



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp
Vårterminen 2020
Läroarbilden i musik
Robin Sandquist

Hittepå

Samspelet mellan förutbestämthet och intuition vid skapandet av ett
album

Handledare: Sven Kristersson

Sammanfattning

Titel: Hittepå – Samspelet mellan förutbestämmdhet och intuition vid skapandet av ett album

Författare: Robin Sandquist

Denna studie har syftet att få ökad kunskap om min personliga skapandeprocess bakom ett musikaliskt album. Hur ser förhållandet ut mellan mig som musicerande kompositör och mina medmusiker? Hur balanseras mina intentioner med deras kreativitet? Hur kan detta samspel formuleras och karaktäriseras? Hur ser det kompositoriska samspelet ut mellan förutbestämda musikaliska strukturer och mera intuitiva och improvisatoriska förhållningssätt relaterat till min egen skapandeprocess?

Studien har genomförts genom dokumentation av mina musikaliska tankar och idéer i en konstnärlig loggbok och genom videoinspelning av albumets inspelningstillfällen. Resultatet av studien är den färdiga produkten, dvs. det klingande materialet från albumet.

De slutsatser som kan dras av studien är att större delen av skapandeprocessen har skett genom noggrann planering och strukturering, vilket har skapat förutsättningar för de intuitiva idéer som dykt upp både hos de deltagande musikerna och hos mig, såväl före som under inspelningstillfällena. De förutbestämda strukturerna har således varit avgörande förutsättningar för att de intuitiva idéerna har kunnat uppstå och manifesteras i albumet.

Nyckelord: förutbestämd struktur, intuition, inspelning, kreativt skapande, komposition, musikaliskt flow, skapandeprocess

Abstract

Title: Hittepå – The interaction between predetermination and intuition in the creation of an album

Author: Robin Sandquist

The purpose of this study is to increase my knowledge of my personal creation process behind a musical album. What does the relationship between me as a music composer and my fellow musicians look like? How are my intentions balanced with their creativity? How can this interaction be formulated and characterized? What does the compositional interaction look like between predetermined musical structures and more intuitive and improvisational approaches related to my own creation process?

The study was conducted through documentation of my musical thoughts and ideas in an artistic logbook and through video recording of the album's recording sessions. The result of the study is the finished product, ie. the sounding material from the album.

The conclusion that can be drawn from the study are that most of the creation process has occurred through careful planning and structuring, which has created the conditions for the intuitive ideas that have emerged both with the participating musicians and with me, both before and during the recording sessions. Thus, the predetermined structures have been crucial prerequisites for the intuitive ideas to have emerged and manifested in the album.

Keywords: composition, creative making, creative process, intuition, musical flow, predetermined structure, recording

Förord

Tack till Sven Kristersson för sitt utmärkta handledningsarbete.

Tack till Carl-Axel Andersson som inspirerat mitt musikskapande och gett mig underlag för framtida undervisning inom komposition.

Tack till Anders Hallbäck för att ha lärt mig den tekniska kunskapen kring inspelningen och mixningen av albumet.

Tack till de medverkande musikerna Josefin Sundström, Marcus Karlsson, Sebastian Falk, Martin Johansson, Valdemar Sersam, Ida Wennerström och Mattias Lind för fantastiska insatser till albumet.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Inledning	1
2. Syfte och frågeställningar	3
3. Tidigare forskning och kunskapsbildning	4
3.1 Komposition: Mellan förutbestämmdhet och intuition	4
3.2 Metodik inom förutbestämmdhet och intuition	10
3.3 Flow	10
3.4 Metodisk inspiration: Ragnar Sandbergs dagbokanteckningar	11
4. Metod och genomförande	12
4.1 Metodologiska överväganden.....	12
4.2 Studiens objekt	13
4.3 Två metoder för datainsamling: Loggbok och filmdokumentation.....	14
4.3.1 Loggbok.....	14
4.3.2 Filmdokumentation	15
4.3.3 Etiska överväganden.....	15
5. Resultat 1: Processbeskrivning	17
5.1 Förarbetet.....	17
5.2 Inspelningsprocessen.....	18
5.2.1 Låt 1. Ja, må du leva.....	18
5.2.2 Låt 2. Regnbildning	19
5.2.3 Låt 3. Guldkogen	21
5.2.4 Låt 4. Allt, allt	22
5.2.5 Låt 5. Hittepå.....	23
6. Resultat 2: Beskrivning av det klingande materialet	25
6.1 Beskrivning av albumet.....	25
7. Diskussion	27
7.1 Intuition och förutbestämmdhet	27
7.2 Samverkan med musikerna	34
7.3 Slutsatser	35
7.4 Framtida tillämpning och forskning	36
Referenser	38

Bilagor	39
Bilaga 1. Filmdokumenten	39
Bilaga 2. Loggbok	39
Bilaga 3. Samtyckesblanketter	39

1. Inledning

Redan i tonåren utforskade jag begränsande metoder för att jag på ett så smidigt sätt skulle få ut den musikaliska kreativitet som fanns inombords. En stor lärdom kom av att jag använde en gratis version av ett musikprogram som heter Guitar Pro. Jag kunde inte spara musiken jag skrev, utan jag fick spela in musiken via ett annat program och sedan var låten och idén klar och kunde inte arbetas vidare med. Istället för att köpa programmet och utnyttja funktionen där jag kunde spara musiken fortsatte jag använda versionen jag hade.

Detta ledde till en ökad press på att få ut mina idéer så snabbt och effektivt jag möjligen kunde, vilket resulterade i att jag ibland komponerade i uppemot nio timmar i sträck. Efter ett tag upplevde jag att jag blev effektivare och kunde få ut mina idéer på programmet snabbare. Min skapandeprocess blev effektiv och konkret för mig själv i och med den effektivitet jag hade byggt upp med hjälp av begränsningarna. Detta arbetssättet har jag behållit sedan dess i all musik jag skapat.

My freedom thus consists in my moving about within the narrow frame that I have assigned myself for each one of my undertakings. I shall go even further: my freedom will be so much the greater and more meaningful the more narrowly I limit my field of action and the more I surround myself with obstacles. Whatever diminishes constraint, diminishes strength. The more constraints one imposes, the more one frees one's self of the chains that shackle the spirit. (Stravinsky 1947 s. 65)

Ovanstående citat förmedlar den sorts begränsning jag själv utnyttjar i mitt musikskapande. Här tillämpar även jag det tillvägagångssättet i den avskalade ram som Stravinsky beskriver där idéer framställs med hjälp av avskalningar och hinder i det kringliggande kreativa arbetet.

Min egen musik har till stor del varit en avspegling kring vad jag tagit in i omgivningen. Personligen har jag också utöver att komponera musik ett stort intresse av att lyssna på album. I detta sammanhanget har jag själv sett det som en större del av upplevelsen att lyssna och känna in än själva spelandet i sig. Jag vill även stå för det musikaliska albumets egenvärde som en konststart där musiken fungerar som ett medium som kan förmedla känslor och upplevelser.

Under min utbildning på musikhögskolan i Malmö har jag ofta fått i uppgift att skapa och skriva musik, ofta inom helt olika ramar. Till vissa uppgifter fick jag ett blankt papper och till andra fick jag ett bestämt koncept att utgå efter. Det är först nu i efterhand som jag kan

reflektera och se vad det var som fastnat och vad jag lärt mig, då jag genom åren även haft en progressiv utveckling framåt utan att jag varit helt medveten om det.

Nu tar jag möjligheten att konkretisera mina idéer och ser detta album som ett samlingsverk av där jag är nu i livet, tillsammans med fem års musikundervisning på Musikhögskolan i Malmö. Resultatet från mitt arbete leder därmed till ytterligare kunskaper som tar mig vidare ut till det professionella fältet där dessa kunskaper utnyttjas.

Genom det här arbetet vill jag visa min egen skapandeprocess och således visa genom mina metoder att det finns något här för andra att lära sig. Att få väcka nyfikenheten för andra som söker efter vad det är som försiggår när de komponerar och hur dessa metoder jag använder kan tillämpas på de själva. Min förhoppning är att resultatet av denna studien kan inspirera kommande undersökning inom ämnet och vidare djupdykning för de som söker efter hur deras egen skapandeprocess ser ut.

2. Syfte och frågeställningar

Syftet med studien är att få ökad kunskap om min skapandeprocess bakom ett musikaliskt album. Ur ett lärandeperspektiv är syftet att utifrån undersökningens rön i framtiden utarbeta en experimentell metodik för komposition på grundskola och estetiska gymnasium.

Dessa syften leder till följande forskningsfrågor:

Hur ser förhållandet ut mellan mig som musicerande kompositör och mina medmusiker? Hur balanseras mina intentioner med deras kreativitet? Hur kan detta samspel formuleras och karaktäriseras?

Hur ser det kompositoriska samspelet ut mellan förutbestämda musikaliska strukturer och mera intuitiva och improvisatoriska förhållningssätt relaterat till min egen skapandeprocess?

3. Tidigare forskning och kunskapsbildning

Detta kapitel innehåller en summering av olika undersökningars slutsatser kring komposition i förhållande till förutbestämmdhet och intuition samt metodik inom ämnet. Därefter följer en genomgång av begreppet *flow* och vad dess innebörd är kopplat till kreativt skapande. Till sist beskrivs den metodiska inspiration jag implementerat till dokumentationen av min skapandeprocess.

Urvalet av litteraturen har skett utefter vad som ansetts relevant i förhållande till komposition, intuition, kreativitet och olika skapandeprocesser. Med den litteratur som presenteras utgörs en bredd av olika beskrivelser som liknar till någon grad min egen undersökning. Litteraturen innehåller forskningsstudier och andra källor vilket tjänat som inspirationsmodeller för min egen studie. Detta för att finna relevanta idéer och slutsatser för diskussion och problematisering.

3.1 Komposition: Mellan förutbestämmdhet och intuition

Dingwall (2008) har i sin avhandling intervjuat olika kompositionsstudenter vilket gav henne perspektiv kring olika sorters strategier och metoder inom ämnet komposition. Hon skriver i sin avhandling att det finns två olika sorters kompositörer, de som använder sig utav en rationell process där det ingår förarbete samt externa system och de som använder sig utav en intuitiv process som inkluderar *trial and error* samt andra medel för komponering. Utefter hennes resultat ser hon att det intuitiva tänkesättet karaktäriseras utifrån *trial and error* ihop med att lyssna och reflektera utefter vad kompositören känner. Rationella beslut görs utifrån olika mönster eller bestämda regler. Dingwall (2008) lägger upp en modell där hon förmedlar det rationella och intuitiva tänkesättet över till två olika sorters processer, *macro-process* och *micro-process*.

Med termen *macro-process* syftar Dingwall (2008) på den övergripande processen av att komponera musik. Hon har designat en modell för hur den här processen kan komma att se ut utefter hennes avhandlings resultat.

Det startar med en initial inspirationskälla eller uppgift som bestämmer vissa parametrar. Slutet av processen är den slutgiltiga versionen av kompositionen. Däremellan har Dingwall (2008) lagt upp följande tre steg:

Producera material

Detta steg handlar om att utforma inspiration till musikaliska idéer. Detta kan vara genom en melodi eller en strukturell plan. Detta kan ta sig an både genom ett rationellt system som grundar sig på olika former och ord, och ett intuitivt förhållningssätt som innebär att låta idén komma i stunden.

Utveckling och utforskning av materialet

Steg utgår ifrån att utforska hur olika idéer kan användas, både tillsammans men också hur det kan utvidgas ytterligare. Det innebär att det kan förändras under processens förlopp. Till detta steg går det också att förhålla sig rationellt, genom t.ex. ett matematiskt system som permutation, och intuitivt, genom *trial and error*.

Föra samman materialet för att skapa ett stycke

Det är under det här steget de olika idéerna sätts ihop för att bilda ett sammanhängande verk. Ett rationellt förhållningssätt kan innebära att använda olika regler som följer ett algoritmiskt komponerande, vilket i sig resulterar i att den som komponerar följer kalkyleringar efter förutbestämda system och regler. Ett intuitivt förhållningssätt utgår då ifrån ens eget gehör och att göra beslut efter sitt eget omdöme.

Dessa tre stegen kan överlappa och kommer inte i någon bestämd ordning. (Dingwall, 2008).

Med termen *micro-process* syftar Dingwall (2008) på de val som ständigt görs av musikaliska parametrar under skapandeprocessen, särskilt under de ovannämnda tre stegen. Dessa *micro-processer* är inte alltid sammanhängande med *macro-processen*. Hon menar att processerna snarare påverkar varandra, då den tonsättare som förhåller sig mer inom förutbestämda strukturer troligen kommer att fortsätta utveckla sitt material innan detta skrivs ner. En kompositör som utvecklar musiken intuitivt efterhand som skapandeprocessen fortlöper, använder sig enligt Dingwall mer intuitiva beslutsmetoder som *trial and error*.

I sin avhandling kommer Dingwall (2008) fram till följande slutsats angående samspelet mellan det rationella och intuitiva ”In practice the two categories of rational and intuitive are not as defined and separable as they seem. Often decisions that are made intuitively are justified later using rational processes or may be analysed and applied again in a rational manner.” (s. 34)

Eriksson (2017) undersöker i sin kandidatuppsats ifall inspelad improvisation och modifikation av redan existerande komposition kan vara en effektiv metod för att skapa

musik. I anknytning med det citat från Stravinsky som jag använde i inledningen om hans tankar om att begränsningar främjar kreativiteten, beskriver Eriksson tre olika kompositionsmetoder inom improvisation:

Improvisation till förinspelade ackord

I sin studie fick Eriksson (2017) skickat till sig ett en färdig mall med ackordföljder av sin lärare, detta för att inte fastna vid sina egna invanda ackordföljder. På så sätt kunde han börja komponera utifrån ett blankt papper. Via denna begränsningen fick kompositionen han skapade en harmonisk grundstomme.

Eriksson (2017) diskuterade följande hur denna metoden fungerade för honom ”Det var ganska utmanande för mig att improvisera fram en melodi till förinspelade ackord. Jag tyckte det var svårt att få till något jag var nöjd med och upplevde att jag lätt fastnade i detaljer. Ett sätt att ta mig ur det var att spela in flera improvisationer i sträck och sedan plocka ut de delar jag var nöjd med.” (s. 32)

Eriksson anser att det är viktigt att inte värdera det man spelat som bra eller dåligt, utan att försöka lita på sin intuition och därefter lyssna på materialet samt analysera det i efterhand.

Improvisation utifrån ett teoretiskt koncept

I ett annat stadium av sin studie satte Eriksson (2017) själv upp grunden utifrån ett musikaliskt teoretiskt koncept. Det utvalda konceptet skapade idéer för honom som blev förknippat till det tonala innehållet kompositionen förhöll sig till.

Improvisation till en bordun med ett begränsat antal toner

Den sista metoden Eriksson (2017) använde var att improvisera med ett begränsat antal toner över en bordun. Han följde processen själv till en början där han förhöll sig till de utvalda tonerna han valt. Han beskrev att efter ett tag började nya idéer komma fram och då släppte han på tyglarna med att begränsa antalet toner för att låta kompositionen växa fram.

Larson (2005) beskriver Bill Evans skapandeprocess när han spelade in albumet *Conversation with Myself* där Evans då först spelade in ett pianospår för sig. Därefter lyssnade han igenom det och spelade in ytterligare ett spår över det förra. När han tillslut hade två spår och kände sig nöjd med hur de lät tillsammans spelade han in ytterligare ett spår som han lade över de tidigare spåren. Larson (2005) menar att detta tillvägagångsätt på Evans album problematiserar den traditionella distinktionen mellan komposition och improvisation. Han

menar att improvisation är något som fortfarande sker i realtid men är förutbestämt och förberett val omkring olika stigar utefter ett tidigare redan funna strukturer och där det används bekanta mönster i olika kombinationer och utsmyckningar. (Larson, 2005).

Komposition innebär att föra samman olika musikaliska element och lagra dem, i minnet, notation, eller via inspelning, vilket tillåter eventuell omarbetning. Det är det Bill Evans gjorde när han spelade in sitt album, han kombinerade det improvisatoriska med det kompositoriska. Larson (2005) menar att detta arbetssätt är tidskrävande och att stycket tog mycket längre tid att färdigställa jämfört annan samtida musik. Han benämner värdet av improvisation som ett legitimt arbetssätt som även det kräver hårt arbete ”To suggest that improvisation, as opposed to composition, relies on luck or skill instead of thought and hard work is similarly misleading.” (Larson 2005 s. 273)

Han anser att improvisation inte handlar om inkorporeringen av misstag i musiken utan menar följande “Mistakes probably play a more important role in the process of composition than in improvisation; composition allows for the revision of mistakes, mistakes simply do not play an important role in improvisation.” (Larson 2005 s. 273)

Stenström (2009) skriver i sin doktorsavhandling om fri improvisation, vad det är och hur det relaterar till stilistiska influenser, komposition och intuitivt musikskapande.

Stenström (2009) ställer komposition i kontrast mot improvisation, där komposition är något som är skrivet jämfört med improvisation som snarare utgör en process. En komposition är något som är förutbestämt och en produkt medan fri improvisation är en process utan någon komposition att utgå ifrån eller förlita sig på. Att komponera är en individuell skapelse utan någon interaktion med andra personer i stunden. De musiker som är med i skapandeprocessen vid ett senare stadium utgår i stort sett ifrån att tillfredsställa kompositörens behov, och därav försöka förstå hur kompositören vill få sin musik spelad. Detta lämnar inte mycket utrymme för ändringar inom det noterade materialet. Att spela fritt utgör en gemensam kreation skapat av kollektivet då det är öppet för deltagande i realtid. (Stenström 2009). Stenström menar också att en inspelning är en inblick till en större process ”A recording/CD becomes just a documentation of, or dip into, a process, where the term process is also extended into a perspective that includes many improvisations, and that actually is a process without an end.” (Stenström 2009 s. 171)

Stenström (2009) hävdar att fri improvisation ger musiker större utrymme till kreativa möjligheter, i jämförelse med ett framförande som följer en förutbestämd struktur. I den sortens framförande är kreativiteten begränsad till att förverkliga den förutbestämda planen.

Stenström (2009) nämner kortfattat att ett obestämt framförande förutsätter en bestämd komposition där kompositören lämnar över kontrollen till den som förverkligar musiken.

I förhållande till fri improvisation och hur stilistiska influenser kan påverka den musikaliska kommunikationen i en musicerande ensemble beskriver Stenström (2009) att det är gynnsamt att ha erfarenheter av de olika praktiska grunderna för olika genrer då detta ger flexibilitet för kommunikationen mellan musikerna. En bred musikalisk erfarenhet ger möjlighet att referera till ett större etablissemang av musikaliska tekniker, menar han. Stenström (2009) nämner genrer som blues, soul, modern klassisk musik och olika sorters icke västerländsk musik etc. En bred kännedom om många genrer är enligt Stenström gynnsamt för en fri improvisatör, fast främst som grundläggande erfarenhet och inspiration. Denna kunskap kan emellertid visa sig vara negativ om man utgår efter idiomatiska termer och improviserar utefter de stilistiska ingredienserna, istället för att utgå från uttrycket i sig. (Stenström 2009). Han anser att man kan se fri improvisation som något som inte är kopplat till någon särskild stil och därför också inte är kopplad till idiomatiska termer ”I see free improvisation as convention-free, and not as multi-stylistic, but rather as non-stylistic, i.e. as non-idiomatic” (Stenström 2009 s. 161).

Han hävdar att mängden stilar inte är en förutsättning för fri improvisation utan fungerar snarare som grundläggande kunskap. Denna synen menar han gör det möjligt att improvisera fritt utan att bli begränsad av idiomatiska konventioner.

Därefter lägger han till att fri improvisation inte har några kopplingar till någon stil och är därmed inte heller är bunden till den specifika stilen. Fri improvisation blir därav en kreativ akt utan någon förutfattad mening om stil, samt en akt där alla olika instrument kan tillämpas.

Stenström beskriver en skillnad mellan intuitiv musik och improvisation. Där improvisation i detta fall har som syfte att skapa olika bilder utefter strukturer och säregna drag ur stilen en improviserar över och på så sätt bildas olika regler att förhålla sig till inom improvisation, men intuitiv musik behöver inte förhålla sig till några regler, då det inte existerar. Men, han menar dock att all musik ändå förhåller sig till någon sorts struktur vare sig den vill det eller ej.

Följande lista har Stenström sammanställt utefter Bergström-Nielsens lista av vad intuitiv musikskapande är, tillsammans med tankar och idéer från Lutz, Stockhausen/Griffiths och Wakao om intuitiv musik som han tycker tillsammans överensstämmer med hans egna tankar om fritt improviserande.

If one adds the characteristics of intuitive music given by Lutz, Stockhausen/Griffiths and Wakao to Bergström-Nielsen's list, one finds that intuitive music is a form of music:

- 1. Without prior verbally- or notationally-indicated restrictions, and a form of music that should never be confused with specific composers nor styles.*
- 2. That is liberating and highly creative, and a form of music that cannot be replaced by anything else.*
- 3. That can be described as a zero point from where you may go in all directions*
- 4. Where it is important to be present in the here-and-now.*
- 5. Where the contact [between the musicians] always takes place in the ever-changing here-and-now.*
- 6. That presupposes listening without interruption.*
- 7. Where being part of the deciding process causes the others' sounds to also become one's own, and where there is free interaction between listening and expressing oneself.*
- 8. Where one's participation can range between doing the same as the others ("from a pure forgetting your individual self to a conscious accompanying") to 'doing your own thing' (ranging from being subversive to making comments).*
- 9. That takes place with the freest possible associations, without being bound to any known style.*
- 10. Where all instruments and voices can be used, and where there are no demands made on certain musical skills, but rather on motivation and concentration.*
- 11. That implies a mutual give-and-take situation, an ultimate playing together.*
- 12. That can reach advanced levels, but which does not demand specific technical skills, and where all musical parameters are equal.*
- 13. That is convention-free and, at the same time, innovative, which demands great self discipline regarding both the playing together (so that everyone has space) and the respective participants themselves (so that their intuition can be allowed to manifest itself).*
- 14. Without rules and expectations of showing professional technique or virtuosity.*
- 15. Where the only demands are that one listens to the others and answers, where there is no hierarchy or ego in the sounds or in the musicians, and where all sounds are accepted.*
- 16. That is virtually unhindered from the intuition.*

17. *That comes from joint concentration of a written text of mine [Stockhausen], which provokes the intuitive faculty in a clearly defined manner.*
18. *That is non-idiomatic, that should work spontaneously, and where the basis for the musical process is short texts by Stockhausen that define the music to a greater or lesser extent, while simultaneously functioning as a means to create a connection to the musicians' intuition.*

(Stenström 2009 s. 111)

Denna lista är Stenströms sammanställda resultat av hans forskning om vad intuitiv musik är och som han sedan använder som mall där han jämför det sammanställda resultatet med sin egen studie om fri improvisation, i vilket han gör kopplingen att fri improvisation till stor grad kan likställas med intuitiv musik. (Stenström, 2009)

3.2 Metodik inom förutbestämmdhet och intuition

Till en tillvald kurs på Musikhögskolan i Malmö skapade Carl-Axel Andersson, som är universitetslektor i gehör, ett undervisningsmaterial med exempel från låtar och egna idéer utefter olika musikaliska koncept som: *Tension - relief, stegvisa basgångar, motrörelse och talserier.*

Här tillämpas en metodik som innehåller olika pedagogiska möjligheter att lära ut komposition utefter olika sorters begränsningar via förutbestämda strukturer som då kan främja kreativa och intuitiva musikaliska idéer.

3.3 Flow

I boken *Flow - den optimala upplevelsens psykologi* myntas begreppet *flow*, ett sinnestillstånd i vilket människor är så uppslukade av vad de gör att ingenting annat tycks betyda något; upplevelsen är i sig själv så njutbar att man vill fortsätta att göra det även om priset är högt, bara för glädjen av att göra det (Csikzentmihaily 1992). Csikzentmihaily menar att detta tillstånd är något man vill vara i när man väl funnit sig i det ”*Flow* är ett ord som människor använder för att beskriva det sinnestillstånd de befinner sig i när medvetandet är i harmoni och när de vill fortsätta med vad de gör för sakens egen skull” (Csikzentmihaily 1992 s. 22).

Csikzentmihaily (1992) beskriver den *optimala upplevelsen* där man istället för att vara styrd av namnlösa krafter upplever sig själv ha kontroll över sina handlingar. När detta sker känner man en upplymdhet ”Det är detta [*den optimala upplevelsen*] konstnären känner när

det börjar växa fram en magnetisk spänning mellan färgerna på duken och när en ny *sak*, en levande form börjar ta gestalt framför ögonen på den förundrade upphovsmannen.”

(Csikzentmihaily 1992 s. 17)

Han menar att de bästa ögonblicken vanligen sker när en människa tänjer sin kropp och själ till det yttersta i en medveten ansträngning för att åstadkomma något svårt och eftersträvansvärt. Den optimala upplevelsen är något vi *får* att hända. Att *delta* i att själv avgöra sitt livsinnehåll. (Csikzentmihaily, 1992)

3.4 Metodisk inspiration: Ragnar Sandbergs dagsbokanteckningar

Konstnären Ragnar Sandberg skrev dagbok i stort sett varje dag från vintern 1945, när han var 43 år gammal, ända fram till kvällen innan han dog den 19 november 1972. Dagboken omfattar flera tusen manuskriptsidor. Det urval som presenteras av Broms Sandberg och Kreuger (2002) ger en inblick ur Sandbergs tankar och skapandeprocess.

I Sandbergs dagsbokanteckningar visas en metod där konstnärlig reflektion och noteringar om livskeenden antecknas för att på bästa möjliga sätt dokumentera idéer som kan tillkomma sporadiskt under arbetslivets gång.

Sandbergs metod fungerar som inspirationskälla för dokumentationen av denna studiens skapandeprocess. Genom att tillåta en öppen struktur där flera olika tankar och reflektioner kan dokumenteras skapas en metod som gör det möjligt att fånga flera olika idéer som kan dyka upp under skapandeprocessens händelseförlopp. På så sätt knyts Sandbergs dokumentationsmodell ihop med loggboken som använts till denna studie.

4. Metod och genomförande

Till hjälp för denna undersökning kommer jag dokumentera mina idéer och konstnärliga ställningstaganden via en loggbok där jag följer skapandeprocessen och kompletterar denna dokumenteringsmetod med videoinspelningar vid själva inspelningstillfällena. Startdatum för loggboken är den 7 januari 2020 och slutdatum är den 22 april 2020.

4.1 Metodologiska överväganden

Bryman (2016) beskriver kvantitativ forskning som en objektiv dokumentation och analys av den sociala verkligheten. Han beskriver följande viktiga drag inom kvantitativ forskning: mätning, kausalitet, generalisering och replikation. Till mätningen av kvantitativ forskning går det att finna de grova dragen inom det en undersöker, exakta mätningar och de ger även en konsistens i förhållande till andra studier. Kausalitet handlar om forskarens intresse för att beskriva om varför det går till på ett visst sätt. Begreppet generalisering handlar om att applicera studiens resultat till andra situationer och på så sätt generalisera resultatet, och att se över representationen de involverade i studien. Replikation inom kvantitativ forskning beskrivs som att resultatet från studien ska vara opåverkad från forskarens subjektivitet och på så sätt gå att replikera i framtida studier.

Bryman (2016) beskriver olika sorters kritik kring kvantitativ forskning där han tar upp metodens pålitlighet till mätprocedurer som ett problem som försvårar kopplingen till forskning och vardag. Hur kan den som genomför forskningen veta om de som är med i mätproceduren har tillräcklig kunskap för att besvara de frågor som ställs, eller veta att frågan som ställs är relevant?

Bryman (2016) beskriver kvalitativ forskning att till skillnad mot kvantitativ forskning läggs fokuset på ord snarare än siffror till analysen av data i studien. Alvesson & Sköldberg skriver följande angående de olika metodernas typiska särdrag:

”Kvalitativ metod utgår från studiesubjektens perspektiv, medan kvantitativa studier typiskt i högre grad utgår från forskarens idéer om vilka dimensioner och kategorier som skall stå i centrum” (Alvesson & Sköldberg 2017 s. 17).

I mitt forskningsarbete tänker jag utgå från en kvalitativ metod. Alvesson & Sköldberg (2017) beskriver i boken *Tolkning och Reflektion* att kvalitativ forskning synliggör världen genom tolkning och praktiker för betraktaren. I dessa metodiska praktiker ingår bl.a. fältanteckningar, intervjuer, konversationer, fotografier, inspelningar och

minnesanteckningar. Genom dessa förfaringssätt förmedlar kvalitativ forskning en tolkande syn på världen. Vilket alltså står i motsättning till ett kvantitativt förhållningssätt. Det är således en kvalitativ metod som jag bedömer vara användbar för att få en nyanserad och mer djupgående bild av skapandeprocessen. De beskriver följande kring vad som utgör kvalitativ forskning "[...] kvalitativa forskare studerar saker i deras naturliga omgivning och försöker förstå, eller tolka, fenomen utifrån den innebörd som människor ger dem" (Alvesson & Sköldberg 2017 s. 18).

Här upplever jag en mycket tydligare relevans till mitt forskningsarbete i att förstå fenomenen som försiggår inom en kreativ skapandeprocess, gentemot en strikt kvantitativ metod som jag upplever inte kommer ge en djupgående bild av skapandeprocessen. Bryman (2016) skriver om att relevansen är ett viktigt kriterium för den kvalitativa forskningen. Relevansen bedöms efter hur viktigt ett tema är inom området och vilket bidrag det ger till det. Det upplever jag att mitt arbete gör genom en kvalitativ djupdykning i skapandeprocessen.

Till mina frågeställningar ser jag det som relevant att knyta an en kvalitativ metod i mitt forskningsarbete. Genom att finna olika sorters representationer ur olika praktiker, som inspelningar och minnesanteckningar, skapar jag en serie av olika praktiker för att måla upp en så tydlig bild av det kreativa arbetet och vad som försiggår i det tillståndet jag vill komma åt.

4.2 Studiens objekt

Studien utgår från mig själv som forskningsobjekt vilket ger tillgång till en unik och ingående informationskälla för undersökningen. Genom utgångspunkten av mitt eget perspektiv kommer den data som samlas in direkt från ursprungskällan.

Problematiken med detta tillvägagångssätt är avsaknaden av möjligheten att analysera studiens data med ett utomstående perspektiv, som i t.ex en intervju, då all data vid detta fallet indirekt inkluderar mig själv. Detta utomstående perspektiv förhåller sig Dingwall (2008) till i hennes studie där hon intervjuar andra kompositionsstudenter, och följer därför en mer konventionell kvalitativ studie. Den metoden hon använder sig utav hade kunnat appliceras till min studie genom intervjuer kring hur andra kompositörer förhåller sig till förutbestämda strukturer och intuition. Det min studie vill komma åt är den ingående skapandeprocessen, vilket i min mening tyder på en annan inriktning än intervjuer.

Alvesson & Sköldbberg (2017) beskriver flera olika metodiska praktiker som ingår i kvalitativ forskning, t.ex. fältanteckningar, inspelningar och minnesanteckningar. Dessa metoder tillämpar jag som betraktare i detta fall till min egen undersökning och kan därav tolka den data som förekommer.

För att ytterligare utvidga den här studiens kvalitativa tolkande möjligheter har jag även valt att inkludera analyser av de andra deltagande musikerna, som därför också blir en del av studiens objekt. På så sätt balanserar studien ett ingående perspektiv ihop med utomstående perspektiv som kommer ifrån de övriga deltagande i studien, där även de deltagande musikerna är med och påverkar resultatet av studien.

4.3 Två metoder för datainsamling: Loggbok och filmdokumentation

4.3.1 Loggbok

Till min datainsamling kommer jag använda mig främst utav en loggbok för att dokumentera alla detaljer och aha-upplevelser som sker i ett pågående arbete. Detta knyts an till den kvalitativa metoden som beskrivs av Alvesson & Sköldbberg (2017) i form av fältanteckningar och minnesanteckningar.

Bryman (2016) kopplar an fältanteckningar till etnografi där jag i förhållande till min studie kommer vara en sorts deltagande observatör till min egen skapandeprocess. Bryman (2016) beskriver hur etnografen måste föra anteckningar utifrån observationer eftersom minnet inte är helt pålitligt. Till detta ingår att man ska skriva ner sina intryck så fort det går. Därefter ta med fullständiga detaljer rörande plats och vad som orsakade det som skedde. Det kan även vara av hjälp att spela in sina tankar. Anteckningarna får gärna också vara tydliga och vara utförlig i själva skrivandet. Här följer jag det som Bryman (2016) beskriver som *fullständiga fältanteckningar*, att skriva ner så snart som möjligt när något skett. Detta är viktigt då detta utgör den huvudsakliga datakällan för studien.

Jag utgår från en liknande modell Ragnar Sandberg använde sig av i sina dagboksanteckningar mellan 1945-1972. Författarna Helen Broms Sandberg och Anders Kreuger har samlat ihop ett urval texter som består av kortare kommentarer om arbetsprocessen och andra element i Sandbergs vardag. I framställningen finns även bilder och målningar som ger uttryck för konstnärens utveckling under de år då han förde dagboken.

4.3.2 Filmdokumentation

Under studien har jag valt att filma flera utav inspelningstillfällena för att lyckas dokumentera vad som hände och i efterhand kunna ta del av händelseförloppet på inspelningen. Utöver det klingande resultatet och loggboken blir filmerna ytterligare ett underlag för analysen av skapandeprocessen. Genom att studera interaktionen med de andra musikerna och analysera de instruktioner jag ger kan man få en bild av vilka musikaliska idéer som denna interaktionen ger upphov till, och ta del av vilka musikaliska idéer som föds i ett givet ögonblick.

4.3.3 Etiska överväganden

De deltagande musikerna i studien skrev under en samtyckesblankett och blev informerade om att de filmades i dokumenterande syfte som underlag för studien.

I etiska principer ur Brymans *samhällsvetenskapliga metoder* (2016) ger han förslag på vad som ska ingå i en samtyckesblankett. Exempelvis formuleringen ”Jag är medveten om att jag som deltagare i undersökningen kommer att bli intervjuad och att detta spelas in” (Bryman 2016 s. 179). En liknande formulering användes i blanketten till de deltagande musikerna.

Ur vetenskapsrådets (2017) rapport *god forskningssed* angående observationsstudier, vilket jag genomfört genom filmdokumentation där jag observerat de deltagande musikerna, skriver de följande ”Idealet är alltid att den som forskningen gäller ska vara informerad om att han eller hon är föremål för forskning och i normalfallet också skriftligen ha samtyckt.” (s. 26). Detta idealet har studien följt genom samtyckesblanketten de fick skriva under.

Vetenskapsrådet skriver följande angående valet av videoinspelning som datainsamlingsmetod och den forskningsetik studien bör följa vid valet av den metoden ”Videoinspelning bör därför endast användas när man inte skulle kunna uppnå samma resultat med hjälp av andra datainsamlingsmetoder [...] Det är viktigt att filmningen sker på ett respektfullt och ansvarsfullt sätt. Individens integritet ska respekteras.” (Vetenskapsrådet 2017 s. 26)

Anledningen till att använda videoinspelning var att ge ytterligare dokumenterande underlag utöver det klingande resultatet och loggboken för att kunna observera det som hänt vid inspelningstillfället i efterhand och sådant som eventuellt har missats vid dokumenteringen av loggboken. Videoinspelningen har skett inne i studion under inspelningstillfället och musikerna har fått möjlighet att överväga om den vill medverka eller ej innan videoinspelningen påbörjades. De deltagande musikerna fick också information om vad studien skulle handla om. Det stod också information på samtyckesblanketten om en

tidigare forskningsmetod som vid ett senare tillfälle tagits bort från studien då det övervägdes vara överflödigt. (Bilaga 3, samtyckesblanketter)

5. Resultat 1: Processbeskrivning

5.1 Förarbetet

Innan loggboken påbörjades hade en del arbete redan gjorts inför inspelningen av albumet. De fem olika låtarna hade numrerade arbetsnamn efter ordningen på albumet.

Låtnamnen på albumet:

Låt 1. Ja, må du leva

Låt 2. Regnbildning

Låt 3. Guldkogen

Låt 4. Allt, allt

Låt 5. Hittepå

Det fanns en generell uppfattning om strukturen på albumet och hur de olika låtarna förhöll sig till varandra. När det fanns en generell idé och grundläggande ackordföljd bestämde jag mig tidigt att albumet skulle strukturera sig efter dessa fem olika låtar. Varje låt byggde på en eller två korta ackordföljder som fungerade som grunder till låtarna. *Ja, må du leva* utgick från en ackordföljd som tycktes passa som intro till albumet. Den låten hade bara en ackordföljd och var tänkt som en kortare låt. Vid det här stadiet kom idén om att introt på låten skulle ske genom en dynamisk ökning, detta skulle sen spegla sig på *Hittepå* som då blev den sista låten på albumet. *Regnbildning* utgick från två olika idéer vars tempo var lite hastigare än *Ja, må du leva*, på så sätt ökas intensiteten under låtprogressionen på albumet. Till *Guldkogen* blev det återigen en idé som baserades på en ackordföljd där dynamiken snarare skedde inom instrumentationen. *Allt, allt* var lik *Regnbildning* i strukturen men byggdes utefter ett riff istället. *Hittepå* var tänkt att fungera som ett längre uppbyggande verk där musiken gick igenom olika ackordföljder som förmedlade olika känslor från början till slutet. Dessa ackordföljder spelades in via en mobil som hjälpmedel för att minnas idéerna innan inspelningen. I en tidig fas av skapandeprocessen spelades dessa ackordföljder in i studion.

Innan varje inspelning lade jag en grundläggande arrangering på inspelningsprogrammet Logic Pro X. Detta fungerade som hjälpmedel för att strukturera upp låten och att spela in med en bestämd struktur där längden på varje del var bestämd i förväg. På vissa ställen där

det inte fanns färdiga idéer lämnades det utrymme för att kunna skapa eventuella nya idéer. På så sätt fanns det även plats för att arrangera om olika delar under projektets gång.

Följande inspelningar gjordes på tre av låtarna innan loggboken påbörjades:

Inspelning av nylongitarr och stålgitarr till låt *Ja, må du leva*, *Guldsbogen* och *Allt, allt*. Samt inspelning av kontrabas till låt *Ja, må du leva* och *Allt, allt*, även dragspel till *Guldsbogen*.

5.2 Inspelningsprocessen

I denna avdelning inkluderas information från loggboken och filmdokumentationen.

Loggboken skrevs i *Google Docs* och anteckningarna skedde under sporadiska tillfällen när olika tankar och reflektioner dök upp förhållande till skapande och idéer relaterat till albumet. Loggboken följer skapandeprocessen med startdatum den 7 januari till slutdatum den 22 april.

Filmdokumentationen skedde med alla utomstående medverkande musiker samt vid några av mina inspelningstillfällen. Jag var själv med vid alla inspelningstillfällen och styrde det tekniska i själva inspelandet samt förmedlingen av min musik till de medverkande musikerna.

Följande musiker deltog i projektet:

Robin Sandquist – Akustisk gitarr, Elgitarr, Elbas, Kontrabas, Trumpet, Dragspel, Sång

Josefin Sundström – Piano

Marcus Karlsson – Trummor

Sebastian Falk – Vevlira

Martin Johansson – Klarinett

Valdemar Sersam – Fagott

Ida Wennerström – Flöjt

Mattias Lind – Saxofon

5.2.1 Låt 1. Ja, må du leva

I loggboken skrev jag följande när låten var i en tidig skapandeprocess ”Den idéen jag lagt först på albumet gav mig en känsla av att vara på väg någonstans. Musiken är väldigt strävande, med sus-ackord och öppna klanger. Men ändå ingen riktig klar grundton-känsla.” (Bilaga 2, s. 1)

Den akustiska gitarren blev grunden till låten. Det var en kombination utav en nylongitarr och stålgitarr. Gitarrstämmorna dubbades två gånger var, så att det tillslut blev en blandning

av de båda gitarrerna som spelar samma stämman på fyra olika kanaler. Gitarrerna fyller upp låten med de strävande gitarrerna och gav det rytmiska underlaget till låten.

Efter att jag spelade in de akustiska gitarrerna lyssnade jag igenom låten och lade till trummor respektive elgitarr till låten. Idéerna på trummorna kom av att jag satt vid ett trumset och spelade med den rytmiken gitarrerna hade. Det trumkompet skrev jag sedan ner i inspelningsprogrammet för att ha som referens till när Marcus skulle spela in det. Idéen till elgitarren i låten kom när jag prövade att spela till de akustiska gitarrerna. Detta dokumenterade jag i min mobiltelefon.

När vi väl hade inspelningen med Marcus spelade vi in låten exakt så som jag hade strukturerat det. Till just denna låten gav jag inget utrymme för att utforska, utan här ville jag ha det så som jag hade planerat det.

Med Sebastian fick jag en idé under vår inspelning att spela in en stämman till låten som jag tidigare spelat in på kontrabas. Den stämman gick tyvärr inte att rädda i mixningen. Så vi prövade att spela in den stämman med vevlira i stället. Vevliran hade en cello-liknande ton passade väldigt bra till låten. (Bilaga 1:3 Sebastian, 00:00:11)

Det sista jag spelade in på låten var tenorsaxofon med Mattias. Saxofonstämman på låten kom till genom en tidigare stämman i låten jag hade haft för att lyssna på gitarrstämman jag skulle spela in. I den tidigare stämman fanns det vissa melodier som inte spelades inte på elgitarren. Då jag blev van vid denna tidigare stämman gjorde jag så att jag arrangerade den för saxofon när jag fick chansen att spela in med Mattias.

5.2.2 Låt 2. Regnbildning

Den ursprungliga idén bakom *Regnbildning* kom utifrån att vilja skapa en sorts *ljudvägg* av olika sorters akustiska instrument. *Ljudvägg* blir i detta sammanhanget en svensk översättning av *Wall of Sound* vars begrepp ursprungligen kommer ifrån Phil Spectors experiment med olika inspelningstekniker där han överdubbade flera akustiska instrument över varandra så att de skapade en större klang tillsammans. Denna *ljudvägg* ställs som en kontrast till den förgående delen som är mer perkussiv och avskalad.

I loggboken skrev jag följande i den tidiga skapandeprocessen. ”Kan tänka mig en längre mer uppbyggande låt. Mer dramatisk. Formen jag tänkt än så länge är en storform som är ABA. Men kan tänka mig lägga till mer om det känns rätt.” (Bilaga 2, s. 1)

Den 12 februari spelade jag in pianot till *Regnbildning* som spelas av Josefin Sundström. I loggboken skrev jag såhär efter inspelningen tillsammans med henne:

Jag fick möjlighet att förmedla de olika delar jag ville ha samt få pröva lite andra saker med hennes input. Det kändes väldigt bra och var väldigt kul att få instruera och ha en duktig musiker som kunde pröva olika idéer direkt. Mot slutet bad jag henne att pröva att spela "vad hon ville" över formen och där kom det en massa intressanta grejer som jag ska arrangera in i stycket. Hon tyckte själv att det kändes bra att ha det i slutet av inspelningen när man hade fått lite tid på sig att komma in i låten och förstå känslan jag ville förmedla. (Bilaga 2, s. 3)

Mycket av det som tillkom under Josefins improvisation implementerade jag i arrangemanget. Vissa melodier kunde jag klippa ihop i stunden och visa för Josefin hur jag tog in det i mitt arrangemang. Jag valde också att behålla en del Josefins improvisation som jag vid ett senare tillfälle använde som en musikalisk mall till det outrot jag komponerade till klarinett och fagott. (Bilaga 1:1 Josefin, 00:29:07)

Nästa steg i inspelningsprocessen var trummorna som spelades av Marcus. Vi träffades vid ett tillfälle innan inspelning och pratade igenom musiken och vad för sorts komp de olika låtarna skulle ha. Till *Regnbildning* ville jag ha ett väldigt grundläggande komp bakom *ljudväggen* på låten. Under mötet spelade jag upp min musik så långt som jag hade kommit och visade upp de nya delarna jag hade gjort utav Josefins pianostämmor. Till detta improviserade Marcus fram ett trumkomp baserat på vispar. Detta spelade jag in i stunden med hjälp av min mobilkamera för att minnas kompet till inspelningen. Vid inspelningen spelade vi in trumkompet vi bestämde under det tidigare mötet exakt så som det var. Själva vispkompet gjorde vi några olika tagningar på för att pröva olika rytmiska varianter.

Nästa inspelning var tillsammans med Sebastian som spelar vevlira. Just vevliran var en viktig pusselbit för att få *ljudväggen* att bli just en vägg av ljud. Den stämman jag hade arrangerat var tänkt att fylla ut mycket av utrymmet i musiken. Tyvärr gick det inte att spela stämman så som jag hade arrangerat det. Vevliran hade behövt vara mer utförlig och större utformad med fler strängar för att det skulle kunna gå. Vi löste arrangemanget genom att spela in olika tagningar för att få det att låta mer utförligt än vad det egentligen var och då lät det tillslut som jag hade arrangerat det.

Efter att ha spelat in det som var arrangerat i förväg fortsatte vi på ett liknande sätt jag hade gjort tillsammans med Josefin där Sebastian i det här fallet också fick improvisera över låten. Direkt spelade Sebastian en cello-liknande stämman som passade perfekt till låten. (Bilaga 1:3 Sebastian, 00:04:20)

Efter inspelningen av vevliran lade jag ner mer tid på att fortsätta arrangera musiken och hittade då Josefins tidigare improvisation. Efter att ha lyssnat på melodin tyckte jag att den passade väldigt bra för sig själv och jag tyckte att den skulle låta bra som ett outro på

låten.”Jag arrade pianomelodin tillsammans med klarinett och fagott som jag planerat ha med sen början men inte bestämt exakt var det ska vara. Detta kändes som ett väldigt fint ställe att ha en lite lugnare del på låten.” (Bilaga 2, s. 6)

Med Martin på klarinett och Valdemar på fagott spelade vi in ett arrangemang jag hade gjort utifrån Josefins improvisation. Det var den enda inspelningen jag gjorde med två personer samtidigt. Det fungerade väldigt bra att få göra det just till outrot på *Regnbildning* då jag kunde få med klarinetten och fagottens samspel mellan varandra. Den gemensamma klangen mellan de båda instrumenten blev väldigt bra ihop tillsammans med pianot. Efter att vi var nöjda med några tagningar på outrot prövade vi att lägga till några stämmor till *ljudväggen*. Här prövade vi oss fram för att hitta vad som kunde passa till delen. Efter att ha prövat oss fram landade vi att spela långa toner som ska blandas ihop med de andra instrumenten.

Med Ida spelade vi in flöjt till *ljudväggen* på *Regnbildning*. Inför inspelningen arrangerade jag en stämma som flöjten skulle spela. Jag var lite osäker på om det skulle gå att spela så långa toner på flöjten, men Ida spelade precis det jag hade tänkt i arrangemanget. Efter flöjten spelade jag in tenorsaxofon med Mattias. Vi följde samma procedur som med flöjten där vi prövade det arrangemanget jag hade gjort precis innan inspelningen. Efter att tenorsaxofonen var inspelad kunde jag få en bra bild över hur hela *ljudväggen* skulle låta. Detta gav mig mer tankar på eventuella tillägg med andra instrument, som tillslut landade på elgitarren. När jag spelade in elgitarren skrev jag följande i min loggbok:

Till *Regnbildning* lade jag till en helt ny *tremolo*-gitarrslinga som inte funnits tidigare, det tyckte jag fungerade som ett väldigt bra lim tillsammans med de andra instrumenten i *ljudväggen*. Detta improviserade jag fram, och sedan lade jag på nya stämmor som pålägg på det jag hade improviserat.
(Bilaga 2, s. 9)

5.2.3 Låt 3. Guldkogen

Den tredje låten har under skapandeprocessen utvecklats från den initiala planen. Likt *Ja, må du leva* bestod grunden till låten av olika akustiska gitarrer. Stuket på låten var även tänkt att vara inom *indie pop*-genren.

Låten utvecklade sedan sig efter hand som inspelningen fortlöpte. Jag lade till en enkel dragspelstämma som hade mer utav klangfunktion i sammanhanget till låten. Elgitarrstämman på den första delen av låten kom jag på när jag lyssnade på låten i ett tidigt stadium och upplevde att jag ville lägga till elgitarr i kompet.

Under inspelningen med Marcus experimenterade vi med olika rytmiska underdelningar där vi till slut landade vid att jag föreslog att Marcus skulle göra om ett komp han hade i ett hastigt tempo med sextondelsunderdelningen 5-5-6 över en fyrtakt för att då sedan spela det i halv-tempo. Detta blev ett väldigt intressant trumkomp som jag tyckte kompletterade rytmiken i låten. Då jag verkligen uppskattade trumkompet bad jag han att fortsätta kompletta ett tag efter den gamla formen var slut och fortsätta spela tills jag sade stop. Detta la grunden till outrot på låten när jag sedan lade till andra stämmor över Marcus trumkomp. Vid detta laget hade låten ändrat sig och börjat förmedla en ny känsla olikt från det jag började med.

Med Sebastian och hans vevlira prövade vi många olika idéer tills vi tillslut landade i en kompstämman till refrängen som funkade väldigt bra tillsammans med dragspelsstämman. På så sätt fick vevliran en mer tillbakadragen roll än vad jag först hade tänkt.

Vid ett senare tillfälle spelade jag in elgitarrerna på låten och prövade fram olika idéer i stunden på vad jag skulle kunna spela in slutet som jag lämnat öppet med Marcus trumkomp. I slutändan lyckades jag spela in en helt ny del till låten med olika lager av gitarrer. (Bilaga 1:7 Robin, 00:00:05)

5.2.4 Låt 4. Allt, allt

Låten baseras på en gitarrstämman som jag spelade på en trasig nylon gitarr jag haft i mitt hem. Gitarren hade ett fel som gjorde att det inte gick stämman upp de två lägsta strängarna. Efter lite experimenterande hittade jag en alternativ stämning som var följande: F# - E - A - F# - B - E.

Låten består av ett intro som sedan går över i en sorts AABA-struktur i gitarrstämman. Sedan fortsätter låten in i en öppen form-del där jag lät Marcus bestämma dynamiken i trumkompet (Bilaga 1:2 Marcus, 00:00:17). Efter den delen kommer vi sedan över till den tidigare delen med en liknande AABA-struktur som tidigare.

Låten *Allt, allt* skrev jag med vevliran i åtanke. Klangen på instrumentet låter lite gammaldags och har en klang som används mycket inom folkmusik, därför är jag väldigt glad över att få chansen arrangera in det i min musik. Sebastian har spelat vevlira till en tidigare låt jag skrivit för några år sedan, så det blev en naturlig utveckling och en intressant skapandeprocess för oss båda. Till inspelningen fick Sebastian spela fritt inom harmoniken på de dynamiskt starkaste delarna. Här lade vi också till vevlirans *trompette* som skapar ett extra rytmiskt lager till låten. *Trompette* är den ljusaste strängen vevliran har, den ger an en gnisslande klang som då går att rytmisera ihop med tangenterna instrumentet har som liknar en nyckelharpa.

Till sist fick Martin, Valdemar och Mattias improvisera över låten och det resulterade i bra kompletterande melodistämmor jag själv inte hade tänkt på. (Bilaga 1:4 Martin & Valdemar, 00:00:01) (Bilaga 1:6 Mattias, 00:00:03)

5.2.5 Låt 5. Hittepå

I den tidiga skapandeprocessen skrev jag följande efter att ha kastat bort en tidigare idé på vad den sista låten på albumet skulle bli:

Jag valde att skala ner den tidigare idén på början av låten, behöll sångmelodin och lade ett mer subtilt komp. Känslan blev mer suggestiv efter att jag lade till en del som gav mer andrum. Här märker jag att känslan är lik den från Shugo Tokumaru's album - L.S.T blandat med den dynamik Mark Hollis fångar i hans platta från 1998.

Därefter kände jag att jag ville ha något jag kunde vara i, som hade en känslomässig tyngd i sig. Progressionen Gmaj och Em9 kändes rotad i den tidigare delen. När detta repeterades kom känslan av att bygga upp intensitet långsamt och sakta fram, fortfarande med ett rytmiskt driv och en rytmvariation som tillkommer varannan gång rundan går om. Kom även på en liten melodislinga som ligger över, med det har jag möjlighet att repetera den delen igen när den nu har en melodi över sig. (Bilaga 2, s. 3)

När dessa idéer tillkommit till låten spelade jag in den akustiska gitarren och konstruerade formen under tiden jag spelade in låten. Det blev till slut väldigt likt den struktur som jag beskrivit i loggboken. Uppbyggnadsdelen som bestod av Gmaj och Em9 strukturerades om för att utgöra en tydligare form där låten kommer in i en dynamiskt starkare del efter en stund.

I denna skapandeprocess kom också idén av att lägga till ytterligare en del på slutet. Delen bestod av fyra ackord som repeterades runt utan någon känsla av ett givet toncentrum. Denna repetition fortsätter i några minuter och skapar sin egen dynamiska kurva. Likt den första låten på albumet var denna del en parallell tanke där albumet börjar och avslutas på ett liknande sätt. Den här idén hade jag haft tidigt i skapandeprocessen på albumet, med tanken av en storform på hela albumet där det fanns känslomässiga och musikaliska kopplingar från början till emot slutet.

Efter att de akustiska gitarrerna var inspelade spelade vi in trummorna till låten. Efter lite diskussion med Marcus bestämde vi att det kändes bäst att inte ha några trummor på första delen av låten, utan att trummorna först kommer in på uppbyggnadsdelen. När uppbyggnadsdelen upplöses i den mer dynamiskt starka delen hade Marcus haft en idé från det tidigare mötet vi hade tillsammans. (Bilaga 1:2 Marcus, 00:03:38) Detta kompet lyssnade vi in oss igen i och prövade olika sätt att replikera det. Efter att ha spelat in några varianter

landade vi på ett komp baserat på vispar som fortfarande hade en intensitet i sig. Kompet följer också melodins olika rytmiseringar och synkoperingar. Till den sista delen utav låten hade vi också vid ett tidigare tillfälle prövat ett trumkomp baserat på klubbor. Samma procedur följde och vi spelade in delen i en tagning. Här gav jag stöd i den dynamiska kurvan under inspelningen. (Bilaga 1:2 Marcus, 00:09:11)

Under resterande inspelningar med resten av musikerna som var med fick alla chansen att improvisera över denna avslutningsdelen på *Hittepå*. Därav kom också namnet på låten då i stort sett alla medverkande fick möjlighet att hitta på något i stunden till den delen. Inför varje inspelning fick de medverkande en snabb genomgång av tonaliteten, och vissa fick i korthet höra hur ackordvändan lät. Vi bestämde ett tonalt omfång de skulle hålla sig inom, ljust eller lågt. Därefter spelade jag helt enkelt in och Sebastian, Martin, Valdemar, Ida och Mattias fick alla möjlighet att hitta på något i stunden.

Sebastian var först ut och utgick från en lite lägre stämma med ett celloliktande ljud.

Martin och Valdemar fick spela över delen tillsammans och fick också möjlighet att förhålla sig till det Sebastian hade spelat tidigare. Här bestämde vi att klarinetten skulle vara i ett lägre läge och att fagotten skulle vara i ett ljusare läge. (Bilaga 1:4 Martin & Valdemar, 00:05:14)

Ida hittade ett bra mellanläge i det tonala omfånget som inte var för ljust eller för lågt. (Bilaga 1:5 Ida, 00:00:17)

Till sist fick Mattias spela in tenorsaxofonen i ett lägre läge som gick upp lite i de dynamiska delarna. Mattias kunde förhålla sig till vad de resterande musikerna hade spelat och skapade ett fint samspel med Idas flöjtstämman i stunden utan att veta vad som skulle ske och vad hon skulle spela. (Bilaga 1:6 Mattias, 00:03:41)

Efter att ha känt mig färdig med det som skulle vara på plats i låten prövade jag ytterligare gitarrstämmor över samma del som de resterande musikerna fick spela över. Här var det även väldigt skönt att få spela in efter att alla andra gjort sitt då jag kunde se ett helhetsperspektiv och förstå vad som saknades i låten och fylla ut därefter. Vid detta tillfället tog jag lite mer tid till att pröva olika stämmor, på vilket sätt jag inte följde samma improviserande metod som de andra deltagande musikerna fick. Utan här prövade jag mig fram tills jag hittade det jag tyckte passade in.

6. Resultat 2: Beskrivning av det klingande materialet

Här följer en beskrivning av det klingande materialet som producerats genom studien, vilket är en del av resultatet tillsammans med skapandeprocessen som beskrevs i det tidigare kapitlet.

6.1 Beskrivning av albumet

Albumets titel är *Hittepå*, vilket också är namnet på den sista låten på albumet.

Låt 1. Ja, må du leva

Den första låten på albumet består av en ojämn form utan ett definitivt toncentrum. Låten följer en repetitiv ackordföljd som långsamt *fade:as* in. Låten är kortare än de andra låtarna på albumet då låten i sig har mer utav en funktion att sätta stämningen på albumet. Känslan jag försökt förmedla på låten är blandning av något hoppfullt och smått dramatiskt.

Låt 2. Regnbildning

Den andra låten på albumet består av flera olika delar som framkommit under skapandeprocessen tillsammans med olika musiker. Introt består utav ett perkussivt piano som fungerar som en repeterande grund där elgitarr och därefter resten av orkestern kommer in för att skapa en stor *ljudvägg*. Delen som följer skapades ihop med pianisten Josefin Sundström som fick improvisera över formen jag skapade, vilket jag sedan blandade ihop med några förutbestämda melodier. De resterande musikerna lade sedan på sina stämmor på formen jag och Josefin hade lagt som grund. Efter delen med Josefins pianospel återkommer vi till den första ljudväggen där dynamiken nu är lite starkare. Till slut kommer ett outro som jag komponerat med hjälp av en pianostämma som Josefin improviserade fram. Till det lade jag till klarinett och fagott. Strukturellt blev den sista delens en sorts avrundning på låten då vi innan dess har haft ett klimax på låten med en mer intensiv *ljudvägg* jämfört med den första *Ijudväggen* som kom tidigare i låten.

Låt. 3. Guldkogen

Den tredje låten följer till en början en vanlig pop-struktur med Vers – Refräng – Vers – Refräng – Brygga/Uppbyggnadsdel – Refräng. Under skapandeprocessen utvecklades detta vidare och trumkompet fick en mer komplex rytmisk uppbyggnad som utgick ifrån en sextondelsunderdelning av 5-5-6. Vid truminspelningen tillkom även outrot på låten som har ett mer smutsigt sound. Det soundet skapas av distade gitarrer som ändrar om texturen och ger låten en mer intensiv känsla. Detta fungerar också som en sorts övergång till den fjärde låten som har ett ännu råare och smutsigare sound

Låt 4. Allt, allt.

Den fjärde låten är en utstickare i förhållande till resten av låtarna. Med den trasiga nylon gitarren utgår *Allt, allt* ifrån ett annat ljudlandskap som är fortfarande akustiskt samt rått och smutsigt i sitt sound där det även finns distade gitarrer som hjälper till att skapa den intensiteten i ljudbilden. Rytmiken är drivande där trummorna har en viktig roll tillsammans med den trasiga nylon gitarren att hålla igång den rytmiska underdelningen utav låten. Låten baseras på en 3-3-2 åttondelsunderdelning. Storformsstrukturen är en A-B-A-form där den första A-delen har en ackordvända som i sig utgår från en A-A-B-A-struktur. B-delen är öppen och har inte någon rytmisk underdelning utan fungerar mer som ett avbrott från de mer intensiva A-delarna.

Låt 5. Hittepå

Den sista låten på albumet består av två olika idéer som jag blandat ihop till en. Den första delen är väldigt lugn, vilket också står i kontrast till den föregående låten som slutade på en väldigt stark dynamik. De första delarna följer en vanlig låtstruktur med Intro – Vers – Refräng – Mellanspel – Vers – Refräng – Mellanspel. Därefter kommer en uppbyggnadsdel med repeterande ackord. Detta bygger upp till en klimaxdel där kompet är väldigt levande i förhållande till den statiska melodin. Efter det går kompet ner igen dynamiskt för att sedan *crossfade:a* in till den andra idéen av låten. Här har nu låten bytt tempo och repeterar en ackordföljd över en längre period. Denna ackordföljd är rätt lik den första låten på albumet, eftersom den inte landar i något självklart toncentrum, vilket gör att det upplevs som att musiken kan fortsätta i en evighet. Till slut tar musiken slut efter att alla musiker har gått ner mer och mer i dynamik.

7. Diskussion

Diskussionen utgår från de forskningsfrågor som står under syfte och frågeställningar.

7.1 Intuition och förutbestämmdhet

Hur ser det kompositoriska samspelet ut mellan förutbestämda musikaliska strukturer och mera intuitiva och improvisatoriska förhållningsätt relaterat till min egen skapandeprocess?

Skapandeprocessen har skett på olika sätt. Ibland kunde idéer komma ur inget en kväll när jag lyssnade igenom och reflekterade över min egen musik. Vid andra tillfällen kom idéer i själva situationen som var upplagd där alla verktyg fanns framlagda för att kunna spela in.

Vissa av dessa idéer som slängdes åt sidan kan ha gett rön åt nya idéer som sedan fått chansen att implementeras i musiken. Genom studiens förlopp har idéer antecknats via mobiltelefonen, samt i loggboken och det tillkom även idéer i stunden under inspelningarna. Tyvärr är det många idéer som också försvinner utan att ha fått någon chans att dokumenteras. Stenström (2009) menar att en inspelning enbart är en dokumentation eller ett dopp in i själva skapandeprocessen, där processen i sig också inkluderar flera olika element och improvisationer, vilket stämmer överens med min egen reflektion av min skapandeprocess där ens förmåga att lyckas fånga upp så många idéer som möjligt blir oerhört viktigt.

Dokumenteringen genom loggboken och filmningarna samt de sporadiska mobilinspelningarna har visat sig vara ett väldigt viktigt verktyg för att bibehålla alla mina kompositionella idéer.

Jag ser även paralleller till hur jag har förhållit mig till Dingwalls (2008) tre steg som sker under skapandeprocessen mellan den initiala idéen och det färdiga resultatet. De tre stegen innebär: *producera material, utveckla och utforska materialet* och slutligen *föra samman materialet för att skapa ett stycke*. Det här är även det hon beskriver som en *macro-process*. Likt det hon beskriver i sin avhandling så behöver skapandeprocessen inte ske i en bestämd ordning. Under min skapandeprocess pågick ständig växelverkan där olika musikaliska idéer ställdes mot varandra för att sedan omarbetas. Det kunde bli mer linjärt vid de tillfällen jag spelade in de andra musikerna då de fick producera materialet i stunden, men där de också vid vissa tillfällen fick möjlighet att även utforska materialet under inspelningen. Därefter fick jag föra samman det inspelade materialet för att skapa ett stycke.

Utöver *macro-processen* beskriver även Dingwall (2008) *micro-processen* som de val man gör under de tidigare nämnda stegen. Min egen *micro-process* handlade mycket om att hitta rätt idé som passade ihop med andra idéer. Reflektionen kring musiken följde då en sorts *trial and error*-metod likt det hon beskriver att kompositörer gör som utvecklar sin musik efterhand som skapandeprocessen fortlöper. Många förutbestämda strukturer fanns dock som grund för att underlätta mina *trial and error*-metoder. Därför anser jag likt Dingwall att dessa processer samverkar med varandra.

Dingwall (2008) nämner två olika sorters kompositörer, den rationella och den intuitiva. I vad jag kunnat fånga i min egen skapandeprocess märker jag av ett stort samspel mellan det intuitiva och det rationella. I de flesta låtar använde jag en rationell struktur med förplanering och strukturering för att kunna ge plats och frihet för idéer som fick lov att komma fram genom det intuitiva skapandet. Dingwall (2008) kom till en liknande slutsats i sin avhandling där hon menar att de två olika sorters kompositörer inte är separata utan beslut som görs intuitivt kan sedan ta hjälp av rationella processer och vice versa.

Det har även visat sig i min dokumentering att jag genom rationellt planerande underlättat framkomsten av vissa idéer då de var tvungna att komma fram vid just det tillfället. Dingwall (2008) skriver om den ena sortens kompositör som arbetar rationellt med förarbete och planering. Detta var något som visade sig vara en betryggande och viktig del för att skapa sinnesro under inspelningsmomentet. Då strukturen var tydlig fanns det utrymme för förändringar där då nya idéer fick tillkomma.

Denna rationalitet tillämpade jag också på ett sätt när jag spelade in mina medmusikanter. Där skapade jag strukturer för att de medverkande skulle få en god grund att få sinnesro och eventuellt inspiration till att skapa något jag själv inte kunde förutse. Jag resonerade följande i min loggbok ”Tror att jag känner mig mer nöjd med det någon annan spelar över min egen musik då det blir deras egen interpretation och tolkning. Medan min egen skapandeprocess är mycket mer noggrann och pedantisk.” (Bilaga 2, s. 9)

Plötsliga idéer fick möjlighet att komma fram i förhållande till systematiskt arbete med förutbestämda strukturer. Till Regnbildning lade jag till en helt ny *tremolo*-gitarrslinga som inte funnits tidigare, och det tyckte jag fungerade som ett väldigt bra lim tillsammans med de andra instrumenten i *ljudväggen*. Detta improviserade jag fram, och sedan lade jag på nya stämmor som pålägg på det jag hade improviserat, likt den skapandeprocess Bill Evans gjorde på skivan *Conversations with Myself* där han improviserade över ett tidigare inspelat spår. (Larson, 2005). Under min inspelningsprocess använde jag den första idéen jag spelade in med elgitarr till *ljudväggen* som grund för när jag skulle spela in ytterligare en stämma

därefter. Den andra stämman förvandlade sig efter några bearbetningar där den då skulle få möjlighet att både stå som en egen stämma samt som ett komplement till den grundläggande idén.

Eriksson (2017) undersökte i sin kandidatuppsats inspelad improvisation och dess förhållning till redan existerande kompositioner och vilka metoder som går att utveckla utifrån sin studie. Där kom han till följande slutsats angående att improvisera över förinspelade ackord:

Det var ganska utmanande för mig att improvisera fram en melodi till förinspelade ackord. Jag tyckte det var svårt att få till något jag var nöjd med och upplevde att jag lätt fastnade i detaljer. Ett sätt att ta mig ur det var att spela in flera improvisationer i sträck och sedan plocka ut de delar jag var nöjd med. (Eriksson 2017 s. 32)

Detta liknar hur jag spelade in mig själv och försökte tillämpa samma metod som de andra musikerna hade gjort på *Hittepå*.

I denna förplanerade struktur skulle nya ting komma att uppstå och visa sig. Därför är skapandeprocessen något som kan förändras utöver de mallar man själv satt upp. Dessa får sedan anpassas och justeras under skapandets förlopp.

Så här beskriver Csikzentmihaily det ting som sker när det sker något nytt, en ny *sak* uppstås, vilket skedde vid flera tillfällen under albumets skapandeprocess:

Det är detta [den *optimala upplevelsen*] konstnären känner när det börjar växa fram en magnetisk spänning mellan färgerna på duken och när en ny *sak*, en levande form börjar ta gestalt framför ögonen på den förundrade upphovsmannen. (Csikzentmihaily 1992 s. 17)

Ljudväggen på *Regnbildning* fick tillslut en annorlunda form, vilket jag inte hade förutspått. Då det tidigt enbart var en struktur som skulle fyllas i, blev resultatet när det sista var ifyllt en ny *sak*. Här har jag tagit kontroll över min egen kreativa process och då fått en *optimal upplevelse* av mitt kreativa verk. (Csikzentmihaily, 1992)

Larson (2005) skriver följande där han beskriver skillnaden mellan komposition och improvisation genom hur de tillämpar misstag på olika sätt "...mistakes probably play a more important role in the process of composition than in improvisation; composition allows for the revision of mistakes, mistakes simply do not play an important role in improvisation" (s. 273). Jag har använt mig av både improvisation och komposition under min skapandeprocess. På

det viset liknar min kompositionsmetod den som Bill Evans använt enligt Larsons undersökning, istället för att särskilja komposition och improvisation som Larson gör har jag valt att inkorporera båda metodernas element i min skapandeprocess. Genom dokumentationen av mina idéer har jag kunnat behålla det som skett i stunden, dvs. att låta improvisationen även bli en del av kompositionen. Komposition blir i detta fallet något konstruerat och strukturerat, medan improvisation då blir något fritt. Stenström (2009) ställer komposition i kontrast mot improvisation, där komposition är något som är skrivet i jämförelse med improvisation som snarare utgör en process. Den här improvisatoriska processen vill jag hävda är en viktig stomme för att kunna utveckla kompositioner och den improvisatoriska processen kan då fortsätta vara en del av skapandet av ett verk även efter idéerna har konkretiserats och börjat struktureras.

När vi tillämpar dessa improvisatoriska idéer blir det viktigt att inte värdera det man spelat som bra eller dåligt, utan att försöka lita på sin intuition och därefter lyssna på materialet i ett analyserande tillstånd i efterhand. (Eriksson, 2017)

Om man jämför min skapandeprocess med den lista över intuitivt musikskapande Stenström (2009) upprättat i sin avhandling framträder följande skillnader och likheter:

If one adds the characteristics of intuitive music given by Lutz, Stockhausen/Griffiths and Wakao to Bergström-Nielsen's list, one finds that intuitive music is a form of music:

- 1. Without prior verbally- or notationally-indicated restrictions, and a form of music that should never be confused with specific composers nor styles.*

Min skapandeprocess har till någon grad förhållit sig till tonala restriktioner. När jag reflekterar över min musik kan jag även dra paralleller till andra musiker och stilar.

- 2. That is liberating and highly creative, and a form of music that cannot be replaced by anything else.*

Vid de stadium jag spelat in och skapat i stunden har det ibland skett en stark känsla av frihet där musiken fått flöda fritt.

- 3. That can be described as a zero point from where you may go in all directions*

I likhet med Stenströms punkt ett så har även det i min process funnits en utgångspunkt och en ursprunglig idé utifrån en helhetskänsla av det verk som ska skapas.

4. *Where it is important to be present in the here-and-now.*

Att vara i nuet upplever jag vara en viktig faktor för att ge uttryck för mina idéer som jag har inombords.

5. *Where the contact [between the musicians] always takes place in the ever-changing here-and-now.*

Då jag personligen inte samspelat med musikerna vid skapandet av albumet kan jag inte hävda jag varit i det stadiet Stenström nämner ovan. Dock rådde en ständig dialog vid förmedlingen och inspelning med vissa av musikerna där de fick lov att komma med egna idéer.

6. *That presupposes listening without interruption.*

Jag ser det som fördelaktigt att det finns förutsättningar för musikerna och mig själv att få lyssna och samtidigt framföra i ett flöde utan att bli avbruten i stunden då de musikaliska idéerna formas.

7. *Where being part of the deciding process causes the others' sounds to also become one's own, and where there is free interaction between listening and expressing oneself.*

Då det i slutändan till stor del varit jag som bestämt vad som ska spelas in och vad som låter bra i slutprodukten, har det ändå varit genom en interaktiv skapandeprocess där medmusikerna fått uttrycka sig med sitt eget sound vid de tillfällen de fått möjligheter till det.

8. *Where one's participation can range between doing the same as the others ("from a pure forgetting your individual self to a conscious accompanying") to 'doing your own thing' (ranging from being subversive to making comments).*

Den roll som jag antagit under skapandeprocessen, en roll som innefattar att jag gjort mycket av det musikaliska grundarbetet som jag avsett att de andra musikerna ska utgå ifrån.

9. That takes place with the freest possible associations, without being bound to any known style.

Stilen och genren på albumet är taget från många olika håll och är på så sätt inte bunden till någon särskild stil, det har dock inte var helt fritt från olika musikaliska associationer.

10. Where all instruments and voices can be used, and where there are no demands made on certain musical skills, but rather on motivation and concentration.

I albumet har jag använt en mängd olika instrument för att skapa en bred klangpalett. Det har dock inte bara krävts motivation och koncentration som Stenström nämner utan också en hög spelskicklighet och kunskapsnivå hos de deltagande musikerna för att göra rättvisa åt de olika musikaliska idéerna.

11. That implies a mutual give-and-take situation, an ultimate playing together.

Jag som styrt allt bakom inspelningen, har tagit mer än vad jag gett. Som jag tidigare nämnt spelar jag inte tillsammans med musikerna under inspelning, på det viset skiljer sig den situationen under mitt projekt från den beskriv i Stenströms lista.

12. That can reach advanced levels, but which does not demand specific technical skills, and where all musical parameters are equal.

Likt punkt tio så har det krävts en viss kunskap av de deltagande musikerna, men vi musiker sinsemellan har varit musikaliskt jämlika.

13. That is convention-free and, at the same time, innovative, which demands great self discipline regarding both the playing together (so that everyone has space) and the respective participants themselves (so that their intuition can be allowed to manifest itself).

Vid inspelningen av låten *Hittepå* fick medmusikerna möjlighet att spela i stunden till tidigare inspelade musiker, vilket resulterade flera innovativa insatser från de deltagande musikerna.

14. Without rules and expectations of showing professional technique or virtuosity.

Till mitt album har jag inte varit ute efter att visa teknisk skicklighet utan velat förmedla känslor. Det är dessa förväntningar och syften jag haft gällande mig själv och mina medmusiker.

15. Where the only demands are that one listens to the others and answers, where there is no hierarchy or ego in the sounds or in the musicians, and where all sounds are accepted.

På ett sätt finns det en bestämd hierarki där jag får det slutgiltiga ordet om huruvida musiken är bra eller ej. Vid flera tillfällen har dock musikerna som deltagit fått lov att skapa ljud fritt utefter en öppen form. Detta har de exempelvis gjort på mittendelen av *Allt, allt*.

Punkt 16 kunde jag inte riktigt förstå då jag upplevde att termen intuitiv musik rörs ihop med den samtidigt ska vara obehindrat från intuitionen. ”Intuitive music is a form of music: That is virtually unhindered from the intuition.” (Stenström 2009 s. 111)

Punkt 17 och 18 har jag valt att inte inkludera i min diskussion då dessa snarare handlar om Stockhausens tankar utefter hans modeller om intuition.

Genom att jämföra min skapandeprocess med en sådan utförlig sammanställning av vad intuitiv musik innebär, har det underlättat för mig att förstå vad det är i min skapandeprocess som är intuitivt och vad som inte är det. Jag använde mig av flera av de punkter Stenström (2009) beskrev i min skapandeprocess, men för att implementera dem har det krävts till stor grad förutbestämda strukturer som därav gjort det möjligt att komma åt de intuitiva idéerna. På så sätt har jag inte tillämpat ett rent intuitivt musikskapande utan min skapandeprocess använder sig utav förutbestämda strukturer för att skapa en grund för intuitiva idéer.

7.2 Samverkan med musikerna

Hur ser förhållandet ut mellan mig som musicerande kompositör och mina medmusiker? Hur balanseras mina intentioner med deras kreativitet? Hur kan detta samspel formuleras och karaktäriseras?

Stenström (2009) beskriver hur olika musiker i en ensemble alla har sina stilistiska olikheter. Detta kan jag känna igen mig i. Jag försöker också förmedla en musikalisk idé som begränsas till musikerns egna stilistiska förhållningssätt. Stenström (2009) skriver just om olikheter mellan genrer och att detta ändrar infallsvinkeln för improvisation, vilket kan visa sig fruktbart. Genom att ta hjälp av mina musikers breda erfarenhet har jag fått möjlighet att expandera musikens uttryckskraft utöver min egen förmåga.

I förhållande till min skapandeprocess med andra musiker med olika genrebakgrund har jag också insett vissa svårigheter utföra vissa saker i stunden, tex vissa typer improvisation. Min musik är dock inte begränsad till någon särskild genre. Därför upplevde jag att varje musiker kunde komma med sin stilistiska inställning och bidra med det förhållningssätt hen hade. Detta var något jag reflekterade över när det gällde de medverkande musikernas framförande på den avslutande delen på låten *Hittepå*, där musiker som har klassisk, jazz och folkmusikalisk bakgrund alla fick improvisera med samma infallsvinkel och instruktioner från mig. Eftersom känslan och tonmaterialet var bestämt på förhand tycktes detta generera ett gott resultat. Även om de inte var vana vid att improvisera kunde de fortfarande bidra musikaliskt med sitt eget stilistiska uttryck.

Detta står i kontrast till vad Stenström (2009) säger om individuell composition ”To compose refers to an individual creation without real-time interaction with others.” (s. 173)

I mitt skapande har däremot de deltagande musikerna tillåtits att bidra och forma musiken efter sina idéer:

The musicians are involved in the process at a late stage of the process and their interaction with the composer consists almost entirely of trying to satisfy him, of trying to understand how he wants his work played. Naturally, such a starting point makes it difficult to change anything notated. (Stenström 2009 s. 173)

I mitt projekt har jag som kompositör förmedlat mina idéer till musikerna. Jag upplever att genom att ha en öppen inställning i ens komposition där jag ger utrymme för externa idéer,

skapar jag möjlighet för dessa att komma med egna idéer och påverka slutresultatet. Detta gäller exempelvis Marcus och Josefin.

I förhållande till medmusikernas bidrag till *Hittepå* var det ett slags *flow* de tyckte hamna i. Inspelningen av den delen av låten skedde alltid vid slutet av musikernas inspelningstillfälle. Det var då musikern kände sig i fas med materialet och situationen i sig.

Csikzentmihaily (1992) skriver följande om begreppet *flow* ”[...] det sinnestillstånd de befinner sig i när medvetandet är i harmoni och när de vill fortsätta med vad de gör för sakens egen skull” (s. 22). Att applicera detta tillstånd till det jag analyserat av de deltagande musikerna upplever jag att de funnit ett slags musikaliskt *flow* där de hamnar i harmoni med musiken. Josefin tyckte själv att det kändes bra att improvisera till *Regnbildning* då vi gjorde det i slutet av inspelningen när hon hade fått lite tid på sig att komma in i låten och förstå känslan jag ville förmedla (Bilaga 2, s. 3). De idéer som kom utifrån den inspelningen tolkar jag som att hon upplevde ett musikaliskt *flow*, och utifrån detta i stunden kunde utveckla egna idéer.

Detta liknar Erikssons (2017) tillvägagångssätt då han startade sin skapandeprocess utifrån ett bestämt antal toner. Genom tonernas begränsning utvecklar han nya idéer genom att låta fantasin löpa fritt efter att han släppt på tyglarna. I viss mån har jag kunnat applicera den här metoden med de olika musiker som spelades in slutet av *Hittepå*. De fick ett bestämt toncentrum och läge att förhålla sin inom, ljust eller lågt. Det intressanta som skedde var att när musiken ökade i dynamik, började musikerna gå utanför sina restriktioner och breddade ut tonläget de förhåll sig inom. Allt detta skedde i stunden utan att jag angett vad som skulle hända. Här lyckas vi enligt enligt min mening fånga något som blev musikaliskt levande och organiskt. Genom att kunna spela in detta utan någon förberedelse kunde musikerna använda den energi som uppstod i stunden.

7.3 Slutsatser

Jag har jobbat mindre intuitivt än vad jag trodde. Den större delen av skapandeprocessen har skett genom noggrann planering och strukturering där jag tillämpat de intuitiva idéer som dykt upp både före och under inspelningen. Där finns också många samband och överlappningar mellan det förutbestämda och intuitiva skapandeprocesser jag tillämpat under studien. Slutsatsen av min studie liknar det Dingwall (2008) skrev i sin avhandling ”Often decisions that are made intuitively are justified later using rational processes or may be analysed and applied again in a rational manner.” (s. 34). Även jag har tillslut behövt fånga

upp de intuitiva idéerna som fötts utifrån de förutbestämda strukturer som jag tidigare skapat. Dessa förutbestämda strukturer har alltså varit en förutsättning för att de intuitiva idéerna ska kunna uppstå.

I mitt projekt har alltså improvisation och komposition skett i en ständig växelverkan. Medan Larson (2005) och Stenström (2009) betonar improvisationens och komponerandets olikheter vill jag istället framhäva de båda förfaringssättens beroende av varandra. Den improvisatoriska processen är ett viktigt sätt att utveckla kompositioner, och det improvisatoriska kan även fortsätta vara en del av skapandet sedan den kompositoriska grunden är lagd.

Mitt arbetssätt är likt det jag utvecklade under min ungdom där jag fick arbeta med begränsade resurser. Idag har jag tvärt emot nästan oändliga resurser där jag även tillämpar de metoder och strukturer jag utvecklat genom åren som musikstuderande. Även då när alla möjligheter finns behövs det begränsningar som enligt Stravinsky (1947) främjar kreativiteten. Olika begränsningar och restriktioner kan även utgöra ett musikaliskt *flow* (Csikzentmihaily, 1992). Dessa begränsningar kan därefter hjälpa en utveckla nya idéer när en till slut släpper på begränsningarna. (Eriksson, 2017)

7.4 Framtida tillämpning och forskning

Det här arbetssättet kan utgöra grunden för ett metodiskt koncept där jag kan låta elever inom min framtida undervisning på grundskola och gymnasiet själva få göra kompositioner utifrån förutbestämda och intuitiva faktorer. Likt det undervisningsmaterial Carl-Axel Andersson skapat till sin kurs kan jag förbereda idéer och koncept som kan fungera som underlag inom kompositionsundervisning. Via en sådan metodik kan jag ge eleverna olika idéer för att skapa något helt eget.

I min framtida yrkesroll som musiklehrare vill jag personligen utnyttja det medvetandegörande av den kompositoriska processen detta arbete medfört.

Som pedagog i skolan avser jag att använda och förfina de metoder jag applicerat under detta arbete, och på så vis ge elever verktyg för att förmedla de kanske abstrakta och svårfångade musikaliska intentioner de bär inom sig. På så vis vill jag kunna öppna den musikaliska världen för eleverna och väcka deras kreativa potential.

Framtida forskning på detta område skulle kunna bedrivas av andra kompositörer, som även dessa skulle kunna ge ett bidrag till kunskaper på området som rör förutbestämthet och intuition på kompositionens och improvisationens områden.

Jag skulle alltså gärna se andra tonsättare utforska och analysera sin skapandeprocess där deras konstnärliga projekt förverkligas. Eftersom det står klart att det inte bara finns ett sätt att utforska det kompositoriska arbetet mellan förutbestämmdhet och intuitiva förhållningssätt vore det, menar jag, alltså önskvärt att fler tonsättare och forskare bidrar till området och på så sätt förstärker pluraliteten och mångfalden inom ämnet komposition och kreativt skapande.

Detta skulle helt klart berika underlaget för komposition i undervisningssammanhang, och i dessa skulle sedan forskningsarbetet kunna fortsätta, t.ex. genom att undersöka vilka metoder som specifikt är att föredra för olika typer av elever och för olika musikaliska genrer.

Referenser

Alvesson, M., & Sköldbberg, K. (2017). *Tolkning och reflektion: vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur AB

Broms Sandberg, H., & Kreuger, A. (2002). *Ragnar Sandberg: Dagboksanteckningar 1945-1972*. Malmö: Atlantis AB.

Bryman, Alan. (2016). *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.

Csikszentmihályi, M. (1992). *Flow – den optimala upplevelsens psykologi*, Natur och kultur.

Dingwall, C. (2008) *Rational and Intuitive Approaches to Music Composition: the of Individual Differences in Thinking/Learning Styles on Compositional Process*. Sydney: Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney.

Eriksson, T. (2017). *Metoder för hantverksmässig komposition*. Göteborgs Universitet: Högskolan för scen och musik.

Larson, S. (2005). *Composition versus Improvisation?* Yale University Department of Music. Durham: Duke University Press.

Stenström, H. (2009). *Free Ensemble Improvisation*. Göteborgs Universitet: Högskolan för scen och musik.

Stravinsky, I. (1947). *Poetics of Music: in the Form of Six Lessons*. Cambridge: Harvard University Press.

Vetenskapsrådet (2017). *God forskningssed*. Stockholm.

Bilagor

Bilaga 1. Filmdokumenten

Separat zip-fil. Filmklippen är i följande ordning:

1:1 Josefin

1:2 Marcus

1:3 Sebastian

1:4 Martin & Valdemar

1:5 Ida

1:6 Mattias

1:7 Robin

Bilaga 2. Loggbok

Separat PDF.

Bilaga 3. Samtyckesblanketter

Separata PDF-filer.