



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för Kulturvetenskap

Amatörrockmusikers musikskapande

En studie i rockmusikers låtskrivande

Michelle Maass

Magisteruppsats i musikvetenskap.

Höstterminen 2013

Handledare: Lars Lilliestam

Abstrakt

Amatörrockmusikers musikskapande - En studie i rockmusikers låtskrivande, är en magisteruppsats om hur gehörsbaserade musiker använder sig av olika strategier och formler för att samarbeta och skriva musik.

Genom att intervjua fyra amatörrockband har en analysmodell kunnat ställas upp, vilken ger en varierad bild av samarbetet och skapandet inom bandens kreativa fas.

Huvudfrågan lyder: Vilka kreativa strukturer och arbetsmetoder förekommer inom amatörrockbands skapandeprocesser?

Genom en jämförande analys av bandens låtar konstateras det att arbetssätten och samarbetet varierar, inte bara banden emellan, utan även inom banden. Dessutom spelar de digitala medierna en framträdande roll inom det moderna låtskapandet.

Nyckelord: Kreativitet, skapande, låtskrivande, musicera, formler, rockmusiker, amatörrockmusiker, digitala medier.

Innehållsförteckning

Kapitel 1

Intro: En inblick i gehörsmusikens grunder

1.1 Inledning	1
1.2 Syfte och problemformulering	2
1.3 Forskningsfrågor	2
1.4 Tidigare forskning och litteratur	2
1.5 Teoretiska modeller	5
1.6 Informanterna	7
1.7 Avgränsningar	8
1.8 Metodiska problem	9
1.9 Kvalitativa intervjuer	10
1.10 Självreflexivitet	11
1.11 Min roll inom Bonzai Warrior	12
1.12 Gehörsmusik och formler	13
<i>Notcentrering</i>	15
<i>Tyst kunskap</i>	16
<i>Olika lärdomstraditioner</i>	17
<i>Musikaliska formler</i>	18
<i>Formscheman</i>	20
<i>Harmoniska formler</i>	20

Kapitel 2

Vers och refräng: Presentation av intervjumaterialet

2.1 Inspiration och kreativitet: vad, var och hur	22
2.2 En sammanfattande jämförelse	32
2.3 Samarbete och ledarskap	33
2.4 Informanternas skapande och samarbete	36
• <i>Alabama Cowboys</i>	36
• <i>Bonzai Warrior</i>	37
<i>Period 1</i>	37
<i>Period 2</i>	38
• <i>Captain Kirks Favourite Band (CKFB)</i>	39
• <i>Delusion</i>	41

2.5 En djupdykning i låtmaterialet	43
• <i>Alabama Cowboys</i>	44
<i>Black Eyed Girl</i>	44
• <i>Bonzai Warrior</i>	45
<i>We are the Kids</i>	46
• <i>Captain Kirks Favourite Band (CKFB)</i>	48
<i>Fast Lane</i>	49
• <i>Delusion</i>	50
<i>Hey Stupid</i>	51

Kapitel 3

Outro och sammanfattning: Den avslutande analysen

3.1 Olika modeller inom musikskapandet	54
3.2 En jämförande analys och diskussion	56
3.3 Vidare forskning	62
3.4 Sammanfattning	62
Källförteckning	67
Bilaga	70

Kapitel 1

Intro: En inblick i gehörsmusikens grunder

1.1 Inledning

Musik är något som många tar för givet. När vi lyssnar på radion, Spotify eller på gamla CD-skivor funderar de flesta inte alls på hur musikern eller musikerna har kommit på idén till låten, hur samarbetet mellan musikerna har sett ut för att komma fram till slutresultatet eller hur skapandeprocessen har sett ut över lag. Varför ska man egentligen fråga sig dessa saker? Det är ju den färdiga låten man är intresserad av och inte själva skapandet. Eller? Är inte denna väg, från idén genom skapandeprocessen och vidare till det färdiga resultatet, minst lika intressant som musiken vi lyssnar på? Kreativitet är det som driver människan framåt och utan denna drivkraft hade skapandeprocessen och därigenom musiken, aldrig kommit till.

I "The Hidden Musician" (1989) studerar Ruth Finnegan musiklivet i en engelsk stad. Hon är inte intresserad av den så kallade "professionella musikern" utan hon riktar in sig på gräsrotsorganisationerna eftersom det finns så mycket musik som man inte är medveten om. Amatörmusikerna eller de semiprofessionella/semiamatörmusikerna är en grupp som oftast är förbisedd inom musikvetenskapen och den akademiska världen, främst för att det har betraktats som "låg kultur" eller populärkultur (Finnegan 1989:3). Det har under lång tid förekommit en musikalisk kanon inom den akademiska musikvärlden som bestämt vad som anses rätt att studera, men med en "ny generations akademiker" har populärmusiken börjat få allt större uppmärksamhet.

Jag har själv sjungit i olika amatörband, allt från jazz till rock- och punkband, jag har skrivit ballader vid mitt piano som singer-songwriter och samarbetat med en gitarrist. Jag har egentligen aldrig tänkt på hur jag eller vi har skapat musik, det har alltid varit en självklarhet och inget jag hade reflekterat speciellt över. Efter Finnegans påstående att rockband skapar musik på samma sätt, reflekterade jag över hur vi i bandet som jag medverkade i, samt andra amatörmusiker i min omkrets, skapade musik på. Finns flera olika sätt att samarbeta och skapa musik på eller är Finnegans påstående korrekt? Enligt min uppfattning är hennes teori för smal och förenklad vilket kan bero på en vida utbredd och romantiserad föreställning av rockmusikers skapande. Det kan även bero på att vid tiden då hennes studie gjordes, i början av 80-talet, hade inte mycket forskning gjorts inom detta specifika område. Dessutom fanns inte tillgången till billiga, portabla inspelningsmöjligheter i samma utsträckning som idag vilket skulle kunna vara en anledning till hennes observation och senare teori.

För att få en bredare bild av hur rockmusiker skapar musik, har jag utfört intervjuer med fyra amatörrockband. Ur detta intervjumaterial har sedan slutsatser som talar för eller talar emot Finnegans påstående.

1.2 Syfte och problemformulering

Mycket av dagens populärmusik, dit rocken hör, är icke-notbunden musik. Det är en gehörsbaserad musikstil vilket innebär att det sällan används nedskrivet material. Det kan därför vara svårt att bedriva forskning i den klingande musikens förändring, jämfört med den klassiska musiken som är nedskriven, men detta är ingen orsak eller ursäkt att ignorera den i forskningsfrågor.

Jag vill med denna uppsats kunna bidra till förståelse för amatörrockmusikers skapandeprocesser och uppmärksamma populärmusiken i ett akademiskt sammanhang. Denna förståelse behövs eftersom detta *specifika* område inom musikvetenskapen fortfarande inte har fått den uppmärksamhet man kan anse att det förtjänar.

1.3 Forskningsfrågor

Musiker använder sig av olika formler när de skapar musik. För att förstå musikers kreativitet måste man först veta vilka dessa formler är och hur de används, är musikerna medvetna om dem, hur har de lärt sig dem och varför använder de sig av dem?

Huvudfrågan i denna uppsats lyder: Vilka kreativa strukturer och samarbetsmetoder förekommer inom amatörrockbands skapandeprocesser.

Andra viktiga följdfrågor har varit hur skapar amatörrockmusiker sin musik, det vill säga, vilka formler använder de sig av och varför? Finns det ett hierarkiskt system inom bandet och hur fungerar samarbetet under skrivarprocessen, vem gör vad och varför?

1.4 Tidigare Forskning och Litteratur

Litteratur och forskning i populärmusik handlar oftast om själva låttextern eller var/ hur musikerna har fått sin inspiration. Det finns ytterst lite litteratur kring den gehörsbaserade musikens skapandeprocesser. Dessutom har mycket av diskursen om populärmusik flyttats från bokformatet till digitala medier¹ vilket gör det mer tillgängligt men samtidigt svårare att hitta.

¹ Tidskrifter, bloggar etc.

Det finns dock sammanställningar av intervjumaterial, så som i *Musicians in Tune* av Jenny Boyd (1992) eller *Songwriters on Songwriting* (1997) av Paul Zollo. Det är böcker där professionella musiker berättar om hur deras låtar har kommit till, om kreativitet och skapande, men ingående beskrivningar av dynamiken inom ett band och hur låtarna kommer till förekommer sällan.

Även i George Martins *Musikmakarnas Handbok* (1985) hittar man intervjuer av kända musiker där Martin har försökt att ge en bredare förståelse av musikskapandet. Det förekommer inga djupgående analyser av intervjuerna men det kompenseras med material om musikaliska formler så som formscheman och om musikbranschens sätt att fungera.

Det finns även biografier om musiker och band där beskrivningen av skapandeprocesser enbart upptar några få sidor. Tyvärr förekommer det i dessa böcker mest skvaller och ”saftiga hemligheter” som är till för att boken ska sälja i större upplagor. Ett undantag är Keith Richards biografi *Livet* (2010) där man får följa Rolling Stones olika kreativa faser. Richards beskriver relativt ingående hur mycket av deras musik kom till och hur ”banddynamiken” såg ut under olika perioder. Han berättar exempelvis att han hade köpt ett hus i södra Frankrike och installerade en studio i källaren. Under denna period kunde Rolling Stones experimentera med olika ljudbilder inklusive, komposition, udda harmonier, melodik och text, utan att ha någon tidspress på sig. Tack vare detta kunde de utveckla sitt skapande och sin musik.

Håkan Lahger skrev en biografi om Ulf Lundell – *Den Vassa Eggen. Ulf Lundells Kreativa Kaos* (2008), vilken belyser några år av Lundells kaotiska liv, hans skapande och samarbeten, hur han fjärrar sig från sina medmänniskor genom bland annat sprit och egensinniga krav på medmusikerna vilket bidrog till att flera producenter och musikerkollegor distanserade sig från honom. Detta har ändå inte hindrat honom från att skapa och leverera fantastisk musik.

Det finns hyllmeter skrivet om The Beatles. I den engelska utgåvan av Hunter Davis *The Beatles* (2006) förekommer ett helt kapitel om deras skapande. Det är iakttagelser gjorda utav honom själv och andra i Beatles innersta krets, medan Beatles var i studion eller när Lennon och McCartney var tillsammans, eller på var sitt håll, för att skriva låtar. I *The Complete Beatles Recording Sessions* (1988) av Mark Lewishon får man följa bandets skapande när de befinner sig i studion mellan 1962 och 1970. Lewishon har också intervjuat bandmedlemmarna samt George Martin och Phil Spector. Även Ian McDonalds *Revolution in the Head* (1994) behandlar Beatles skapande och deras inflytande på 60-talets musikscen och ungdomskultur.

Finnegan (1989) har i *The Hidden Musicians: Music-making in an English town* gjort ett försök att förklara och belysa olika aspekter av skapande inom tre olika

genrer och Berger (1999) har gjort samma sak i boken *Perception and the Phenomenology of Musical Experience - Metal, Rock and Jazz*. Det intressanta är att Finnegan och Berger har sin utgångspunkt i antropologin respektive etnologin.

Weinstein har skrivit i artikeln *Rock Bands: Collective Creativity* (1993) om etablerade rockband och deras banddynamik. Weinstein är sociolog och intresserar sig bland annat för massmedia och populärkultur. Hon har dessutom skrivit många böcker och artiklar på ämnet rockmusik.

Musikskribenten Stefan Warnqvist har gett ut boken *Vägen till Sångerna – Samtal om kreativitet och låtskrivande* (2010) och Tony Scherman har i *The Rock Musician* (1994) sammanställt intervjumaterial från The Best of Magazine. Här intervjuas kända musiker som Bruce Springsteen, Prince och Guns 'n' Roses. Hur några av deras låtar kommit till berörs också.

Det är alltså lätt att hitta sidor på Internet som beskriver hur man skriver en hitlåt, en ”rockdänga” eller hur man utvecklar sitt egna kreativa skrivande. Exempel på sådana sidor är *composer.rowy.net*, *musikakuten.se* eller *demolatar.se* men återigen finns det inte så mycket skrivet om banddynamiken och hur musiken kommer till - från idé till färdig produkt.

Hillereds bok *Lathund för Låtskrivare* (2009) är dock en av flera böcker som ger handfasta tips för hur man kan utveckla läsarens kreativitet. Coryat och Dobsons *Frustrated Songwriter's Handbook – A Radical Guide to Cutting Loose, Overcoming Blocks, and Writing the Best Songs of Your Life* (2006), hänvisar till samma ämne, samt Leikins *How to Write a Hit Song* (2008). Leikin är en prisbelönad låtskrivare och i denna bok går hon igenom hur en rocklåt brukar vara uppbyggd och därefter ger hon tips på hur man kan göra för att själva skriva en ”Hit Song”, var man hittar inspirationen och hur man slipar texten så att den går under huden på lyssnarna samt hur harmonin och melodin samarbetar med texten för att bilda en helhet.

Det är inte många som har försökt förklara hur gehörsbaserade musiker lär sig att spela musik, hur den muntliga traditionen påverkar musik eller hur gehörsbaserad musik är uppbyggd. Under senare år har dock uppsatser som behandlar ämnet gehörsmusik dykt upp och många av dessa riktar sig till musklärare och hur de lär ut gehörsbaserad musik till eleverna.² Lucy Green gör i sin bok *How Popular Musicians Learn – A Way Ahead for Music Education* (2002) en jämförelse mellan formella och informella inlärningsprocesser. Green är en av de få som gör en djupare analys av hur muntlig traderad musik lärs in samt lärs ut. Även Lars Lilliestam har i sin bok *Gehörsmusik: Blues, Rock och Muntlig trading* (1995),

² Uppsatser.se

Se även Google.com – KG Johansson, Kan man undervisa i att spela rockmusik – så dyker många uppsatser upp med gehörsbaserat innehåll.

försökt förklara hur gehörsmusiken fungerar i praktiken. Han beskriver olika formler som musiken är uppbyggd på och som fungerar som utgångspunkter för musikerna när de gör musik. Musikforskaren Allan Moore har i *Patterns of Harmony* (1992) försökt göra en katalogisering av ofta förekommande ackord inom rockmusiken men på grund av hans användning av romerska siffror i sin ackordanalys är det svårt för läsaren att förstå om denne inte har studerat musikteori. Musikforskaren KG Johansson har både i sin doktorsavhandling *Can you Hear What They're Playing? – a study of strategies among ear players in rock music* (2003) samt i den internetpublicerade avhandlingen *Några Idéer om Gehörsmusik* (1997) skrivit om gehörsmusik och hur musiker inom denna tradition går tillväga för att ta ut musik på gehör.

1.5 Teoretiska modeller

Det finns en romantisk bild av hur rockmusiken skapas i en kollektiv anda samt den kreativa gemenskapen i ett band.

Ruth Finnegan (1989:160–167) presenterar tre olika skapandemodeller som är knutna till olika musikaliska genrer. Här nedanför följer en kort presentation av innehållet i de olika modellerna.

1. *The rock mode of collective prior composition* (*Rockmodellen*)

Det förekommer ingen klar ledare och musikens skapande samt utveckling är en gemensam insats från alla bandmedlemmar. Oftast börjar kreativiteten i replokalen med att en musiker har en idé på ett riff, sångtext eller melodi, eller så uppstår en idé genom att musikerna jamar tillsammans. Musik och text utvecklas parallellt och låtarna framförs som gemensamma verk. Det är svårt att ersätta en musiker och den nya musikern måste först skolas in i bandets repertoar och spelstil.

Inga noter används (gehörsbaserad musik) och Finnegan säger inget om andra medskrivna hjälpmedel.

2. *The classical mode of prior written composition by an individual* (*Klassiskamodellen*)

En kompositör skapar all musik som skrivs ner i noter (notbunden musik). Musikerna som framför stycket får inte ändra i musiken och måste dessutom följa kör- eller orkesterdirigenten. Detta är vanligast inom den klassiska musiken.

3. *Composition-in-performance* (*Jazzmodellen*)

Fasta formler eller mönster används som ”musikaliska mallar” för att improvisera över och sätta sin egen prägel på musiken. Inom jazzen och bluesen är detta vanligt. Noter kan användas men är oftast bara stöd för att komma ihåg ackord och rundor. Solomelodin improviseras fram från gång till gång vilket skapar unik musik för stunden. Eftersom repetitionerna är oregelbundna (inom rock och klassisk är de mer regelbundna) förväntas musikern vara flexibel, känna till samt kunna spela grunderna till standardlåtarna för att kunna improvisera över dessa. Musikerna är mer utbytbara än vad de är inom Finnegan's första modell. Inom denna modell förespråkas kollektivet *samtidigt* som det individuella.

Både Berger (1999) och Weinstein (1993) utvecklar Finnegan's ”rockmodell”. Jämfört med Finnegan är dessa modeller enbart knutna till rockmusiker och fokuserar på samarbetet inom rockband för att skapa musik. Skillnaden mellan Berger (1999) och Weinstein (1993) är att Berger använder olika grader av både diktatoriska och demokratiska kompositionsmodeller medan Weinstein gör en uppdelning mellan olika hierarkiska strukturer.

Under Samarbete och ledarskap (sida ??) presenterar jag Weinstein's (1993) teori. Dessutom utvecklar jag hennes och Bergers (1999) teorier och ställer upp min egen modell.

Bergers teorier:

1. ”*Gruppkomposition*”

Denna modell är mycket lik Finnegan's rockmodell (se sida 5) (Berger 1999:45–47, 183-184).

2. ”*Ledarledda kompositioner*”

En eller två av musikerna i bandet skapar huvudparten av all musik. Hierarkin är tydlig jämfört med den första modellen. Banden som jobbar efter denna modell är bl.a. Beatles och Rolling Stones med Lennon/McCartney och Jagger/Richards som kreativa ledare. Fördelen med ett samarbete är att ifall musikern har fastnat i sin kreativitet så kan den andre hoppa in med nya idéer (Ibid, Martin 1985:59).

3. ”Diktatoriskt ledarledda kompositioner”

Det finns band där det är en musiker som skriver all text och musik oavsett sitt eget instrument. Det finns olika grader av diktatoriska ledare, från den som inte tar hänsyn till medmusikernas idéer till den som presenterar en grundstruktur för bandmedlemmarna och låtar dessa sedan sätta sin prägel på musiken (Berger 1999:48).

1.6 Informanterna

Jag har valt att intervjua fyra amatörrockband. Tanken från början var att ha fem intervjuobjekt men ett band hoppade av innan jag hann intervjua musikerna. Reservbandet jag hade kontaktat hoppade också av. Till slut bestämde jag mig att fortsätta forskningen med de fyra band som återstod.

Alla fyra band är lokala amatörrockband från Malmö-Lund trakten. Jag började med att intervjua musikerna var för sig för att få en bild av hur de har lärt sig att spela sitt instrument, ifall de spelar flera instrument och hur de förhåller sig till den gehörsbaserade musiken de spelar. Senare träffade jag banden i grupp och frågade om samarbetet inom bandet och hur musiken skapades. Vid detta tillfälle försökte jag även att sitta med bandet och iaktta dem när de spelade. Tre band avböjde förslaget att jag skulle vara med och studera dem under repetitionen. Det var inte heller alla musiker i banden som ville låta sig intervjuas eller som var med under gruppintervjun. Av etiska skäl har jag i detta arbete bytt ut namnen på informatorerna samt banden.

Intervjuerna ägde rum i bandens repetitionslokaler. Syftet var att de skulle känna sig ”hemma” och ha en anknytning till musiken under intervjun. Därigenom hoppades jag att musikernas svar skulle bli mer autentiska. Omedvetet kanske de hade förställt sig ifall intervjuerna hade ägt rum i en främmande miljö.

Jag spelade in de individuella intervjuerna på en kassettdiktafon från 70-talet men bytte till en digital diktafon eftersom ljudet från den första inte var tillfredsställande.

Alabama Cowboys var ett band från Lund med enbart manliga musiker, Adam på sång och sologitarr, Björn på trummor, Carl på bas och David på kompgitarr. Musikerna var mellan 27 och 30 år gamla. 2013 löstes bandet upp efter att Björn flyttat ifrån Skåne. De resterande musikerna bestämde sig för att lägga ner bandet istället för att ta in en ny trumslagare. Adam var med under den individuella intervjun men kunde inte närvara under gruppintervjun.

Bonzai Warrior var det band som jag själv var med i under en period. Det var ett Lundaband med fem medlemmar varav jag var enda kvinna samt frontfigur. Från börjad var det Erik på trummor, Felix på bas samt Gunde och Håkan på gitarr.

Musikerna var mellan 28 och 31 år gamla. Under perioden 2011-2013 byttes trumslagaren ut till Ivar. Erik var med under de individuella intervjuerna men hade slutat när de gemensamma intervjuerna genomfördes då Ivar var med istället. Efter bytet av trumslagare var åldern inom bandet 28-34 år.

Captain Kirks Favourite Band (CKFB) var ett Malmöbaserat band med blandat män och kvinnor. Frontsångerskan Johanna, Karin på trummor, Maria på bas och Nils på gitarr. Åldern av musikerna låg mellan 26-30 år. Även detta band bytte ut några av medlemmarna under perioden 2011-2013 och Karin samt Nils byttes ut mot Linus på trummor och Olof på gitarr. Efter bytet av musiker ändrades åldern inom bandet till 29-38 år.

Delusion var också från Lund och även de bytte ut medlemmar under forskningens gång. Simon spelade trummor, Thomas bas och Uffe och Viktor spelade gitarr. Per var sångare men byttes sedan ut mot Rolf. När Per fortfarande var med i bandet låg åldersspannet mellan 20 och 29 år. När Rolf ersatte Per ändrades detta till 28 till 30 år. Jag har inte kunnat intervjua Per eller Rolf eftersom de inte var intresserade av att vara med.

1.7 Avgränsningar

Att skriva om skapandeprocesser är komplext. Man kan belysa arbetsprocessen och samarbetet inom gruppen från olika vinklar och man kan gå in i den musikaliska processen på en mikronivå, vilket dock inte är min avsikt. I detta arbete har jag valt att speciellt belysa hur amatörmusiker i rockband utvecklar sina grundidéer till att bli färdiga låtar. Jag har inte gått in på hur amatörbanden får till sitt speciella sound som gör att musiken blir ”deras”, utan jag har tittat på hur grundidéer till musiken uppstår och vem, eller vilka, i bandet som driver skapandeprocessen framåt.

I de fyra banden jag intervjuar förekommer 20 informanter varav enbart fyra är kvinnor. Jag skulle ha kunnat se på skillnader inom samarbetsstrategier och göra en jämförelse mellan de band som har kvinnliga rockmusiker och de med enbart manliga rockmusiker, men jag har valt att inte göra så. Inte heller kommer jag att göra en sociokulturell analys av informatörerna och deras musik. Jag har istället valt att utgå endast från mer musikaliska processer.

En specifik avgränsning i detta arbete är valet av intervju/studieobjekt. Att jag har valt att enbart intervjua fyra band kan ha medfört att jag missat förekomsten av olika aspekter och att variationen i resultatet därför har blivit för liten. Jag kan inte heller veta ifall informationen jag har fått är representativt, men för att göra forskningsmaterialet hanterbart har jag huvudsakligen av tidsskäl arbetat på detta sätt.

1.8 Metodiska problem

Berger berättar att han har blivit ifrågasatt av kollegor som varit skeptiska till hans försök att tillsammans med musikerna gå igenom en av deras låtar och försöka få reda på musikerns uppfattning om tonalitet.

Time and again, critics scornful of the analysis of popular music will say, 'Your little account may be all well and good, but did the musicians know what they were doing?' (Berger 1999:186).

Själv har jag inte blivit bemött med sådan skepsis, utan folk jag har pratat med och banden jag har intervjuat har varit öppet nyfikna (se sida 6-7 angående banden). Problem som jag istället har stött på är av en mer praktisk natur. Först är det problemet med källmaterialet, det vill säga att det finns mycket lite skrivet om just de detaljerna som jag är ute efter. Det finns som framgått en del litteratur som är intressant i mitt arbete, men den går sällan in på djupet på just de saker som jag ville veta. Dessutom är litteraturen oftast äldre och jag har haft svårt att hitta nyare forskning inom området. I till exempel Boyds, Zollos och Warnqvists intervjuer berättar musikern om kompositionsprocessen i allmänna ordalag. Detaljerna glöms oftast bort eller ignoreras och dessutom är musikern som blir intervjuad för det mesta en så kallade singer-songwriter, det vill säga de skriver all musik själva och hyr sedan in andra musiker som ackompanjerar musikern. På detta sätt försvinner medmusikerns roll i skapandeprocess som är just den som kan vara av stor betydelse för låten. Det kan även vara så att musikern som blir intervjuad medvetet undanhåller information om sina medmusikers medverkan till materialet eller helt enkelt glömmer bort att nämna medmusikern.

Ett annat problem som jag har stött på är frågan hur jag ska begränsa arbetet genom antal band jag intervjuar. Har man ett för stort antal forskningsobjekt, i mitt fall amatörrockband, är det lätt att materialet blir överväldigande, man tappar översikten och resultatet blir urvattnat eller rinner ut i sanden. Detta kan ses som ett brett men ”platt” forskningsmaterial. Använder man sig istället av för få intervjuer blir det svårt att få ett differentierat resultat på grund av bristen på informanter. Det blir då svårt att se skillnader inom analysmaterialet eftersom man inte har något att jämföra med. Att hitta den perfekta balansen kan vara mycket svårt. Kvale (1997) rekommenderar dock att forskaren använder sig av färre intervjupersoner och istället lägger mer tid på förberedelsen och analysen (Kvale 1997:129–130).

För att hålla materialet överskådligt men samtidigt kunna få en djupare förståelse för de kreativa strukturerna inom amatörrockbanden jag intervjuat, har jag, som framgått, valt att begränsa mig till fyra band.

Ett annat problem jag har haft har varit att hålla mig inom min tidsram. Banden jag intervjuade hade mycket att göra. Jag var glad att de ställde upp i intervjuerna och som studieobjekt och därför var det svårt för mig att vara bestämd när det gällde tider för intervjuerna. Det hände att banden inte hörde av sig med tider de kunde eller att tider som var bestämda ställdes in i sista minut. Några band som hade tackat ja att vara med i undersökningen hörde sedan aldrig av sig igen och ignorerade mina kontaktförsök. Detta ledde till att jag var tvungen att söka upp nya band och musikerna skulle diskutera sinsemellan ifall de hade tid och var intresserade av att vara med. Detta bidrog till att allt drog ut på tiden. Jag märkte även att några musiker inte var speciellt intresserade av att vara med på intervjuerna men att de ”ställde upp ändå” eftersom de andra i bandet ville vara med. Dessa musiker dök antingen aldrig upp till intervjuerna eller så var de fåordiga och ville inte gärna dela information med mig. Tyvärr har jag inte fått ut så mycket forskningsmaterial från repetitionstillfällena som jag hade velat. Några av banden skrev för tillfället inte på något nytt utan repeterade in gammalt material inför konserter eller tillsammans med nya bandmedlemmar. Ett av banden kände sig obekväma och ville inte ha mig med under repetitionen när de skapade nytt. De kanske kände sig hämmade av att en utomstående satt med och tog anteckningar medan de skapade. Tyvärr är det säkert vanligt att musiker låser sig och har svårt att slappna av när någon stör den invanda gruppdynamiken. Just under skapandefasen är man väldigt utsatt och sårbar eftersom man blottar sitt innersta jag.

1.9 Kvalitativa intervjuer

Jag strävade efter att uppnå en symmetrisk relation till fältet och informanterna, det vill säga att vi hade förtroende för varandra, hade en ömsesidig läroprocess och kunde ”konstruera kunskap tillsammans” (Kvale 1997:34,98). Samtidigt måste jag hålla i åtanke att hur jämställd intervjusituationen och samarbetet än må vara så förekommer det vad Kvale kallar för en asymmetrisk maktrelation. Eftersom jag som intervjuare ville få reda på specifika detaljer om ämnet så var det jag som bestämde ämnet på intervjun och vilka frågor samt följdfrågor som skulle ställas. Fastän intervjuaren försöker få till en förtrolig samtalsituation är det inte det samma som ett vardagligt samtal mellan vänner, det vill säga ”jämbördiga parter” (Lundgren & Ternhag 2002:40, Kvale 1997:49, 123-124).

Kvalitativ forskning används bland annat inom etnologin och betecknar relationen och interaktionen mellan forskare och intervjuobjekt/informant. Informationen som kommer fram under intervjuerna används sedan i en analys (Granheim & Lundman 2004:106, Jacobsen 1993:19, Kvale 1997:98).

1.10 Självrelexivitet

Eftersom jag känner till fältet sedan tidigare (jag spelar själv rockmusik på amatörnivå) så måste jag se upp med vad jag lade för värderingar i materialet. Men det fanns frågor man kunde ställa sig: Hur förändrar min inblandning forskningens resultat? Kan jag ha missat något uppenbart eftersom jag såg något som en självklarhet eller var det kanske så att banden jag intervjuade inte öppnade sig för mig eftersom de såg mig som en konkurrent? Kände de förtroende för mig och öppnade sig eftersom jag var ”en av dem”? Med det menar jag att jag känner till genren och jargongerna.

Det kan ha för- och nackdelar med att intervjua band och musiker som man känner. Alla de musiker som jag intervjuade hade på ett eller annat sätt en koppling till Bonzai Warrior som jag vid tillfället var en del av. Vi spelade tillsammans med dem på olika scener. Vi har även umgåtts privat. Att känna de man intervjuar kan vara en fördel eftersom man redan har ett förtroende för varandra och därför kan få fram information man annars kanske inte fått tillträde till. Det är också lättare att tolka vissa personliga uttryck och fraser som informatörerna använder. Samtidigt har jag lagt märke till att vissa av informatörerna inte känt sig bekväma att intervjuas av mig. Någon skojade till och med och menade att jag bedrev ”industrispionage”, att jag ville veta vad och hur de gjorde så att det skulle gagna mig själv och/eller mitt egna band. Detta fick mig att undra om de undanhöll information, medvetet eller omedvetet. Det kan också vara svårt att veta ifall informanterna hittade på saker för att framställa sig själva i bättre dagar, berättade uppbyggda historier eller var missvisande på andra sätt. Detta kan jag inte bortse ifrån och det kan vara svårt att upptäcka. ”We have the important goal of understanding another’s experience”, skriver Berger, vilket är en stor och ibland knepig uppgift (1999:256).

Samspelet mellan mina iakttagelser av fältet och mina reflektioner på det som sker, kallas inom etnologin för reflexivt fältarbete. Som forskare ska jag försöka vara distanserad till objektet, ”den Andre”, samtidigt som jag ändå ska vara känslomässigt involverad. Jag är både innanför och utanför (Lundgren & Ternhag 2002:37–38, 47, Kvale 1997:129, Ehn & Klein 2007:10, 30).

Detta framgår tydligt i Mats d Hermanssons avhandling *From Icon to Identity* (2003) om skotsk säckpipmusik i Skandinavien. Även han har ett tudelat förhållande till sig själv och fältet/ kulturen. Precis som jag var han en insider i kulturen han studerade eftersom han själv deltog och utvecklade kulturen. Samtidigt var han som musikvetare och forskare en outsider. Som akademiker hade han andra kunskaper, insikter och synsätt som ”de Andra” förmodligen inte besatt vilket medförde att han inom sitt fält eller sin kultur var en outsider (Hermansson

2003:18). Som forskare har vi ett analytiskt perspektiv på objektet medan informanterna som inte har samma akademiska förutsättningar ser på objektet ur ett spelmässigt perspektiv. Detta har under intervjuerna lett till förvirring för mina informanter då de inte förstod när jag exempelvis pratade om formler som ett musikvetenskapligt begrepp. Musikantropologen Alan Merriam gör skillnad på musikens användning och funktion där användning ”refers to the situation in which music is employed in human actions” och funktion som ”concerns the reasons for its employment and particularly the broader purpose which it serves” (Merriam 1964:210). Samtidigt görs en skillnad mellan de som lever i den specifika kulturen och ”använder” musiken (emic)³ och mellan de som iakttar kulturen och kan beskriva funktionen av musiken utifrån (etic)⁴ (Hermansson 2003:310). Merriam beskriver detta i termer av ”folk evaluation” och ”analytical evaluation”:

The folk evaluation is the explanation of the people themselves for their actions, while the analytical evaluation is applied by the outsider, based upon experience in a variety of cultures, and directed towards the broad aim of understanding regularities in human behavior (Merriam 1964:31–32)

1.11 Min roll inom Bonzai Warrior

Att jag var sångerska i Bonzai Warrior har jag redan nämnt, men hur såg då mitt kreativa skapande ut i samarbete med mina medmusiker?

Jag sjöng i bandet och skrev både sångmelodier och texter till låtarna. Det hände ibland att de andra musikerna kom med förslag på vad en låt skulle handla om, en fras som de gärna ville ha med eller en melodisnutt eller stämman som skulle passa in. Jag brukade ta hänsyn till deras idéer och försökte få in dessa i slutresultatet. När jag hade idétorka kunde deras idéer användas som katalysatorer för att få igång inspirationen.

Inspirationen var en process som pågick hela tiden och idéer poppade upp i huvudet på mig när jag minst anade det; när jag skulle sova, stod i duschen eller när jag var ute och sprang. Ibland hade jag inget tillfälle att skriva ner idén men oftast kunde jag skriva ner det i ett block eller på en post-it lapp. Mobilen var också ett bra hjälpmedel eftersom det finns inspelnings- samt nedskrivningsmöjligheter på den och den är alltid tillgänglig.

När Erik i bandet skickade ut de färdigarrangerade låtarna brukade jag sätta mig vid datorn och lyssna igenom låten för att få en känsla för den och kanske få idéer om vad den skulle kunna handla om. Jag var aktivt i mitt arbete med själva sångmelodin och texten och jobbade med mina idéer tills jag hade en färdig

³ Emic – ”folk evaluation” (Hermansson 2003:310, Merriam 1964:31)

⁴ Etic – ”analytical evaluation” (Hermansson 2003:310, Merriam 1964:32)

grundstruktur för texten och melodin. Jag började med att hitta en melodi med några fraser som passade till musiken. Efter att jag hade en grund fortsatte jag med att finputs de olika delarna. Låtarna brukade vara färdiga inom två till tre veckor och efter det hade bandet en helt färdig låt att repetera in.

Det hände aldrig att jag skrev hela texter under repetitionerna eftersom jag ville ha lugn och ro omkring mig och inte känna någon press. Jag kunde visserligen få idéer till historier under repetitionerna, men idéerna utvecklade jag alltid vidare hemma.

1.12 Gehörsmusik och formler

Gehörsbaserad musik förstås ofta som musik som framförs av utövare som saknar formell musikutbildning och som därför inte har någon formell kunskap i musikteori eller notläsning. Avsaknaden av kunskaper inom noter och teori medför dock att musikerna måste hitta andra sätt att lära, lagra och framföra musiken på. Eftersom man även behöver använda hörseln när man spelar efter noter är gehörsbaserad musik en olycklig benämning. Ett bättre alternativ kommer från Lilliestam (1995) som föreslår begreppet icke notbunden musik. På så sätt blir skillnaden mellan de två olika musikaliska traditionerna mer tydlig och mer rättvis. Den mesta av världens musik genom historien har tillhört kategorin gehörsbaserad/ icke notbunden musik och det var först under 1000-talet som man inom kyrkan började utarbeta ett notsystem.

Ett återkommande ämne när jag intervjuar informanterna är just vikten av hörseln och örat. Håkan i Bonzai Warrior säger till exempel att när han började spela gitarr så hörde han när olika harmonier fungerade ihop och när de inte gjorde det. Han lade de lyckade kombinationerna på minnet och har sedan byggt upp en ”bank” med olika mönsterkombinationer (formler) han använde sig av. Nästan alla musiker jag intervjuat sa att de lärde sig mycket nytt genom att lyssna på annan musik och sedan försöka härma det de hör.

Nils i Captain Kirks Favourite Band svarar på frågan hur han lär sig nya riff:

Gehör, bara gehör. Det är väldigt sällan att jag laddar ner tabs.⁵ Det har varit gehör först och sen efter att jag lärt mig på gehör så gick jag till tabsen för att kolla om jag hade rätt. Så jag körde på den jobbiga vägen för jag tänkte: jag behöver ändå öva upp mitt gehör så jag kan lika gärna börja nu och köra jättehårt och kolla om jag hade rätt: ”Ah, fan va bra, jag hade rätt!”

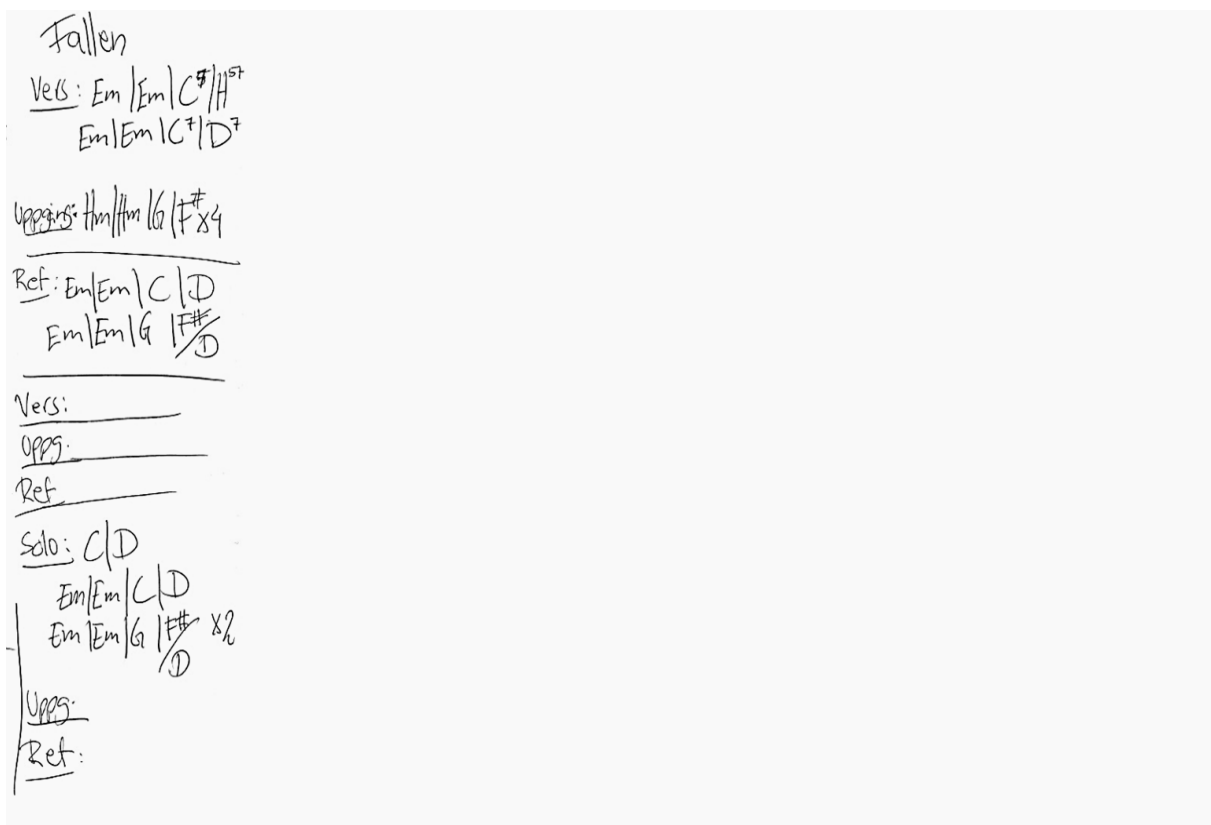
Olof som spelar gitarr i Captain Kirks Favourite Band säger uttryckligen att det är örat som bestämmer vägen när han skapar. Han säger att han inte tycker om att

⁵ Tabulatur (se fig. 2-3, sida 13)

censurera en låt bara för att den inte faller in i ramen för vad ”riktig rock” anses vara. Ifall låten vill gå i en viss riktning ska man inte försöka hindra den; ”Man kan inte säga att ’så här är det, eller så här är det inte’, utan örat får bestämma”.

Rockmusik är icke notbunden musik pga. avsaknad av noter. Det stämmer emellertid inte helt att man inom rockmodellen inte använder sig av något skrivet material, utan bruket av nedskrivna musikaliska riktlinjer, i form av form- och ackordscheman är vanligt (se fig. 1). Dessa skrivs ner på papperslappar, i block, på white-boards samt i mobiltelefoner för att inte glömmas bort till nästa repetition. Sångtexten skrivs också ner och övas in (Lilliestam 1995:175).

Fig. 1



Tabulatur är en variant på notskrift som används av musiker som inte läser noter (se fig. 2 samt fig. 3). Istället för noter är tabulaturen uppbyggd på siffror och bokstäver och ger en visuell bild av instrumentets greppbräda och var musikern ska placera sina fingrar. Eftersom tabulaturen ger musikern en snabbare och lättare bild av det musikaliska skeendet, använder många gehörsbaserade musiker detta hjälpmedel.

Fig. 2

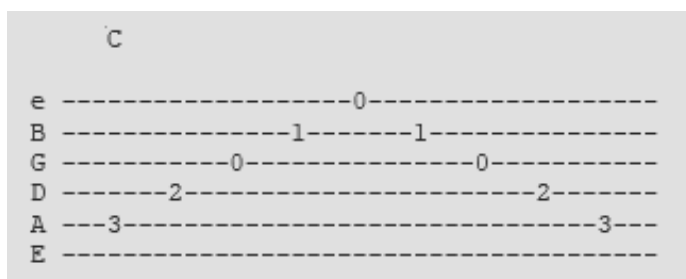
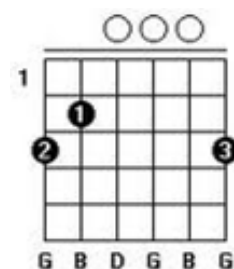


Fig. 3



Notcentrering

Vi lever i en kultur där mycket av vår information befästs i någon form av skrift. Vi är beroende av ett skriftsystem och har därför svårt att föreställa oss en kultur utan något skriftspråk och där kunskap överförs enbart genom den muntliga traditionen.

Philip Tagg för en diskussion om vad han kallar för ”a culture-centric fixation on certain ’notable’ parameters of musical expression [...]” (Tagg 1983:6). Denna föreställning om att det nedskrivna har ett högre värde än det muntliga, har bidragit till att en notcentrering har uppstått runt musiken. Inom musikvärlden finns det ett prestationstänkande som innefattar tanken om noternas överlägsna betydelse. Uppfattningen om att ju mer komplicerad ett musikstycke är desto mer värde har det är en del av denna uppfattning (Lilliestam 1995:5). Samtidigt har noter varit viktiga för den västerländska musiken eftersom man med noter har kunnat återskapa gammal musik samt få en spridning av musik som annars varit omöjligt. De stora västerländska verken, symfonier och operor hade varit mycket svårt, om inte omöjligt, att memorera och framföra utan just noter.

Notcentreringen går ut över självlärda musiker och bidrar till en kulturell värdesättning där musik och annan konst stämplas som hög- respektive lågkultur. Det förekommer att musiker i de respektive traditionerna ser med avund på den andras färdigheter. Det är lätt att glorifiera kunskaper som man själv saknar. Samtidigt ser de olika musikerna på varandra med misstro. Detta fenomen skildras bland annat i Lilliestam och Bossius bok *Musiken och jag* (2012) (Lilliestam 1995:2-5, 38).

Notcentreringen och den starka traditionen som omger den medför också att gehörsmusiker säger att de *skriver* musik. Bilden av kompositören som skriver ner musiken not för not är inpräntad i vårt undermedvetna och vi har svårt att bryta oss loss från symboliken. Alla informanter i detta arbete säger själva, utan att reflektera över ordet, att de skriver musik. Jag kommer i fortsättningen att använda ordet skriva, när jag menar skapa, eftersom det är så informanterna uttrycker sig.

Många uttryck från den klassiska musikteorin används även av gehörsmusiker. Det är idag inte ovanligt att gehörsmusikerna är bekanta med grunderna inom musikteori och många av informanterna har gått i kommunala musikskolan när de var små. Populärmusik är inte teorilös utan det betyder bara att reglerna om musikens uppbyggnad och terminologin inte är samlad på en plats eller att den blir systematiskt utlärd som inom den klassiska lärdomstraditionen. Man har istället skaffat sig ett eget språk, fränsett den klassiska terminologin, och språkbruket inom populärmusiken är så pass vedertaget att de flesta gehörsmusiker använder det. Ett exempel är ordet lick som är ett kort melodisk motiv eller fras. Benämningarna flyter oftast in i varandra och vissa musiker använder ordet lick när de menar riff och vise versa.⁶

Tyst kunskap

Många musiker inom populärmusiken saknar en formell musikutbildning och därför anser många att dessa musiker inte förstår grunderna inom musiken. Detta stämmer inte utan skolade och ”icke skolade” musiker har bara olika sorters kunskaper.

Kunskap som inte kan eller har verbaliserats kallas för *tyst kunskap*. Lilliestam vill kalla det för ”overbaliserad kunskap” eftersom termen är mer neutral (Lilliestam 1995:39). Bengt Molander menar att det förekommer olika delar av tyst kunskap. Kunskap som generellt är svår att fånga i ord, så som emotionella eller sinnliga erfarenheter. Det kan även vara kunskap som är underförstådd, det vill säga när handlingen eller kunnandet blir taget för givet. Detta kopplas oftast till vår kultur eller sociala situationer. Ett exempel är att hälsa med höger hand. Den kunskap gehörsmusiker besitter är till stor del tyst kunskap. De ha svårt att förklara vad de menar eftersom de saknar termerna som ”skolade” musiker har, men oftast har de en större kunskap i musikteori än vad de själv är medvetna om (1995:39–40).

Olika lärdomstraditioner

Inom pedagogiken talas det oftast om olika lärdomstraditioner eller inlärningsprocesser (formell och informell musikutbildning/tradition). I den formella traditionen förekommer lärare-elev förhållanden, vissa regler ska följas, traditionell musikteori lärs ut och ut/inlärnningen är systematisk och formaliserad. Eleven förväntas att göra vissa övningar eller läxor från gång till gång. Det sker en

⁶ Riffet skiljer från från licket genom att vara en kort melodisk melodi som upprepas, medan licket oftast används som en övergång.

tvåvägskommunikation där eleven kan fråga och blir visad ifall denna inte förstår. Inläringen blir både visuell och gehörsbaserad.

Rockmusiker gå oftast i den informella lärdomstraditionen och är autodidakter.⁷ Att vara självlärd betyder inte att man inte har haft kontakt med andra musiker. Oftast blir man inspirerad av andra musiker, man utbyter information och lär sig genom att lyssna och kopiera det man hör. Relationen mellan den som lär ut och den som lär sig är inte lika strikt som inom den formella utbildningen, utan är mer social och vänskaplig. Green kallar det för *peer-directed learning* (Green 2002:4-5, 76, 128, Lilliestam 1995:151). Systematiseringen av inläringen är inte den samma och man mäter musikerns kvalité på andra sätt ex ifall musiker kan livnära sig på musiken. Inom denna tradition sker det oftast, men inte alltid, en envägskommunikation och istället för att ha en lärare kan ”eleven” utveckla sitt musikaliska kunnande med hjälp av cd-skivor, böcker, instruktions videos eller Internet. Nackdelen är att man inte kan fråga hur personen man lyssnar och tittar på spelar utan man har oftast bara sitt gehör att gå på (Green 2002:71, Lilliestam 1995:150–151).

Det är relativt vanligt, också bland informanterna, att man tar hjälp utav musiktidningar, läroböcker och YouTube när man börjar spela ett instrument. I musiktidningarna kan man hitta artiklar om olika tekniker, musiker och instrument och man kan lära sig spela skalor eller olika riff.

Gunde i Bonzai Warrior berättar:

Jag köpte en bok som handlade om Guns 'n' Roses kändaste gitarrprylar. Det fanns noter och tabs till alla deras licks och alla kända låtar. Så gick man igenom det och lärde sig efter tonerna och sen när man kunde spela det på riktigt förstod man mer tekniken bakom, och kunde göra likadant fast på sina egna grejer. Det borde man kanske göra lite oftare.

Bi-musikalitet är när en musiker både är formellt och informellt utbildad i musik (Green 2002:6). Många av mina intervjupersoner är bi-musikaliska och jag vill påstå att det är ganska vanligt bland gehörsmusiker idag. Det finns vad jag skulle vilja kalla för en ”kommunala musikskolans generation”. Många barn uppmuntras av föräldrar och skola att börja spela ett instrument på kommunala musikskolan. Där lär de sig spela sitt instrument efter noter men fortsätter sedan med ett annat instrument och börjar då oftast spela efter gehör. Ett exempel är Gunde i Bonzai Warrior som spelade trombon efter noter både i musikskolan och i Lunds Ungdomsorkester innan han började spela trummor och gitarr efter gehör. Simon i

⁷ Med autodidakt utbildning menas att en systematisk och formell handledning saknas och att lärandet av sitt instrument är ”ett kontinuerligt inslag i ens livssituation” (Lilliestam 1995:156), dvs. att man lär sig individuellt utan att vara plats- eller personbunden.

Delusion har också gått på Lunds Musikskola och har spelat trummor där i flera år. Sedan spelade han även i Lunds Symfoniorkester. Han lärde sig mycket musikteori och att trumma efter noter men han säger att han inte använder sig av dessa kunskaper när han spelar rock. Maria som spelar bas i Captain Kirks Favourite Band berättar om när hon tvingades att spela piano istället för gitarr som hon helst av allt ville göra.

Lite påtryckning från skolan var det nog, för alla skulle söka in till musikskolan [kommunala]. Och då minns jag så väl att jag valde gitarr på den första, det var jag och en kompis som valde gitarr och vi bara gick och hoppades att vi skulle få gitarr: Hoppas, hoppas vi får gitarr! Och vi skulle sitta hemma och öva tillsammans för vi hade en akustisk gitarr hemma och jag tyckte det var roligt att sitta och plinka med den. Men så fick ingen av oss gitarr och vi var så besvikna. Och jag har tänkt nu i efterhand: Tänk om vi hade fått det och man kanske hade blivit skitgrym och fortfarande spelat. Det är så synd att man inte fick det man verkligen ville, då hade man kanske... Men då blev det piano och det var mitt 3:e val, så det var inte så att: Oh, jag vill spela piano!

Nils som spelar i samma band som Maria kommer från en musikerfamilj. Både mor- och farföräldrarna jobbar med musik och hans mor är pianist. Han började spela piano redan i femårsåldern med mamman som lärare och när han var fjorton började han spela gitarr. I början satt han och spelade för sig själv men på gymnasiet gick han i musikklass och utvecklade sitt spel.

De flesta informanterna har gått musikestetiska linjen på gymnasiet där de fått spela gitarr och trummor. Dessa instrument var i högre grad självvalda i jämförelse med instrumenten de spelade på kommunala musikskolan.

Musikaliska formler

Nästan all musik är uppbyggd på specifika mönster och använder sig av speciella musikaliska motiv. Det kan vara allt från hur låten är uppbyggd (formschemat), till harmoniska strukturer och riff. Lilliestam kallar sådana mönster för musikaliska formler och beskriver dem som ”ett karaktäristiskt musikaliskt motiv eller mönster, vilket har en igenkännbar kärna, även om det exakta utförandet av formeln kan variera inom vissa ramar” (Lilliestam 1995:30).

I den muntliga traditionen har olika formler alltid existerat och skalders har använt sig av dem för att lära sig långa epos utantill. Genom att minnas olika rytmiska, melodiska och formmässiga mönster har de lärt sig långa textsekvenser. Inom musikvetenskapen finns det egentligen ingen vedertagen definition av vad en formel är. Uttrycket kommer ursprungligen ur litteraturen och betyder “en fast ordkombination” men kan vara allt från traditionella teman till olika diktformer och

metriskas mönster. Det är svårt att överföra terminologier från ett forskarfält till ett annat och inom musiken används begreppet om ett återkommande mönster, motiv eller harmoniska strukturer. Ett grundläggande krav är att man ska känna igen de olika motiven, gränserna måste vara klart definierade och man måste kunna skilja dem från varandra (Lilliestam 1995:29, 192-194, Finnegan 1989:165).

Inom musiken används formler för att bygga upp en låt men kan också användas av lyssnaren för att stilbestämma musiken. Formlerna kan kombineras med andra formler, det vill säga olika rytmiska mönster, riff och melodier vilka ger låten en annorlunda karaktär. De flesta formlerna ses som ”fria” och är inte bundna till specifika musikstilar utan ses nästintill som musikaliskt allmängods. Det finns däremot vissa formler, oftast rytmiska, som är tätt förknippade med en viss musikstil. De latinamerikanska rytmerna kan till exempel med svårigheter användas i något annat sammanhang utan att man börja tänka på just latinamerikanska rytmer (1995:30, 32, 192).

Formler är kulturellt betingade och används för att ge lyssnaren något välbekant att orientera sig efter. Levitin (2008) menar att vår toleransnivå mot musik ligger i vår referensram och ifall vi saknar dessa referenser kan musiken upplevas som kaotisk och svårlyssnad. Lösningen är att hitta landmärken – mönster/ formler - i musiken som vi kan orientera oss efter och på så sätt avkoda musiken. Levitin (2008) jämför detta, att inte känna igen formler i musiken, med att åka på en väg utan vägskyltar. Du vet inte var du är och du vet inte när du kommer fram till ditt mål, vilket kan upplevas som stressande (Hillared 2009:81, Levitin 2008:235, 234, 237-238, Lilliestam 1995:33, 215). Eller som Levitin uttrycker det:

In a sense, schemas are everything. They frame your understanding; they're the system into which we place the elements and interpretations of an aesthetic object. Schemas inform our cognitive models and expectations (Levitin 2008:234).⁸

Formschema

Ett formschema är ett mönster för hur en låt är uppbyggd. Berger (1999) kallar verser och refränger för rockens ryggrad, medan intron, outtron, bryggor och solon ses som byggstenar som läggs på stommen. Alla dessa byggstenar förekommer i de flesta rocklåtar (fig. 4-5). Denna form är mycket flexibel och man kan dra av, strukturera om och lägga till de olika komponenterna i flera olika kombinationer (Berger 1999:63–64, Lilliestam 1995:215, Martin 1985:50–51).

⁸ Levitin kallar formler för scheman.

Fig. 4 Vers-refrängformeln

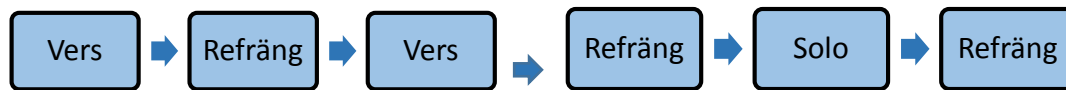
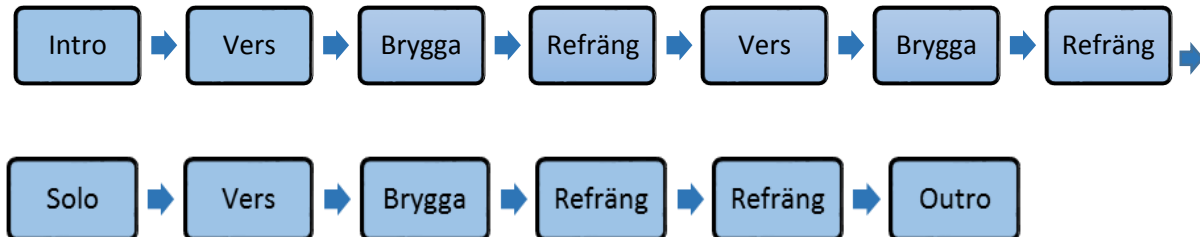


Fig. 5 En vanlig variant på vers-refrängformeln



Informanterna kallar denna form för rockformen eftersom de använder sig av den i sin rockmusik. Men eftersom formen inte är genrebunden kommer jag kalla den för vers-refrängformeln.

Andra formscheman som var mer förekommande i äldre populärmusik är bluestolvan och Tin Pan Alley-formen (AABA). Under 50-talet, när rock'n'rollen fortfarande var ung och influerad av schlager, var många av låtarna, bland annat Beatles låtar, uppbyggda på AABA formen. Genom att använda sig av upprepningar och solon på oväntade, men lämpade ställen gjorde Lennon och McCartney låtarna mer intressanta att lyssna till (Lilliestam 1995:58–59, 99, 210).

Harmoniska formler

Musiker använder sig även av harmoniska formler. Den mest använda inom populärmusiken är tre-ackordsformeln. Exempel på dessa är Tonika – Subdominant – Dominant formeln. Rikke Valens stora hit La Bamba från 1958 har gett upphov till "La Bambaformeln". Fastän La Bamba inte var den första låten uppbyggd på denna ackordföljd så var det en av de första stora amerikanska hitlåtarna med denna formel. Många rocklåtar är uppbyggda helt eller delvis på dessa specifika ackord och Bob Dylan lär ha blivit inspirerad av "that La Bamba riff" när han skrev refrängen till Like a Rolling Stone (1995:198). Även Lynryd Skynryds hitlåt Sweet Home Alabama har blivit en benämning på en tre-ackordsformel som används flitigt inom populärmusiken. Andra låtar som använder "Sweet Home Alabamaformeln" är Beatles *Hey Jude* och Bruce Springsteens *Streets of Philadelphia* (1995:198).

Det som skiljer de senaste formlerna från T-S-D formeln är att de inte är funktionsharmoniskt kopplade till en definierad modus eller tonart och därför saknar en klar dominant.

Olika riff kan också användas som formler och några har blivit allmängods eller standard riff medan andra är fast knutna till en specifik låt. Muddy Waters Hoochie Coochie Man-riff är en sådan formel som inte längre är bundet enbart till denna låt utan musiker använder och gör om den för att sätta sin egen prägel. Alla känner igen riffet till Led Zeppelines *Smoke on the Water*, men "lånar" man riffet till sin egen musik anses det vara plagiat (1995:203).

Några formler

T-S-D och Bluestolvan: C – F – G – (a)

La Bamba: C – F – G – (F)

Sweet Home Alabama: C – Bb – F

Indiepop: F – G – a (används mycket inom indiepopgenren)

Kapitel 2

Vers och refräng: Presentation av intervjumaterialet

I kommande kapitel vill jag ge en övergripande bild av hur musiken använder sin kreativitet samt när och var de blir inspirerade. Utifrån informanternas intervjumaterial presenteras olika tillvägagångssätt som sedan jämförs och framhävas av kända musikers utsagor. Även bandens kreativa flöde, hur de tar till vara på sin inspiration och samarbete belyses för att ge en nyanserad bild av hur musiken skapas.

En snabbdykning i utvalda låtar (en låt från varje band) görs och den musikaliska undersökningen koncentrerar sig främst på formschemat och harmoniska formler. Detta ger en övergripande inblick i hur musikerna använder sig av formler i sitt skapande och hur musiken byggs upp.

2.1 Inspiration och kreativitet: vad, var och hur

En bild man lätt får av litteraturen är att inspirationen och kreativiteten kommer till musikerna på olika sätt. Dessutom att det förekommer olika sätt att ta tillvara på inspirationsflödet samt hur/ när texten kommer till och vilken betydelse den har.

Miss Li får inspiration när hon sitter på toaletten eller när hon duschar, situationer då hon koppla av och inte har något annat att tänka på. Eva Dahlgren säger att man ”inte ska underskatta vikten av en promenad, det pågår ett slags omedvetet arbete i huvudet på en när man går” (Warnqvist 2010:232, Dahlström 2011:8–11).

Det pågår även en undermedveten process när vi sover. Nicke Borg, sångare i Backyard Babies, får mycket idéer när han ska somna och han kan vakna mitt i natten med en idé på ett riff. Detta har även hänt gitarristen i Rolling Stones, Keith Richards, som skrev grundstrukturen till *Satisfaction* medan han sov. Han hade en bandspelare vid sängen och såg en morgon att kassetten var full fastän han hade satt in ett nytt band kvällen innan. När han lyssnade igenom det hade han under natten spelat in en grov skiss på det som kom att bli *Satisfaction*. Richards berättar:

Det var bara ett skelett, och det lät inte likadant givetvis, eftersom det var inspelat akustiskt. (Fox & Richards 2011:167–168)

Olika miljöer, situationer, händelser i historien samt saker musikern läser i tidningen/böcker, hör på radion eller ser på tv, kan också ge näring åt kreativiteten och inspirationen. När Keith Richards och Mick Jagger vaknade en regnig morgon av att Richards trädgårdsmästare, Jack, klampade förbi fönstret frågade Jagger vad det var för något som lät. Richards svar ”det är bara Jack, Jumping Jack” och

utifrån detta utvecklades idén till låten *Jumping Jack Flach* (Fox & Richards 2011:226).

Konflikten på Nord Irland inspirerade till U2s album *War* och låten *Sunday Bloody Sunday* skildrar de blodiga kravallerna i Dublin och Londonderry. *A Day Without Me* skrevs efter att Bono fått veta att sångaren i Joy Division, Ian Curtis, hade begått självmord (Scherman 1994:79,82).

Paul McCartney gjorde en omskrivning av Spike Millegans tankegångar om pianotangenternas lika värde. Detta eftersom att ha lyssnat till en föreläsning av Millegan. Resultaten blev *Ebony and Ivory* som McCartney senare sjöng tillsammans med Stevie Wonder (Martin 1985:62–31).

Nick Borg berättar att han bli inspirerad av filmer:

När jag började skriva sista Backyard Babies-plattan, till exempel, så satt jag och kollade på filmen *Departed* [...] och fick en massa inspiration till en låt därför att den var hård och rå (Warnqvist 2010:25).

Guns 'n' Roses lät sig inspireras av andras material när de skrev *Mr Brownstone*. I den använder de den så kallade "Bo Diddley rytmen" och Bob Dylan blev som bekant inspirerad av "that La Bamba riff" när han skrev refrängen till *Like a Rolling Stone*. Dessutom berättar Dylan att han baserar många av sina låtar på protestantiska hymner och "Carter Family songs"⁹ (Hilburn 2005:74, Scherman 1994:184, Lilliestam 1995:199).

What I do is, I'll take a song I know and simply start playing it in my head. [...] At a certain point, some of the words will change and I'll start writing a song (Hilburn 2005:75).

Utifrån detta kan det vara svårt att inte plagiera andras musik. Keith Richards har blivit osäker på ifall det är hans egna riff när han har tyckt att ett riff har varit för bra för att vara han själv som skrivit.

Man tänker, varifrån har jag snott den här? Nej, nej ingenstans ifrån – eller, i alla fall inte så att det märks. Och så inser man att låten skriver sig själv, man är bara en förmedlare (Fox & Richards 2011:288).

Det förekommer även olika sätt och tider att vara kreativ på. Leonard Cohen har en utpräglad skrivrutin och ser skapandet som ett heltidsjobb. Oavsett om han har inspiration eller inte går han upp tidigt på morgon och försöker aktivt jobba med musiken i några timmar. Fastän han har en fast skrivrutin säger han att han skriver

⁹ Carter Family var en amerikansk countrygrupp som var aktiva från 20- till 40-talet.

hela tiden, så fort han får en idé skrivs den ner och jobbar sedan vidare med den (Zollo 1997:331, 349).

I början av sin karriär skrev Eva Dahlgren enbart när hon hade inspiration. Hon blev trött på att dygnsrytmen hade ändrats och bestämde sig för att skaffa ett kontor där hon kunde jobba på ”vanlig kontorstid”. Att sitta och arbeta aktivt var i början en omställning men efter ett tag lärde hon sig att mana fram inspirationen istället för att sitta och vänta på den (Dahlström 2011:8–11).

Per ”Plura” Johnsson i Eldkvarn, och nu även i ”Pluras Kök”, isolerar sig i perioder för att ostört och koncentrerat hänge sig åt skapandet. Det är många musiker som ”gör en Plura”, som inte ser sitt skapande som ett 9 – 5 jobb utan som istället åker bort eller isolerar sig för att skriva (Lilliestam 2013:208–209).

Timo Räisänen åker till en stuga i skogen för att skriva ny musik. Hösten är en bra kreativ period för honom och flera av hans låtar uppkommer då (Warnqvist 2010:117, 125).

Sångerskan Maria Andersson i Sahara Hotnights hyrde ett hus i skånska Arild dit hon drog sig tillbaka för att skriva skivan ”Sahara Hotnights” Hon kallar perioder av isolering för ”Lundellska perioder” och poängterar att just ”total isolering” är bra för kreativiteten. Lundell är känd för att isolera sig när han skriver låtar och böcker, och han har bland annat haft en ”skrivarlya” på Södermalm (Collins 2011, Lahger 2008:118,156).

Singer-songwritern, Elin Ruth Sigvardsson, kallar sig själv för ”periodare”. Hon kan inte frammana skaparkraften utan upplever perioder då hon är mer kreativ än andra.

Jag samlar omedvetet stoff, och när det lugnar ner sig på andra plan börjar det direkt hända grejer i huvudet låtmässigt (Warnqvist 2010:63).

Sångerskan och låtskrivaren Miss Li har inte heller någon skrivrutin utan skaparlust kan komma när som helst.

[...] låtskrivandet bygger på en spontan känsla som kommer i kroppen. Det viktigaste är att man inte motarbetar den självklara impulsen utan att man bara följer med. Jag kan inte sätta mig och tänka för mycket på hur låten ”borde” vara uppbyggd för att den ska blir så bra som möjligt. Det måste komma av sig själv. Sedan kanske man gör medvetna val när man väl spelar in den, för att den ska funka bättre som radiolåt eller som ett urballat albumspår. Men det viktigaste är att ta låten dit den vill (Warnqvist 2010:232).

Det finns olika tekniker för att samla sitt material på och Elin Ruth Sigvardsson berättar att hon alltid har sin mobil med sig:

Jag har alltid med mig min iPhone med diktafon för det kan komma någon slinga till en låt då och då, var jag än är, vilken tid på dygnet det än är, och då försöker jag spara det. Även textmässigt (Warnqvist 2010:63).

Stan Ridgway, gitarrist i bl.a. Wall of Voodoo och Hecate's Angles, använde något som han kallade för "papperspåsetekniken". Han skrev ner sina textidéer på en lapp och stoppade ner dem i påsar. Sedan kunde han leta igenom påsarna för att få nya idéer eller för att hitta något som passade till låten han jobbade med för tillfället. Samma sak gjorde han med kassetband men spelade då in musikaliska idéer. Kassetterna innehöll mer en känsla eller ett groove som han gillade och ville jobba vidare med. Han kunde ta fram en idé ur papperspåsen (text) och sammanföra den med musiken som han hade på kassetten. På detta sätt pusslades olika idéer ihop (Zollo 1997:625).

Sångaren och musikern Paul Simon använde sig av sin dagbok där han beskrev sina känslor och drömmar. Han skrev ner detta direkt på morgonen när han började jobba med musiken och hade sedan material han kunde använda i sina låtar (Martin 1985:67).

Jimmy Webb, låtskrivare, använde något han kallade "memory server". En bandspelare stod på pianot och tog upp allt han spelade. Oftast spelade han en ackordföljd eller melodislinga av ren slump, genom att greppa fel. Detta lät nytt och spännande och eftersom det fanns inspelat behövde han inte vara orolig att inte kunna återge den (Zollo 1997:167–168, 411).

David Hidalgo och Louie Perez (Los Lobos) hade ett system de kallade för "kassettkommunikation". De spelade in idéer på kassetband och skickade dessa mellan varandra. Den andra lade sedan till sina idéer och skickar tillbaka igen. Detta tillvägagångssätt liknas vid Prince och Madonnas arbetssätt när de skrev *Love Song*. Materialet skickades mellan varandra via internet och den andra lade till sina idéer på musiken (sida 56) (Zollo 1997:551, 617-618).

Sting använder en demokassett med gitarr, bas, trummor och sång, vars uppgift är att visa kollegorna hur han har tänkt sig låten samt att övertyga dem om låtens duglighet. En annan anledning till att han gör en demo är för att han vill ha en färdig grund innan musikerna går in i studion för inspelning (Martin 1985:72).

Även Ulf Lundell spelar in demokassetter till sina medmusiker. Werner Modiggård, kompmusiker till Lundell och medlem i Eldkvarn, har sagt att han slås av Lundells uttryck i dessa demos som bara består av sång och akustisk gitarr. Låtarna kan ändras väldigt mycket i mötet med musikerna och producenter, men har alltid kvar Lundells emotionella djup (Lahger 2008:51,170).

Många musiker och musiklyssnare tycker att texten inte har någon större betydelse för musiken utan det viktiga är att de passar ihop med, samt att melodin stöttar, musiken. Enligt singer-songwritern Randy Newman är rockmusiken inte

lika textbaserad som andra musikformer. Det är viktigt är rytmiken i texten men hans påstående är helt klart genrebundet och låtskrivaren Burt Bacharach säger att folk har lättare för att komma ihåg en bra melodi än en bra text (Zollo 1997:202, 284).

Paul Simon säger att sångmelodin inte är det primära inom populärmusiken och att den därför oftast förbises:

[...] inom populärmusikens område är det så gott som onödigt [med unika melodier] eftersom det handlar om vokalmusik som skall sjungas av oskolade röster med begränsat register; sången kan inte bli alltför avancerad (Martin 1985:70)

Istället för att framföra en litterär berättelse använder sig sångaren Donovan av ordens rytmik. Oftast har publiken svårt att förstå vad han menar eller vill förmedla, men han säger att betydelsen inte är det primära.

[...] at first you might not understand the line that is being said. And therefore, rather than go for understanding, I would go for rythm. [...] Does it matter what they [orden] mean or are we charmed by songwriters who phrase well and use wonderful words? (Zollo 1997:190)

Keith Richards använder texten för att förstärka det musikaliska uttrycket. Han hittar vokalljud som förstärker musiken och runt dessa vokaler lägger han till ord.

Många gånger vet man inte vilket ord det är, men man vet att ordet måste ha en särskild vokal, ett sound. Man kan skriva något som ser jävligt bra ut på papper, men det innebär innehåller inte rätt ljud. Man börjar bygga konsonanterna runt vokalerna. Där kan man lägga in ett ooh och där kan man lägga in ett aah. [...] Det har inte nödvändigtvis med rim att göra än, det måste man också hitta, men man vet att det krävs en särskild vokal (Fox & Richards 2011:249–256).

När Hank Marvin i The Shadows var i Spanien upplevde han att publiken sjöng med i låtarna fastän spanjorerna inte pratade mycket engelska. De sjöng med utan att förstå betydelsen, antog han. Publiken verkade uppskatta ordens rytmik och melodi i samspel med musiken. Några av Marvins favoritsånger är låtar där han inte känner till texten men som ger honom en känsla han gillar (Boys 1992:126).

Bono i U2 använder sig av ett nonsensspråk som han själv kallar för ”bongelese” medan han skriver texter. Han tänker inte på ordens innebörd utan använder sig av olika ljud som passar musiken. Det primära är att ljudet och rytmiken stämmer överens med musiken och ger en ljudmässig upplevelse. Senare arbetar han om nonsenstexten till begripliga texter (Assayas 2005:195). Även Peter Gabriel från

Genesis, jobbar med nonsensord och ljud innan han sätter riktiga ord på musiken. Detta kallar han ”gabrielese” (Lilliestam 1995:226).

Medan Paul McCartney skrev *Yesterday* baserade han den första texten på den engelska frukostklassikern, äggröra. Låten fick heta *Scrambled Eggs* tills McCartney skrev den riktiga texten (Coryat & Dobson 2006:72).

Texten till Scrambled Eggs:

Scrambled Eggs/ Have an omelett with some muenster cheese
Put your dishes in the washbin please/ So I can clean up the scrambled eggs

När Bon Jovi skrev sin superhit *You Give Love a Bad Name* började de med att sätta titeln innan de skrev något annat (jämför med Uffe i *Delusion* sida ??). Texten är uppbyggd som en film och titeln hjälpte till att sätta stämningen för handlingen.

The title dictates the feel which in turn dictates the core progression and then subsequently the lyrical content (Inside the Actors Studio. Season 16, Episode 2).

Innan Jimmy Webb skriver musik eller text har han alltid en titel färdig. Titeln återspeglar låtens stil och känsla. Ibland byter han ut titeln efter att låten är färdig eftersom den inte passar till det färdiga resultatet utan enbart har fungerat som en ram (Martin 1985: 55-56, 59, 62-62).

Uppgifter från de kända musikerna kan jämföras med informationen jag har fått ut ur informanternas intervjumaterial.

Viktor i *Delusion* har skrivit texter till bandets låtar efter att ha kommit hem från krogen. Alkoholen, menar han, bidrog till att han inte filtrerade de tankar och känslor som ville komma upp ur det undermedvetna. Under denna specifika kväll tänkte han på sin ex-flickvän och på så sätt fick han inspiration till låttexten till av *Nymphomania Girl*.

Även bussen eller bilen är en inspirerande miljö för informanterna. När Uffe (*Delusion*) satt på bussen, på väg till och från jobbet, skrev han ner idéer på låttexter på sin mobil. Bussen var ett bra ställe för honom att skriva på, dels för att det var så mycket ”dötid” och dels för att han kunde ventilera sin sinnesstämning efter jobbet.

Gunde (Bonzai Warrior) menar att han har svårt att tvinga fram inspirationen. Oftast kommer det när han sitter och spelar gitarr till en skiva. Även Felix i samma band har svårt att ha bestämda tider för att skapa. Han måste hitta sitt ”mood”, en speciell känsla, för att kunna känna att han är kreativ.

Man ska helst ha en hel lördag på sig. Man äter frukost jävligt långsamt, lyssnar på lite gó musik och så blir man lite spelsugen och så...

Felix (Bonzai Warrior) har fått inspiration till melodier när han har bilradion på eller när han tittar på film. Han hör något han gillar och börjar nynna till det vilket leder till att han kommer på stämmor som kan bli fristående melodier.

[...] man lyssnar på radion [i bilen] och sen lyssnar man på någonting och kommer på en melodislinga, när man lyssnar på melodin, inte som finns i musiken, men man kommer på nått som ligger över det, en utveckling. Och sen så tar man hem det och bygger vidare på det. Så kan det vara ibland. Och ibland så sitter man med gitarren i soffan och tittar på TV och så kommer man på en liten slinga och utvecklar den. Sitter och klinkar på en akustisk gitarr när man kollar på nyheterna eller nått eller vad som helst.

När Håkan i Bonzai Warrior sätter på en skiva och spela gitarr till blir han så inspirerad att han vill skriva något i samma stil själv.

[...] jag sitter och lyssnar på en platta där hemma. Och så ”Fasen vad gött! Jag vill spela med”. Och så på med gitarren och spelar och spelar [...] ”Åh, jag stänger av skivan och spelar själv” så händer det att det kommer någonting.

Efter att ha lyssnat på bandet Von Benzo blev Gunde och Håkan inspirerade att skriva en låt i shufflekomp. De bad trummisen, Ivar, att spela detta och utifrån det improviserades en ny låt fram.

Det kan vara svårt att inte plagiera andras låtar om man blir inspirerad av dem och det kan hända att musikern blir osäkra på ifall han/hon verkligen har skrivit riffet själv. Gunde (Bonzai Warrior) har trott att han plagierat ett riff eftersom det varit så bra.

Jag kommer ihåg när jag kom på det riffet, så tänkte jag ”Undrar var jag har fått det här ifrån? Det känns som om jag har snott det någonstans ifrån, som att det är någon annans.” Men så insåg jag att det var jag som hittat på det och så tänkte jag ”Fan va gött!” och så nästa gång jag ska gå till en musikaffär och prova gitarrer så ska jag spela detta och så kommer folk att tänka så ”Vad är detta för något? Det är ett jävligt coolt riff!”

Ibland tror Viktor (Delusion) att de riff han precis kommit på är väldigt likt ett riff från något känt band. När han sedan repeterar det för att inte glömma det inser han att det är exakt samma riff som det andra bandet redan spelar. Han försöker då arbeta om riffet så att det blir annorlunda men inte tappa känslan i det som han

tyckte om. Gitarristerna i Delusion har tagit ett riff från en känd låt och sedan spelat det i den motsatta tonarten för att få en ny karaktär på riffet.

Musikerna i Delusion spelar in idéer till låtar på mobiltelefonen. Viktor berättar att de använder mobilen för att snabbt kunna spela in idén så att den inte glöms bort.

[...] då gjorde vi det för att vi inte skall glömma den. Men det var ju ren improvisation att Uffe kom fram till den, men då spelade vi in den på mobilen. Men det händer inte ofta. Jag använder mobilen ibland hemma, men mest för att jag inte har någon annan inspelningsgrej [...]

Bandet använder Google Docs där material samlas i skriven form, texter, uppbyggnader av låtar och ackordföljder.¹⁰ Även inspelningar kan lagras och delas. Genom Google Docs har alla tillgång till materialet och kan därför bidra, öva och hitta inspiration till nya låtar.

När David, gitarrist i Alabama Cowboys, kommer hem efter repetitionen spelar han in idéerna från repetitionen, på sin telefon. Detta gör han för att inte glömma bort det till nästa gång. Han använder sig uteslutande av inspelningsfunktionen på sin mobiltelefon medan Carl (basisten) skriver ner ackordrundorna i en lite bok. Han kan då gå tillbaka och titta på låtarnas uppbyggnad och ackordrundorna.

Det är nästan uteslutande mobiltelefonen som används för att spara musikaliska idéer i Bonzai Warrior. Om någon har en idé utanför repetitionen spelas idén in på mobilen och visas sedan för de andra under repetitionen. Musikerna börjar improviserar till det. En ”slaskinspelning” görs på någons mobiltelefon och skickas sedan ut till allas mail.¹¹ Syftet är att alla ska kunna lära sig låten och att text/melodi kan skrivas till. Dessutom får musikerna distans till låten. Oftast är de så uppe i improviserandet att de har svårt att vara objektiva.

Gunde:

[...] och sen inser man ”oh herre Gud, vi kan inte ha så långa verser utan de måste vara hälften så korta”. Men ofta är det de, att när man kommer på något och står och lirar, så tycker man att det är gött att köra fyra rundor och dubbel refräng och sådär. Men sen inser man att det ska kapas lite.

Informanterna fick frågan om textens betydelse för deras egen musik samt musik de lyssnar på. Nästan alla svarade att de sällan lyssnar till texten och Gunde i Bonzai Warrior säger:

¹⁰ Google Docs är en elektronisk samlingsenhet, på Internet, för dokument i skrift eller ljud. Genom att ”bjuda in” vänner till enheten kan man dela med sig av dokumenten som ligger där.

¹¹ En slaskinspelning är en icke genomkomponerad inspelning. Det är en snabbinspelning för att inte glömma bort idéer och/ eller grunderna i musiken.

Jag har aldrig lyssnat på musik som är centrerad runt texten exempelvis rap [...] Det är ju i princip bara en text som man framför sitt budskap och ett litet komp till. Det har aldrig tilltalat mig. Jag tycker det är instrumenten som är, och melodin i själva sången, som är det viktiga. Jag hade kunnat lyssna till en låt där sången bara var ett enda långt wailande, utan några ord.

Adam i Alabama Cowboys är den som sjunger i bandet men överlåter skrivandet av texten till Carl. Eftersom Carl studerar vid universitetet och är van vid att skriva långa texter under tidspress och på engelska, tycker bandmedlemmarna att han är bäst lämpad för att skriva låttexter. Adam tycker inte texten och dess budskap är viktig och sjunger gärna det Carl skriver. När han lyssnar på musik så lyssnar han nästan aldrig på texten. För honom har texten ingen framträdande roll men erkänner samtidigt att ifall en låt har en välskriven text så kan han uppskatta den. Han säger också att han har svårt att uppskatta musik som har ett poetisk, textbaserat uttryckssätt, som exempelvis Lars Winnerbäck.

Det är ironiskt nog det sista jag lyssnar på [...] vilket kanske är lite märkligt som sångare men så är det. Det är lite därför jag inte skriver texter utan överlåter det till Carl.

Carl använder sig av ordböcker eller Wikipedia när han skriver text. Han slår upp saker och läser artiklar om ämnen han tycker är intressanta och som skulle kunna passa till deras musik. Han tycker inte om romantiska texter utan berättar historier om monster och biljakter.

Det är så att man bläddrar i någon ordbok eller gå in på Wikipedia och läser någon artikel om kannibalismen, så plockar man de orden som är coola och slänger ihop en text. Eller så kollar man på en... jag gillar gamla skräckfilmer och zombifilmen. Så en halvnaken kvinna blir jagad av inavlade kannibaler.

Josefine är sångerskan och den som skriver texterna i Captain Kirks Favourite Band. Hon är väldigt mån om sina texter och deras budskap. Ifall låten någon dag skulle spelas på radio så måste hon kunna stå för budskapet, dessutom tycker hon att det inte går att sjunga en text som hon inte kan respektera. Karina i samma band har aldrig läst Josefines texter. Självfallet kan Josefine inte sjunga vad som helst men Karina tycker inte textens budskap är centralt:

[...] jag är ingen sån som fokuserar på text. Jag har aldrig ens läst Josefines texter [...] Det är mycket viktigare med sångmelodin och tonval och rytmisering, än just ordval, tycker jag!

Däremot är gitarristen, Nils, kluven när det gäller textens betydelse. Han uppskattar en välskriven text men kan irritera sig på ifall det är en bra producerad låt som sedan har en banal text:

[...] jag personligen gillar musik med bra texter. Att ha en bra produktion och en ”sugig” text är som att ha ett jättebra filmmanus med dåliga skådisar. Det är nästan värre än att bara göra en dålig låt, tycker jag. Antigen göra båda två bra eller så kan du lika gärna göra båda halvdant. Det finns ingen större besvikelse än att lyssna på en låt och tänka ”fan, vad den här låten är bra!” Och sen läser man texten och ”fan vad den här texten suger!” Då har det blivit så att jag inte klarar av att lyssna på låten eftersom texten har ekat i bakgrunden: fan vad det här är dåligt! [...] är det en poplåt som är catchig och jag kan nynna lite så skiter jag i vad det är de sjunger. Och är det en låt som går lite mer på djupet, som kör på känslöavspeglingar, som försöker förmedla någonting, då är det jätteviktigt med en bra text. [...] Tyvärr är det inte många som lyssnar på texten och tyvärr är det lite genrebundet.

Josefine nämner att hon tycker det är svårt att hitta en bra titel till en låt och väntar så länge hon kan för att sätta den. Tyvärr går hon inte in på vad det är hon tycker är svårt med titeln men jag tror att det är för att hon vill ha något som är talande för låten samtidigt som den ska vara iögonfallande.

Josefine:

Titeln brukar komma sist. Ibland är det jättesvårt att komma på en titel, för ibland tycker man inte att man hittar något.

Uffe i Delusion berättar att det har hänt att han kommit på en fras som har blivit en bra titel på en låt. Utifrån den frasen/titeln skriver han sedan all annan text. Ett exempel på en sådan låt är *Hey Stupid*. Uffe kom på titeln efter ett bråk med en bekant. Han visste ungefär vad han ville med låten och vad den skulle handla om och på det skrev han resten av texten. Han berättar:

Men det kan bli att jag sätter titeln på en låt innan jag har skrivit minsta lilla, någonting annat, och sedan skriver jag allting runt om titeln.

Även Viktors textidé till *Nymphomania Girl* började med en titel och en idé till en historia.

Bonzai Warrior hade en låt som hette 800. Låten fick sitt namn efter att Håkan skulle skicka en slaskinspelning till de andra bandmedlemmarna. Han visste inte vad han skulle döpa filen till och eftersom han spelade på en JMC 800 stärkare så tänkte han ”jaja, då får den heta 800”. När texten skulle skrivas blev siffran 800 en

utgångspunkt och istället för att använda titeln i refrängen som är vanligt, användes titeln istället i verserna.

2.2 En jämförande sammanfattning

För att summera bilden som litteraturen och intervjumaterialet ger av inspiration och kreativitet, kommer här göras en jämförelse mellan amatörmusikerna och de professionella musikerna.

Både Miss Li och Eva Dahlgren berättar om hur idéer kommer till dem när det undermedvetna inte kontrolleras och trängs undan. Detta kan jämföras med Viktor och Uffe (Delusion) som får inspiration när de slappnar av, som exempelvis efter krogbesöket eller när de har ”dötid”.

En observation jag har gjort är att alla musiker (oavsett amatör eller professionella) blir inspirerade av olika situationer musiker befinner sig i, sin omgivning, andras musik, saker de ser på tv eller hör på radion. Uffe fick inspiration till *Hey Stupids* text efter ett bråk med en bekant och Gunde berättar om att han blir motiverad av filmer. Han berättar dock inte vad det är som inspirerar honom. Är det känslan i filmen, historien eller kanske en av karaktärerna? Nicke Borg är mer specifik i sitt uttalande när han berättar att känslan i filmen *Departed* var en utgångspunkt till en av *Backyard Babies* låtar.

Musik kan aktivera den kreativa processen och att bli inspirerad av andras musik är inte ovanligt. Informanterna berättar om att de spelar till skivor och blir sedan så uppyrmda av musiken att de vill skriva något i samma stil och känsla. I litteraturen finns exempel på musiker som fått inspiration av exempelvis ”that La Bamba riff” (Bob Dylan sida 20, 23) eller Guns ’n’ Roses som inspirerades av ”Bo Diddley rytmen” (sida 23).

Idag finns det appar och internetsidor som möjliggör det för musikern att skriva ner musiken i noter.¹² Noteflight är en sådan sida. Vi har idag blivit bortskämda med de bärbara datorerna, hemmastudios samt smart- och iPhones med inspelningsfunktion. Det behöver dock inte betyda att det förr inte fanns några möjligheter att bevara sin inspiration och idéer. Kassetbandaren var ett bra hjälpmedel och papper och penna används säkert lika mycket idag som innan den digitala teknikens intåg. Även Whitboards och block, där formschema och ackordrundor skrivs ner, används som stöd tills låten har blivit inrepeterad. Delusion använder sig av Google Docs på internet där de lagrar och delar med sig av idéer de har på musiken. Prince och Madonna använde sig också av internet när de skrev *Love Song* (sida 56). Inte bara utvecklingen inom inspelningstekniken och

¹² En app (applikation) är ett litet dataprogram som kan laddas ner på mobilen.

möjligheterna den genererar, utan även internets potential har bidragit till ett annorlunda skapande och lagring av musik.

Många av intervjuerna i litteraturen är äldre och därför ser jag en skillnad i användandet av de digitala medierna. Medan amatörmusikerna i större utsträckning använder mobilen som ett tekniskt medium att spara musik och texter på, använde musikerna i den äldre litteraturen istället kassettbandaren som tekniskt medium. Skillnaden är att mobiltelefonen är mer flexibel med både diktafon och möjlighet att skriva ner texter när idéerna kommer.

Diskussionen om textens betydelse för musiken har visat att de flesta av informanterna inte tycker att texten är ett bärande element i deras musik. Den enda av musikerna som säger att texten och dess budskap är viktig är Josefine i Captain Kirks Favourite Band. En sak som jag också har lagt märke till är att de manliga vokalisterna i Alabama Cowboys samt Delusion låter någon annan i bandet skriva texterna och ibland även sångmelodierna. Detta kan jämföras med att de kvinnliga vokalisterna i Bonzai Warrior och Captain Kirks Favourite Band skriver sina egna texter och melodier.

Spelar man partyrock så som AC/DC, är det inte lika troligt att ha djupa texter som exempelvis Nirvana eller Neil Young. När elektropopbandet Maskin kom ut med låten *Alla som inte dansar är våldtäktsmän*, sågs ungdomar studsa upp och ner på dansgolvet samtidigt som de skrek ut dessa ord. Textens innehåll väckte debatt men det verkar som att en fras som har en bra rytmik tillsammans med bra musik i princip kan betyda vad som helst.

Ingen av informanterna ser sin kreativitet som ett 9-5 jobb eller ha möjligheten att dra sig tillbaka under längre perioder. De låter inspirationen komma när den själv vill och musikerna har svårt att forcera fram den. Processen pågår hela tiden och tars tillvara på när tiden finns men möjligheten att ta tillvara på idéer är, i och med mobiltelefonens flexibilitet och tekniska förutsättning, under dessa villkor lättare än det annars hade varit. Orsaken till att informanterna inte anammar musikskrivandet som ett heltidsjobb eller ”gör en plura” är på grund av att de alla har ”vanliga” jobb, familj och en vardag som ska fungera. Det är lättare för en musiker som lever på sin musik att kunna hantera skapandet som ett heltidsjobb eller åka bort långa perioder för att skriva och spela in en skiva.

2.3 Samarbete och ledarskap

I *Teoretiska modeller* (sida 5) beskrivs Finnegan's (1993) tre olika skaparmodeller. Även en beskrivning av Bergers (1999) modeller har gjorts. Det verkar som om medmusikerna i hans två sista modeller är passiva i skapandet och att ledaren i stor

uträckning bestämmer över den klingande musiken. Benämningarna på dessa modeller (ledarledda och diktatoriskt ledarledda kompositionsmodeller) är dessutom för breda samtidigt som skillnad mellan dem är för diffusa.

För att tydliggöra Bergers (1999) modeller har jag modifierat dem med hjälp av Weinsteins (1993) kategorisering av skapandeprocesser och bandstrukturer (1993:217–218). Weinstein gör en klarare differens mellan de olika sätten samarbetet, eller bristen på samarbetet, inom ett band kan te sig. Hon benämner Bergers (1999) ledarledda kompositionerna annorlunda (duoplay och principality)¹³ vilket ger en tydligare bild av hur gruppdynamiken fungerar samtidigt som beteckningarna ger en klarare avgränsning metoderna emellan.

1. Kollektivet

Modellen är den samma som Finnegan (1989) presenterar som sin ”rockmodell” (sida 5). Alla musiker i bandet är lika engagerande i den kreativa processen och all musik skapas under repetitionerna.

Def Leppard är demokratiska i sitt samarbete och skapande, samtidigt som medlemmarna var individuellt kreativa. Musikerna sitter i en ring och berättar om sina olika idéer, de bestämde vilken del av låten idén skulle passa till och försökte tillsammans göra klar en grundform. Sedan jobbar varje musiker individuellt med grundmaterialet. När musikerna träffas igen framför de idéerna och tillsammans plockar de ut de bästa av materialet och sätter ihop det till en låt (Lilliestam 1995:179).

Musikerna i The Band umgicks väldigt mycket med varandra och ett tag bodde de ihop i ett kollektiv. Genom interaktionen mellan musikerna skapade de sin musik. De spelade in sina jamsessions och hade så mycket material att de kunde vaska fram det som dom gillar mest. På detta sätt skapades skivan *Basement Tapes* (Lahger 2008:71–72, Zollo 1997:391–392).

REM använder något de kallar för ”socialist democracy”. Bandet lägger ner lika mycket tid på att sitta runt bordet och röstar på saker som att skriva låtar. Ifall en bandmedlem inte är överens med de andra så läggs förslaget ned. Alla måste vara med på ett beslut, annars blir det inget av det.

2. Parhästarna

I denna modell är det uteslutande två kreativa ledare och inom rockvärlden finns det många musiker som samarbetar. Lennon/McCartney är som bekant

¹³ Duoplay – två som samarbetar
Principality – en klar ledare

ett sådant radarpar som sporrade varandra för att bli bättre i sitt skapande (Coryat & Dobson 2006:42). De hade inga givna roller i skapandeprocessen utan bidrog med lika mycket och med både text och musik. Andra band har oftast delat upp det så att det är en som skriver musiken och den andra står för texten och sångmelodin. När McCartney fick frågan om vad som kommer först, musik eller text, svarar han att det berodde på vem som hade grundidén.

We all did a bit of everything. Sometimes I wrote the words and sometimes John did; sometimes I'd write a tune and sometimes he did (Schermann 1994:38).

Ett typiskt samarbete mellan Jagger och Richards kan ses i låten *Satisfaction*. Richards hade under natten kommit på ett riff och en grundstruktur (sida 22). Tillsammans börjar Richards och Jagger att skriva på texten. Richards lade fram frasen ”*I can't get no Satisfaction/ I can't get no Satisfatcion. And I tried, and I tried/ And I tried, and I tried*. Till detta sjöng Jagger: *Hey, when I'm riding in my car/ same cigarettes as me*. Oftast påbörjade Richards en låtprocess med riff och musikaliska grundstrukturer som fungerar som katalysatorer för Jagger som gjorde färdigt låtarna.

Mick gjorde allt slitgöra, att fylla i och få det intressant (Fox & Richards 2010:168–169, 249, 264).

3. Ledaren

Det finns olika sorters ledare. Berger (1999) pratar om diktatoriska ledare som enbart bryr sig om sin egen musikaliska vision och inte låter någon annan musiker i bandet komma med förslag. Den här modellen är en sammanslagning mellan Bergers (1999) två ledarledda kompositionsmodeller eftersom spektrumet över de ledarledda modellerna är så stor. Det kan vara en diktatorisk ledare som Berger (1999) pratar om, men även en musiker som kommer med en grundstruktur av musiken eller huvuddelen av de musikaliska förslagen, och alla i bandet utvecklar sedan idén tillsammans.

Det finns band med en väldigt starka ledare men vars musik ändå inte ska ses som soloprojekt. Ett exempel på detta är Dee Snider i Twisted Sisters. Han hade inte tagit på sig ledarrollen frivilligt utan var mer eller mindre tvungen att ta på sig den på grund av passiva medmusiker. Han skriver all musik till bandet och går till och med så långt att han bestämmer vad och hur

var och en ska spela. Han har sagt att det egentligen är han som är Twisted Sisters.

Hur mycket inflytande medmusikerna har är svårt att utläsa ifrån de två senaste modeller. Deras musikaliska bidrag inom exempelvis arrangemang försvinner vilket ger en felaktig bild av skapandet. Detta kan bero på att diskussionerna man för under repetitionerna, som leder till en ändring i musiken, inte synlig görs och därigenom försvinner medmusikernas rättmätiga erkännande i skapandets slutresultat.

2.4 Informanternas Skapande och Samarbete

Alabama Cowboys

Det var svårt att få ut information av musikerna i Alabama Cowboys om deras tillvägagångssätt när de skrev musik eller var kreativa. Några i bandet var inte alls intresserade av att dela med sig av sina kunskaper och erfarenheter och jag fick till och med ett blankt ”nej, jag orkar inte” när jag bad Björn utveckla vad han hade sagt.

Jag har förstått att det i princip inte är någon musik alls som kommer till utanför repetitionerna, förutom texten. Det händer aldrig att någon kommer med en helt färdig låt och vill att alla ska lära sig den. Ibland har någon en idé på vad för sorts låt man vill skriva, vad den ska handla om eller vilken känsla man vill förmedla, men det är tillsammans man utvecklar denna idé. Ett exempel är *Back to my Roots* där Adam ville att de skulle skriva en ”klassisk rocklåt” med temat ”tillbaka till rötterna”. Tillsammans jammade de fram musiken och Carl skrev sedan texten. På detta sätt utvecklas alla deras låtar och musikerna själva menar att de är demokratiska i sitt tillvägagångssätt.

Samtidigt ser de Adam som bandleadare men poängterar att det endast beror på att det är han som har mikrofonen och därför hörs. Han fungerar mer som en ordförande och inte som någon som bestämmer. De andra bryr sig inte om att höja rösten eller att ta på sig rollen som ledare utan de verkar nöjda med att Adam är den som hörs. Det är svårt att veta hur pass stort inflytande han har på musiken eller ifall de andra musikerna är mer aktiva under skapandeprocessen. Som jag upplevde det under intervjun var medmusikerna ganska passiva. Kanske beror musikernas ointresse av mina frågor på att de inte har reflekterat över deras samarbete utan att det fungerar så bra att det ”bara flyter på”. Jag måste göra en gissning här och jag

tror att Adam har en stor drivkraft i musikens skapande, det är Carl som skriver texterna och därför ser det ut som om bandet har två aktiva ledare.

Bonzai Warrior

Bonzai Warrior har jobbat på två olika sätt beroende på vilka medlemmar bandet har haft.

Period 1.

När Erik, trummisen, fortfarande var med i bandet brukade han ta idéer bandet hade haft under repetitionen och skriva ihop dem till genomarrangerade låtar som han sedan gjorde en demo av och spelade in den på sin hemmastudio. Dessa digitala ljudfiler skickades till de andra bandmedlemmarna över mail. Han spelade in trummorna digitalt på Cubase och lade sedan till gitarr, bas samt gitarrstämmor.¹⁴ Det som fattades var sångmelodi och text. Ibland hade han tänkt sig ett specifikt körparti i refrängen eller så kom han med en idé till en fras som han gillade och gärna ville ha med. Medan Erik var med i bandet hände det aldrig att någon annan av musikerna kom med en hel text eller förslag till en historia som vi sedan satte musik till.

Eriks demolåtar ändrades inte mycket under mötet med musikerna. Arrangemanget, riffen och gitarrstämmorna var de samma. Det som ändras var sättet det spelades på eftersom gitarristerna, Gunde och Håkan, inte var lika influerade av metalgenren i sitt spelsätt som Erik. Deras sound var råare och ”rock n roll skramligare” som Håkan uttryckte det. Med hans spelsätt blev nedslaget på gitarrens strängar lite hårdare och små melodiska finesser föll bort till fördel för rytmik och ett iögonfallande scenframförande.

Det kan verka som att det var Erik som skrev all musik i bandet men det är viktigt att poängtera att alla hade en del i processen och att Erik fungerade som en arrangör eller producent av musiken. Håkan och Simon brukar ha bra idéer på riff och dessa riff utvecklades av hela bandet till olika delar av låten – refrängen, stick etcetera. Erik tog dessa komponenter och gjorde en genomarrangerad låt av dem. Han satt hemma vid datorn och spelade in sina idéer och när han hade en genomkomponerad låt färdig skickades den till de andra bandmedlemmarna. Felix ändrade basstämmorna ifall han inte var nöjd med Eriks idé. Han hade dessutom synpunkter på gitarrstämmor eller trumkomp vilket mottogs av bandmedlemmarna.

Simon:

¹⁴ Cubase är ett mjukvarustudio för hemmabruk.

[...] när Erik kommit med en låt. Då har Håkan sagt att ”vi gör såhär” och så har vi lagt till gitarrgrejer. Det har blivit ganska bra komplement. När vi får en färdigskriven ”Erik-metal-låt” och vi spelar den så låter det ju inte alls som det är [på demon]. Erik kommer med någon slags helhetsbild till låten och jag och Håkan lägger till lite gitarrfinesser till dem. [...] Jag och Håkan är bättre på att komma på enskilda grejer som är coola [riff] och Erik är bättre på att sätta ihop det till en ny låt.

När jag frågade Erik hur han gjorde när han arrangerar låtarna eller sammanfogade ett hopplock av riff och en lös formrunda till en hel låt, svarade han lite kryptiskt att han följde sitt hjärta. När han vet hur han vill ha låtformen gör han först en slaskinspelning på gitarriffen. Sedan bygger han upp låten runtomkring detta. Han lägger till ett grundkomp på trummor och en baslinje, sedan kan han sitta och lyssna på detta och fundera på vad som passar till och hur han ska fortsätta. Han lägger på gitarrstämmor, ändrar övergångar och rundor som han inte är nöjd med och utvecklar trummorna med taktbyten och fills så att trummorna inte upplevs som statiska.¹⁵ Oftast gör han en enkel baslinje så att Felix får utrymme att experimentera om han vill. Ibland kan Erik ha en speciell rytm som han vill att basen ska spela på ett visst ställe och då säger han till Felix att han inte får ändra.

Period 2.

Eftersom Erik hade tagit på sig rollen som huvudarrangör av Bonzai Warriors musik, förlorade bandet en stor del av den skapande drivkraften när han slutade. De var tvungna att hitta en ny väg att skapandet på (nu hade de ingen att luta sig tillbaka på) och började tillsammans skriva mer under repetitionerna.

Felix:

[...] vi sätter en temporär form först. Vi hittar på ett refrängkomp och ett verskomp och så spelar vi det. Sen när vi har dom bitarna brukar du [det vill säga författaren] skriva text och melodislinga på vers och refräng, till det. Efter det behöver vi gå tillbaka och arrangera om strukturerna i låten, kanske göra ett pre-chorus eller någonting.

Fastän alla hjälptes åt att skriva låtarna var det inte alla som var involverade i alla låtar samtidigt. Ivar, den nya trummisen, tyckte att det blev lugnare ifall det bara var två eller tre ur bandet som träffades hemma hos någon för att spela och skriver ihop. Detta var på gott och ont eftersom alla idéer inte prövades men samtidigt kunde musikerna koncentrera sig på de idéer de faktiskt hade. Fler viljor kan förstöra en låt, dessutom tar det längre tid ifall alla ska komma med förslag och kritik. Det var inte alltid samma personer som skrev ihop utan det ändrades från

¹⁵ Fills = rytmiska ändringar som fungerar som utfyllnad eller övergångar mellan olika delar i låten.

gång till gång beroende på vilka som hade inspiration och lust. När bandmedlemmarna som träffats utanför replokalen kom på något de gillade brukade de spela in en grundstruktur (formschemat och riff på vers/refräng) på Felix hemmastudion (Cubase) eller på mobilen. Detta skickades till de andra medlemmarna som fick tycka till. På repetitionen provades de flesta nya idéer, ändringar gjordes och gitarrstämmor, trumfills, övergångar och solon bestämdes. Basspelet putsades och låtformen spikades.

Captain Kirks Favourite Band (CKFB)

Karina berättar hur samarbetet och tillvägagångssättet ser ut inom bandet:

Det är en process som pågår varenda repa, det är alltid något som ändras. [...] alla är med i skapandeprocessen.

I CKFB kom alla låtar till på olika sätt och musikerna sade att ingen av låtarna skapas och utvecklas likadant. Jag har iakttagit att det i många låtar skrivs sång och musik parallellt. Allt material utvecklas uteslutande i replokalen.

Skapandeprocessen börjar med att någon har en idé på ett riff eller att Josefine har en idé till en sångmelodi.

Josefine:

Antingen att någon gitarrist har ett riff eller att jag har någon melodi och så. Så skriver vi runt det och alla hjälps åt att bygga upp låten. [...] säg till exempel att Olof eller någon av gitarristerna har ett riff, då oftast för mig så brukar det komma melodi ganska omgående, och då brukar vissa ord bara ramla in, liksom meningar. Och sen brukar jag skriva text till det sen.

I andra fall börjar en låt med en sångmelodi eller med ett riff. Ackord, harmonier och rytm byggs upp runt riffet eller sångmelodin och till slut skriver Josefine sångtexten. Alla bandets låtar uppkommer på olika sätt och musikerna har inte ett sätt att skriva musik på. Nils säger att ”gör det som känns bra för just den låten” (jämför med Miss Li, sida 24).

Nils:

Oftast är det Josefine som kommer på en slinga och sjunger. Så går vi på det och så skriver vi musik till det. Hur passar det här, och såhär är densiteten, här ändras sångens riktning, där blir den mörkare känner vi. Ja, men då brer vi på lite tyngre och går ner i halvtakt.

Josefine:

Om vi säger nu att jag sjunger melodin för Olof, som tar upp ackorden, så kanske han säger ”men du, andra ackordet, kan vi inte ändra det till detta? Och så säger jag ”javisst”. Men vissa band gör ju så att jag kommer på allt och jag spelar till och med in allt på trummor och allt så ”nu spelar vi såhär”. Så är det i vissa band. [...] Och sedan röstar vi, om vi tycker olika så röstar vi alltid. Så det är som en demokrati.

Ifall ingen av musikerna har någon grundidé börjar de improvisera (eller jammar som musiker kallar det) och se ifall de får någon inspiration av detta. Gitarristen börjar med ett riff på måfå, någon annan hakar på och säger ”men ändra lite där, fan det var riktigt snyggt det du spelade där Nils. Kan vi inte bygga vidare på det?” På så vis kan en grundstruktur arbetas fram.

Jag har iakttagit två olika tillvägagångssätt bandet nyttjar för att börja skriva en låt på. Först är det låtar som gitarristerna har börjat på, dessa är riffbaserade. Sedan är det låtar som Josefine har börjar på. Dessa låtar är sångbaserade och harmonier, ackord läggs till sångmelodin. Riffen är inte lika framträdande och harmonierna inte lika påkostade som de riffbaserade låtarna, utan det är sången som ligger i fokus.

Nils berättar att han använder sig av effektpedaler på gitarren eftersom samma gitarrljud inte passar in i alla situationer. Han försöker förmedla en känsla genom olika harmonier och ljudeffekter.

Det handlar mest om att få rätt ljud till vad man försöker förmedla. Sjunger Josefine något jätte mjukt, så går vi ner och så är det lite fel att ha en gitarr som är jättevass och bryter igenom alltihopa. Då vill man ha en gitarr som ligger i bakgrunden och kanske ha ett delay så att vissa toner ekar med Josefines sångstämma och går in i varandra och byter ackord. Det är mycket mer genomtänkt än vad man tror, egentligen. Det handlar egentligen om att hitta ett ljud och en ljudbild som matchar det som Josefine sjunger. Vad vill jag, vad vill jag förmedla? Jag tar ett ackord och känner: Fan, jag tar ett till ackord. Och så börjar jag bygga på, typ en färgning och om jag lägger till den här tonen här, och drar de här två ackorden, så har jag plötsligt en melodislinga till det. [...] Det är oftast en fortlöpande process. Innan var det mycket ”Nu gör jag ett riff, fan va coolt det brev! Nu gör jag ett till riff”. Då var det väldigt riffbaserat. Nu är det mer organiskt, att det fortgår.

Eftersom det är Josefine som har startat bandet känner hon att hon måste ha kontroll. Hon kallar sig själv för bandmamma och oftast har det varit hon som dragit i allt administrativt runtomkring bandet, som spelbokningar, merchandise, skivomslag och att skicka iväg demos. Idag har de regelbundna bandmöten och

Josefine delegerar uppgifter till de andra (inget annat av banden har regelbundna möten utanför repetitionstiden). Mötena är också till för att förbättra samanhållningen och stämningen i bandet. Karina tycker att samanhållningen är så bra att det nästan känns som en familj. Eftersom Josefine vill bestämma, även när de skriver låtar, ställer sig Nils oftast på tvären och tycker tvärtemot vad Josefine vill och tycker. Det gör han enbart för att retas säger han. Denna dynamik fungerar även om det ibland bli sura miner men Josefine säger att ingen av dem är långsint och att det till slut blir bra för låten.

Delusion

Musikerna i Delusion är de som enligt min mening är mest mångsidiga i sitt skapande. När bandet precis hade bildats hade de den romantiska bilden av ett kollektivt skapande. Alla skulle vara lika engagerade, bidra lika mycket och skriva tillsammans under repetitionstiden. När någon kom med en idé kunde det hända att den inte utvecklades eftersom någon annan inte gillade idén. Tiden i replokalen var inte effektiv och Uffe började skriva ihop grundidéer till låtar själv. Han spelade in en ”slaskdemo” för att ge medmusikerna en helhetsbild på idén. Han köpte en hemmastudio (innan hade han spelat in idéer på mobilen med akustiskgitarr) och spelade in kompletta demos med trummor, gitarrer och sång. Detta sätt tog dock för mycket tid så nu spelar han in sina idéer på akustisk gitarr tillsammans med sång. På detta sätt har han kvar en grundstomme och de andra i bandet har fortfarande utrymme att bidra med egna idéer.

Viktor:

Mestadels är det ju Uffe som skriver alla låtarna. Och både text och gitarr, oftast. [...] han brukar skriva ihop något hemma hos sig och så brukar han spela in det, nu akustiskt, och sjunger in det och då har vi en grund att gå på. Och så tar han hit den till replokalen och så börjar vi sätta ihop det tillsammans därifrån. Förr har det varit så att han har haft klar en hel bild på hur han vill ha det och så har kanske inte alla tyckt likadant, men så har vi ändå gjort om det här i replokalen. Men främst är det han som skriver låtarna och sen så bygger vi ihop det här utifrån den grund som han har.

De tidiga låtarna var uppbyggda runt harmoniska strukturer. De riffbaserade låtarna kom senare när gitarristerna blev mer självsäkra i sitt spelande. De ville kunna ”veva loss” när de spelade vilket innebär att de kunde göra ett bra scenframträdande och inte behövde koncentrera sig på spelandet.

Uffe:

Veva loss, alltså typ, tre ackord som består av både vers och refräng och allting är bara pang, pang, pang, pang, pang. Tänk på åttondelar och sextondelar. [...] Inga riff, inga konstigheter, inget avancerat. Bara att vi står och matar och pumpar och sen så får han sjunga eller skrika, eller vafan han vill.

Musiken kunde innehålla två eller tre ackord och istället lät de sångaren få mer utrymme med sångmelodin. Istället för att lägga energi på att spela avancerade riff tyckte Uffe att man skulle utnyttja att man hade en bra sångare. Musiken fungerade som en harmonisk och rytmisk grund för sången. Ett tag försökte Uffe börja med ett gitarriff och sedan lägga på en sångmelodi (riffbaserade låtar), men detta sätt gick han ifrån till förmån för sångbaserade låtar (jämför med CKFB sida 43).

Uffe uppmuntrar de andra i bandet att komma med idéer och skapa mer självständigt men säger att det går trögt. Medmusikerna är bekväma av sig eller så tycker de att de inte är tillräckligt bra. Det händer att de andra i bandet kommer med textförslag men sällan musikaliska idéer. Viktor och Simon har färdiga texter som Uffe omarbetar så att textrytmen passar bättre till musik improviserat sedan fram riff och melodi till.

I skapandet av musiken finns det oftast en sångmelodi som växer fram parallellt. Texten tillkommer senare och det är oftast Uffe som skriver den. Sångaren, Per, är inte aktiv i textskapandet och överlåter allt arbete till Uffe (jämför med Alabama Cowboys sida 31). Uffe ger honom utrymme att ändra på text och melodi för att passa sitt sångsätt bättre. Eftersom Per inte kom på intervjuerna kunde jag inte fråga honom varför han inte var aktiv i textskapandet och några månader senare hoppade han av bandet.

När Uffe har en färdig grund till en låt börjar han med att visa Simon och Thomas (basisten) hur riffen till de olika delarna i låten går. Sedan sätter de ihop de olika komponenterna i ett formschema. När de har lärt sig helheten så går det vidare till ”småpillret”, det vill säga alla små saker som är viktigt för att låten ska bli spännande. De bestämmer hur trumkompet ska vara, var och hur ska trummorna slås av, vilken rytm passar bäst i sticket och borde pukorna vara mer framträdande i verserna? Ska gitarristerna spela samma sak eller ska en av dem spela ett grundkomp medan den andra spelar riff eller ska de spela stämmor? Alla detaljer som ger låten karaktär bestäms efter att musikerna har lärt sig grunden.

Simon:

Han [Uffe] visar oss riffet [...]. Sen lär vi oss hur versen går och sen så börjar vi med ett intro som oftast är ett riff. Och sen så går vi vidare till versen och sen brygga till refräng och om det inte är någon brygga, direkt på refrängen och så går vi igenom alla de olika delarna. Och efter det så går vi till små pillret; hur ska trummorna slås, vilket komp ska vi göra där, ska båda gitarristerna spela riffet,

vem ska hålla det dämpat? Så det är liksom från det stora till det små. Hur vi ska slå av och allt från det stora hela till var det ska vara synkoper [...]

Uffe har ofrivilligt blivit den kreativa ledaren. Simon anser dessutom att Uffe är den bättre gitarristen av dom två och att han därför har mer att säga till om i skapandet. Fastän det är Uffe som utarbetar grunderna till de flesta låtarna har de andra en mycket stor frihet att ändra och komma med egna förslag. Demolåtarna används för att få igång kreativiteten. Ifall någon inte gillar en del i låten så provar man något annat och om en majoritet inte tycker om förslaget tar man bort det helt.

2.5 En djupdykning i låtmaterialet

Här nedan kommer en analys av utvalda låtar att genomföras. Jag kommer att titta på vilka formscheman banden använder sig av och jag titta på ifall det förekommer några av de harmoniska formlerna som beskrevs under Gehörsmusik och formler (sida 12-19). Jag begränsar analysen till dessa två grundläggande delar eftersom de ger en övergripande bild av hur musiken är uppbyggd.

Låtarna valdes eftersom de just då var aktuella och musikerna refererade till dem under intervjuerna. Alabama Cowboys hade precis spelat in och släppt en musikvideo med låten *Black Eyed Woman*. *Fast Lane* var Captain Kirks Favourite Band nyaste låt som de flitigt spelade på deras konserter och Delusion pratade mycket om låten *Hey Stupid*. Bonzai Warrior hade precis skrivit klart *We are the Kids* och de trodde att denna låt skulle bli deras stora hit.

Begrepp

Intro: Inledning av musikstycket, oftast utan sång.

Vers: Återkommande melodi i musikstycket, oftast med olika texter.

Refräng: Återkommande melodi i musikstycket, oftast med likadan text.

Stick: Harmonisk och melodisk kontrast till vers och refräng. På engelska kallas sticket för bridge eller middle eight.

Brygga: En uppladdning som leder till refrängen. Inte att förväxla med engelskans bridge. På engelska kallas bryggan för pre-chorus.

Solo: En improviserat musikalisk del. Inom rocken är det oftast ett gitarsolo.

Outro: Avlutande del av musikstycket, med eller utan sång.

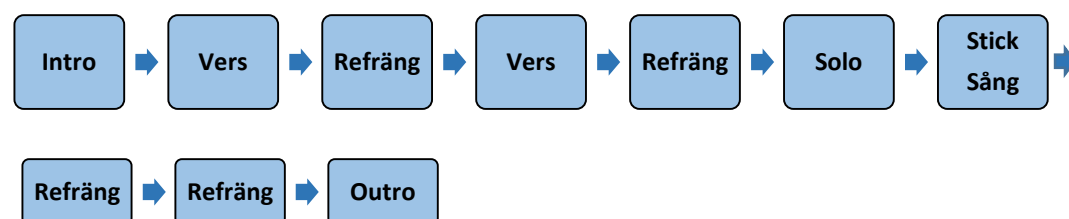
Alabama Cowboys

Alabama Cowboys nämner inget om vilken eller vilka formler de använder sig av eller hur de bygger upp sin musik. Som redan har nämnts har de svårt att prata om sin egen musik. Jag har därför fått dra slutsatser utifrån den knapphända informationen de har gett mig.

Oftast använder de ackorden A-D-G (Sweet Home Alabamaformeln) eftersom det är ”klassiskt rock n roll” och många låtar är uppbyggda runt dessa ackord. Istället för att använda sig av snabba riff och komplicerade harmonier lägger de ett stort fokus på musikens dynamik och kontraster i tempot istället. Precis som Josefine i Captain Kirks Favourite Band berättar (sida 42), försöker man hitta en balans mellan exempelvis refränger som spelas ”snabbt och hårt” med verser som spelas ”mjukt och lugnt”.

Black Eyed Woman

Formschema



Harmonischema

Intro/ Outro

a |G⁵ D⁵|a |G⁵ D⁵|
F |G⁵ |a |a |

Vers

a |G⁵ D⁵|a |G⁵ d⁵| x 4

Refräng

F |G |a |a | x 4

Solo/ Stick

c |G⁵ |a |a | x 4

Vers , kompgitarr, sångstämma.

The image shows a musical score for the verse of 'Black Eyed Woman'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment line on a bass clef staff. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major or A minor. The lyrics are: 'It's good e -nough, this is the be- at. I've had e - nough, now moove your fe- et. The hous is sha -king, it's 'bout time. For sweat and bloode, now loose your mind.' The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system starts with a first ending bracket labeled '1.' and ends with a double bar line and repeat dots. The third system starts with a second ending bracket labeled '2.' and ends with a double bar line and repeat dots.

Black Eyed Woman är uppbyggd på vers-refrängformeln. Bandet säger att de inte är ute efter att experimentera med formschemat utan vill ha sin musik ”så enkel som möjligt”. Efter solot leder en brygga in i en dubbelrefräng med sång och till slut ett outro med samma riff som introriffet. Gitarristerna spelar powerackord, det vill säga att tersen saknas vilket ger musiken en neutral klang. Oftast är det sångstämman eller gitarriff som spelar tersen och ger musiken dess färgning. I refrängen spelas F-G-A-moll vilket är en vanlig ackordrunda inom indiepopgenren. Versen bygger på ”Sweet Home Alabama” formeln. I transkriptionen från versen ser vi att kompgitarren i den första takterna spelar ett A⁵ (A-E). Sången går i G vilket är kvinten i ett C-dur ackord (parallelltonarten till a-moll). I andra takten spelar kompgitarren G⁵ och D⁵ (G-D samt D-A). Sången i takt två ligger på ett F[#] och går vida ett E ner till ett C[#] och vidare in i takt tre där sångmelodin slutar på ett E som knyter an till sångens G i första takten. Sången är uppdelad i två strofer där början sjungs likadant, bara de fyra avslutande takterna på varje strof skiljer sig åt.

Bonzai Warrior

Felix säger att rockformen (vers-refrängformeln) är en klassisk låtuppbyggnad inom rocken och att den är så vanlig och flexibel att han och de andra musikerna i bandet inte är intresserade av att experimentera med uppbyggnaden.

När jag frågar informanterna varifrån de har lärt sig denna ”klassiska rockform” säger Gunde att man har lyssnat till sig det.

Gunde:

Vi har lyssnat på hur andra gör och märkt att det är så formen och uppbyggnaden är.

Felix och Gunde berättar hur många av Bonzai Warriors låtar är uppbyggda:

Felix:

[...] det brukar vara intro, vers, refräng, vers, refräng, vers, refräng, refräng, stick, refräng, refräng, refräng.

Gunde:

Så kan man sola där någonstans.

Ibland försöker de komma bort från den uppenbara låtuppbyggnaden genom att överraska lyssnaren med en brygga mellan två verser. Då tror lyssnarna att det är dags för refräng, men så kommer man tillbaka till versen och lyssnarna får vänta lite till.

Istället för att göra förändringar i uppbyggnaden av formschemat har men experimenterat med harmonier och det instrumentala upplägget. Musikerna berättar att de har haft en låt med en instrumental refräng, helt utan sång, och en annan låt som använde sig av samma riff i både vers och refräng. För att inte göra låten tråkig byttes ackorden ut, det vill säga den harmoniska grunden i verserna och refrängen ändrades medan riffet förblev detsamma (tyvärr kunde jag inte fördjupa mig i denna låt eftersom ingen av musikerna var intresserad av att dela med sig av musiken).

We are the Kids

Formschema



Harmonischema

Intro/ Refräng

a	a	G D	D	
D/C D	D	a	a	
G D	D	D/C D	D	
C	D	a	a	

Vers

a	a	D	D	x2
F	G			

Solo

a |G |D |D | x 3
C |D |C |D |e |

Outro

C |D |C |D |
C |D |a |

Vers, gitarriff, bas, sångstämma

We are the Kids har en rak vers-refränguppbyggnad utan några bryggor eller stick. Introt och refrängen använder sig av samma ackordrunda och riff. Oftast börjar en låt med refrängriffet för att förankra "hooken" i lyssnaren. Solot använder sig av "Sweet Home Alabamaformeln" i de tre första rundorna men har i slutet C-D-e-moll som leder in i refrängens första ackord som är a-moll. Versen är en blandning av blues tolvan och La Bambaformeln. I den traditionella blues tolvan spelas samma ackord de fyra första takterna (tonikan), medan nästföljande fyra takter börjar med två takter subdominant och sedan två takter tonika. I *We are the Kids* har man ändrat lite på de fyra första takterna och spelar tre takter tonika och en takt subdominant. Istället för att, som i bluestolvan, börja med subdominanten i takterna fem och sex för att sedan gå vidare till tonikan, slängs ordningen om och man börjar med tonikan och sedan subdominanten. De sista takterna i versen består av a-moll-D-F-G dvs "La Bambaformeln" med ett avslutande G.

Som notexempel har jag valt versen eftersom den spelas utan kompgitarr och med endast bas och ett gitarriff. Basen ligger alltid på grundtonen, i de första två takterna är det A. Gitarriffet spelar i C, som vid ett tillfälle går ner till ett A, och sången har en entonig melodi i E. Tillsammans blir de två första takterna ett a-moll.

I den tredje takten går basen upp och spelar ett D samtidigt som gitarriffet går ner ett halvt tonsteg och spelar B, vid två tillfällen går riffmelodin ner till A och avslutas tredje takten med C. Sången ligger kvar i E. Även i den fjärde takten speler basen grundtonen (D), och gitarren pendlar mellan B och C. Sången går ner från ett C till ett A. Dessa fyra takter spelas två gånger innan man går ut i en takt på F med samma gitarriff som i den första takten. Sången flyttar sig från C genom ett D till ett E i sista takten som går i G (basen).

Captain Kirks Favourite Band (CKFB)

Josefine säger att alla låtar i CKFB är uppbyggda på olika sätt. Hon tror att hon menar att formschemat ändras men egentligen berättar hon om den dynamiska skillnaden mellan låtens olika delar.

Josefine:

Antingen börjar vi lugnt [...] oftast är det en vers, nått versriffaktigt, eller så är det ett helt eget intro. Eller så kör vi igång hårt och då är det oftast att vi spelar refrängen utan sång.

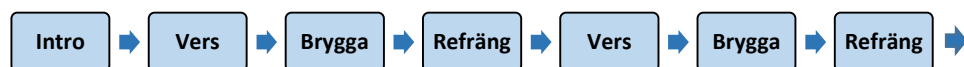
CKFB använder tre olika sätt att börja en låt på:

1. Ett fristående intro som inte påminner om vers eller refrängriffet.
2. Versriffet spelas som intro (utan sång).
3. Refrängriffet spelas som intro (utan sång) och ger en försmak på "hooken" som kommer igen i refrängerna.

Börjar låten med ett refrängriff så brukar den ha ett snabbare tempo, oftast spelar man 4/4, och versen är blir då saktare och spelas i 2/4. Kontrasterna i de olika delarnas tempo ger en dynamik som gör musiken spännande att lyssna till.

Musikerna säger att de inte sätter en bestämd form på låten från början utan det är senare när musiken nästan är färdig som formschemat bestäms. Nils menar att de tar hänsyn till låten och hur den vill låta och vart den vill gå (jämför med Miss Li, sida 24). Istället för att försöka forcera fram något, försöker musikerna få de olika delarna att passa ihop utan att det blir för lika eller för ansträngt. Olof summerar CKFBs skapandeprocess när han säger: "Örat får bestämma".

Fast Lane *Formschema*



Harmonischema

Intro/ Outro

G | F# | F | e | x 2

Vers

e | e | C | a | x 4

Brygga

e | D | C | C | x 2

Refräng

G | F# | F | e | x 4

Solo

C | D | e | e | |

C | D | h | h | |

e | e | C | a | x 2

CKFB använder sig i denna låten av vers-refräng-formeln. *Fast Lane* börjar med ett snabbt riff i introt. Intro/outroriffet är det samma som refrängriffet vilket är ett vanligt förekommande sätt att bygga upp låten på. *Fast Lane* är en sångbaserad låt vilket innebär att sången är framträdande och därför spelar gitarrerna inte lika mycket riff utan använder istället ackord som en bas för sången. När musikerna går över till första versen ändrar musiken karaktär från det snabb (4/4) riffet till versen som blir lugnare (2/4). Innan versen går in i refrängen kommer en brygga med sång som bygger upp musiken och blir hårdare/ snabbare i sitt uttryck. Denna brygga upprepas efter varje vers samt efter solot. Låten avslutas precis som den började, med åtta takter av intro/outroriffet utan sång. Ackorden som används mest är a-

moll, C, D och e-moll. Tillsammans ingår dessa ackord i ”Sweet Home Alabamaformeln” samt T-D-S.¹⁶

Delusion

Viktor berättar varför de använder vers-refrängformeln som formschema:

Vi vet ju inget annat [...]. Lyssnar man väldigt mycket på rock så är det ju så det är uppbyggt, genom att det börjar med ett riff och sen blir det vers, refräng, vers, refräng, stick med solo eller bara ett solo och så kommer refrängen igen och så är låten slut.

När han säger att de spelar ett ”stick med solo” refererar han till att de flesta av bandens stick har någon form av sånginsats och kan därför spelas innan ett solo utan att det låter som två solon.

Uffe tycker inte om när låtar blir för ”pretentiösa med avancerade solon och stick, utan det räcker med några enkla ackord”. Det enkla är snyggast och man ska inte krångla till en låt i onödan, men för att musiken inte ska bli för enkel föreslår Viktor att man ändrar formschemats uppbyggnad. Det är viktigt att överraska sina lyssnare och det görs genom att avsluta hela låten med ett stick istället för det väntade outrot eller dubbelrefrängen. Stickets riff fungerar då som ett outro. Detta är ett bra exempel på hur musiker kan modifiera vers-refrängformeln för att bygga upp musiken på ett nytt sätt. Band som Coldplay, Annie Lennox och Kent modellerar också med oväntade delar inom formschemat för att komma bort från det förutsägbara (Lilliestam 2013:210–211).

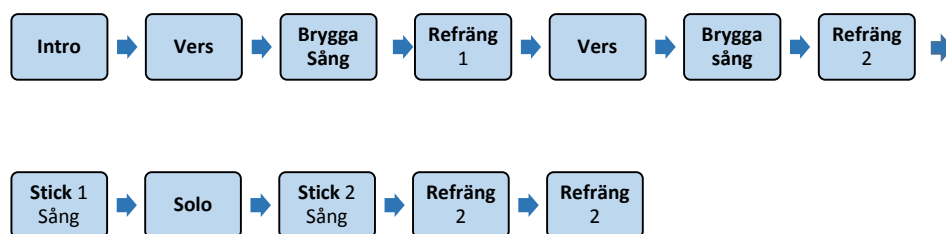
Många av Delusions låtar saknar ”rena” gitarsolon. Uffe som är sologitarrist känner sig inte bekväm med att spela solo eftersom han tycker det är svårt med improvisation. Han förklarar det med att han är programmerare och vill systematisera allt. Han har svårt att spela på känsla eftersom han analyserar sitt spel för mycket. Många tycker det ska vara ett solo i en rocklåt för ”det gör man i rock”, men Uffe menar att det finns intressantare sätt att bygga upp en låt på. De kompenserar låtar utan solon genom att istället använda sig av delar i låten där de försöker få med publiken i olika sångramsor. Då dämpas musiken så att till exempel bara trummorna spelar en enkel takt och gitarrerna ligger och ringer på ett ackord. Per (sångaren) interagerar med publiken och får dem att vara en del utav låten och framförandet. Oftast är energin i musiken hög under ett solo men Delusion vill bryta detta och går istället ner i energinivå under ”solot” eller sticket. När de sedan börjar spela igen, oftast går de direkt på refrängen efter ett sådant

¹⁶ T-D-S = tonika- dominant- subdominant.

stick, blir kraften av musiken (som har varit dämpad fram tills nu) väldigt effektiv. Precis som CKFB utnyttjar man den dynamiska effekten (sida 42).
 Uffe:

Vi går ner lite i musiken och så kanske man kör en lite mer sång-grej med publiken. Det kan vara allt möjligt från ”Hey Ho”, bara så liksom. [...] Så istället för att göra som alla andra som höjer låten när man kör solon, så drar vi ner den. Så låter det som att vi höjer när vi kör vanlig refräng igen.

Hey Stupid **Formschema**



Harmonischema

Intro

A |A |

Vers

a |G |C |a | x 2

Brygga

G |a |G |B |
 G |a |F |G |

Refräng 1

C |G |C |G |
 F |C |G |F |
 G |a |

Refräng 2

C |G |C |G |
 F |C |G |F |
 F |C |

Stick 1

e |F |e |F D |
e |F |D |e |
e |e |e |

Solo

a |C |D |F G e| x 2

Stick 2

a |C |D |F G e| x 2
F G e |F G e|F G e |a |
a |a |a |

Solo, kompgitarr, sologitarr. Spelas nersänkt ett halvt tonsteg.

Hey Stupid har en lite annorlunda uppbyggnad och därför vill jag inte säga att den använder vers-refrängformeln. Låten har två stick som harmoniskt skiljer sig åt samt två olika typer av refräng. Refräng 1 spelas bara första gången medan refräng 2 återkommer i resten av låten. Mellan varje vers och refräng kommer en brygga med sång som en upptakt inför refrängen. Taktantalen i stick 2 är 11 takter (istället för 12) och jag tror det beror på ett misstag musikerna har gjort. De fyra sista takterna i stick 2 (F-G-e respektive a) lurar musikerna till att tro att det ska vara slut där eftersom man sällan upprepar samma ackord mer än i fyra takter.

Jag hittar inga tydliga harmoniska formler i denna låt, som till exempel ”La Bambaformeln”.

Eftersom Uffe ogillar att spela solon ville jag titta närmre på solospelet för att se hur han spelar. Medan kompgitarren spelar A⁵ (A-E) rör sig sologitarren mellan A och C med ett G som lägsta not. Andra takten är ett C ackord men utan ters. Samma rytmiska mönster spelas i takt tre men i D. Den sista takten är uppdelat i tre ackord. Först ett F i halva takten och sedan G och e-moll. Dessa fyra takter spelas i två

rundor och solot landar till slut på ett A i det andra sticket. För att vara ett solo förekommer inget frigjort gitarrspel vilket var att vänta efter Uffes kommentar. Istället är gitarmelodin spartansk och solot fungerar som en instrumental paus mellan de två sticken.

Kapitel 3

Outro: En avslutande analys och sammanfattning

3.1 Olika modeller inom musikskapandet

Under arbetets gång har jag lagt märke till att det förekommer olika kreativa tillvägagångssätt. Utifrån intervjumaterialet, litteraturen samt Bergers (1999) och Weinsteins (1993) samarbetsteorier, har jag ställt upp en egen modell som förklarar olika strukturella metoder av skapandeprocessen. Det förekommer tre sätt att bygga upp en låt på – från grundidé till en färdig struktur – och för att tydliggöra skapandeprocesserna har jag valt att kalla dem: pyramiden, den upp-och-nedvända pyramiden samt cirkeln.

Det alla låtar har gemensamt är att de börjar med att en musiker får en grundidé. Denna idé kan vara vad som helst - en textfras, ett riff, en rytm, en historia, en känsla med mera. Utifrån denna idé byggs låten sedan upp, lager på lager. Det finns otaliga sätt att skapa på och varje musiker har sitt eget tillvägagångssätt. Samtidigt behöver musikern inte hålla sig till en och samma modell utan kan ändra metod mellan olika låtar. För vissa musiker är det ena sättet lättare att jobba på än det andra, det kan bero på vilket huvudinstrument man har. Trummisar kan ha lättare att börja med en grundrytm medan vokalisterna gärna börjar med en melodi eller text. Självklart är detta ingen regel (Coryat & Dobson 2006:70–71, 74, 76-77).

Den finns snarlika modeller för kompositionen och dessa varierar både mellan olika genrer och är beroende av vilka instrument och inspelningsmöjligheter musiken har och använder sig av. Dessutom förändrar sig modellerna i takt med den tekniska utvecklingen

Pyramiden

I denna modell läggs först en musikalisk grund. Det kan vara en rytm, en basgång eller en harmoniföljd. Efter det lägger man till riff, stämmor och melodier med mera. Oftast använder Elin Ruth Sigvardsson denna modell:

[...] använder jag datorn som ett instrument när jag skriver. Jag börjar där med att bygga upp en loop eller något, utgår från trummor eller slagverk. [...] Jag ville att "Dead Man Walking" skulle drivas av någon sorts djungelliknande komp och även bygga på de rytmerna med köror och diverse fulsnygga ljud som drev låten framåt. Jag satt och skrev låten à la Dylan-style på akustisk gitarr. När jag sedan skulle spela in den hemma och göra en demo kände jag att jag måste bygga upp den på ett annat vis. Jag började med trummor, sedan ville jag att det skulle hända något

nytt för varje vers så jag försökte hitta så mycket knasiga ljud som möjligt, bygga på, lägga till och dra ifrån (Warnqvist 2010:63–64).

Även sångaren Peter Gabriel började jobba med en musikalisk grund efter att han blivit inspirerad av rytmer från tredje världens musik. Han lade olika rytmiska mönster innan han fortsatte med resterande musik och på slutet av processen tillkom sången och texten (The South Bank Show 1983).

Den upp-och-nedvända pyramiden

I denna skapandemodell börjar låten oftast med ett gitarriff, en text eller en idé på en melodi. Efter det tillkommer harmoniska och rytmiska strukturerna.

Låtskrivaren Molly-Ann Leikin skriver alltid melodierna först, not för not, separerade från någon harmoni. Hon kallar det för ”pure melodies” och menar att harmonierna från ackorden hindrar melodin att utvecklas. När hon är nöjd med melodi letar hon efter ackord och harmonier att lägga till. Allra sist skriver hon texten (Leikin 2008:17–18, 21).

Sandra Vilppala som är sångerska och låtskrivare i bandet Fröken Underbar måste alltid ha texten helt färdig innan hon börjar skriva musiken till. När texten är färdig är även sångformen klar och därefter kan hon börja med musiken.

Texten börjar med att jag går runt och samlar på saker, på ord och fraser som dyker upp. Jag skriver ner det och sedan börjar jag efter ett tag känna att jag har en massa grejer och vill bara sätta mig och läsa igenom allting och fundera på vad jag har skrivit ner. Oftast är det något ord eller någon fras som blir fröet till en hel låt. [...] Sedan sitter jag med penna och papper. Jag har mina anteckningsböcker och sitter och skriver hemma. Och jag måste ha tid (Warnqvist 2010:255).

Cirkeln

Musiken och texten skapas parallellt eller växelvist med varandra. När Prince och Madonna skrev *Love Song* ihop använde de sig av denna metod. Medan Prince satt och spelade ett groove på trummorna improviserade Madonna sången till. De spelade in allting medan de jammade och Prince lade till gitarrer och skickade inspelningen till Madonna som utvecklade sången med stämmor etc. De skickade inspelningarna fram och tillbaka mellan varandra tills de var nöjda. Proceduren påminner också om Hidalgos och Perez ”kassettkommunikation” (sida 25). Skillnaden mellan tillvägagångssätten är att Prince och Madonna skicka musiken

till varandra över internet vilket öppnade helt nya möjligheter. Det var lättare att lägga till idéer på musiken och de kunde skicka iväg materialet som omedelbart kom fram till medmusikern (Zollo 1997:617–618).

3.2 En jämförande analys och diskussion

Här nedanför kommer en jämförande formelanalys mellan utvalda låtar ur bandens repertoar. Formlerna som kommer att analyseras är formscheman samt harmoniska formler. För att få en tydligare bild av bandens skapandeprocess måste dessutom deras samarbetsmetoder belysas vilket jag har velat göra med hjälp av Weinsteins (1993) teorier (sida 47-48) och därefter försöker jag att sätta in bandens skapandemetod i en av modellerna (sida 50-51).

Alabama Cowboys	Bonzai Warrior	Captain Kirks Favourite Band	Delusion
<i>Black Eyed Woman</i>	<i>We are the Kids</i>	<i>Fast Lane</i>	<i>Hay Stupid</i>
Intro	Intro	Intro	Intro
Vers	Vers	Vers	Vers
Refräng	Refräng	Brygga	Brygga (sång)
Vers	Vers	Refräng	Refräng
Refräng	Refräng	Vers	Vers
Solo	Solo	Brygga	Brygga (sång)
Stick (sång)	Refräng	Refräng	Refräng
Refräng	Outro	Solo	Stick 1 (sång)
Refräng		Brygga	Solo (sång)
Outro		Refräng	Stick 2 (sang)
		Outro	Refräng
			Refräng

Informanternas låtar har alla en snarlik uppbyggnad och använder sig av vers-refrängformeln. De har lärt sig formelerna genom att lyssna på andras musik och på hur dessa låtar är uppbyggda. Flexibiliteten i vers-refrängformeln beror på de olika komponenternas förmåga att innehålla olika musikaliska element eller formler, som exempelvis harmonier, rytmik eller sång.

Fastän Bonzai Warrior verkar ha byggt upp *We Are the Kids* på en rak vers-refrängformel, utan stick eller bryggor, gör de en harmonisk ändring i outrot. De spelar en harmonisk följd, samt riff, som inte har förekommit i låten innan och presenterar därmed ett nytt element i musiken. Även Delusion experimenterar med vers-refrängformelns uppbyggnad. Deras låt *Hey Stupid* har två olika typer av refränger där den första refrängen enbart spelas den första gången medan den andra refrängen är återkommande. Det förekommer också två harmoniskt varierande stick och båda har sång i sig. I det första sticket integreras publiken med musiken genom sångarens call-and-respond teknik.

Som tidigare nämnts så kan man variera vers-refrängformelns uppbyggnad. Många band experimenterar med detta och avslutar till exempel en låt med ett solo eller så upprepar de sticket och använder det som avslutning. I denna studie är det Bonzai Warrior och Delusion som använder musikens olika komponenter på ett annorlunda sätt för att göra musiken mindre förutsägbar samt mer spännande att lyssna på. Detta sätt att experimentera på i låtuppbyggnaden kan även ackrediteras till mer välkända och kritikerrosade band som Radiohead och svenska Kent.

Eftersom musiken är gitarrbaserad spelas solona i de fyra låtarna på gitarrer. Efter solot brukar refrängen komma direkt i anslutning men det är bara Bonzai Warrior som väljer att följa detta mönster. Alabama Cowboys väljer att spela ett stick med sång efter refrängen. Sticker har samma harmoniska grund som solot men har inget riff utan en sångmelodi istället. CKFB å andra sidan använder den återkommande bryggan som en förberedning inför refrängen. Musikerna väljer däremot helt olika sätt i skapandet av låten. Efter sticket spelar Alabama Cowboys en dubbelrefräng innan de går in i outrot som är det samma som introt. Bonzai Warrior spelar en refränggrunda efter solot och överraskar lyssnarna genom att spela ett outro bestående av en ny harmonisk grund samt riff. I *Fast Lane* spelas den återkommande bryggan innan refrängen (efter solot) och sedan går låten ut i outrot som använder samma riff som introt och refrängen. Delusion är det enda bandet som avslutar med en dubbelrefräng och i båda refrängerna är sångaren aktiv. Alabama Cowboys använder också samma riff i introt, outrot samt refrängen.

Utifrån den jämförande uppställningen av låtarnas formschema på föregående sida, ser det vid första anblicken ut som om låtarnas uppbyggnad är snarlika. Det är först när man har tillgång till det harmoniska underlaget som man ser att så inte är fallet.

Jag har observerat att det i denna studie är en harmonisk formel som är mer återkommande än de andra: "Sweet Home Alabamaformeln". Musikerna förklarar

sitt val av harmoniska mönster med att de är en ”typisk” ackordkombination inom rockmusiken och gitarristerna använder sig gärna av vissa harmoniföljder eftersom dessa är lättspelade på gitarren. Det är lätt att spela solon över vissa ackordkombinationer i specifika tonarter. Musikerna har lärt sig dessa kombinationer genom att lyssna på musik och Håkan i Bonzai Warrior säger att han ”lade de lyckade kombinationerna på minnet” (sida 13).

Olika modeller över det musikaliska skapandet och samarbetet mellan musikerna har ställts upp av bland annat Weinstein (1993) och Berger (1999). Även jag har ställt upp en modell utifrån deras teorier samt efter informationen jag har fått ut ur intervjumaterialet (sida 47-48). Jag har försökt att placera banden i de olika skapandemodeller som presenteras på sida 50-51.

Alabama Cowboys har två aktiva musikaliska ledare. Adam kan ses som ”bandpappa” eller ordförande, och är den som driver det musikaliska skapandet framåt. Carl har fått på sig ansvaret som textförfattare. Medmusikerna är aktiva i skapandeprocessen men ger Adam och Carl en nyckelroll i bandet som ”ordförande” och textförfattare. Eftersom dessa två musiker är mer framträdande i sin kreativa roll passar deras samarbetsmetod in i ”parhästmodellen” från sida 34.

Inget av det musikaliska materialet skapas utanför repetitionstiden och alla bandmedlemmar har en mer eller mindre aktiv roll i skrivandet av låten. Musikerna börjar med en musikalisk grund medan sång och text tillkommer i efterhand. Ibland börjar låten med en idé på en historia de vill berätta men den musikaliska grunden läggs nästan alltid innan texten. Utifrån denna iakttagelse skulle jag vilja sätta in Alabama Cowboys skapandeprocess i pyramidmodellen från sida 54. Eftersom grundidén oftast är ett riff eller en vilja att förmedla en känsla eller historia, skulle det innebära att musiken skapas efter den upp-och-nedvända pyramidmodellen (sida 55). Detta betyder att flera modeller kan tillämpas i en och samma låt och musikerna i Alabama Cowboys är inte bundna till en metod.

Bonzai Warrior samarbete och skapandeprocesser kan delas upp i två olika perioder. På grund av Eriks medverkan, och senare avhopp, har bandet arbetat efter olika modeller.

Under den första perioden hade Erik tagit på sig rollen som ”producent” eller arrangör av musiken. Han tog med sig idéer som utarbetats under repetitionen och utvecklade dem till färdiga låtar i sin hemmastudio. Resultatet skickade han via mail till medmusikerna som övade in sina delar och text/melodi skrevs till. Fastän Erik utvecklade musiken och gjorde färdiga inspelningar ändrades ändå den klingande musiken i mötet med bandmedlemmarna som satt sin egen prägel på musiken. Grunderna utarbetades tillsammans och låten var ett gemensamt resultat

fastän Erik hade en stor del i skapandet. Arbets- och samarbetsmetoderna under denna period liknas vi den ledarmodellen (sida 35).

Grundidéerna till musiken började oftast med ett gitarriff. För att utveckla idén till en färdig låt började Erik men rytmisk bas. Denna utvecklade han sedan. Texten och sångmelodin tillkom alltid i sista hand och därför anser jag att arbetsprocessen var en blandning mellan pyramidmodellen och den upp-och-nedvända pyramidmodellen (sida 54).

När Erik hoppade av bandet ändrades medmusikerna tillvägagångssätt för skapandet och de blev mer kollektiva i samarbetet. Eftersom den musikaliska ledaren försvann var de tvungna, eller fick möjligheten, att själva (tillsammans) skapa musik.

Sättet de skapade på ändrades men inte på ett strukturellt sätt. Med det menar jag att grundidén fortfarande baserades på riff. Men istället för att nöja sig med att en musiker gör färdigt allt på datorn, arbetade alla mer eller mindre aktivt med att få en färdig struktur innan en slaskinspelning gjordes. Inspelningen gjordes oftast på någons mobiltelefon och skickades sedan (som under perioden med Erik) till bandmedlemmarnas e-mail. Text och melodi tillkom åter igen sist. Skapandemodellen här var, precis som under förra perioden, en blandning mellan de två pyramidmodellerna.

Fastän musiken fortfarande skapades efter pyramidmodellerna skiljer sig samarbets sättet åt under de två perioderna. Ändringen bestod i att de hade varit en som skapat det mesta av musiken på sin dator, till att alla bandmedlemmar tillsammans blev mer aktiva under repetitionstillfället. Ser vi på detta så tydliggörs att skapandemodellen måste bli förankrad i en samarbetsmetod för att den ska ge en bred men specifik bild av hur musiken skapas.

Inom Captain Kirks Favourite Band förekommer ingen klar ledare. Fastän Josefine ser sig själv som "bandmamma" och den som gärna bestämmer, är hon ingen stark musikalisk ledare. Nils är den mest musikteoretiskt kunniga på grund av att han blev skolad i klassisk musik av sin mor. Trots detta har han ändå ingen klar ledarroll i bandet. Den musikaliska relationen Josefine och Nils skulle kunna liknas vid "parhästmodellen" (sida 34) men de andra musikerna tar mycket plats i skapandeprocessen och låter inte Josefine och Nils vara den kreativa ledaren. Alla bandmedlemmar har lika stor drivkraft och alla måste vara överens ifall ett musikaliskt förslag ska gå igenom. CKFB är ett bra exempel på ett band som har en kollektiv bandstruktur (sida 34).

Deras låtar skrivs nästan helt uteslutande efter cirkelmodellen men även den upp-och-nedvända pyramiden samt pyramidmodellen förekommer (sida 54-55). Eftersom musik och sång tillkommer växelvis med varandra, och dessutom under repetitionerna, så kategoriseras arbetssättet under cirkelmodellen. Även fast detta är

tillvägagångssättet så har CKFB två sorters låter. Den första kategorin är de musikbaserade låtarna som grundar sig i riff och därför är sången inte lika framträdande som riffen. Den andra kategorin är de sångbaserade låtar där riffen fungerar som en bas för sångmelodin som är mer framträdande (sida 39).

Delusion har två olika sätt att samarbeta på. Uffe är en framträdande musikalisk ledare, mer än någon annan av informanterna, med undantag från Erik under Bonzai Warriors första period. Samtidigt är Simon och Viktor mycket kreativa och kommer med många idéer, främst textidéer, men de har inte hittat självförtroendet för ett självständigt skapande. De lutar sig mot Uffe som utvecklar deras idéer. Därför är arbetsmodellen inom bandet både kollektiv och ledarledd. Fastän Uffe är den i bandet som driver det musikaliska framåt så har både Simon och Viktor framträdande roller fastän de fortfarande håller sig i bakgrunden. Dessutom kommer Uffe enbart med musikaliska strukturer och förslag som de andra musikerna sedan får utveckla på egen hand.

Även musiken skapas på vitt skilda sätt. Många låtar börjar med en harmonisk grund, dvs. att de använder några ackord och lägger sedan en sångmelodi på det. Detta är pyramidmodellen (sida 54). Andra låtar börjar med en text som det sedan läggs musik till, vilket är en klar modell av den upp-och-nedvända pyramiden. Cirkelmodellen förekommer ytterst sällan inom Delusion eftersom text och musik inte brukar skapas samtidigt.

Den kreativa modell, eller skapandemodellen, som är överrepresenterad i denna studie är pyramidmodellen. Eftersom musiken är gitarrbaserad är grundidén oftast ett gitarriff och den harmoniska grunden fastställs innan man fortsätter med text och sång. Den upp-och-nedvändapyramidmodellen är inte lika vanligt förekommande, men musikerna i Delusion har berättat om att de har haft färdiga låttexter som de satt musik till. Även Alabama Cowboys har haft låtar som har börjat med en historia de velat berätta. Texten och historien har legat som grund för det musikaliska skapandet.

Fastän det musikaliska samarbetet i Bonzai Warriors ökade efter Eriks avhopp, är Captain Kirks Favourite Band det bandet i denna studie, vars arbets- och samarbetsprocess mest liknar Finnigans (1989) ”rockmodell”. De är dessutom de musiker som nästan enbart använder sig av cirkelmodellen i sitt skapande. Musik och text uppkommer växelvist under repetitionerna vilket är ett av kraven i Finnigans (1989) ”rockmodell”. De andra bandens skapandeprocesser skiftar mellan de två pyramidmodellerna och det händer i sällsynta fall att cirkelmodellen används.

Utgångspunkten för denna studie har varit att se huruvida en majoritet av banden samarbetar och skapar efter Finnegan (1989) "rockmodell". Jag kritiserade hennes påstående eftersom i bandet där jag sjöng i, inte hade samma skapandemetod som Finnegan förespråkade. Under arbetets gång har jag dessutom observerat att hennes påstående inte tycks vara förankrat i dagens sätt att skapa musik på. Den romantiska bilden av en gemensam och organisk arbetsprocess förekommer sällan i renodlad form och det kan bland annat ha att göra med det mediala- samt musikteknikens framväxt. Det har blivit lätt att skapa, lagra och dela musik, vilket har ändrat det kreativa samarbetet. Jag har samtidigt observerat att fler band än jag trott från början använder sig av "rockmodellen" i modifierad form. Den är inte lika "naiv" som Finnegan (1989) modell utan en stor skillnad är att det förekommer musiker som är mer passiva än andra. Dessutom utarbetas musikens grundstrukturer oftast av en musiker men utvecklas sedan kollektivt av alla bandmedlemmar.

Finnegan (1989) observationer genomfördes under 80-talet när tillgången till digitala medier och inspelningssamtyggheter inte var lika stora som idag. Fastän den moderna inspelningsteknologin förändrar sättet man skapar musik på var Finnegan (1989) teori redan föråldrad när hon skrev den. Detta berodde dels på hennes bristande kunskap inom fältet men också för att hennes teori var för generell.

Digitala medier påverkar arbetsprocessen och därmed bandens sätt att samarbeta på som åter i sin tur påverkar hur musiken skapas. Speciellt Bonzai Warrior och Delusion använder sig av musikstudion för hemmabruk när de lagrar sin musik. De delar sedan musiken över nätet, via Google Docs eller mail, så att alla bandmedlemmar har tillgång till musiken och kan utveckla eller öva in den. Det är idag inte heller ovanligt att det är en eller två musiker som spelar in idéer på mobiltelefonen eller hemmastudion och sedan delar med sig av den färdiga grunden till bandmedlemmarna. På så vis försvinner medmusikernas inblandning i det första stadiet av skapandet, den allmänna grunden för musiken, men de har möjlighet att påverka resten av den musikaliska utvecklingen.

I mina iakttagelser har jag observerat att de band som har en eller två klara ledare i större utsträckning använder sig av digitala inspelningssamtyggheter (Bonzai Warrior under den första period samt Delusion). De band som är mer kollektiva i sitt arbetssätt är inte lika benägna att lagra och sprida de musikaliska idéerna via den digitala tekniken. I detta påstående syftar jag på Alabama Cowboys och Captain Kirks Favourite Band. Detta kan bero på att det förekommer fler repetitioner av musiken när man jobbar kollektivt med musiken och att man då inte

behöver spela in den för att komma ihåg den. Detta är en kommentar som inte är förankrad i något konkret utan hellre en reflektion.

En annan observation jag har gjort är att de manliga vokalisterna i större utsträckning än de kvinnliga, överlåter textskapandet till någon annan bandmedlem. Även detta är en intressant iakttagelse men inget jag har valt att fördjupa mig i denna studie.

3.3 Vidare Forskning

De modeller och metoder jag presenterat i denna studie är säkert inte representativa för skapande- och samarbetsprocesser inom amatörrockband. Det finns ytterligare behov för studier som kan visa på fler variationer inom skapandet. Det behövs dessutom en grundlig undersökning över den digitala teknikens inverkan på skapande, samarbete och bandstruktur.

Även observationen om de manliga och kvinnliga vokalisternas förhållande till texten kan leda till intressanta studier för vidare forskning.

3.4 Sammanfattning

Mycket av dagens populärmusik är icke-notbunden eller gehörsbaserad musik. Hur musiker inom den gehörsbaserade traditionen skapar musik, utan att använda sig av noter, är en forskningsfråga som inte har blivit belyst tillräckligt. Den notcentrerade musiken är fortfarande den musik som är dominerande inom musikvetenskaplig forskning men denna trend börjar dock sakta ändra på sig.

Detta arbete tar avstamp i Finnegan's (1989) påstående att alla rockband skriver musik på ett och samma sätt. Hennes observationer under 80-talet visar på att rockbandens skapandeprocess är en kollektiv handling. Handlingen ses som en organisk process där musiken växer fram. Senare har Weinstein (1993) och Berger (1999) kommit med andra teorier om samarbeten inom rockband där den romantiska bilden av det kollektiva skapandet inte har lika stor plats som i Finnegan's teori. Både Weinstein och Berger menar att det finns olika grader av dominans, ledarskap och samarbete inom banden och utifrån detta kan tre modeller ställas upp.

1. Det kollektiva så som Finnegan förespråkar det (Def Leppard).
2. En kreativ dominans delad mellan två bandmedlemmar (Lennon/McCartney)

3. En kreativt dominerande ledare. Denna ledare kan vara mer eller mindre diktatorisk (ex. Dee Schneider eller Yngve Malmsten)

Det har visat sig vara svårt att hitta nyare, relevant litteratur. Det finns mycket litteratur om ämnet populärmusiken men mycket av de nyare materialet riktar in sig på intervjuer av musiker samt handböcker i hur man skriver en hitlåt. Eftersom det inte kommit mycket ny forskning sedan Finnigans, Weinsteins och Bergers teorier utgår jag ifrån dessa.

Att använda olika musikaliska formler hjälper musikern att strukturera upp sin musik. Lilliestam betecknar en formel som ”ett karaktäristiskt musikaliskt motiv eller mönster, vilket har en igenkännbar kärna, även om det exakta utförandet av formeln kan variera inom vissa ramar” (Lilliestam 1995:30). Sättet att bygga upp musiken på med vers, refränger och stick är en formel som kan användas. Denna vers-refrängformel är det mest använda formschemat inom populärmusiken. Det beror främst på att de olika delarna fördelaktigt kan kombineras för att variera låtens uppbyggnad. Det finns även harmoniska formler, bluestolvan är ett exempel på en sådan. Det finns dessutom formler som tar hjälp av den harmoniska grunden men fungerar som riff. Den så kallade Sweet Home Alabama-formeln (C-B \flat -F) är ett sådant riff.

Fyra band från Skåne, Alabama Cowboys, Bonzai Warrior, Captain Kirks Favourite Band och Delusion har intervjuats för denna studie. Jag försöker ta reda på vilka kreativa strukturer och samarbetsmetoder som förekommer inom amatörrockband. Finns det olika skapandeprocesser och vilka använder sig rockbanden av?

För att kunna besvara frågorna måste man först få en uppfattning om hur idéer uppkommer, hur de ”sparas” och hur dessa idéer sedan utvecklas till hela låtstrukturer. Genom att läsa intervjuer av kända rockmusiker har jag kunnat göra en jämförelse mellan dessa och informatörerna.

Oftast får musiker idéer till musik när de håller på att somna eller ”inte gör något speciellt”. Ett ofta återkommande exempel är Keith Richards (Rolling Stones) grundskiss till *Satisfaction* som han spelade på in kassetband medan han sov. Ingen av informanterna nämner detta fenomen men Viktor i Delusion nämner att han skriver texter till låtar när han kommer hem på natten efter att ha varit ute på krogen. Andra berättar om att de får idéer när de kör bil eller sitter på bussen.

Idag är det inte svårt att ta tillvara på idéer man får. De allra flesta har idag en iPhone eller en smartphone med inspelningsfunktion. Det är bara att trycka på ”rec” och så är idén sparad. Även digitala studion för hemmabruk blir allt vanligare vilket bidragit till att skapandeprocessen förändrats. Amatörmusiker kan idag sitta i

sin kammare och producera musik som de sedan antingen lägger upp på nätet direkt eller skickar ut till bandmedlemmar för att de ska lära sig de olika partierna.

Delusion använder sig flitigt av Google Docs där de lägger upp färdiga låtar, riff idéer, formstrukturer och textsnuttar som de andra i bandet kan ta del av. Genom att alla har tillgång till dokumenten kan alla förbereda sig inför nästa repetitionstillfälle eller hitta inspiration till en ny låt. Pappret och pennan används säker i samma utsträckning som förr oavsett de digitala mediernas ankomst.

Det finns musiker, exempel Leonard Cohen, som ser sitt skapande som ett 9-5 jobb. Under dessa timmar skriver han aktivt fastän han saknar inspiration. Andra isolerar sig under perioder för att kunna utnyttja sin kreativitet till max. Plura i Eldkvarn är ett bra exempel på detta. Åter igen andra musiker saknar en fast skrivrutin och ”tar inspirationen som den kommer”.

Informanterna i amatörrockbanden har ingen möjlighet att isolera sig under perioder eller att jobba aktiv under x antal timmar per dag. De har alla ”vanliga” jobb, familjer och en vardag som ska fungera. De är mer beroende av inspirationens ”välvilja” att dyka upp när musikern har tid. Ibland försöker musikern hitta ett sätt, en stämning som man jobbar sig fram till, som lockar fram och släpper loss inspirationen. Oftast kan musikern göra detta genom att lyssna och spela till någon annans musik.

När Bono i U2 börjar skriva sina texter använder han sig av ett nonsensspråk han kallar för ”bongolese”. Det är inte ord man förstår utan mer uttryck av känslor. Även Peter Gabriel använder sig av ”hitte-på” ord (”gabrielese”) innan han sätter ”riktiga” ord på sin musik.

Många av informanterna säger att textens betydelse inte är det primära inom den musiken de spelar och det är bara Josefine i Captain Kirks Favourite Band som menar att hon måste kunna stå för det hon sjunger, ifall musiken någon gång skulle spelas på radion. Alla andra textförfattare eller sångare/sångerskor säger att texten ska passa musiken och att innebörden inte behöver vara djup eller analyserande.

Processen att från en grundidé bygga upp en färdiglåt, kan se ut på olika sätt. Jag har urskilt tre tillvägagångssätt och kallar dessa för *pyramidmodellen*, *den upp-och-nervända pyramidmodellen* och *cirkelmodellen*.

I den första modellen börjar man med en bred bas, det vill säga med en harmonisk grund, ackordstrukturer. Sedan lägger man till riff, rytmer, melodi och text. Den andra modellen gör tvärtom. Där börjar man med en text eller ett riff och på det lägger man sedan till ackord och rytmik. I cirkelmodellen skrivs alla olika element växelvis. Musik och text tillkommer parallellt med varandra.

Amatörrockbanden i denna studie använder sig utav alla modeller men pyramidmodellen är överrepresenterad. Detta kan bero på att musiken är gitarrbaserad rockmusik där grundidén oftast är ett gitarriff. Captain Kirks Favourite Band är ett undantag eftersom de mer än de andra banden använder sig av cirkelmodellen. Sångerskan Josefine är väldigt aktiv under repetitionerna med sina sånginsatser att musik och sång oftast uppkommer parallellt. Det är inte alla låtar av CKFB som skrivs på detta sätt men det är det enda bandet i denna studie som använder sig av cirkelmodellen.

Alabama Cowboys skriver all sin musik under repetitionerna. Det händer aldrig att någon av musikerna kommer med en färdig låt till de andra utan alla är med och utvecklar grundidéerna. Fastän det är Adam som sjunger så är det Carl (basisten) som skriver texterna. De förklarar detta med att Carl är den bättre textförfattaren.

Bonzai Warrior har haft två olika perioder av skapande. Den första perioden var trummisen Elvis en ledande kraft inom skapandet och tog gärna på sig att skriva samman alla idéer musikerna haft under repetitionerna. Han arrangerade musiken, spelade in allt på sin hemmastudio och skickade ut resultatet till medmusikerna. Dessa var inte involverade i själva arrangemanget utan kunde ändra på sitt spelsätt för att göra det "sitt eget". Under den andra perioden hade Erik lämnat bandet och musikerna fick nu samarbeta på ett nytt sätt för att skapa musik. Först var arbetet kollektivt där alla var lika delaktiga i skapandet och alla idéer skulle provas och diskuteras. Efter ett tag märkte musikerna att detta var ett tidskrävande och ineffektivt sätt så de började med att träffas i mindre grupper om två-tre för att komma med en grundstruktur på hela låten till nästa repetition. Under repetitionen kunde förslag från de andra musikerna provas.

Delusion har under olika perioder använt sig av olika skapande- och samarbetsmodeller. I början hade de bilden av ett romantiskt kollektivt skapande. Efter ett tag insåg de att det inte fungerade för deras band och Uffe tog på sig rollen som kreativ ledare. Han är den som, precis som Erik i Bonzai Warrior, kommer med de flesta färdigt arrangerade låtarna. Skillnaden är att Uffe enbart gör en slaskinspelning för att medmusikerna ska få en uppfattning om hur låten ska vara uppbyggt. Tillsammans formar de sedan musiken.

Alla banden i studien använder sig vers-refrängformeln i sin uppbyggnad av musiken. Denna formel är starkt bunden till populärmusiken och informanterna säger att "det är så rockmusiken är uppbyggd". Variationer som istället förekommer i deras musik är stick och bryggor.

Ifall utgångspunkten för detta arbete var Finnegans påstående om en renodlad rockmodell är slutsatsen att *en* sådan inte finns. Inom banden finns det många olika sätt att samarbeta på och att bygga upp musiken. De olika tillvägagångssätten går dock in i varandra och ett band använder sig inte uteslutande av en metod.

Källförteckning

Litteratur

- Assayas, Michka. 2005. *Bono: In Conversation with Michka Assayas*. Riverhead Books. Penguin Group (USA) Inc. New York.
- Berger, Harris M. 1999. *Metal, Rock and Jazz - Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. University Press of New England, Hannover.
- Bossius, Thomas & Lilliestam, Lars. 2012. *Musiken och jag – Rapport från forskningsprojektet Musik I Människors Liv*. Bo Ejeby Förlag, Göteborg.
- Boyd, Jenny. George-Warren, Holly. 1992. *Musicians in Tune – Seventy-five Contemporary Musicians Discuss the Creative Process*. Fireside, New York.
- Collin, Malin. 2011. Våra rep var nazistiskt nitiska. *Aftonbladet*. 2011-04-11
- Coryat, Karl & Dobson, Nicholas. 2006. *The Frustrated Songwriter's Handbook – A Radical Guide to Cutting Loose, Overcoming Blocks, and Writing the Best Songs of Your Life*. Backbeats Books, San Francisco.
- Dahlström Mattias. 2011. Ingen är som Eva. *Stim-Magasinet*. Volym 1, sida. 8-11. Spoon Publishing, Stockholm.
- Davies, Hunter. 2006. *The Beatles. The Illustrated and Updated Edition of the Bestselling Authorizes Biography*. W.W. Norton & Company Inc., New York.
- Ehn, Billy & Klein, Barbro. 2007. *Från erfarenhet till text – Om kulturvetenskaplig reflexivitet*. Sättning SF-Sätt, Skånes Fagerhult.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fox, James & Richards, Keith. 2010. *Livet*. Norstedts Förlagsgrupp AB, Stockholm
- Graneheim, U.H & Lundman, B. 2004. Qualitative content analysis in nursing research: Concepts, procedures and measures to achieve trustworthiness. *Nurse Education Today*, sida 24, 105-112
- Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn – A Way Ahead for Music Education*. Ashgate Publishing Limited, Aldershot.
- Hermansson, d Mats. 2003. *From Icon to Identity. Scottish Piping & Drumming in Scandinavia*. Intellecta Docusys, Västra Frölunda.
- Hilburn, Robert. 2005. *When I paint my Masterpiece*. MOJO. Sida 73-74. September 2005. Bauer, London.
- Hillared, Eva. 2009. *Lathund för Låtskrivare – Allt en Singer-Songwriter Behöver Veta*. Prisma Nordstedts Förlagsgrupp AB, Stockholm.
- Johansson. K.G. 1997. Några idéer om gehörsmusik. *kgjohansson.se*
- Johansson, K.G. 2003. Can You Hear What They're Playing? - A Study of Strategies Among Ear Players in Rock Music. *School of Music in Piteå*. Luleå University of Technology.
- Jacobsen, Jan Krag. 1993. *Intervju – Konsten att lyssna och fråga*. Hans Reitzels Forlag A/S, Köpenhamn
- Kvale, Steinar. 1997. *Den Kvalitativa Forskningsintervjun*. Studentlitteratur, Lund
- Moore, Allan. 1992. Patterns of Harmony. *Popular Music*, volym 11/1, sida 73-106.
- Lahger, Håkan. 2008. *Den vassa eggen – Ulf Lundells kreativa kaos*. Nordstedts förlagsgrupp AB, Stockholm

- Leikin, Molly-Ann. 2008. *How to Write a Hit Song*. Hal Leonard Books, Milwaukee
- Levitin, Daniel. 2008. *This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession*. Atlantic Books, London.
- Lewishon, Mark. 1988. *The Complete Beatles Recording Sessions: The Official Story of the Abbey Road Years 1962-1970*. Harmony Books, New York.
- Lilliestam, Lars. 1995. *Gehörsmusik – blues, rock och muntlig trädning*. Akademiförlaget AB, Göteborg.
- Lilliestam, Lars. 2013. *Rock på Svenska – Från Little Gerhard till Laleh*. Bo Ejeby förlag, Göteborg.
- Lundberg, Dan & Ternhag, Gunnar. 2002. *Musiknologi – en introduktion* Gidlunds Förlag, Södertälje.
- McDonald, Ian. 1994. *En revolution i huvudet- The Beatles' inspelningar och 60-talet*. Bo Ejeby Förlag. Göteborg.
- Martin, George. 1985. *Musikmakarnas Handbok*. A. Norstedt & Söders Förlag, Stockholm.
- Merriam, Allan, P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois.
- Scherman, Tony. 1994. *The Rock Musician - 15 Years of Interviews: The Best of Musician Magazine*. St. Martin's Press, New York.
- Tagg, Philip. 1982. *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. Popular Music, Volym 2, Theory and Method (1982)*, sida 37-67. Cambridge University Press, Cambridge.
- Warnqvist, Stefan. 2010. *Vägen till sångerna – Samtal om kreativitet och låtskrivande*. BTJ Förlag/BTJ Sverige AB, Lund.
- Weinstein, Deena. 1993. *Rock Bands: Collective Creativity. Current Research on Occupations and Professions, Volym 8*, sida 205-222. (Creator of Culture: Occupations and Professions in Cultur Industries) CT: JAI Press, Greenwich
- Zollo, Paul. 1997. *Songwriters on Songwriting. Expanded Edition*. Da Capo Press, New York.

Muntliga källor

- Individuella intervjuer med Alabama Cowboys 2011-11-08
- Individuella intervjuer med Bonzai Warrior 2010-10-20
- Individuella intervjuer med Captain Kirks Favourite Band 2010-11-06
- Individuella intervjuer med Delusion 2011-10-18
- Gruppintervju med Alabama Cowboys 2011-11-27
- Gruppintervju med Bonzai Warrior 2011-10-29
- Gruppintervju med Captain Kirks Favourite Band 2011-10-11
- Gruppintervju med Delusion 2011-10-18
- Observation under repetitionen med Bonzai Warrior 2010-10-20

Internet

- www.oxfordmusiconline.com 2010-11-27
- www.stenudd.se 2011-09-10
- www.kgjohansson.se 2011-01-11

Youtube

Inside the Actors Studio

Bon Jovi

Season 16, Episode 2

2012-06-27

<http://www.youtube.com/watch?v=Lkaih-WplCl>

The South Bank Show

Peter Gabriel – The Making of Security

1983

http://www.youtube.com/watch?v=scmYG1Pv1_Q

Bilaga

Intervjufrågor

Frågor till musikerna - individuell

- När började du spela ditt instrument?
- Hur lärde du dig att spela instrumentet? Berätta.
- Har du spelat andra instrument? Varför? Hur lärde du dig att spela det/dom?
- Har du någon musikalisk utbildning?
Kommunal a musikskola, gymnasiet (estetiska linjen), privatlektioner, folkhögskola?
- Hur utvecklar du ditt spelande och/eller lär dig nya riff? Berätta
- Vilka medier använder du dig av när du ska lära dig nya saker?
- Förstår du lite musikteori? Var har du lärt dig det?
- Involverar du musikteorin i ditt musikskapande? Hur kan det hjälpa dig?

Frågor till banden – grupp

- Var från ni er inspiration ifrån? Vad inspirerar er i ert skapande?
- Händer det att ni får idéer från kända låtar? Hur gör ni det till ert eget? Berätta
- Hur bygger ni upp era låtar? Hur ser formschemat ut? Experimenterar ni med formschemat?
Hur? Varför/varför inte?
- Vilka är de vanligast förekommande ackordföljderna i er musik? Varför?
- Vad kommer först när ni skriver en låt? Musik eller text?
- Vad i musiken brukar komma först?
- När och hur kommer texten in i kompositionsarbetet?
- Berätta så utförligt som möjligt hur ni i bandet ”skriver” en låt?
- Hur ser samarbetet mellan bandmedlemmarna ut? Beskriv samarbetet.
- Varför jobbar ni så tror ni?
- Arbetar ni på andra sätt? Hur?
- Använder ni er av visuella eller audiella hjälpmedel när ni ska öva in eller skriver den nya låten? Vilka? Varför?