



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

---

HYDRA, FOR SYMPHONY ORCHESTRA  
Beskrivning av en arbetsprocess

Jonas Nordström

---

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,  
inriktning komposition

Vårterminen 2013

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning komposition  
15 högskolepoäng  
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet  
Vårterminen 2013

Författare: Jonas Nordström

Arbetets titel: Hydra, for Symphony Orchestra

Handledare: Anders Hultqvist

Examinator: Einar Nielsen

#### ABSTRACT

Uppsatsen beskriver arbetsprocessen när jag komponerade mitt stycke Hydra, for symphony orchestra, från den första idén till den färdiga musiken. Utgångspunkt för kompositionen var ett fotografi av den grekiska ön Hydra.

# Innehållsförteckning

	sid.
<b>Bakgrund</b>	<b>4</b>
<b>Arbetsprocessen</b>	<b>5-23</b>
<b>Tidiga reflektioner och idéer</b>	5-7
<b>Överföring av fotografi till millimeterpapper</b>	8-9
<b>Musikalisk representation av punkterna</b>	9-11
<i>Konturpunkter#2</i> i två olika versioner	11-13
<b>Sammanfattning av arbetsprocessens första del</b>	14
<b>Arbete utifrån sektioner</b>	14-16
<b>Hexakord som materialtyp</b>	16-19
<b>Hydra som motiv</b>	19-23
<b>Slutdiskussion</b>	<b>23-25</b>
<b>Referenser</b>	<b>26</b>

## Bakgrund

Sommaren 2008 seglade jag och några kompisar runt i den Grekiska övärlden. En dag passerade vi ön Hydra vars siluett fascinerade mig. Jag fick då idén att fotografera hela ön i syfte att använda bildmaterialet som utgångspunkt för ett musikstycke.

Jag behövde ta sju kort i en serie från vänster till höger för att få med hela landskapet.



**Figure 1.** Fotoserie av ön Hydra.

När jag kom hem från resan framkallade jag mina foton, justerade skarvar och vinklar, för att sedan tejpa ihop dem till en lång remsa. Vid den tidpunkten hade jag inget naturligt sammanhang där jag ville använda bilden, och lade därför idén åt sidan för att sedan ta upp den igen några år senare.

2010 påbörjade jag mina kompositionsstudier vid Högskolan för scen och musik i Göteborg, och under mitt andra läsår 2011/2012 fick jag chansen att skriva ett orkesterverk för Norrköping symfoniorkester. Ganska snabbt efter att ha fått veta om projektet bestämde jag mig för att använda min fotoremsa som utgångspunkt. Jag visste inte på förhand *hur* jag ville använda fotot i mitt kompositionsarbete, bara *att* jag ville göra det. Jag tänkte mig att jag under arbetets gång kunde testa olika tekniker och strategier för att generera både formstrukturer och musikaliskt material.

Det här arbetet syftar till att beskriva denna arbetsprocess, hur ön hamnade på ett fotografi, och hur fotografiet blev ett orkesterstycke. En sådan redogörelse måste bli en förenkling eftersom den kreativa processen är alltför komplex för att beskrivas i sin helhet. Jag har valt att fokusera främst på den tekniska aspekten av kompositionsprocessen och mindre på de personliga, estetiska val som ligger till grund för musiken. Anledningen till detta var dels arbetets begränsade omfattning, och dels för att jag ville göra det så lätt som möjligt att följa arbetsordningen.

Jag ska också försöka besvara några frågor som är kopplade till denna process. Hur väl lyckades jag hålla mig till min ursprungliga vision? Vilka delar av processen är jag nöjd med/mindre nöjd med? Vad har jag lärt mig av att skriva stycket? Har mitt komponerande tagit någon speciell riktning med detta stycke?

I nästa kapitel beskriver jag arbetsprocessen, för att sedan återkoppla till frågorna i slutdiskussionen.

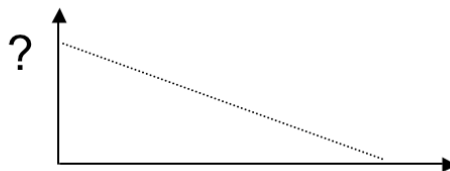
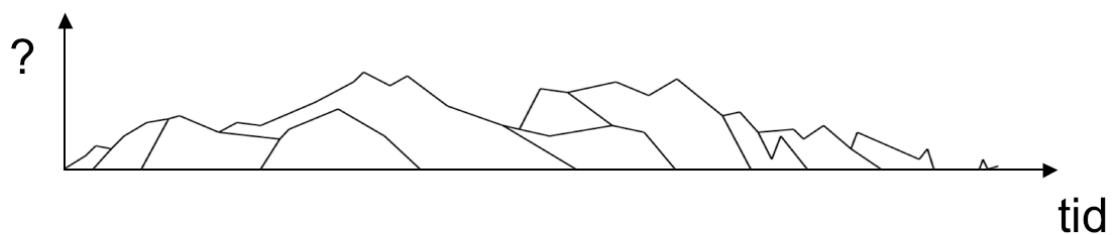
# Arbetsprocessen

## Tidiga reflektioner och idéer

I inledningsfasen av arbetet skrev jag ned några reflektioner över fotografiets olika egenskaper och kvalitéer samt frågor och idéer kring hur dessa skulle kunna användas i stycket. Punkterna nedan är hämtade från mina anteckningar.

### Kontur som storform

Den första idén jag fick var att se öns siluett som en slags utvecklingskurva, och låta den ligga till grund för styckets storform. Om horisontlinjen utgör en tidsaxel, vad styr då den vertikala axeln? Kan flera parametrar styras samtidigt i musiken?



<i>Dynamik:</i>	starkt	svagt
<i>Register / tonhöjd:</i>	högt	lågt
<i>Antal instrument:</i>	tutti	solo
<i>Intensitet:</i>	hög	låg
<i>Densitet:</i>	hög	låg

**Figure 2.** Olika alternativ till vilken eller vilka parametrar som skulle kunna styras av värdet på den vertikala axeln. Ett högt värde på den vertikala axeln skulle exempelvis kunna betyda stark dynamik i musiken, och ett lågt värde skulle betyda svag dynamik.

### Höjdpunkter

Var finns formens höjdpunkter? Och vad kan dom betyda? Kan olika typer av höjdpunkter samverka? Jag identifierade följande höjdpunkter som musikaliskt intressanta:

*Metrisk höjdpunkt* – maximal rörelse i musiken, exempelvis genom att flera tempon överlagras på varandra och skapar en komplex rytmik.

*Harmonisk höjdpunkt* – harmoniken är antingen maximalt dissonant, eller maximalt konsonant. Inom funktionsharmonik skulle en sådan höjdpunkt kunna innebära att ackordsrytmen är som snabbast, eller att man modulerar långt ifrån tonarten. Eftersom jag inte jobbar med harmonik i traditionell mening var det mer naturligt att tolka en sådan höjdpunkt i termer av konsonans och dissonans.

*Klangfärgshöjdpunkt* – där musiken är som rikast orkestrerad, med alla dom färger man kan åstadkomma med en orkester. Ett annat alternativ är att vid en sådan höjdpunkt eftersträva maximal renhet och klarhet i klangen.

*Emotionell höjdpunkt* – ett ställe i musiken som betyder något extra känslomässigt, vilket naturligtvis är något ytterst subjektivt. Det skulle också kunna vara ett ställe i musiken där kompositören låter det intuitiva och känslomässiga styra dom konstnärliga besluten, framför det logiska, rationella.

### **Landskapets flera skikt**

Fotografiet visar tydliga skikt i landskapet, att olika partier hamnar i förgrund/bakgrund.



**Figure 3.** Landskapets olika skikt

Hur kan dessa skikt användas för att skapa ett djup även i musiken? Kanske genom att ett skikt i landskapet gestaltas av en speciell instrumentgrupp? Eller kan ett skikt utgöra ett eget händelseförlopp i musiken?

Var börjar/slutar dom skikt som täcks över av ett främre skikt? Krävs olika lösningar för olika ställen i musiken?

### Landskapets skiftande karaktär

Jag ville ta vara på att landskapets karaktär skiftar. Hur kan olika texturer, färger, skuggor etc. ge karaktär åt musiken?

På vissa ställen i bilden kan man ana mänsklig bebyggelse, en hamn, en kyrka. Vad kan detta få för betydelse i musiken? Kan förhållandet mellan natur – kultur vara något att använda, och hur gestaltas det i sådana fall musikaliskt?

### Olika förstoringsnivåer och självlikhet

Kan landskapet gestaltas på olika förstoringsnivåer? Jag har redan nämnt idén om att använda konturen som storform (makro). Hur skulle ön gestaltas på mikronivå? Som en fras – som ett motiv? Hur låter den minsta beståndsdelen?

Kan flera förstoringsnivåer förekomma parallellt i musiken, och på så vis återspegla den självlikhet som är så karaktäristisk för många av naturens former? Ett välkänt exempel är dom fraktaler som återfinns i växt- och djurriket.

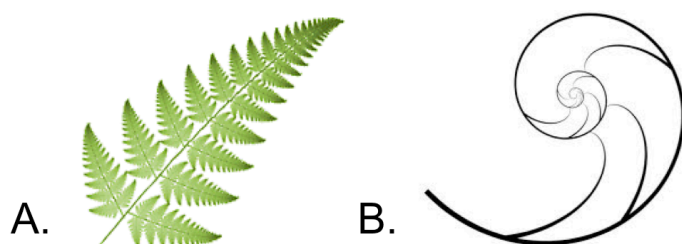


Figure 4.

A. Fraktaler hos ormbunke. Det stora bladet har samma form som dom mindre bladen, och växtmönstret upprepar sig i allt mindre skala.

B. Nautilusnäckans mönster upprepar sig och bildar en spiral.

### Horisontlinjen

Hur gestaltas horisonten i musiken? Vad händer i vattenbrynet, där vattnet möter klipporna? Horisontlinjen skulle kunna utgöra en slags musikalisk nollpunkt, där allting börjar och slutar. Eller kan den gestaltas av en centralton/grundton som musiken kretsar kring?

## Överföring av fotografi till millimeterpapper

Först behövde jag skapa en stiliserad avbild utav landskapet, för att enklare urskilja dom olika skikten, lokalisera höjdpunkter etc. Jag började med att överföra bilden till millimeterpapper. Så här gick jag till väga:

- Placerade en transparent plastfilm över fotografiet och markerade viktiga konturpunkter i landskapet utifrån fyra olika kategorier:

1. höjdpunkt
2. riktningspunkt, när en linje byter riktning
3. anslutningspunkt, en punkt som till hör flera skikt
4. slutpunkt, där ett skikt går ner i vattnet.



**Figure 5.** Fyra olika kategorier av konturpunkter.

- Gjorde hål i plastfilmen där punkterna fanns och lade sedan plastfilmen på ett millimeterpapper för att tillsist överföra punkterna till millimeterpappret.
- Kvantiserade punktmaterialiet efter papprets rutnät ( $1 \text{ mm}^2$ ) så att ingen punkt hamnade mellan två linjer.
- Återskapade landskapets konturer genom att dra streck mellan punkterna.

Detta var ett sätt att förenkla/reducera informationen på fotografiet och på så vis göra det mer hanterbart för vidare arbete. Resultatet blir en stiliserad version utav öns konturer.



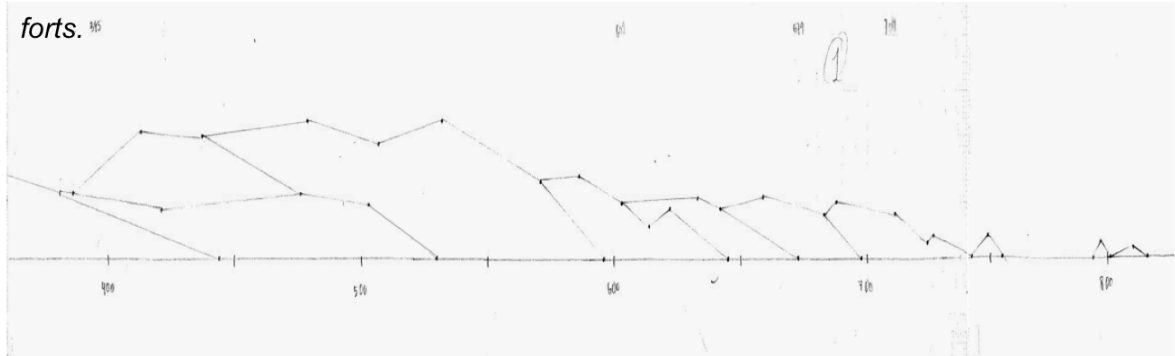
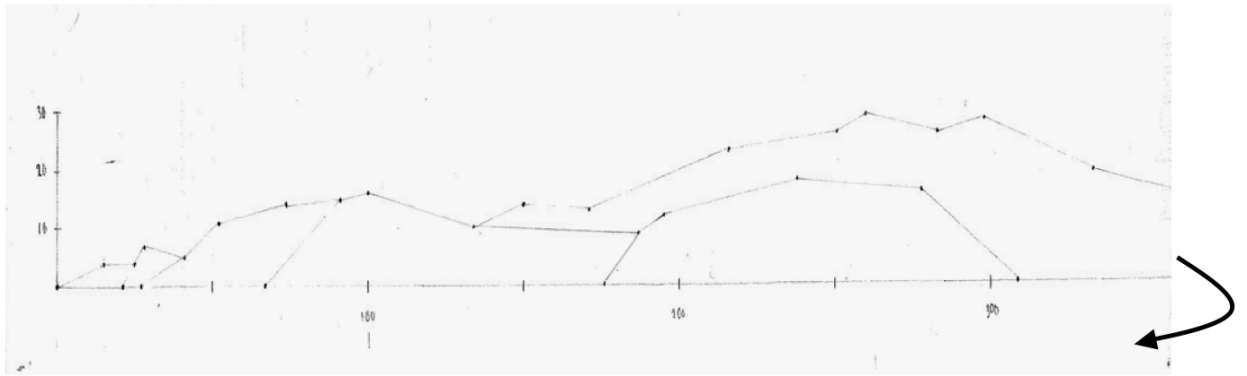


Figure 6. Öns konturpunkter överförda till millimeterpapper.

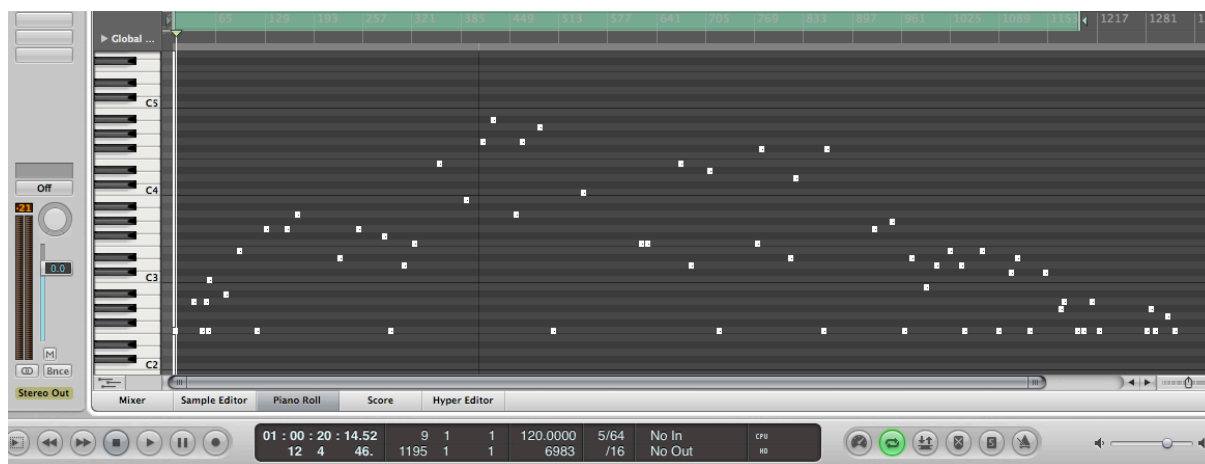
### Musikalisk representation av konturpunkterna

Nu ville jag testa att låta konturpunkterna på millimeterpappret representera olika tonhöjder. Jag lät x-axeln betyda tid och y-axeln tonhöjd.



Jag förde in allt punktmateriel från millimeterpappret till ett musikprogram, där en millimeter på y-axeln fick motsvara ett halvt tonsteg i den kromatiska skalan.

Nu kunde jag lyssna igenom hela materialet från början till slut. I tempot 120 BMP blev den totala durationen ca 1 minut. Denna första version fick namnet *Konturpunkter#1*.

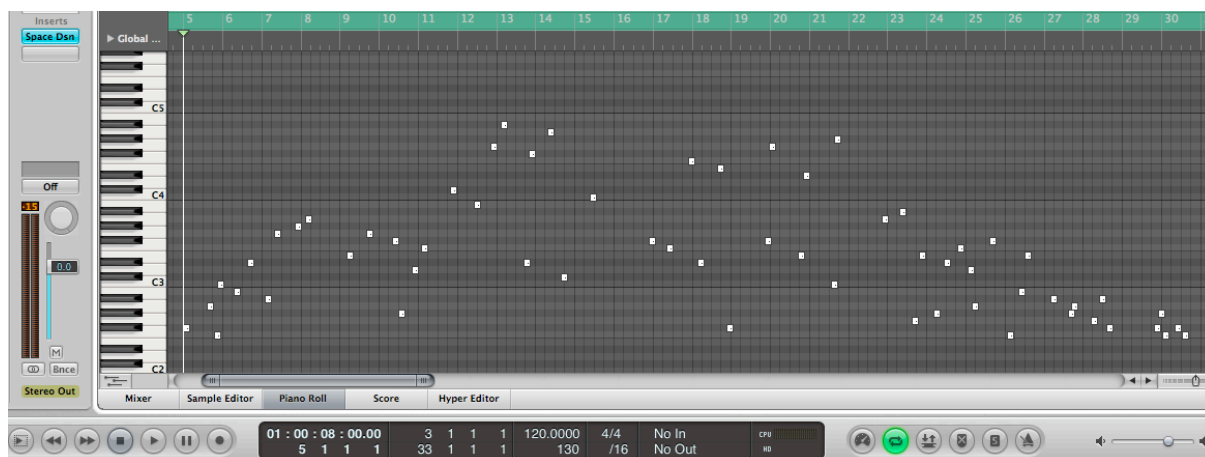


**Figure 7.** *Konturpunkter#1* i musikprogrammet. Öns kontur syns i form av tonhöjder. Omfånget mellan den lägsta och högsta tonen är 29 halvtoner (2 okt + liten ters). Lyssna även på *Ljudexempel 1*.

Efter att ha lyssnat igenom materialet kunde jag konstatera att det behövde bearbetas för att låta som, i mina öron meningsfull musik. Jag gjorde följande observationer av det jag hörde:

- Tonernas oregelbundna placering på x-axeln skapade en plasticitet, en ojämpnuls som tilltalade mig. Jag bestämde mig för att inte flytta på några punkter i sidled.
- Vissa passager hade mycket högre densitet av toner än andra. Framförallt i början och slutet. Jag ville inte att den skillnaden skulle vara så stor, och reducerade därför antalet toner på dom ställen där det var som tätast.
- Det var en bra balans mellan antalet toner i högt respektive mellan- och lågt register.
- Den lägsta tonen förekom många fler gånger än övriga toner – en naturlig följd av att alla främre skikt i landskapet börjar och slutar i kontakt med vattenlinjen (se *fig. 7*). Tonen upplevs som en slags grundton/pedalton och skapar en stabil känsla i musiken, vilket jag inte önskade. Jag sökte ett mer svävande tonspråk och ville därför hitta ett sätt att ändra på det.
- Generellt trivdes jag inte med många av dom melodier, intervall och samklanger som uppstod.

Jag tillät mig nu att börja ändra på tonhöjderna (punkternas placering på y-axeln) men att göra det med minsta möjliga intervall för att bibehålla landskapets ursprungliga kontur. Beslut om vilka toner som skulle ändras, om dom skulle transponeras upp eller ner, samt hur mycket dom skulle transponeras togs intuitivt, med gehöret som kompass. Bilden nedan visar den bearbetade versionen, som jag i fortsättningen kommer att kalla för *Konturpunkter#2*.



**Figure 8.** *Konturpunkter#2*, den bearbetade versionen av konturpunkterna. Vid en jämförelse med *fig.7* ser man att många toner har flyttats upp eller ner, samt att jag reducerat antal toner i början och slutet. Lyssna även på *ljudexempel 2*.

## *Konturpunkter#2* i två olika versioner

*Konturpunkter#2* uppträder i två olika versioner i det färdiga stycket. Den första versionen är utsträckt i tid (ca 5 min 40 sek, takt 1- 96) och den andra versionen är komprimerad i tid (ca 30 sek, takt 100-105).

### utsträckt version

Idén med denna utsträckta version var att skapa en form av skelett eller grundstomme för att sedan fyllas ut och byggas på med annat material. Det skulle kunna jämföras med den roll en *cantus firmus* (latin för 'fast sång') har i den tidiga vokalpolyfonin.

Materialet i den utsträckta versionen har förlorat sitt direkta musikaliska uttryck då tidsintervallen mellan tonerna blir så långa att tonerna inte längre upplevs i relation till varandra. Den utsträckta versionen fyller istället andra viktiga funktioner i musiken. Den utgör grunden för styckets form och timing, markerar var skikten börjar och slutar och definierar styckets höjdpunkter. Enskilda toner kan dessutom trigga igång olika händelseförlopp i musiken (se *fig. 9*), eller ingå som en av flera toner i ett ackord (se *fig. 10*).

**OBS!** Endast dom markerade noterna tillhör *Konturpunkter#2*. Övrigt material tillkom långt senare i kompositionsprocessen.

**Figure 9.** Partitur takt 55-61. Tonerne E – G – Eb från *Konturpunkter#2* triggas igång varsin melodi.

**Figure 10.** Partitur takt 22-26. Tonerne G# – D – F från *Konturpunkter#2* som ackordstoner.

Alla toner från *Konturpunkter#2* finns representerade i partituret. Hur dom är instrumenterade samt vilken dynamik dom har styrs av deras olika roller och funktioner i musiken.

### **komprimerad version**

Den komprimerade versionen har en duration på ca 30 sekunder och uppträder i slutet av stycket i form av en coda. Till skillnad ifrån den utsträckta versionen har inget ytterligare material lagts till.

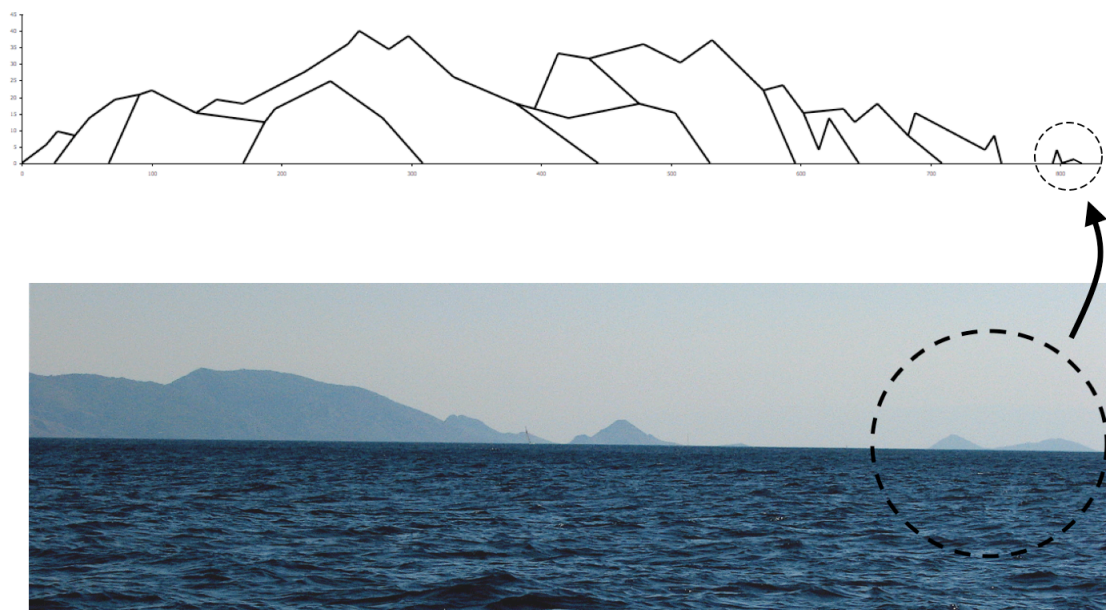
Eftersom varje ton i *Konturpunkter#2* tillhör ett specifikt skikt i landskapet (se *fig. 6*) ville jag även gestalta det musikaliskt. Jag ville göra skikten hörbara. Toner tillhörande samma skikt spelas därför av samma instrument.

*Fig. 11* visar *Konturpunkter#2* som coda. Skikten är uppdelade mellan marimba, vibrafon och harpa.

Figure 11 shows a musical score for measures 100-104. The score includes parts for Timpani (Timp.), Vibraphone (motor off), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), and Harp (Hp.). The Harp part includes a chord notation [D# F G#]. The score features complex rhythmic patterns with dotted lines indicating connections between notes across different instruments. Dynamics include *pp lontano* and *motor off*.

**Figure 11.** Partitur takt 100-104. Skikten i codan är uppdelade mellan marimba, vibrafon och harpa. Dom streckade linjerna mellan notsystemen markerar alla ställen där en och samma ton spelas av flera instrument. Dessa toner motsvarar det som i landskapsbilden har namnet *anslutningspunkter* (se fig. 5).

Idén till att ha en coda fick jag av den lilla del av landskapet som reser sig ur vattnet till höger om den större landskapskroppen. Dess tvådelade form har likheter med den större landskapskroppen och bildar på så vis en avbild i miniatyr av hela ön. Genom att använda samma material (*Konturpunkter#2*) till codan som jag använt till styckets grundstomme, gestaltas denna självlikhet även i musiken.



**Figure 12.** Inringningen markerar den del av landskapet som gav idén till styckets coda.

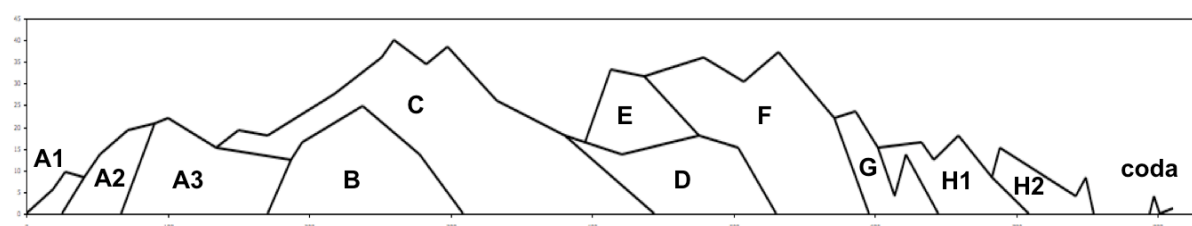
## Sammanfattning av arbetsprocessens första del

Vad jag hittills har beskrivit är hur jag arbetade fram en musikalisk avbild av ön Hydra, det som fick namnet *Konturpunkter#2*. Med exempel från partituret har jag också visat vilken roll detta material fått i musiken. Dels som styckets grundstomme till vilken nytt material tillfogades, dels som en avslutande coda.

I följande avsnitt skall vi backa tillbaka till det stadiet i arbetsprocessen då grundstommen var på plats men utgjorde endast ett gles system av konturpunkter i partituret. För att kunna teckna hela landskapet behövde jag länka samman punkterna, och börja gestalta dom olika skikten.

### Arbete utifrån sektioner

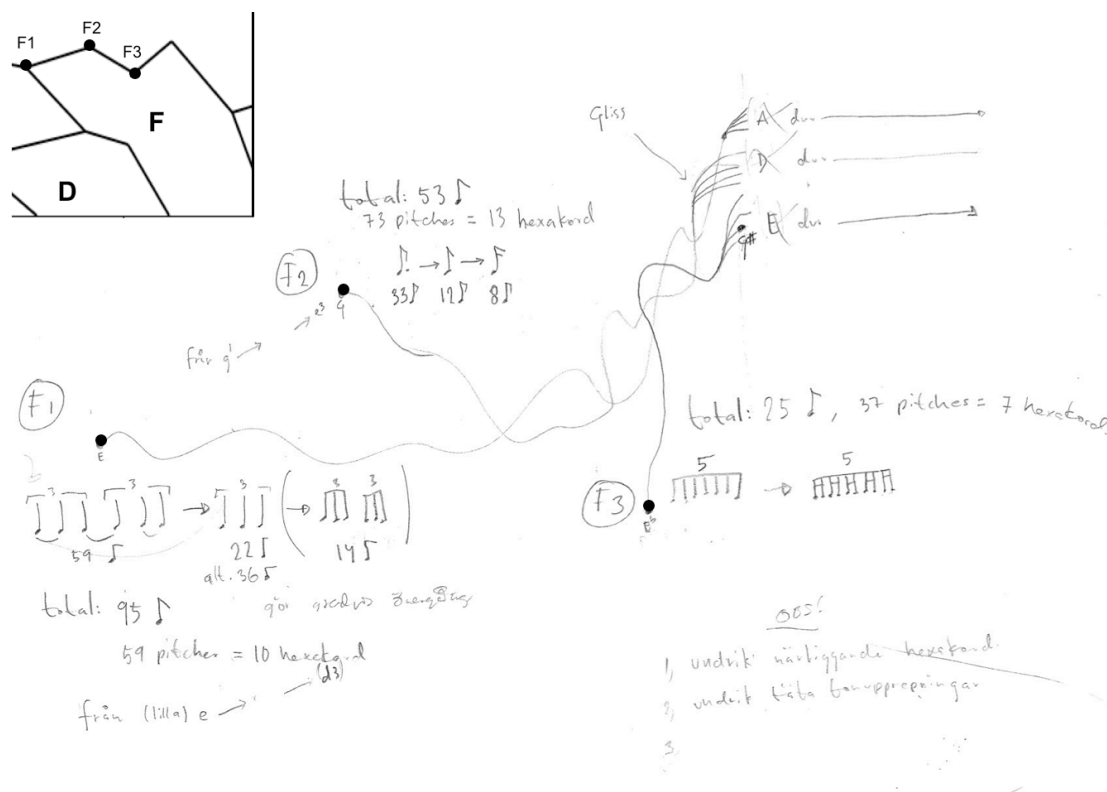
Jag började nu betrakta skikten i landskapet som tvådimensionella block med vita, tomma ytor som behövde fyllas med musik. I fortsättningen kommer jag att använda ordet *sektion* som benämning på dom olika skikten, och för att underlätta arbetet döpte jag dem till *Sektion A – Sektion H* samt *coda*.



**Figure 13.** Skikten i landskapet har fått namnen *Sektion A – Sektion H* samt *coda*.

Därefter började jag fundera på vad som skulle hända i respektive sektion. Ofta började jag med att göra en grafisk skiss som uttrycker ett händelseförlopp, för att sedan gestalta denna musikaliskt.

*Fig. 14* visar en skiss av *Sektion F*. Tre melodier med olika tempon klättrar uppåt samtidigt som dom slingrar sig om varandra. Starterna i respektive melodi motsvarar de tre konturpunkterna i landskapsbilden, längst upp till vänster.

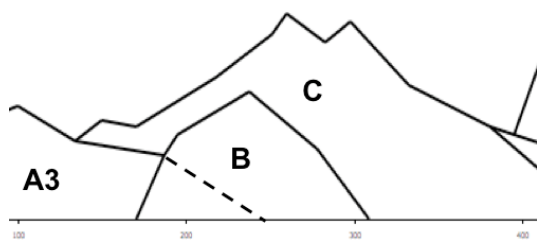


**Figure 14.** Grafisk skiss av *Sektion F*. Samma passage har behandlats i tidigare avsnitt. Se *fig. 9*.

I nästa kapitel beskriver jag hur jag realiserade skisser som denna till att bli klingande musik med hjälp av ackord som byggmaterial. Men först vill jag nämna en annan idé som blev viktig i arbetet med sektionerna, nämligen den att överlagra olika typer av material ovanpå varandra.

Det stora antalet musiker i en orkester gör det möjligt att dela in orkestern i olika sektioner och låta dessa spela kontrasterande material mot varandra. Flera händelseförlopp kan fortlöpa parallellt i musiken utan att nödvändigtvis kollidera eller ta ut varandra.

*Fig. 15* visar en del av landskapet som jag försökt gestalta med hjälp av en sådan flerskiktad textur. *Sektion C* gestaltas av violiner och altvioliner. Dom spelar legato, en repetitiv kanon som klättrar uppåt i registret mot toppen. *Sektion B* gestaltas av cello, träblås och horn som spelar rytmiserade ackord. Korta attacker blandas med långa. Ett tredje skikt utgörs av harpan som ett slags utklingning av *Sektion A3*, som försvinner bakom *Sektion B*.



**Figure 15.** *Sektion A3, B och C.* I musiken gestaltas sektionerna genom att olika typer av material överlagras på varandra. Se takt 18-50 för motsvarande passage i partituret.

Rörklocksolot som börjar i takt 27 har inte någon direkt koppling till någon av sektionerna, men utgör ytterliggare ett skikt i denna passage.



**Figure 16.** Partitur takt 27-30. Starten på rörklocksolot.

Under en repetition i Norrköping skulle Michael Bartosch, som dirigerade stycket instruera musikerna angående denna passage. Han bad då dom olika grupperna att inte försöka spela *med* varandra utan *mot* varandra. Han satte fingret på något som jag själv inte hade artikulert i ord, men som väl uttryckte det jag tänkt med musiken.

## Hexakord som materialtyp

Jag hade kommit till en punkt i kompositionsprocessen då jag behövde mer musikaliskt material för att realisera mina skisser och idéer. Hur kan jag komponera nytt material som har likheter med, är besläktat med *Konturpunkter#2*? Eller omvänt: Hur kan jag låta den musik som jag redan komponerat ”färga av sig” på det material som nu skall skrivas? Här kom Joel Eriksson, som var handledare för det här projektet med ett förslag som blev en viktig nyckel i det fortsatta arbetet.

Förslaget var att utifrån *Konturpunkter#2* generera nytt material i form av hexakord, ackord bestående av sex olika tonhöjder. Dessa ackord skulle jag sedan kunna använda som byggstenar i mitt fortsatta komponerande, och på så vis skapa ett släktskap mellan *Konturpunkter#2* och det nya materialet.

Ackorden skall betraktas som flexibla enheter fria att transponera, organisera och flytta runt efter behov. De kan uttryckas både som samklanger eller som melodier genom att



tonerna spelas efter varandra. Genom sin unika sammansättning av olika intervall får varje ackord sin egen identitet, det som i setteori kallas för tonklassmängd.<sup>1</sup> Oavsätt om toner inom ett ackord byter oktav eller ordningsföljd är tonklassmängden fortfarande densamma.

Nedan följer en beskrivning av hur jag gick tillväga för att generera hexakorden samt hur jag använde dom som utgångspunkt i det fortsatta komponerandet.

Först skrev jag ner alla toner från *Konturpunkter#2* i ordningsföljd och numrerade dem från 1-54. Observera att jag noterat alla toner i samma oktav eftersom det ändå inte påverkar vilken tonklassmängd ackorden kommer att få.



Figure 17. Tonerna från *Konturpunkter#2* noterade i ordningsföljd, numrerade från 1-54.

På ett nedre system placerade jag en inversion av materialet, för att senare kunna välja vilken version jag ville använda. Ett ackord kan inverteras utan att tonklassmängden ändras.



Figure 18. Övre systemet: tonmaterialet i original. Nedre systemet: tonmaterialet i inverterad version.

Därefter genererade jag mina ackord genom att gruppera intilliggande toner så att tonerna 1-6 bildar det första ackordet, tonerna 2-7 det andra ackordet, tonerna 3-8 det tredje ackordet osv. Ackorden separeras med hjälp av taktsträcken.

<sup>1</sup> Jag utgår ifrån setteori såsom den formulerats av Allen Forte i *The Structure of Atonal Music*.

Figure 19 shows musical notation for two systems of chords. The first system consists of three measures labeled 1-6, 2-7, and 3-8. The second system consists of two measures labeled 48-53 and 49-54. Each measure contains a pair of staves with notes and a sequence of numbers below them.

Figure 19. Tonerna grupperade till hexakord.

Jag gick igenom alla ackord och strök dom där en ton förekom flera gånger, och därför inte var något hexakord.

Figure 20 shows musical notation for a sequence of chords labeled -38, 34-39, 35-40, 36-41, and 37-4. The 35-40 measure is circled with a double-headed arrow, indicating it is not a hexachord due to the repetition of G#.

Figure 20. Tonerna 35-40 bildar inget hexakord eftersom tonen g# förekommer två gånger.

Efter gallringen återstod 34 hexakord. Dessa blev mina byggstenar i det fortsatta komponerandet. Samklanger, melodier och motiv i stycket bygger på dessa ackord.

Nedan följer några exempel från en partitursida:

Figure 21. Partitur takt 26-31. Exempel på hur hexakorden förekommer i musiken.

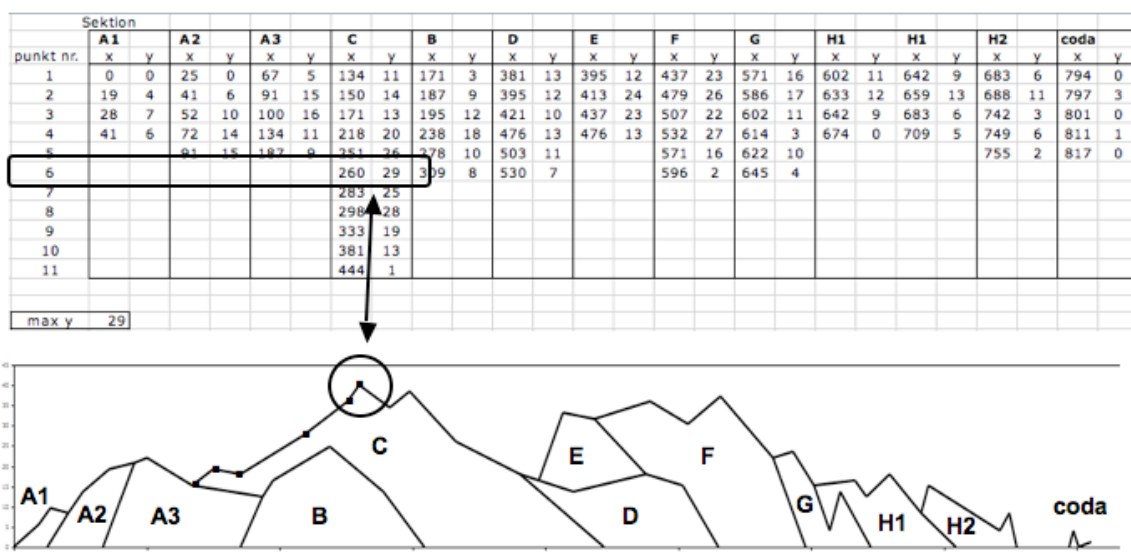
1. Solot i rörklockorna är en genomspolning av samtliga hexakord. Ackorden spelas i sin ursprungliga ordning från början till slut.
2. Hexakord som arpeggion i harpan.
3. Hexakord som motiviskt material. Motivet bildar en kanon i violin 1-2 och altviolin.
4. Hexakord som samklanger i cellosektionen

## Hydra som motiv

Jag ville undersöka hur landskapets kontur skulle kunna gestaltas med ett enda motiv.

Min idé var att gå till väga på liknande sätt som när jag komponerade *Konturpunkter#2*, men att reducera antalet toner, samt att minska registeromfånget.

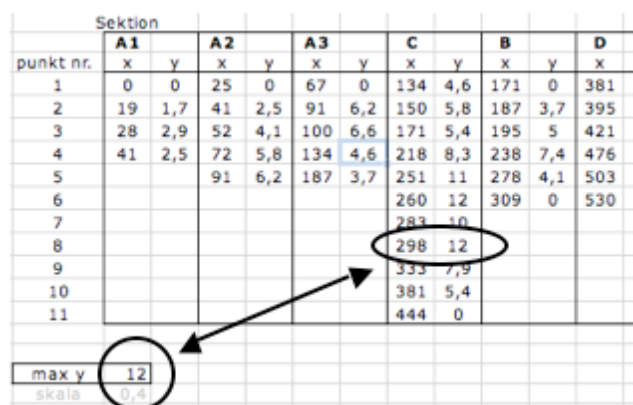
Den här gången tog jag hjälp av programmet Microsoft Office XL, och började med att föra in all data från millimeterpappret.



**Figure 22.** Den sjätte punkten i sektion C har X-värdet 260mm och Y-värdet 29mm, och är den högst belägna punkten i landskapet.

Den högst belägna punkten har Y-värdet 29mm. Om 1mm motsvarar en halvton i den kromatiska skalan innebär det ett omfång på 29 halvtoner, dvs. 2 oktaver + liten ters.

Med programmets hjälp kunde jag nu sätta ett nytt maxvärde på Y-axeln och på så vis minska materialets omfång. Jag ville att mitt motiv skulle ha ett omfång på en oktav och ställde därför om maxvärdet till 12, motsvarande 12 halvtoner.



**Figure 23.** Genom att ändra Y-axelns maxvärde till 12 skalar programmet om all övrig data automatiskt.

Resultatet av en sådan operation blir att tonerna mellan den högsta och lägsta tonen får decimaltal på y-axeln. Översatt till musik betyder det att tonerna hamnar någonstans mellan dom tolv toner som finns i vår kromatiska skala. Eftersom jag valt att inte arbeta med mikrotonalitet i mitt stycke behövde jag avrunda värdena till närmaste heltal, dvs. till närmast liggande ton i den kromatiska skalan.

Därefter reducerade jag antalet punkter genom att välja ut dom som jag ansåg viktigast för att bibehålla landskapets kontur.

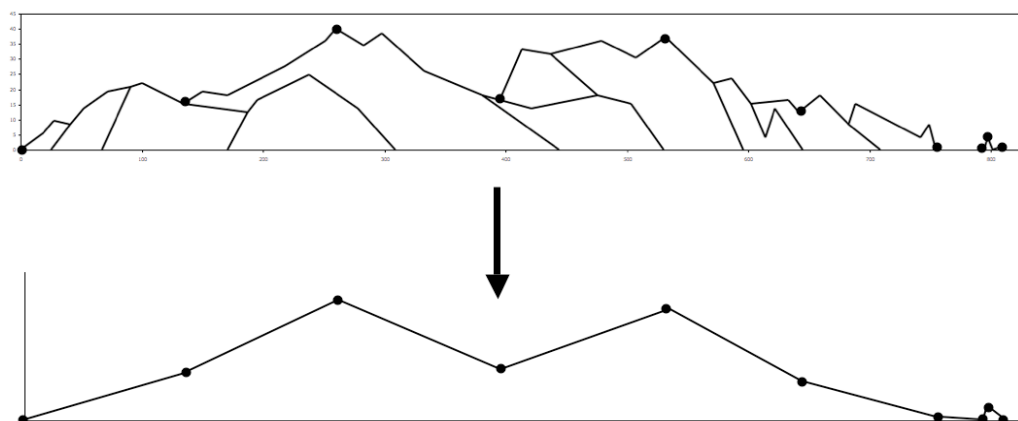


Figure 24. Antalet punkter reducerade.

Sedan började jag bearbeta materialet på samma sätt som jag gjort med *Konturpunkter#2*, genom att justera tonerna med minsta möjliga intervall.

Resultatet blev det motiv som spelas utav förstaklarinetten i takt 4-8. Motivet fungerar som ett slags huvudtema och förekommer i olika varianter i styckets inledande del. Se *fig. 25-29* för exempel från partituret.



Figure 25. Partitur takt 4-8. Huvudtemat i förstaklarinetten.

Figure 26 shows a musical score for woodwinds and strings. The main theme is circled in the lower woodwind parts (Clarinets and Bassoon). Arrows indicate the theme's progression to other instruments: Flute 1-2, Flute 3, Clarinet 1-2, and Bassoon 1-2. Dynamics include *p*, *mp*, and *1. solo*. A section marked 'A' is indicated above the Flute 1-2 part.

Figure 26. Partitur takt 7-12. Huvudtemat börjar i andraklarinet och avslutas i övrigt träblås.

Figure 27 shows a musical score for a Glockenspiel. The main theme is written in a simplified rhythm. Dynamics include *pp*.

Figure 27. partitur takt 8. Huvudtemat i klockspel med förenklad rytm.

Figure 28 shows a musical score for string sections. The main theme is written with tremolos and triplets. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *mf*.

Figure 28. Stråksektionen takt 8-9. Huvudtemats inledande intervall repeteras och staplas på varandra.

**Figure 29.** Slagverk och harpa takt 10-16. Samma gest som i *fig. 28*, men intervallen är inverterade. Gesten börjar i vibrafonen och fortsätter sedan i harpa och timpani. Pilarna indikerar starterna.

## Slutdiskussion

Jag har försökt beskriva hur arbetsprocessen såg när jag skrev mitt stycke *Hydra för symfoniorkester*, från att jag fick idén under segelturen i Grekland fram till den klingande musiken. Jag hade en någorlunda tydlig bild av hur den processen såg ut när jag började skissa på upplägget för detta arbete. Samtidigt insåg jag svårigheten i att göra den begriplig för någon annan. Jag ville få med så många aspekter som möjligt och samtidigt förklara hur alltsammans hänger ihop.

För att resonemangen ska bli tydliga har jag valt att använda en terminologi som är lätt att förstå, även för någon som inte är insatt i ämnet.

Det är också viktigt i vilken ordningsföljd man väljer att beskriva dom olika momenten, vilket kan vara svårt eftersom en kreativ process sällan följer någon självklar arbetsordning. Musiken uppkommer sällan från början till slut. I fallet med det här stycket komponerade jag början allra sist, medan slutet var det första som blev klart. Inte sällan arbetar jag med flera formdelar samtidigt.

Komponerandet sker dessutom på flera detaljnivåer parallellt. Ena stunden jobbar jag med formplanering, den övergripande strukturen, för att sedan byta perspektiv och jobba med dom minsta beståndsdelarna. Detta växelspel är en viktig del i komponerandet då detaljarbetet kan ge förslag och idéer till formen och vice versa.

Trots att det innebär vissa svårigheter finns det även vinster med att beskriva en sådan arbetsprocess. Jag har fått tillfälle att reflektera över mitt eget kreativa arbete, och att artikulera i ord vad det är jag försöker göra.

En sak som blir tydligt med det här orkesterstycket är att begrepp som konstruktion och organisation fått en alltmer central roll i mitt komponerande. Jag kan själv se att jag under arbetet med stycket tog ett stort kliv när det gäller förmågan att hantera ett mer omfattande material. Kanske var ett sådant kliv naturligt då det är en förutsättning när

man komponerar för större besättningar. Styckets konstruktion blir viktig för att musiken i slutändan skall hänga ihop. Jag tror att jag erövrade något med det här stycket som jag kommer ha glädje av även när jag ska skriva för mindre besättningar.

Men det finns också risker med att stirra sig alltför blind på konstruktion och struktur. Det är lätt att arbetet fastnar på en abstrakt, strukturell nivå ganska långt ifrån den klingande musiken. I vissa fall kan det handla om att man skyggar inför att ta de definitiva besluten som blir avgörande för hur musiken faktiskt kommer att låta. Istället jobbar man vidare med formstrukturer etc. och håller på så vis de där besluten på säkert avstånd.

Ett sätt att direkt komma närmare den klingande musiken kan vara att utgå ifrån klangfärg när man komponerar. Klangfärgen hos dom olika instrumenten, enskilt eller i olika kombinationer. Jag tror att vissa passager i mitt orkesterstycke hade kunnat bli bättre om orkestrering/instrumentation hade funnits med som en mer integrerad del av styckets utformning. Orkestreringen blev för mig snarare en fråga om att färglägga ett redan färdigkomponerat material. Det är något jag ska försöka tänka annorlunda kring i fortsättningen.

En sak som jag tyckte var svårt med att skriva för orkester var att bestämma dynamik. Det är svårt att föreställa sig vilken dynamik som behövs i en specifik stämma för att den skall höras i förhållande till den övriga orkestern. Det fanns vissa passager i stycket där jag hade föreställt mig en generellt starkare dynamik än den som blev resultatet av vad jag hade noterat. Vissa saker gick att åtgärda/balansera på plats under repetitionerna, andra saker måste jag revidera i en uppdaterad version av stycket.

Jag känner mig nöjd med att jag lyckades hålla fast vid min ursprungliga idé, att utifrån fotografiet generera både formstrukturer och musikaliskt material. Det fanns situationer då jag ville avvika ifrån den grammatik och de strukturer som jag formulerat för stycket därför att jag tyckte det var svårt att forma materialet till något meningsfullt. Jag valde dock att inte göra det, utan fortsatte att jobba tills jag fick fram något som jag var nöjd med. Jag tror att musiken tjänade på detta i slutändan. Risken med att överge de principer man satt upp är att man hamnar i ett alltför godtyckligt komponerande utan någon riktning, vilket kan få konsekvensen att musiken förlorar styrseln. Man löser kanske ett lokalt problem men på bekostnad av helheten.



## Referenser

### **Böcker**

Forte, Allen *The Structure of Atonal Music* (New Haven & London, Yale university press, 1973).