle kunna påminna om ett stilla regn, men det är vi nog för få för.

### **Upplevde du något som var lätt?**

Jo det kändes något lättare att få styr på del 1 efter mötet då jag hade fått bättre koll på hur långa de olika delarna behövde vara. Det kändes också lätt att bestämma i vilken ordning vilka instrument ska komma in i ett kanonparti. Det kändes självklart i vilken ordning de skulle komma och gå.

### **Upplevde du något som var svårt?**

Jag hade svårt att få till stråkbakgrunder. Eftersom jag bara har kontrabas och cello så är jag något begränsad. Jag försökte mig på att skriva tvåstämmigt för dubbelgrepp men jag hade svårt att få ett klingande resultat som jag blev nöjd med utifrån vad jag vet om hur det är möjligt att skriva dubbelgrepp för stråkinstrument.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Jag upplever mig kanske inte så kreativ just nu. Många val jag gör känns något mer maskinella än kreativa och det är många arbetsmoment som inte direkt handlar om att skapa utan om att putsa och slutföra. Det är också kreativt arbete absolut men det känns kanske inte lika kreativt tillfredsställande som att skriva en ny melodi eller börja på en helt ny del.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

Jag upplevde mig begränsad av att jag inte tekniskt kunde få till dubbelgrepp i stråkinstrumenten. Jag försökte balansera klang mot vad jag tror är spelbart utan att få ihop det. Jag kände verkligen att det handlade om ett tekniskt kunnande som hämmade mig i hur jag ville att det skulle klinga mot hur det blev i slutändan.

8.

### **Beskriv vad du har gjort**

Jag har efter mitt möte med yogainstruktören fått lite tydligare bild av vad som ska ske i del 4. Utifrån det så har jag skrivit färdigt temat och lagt in delar som i stora drag ska täcka hela delen. Del 4 blir något kortare än vad vi tänkt från början och det har bland annat att göra med att vi kommit ganska nära själva konserttillfället.

### **Upplevde du något som var lätt?**

Del 4 blev lättare att ta sig an när jag hade tydligare bild av vad som yogamässigt skulle ske. Jag tror att jag har kommit mer och mer i att komponera med tydliga ramar och nu har jag nästan börjat luta mig mot dem. Jag kände mig något vilsen inför del 4 men nu känner jag att det är lättare att fylla den.

### **Upplevde du något som var svårt?**

Den påminner något om del 6 vilken gör att jag återigen känner mig lite vilsen och som att det inte låter som det jag brukar skriva. Det jag tycker är svårt är att känna mig tillfreds. Ofta kommer det idéer som funkar, men jag känner inte att de är speciellt inspirerande.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Både hämmad men också forcerad. forcerad som i att jag kan få ur mig idéer utifrån att jag vet vilken funktion musiken ska fylla, som att ramarna kan kräma ur mig musik. Men hämmad i det att jag inte känner att det låter lika bra som de andra delarna och jag kommer inte riktigt runt det.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

Just nu känner jag mig kanske inte riktigt lika inne i musiken som jag gjort i andra delar. Jag känner att mitt uttryck är sekundärt till det att delen måste bli klar och att det måste fylla sin funktion.

9.

### **Beskriv vad du har gjort**

Under dagens första pass så har jag slutfört del 4. Jag skrev ny harmonik till huvudtemat och lät temat spelas av flera olika instrument. Sen la jag till en omtolkning av temat i rhodes som återkommer två gånger. Efter det så lånade jag in två slingor från del 6 som går i samma tonart. De lägger sig ovanpå omtolkningen av rhodeset. Hela det partiet spelas 6 gånger så att de olika melodierna hinner komma in och ut utan plötsliga förändringar.

### **Upplevde du något som var lätt?**

När jag väl kom på att jag kunde låna ur del 6 så gick arbetet väldigt snabbt. Eftersom de var samma tonalitet och liknande harmoni så var det superenkelt att föra in de nya melodierna utan att behöva krångla.

### **Upplevde du något som var svårt?**

Del 4 är ett återkommande problem. Jag har haft svårt att få delen att klinga som jag vill utan att det blir för tamt eller käckt. Det är här varit svårt att få en öppnande känsla, en känsla av befrielse utan att det också har låtit väl "durigt" och just lite klämkäckt. Jag tror att jag kanske är vanare att skriva musik som rör sig med ett annat fokus och att jag helt enkelt är oerfaren vid att skriva musik som klingar såhär.

### **Hur upplevde du din kreativitet?**

Som nämnt ovan så har jag fått slita lite för att få ett resultat som jag är tillräckligt nöjd med, men det har också varit lite kul att det känts utmanande. I början kändes det bara tråkigt att jag inte fick något att låta som jag ville, men med tiden kom kampen att bli roligare och jag märkte att jag började använda mig av nya metoder för att spruta ur mig idéer. T.ex. så började jag använda vissa snabbfunktioner i sibelius, bland annat några kortkommandon som gör det väldigt enkelt att få ur sig ackord för piano väldigt snabbt. Jag har också använt mig av inversion och retrograde funktionen som snabbt antingen inverterar eller vänder bak och fram på en melodi. Eller både och.

### **Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

När jag kom på mig själv med att använda lite nya knep för att få fram mer material kände jag att det mer och mer lät som jag ville, men också att det började påminna mer om de andra delarna, som jag upplever låter mycket som mig. Alltså att melodierna och tonspråket påminner om annat jag har skrivit tidigare men också förmedlar det jag vill, eller iaf så som jag uppfattar det.

**10.**

**Beskriv vad du har gjort**

Idag har jag skrivit in de sista delarna av arret, dubbelkollat vissa partier, gått igenom stämmorna och partituret. I kort har jag sammanställt allt inför kommande rep. Det var ett ganska tidskrävande jobb och jag känner på mig att jag kommer vilja se över några av delarna igen när jag fått höra dem spelas av riktiga instrument.

**Upplevde du något som var lätt?**

Det var ett ganska maskinellt arbete vilket jag upplever som lätt. Vissa saker tog längre tid än väntat, t.ex. genomgången av stämmorna, men det var på det stora hela ett ganska enkelt arbete.

**Upplevde du något som var svårt?**

Jag upplevde vissa funktioner i sibelius som rent av idiotiska och känner att en del saker som tog lång tid hade kunnat gå väldigt snabbt om jag hade haft lite bättre sibeliuschops. Vissa saker tar väldigt lång tid och ibland är programmet rent av buggigt vilket gör arbetet svårare än vad det hade behövt vara.

**Hur upplevde du din kreativitet?**

Det som var kreativt var utformningen av partituret där jag själv valde hur jag ville att allt skulle se ut. Det kändes kul att rensa i partituret och ha kvar de delar som jag behövde. Det känns också lyxigt att leda ensemblen nu när jag har så pass bra insyn i musik som jag har.

**Hur upplevde du ditt konstnärliga uttryck?**

Jag kan inte påstå att jag upplevde att mitt eget uttryck tog någon vidare plats. De få klingande saker jag la till var ganska rudimentära och saker jag ändrade var snarare tvärtom att jag tog bort idéer som jag haft men som inte passade. Ett kill your darlings pass där mitt eget uttryck helt klart var underordnat slutresultatet.

## **Reflektioner efter genomförd yogakonsert:**

Konserten togs emot väldigt väl, likaså genrepet. Efter genrepet fick jag mycket bra och användbar respons från vänner som deltog. De handlade bland annat om ljudvolymen i vissa partier samt tydlighet i arrangemanget. De var lite stark musik på vissa ställen så talet blir svårt att höra, men överlag tyckte de att ljudnivåerna var bra. Flera saker som jag själv tänkt på inför konserten togs upp av deltagarna utan att jag frågade om det. Del så upplevdes modul 3 som energigivande och taggande. Att den något hetsiga musiken bidrog till att deltagarna ville fortsätta pusha sig i den tyngre delen av yogan. Det var också mitt mål vilket kändes väldigt kul att höra. Några andra tog upp att de upplevde musiken och yogan som sömlös, att de nästan inte tänkte på musiken. De förklarade det som att musiken upplevdes som en väldigt naturlig del av yogan vilket gjorde att de till och från glömde bort att vi var där och spelade. Det hade varit väldigt spännande att genomföra exakt samma yogapass fast med musiken inspelad, helt utan musik och med musik som vanligtvis används på yoga för att se vad de olika responserna skulle vara. Skulle musiken visa sig vara oviktig för upplevelsen? Duger den förinspelad? Funkar vilken musik som helst? Hur förändras upplevelsena utifrån musikens delaktighet? Det skulle verkligen vara spännande speciellt utifrån responsen jag fick efter konserten. Upplevdes musiken och yogan sömlös för att de passade bra ihop och att det förhöjde upplevelsen eller upplevdes den som sömlös för att den egentligen inte spelar någon roll? I nuläget för jag ta uttalandena för vad de är, men det hade varit spännande att gräva djupare i. Men mitt intryck är från responsen jag fått att jag lyckats ganska bra med att skriva musik till yoga som fyller sitt syfte, att förhöja upplevelsen av yogan.

Jag pratade ganska mycket med de som var med och spelade och de tyckte alla att det generellt var ett väldigt kul projekt. En kommentar som kom var att det var kul att göra konsert i ny form och att få spela musiken i en situation som inte handlar om musiken primärt. Att det kändes inspirerande att spela just för att det var helt nytt. Vi pratade ganska mycket om den svaga ljudvolymen också, vilket inte är helt oproblemiskt för t.ex. tenorsax. För vissa var det utmanande att hålla nere volymen så mycket och de pratade också om uttrycket, soundet som man får när man tvingas pressa volymen. Jag valde att ha med tenorsax eftersom jag personligen gillar det något väsende luftiga som uppstår när tenorsaxofonister försöker spela riktigt svag. Jag fick också en del input på hur de upplevde att spela de olika delarna som helhet. Vissa delar blev lite väl repetitiva och hade behövt något mer styrning och riktning. Det var framförallt modul 3, som är väldigt repetitiv som hade behövt fler variationer i form av solistbyte, trading, solo utan komp osv. Jag upplevde också att vissa delar kan få styras mer av solisten än vad de gjorde nu. Ofta så styrde jag querna som tog oss

vidare eftersom jag hade bäst koll på yogapasset. Men i vissa delar tror jag att solisten själv kunde få styra vilket nog hade gjort det naturligt i fraserings slutet. Det var inte för jobbigt för träblåset att spela hela konserten, vilket jag var rädd för eftersom det höll på i ungefär 80 minuter. Stråken hade något svårt att intonera på vissa ställen och jag har redan bestämt mig för att skriva om delarna för att underlätta intonationen. Det roliga med den här inputen är att jag inte är helt klart, vilket såklart skulle kunna kännas jobbigt, men som i nuläget känns lite kul. Jag har utifrån responsen fått väldigt tydlighet i vad som redan funkar väldigt bra och vad som kan bli bättre och det känns som ett ganska lätt arbete att göra de förändringarna. Mycket av det jag vill ändra på är gjort i en handvändning men vissa saker behöver jobbas lite mer med. Vi hade väldigt lite repetitionstid, bland annat pga sjukdom i ensemblen, vilket gjorde att vi inte hann gå in i andningsdynamiken lika mycket som jag hade tänkt. Jag upplevde det som att det inte funkade alls som jag hade hoppats på men att alla som var med och spelade hade ett fint dynamiskt flöde ändå. Min ursprungstanke var att dynamiken skulle stiga vid inandning och sjunka vid utandning, men det visade sig vara ganska svårt att följa. Jag vet inte om det är möjligt att få till bättre om man skulle ha fler rep, så det är något jag ska ta mig ytterligare en tankevända på. Jag ska försöka ha ett samtal till med ensemble om det men också se vad alternativen skulle kunna vara.

Sammanfattningsvis så kändes det väldigt kul att genomföra det i form av en konsert då det ger så direkt respons och det blir lätt att omvärdera tidigare beslut. Jag kommer att när tillfälle ges återvända och skriva färdigt styckena vilket i nuläget känns som ett kul projekt.



## Bilaga 2.

Verket *Jord* finns att hämta (3/4–2020) här:

<https://soundcloud.com/johannes-renklint/yogakonsert/s-9OdToJK2M65>

# Bilaga 3.

DEL 4 3

19  $\text{♩} = 64$

Pno. *mp*

1.2.3.4.5  
*Rubato*

Cl.  $\text{♩} = 64$

Vc. *p* 4.

Db. *p* 3.4

24 5X

Pno.

Cl.

Vc.

Db.

21 Fmaj7 Em7 Bm7 Fmaj7 Em7 Bm7 DEL5

Pno. Cl. Ten. Sax. Vc. Db.

*p* *Följ andning* *mf* *p* *Följ andning*

25 A11 D/F# Em7 A11 F#m Em7

Pno. Cl. Ten. Sax. Vc. Db.