



# LUNDS UNIVERSITET

Musikhögskolan i Malmö

Reflekterande del av examensarbete, 30 högskolepoäng,

För uppnående av konstnärlig masterexamen i musik, Komposition diplom

Erik Valdemar Sköld

Vårterminen 2022



## Musikens budskap

**Mytologi och folketro som tema i instrumental konstmusik**

Handledare: Francisca Skoogh

## Sammanfattning

Titel: Musikens Budskap - Mytologi och folktro som tema i instrumental konstmusik

Författare: Erik Valdemar Sköld

Handledare: Francisca Skoogh

I denna skriftliga uppsats redogör jag för bakgrunden och arbetsprocessen till tre av mina egna kompositioner vars inspirationskälla och tema är kopplat till naturen och nordisk mytologi.

Frågeställningen lyder följande: vilka tillvägagångssätt inom programmusik från musikhistorien kan jag använda i mitt eget komponerande? Jag går igenom några historiska exempel på referenser till naturen, samt sammanfattar litteratur som berör programmusik och affekter för att se hur dessa förhållningssätt har haft för inverkan på mitt eget komponerande. I slutändan kom jag att inse värdet av att bearbeta stilelement från flera olika källor för att skapa en egen stil som förmedlar dina budskap.

Nyckelord: *programmusik, natur, mytologi, folktro, kompositionsteknik, instrumental musik, affekter, emotioner, impressionism*

## **Abstract**

Title: Messages in Music - Mythology and folktales as themes in instrumental artmusic

Author: Erik Valdemar Sköld

Supervisor: Francisca Skoogh

In this essay, I describe the background to and work process behind three of my own compositions which are inspired by nature and Nordic mythology. I asked myself: which approaches, from programmatic music throughout history, can I use in my own work as a composer? I go through some historical examples that use references to nature, and summarise literature about program music and affects, in order to see how these different approaches have had an impact on my work. The result of this essay shows the importance of looking for sources of inspiration in many different places in order for one to develop a more unique style that conveys your message.

Keywords: *program music, nature, mythology, folklore, composition, instrumental music, affects, emotions, impressionism*

	4
<b>Innehållsförteckning</b>	
<b>1. Inledning</b>	<b>5</b>
<b>2. Syfte och frågeställningar</b>	<b>6</b>
<b>3. Metod</b>	<b>7</b>
<b>4. Litteratur</b>	<b>8</b>
4:1 Affektläran och känslor i musiken	8
4:2 Programmusik och natur i musiken	9
<b>5. <i>Himinglaeva</i> och <i>Children of the Sea</i></b>	<b>14</b>
5:1 Tematisk bakgrund	14
5:2 Kompositionsprocessen	16
<b>6. Diskussion</b>	<b>23</b>
<b>7. Vidare forskning</b>	<b>25</b>
<b>Referenser</b>	<b>26</b>

# 1. Inledning

Det existerar en naturlig symbios mellan det skrivna ordet och musik. Detta har resulterat i några av musikhistoriens största bedrifter, så som Matteuspassionen och Johannespassionen av Johann Sebastian Bach samt Nibelungens Ring av Richard Wagner. Alla dessa mästerverk har en unik prägel men också ett gemensamt syfte att skildra lidelsefulla berättelser som inkluderade allt från hat och lidande till hopp och kärlek. Kompositioner som dessa har lämnat ett stort intryck på mig i egenskap av både lyssnare och kompositör. Men trots detta så har jag funnit att den tonsatta texten inte kan engagera eller inspirera mig på samma nivå så som den instrumentala programmusiken kan göra. En text sätter in mig i författarens eller poetens värld och visioner, vilket gör att jag känner mig distraherad och ofokuserad på de emotioner som tonsättaren försöker förmedla genom musiken.

Att i ett musikaliskt verk applicera en bild i stället för en text ger mig större möjligheter att fritt tolka handlingen eller det dramatiska flödet utifrån musiken, vilket höjer min koncentration och mitt engagemang. Det är av just denna anledning som jag har dragits närmre till den instrumentala musiken mer än den sceniska och det är i synnerhet den programmatiska musiken som jag har börjat närma mig mer till som tonsättare. Vid sidan av mina musikaliska intressen så har historia och mytologier från alla delar av världen fascinerat mig sedan jag var mycket ung. Sedan sommaren 2020 har de gamla berättelserna, specifikt från den nordiska mytologin, även börjat påverka mitt komponerande. I synnerhet har de väsen som representerar eller symboliserar naturfenomen som vind, vatten, is, eld etc visat sig vara en stor inspirationskälla.

## **2. Syfte och frågeställningar**

Målet med denna uppsats är att utforska hur jag kan införliva nordisk mytologi med fokus på naturen som budskap och tema i mina kompositioner, samt hur det kan kommuniceras till publiken.

Vilka tillvägagångssätt inom programmusik från musikhistorien kan jag använda i mitt eget komponerande?

### 3. Metod

För att bättre förstå och belysa ämnet har jag använt mig av litteraturläsning som berör icke-musikaliska och programmatiska element i musikhistorien samt fokusera på verk som har mytologi-, och naturteman. Jag kommer även jämföra historiska exempel och metoder med hur jag har gått tillväga i mitt eget komponerande, framförallt i styckena *Himinglæva* och *Children of the Sea* för åtta instrument samt i orkesterverket *Rán*.

## 4. Litteratur

I detta kapitel sammanfattar jag litteratur som tar upp affekter, känslor, programmusik och naturen som inspirationskälla i musiken.

### 4:1 Affektläran och känslor i musiken

Merparten av forskare inom musik är överens om att musik har en mening som kommuniceras mellan deltagare och lyssnare. Externa betydelse som skildringar av berättelser eller känslouttryck är koncept som förekommer över hela världen och inte enbart i västvärlden. I musiktraditioner från Asien används parametrar som tonhöjd, skalor, tempo och rytm för att representera externa meningar. Sedan medeltiden har liknande koncept utvecklats även i Europa (Meyer, 1979). Detta kulminerade under barocken (1600-1750) då kompositörer började sträva efter att genom musik förmedla eller väcka känslor som de beskrev som affekter eller passioner. Dessa inkluderar emotioner så som sorg, glädje, ilska, kärlek, rädsla, spänning och förundran. Eftersom det låg i tiden att blicka tillbaka till antikens ideal och tankegångar vände många av dåtidens filosofer och konstnärer sig till Aristoteles som förklarade att affekterna var tillstånd som själen befinner sig i efter att ha upplevt olika skeenden, något som därefter skapar inspiration och påverkan, vilket slutligen resulterar i en reaktion (ibid?).

Den franske filosofen René Descartes utvecklade idén om affektläran genom att försöka katalogisera de olika affekterna i hans inflytelserika verk *Les Passions de l'âme* från 1649. I detta verk beskriver han kropp och själ som separata ting och att affekterna var subjektiva, men samtidigt stabila tillstånd som själen kunde befinna sig i (Burkholder, Grout & Palisca, 2019). Enligt Descartes är varje affekt resultatet av en kombination av känslolägen som genom extern stimulering via sinnena skapar känslouttryck. För varje skeende som stimulerar sinnena, exempelvis ett stycke poesi eller musikverk, så utlöses särskilda intryck i själen. Dessa intryck inkluderar de mest universella känslor som alla kunde uppleva och som inte var exklusiva för enskilda individer. På så sätt skapades en känsla av enhet och igenkänning som band samman de som deltog i den musikaliska upplevelsen. Det är också viktigt att poängtera att det är stor skillnad på sättet att beskriva känslor som människor under exempelvis barocken gjorde jämfört med vår egen tid.



Philosophers who write about musical emotion—including Kivy, Davies, Levinson, Cumming, and Higgins, as well as Nussbaum and Robinson themselves—focus overwhelmingly on this common practice period. Similarly, philosophers of emotion in general, including Deonna and Teroni, tailor their theories to modern rather than to historical experiences of emotion. Affective realism, especially in its musical form, feels very reasonable, even natural to us. (Spitzer, 2020, s. 145)

Även om vi i modern tid tenderar att tolka tidigare generationers förhållningssätt till emotioner och känslouttryck utifrån en modern synvinkel, så finns det även möjlighet att förstå deras perspektiv och relatera till dem. Ibland behöver inte någon djupt förankrad förståelse för det historiska eller kulturella sammanhanget vara inkluderat då vi ändå kan uppleva affekter och få känslouttryck. “Meanings and affects may, however, arise without communication taking place” (Meyer, 1979, s. 40). Under barocken ville konstnärer som målare, poeter och dramatiker sträva efter att framhäva de individuella affekterna av de karaktärer som de försökte avbilda. I kontrast till detta så ville kompositörerna, i synnerhet inom instrumentalmusik, inte beskriva sina egna känslor utan att i stället förmedla generiska beskrivningar av affekterna. Dessutom ansågs det bland många människor under denna era att det var både fysiskt och mentalt hälsosamt för åhöraren att uppleva många kontrasterande affekter, eftersom själen troddes skulle bli mer balanserad (Burkholder, Grout & Palisca, 2019). Några prominenta exempel på verk där affekter var centrala var Antonio Vivaldis *Årstiderna* (1723), Jean-Féry Rebels *Les Éléments* (1738) och Heinrich Ignaz Franz Bibers *Battalia*, ett verk skrivet 1673 som ger en detaljerad skildring av ett fältslag och som även innehåller polytonalitet långt före sin tid.

## 4:2 Programmusik och naturen i musiken

Följande del är baserad på boken “A history of Western music” av Burkholder, Grout och Palisca. Under den romantiska eran uppstod en diskussion inom kulturkretsarna angående icke musikaliska element i musiken, så som känslor, beskrivningar av berättelser och naturskildringar. Kända författare som E. T. A Hoffman och poeten Ludwig Tieck förespråkade romantikens individualistiska och känsloladdade ideal under första halvan av 1800-talet. De introducerade nya definitioner för att tydligare beskriva musik vilka inkluderar termer som absolut musik, narrativ eller beskrivande musik samt programmusik. Hoffman

förespråkade specifikt den instrumentala musiken, vilken han beskrev som den mest romantiska av alla konstarterna eftersom den innehöll varken ord eller visuella element som kan styra lyssnarens upplevelse i en specifik riktning. Den instrumentala musiken, menade Hoffman, var självständig och fri från alla kopplingar till texter, vilket var fallet i operor och madrigaler, samt känslor och affekter som under barocken. Musikens effekt på lyssnaren var att den väcker känslor och tankar som man i ord inte kunde beskriva. (Burkholder, Grout & Palisca, 2019)

Ett stycke programmusik beskrev ofta en berättelse eller en sekvens av skeenden och en kompletterande text kunde också vara inkluderat. Exempelvis så kunde tonsättaren skriva instruktioner och texter i partitur och noter, så att musikerna som spelar skall kunna tolka musiken på det sätt som tonsättaren ville. Till verkets framförande kunde det även finnas en textrad i programbladet, vilket var till för att låta publiken visualisera det som sker i musiken likaså. En föregångare till denna idé var Ludvig van Beethoven (1770-1827) som i sin sjätte symfoni, den så kallade *Pastoralsymfonin*, skildrade naturen och livet ute på landsbygden. Varje sats fick en beskrivande titel, så som *Szene am Bach* eller *Gewitter Sturm* och innehåller bland annat inslag av olika ljud från naturen, som exempelvis fågelläten och åska. De fem satserna i symfonin beskriver dock inte en historia från början till slut, utan är snarare miljöskildringar som tonsättaren hade i åtanke när verket skrevs.

Detta koncept anammades i stor utsträckning av de tonsättare vilka efterföljde Beethoven under romantiken, bland annat den franske tonsättaren och dirigenten Hector Berlioz (1803-1869) som själv var en stor beundrare av Beethoven och dennes musik. I sitt genombrottsstycke *Symphonie Fantastique* för stor orkester, komponerat år 1830, skapade Berlioz ett självbiografiskt verk vilket än idag anses stå som en av grundpelarna för romantiken inom musiken. Berlioz lyfter fram sig själv personligen som protagonist i symfonin genom att beskriva en idealistisk och kärlekskrank musiker som förälskar sig i den perfekta kvinnan. Under styckets gång får lyssnaren uppleva allt från en bal, en scen ute på landet och av opium inducerade hallucinationer som tar lyssnaren till en grafisk skildring av en avrättning och en häxsabbat. Musiken domineras av upprepade sekvenser och variationer som är menade att intensifiera de emotioner Berlioz ville få fram i sin musik. Det mest utstickande exemplet är den så kallade "idée fixe", ett tema som symboliserar kärleken och upprepas i en ganska identisk form genom hela verket. För att förstå Berlioz' estetik så kan

man läsa i hans memoarer där han beskrev den som centrerad kring passionerade uttryck, inåtriktad intensitet, rytmisk kraft och oväntade kontraster mellan olika intryck.

Conversely, what Berlioz terms “inward intensity” could be heard in the cumulative waves of passion unfolding both within the *idée fixe* and across its increasingly intense variations in the first movement. The theme’s “passionate expression” is encapsulated in the semitone *appoggiaturas* which form its melodic crux, the archetypal Romantic figure of yearning. Yet Romantic yearning is double-fronted: one face points to an indefinite future, never to be resolved; the other face bids us to enjoy struggle as an emotional end in itself. (Spitzer, 2020, s. 312)

I den tematik som finns i *Symphonie Fantastique* kan man med andra ord man finna arketyper av den längtansfyllda individen som var utbredd under romantiken. Teman som är kopplade till längtan är ständigt återkommande och ofta utan ett definitivt slut, något som är förtydligat i de upprepningar som förekommer i Berlioz verk (Spitzer, 2020). Längtan för längtans skull kan alltså vara det ideala tillståndet för en romantiker. Romantikens ideal påverkade inte endast individens inställning till känslouttryck i konstarterna, utan influerade också starkt den nationalism som uppstod i olika delar av Europa under 1800-talet. I Tyskland införlivade exempelvis Richard Wagner (1813-1883), som var en aktiv anhängare av tysk nationalism, sin Schopenhauer-influerade filosofi blandat med både inslag och karaktärer från germansk mytologi och arthurlegenden i sina episka musikdraman. Vid ungefär samma tid, i nord-, och östeuropa, hade musiken i flera århundraden varit dominerade av den västeuropeiska musiktraditionen, i synnerhet från länder som Frankrike, Italien, Tyskland och Österrike. I och med nationalismens spridning började musiker, författare och poeter distansera sig mer och mer från de västeuropeiska stormakternas influenser för att istället lyfta fram det egna kulturarvet, eller som i många fall skapa ett helt nytt.

Kompositörer från exempelvis Tjeckien, Norge, Ryssland och Finland började applicera detta till musiken. Det var i synnerhet naturen i det egna hemlandet som blev en självklar inspiration, något man kan upptäcka i verk som den tjeckiske tonsättaren Bedrich Smetanas serie av symfoniska dikter *Ma Vlast* som komponerades år 1879 (Burkholder, Grout & Palisca, 2019). En av de mest spelade av dessa orkesterverk är *Moldau* vilken beskriver floden Vltavas böljande resa genom den tjeckiska landsbygden. I många andra fall var det inom folktro och myter anknutna till fosterlandet som man hittade material för sina stycken, exempelvis i verk som *Peer Gynt* (1867) av Edvard Grieg och operan *Rusalka* (1900) av Antonin Dvorak. Det

var inte endast mindre nationer och regioner där nationalromantiken uppstod, stora och mäktiga länder blev också starkt influerade av samma rörelse. Trots sin position som europeisk stormakt led det Ryska imperiet av samma problem som det Brittiska imperiet, en avsaknad av prominenta inhemska tonsättare. Den stil som hade dominerat det ryska kulturlivet sedan Peter den stores dagar kom huvudsakligen från Frankrike och det franska språket var det som talades mest inom den ryska adeln och aristokratin. Som reaktion mot detta kulturklimat satte unga tonsättare som De Fem, en grupp nationalromantiker som bestod av tonsättarna Alexander Borodin, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Milij Balakirev, César Cui och Modest Mussorgskij igång en ny rörelse vars syfte var att skapa en helt ny och genuint rysk stil. De byggde vidare på de stilideal som den äldre tonsättaren Michail Glinka hade startat i början på 1800-talet och vände sig bland annat till österländska musiktraditioner för inspiration. Man kunde i deras verk också se tydliga influenser från den körtradition som existerar inom den ortodoxa kyrkan. I Finland, som sedan 1809 var en del av det ryska tsardömet, följde Jean Sibelius nationalromantikens anda genom att vända sig till den finländska mytologin och litteraturen för inspiration till sina verk, i synnerhet från det finska nationaleposet *Kalevala*, vars texter Sibelius tonsatte i sina tidiga sångverk. Han skulle komma att få internationellt erkännande under 1890-talet med verk som *Kullervo* (1892) och den symfoniska dikten *Tuonelas Svan*, skriven 1895 (Burkholder, Grout & Palisca, 2019). På samma sätt som Grieg använde folkmusik för material till sin musik nyttjade Sibelius sig av finska folkmusikaliska idiom i sitt komponerande. Till skillnad från hans samtida nationalromantiker så citerade han inga redan existerande folksånger i några av sina verk, utan förhöll sig till de modus och stilelement som finsk folkmusik har (ibid). Det var inte enbart finsk kultur som Sibelius vände sig till för inspiration.

Litteratur och folktro från andra delar av Norden var ofta förekommande, som i hans programmatiska verk *Skogsrået* från 1895, en symfonisk dikt baserad på den svenske författaren Viktor Rydbergs verk med samma namn. Vid ungefär samma tid som nationalromantiken pågick en estetisk debatt kring Richard Wagners musikaliska arv. Hans musik hade påverkat i synnerhet den symfoniska repertoaren, i synnerhet i Anton Bruckners symfonier. Trots att det var inom operan som Wagner var verksam så blev hans karaktäristiska användande av ledmotiv mer införlivat i den symfoniska musiken, vilket är en naturlig utveckling då Wagner själv var mer influerad av Beethovens symfonier än andra operatonsättares verk (Bribitzer-Stull, 2015). Till följd av det fransk-tyska kriget 1870-71 så började franska musiker distansera sig från allt som hade att göra med den tyska

musiktraditionen, med vilken Wagner var starkt associerad. Detta ledde så småningom till en djupt ideologisk spricka mellan förespråkare för den tyska och den franska musiken. Även om tonsättare som till exempel Claude Debussy insåg och erkände Wagners storhet och betydelse så distanserade han sig från att skriva i samma idiom (Burkholder, Grout & Palisca, 2019). Den tyska idealismen som estetisk filosofi anammades inte i Frankrike som i många andra delar av Europa (Spitzer, 2020). Debussy förespråkade istället en mer "fransk" estetik, det vill säga en stil som är fokuserad på känslighet, smak och återhållsamhet. Denna stod i stark kontrast till den bombastiska wagnerianska stilen som Richard Strauss och Gustav Mahler förespråkade och Debussy ansåg den till och med motbjudande (Burkholder, Grout & Palisca). Trots att han lyfter fram franska musikideal som sin främsta inspirationskälla så utforskade även han områden som låg utanför dåtidens normer. Han var känd för att undvika socialt umgänge med andra musiker och föredrog sällskapet av författare och poeter. Det var i synnerhet symbolismen, vilken växte fram i Frankrike mot slutet av 1800-talet, som skulle komma att ha stor påverkan på Debussys musik, mycket mer än impressionismen inom konsten som Debussy oftast förknippas med. Debussy själv distanserade sig från termen impressionist och kan istället betecknas som en symbolistisk tonsättare. Ett element som symbolismen och Debussys musik har gemensamt är en känsla av fristående observation. "One trait shared with both trends is a sense of detached observation: rather than expressing a deeply felt emotion or telling a story, as in much Romantic music, Debussy's typically evokes a mood, feeling, atmosphere or scene" (Grout, 2019, s. 782). I hans verk kan man även finna element hämtade från medeltida kyrkomusik, östasiatiska modus och melodier, samt från den ryska nationalromantiken.

Vad gäller teman i sina verk såg Debussy likt nationalromantikerna till naturen för inspiration, i synnerhet för verk som *Nuages* (moln) ur *Nocturnes* för orkester och *La Mer* (havet), ett verk som likt *Moldau* av Smetana skildrar vattnets rörelser och tvetydighet. Liket affekter och känslor fortsätter naturen vara en stark influens hos kompositörer längre fram i musikhistorien. I Frankrike gick Olivier Messiaen i Debussys harmoniska fotspår och skapade en färgsprakande stil med verk influerade av fågelsång. När serialismen dominerade den europeiska konstmusiken så skapade tonsättaren Toru Takemitsu en djupt personlig stil inspirerad av traditionella japanska trädgårdar. Naturfenomen och vatten är en central del av hans kompositioner, inte minst i verk som *Waterways* och *I hear the water dreaming*. Kontemporära tonsättare som Sally Beamish har i sin musik också vänt sig till naturen som

källa för inspiration, exempelvis i verk som *A Book of seasons* (1995) för soloviolin och kammarensemble, vilken skildrar både årstiderna och elementen.

## 5. *Himinglaeva* och *Children of the Sea*

I detta kapitel redogör jag för bakgrunden och arbetsprocessen till mina verk *Himinglaeva* och *Children of the Sea* samt planerna kring orkesterverket *Rán*.

### 5:1 Tematisk bakgrund

Idén bakom min serie av verk baserad på nordisk mytologi började ta form under våren 2020 efter att en kompositionstävling hade utlysts av Föreningen Svenska Tonsättare och Västerås Sinfonietta. Jag ville ta tillfället i akt och skicka in ett av mina verk, men eftersom jag inte redan hade något som passade den sättning som hade angetts, vilket var dubbelt träblås, två horn, två trumpeter, pukor och stråkar började jag skissa på ett helt nytt verk. Titeln till detta nya orkesterprojekt valde jag att hämta från ett namn ur Snorre Sturlassons Edda (2015), nämligen personifieringen av havet, jätten Äger. I kapitlet Brages samtal sitter havets härskare Äger som gäst hos asagudarna och samtalar med skaldernas och poesins gud Brage. Brage beskriver och berättar för den nyfikne Äger om allt från gudarnas släktskap och äventyr, till naturens krafter och mening. Han pratar dessutom inte bara om Ägers syskon Kåre och Låge, utan även om havet och Äger själv.

Hur skall havet beskrivas? Det må kallas Ymers blod, gudarnas gäst (Äger), Rans man, Fadern till Ägers döttrar, vilka heter sålunda: Himingläva, Duva, Blodughadda, Hefring, Unn, Hrönn, Bölja, Bara, Kolga; Rans, Ägers döttrars, skeppens och skeppsnamnets land, kölens, stävans, plankornas, fiskens, isens, sjökonungens väg och stig. (Sturlasson, 2015, s. 90-91)

Efter att ha läst igenom dessa passager uppstod en idé om att expandera mitt enskilda orkesterprojekt till en hel trilogi, där alla tre väsen i den mytologiska syskonskaran får varsitt verk uppkallat efter sig. För att internationalisera projektet valde jag att namnge verken enligt de engelska översättningarna av namnen, vilket är *Ægir*, *Logi* och *Kári*. Enligt Eddan var dessa tre jättar söner till den forntida kungen Fornjót, så därför fick trilogin namnet *Sons of Fornjót* (Fornjôts söner). Eftersom varje jätte personifierade en särskild naturföreteelse sprang idén om att anknyta dessa verk till den pågående klimatkrisen upp. En plan att kommunicera emotioner relaterade till människans relation till naturen och miljön runt omkring oss blev

central i förberedelserna inför de projekt jag lade fram. Att nå ut med ett budskap genom sin musik kan anses kontroversiellt men är inte något nytt. Musik som konstform kan ses som ett känslornas språk (Scruton, 1997) och denna åsikt förstärks särskilt i relation till tonalitet. “Musicologists often describe tonality as a language, with its own grammar and syntax” (Scruton, 1997, s. 172). Mitt syfte var trots allt att genom musiken förmedla ett budskap som utlöser känsloladdade intryck hos lyssnaren. För att uppnå detta mål valde jag att inte anamma den traditionella tonaliteten i de verk jag nu skulle börja arbeta på, utan införlivade istället atonaliteten som en viktig komponent för att skapa dissonans. Jag ansåg nämligen att dissonans är en viktig beståndsdel i musiken som kan hjälpa till att måla upp den dystra och ångestfyllda bilden av ett ekosystem som långsamt havererar. De bilder jag ville måla upp mina verk var av klimatförstörelsen och naturens destruktiva krafter. Havets härskare *Ægir* skulle representera förorenade hav, eldens härskare *Logi* symboliserar skogsbränder och vindarnas herre *Kári* fick representera vinande stormar och orkaner. När det första verket i denna trilogi hade blivit helt färdigskrivet började fantasin flöda ytterligare och mer intensivt, vilket resulterade i fler verk med anknytning till nordisk mytologi eller personifieringar av naturfenomen.

Ett av dessa verk var *Himinglæva* som påbörjades i januari 2021. Sveriges regering hade med anledning av Covid-19 pandemin nyligen implementerat restriktioner på hur många personer som fick vistas i samma lokal, vilket såklart påverkade landets orkestrar som fick ställa in alla sina konserter. Helsingborgs Symfoniorkester valde trots detta att inte ställa in sin verksamhet helt och hållet, utan bestämde sig istället för att sända framföranden av kammarmusik via sin hemsida. Restriktionerna som rådde krävde att endast åtta personer fick vistas i samma lokal, så efterfrågan på kortare kammarmusik verk för högst åtta musiker blev snabbt stor.

Tillsammans med fyra av mina studiekamrater från kompositionsprogrammet vid Musikhögskolan i Malmö blev jag strax därpå kontaktad av Helsingborgs Symfoniorkester som beställde nya kammarmusikverk vars sättningar inte överskred åtta instrumentalister. Efter en strikt deadline på endast 10 dagar blev resultatet av denna beställning mitt verk *Himinglæva* för flöjt, klarinett, fagott, horn och stråkkvartett, ett verk som sen skulle komma att bli startpunkt på sviten *Children of the Sea* samt grunden till det större orkesterverket *Rán*.

## 5:2 Kompositionsprocessen

Trots den begränsade tidsramen som vi studenter från kompositionsprogrammet hade blivit givna av Helsingborgs Symfoniorkester så kom jag väldigt snabbt på exakt hur mitt verk



skulle utformas och byggas upp. Eftersom inspelningen av verket skulle ske endast ett par dagar efter det slutliga inlämningsdatumet fick alla medverkande i projektet tydliga instruktioner om att verken skulle kunna läsas å vista av musikerna, samt att det skulle gå att framföras utan någon dirigent. Durationen på våra kompositioner fick dessutom inte överskrida mer än fyra minuter och eftersom det bara fanns tid för endast ett repetitionstillfälle innan inspelningen tog vid, så det var extra viktigt att vi kunde producera både lättspelade och lättlästa stämmor, med så många inprickningar av vad de andra stämmorna spelar som möjligt. Efter att ha arbetat på orkesterverket *Ægir*, som färdigställdes under sommaren 2020, ville jag fortsätta utforska de estetiska möjligheterna av att efterlikna havets och vågornas rörelser i min musik. Jag bestämde för mig för att använda detta som tema till mitt beställningsverk till HSO. Min fascination av nordisk mytologi gjorde att jag beslutade mig för att ge den nya kompositionen titeln *Himinglæva* efter en av de nio döttrarna till Äger och havsgudinnan Rån. Alla de nio systrarna är namngivna efter olika typer av vågor på det fornnordiska språket och Himinglæva betyder “den himmelsklara”.

The image shows a musical score for the beginning of the piece *Himinglæva*, measures 1-6. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time. The Flute part has a 'flz.' marking above it. The Clarinet in Bb part has a 'ff' marking. The Bassoon part has a 'f' marking. The Horn in F part has a '+' marking. The Violin 1 part has dynamic markings of *mf*, *ppp*, *f*, *ppp*, and *ff*. The Violin 2 part has dynamic markings of *mf*, *ppp*, *f*, and *ppp*. The Viola part has dynamic markings of *mf*, *ppp*, *f*, *ppp*, and *ff*. The Violoncello part has dynamic markings of *mf*, *ppp*, *f*, and *ppp*.

Utdrag ur *Himinglæva*, takt 1-6

I det tonspråk jag har utvecklat under mina år som studerande vid musikhögskolan så förekommer det många tendenser som härrör sig från impressionismen, i synnerhet vad angår klang, harmonik och orkestrering. Sedan 2020 fokuserar jag generellt på texturer och dynamik, med starka influenser från den spektrala skolan i Frankrike som prominenta

tonsättare som Kaija Saariaho tidigare associerades med. Det är dock från proto-spektrala tonsättare som jag har hämtat mest inspiration, i synnerhet från György Ligeti och Giacinto Scelsi. Ligetis mikropolyfoni som hjälpte till att skapa tjocka klusterklanger inspirerade mig redan långt innan *Himinglæva* eller något av de andra verken med mytologisk anknytning (Ligeti, *Lontano*. 1967). De verk av Scelsi som fascinerade mig mest innehöll långa utdragna linjer där endast en tonhöjd i varierad orkestrering användes (Scelsi, *Quattro pezzi su una nota sola*. 1959). Andra tonsättare som i impressionisternas fotspår fokuserar mycket på klangfärger är Olivier Messiaen och Toru Takemitsu.

Deras musik har fått mig att inse värdet av klusterklanger och hur många möjligheter som finns i att fokusera på ett fåtal tonhöjder. Mitt sätt att förhålla mig till form och instrumentation är starkt påverkat av dessa två tonsättare och märks tydligt i *Himinglæva*. I verkets inledning har jag valt att låta stråkinstrumenten spela långa utdragna toner, vilka crescenderar från tystnad upp till en starkare dynamik och sedan faller tillbaka till ett piano pianissimo. Detta skapar ett rörelsemönster med linjer som rör sig fram och tillbaka i motrörelse, menade att efterlikna havets vågor. För att framhäva detta och samtidigt skapa en dissonant textur har jag låtit första violinen spela en stor sekund tillsammans med violan, medan den andra violinen spelar en stor ters med cellostämman en takt efter och ett steg över de två första stämmorna. Linjerna överlappar varandra och upprepas med gradvis starkare dynamik i uppgångarna. För att förstärka intrycket av rörelse i dessa passager låter jag instrumenten, främst stråkarna, spela små ornament-liknande gester i upptakterna.

The image shows a musical score for the beginning of a piece, likely *Himinglæva*. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 4/4 time and consists of five measures. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The Flute and Clarinet parts start with *pp* and rise to *f* in the second measure, then fall back to *pp* in the fifth measure. The Bassoon part starts with *mf* and rises to *f* in the second measure, then falls back to *mf* in the fifth measure. The Horn part starts with *ppp* and rises to *f* in the second measure, then falls back to *ppp* in the fifth measure. The Violin 1 part starts with *mf* and rises to *f* in the second measure, then falls back to *pp* in the fifth measure. The Violin 2 part starts with *mf* and rises to *f* in the second measure, then falls back to *pp* in the fifth measure. The Viola part starts with *mf* and rises to *f* in the second measure, then falls back to *pp* in the fifth measure. The Cello part starts with *pp* and rises to *f* in the second measure, then falls back to *pp* in the fifth measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

I takt 15 introduceras en teknik vars mening är att låta flöjt-, och klarinettstämmorna smälta in med första violinstämman. När denna drillar i en lång linje med växande dynamik från tystnad upp mot ett forte och sedan tillbaka till tystnad, likt de linjer som inledde stycket, döljs de båda blåsinstrumenten tillräckligt mycket för att efterklanger och oförväntade läten från munstyckena eller klaffar inte kan uppstå och på så sätt störa den textur som jag har föreställt mig. Denna teknik är i detta fall organisk och relativt lätt genomförd, eftersom violinstämman trillar mellan samma toner som blåsinstrumenten har lagt sig på, nämligen A och G. Samma tonhöjder spelas i pizzicato av violin och viola som på så sätt förstärker både flöjt-, och klarinettstämmorna i deras gemensamma forte.

Utdrag ur *Himinglæva*, takt 49-53

Mot slutet av stycket, vid takt 49 och framåt, spelar flöjt och klarinett långa och utdragna trillar på ett sätt som är identisk med hur stråkarna spelar i början av stycket. Jag ville uppnå en kontrast till stråkarna för att efterlikna de vinande ljud som havets vågor ger ifrån sig och gav därför blåsinstrumenten en vibrerande karaktär som avslut på verket. I de tre avslutande takterna på verket spelas det av cellisten en ren kvint i små rörelser för att både ge mer tyngd och djup i klangen, samt skapa ett rörelsemönster som förhöjer den bortdöende karaktären. Efter uruppförandet av *Himinglæva*, som sändes på HSO:s hemsida, blev jag väldigt

övertäckad över det framgångsrika framförandet och den positiva respons som jag fick från folk som hade lyssnat. Denna reaktion från publiken stärkte mitt självförtroende och jag tog strax därefter beslutet att expandera idéerna bakom *Himinglæva*. En kammersvit med nio kortare satser, en för varje av de nio systrarna *Himinglæva*, *Bara*, *Bylgja*, *Hevring*, *Dúfa*, *Unn*, *Kólga*, *Hrönn* och *Blóðugadda* började nu snabbt ta form. De satser som fattades skulle ha ungefär samma instrumentation som det första, med reservation för några små ändringar. I två satser vardera skulle flöjten dubblera med piccola och klarinetten med basklarinett. Då jag senare fick uppdraget att skriva ett större verk till Malmö Symfoniorkester och påbörjade skisser till detta funderade jag på om jag inte skulle ta dem nu påbörjade styckena som är dedikerade till resten av Himinglævas syskon. I början av kompositionsprocessen lade jag upp en plan som gick ut på att var och en av satserna skulle vara självständiga verk utan någon tematisk koppling till varandra, mer än den mytologiska aspekten. En bit in i komponerandet började det stanna upp lite och för att jag skulle kunna följa den deadline som hade satts så påskyndade jag processen genom att använda material från *Himinglæva* och bygga upp de resterande satserna utifrån detta verk.

Dessvärre så kom arbetet att stanna upp ännu en gång. Efter att två av satserna var färdigskrivna stötte jag på förhinder i form av ett ökat antal sidoprojekt som kom att uppta mer tid än tänkt. Ett av dessa var ett större samarbete med Malmö Symfoniorkester som jag skulle vara med i som en del av min utbildning. För att lösa problemet med mitt arbetsschema började jag utforska möjligheterna att koppla det projektet med *Children of the Sea*. Jag började reflektera över hur arbetet på mitt projekt skulle kunna effektiviseras och vände mig slutligen till en metod som den franske tonsättaren Darius Milhaud använde sig av i sin 14:e och 15:e stråkkvartett. Dessa verk är nämligen skrivna så att de kan spelas både separat och tillsammans som en oktett. För att påskynda mitt arbetstempo och färdigställa *Children of the Sea* i tid för instudering, repetitioner och uruppförande beslöt jag mig för att applicera denna metod till arbetet på min svit.

The image displays a page of a musical score for an orchestra. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Piccolo, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The second system includes Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The score contains various musical notations, including dynamics (ff, fpp), articulation (acc), and phrasing slurs. A tempo marking '♩ = 72' is visible at the top left.

Skisser ur *Children of the Sea* och *Rån*

Mina arbetsförhållanden förbättrades avsevärt efter att denna strategi hade implementerats. Efter att fyra av satserna i sviten hade blivit färdigkomponerade påbörjade jag omedelbart arbetet på de resterande satserna genom att skriva dem direkt ovanpå de färdiga. Jag lade till samma uppsättning av instrument i en separat sektion direkt ovanpå den redan existerande satsen. Själva komponerandet utfördes på ett sätt som har mer liknelse till arrangering, särskilt med tanke på att jag fokuserade på samma klingande material och modus som den satsen verket skrevs ovan på. Jag resonerade således att då styckena har en naturlig relation till varandra, i egenskap av en mytologisk syskonskara, skulle detta släktskap förtydligas ytterligare av att låta dem komponeras parallellt ovanpå varandra. För att dessutom lyfta fram

aspekten av vatten och vågor i texturen tittade jag främst på verk som Smetanas *Moldau* och Debussys *La Mer*. Även om *Moldau* är ett typexempel på romantik så kan man finna böljande texturer som på ytan har mycket gemensamt med dem som är vanligt förekommande inom impressionismen. I verkets inledning spelas linjer som rör sig konstant utan någon några avbrott, något som jag försökte applicera i satserna *Bara* och *Hrönn*. I kontrast till hur Smetana skrev så valde jag att istället låta drillar spelade av flöjt och klarinett som avlöser varandra i en uppåtstigande rörelse. Genom att studera *La Mer*, samt andra impressionistiska tonsättare som Lili Boulanger, Charles Tomlinson Griffes och Maurice Ravel, lärde jag mig att vikten av tematiska upprepningar och den instrumentala färgningen.

Ett flertal av Toru Takemitsus stycken med koppling till regn, vatten eller naturen generellt var också en stor inspirationskälla till hur tolkningen av havets vågor skulle genomföras i mina kompositioner. Några särskilda exempel på verk som jag tog till mig är *I hear the water dreaming* för flöjt och orkester, skrivet 1987 och kammarmusikstycket *Waterways* från 1977-78. Takemitsus förhållningssätt till harmonik och karaktäristiska klock-liknande inslag i sin musik fascinerade mig och min inställning till konsonanta intervall som ters, kvint och sext ändrades ganska radikalt. Jag applicerade exempelvis mer färgade klanger baserat på konsonanta ackord som kontrast till den mer kärva och dissonanta klangerna inspirerad av Scelsi, vilka också är förekommande genom alla satser i *Children of the Sea*. De nio döttrarnas släktskap till varandra inspirerade mig till att låta projektet med Malmö Symfoniorkester handla om deras moder, Rån. Eftersom satserna skulle komponeras ovanpå varandra bildades det nya lager som förstärkte texturerna och bildade kluster vilka förhöjer intrycket av havsvågor som rör sig i motrörelse, medrörelse, fram och tillbaka. Arbetet på orkesterverket *Rån* skulle också bli mycket enklare att genomföra, då en redan orkestral textur uppstår ju fler stämmor som läggs till.

## 6. Diskussion

Målet med denna uppsats var att utforska möjligheterna att införliva nordisk mytologi med fokus på naturen som budskap och tema i mina kompositioner. Vilken metod och estetik har hjälpt till att förverkliga de planer jag hade lagt fram och hur har de mytologiska källorna bearbetats i verk som *Himinglæva* och *Children of the Sea*? Vilket tillvägagångssätt kan man som tonsättare ha för att ge sin musik ett relevant budskap som når ut till publiken? För att alla de fantasifulla berättelser från mänsklighetens förflutna skall kunna fortsätta vara relevanta så måste vi själva göra dem relevanta, i vår konst, i vår musik och i vårt moderna berättande. På samma sätt som nationalromantikerna använde folketro och mytologi för att legitimera sin världsbild och knyta an den med historien, så ville jag ta mig an den nordiska mytologin för att skapa musik med ett budskap kretsat kring natur och miljö som är både tidlöst samt relevant för den tid vi lever i nu. För att kunna fullfölja detta på bästa sätt är därför kommunikation också en viktig beståndsdel. Men man kan dock inte förlita sig på förståelse mellan tonsättare, musiker och lyssnaren. Det som en musiker eller tonsättare känner eller uttrycker i sitt framförande är inte alltid densamma för åhöraren (Bribitzer-Stull, 2015). I de kompositioner som jag presenterat i denna uppsats var mina intentioner att kommunicera med människor och få dem att inse vikten av respekt till naturen och miljön. I slutändan resulterade denna vädjan i en romantisk skildring av naturfenomen, snarare än en specifik berättelse eller meddelande till en bredare demografi.

Den problematik som uppstod när jag ville framkalla dessa specifika emotioner i mina verk kan bl a förklaras av att de flesta studier relaterade till känslor inom musiken handlar om sinnestillstånd och associationer (Meyer, 1979). Det vi associerar någonting med gör att vi som lyssnare går in i upplevelsen med förutbestämda intryck och åsikter. "Emotions are named and distinguished from one another largely in terms of the external circumstances in which the response takes place" (Meyer, 1979 s. 8). Detta innebär att om publiken redan har en specifik association till ämnen som nordisk mytologi, språk eller musikstilar, så är det inte en självklarhet att budskapet kommer nå fram eller uppfattas på det sätt som var tänkt. "A clear distinction must be maintained between the emotions felt by the composer, listener, or critic – the emotional response itself and the emotional states denoted by different aspects of the stimulus" (Meyer, 1979, s. 40). Istället kan lyssnarens tolkning resultera i en betydelse som skiljer sig helt från den som var i åtanke när musiken komponerades, vilket förtydligar vikten av kommunikation mellan tonsättare och lyssnare. "Communication takes place only where

the gesture made has the same meaning for the individual who makes it that it has for the individual who responds to it” (Meyer, 1979, s. 40). Meyer (1979) menar alltså att om den vision som tonsättaren har för sitt verk eller det budskap hen vill kommunicera med lyssnaren ska nå fram, så är det viktigt att bägge parter kommer från samma tematiska, kulturella eller språkliga förståelse. Det finns annars en stor chans att det uppstår en helt annan affekt (Meyer, 1979). I fallet med *Children of the Sea* så återstår detta att se, eftersom musiken inte ännu har framförts eller fått respons från någon musiker eller publik, bortsett från de få positiva kommentarer som *Himinglæva* fick efter uruppförandet av Helsingborgs Symfoniorkester.

Rent stilmässigt så har de skildringar av mytologiska väsen jag skrivit om inte varit fullständigt beroende av de traditionella metoder och normer som var prevalenta inom musiken under nationalromantiken. Jag siktade istället på att införliva gamla teman och ideal för att sedan blanda den tillsammans med den personliga estetik som hade utvecklats efter att jag lyssnat på och studerat verk av proto-spektrala tonsättare, i synnerhet György Ligeti och Giacinto Scelsi. Det finns dessutom tydliga kopplingar till den estetik som associeras till impressionisterna i mina verk, inte enbart när det kommer till parametrar som klang eller orkestrering, utan även när det gäller form, symbolik och det harmoniska tonspråket. Dessutom tenderar impressionismens tonsättare att fokusera mer på atmosfär än specifika emotioner och denna estetik har i slutändan visat sig vara mycket mer kompatibel med de teman och budskap som finns i mina verk.

Under arbetets gång har jag kommit att inse värdet av att leta efter stilelement från andra källor än de vanliga namn som upprepas inom impressionismen och efterföljande stilar, så som Toru Takemitsu. Hans tillvägagångssätt och attityd kring naturen som en viktig komponent av sitt skrivande påverkade mitt arbete avsevärt mycket mer än vad exempelvis Debussy eller Ravel har gjort, i synnerhet vad gäller fraseringar och tematiska linjer. Inom instrumentationen har dock de bägge impressionisterna visat sig ha mer inflytande i mitt skrivande, särskilt med tanke på den korta deadline som jag och mina kollegor fick av HSO i början av 2021. Att falla tillbaka på den tradition som tidigare tonsättare har etablerat är ett effektivt sätt att skriva mer produktivt och det har även hjälpt mig att sätta orkestrala klangfärger i centrum. En annan intressant iakttagelse som jag gjorde under processen är på vilket sätt som orkesterverket *Rán* slutligen skulle utformas efter att alla satser i *Children of the Sea* hade blivit färdigskrivet. Skulle det vara uppbyggt helt och hållet av det material som har tagits fram, med varje par satser som komponerats tillsammans ovanpå varandra,



placerade i följd efter varandra? Eller skulle jag istället fokusera på att välja ut små segment från dem? Det hade, likt processen av att skriva de resterande satserna ovan på de färdigskrivna, resulterat i en snabb arbetsprocess som sparat mig väldigt mycket tid. Men i slutändan så insåg jag att kvalitet måste få komma före kvantitet och den slutliga produkten bör ha ett eget värde i egenskap av ett självständigt konstverk. Slutsatsen är att det kan vara bäst att försöka balansera praktiska metoder med en mer uträknad konstnärlig vision. De praktiska aspekterna kan dessutom inspirera till nya konstnärliga idéer. Ett exempel på detta är hur det i min arbetsprocessen skapades inte endast två verk, utan tre. De satser som har komponerats ovanpå varandra, med undantag från den mittersta satsen *Dufa*, kan nu tillsammans framföras som ett självständigt verk för sexton instrument.

Hur denna nya idé kan komma att yttra sig i framtida projekt återstår att se, särskilt med tanke på att den metod jag använde hade som syfte att skapa en större och mer orkestral textur som material till *Rán*. Målet var trots allt att etablera en stil där jag införlivar nordisk mytologi med kontemporär musik och de nya idéer som har kommit upp under processen har lett till att konceptet expanderat på ett organiskt sätt. I arbetet har det också framkommit hur jag exempelvis införlivar estetiken från impressionismen. Genom att beskriva mitt kompositionsarbete mer detaljerat har jag belyst på vilket sätt jag arbetat med nordisk mytologi med fokus på naturen som budskap och underliggande tema i mina kompositioner. Det har varit värdefullt att förtydliga de inspirationskällor jag har, för att på ett bättre vis förstå processen i mitt komponerande.

## 7. Vidare forskning

Ett sätt att bygga vidare på denna studie skulle kunna vara att undersöka likheter samt skillnader i tolkningar och affekter hos musiker och publik. Detta kan till exempel yttra sig i form av intervjuer eller en enkät efter framföranden av min musik.

## Referenser

Beamish, S. (1995) *A Book of seasons*. Edition Peters.

Beethoven, L. van. (1986). *Symphony, No. 6 F major op. 68 "Pastorale"* [Musiktryck]. Eulenburg.

Berlioz, H. (1977). *Symphonie fantastique. from the New edition of the complete works*. Ernst Eulenburg Ltd.

Biber, H.I.F. (2007). *Battalia in D major*. Philip Legge.

Bribitzer-Stull, M. (2015). *Understanding the leitmotif. from Wagner to Hollywood film music*. Cambridge University Press.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2019). *A history of Western music* (red: J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca: Tenth international student edition). W.W. Norton and Company.

Celenza, A. (2002). Edvard Grieg, 'Peer Gynt, op. 23', Complete stage music, study score based on the Edvard Grieg-Gesamtausgabe, vol 18. NOTES, 58(4), 946–949.

Debussy, C. (1938). *La mer*. [Musiktryck] : [trois esquisses symphoniques]. Durand.

Debussy, C. (1954). *Nocturnes*. Jobert.

Dvořák, A. (1991). *Rusalka*. [Musiktryck] lyrická pohádka o třech jednáních : lyrisches Märchen in drei Akten : op. 114. Supraphon.

Ligeti, L. (1967) *Lontano*. Schott.

Meyer, L. B. (1979). *Emotion and meaning in music* (12 pr.). Univ. of Chicago P.

Rebel, J-F (1738). *Les Éléments*. Paris: Le Clerc, et al, n.d.

Scelsi, G. (1959) *Quattro pezzi su una nota sola*. Editions Salarbet

Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Clarendon Press.

Sibelius, J., & Helsingfors universitetsbibliotek. (2005). *Complete works*. [Musiktryck]. op. 7 : [Movements IV, V]. Breitkopf & Härtel.

Sibelius, J., & Helsingfors universitetsbibliotek. (2006). *Complete works*. [Musiktryck]. op. 15 : [Ballad]. Breitkopf & Härtel.

Sibelius, J. (1900). *Der Schwan von Tuonela*. [Musiktryck] Legende aus dem finnlaendischen Volksepos Kalevala, Op. 22, Nr. 2. Breitkopf & Härtel.

Smetana, B. (1914). *Mein Vaterland*. [Musiktryck] = (*Má vlast*) : Zyklus symphonischer Dichtungen. Eulenburg.

Snorre Sturlasson. (2015). *Edda : Snorres Edda & Den poetiska Eddan*. Mimer bokförlag.

Spitzer, M. (2020). *A history of emotion in Western music. a thousand years from chant to pop*. Oxford University Press.

Takemitsu, T. (1987). *I hear the water dreaming*. Schott Music Co. Ltd., Tokyo.

Takemitsu, T. (1978). *Waterways*. Editions Salabert.

Vivaldi, A. (2008). *Le quattro stagioni*. [Musiktryck] = The four seasons (4. Aufl.). Bärenreiter.