



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

DÅ TONER EJ RÄCKER TILL

En komponerande undersökning av text och musik

Viktor Reuter

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
inriktning improvisation

Vårterminen 2016

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning improvisation
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2016

Författare: Viktor Reuter

Arbetets titel: Då toner ej räcker till, en komponerande undersökning av text och musik

Handledare: Per Anders Nilsson

Examinator: Joel Eriksson

Nyckelord: komposition, text, lyrik, poesi, improvisation

ABSTRACT

Detta projekt är en undersökning av hur författaren som kompositör och improvisatör kan använda sig av text i allmänhet och poesi i synnerhet när han skapar musik. Han försöker finna för sig nya sätt att tonsätta ord och sammanföra text och musik.

Undersökningen genomförs genom att skapa musik med utgångspunkt från ett antal texter, vilka arbetas med på olika sätt för att komma åt metoder som ger mening och känns fruktsamma för författaren.

Innehållsförteckning

Inledning	5
Min musikaliska bakgrund	5
Min estetik	5
Bakgrund till arbetet	6
Kontext	7
Syfte och frågeställning	9
Genomförande	9
Beskrivning av genomförande	9
Texturval	10
Förstudie: Exemplet Francis Picabia	12
Exemplet Carl Snoilsky	14
Exemplet Karin Boye	20
Analys	23
Sammanfattning	26
Nya frågor och vidare forskning	26
Litteraturlista	27
Bilagor	28
Svarta Svanor	28
Osårbar	35
Lover (Exemplet Picabia)	36

Inledning

Min musikaliska bakgrund

Jag startade min musikaliska bana i en familj präglad av klassisk musik. Min pappa är violinist och jag har tre äldre systrar som spelar piano, fiol och cello. Jag började spela kontrabas när jag var runt nio år gammal och de första åren spelade jag nästan uteslutande klassisk musik. Det var först på gymnasiet som jag så smått började spela lite jazz och året innan studenten valde jag till slut att byta inriktning på mina kontrabaslektioner från klassisk musik till jazz. Åren som följde studerade jag jazz på Fridhems folkhögskola 2009-2011, en tid då jag mer och mer blev exponerad för improviserad musik utöver den traditionella jazzen. Under dessa två år sysslade jag en hel del med fritt improviserad musik och upptäckte vad man kan kalla för en nordiskt klingande jazzmusik. Efter åren på Fridhem flyttade jag till Göteborg för att 2013 börja på Högskolan för Scen och Musik. Under åren som ledde fram till att jag började på Artisten kändes det naturligt för mig att jazzen och den improviserade musiken fick ta stor plats i mitt liv och jag ägnade inte mycket övning eller intresse åt att hålla liv i min klassiska skolning. De senaste åren har jag emellertid hittat tillbaka mer och mer till ideal och sound som finns i den klassiska musiken och jag har funnit att mycket av detta ligger mig nära, inte minst barockmusik. Jag har under senare år även intresserat mig mer och mer för att komponera musik vilket jag vill påstå har lett mig till att komma något närmare någon slags kärna i min musik och mitt konstnärskap. Jag har upptäckt att jag ofta skriver relativt genomkomponerad musik som alltid kommer tillbaka till och lutar sig mot element av improvisation.

Min estetik

När jag i detta arbete talar om min estetik syftar jag inte på det vida begreppet estetik i någon filosofisk mening utan vad som är viktigt för mig i musik, både som kompositör, musiker och åhörare. I de estetiska riktlinjer som jag medvetet och omedvetet ritat upp för mig själv finns en del centrala begrepp. Dessa begrepp blir styrande i mitt eget skapande men också i min relation till musik och konst. Det största och viktigaste begreppet vill jag säga är *kontrast*. I mycket av den musik jag finner spännande finns kontraster. Musikaliska beståndsdelar blir som intressantast då de befinner sig i dialog med sina motsatser. Detta gäller både i stort och i litet, ett enskilt solo innehåller kontraster för att vara spännande och ett album innehåller inte

bara ballader av samma anledning. Detta kan låta väldigt grundläggande; variation är viktigt helt enkelt. Men jag tror att det går lite djupare än att det är viktigt att variera sig, att ha med lite av varje i sitt musicerande. Jag tror att det finns en stor spänning och kraft i musikaliska motsatspar om de får stötas och blötas mot varandra och på så sätt befrukta varandra. Om man finner ett sätt att få två motsatser att gå i dialog med varandra så tror jag det händer mycket i själva kontrasten, det uppstår något som påverkar i båda riktningarna. Exempel på motsatspar (de är kanske inte alltid varandras motsatser men så får det heta i brist på ett bättre ord) som detta kan gälla är improvisation/komposition, rytmik/rubato, skönt/fult, tydlighet/otydlighet etc.

Ett annat begrepp som är viktigt för mig är *eftertanke*. När jag skapar musik vill jag att eftertanke skall finnas på båda sidor om själva uppförandet. Jag vill att det ska finnas eftertanke och reflektion i min skapande process, till exempel i komposition eller övning. Vid sidan om det jag upplever som ren "hantverksövning", dvs då jag helt enkelt övar mig på att bli bättre på att spela musik och kontrabas, vill jag att det ska finnas en parallell process som innebär reflektion och tänkande. Detta innebär också att sätta det hantverksmässiga övandet i ett större perspektiv. I bästa fall så resulterar konserten jag spelar också i att mana till eftertanke hos någon som har lyssnat. Jag ser gärna att min musik kan visa nya bilder av hur saker och ting kan vara.

Bakgrund till arbetet

Under mitt första år på Högskolan för Scen och Musik gick jag en dag förbi Göteborgs Konstmuseum då de hade utförsäljning av böcker i muséeshopen. Jag hittade då av en händelse en samling av dadaisten Francis Picabias texter översatta till engelska. Detta var strax efter en period då jag intresserat mig mycket för de konstnärer och författare som under 1920-talet kallade sig surrealisterna. När jag läst texter om och av surrealisterna så var Francis Picabia ett namn som ofta dök upp och refererades till. Mer än så visste jag inte när jag köpte boken *I am a beautiful monster* men Francis Picabia blev sedan för mig ett genomgående tema under min andra termin på skolan. Då vi skulle göra en kompositionskonsert i början av 2014 bestämde jag mig för att tonsätta en dikt, något jag aldrig gjort innan, och valet föll på Picabias text "*Medusa*"¹. Senare under terminen var det dags för duokonsert då jag skulle framföra ett program tillsammans med en annan konstnär. För att utmana mig själv kom jag

¹ Se rubrik Förstudie; Exemplet Picabia för beskrivning av detta stycke.

fram till att inte göra konserten tillsammans med en musiker utan istället jobba med en skådespelare. Jag valde att kontakta min vän och kollega Jesper Söderblom som jag träffat några år tidigare på Fridhems Folkhögskola. Min tanke var att jobba tillsammans kring text och musik på ett sätt som kanske inte bara innebar att Jesper läste dikter och jag improviserade utan att vi hittade ett annat sätt att jobba och improvisera tillsammans. Även i detta projekt föll det sig så att vi jobbade med Picabias texter vilket visade sig vara väldigt spännande, vi improviserade, översatte texter till svenska och jobbade med elektronik och effektprocessorer på talet. Dessa två projekt gjorde att jag fick mersmak på att jobba med musik och ord vilket ledde till att jag började fundera över sätt att jobba vidare med detta. Projektet med Jesper genomförde vi igen i början av januari 2016 då vi satte upp en musikalisk läsning på Göteborgs Litteraturhus. Denna gång utökade vi programmet men fortfarande var det endast texter av Francis Picabia som var fokus för vårt arbete.

Jag har också länge funderat över förhållandet mellan ord och musik och fascinerats över det faktum att jag kan lyssna på en låt hur många gånger som helst och ändå bara komma ihåg enstaka ord. Musiken och tonerna är helt enkelt det som alltid varit i fokus för mig. Detta arbete är ett försök att flytta mitt blickfång en aning.

Kontext

Att tonsätta texter är inget nytt, att det finns ett speciellt förhållande mellan text och musik är inte heller någonting nytt. Så länge det har funnits ord så har väl människor satt toner till dessa och vice versa. Under stora delar av antiken var texten och musiken intimt förknippad, som vi kan läsa i Finn Benestads *Musik och tanke*; ”Huvudregeln ända fram till slutet av den klassiska tiden var att all diktning skulle sjungas.”² I och med att den tidiga kristna kyrkan växte förblev tonsatta texter oerhört viktigt i församlingssång och psalmer och fortsatte att så vara under de många år då den kristna kyrkan var den plattform ur vilken kultur- och idéströmningar sprang. Under 1400-talet skedde emellertid en förändring vad gäller förhållandet mellan text och musik;

För medeltidskomponisten var förhållandet mellan ord och ton närmast godtyckligt: Vilken text som helst kunde användas till vilken melodi som helst. Det hela var mer avhängigt av tradition och konvention än av tonsättarens självständiga värdering. Under renässansen ändras denna inställning på ett radikalt sätt. Musiken skulle nu

² Finn Benestad, *Musik och tanke: Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid* (Lund: Studentlitteratur, 1994), s.16

växa fram ur ordet, den skall vara en slags efterlikning av ordet, *imitazione della parole*. Texten blir musikens primära källa.³

Här ser vi alltså en förändring i viktförhållandet mellan text och musik, den musikaliska rörelsen skulle representera något utöver sig själv både i vokalmusik men också i instrumentalmusik, en musikalisk symbolik som fortsatte att gälla i barockens musikalisk-retoriska figurer.⁴ I och med att operan som konstform utvecklades så utvecklades också musik som betydelsebärare, musiken skulle hela tiden förstärka handlingen och bära den framåt, medan texten var vad hela konstruktionen byggde på, ett dramatiskt förlopp skulle berättas.

Denna utveckling har självfallet inte avstannat och författare, musiker och konstnärer av olika slag hittar ständigt nya vägar att använda sig av text och musik, att skapa spänning mellan ord och ton och att skapa harmoni och dissonans. Inte minst under modernismen händer mycket som öppnar för nya vägar för kompositörer att förhålla sig till texter som inspiration och abstrakt grund för musiken. Jag har här endast berört en liten del av det fält jag är inne på. Med detta vill jag också säga att med den långa historia av text och musik i förening kommer självfallet en mycket stor mängd forskning på ämnet. Jag har inte på något vis försökt göra någon slags djupdykning inom ämnet för att försöka på ett exakt vis placera mig i en viss forskartradition då jag är övertygad om att ämnet skulle bli på tok för stort och långt för en kandidatuppsats. Jag har i mitt arbete lagt fokus på att jobba med texten och att beskriva och analysera resultatet av processen. Jag vill också poängtera att jag inte försöker placera mig inom någon av de ovanstående traditionerna av textbehandling vid komposition utan jag har endast på ett tafatt vis försökt sätta in mitt arbete i en historisk kontext, för att sedan i mitt genomförande av arbetet helt och hållet åsidosätta detta och jobba utifrån texten i fråga och min egen estetik.⁵

³ Benestad, *Musik och tanke*, s.71

⁴ Benestad, *Musik och tanke*, s.116

⁵ Delar ur detta avsnitt har jag hämtat ur ett samtal som jag hade med kompositören Carl Axel Hall 10/2 2016 då vi talade om hur förhållandet mellan text och musik sett ut genom historien.

Syfte och frågeställning

Jag vill undersöka förhållandet mellan text och musik med utgångspunkt i mitt komponerande. Genom detta arbete vill jag öka min förståelse för text i allmänhet och poesi i synnerhet. Detta görs med hjälp av att undersöka ett antal metoder för hur jag kan arbeta med text och musik i förening.

- Vad händer med min musik när jag utgår ifrån en text?
- Hur skiljer sig processen att skriva musik jämfört med när jag skriver utan text?

Genomförande

Sammanfattning av undersökning

I följande del av arbetet beskrivs de olika fallstudier som varit fokus för den praktiska komponerande delen av arbetet. Här presenteras två stycken musik som skapats inom ramen för detta projekt. Undersökningen inleds av en förstudie av ett stycke som jag skrev 2014, en kort analys av detta samt vilka erfarenheter det gav som jag tog med mig in i detta arbete.

Jag har inte använt mig av en övergripande metod för att komponera musik utifrån de texter jag valt utan snarare försökt låta texten inspirera till val av metod. På det stora hela kan man säga att jag använt mig av två metoder, en på varje text. I det ena fallet har jag försökt gå långt i riktningen att fördjupa mig i texten, orden och dess rytm. Min tanke var här att inte alls försöka göra en abstrakt tolkning av dikten och dess mening utan att göra en musikalisk tolkning av orden så som de ser ut och låter, inte vad de egentligen betyder. I det andra fallet har jag gått i stort sett i rakt motsatt riktning, att försöka låta den abstrakta tolkningen av dikten och dess mening vara allt. Emellertid gjorde jag valet att inte låta endast en person tolka dikten utan att göra det till en kollektiv process som sker genom musiken som kommunikationsmedel, helt enkelt genom att låta kollektiv improvisation ligga till grund för musiken och tolkningen av texten.

Under arbetets gång har jag fört processdagbok. Denna kommer inte finnas utförligt representerad i texten, enstaka citat finns med, men i övrigt har den använts endast som minnesanteckning för hur processen såg ut och hur tankarna gick kring arbetet.

Slutligen ska det nämnas att styckena jag skrivit har varit med mitt examensband i åtanke. Jag kommer att göra min examenskonsert med ett band som jag startat under senaste

året. Det är en sextett med instrumenteringen sång, fiol, träblås (tenorsax/basklarinett), piano, kontrabas och trummor. För min del känns det oändligt mycket mer inspirerande att skriva musik då jag vet att det finns ett sammanhang för den, ett tillfälle då den ska få spelas och möta en publik. Jag är medveten om att detta faktum i allra högsta grad har påverkat mina beslut på olika vis då jag alltid i bakhuvudet haft mitt band, min examenskonsert och dess repertoar. Hade jag velat göra en mera ”klinisk” undersökning av texten och musiken och försöka göra helt ”opåverkade” musikaliska tolkningar av dessa texter skulle det nog ha varit bättre att genomföra uppgiften utan ett specifikt band eller tillfälle i åtanke. Å andra sidan kan jag inte riktigt se mig själv genomföra den uppgiften, så det blev nog som det blev för att det skulle bli som det blev.

Texturval

Jag har i detta arbete valt att jobba med två texter;

1. *Svarta Svanor* av Carl Snoilsky⁶
2. *Osårbar* av Karin Boye⁷

I en förstudie presenterar jag en tonsättning av dikten *Medusa* skriven av Francis Picabia år 1917. Jag har valt att rubricera detta avsnitt som just ”förstudie” då jag inte komponerat stycket inom ramen för detta arbete, istället tittar jag tillbaka på musiken som jag skrev 2014 och försöker ta fasta på vad jag lärde mig av processen kring att tonsätta ord och vad jag tar med mig av det in i detta arbete.

Två texter har jag alltså fokuserat på, vilket är långt mindre än jag från början tänkt mig. Som det väl så ofta är i liknande arbeten så tog varje del väldigt mycket längre tid än jag från början trott, i detta fall gällde det inte minst texturvalet. Jag satte redan från början upp vissa riktlinjer som jag skulle försöka hålla angående urvalet av texter som jag skulle använda mig av i arbetet. Jag ville hålla en jämn könsfördelning mellan författarna, jag ville att dikterna skulle skilja sig åt i stil och uppbyggnad och jag ville till sist att åtminstone en text skulle vara skriven under 2000-talet. Om vi räknar bort förstudien så presenterar jag texter av en

⁶ Carl Snoilsky (1841-1903) svensk författare, poet, och ledamot av Svenska Akademien.

⁷ Karin Boye (1900-1941) svensk författare, poet och ledamot av Samfundet De Nio

kvinnor och en man. Dessa texter är också mycket olika till stil och uppbyggnad på grund av att poeterna verkade under olika epoker; Snoilsky som en av de stora svenska nationalromantikerna och Boye som en av de mest betydande modernisterna inom svensk lyrik. Den tredje riktlinjen har jag däremot inte lyckats hålla mig till, vilket är något av ett mysterium för mig. I början av arbetsprocessen var jag inställd på att alla texter jag skulle presentera skulle vara ”nutida”, jag ville inte enbart göra ännu ett antal tonsättningar av 1900-talspoeter, något som gjorts gång på gång. Innan jag bestämt något kring min metod och hur jag skulle gå till väga läste jag en del lyrik, då främst modern sådan, för att hitta lämpliga texter att jobba med. Ett av de första försöken att komma igång och jobba var att jag satte mig vid ett piano, utan att spela, och läste dikter i väntan på ”inspirationen”. I detta fall jobbade jag med göteborgspoeten Johannes Anyurus texter, vilka jag verkligen uppskattar, men inget hände vid pianot. Jag tror inte att jag gav denna ”metod” tillräckligt med tid för att avfärda den men inom ramen för detta arbete gav det mig ingenting. Däremot kände jag nu klart och tydligt att jag behövde fasta ramar, jag behövde ge mig själv en tydlig uppgift. Det var i samband med detta som jag gick en aning bakåt i tiden för att hitta lyrik på vers och jag hittade Snoilskys *Svarta Svanor*. Efter en kort sejour i Karin Boyes samlade skrifter hittade jag också *Osårbar*. Snart hade jag bestämt mig för tre dikter att jobba med; de två ovan nämnda samt Jenny Wrangborgs *Jag är människa* från diktsamlingen *Kallskänken*, hennes debut från 2010. I detta ursprungsläge hade alla mina riktlinjer uppfyllts men av någon anledning har jag inte fullföljt arbetet med Wrangborgs dikt. Varför vet jag inte för jag hade bra förutsättningar, jag hittade en inspelning där Jenny själv läser upp *Jag är människa* vilket jag tyckte kunde vara intressant, att göra ett liknande jobb som jag gjorde med Snoilskys dikt men med författarens egen tolkning av dikten. Framför allt tror jag det handlade om tidsbrist. Jag har helt enkelt inte haft tid att ägna mig åt och färdigställa mer än två kompositioner.

Förstudie: Exemplet Francis Picabia

MEDUSA

Sinister right - dexter left - superior hypocrisy
Spirits without light and Don Quixotes
Arts starboard, red and green port
without vessel.
Why change men into animal fetuses.
My tongue becomes a road of snow
Circles are formed around me
In bathrobe
Exterior Events
Napoleon
Modern Ideas
Profound artists reunited in canon
who deceive
Artists of speech
Who have only one hole for mouth and anus
I am the lover of the world
The lover of unknown persons
I am looking for a Sun.⁸

Francis Picabia, 1917

Som jag ovan nämnt så skrev jag i början av 2014 ett stycke efter en text av Francis Picabia; *Medusa*. Texten skrevs 1917 och är en av de första bevarade texterna av Francis Picabia. Detta var en av inkörsportarna för mig att börja jobba med text och musik och en inspiration inför detta arbete och även mitt första seriösa försök att tonsätta en dikt. Jag förde inte någon loggbok under arbetets gång utan detta är en kort analys av materialet för att försöka utröna hur texten kom att påverka musiken.

Stycket är skrivet för sång, gitarr, piano och trummor och består i huvudsak av tre delar. Denna uppdelning kan härledas till min läsning av texten, de första åtta raderna ser jag som en del, de sju därpå följande raderna som en del och slutligen de tre sista raderna som en del. De tre delarna har för sig väldigt särpräglad karaktär, i den första delen hittar vi längre meningar i lätt surrealistisk ton. Den andra delen har formen av en uppräkningslista, korta

⁸ Francis Picabia, *I am a beautiful monster. Poetry, prose and provocation*. trans. Marc Lowenthal. Massachusetts: The MIT Press, 2007. s. 26

slagkraftiga rader. Den avslutande delen har en lugn försonande ton där vi också får stifta direkt bekantskap med diktens subjekt. Dessa tre delar är direkt representerade i min komposition. Del ett är takterna 5-29, del två är takt 30-55 och diktens avslutande del representeras av takt 56-83. Om vi tänker bort introten kan det vara intressant att se att de tre delarna är nästan lika långa i takter räknat. Del ett är 24 takter lång, del två är 25 takter lång och del tre är 27 takter lång. Detta förhållande kan vi inte se representerat i texten. Den sista delen är den helt klart kortaste, endast tre rader. I kompositionen är den emellertid den längsta. Detta tror jag beror på att det var i den avslutande delen av texten som jag kände att det fanns mest att bygga på, denna del var den enklaste att ta till mig. Dessa tre rader,

I am the lover of the world
The lover of unknown persons
I am looking for a Sun

blev för mig representanter för dikten i stort, jag har ju till och med gett kompositionen namnet *Lover* efter dessa rader. Jag tror att jag helt enkelt tyckte att dessa rader var väldigt vackra.

Genom att jobba med texten kände jag att jag på något vis fick en legitimitet att göra i princip vilka vändningar jag kände för i musiken, så länge de för mig hade en relevans för att lyfta texten musikaliskt. Jag uppskattar musik som innehåller icke logiska kontraster och snabba vändningar. Trots detta känner jag ofta ett stort krav på inre logik i den musik jag skriver, jag känner inte att jag kan stapla del på del utan något inbördes sammanhang. Kontrasterna måste ge mening. Genom mitt arbete med Picabias text upptäckte jag ett sätt att skapa mening i musiken som låg utanför mig själv och mina förväntningar på logiska lösningar, genom att jobba med en text där jag själv hade svårt att skönja logiken kunde musiken ta vändningar som jag sällan tillåtit annars. *Lover* blev vad jag i andra fall hade sett som tre olika låtar staplade på varandra och de limrades väldigt effektivt ihop av Picabias text.

Exemplet Carl Snoilsky

Svarta svanor

Svarta svanor, svarta svanor
Glida som i sorgetåg,
Leta sjunkna solars skimmer
I den nattligt dunkla våg.

Mörk, liksom i eld förkolnad,
Är den rika fjäderskrud,
Näbben, stum i blodig purpur,
Ännu bär om branden bud.

Vita svanor tamt i vassen
Kryssa efter gunst och bröd;
Ut på djupet, svarta svanor,
Ut, I barn av natt och glöd!

Carl Snoilsky, (Dikter, 1883)⁹

Dikten Svarta Svanor är skriven av Carl Snoilsky och den fann jag i boken Ordens Musik, en antologi sammanställd och kommenterad av Göran Hassler. Framför allt tror jag att det var den andra strofen i dikten som fångade mitt intresse, jag har alltid varit svag för starka och metaforiska färgbeskrivningar i lyrik och detta fann jag i den mörkbrända fjäderskruden och näbben i blodig purpur. Dikten tilltalade mig också vid första anblick med sin symmetri, tre strofer med fyra versrader i varje strof. Då jag gärna ville ha med en dikt med tydlig form och uppbyggnad i min undersökning föll mitt val på Svarta svanor. Dikten är såvitt jag vet en av Snoilskys mer kända och den har ofta tolkats som en symbol för diktarens villkor och en uppgörelse med en gammal poesi då Snoilsky tog en ny vändning i sitt författarskap.¹⁰ Jag har i mitt arbete med dikten valt att överhuvudtaget inte göra en egen tolkning av dikten och dess mening. Istället ville jag försöka komma ner i orden, dess rytm och hur de låter, inte vad de faktiskt betyder eller symboliserar.

⁹ Göran Hassler (red.), *Ordens musik*. Avesta: En bok för Alla, 2000, s. 94

¹⁰ *Nationalencyklopedin Online* s.v. "Carl Snoilsky" (hämtad 2016-06-14)
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/carl-snoilsky>

Jag bestämde mig snart för att låta skådespelaren Jesper Söderblom läsa in texten på en inspelning. Den 12 februari var jag hemma hos Jesper med inspelningsutrustning och en kopia av texten. Jag hade tänkt att Jesper skulle få texten några dagar innan men på grund av ett okänt mailfel hade så inte skett. Jesper fick alltså se texten för första gången vid det tillfälle vi skulle spela in, vilket säkerligen präglade inspelningen. Vi hade däremot ingen tidspress och jag ville låta Jesper läsa texten till det att han var nöjd. Efter ca tio tagningar fanns en version som vi båda var nöjda med.

(Audio 1 - Jespers inläsning av *Svarta svanor*)

Vid en kort jämförelse av den första respektive den sista inläsningen kunde jag konstatera att den slutgiltiga versionen har en stadigare puls än den första, vilken var mer fri och jag uppfattar den som mer rytmiskt inkonsekvent.

Efter dessa inspelningar stod det klart för mig att det var rytmen som var det mest framträdande i texten och därmed det jag vill lägga tyngd vid i den musik jag skapade., rytmen var det som Jesper hade lagt störst fokus vid under inläsningen och jag ville göra en komposition som speglade detta. Efter att ha lyssnat på inspelningen började jag plankna rytmen i talet, från början med intentionen att göra en någorlunda exakt plankning, men ju längre jag kom i arbetet, desto mindre viktig blev den exakta plankningen av talet och desto mer försökte jag tänka mig rytmen i en musikalisk kontext och till viss del låta mig styras av impulser som kom under kompositionsprocessen.

De första orden som uttalas, svarta svanor, svarta svanor ger oss en idé om tempot, jag har valt att tolka dessa notvärden som åttondelar i ett relativt långsamt tempo. En kort inandning ger en paus vid kommatecknet mellan Svarta Svanor och dess upprepning. I slutet av den andra strofen uppfattar jag, i Jespers tolkning, ett ritardando på orden *ännu bär om branden bud*. Detta kompenseras sedan i början av den tredje strofen med ett litet accelerando, eller åtminstone ett driv, när han beskriver de vita svanorna. Dessa rörelser har jag återskapat med ett ritardando följt av en fermat. Sedan har jag dock nöjt mig med ett A tempo istället för ett accelerando, detta för att för frasen lättare att spela unisont av en större ensemble samt att jag tycker det uppnår likvärdig effekt.

Här följer min tolkning av det rytmiska materialet i inspelningen.

$\text{♩} = 70$

Svar - ta sva - nor svar - ta svan - or gli - da som i sor - ge tåg

3

le - ta sjun - kna sol - ars skim - mer i den

6

natt - ligt dunk - la våg Mörk lik - som i eld för - kol - nad

10

är den rik - ka fjäd - er - skrud Näs - ben stum i blod - ig pur - pur än - nu

14

A tempo

bär om brand - en bud Vi - ta sva - nor tamt i vas - sen

16

krys - sa eft - er gunst och bröd Ut på dju - pet svar - ta svan - or

19

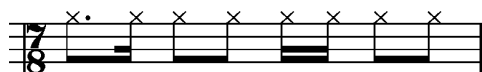
ut, I barn av natt och glöd

Notexempel 1. Rytmsk tolkning av den inspelade dikten

Jesper lägger stor emfas vid den avslutande uppmaningen till de svarta svanorna och frasen avslutas med ett uppåtgående tonfall. Då ordet ”glöd” uttalas är det som om dikten inte riktigt vill ta slut, frasen bär något oavslutat med sig. Personligen tycker jag att det är denna mening som stannar kvar hos mig då jag lyssnat på inspelningen, inte bara för att det är den sista jag hör utan för att den har en rytmisk tydlighet och pondus. Denna fras blir den mest tongivande för kompositionen i sin helhet, vilket jag återkommer till.

Då plankningen var färdig väntade det egentliga kompositionsarbetet. Då jag befann mig vid denna punkt väcktes en del frågor om hur jag skulle ta mig vidare i processen. Skulle jag beröra fler aspekter av Jespers inläsning? Hur skulle jag jobba vidare med det rytmiska material jag nu hade? Jag bestämde mig här för att lämna Jespers läsning därhän och från och med nu använda mig av det material jag hade skrivit ner i noter. Jag tog även beslutet att det rytmiska material jag utvunnit ur plankningen skulle få förbli just rytmiskt material, inga toner behövdes. Här föddes idén att använda ovanstående notbild som intro i kompositionen med slagverk som soloinstrument.

För nästkommande del i kompositionen tog jag avstamp i den avslutande meningen i dikten (takt 18-20 i introt) och dess rytm. En D-pedal i fyrtakt varvas här med 7/8-takter där hela bandet spelar rytmen motsvarande *Ut på djupet svarta svanor*.



Ut på dju-pet svar-ta svan-or

Notexempel 2. Takt 18 ur den plankade inläsningen

Trummorna ges instruktionen March och saxofonen den tveksamt korrekta musiktermen Party, vilket indikerar att de takter med paus bör fyllas med fri improvisation i saxofonen. Jag ville här att saxofonen skulle tillföra en energi i dessa fyrtakter som jag inte kände att jag kunde nå genom att notera toner utan jag valde här en alternativ väg.

The image shows a musical score for measures 21-24. It consists of six staves: Violin (Vln.), Voice, Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Alto Bass (A. Bass), Piano (Pno.), and Drums (Dr.). The score is marked with a box 'A' at the beginning of measure 21. The time signatures are 7/8, 4/4, and 7/8. The music features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The Piano part has a 'C' marking. The Drums part is marked 'March' and has a '1.' marking. The overall style is a mix of rhythmic complexity and melodic elements.

Notexempel 3. Takt 21-24

Nästa del bygger på samma koncept men utvecklas här en aning. Ett tonalt material adderas över 7/8-takten, diatoniska tvåklanger i E-dur vilka avslutas med ett förslag till fyrtakten som nu är på en E-pedal. Fyrtakten har dubblerats och en rytm lagts till i fiol och sångstämman, denna rytm bygger på andra halvan av diktens sista mening *ut I barn av natt och glöd!*. Nästkommande tre takter följer motsvarande mönster men i D-dur. Andra huset i denna del består återigen av endast rytmer utan tonala ljud. Denna gång kan rytmerna inte härledas direkt till dikten men jag upplever att de befinner sig i samma rytmiska värld med undantag för att denna nya del innehåller mer snabba rytmer.

I takterna 35-37 tas intensiteten ner. Kontrabasen och fiolen spelar här ett lågintensivt arco-ackompanjemang som en bakgrund för en sångimprovisation. Här var min tanke att låta sångerskan i bandet, Hannah, få utveckla ett slags solo kring frasen ”Ut på djupet, svarta svanor ut, I barn av natt och glöd!”, att börja från ingenting och sedan sakta men säkert arbeta sig fram mot orden och en eventuell melodi. Detta är ett typiskt ställe då jag låtit min kunskap om att det är just Hannah som ska sjunga prägla kompositionen, jag vet att ett sådant solo skulle passa henne och jag var övertygad om att hon skulle göra det bra. Under

repetitioner visade det sig att denna del behövde ytterligare energi. Detta löste vi genom att bestämma att trummorna skulle vara delaktiga på sångsolot i denna del, till en början solistiskt för att sedan bygga upp till ett komp i takt 39. Där kommer tenorsaxofonen in och spelar en melodi unisont med rösten.



Notexempel 4. Melodin i takt 39-42, spelas av saxofon, röst och piano

Melodin rör sig i en E-dur tonalitet och har återigen en rytm som kan härledas till orden ut, I barn av natt och glöd. Melodin repeteras ett fritt antal gånger innan den sista gången kommer då den spelas svagt och i moll innan hela bandet landar på en helnot i takt 46.

Kompositionens sista del, takt 47-60, består av något som liknar en kort kanon spelad av fiol, kontrabas och piano.



Notexempel 5. Fiolstämman av kanondelen, takt 47-50

Det rytmiska materialet i denna kanon är hämtat från introt, utvalda delar spelas baklänges med slumpmässigt utvalda toner. Detta mynnar ut i en kollektiv improvisation, målet är att det ska vara en mjuk övergång från komposition till improvisation och det ska inte vara helt tydligt var det skrivna slutar och det improviserade tar vid. Efter improvisationen spelas stycket från början utan repetition fram till och med takt 34.

På min examenskonsert då vi ska spela detta stycke kommer Jesper Söderblom vara med för att återigen läsa upp Snoilskys dikt *Svarta Svanor*. Detta kommer bli en inkorporerad del av kompositionen och dikten läses på två ställen. Som en introduktion till stycket samt under den fria improvisationen som kommer innan stycket spelas Da Capo.

Exemplet Karin Boye

OSÅRBAR

Osårbar, osårbar

är den som fattar ursprungsordet:

Det finns inte lycka och olycka.

Det finns bara liv och död.

Och när du har lärt det och slutat jaga vinden

och när du har lärt det och slutat skrämmas av blåsten

så kom tillbaka och lär mig ännu en gång:

Det finns inte lycka och olycka.

Det finns bara liv och död.

Jag började stava, när min vilja föddes,

och slutar stava, när min vilja har upphört.

Ursprungsordens hemlighet

förvärvar vi intill döden.

Karin Boye (För trädets skull, 1935)¹¹

Vid det tillfälle jag spelade in Jespers tolkning av Snoilsky bad jag honom även spela in *Osårbar*. Min tanke var att eventuellt använda en snarlik metod som när jag komponerade kring Snoilskys dikt men fokusera på andra parametrar; tonfall i talet, pausering eller frasering på annat vis än rent rytmiskt. Jag är osäker på exakt varför men av någon anledning kändes detta val inte alls som rätt riktning att gå för att angripa Boyes dikt. *Osårbar* gjorde sig alls inte lika självklart på inspelningen som den slutgiltiga versionen av *Svarta Svanor* gjorde. Jag bestämde mig snart att inte använda mig av den inspelade versionen utan att i detta fall låta improvisationselement få präglade musiken. Den 15e och 16e februari repeterade jag med mitt examensband och ville då prova att göra en kollektiv improvisation kring Karin Boyes dikt. På repetitionen den 15e februari delade jag ut varsin kopia av *Osårbar* till varje bandmedlem med instruktionen att de kunde, om de ville, läsa igenom dikten till repet dagen efter då vi skulle göra en improvisation kring den. Jag nämnde inte att denna improvisation skulle på något vis användas som grund för vidare komposition, däremot berättade jag att jag

¹¹ Karin Boye, *Samlade dikter*. Falun: Albert Bonniers Förlag, 2012, s. 199

skulle spela in den. P.g.a. sjukdom föll en instrumentalist bort och improvisationen gjordes därför med instrumenteringen röst, fiol, piano, trummor och kontrabas. Jag ville klargöra för mina medmusikanter att min tanke inte var att vi skulle ”spela oss igenom” dikten, dvs att gestalta ord för ord genom musik och ta oss igenom dikten från början till slut. Min intention var istället att låta dikten impregnera vår improvisation och agera som en ursprunglig och kontinuerlig inspirationskälla för musiken. Vi ställde upp dikten på notställ så att alla musiker hade den lätt tillgänglig för att läsa när som helst under tiden vi spelade. Vi inledde improvisationen med att var och en läste texten i sin egen fart. När varje person kände sig färdig med att läsa kunde den börja spela, alternativt välja att inte spela från början. För att vi inte skulle känna att vi stressade igenom något bestämde vi att vi skulle ställa en tidtagare på 30 minuter, då dessa gått ringer en klocka och improvisationen är slut. Jag är medveten om att jag på detta sätt kan ha tvingat på improvisationen egenskaper som den annars inte skulle haft. Kanske skulle det fallit sig mer naturligt med en kortare eller längre form. Av tidigare erfarenhet vet jag emellertid att, i alla fall jag har en tendens att vilja avsluta fria improvisationer tidigare än de förtjänar. Så fort en kollektiv tystnad uppkommer slås jag av tanken att musiken kanske är slut. I vissa stunder kan det kännas som man stressar igenom pauserna för att undvika dessa små perioder av osäkerhet. Detta var något jag vill undvika och valde att göra så genom att använda ovan nämnda tidtagarur, på så vis kände jag att vi kunde låta även tystnaderna tala i vår improvisation. Det föll sig så att alla av oss (som jag minns det) kände ett naturligt avslut på improvisationen bara sekunder innan klockan ringde och vi avslutade.

Någon vecka senare satte jag mig för att lyssna igenom den inspelade improvisationen. Jag gjorde anteckningar på vad som hände rent musikaliskt och jag antecknade även ett par idéer till sätt att jobba vidare med materialet. Nedan följer de två viktigaste anteckningarna ur min loggbok från detta tillfälle:

Jag får idén om att jag ska göra en komposition utan traditionell notbild, med inprickningar och små improvisationer. Ordet Osårbar upphackat som i O King¹².

¹² *Wikipedia*, s.v. ”Luciano Berio” (hämtad 2016-06-14)

https://en.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio

Jag refererar här till Luciano Berios stycke O King, 1968, där stavelserna i namnet Martin Luther King sjungs separat och endast i slutet av stycket hörs orden i sin helhet.

Det dramaturgiska förloppet i slutet var fantastiskt och vore roligt att återskapa. Delen med tremoloackord i pianot blir för mig en ganska god representation för dikten. Delen har på något vis eviga anspråk, något som dikten också i allra högsta grad har.¹³

Delen som jag ovan refererar till är en av de dynamiska höjdpunkterna i improvisationen. Pianot börjar spela tremolo, till en början endast två toner, som snart utvecklas till en tydlig harmonik med hjälp av kontrabasen och fiolen. Det är den tonalt tydligaste delen i improvisationen, alla håller sig inom harmoniken; fiolen spelar höga toner och sången gör lyriska inpass med stort reverb, trummorna spelar nästan uteslutande på hi-haten med undantag för enstaka slag på bastrumman. Jag hittade något i denna del av improvisationen som rimmade med min läsning av Karin Boyes dikt. Diktens subjekt tycks ha funnit en grundläggande sanning som den vill dela med sig av; det finns bara liv och död. På något vis tycker jag mig kunna finna en liknande vilja i ovan beskrivna bit musik.

Jag fick alltså med mig några riktlinjer från improvisationen till mitt fortsatta arbete med kompositionen. Jag ville använda mig av alternativ notation och ville försöka återskapa en energi och känsla från en specifik del av improvisationen. Detta gjordes genom att dela upp stycket i två delar varav den första är någorlunda strikt kontrollerad och tydlig medan den andra delen består av bokstäver, några toner, ett par noter och några streck. Första delen består av ett antal toner skrivna som ett ackord i helnotsvärden, vilka bildar en Eb-moll tonalitet. Förutom dessa toner ges upplysningarna *f* som i forte, *tr*: som i tremolo samt ordet textläsning. Med detta indikeras att originaltexten ska läsas upp under denna första del.

Den andra delen är influerad av komponister som exempelvis Christian Wolff. Även jag inte på något sätt påstår att jag kommer i närheten av något komplext system i likhet med vad jag mött hos honom så finns ändå en grundtanke om att lämna mycket stor tolkningsfrihet till musikern. De toner jag inkluderat i noten kan läsas i valfri klav, om de läses i G-klav och F-klav så är det tonerna Eb, B och A, de bokstäver i ordet osårbar som också kan läsas som toner. Bokstäverna O, S, Å, R, B, A,R finns med samt en fjärdedel och en överbunden åttondel. Denna andra del är inte ett stycke musik som ska spelas från pappret utan snarare fungera som en språngbräda för improvisation likt dikten gjorde för oss i första skedet.

¹³ Processdagbok 2016-03-02

Analys

Två musikstycken har det alltså blivit av denna undersökning. Jag tänkte här börja analysdelen med att ta fasta på några punkter där styckena skiljer sig åt men också några där de liknar varandra.

Båda dessa stycken musik innehåller stora delar improvisation, den ena mer än den andra. *Osårbar* vill jag knappt kalla en komposition utan snarare en improvisationsram med riktlinjer samt ett någorlunda noterat intro. Även i *Svarta Svanor* är improvisationen ett bärande element och jag har försökt göra den till en organisk del av kompositionen, vilket jag tycker att jag lyckats bra med. Detta har säkerligen med mina preferenser att göra, vad jag tycker är roligt och viktigt i musik men jag tror också det har att göra med att jag skrev för en existerande ensemble, inte bara en bestämd instrumentering utan att jag faktiskt visste vilka musiker som skulle spela musiken. Redan under de första repetitionerna med mitt examensband märkte jag att de improvisationer vi skapade tillsammans innehöll något som tilltalade mig och som jag ville bygga vidare på. Jag tror att det är en stor bidragande faktor till att kompositionerna blev som de blev och innehåller stora delar av ickenoterat material.

Inget av styckena innehåller någon särskilt avancerad harmonik och detta är inte något jag lagt stor tid eller energi på. Detta tycker jag är intressant då harmoniken ofta varit ett område där jag lagt mycket krut i mina tidigare kompositioner, ett område som varit till stor del slav under den inre logik som jag talade om i min förstudie. I *Svarta Svanor* finner vi till största delen en enkel lydsk grund för att sedan gå över i ett mer fritonalt språk i den avslutande kontrapunktiska delen. I *Osårbar* är det endast i den första delen som något harmoniskt material kan hittas. Också här handlar det om en mycket okomplicerad harmonik som finns där för att förmedla en känsla, en energi och vara en språngbräda. I dessa två stycken verkar det som att jag har kunnat släppa känslan av att behöva skapa en harmonisk grund varifrån kompositionen utgår, vilket skiljer exemplen Snoilsky och Boye från min förstudie Picabia. Kanske kan jag påstå att jag i detta arbete lyckats ta mig längre ifrån de mallar som mycket av mina tidigare kompositioner skrivits utifrån, åtminstone vad gäller harmoniska ramverk.

En intressant aspekt av undersökningen tycker jag är att det är två mycket olika texter som behandlas och vi har nu sett att det är två mycket olika resultat som kommit fram i arbetet. Frågan är ändå om inte texterna är mer olika än styckena som jag skrivit. Nästan ett

halvt sekel skiljer dessa texter åt, Snoilsky, en nationalromantiker i slutet av 1800-talet och Boye, en modernist framåt mitten på 1900-talet. Trots att min examenskonsert ännu inte har varit och dessa stycken har inte uruppförts d.v.s. jag har ännu inte hört båda stycken i sin helhet i konsertsammanhang, vill jag påstå och tro att de kommer att ha ett någorlunda homogent sound. Jag tror inte att någon kommer kunna säga, utan att veta att så är fallet, att de skrevs med utgångspunkt i två såpass olika dikter. Självklart kommer de spelas av samma människor, samma instrumentering på samma konsert. Men jag tycker ändå att det är spännande att dessa två texter kan ge upphov till två mycket olika musikstycken som jag ändå upplever har en liknande ingångspunkt.

Sedan kan man fråga sig ifall de saker som faktiskt skiljer styckena åt går att härleda tillbaka till texterna, eller om det är en avspeglning av vilken metod som används. Här tror jag svaret är att det mesta går att härleda tillbaka till texten av den anledning att jag lät texterna inspirera till valet av metod. Svaret hade blivit ett annat om jag på förhand valt ett antal metoder som jag sedan skulle pröva på olika texter. Så har emellertid inte min undersökning sett ut utan jag ville att texten skulle vara den primära källan.

Något jag i efterhand kan observera är att jag valt att inkludera texterna i dess helhet upplästa som en del av kompositionen i båda stycken jag skrivit. Detta tror jag beror på olika anledningar. Den enklaste anledningen är att jag helt enkelt tyckte det vore väldigt roligt om Jesper Söderblom var med på konserten. Som jag nämnt innan har jag jobbat med honom tidigare under min utbildning och tyckte därför det vore trevligt och passande att ha med honom på konserten. Till en början tänkte jag att han skulle kunna läsa texterna innan eller efter stycket har spelats, alltså inte som en del av själva kompositionen men efter viss eftertanke kom jag fram till att det vore intressant om han läste texten i kompositionen. Framför allt skulle det i *Svarta Svanor* innebära en spännande kontrast då själva kompositionen bygger på rytmen i hans inläsning från februari. Då Jesper läser texten på konserten kommer han bli påverkad av vad vi spelar, vi kommer bli påverkade av hur han läser, vilket också är den ursprungliga motorn i rytmerna vi spelar. Jag tänker mig att detta blir en spännande kedja av reaktioner kring texten i fråga. Vidare tycker jag att det kanske på något sätt adderar transparens i både processen och resultatet att inkludera texten i kompositionen. På det viset får vi se både undersökningsobjektet samt resultatet av undersökningen, vilket kanske kan ge en aning om vad som händer där emellan.

Kan jag då identifiera några skillnader rörande min arbetsprocess då jag komponerat musik inom ramen för detta arbete jämfört med när jag komponerat musik utan någon text

involverad? Först och främst kan jag konstatera att arbetsprocesserna kring de båda exempel jag presenterat i detta arbete skiljer sig mycket från varandra. Arbetet kring Snoilskys dikt visade sig bli relativt systematiskt och förhöll sig till texten på vad jag skulle vilja kalla micronivå, nästan varje takt av kompositionen innehåller element av det rytmiska material som jag utvann ur Jespers tolkning av dikten. Processen kring Boyes dikt var något helt annat och förhöll sig till texten snarare på makronivå, dikten fick agera inspiration för en improvisation. Kompositionsprocessen fick i detta fall nästan formen av en meditation kring hur jag skulle använda mig av vår improvisation som jag spelat in, hur den förhöll sig till och representerade dikten och hur jag skulle sammanföra dessa olika aspekter. Stycket Osårbar hade en mindre konkret och kronologisk arbetsprocess än Svarta Svanor. Vad gäller skillnader mellan de ovan beskrivna processerna och de jag har upplevt då jag inte jobbat med text tycker jag mig känna igen båda dessa ytterligheter. Vissa av mina tidigare kompositioner har påmint om mitt arbete med Snoilskys dikt, en tydlig grund som jag sakta men säkert utvecklat och varierat. Andra har haft drag av den mer kontemplativa process jag upplevt med Boyes dikt, en idé har legat och grott under lång tid tills jag till slut bara tagit tag i den och gjort något som på pappret inte ser mycket ut för världen men det ligger många timmar av funderande bakom. Något jag också känner igen sedan innan är att jag jobbar bäst och mest effektivt när jag har något konkret att utgå ifrån, en idé, en rytm eller harmonisk grund. Att ”jamma” fram låtar från ingenting har aldrig riktigt fungerat bra för mig, åtminstone inte när jag är ensam i kompositionsprocessen. Kanske kan jag se att jag i denna undersökning kom till en slags ytterligheter, för min egen del, vad gäller aspekterna kring processen som jag ovan nämnt. Jag kan inte riktigt tidigare påminna mig om att jag jobbat med sådan hög abstraktionsgrad som i fallet Boye och inte riktigt så konceptuellt kring rytm som i fallet Snoilsky. Jag tycker mig alla fall kunna se att jag, med fallet Picabia inräknat, i detta arbete tar stora steg utanför marker där jag vanligtvis rör mig då jag komponerar utan text.

Sammanfattning

Jag är på det stora hela nöjd med den undersökning jag har genomfört, två mycket olika stycken musik har komponerats utifrån två texter. Genom att använda olika metoder för de båda kompositionerna har jag kunnat notera intressanta aspekter av mitt komponerande, både

med och utan text. Genom att förlägga själva startpunkten, kanske vi kan kalla det ”inspirationen”, utanför mig själv kan jag också komma undan de krav på en viss musikalisk struktur och logik som jag ofta sätter upp för mig själv. Detta stod förvisso klart för mig redan innan arbetet, genom förstudien som jag beskrivit, men det har blivit ännu tydligare genom undersökningen och jag tycker att jag kommit ännu längre ifrån min ”comfort zone”.

En målsättning med detta arbete har varit att öka min förståelse för text och poesi. Att göra sig medveten om texten i låtar och öka textförståelse tänker jag mig är ett längre projekt som jag nu i alla fall påbörjat. Jag har lärt mig en hel del om poesi under vägen, den ringa kunskap jag nu har om versmått och versfötter är trots allt bra mycket större än vad jag hade för ett år sedan.

För att återknyta till mina frågeställningar: Vad händer med min musik när jag utgår ifrån en text? Jag har noterat att genom att utgå från texter i mitt komponerande tar jag mig längre ifrån de krav på logik och uppbyggnad som normalt sett begränsar och styr mig då jag skriver musik. Jag har också kunnat se att harmoniken får en annan, inte lika central del i mitt komponerande, istället har bland annat rytm hamnat i centrum, något som skiljer sig från den musik jag skrivit innan. Hur skiljer sig processen att skriva musik jämfört med när jag skriver utan text? Jag har kunnat se att processen tar form beroende på vilken sorts text jag jobbar med. I arbetet har jag dels arbetat med större abstraktionsgrad än jag vanligtvis gör, dels har jag arbetat mer systematiskt och kronologiskt och mejslat ut en komposition från början till slut. Dessa företeelser kan jag se i mitt arbete då jag komponerar utan text men de verkar förstärkas, i olika riktningar, då jag utgår ifrån dikter.

Nya frågor och vidare forskning

Som jag tidigare nämnt är ämnet för detta arbete mycket stort och det skulle kunna göras i princip hur stort som helst. En hel del begränsningar har krävts för att ens göra ämnesvalet överskådligt för mig själv. Då kanske det säger sig självt att det finns många spår som skulle kunna fortsätta utforskas, många vägar att gå och många möjligheter att undersöka. Några saker hade jag från början tänkt göra inom ramen för detta arbete men inte hunnit med och några saker har jag upptäckt längs vägen.

Till att börja med vore det intressant att fortsätta utforska arbetet kring texturval och hur det påverkar kompositionsprocessen och det klingande resultatet. Vad händer om man jobbar med ännu mer väsensskilda texter?

Vidare vore det intressant att fortsätta jobba med att spela in texter och jobba med andra aspekter än det rent rytmiska. Vad händer om man enbart skulle fokusera på pauseringen i en dikttolkning?

Något som vore väldigt intressant att jobba vidare med är förhållandet mellan en musikaliskt rytmisk analys, likt en sådan jag gjorde med *Svarta Svanor*, och en metrisk analys dvs en analys av versmått, versfötter osv. Under arbetet med Snoilskys dikt satte jag mig in i grundläggande metrik och lyrikanalys, vilket var väldigt spännande, men jag kände inte att jag kom tillräckligt långt för att verkligen få användning av kunskaperna, åtminstone inte inom ramen för detta arbete. På nästan samma ämne vore det intressant att mer beröra relationen mellan hur orden låter och vad de faktiskt betyder, något jag gärna inkluderat i denna process men helt enkelt inte hann med.

Litteraturlista

Hassler, Göran (red.). *Ordens musik, Dikter med klang och rytm från Lasse Lucidor till Tage Danielsson*. Avesta: En bok för alla, 2000.

Boye, Karin. *Samlade dikter*. Falun: Albert Bonniers Förlag, 2012.

Picabia, Francis. *I am a beautiful monster. Poetry, prose and provocation*, trans. Marc Lowenthal. Massachusetts: The MIT Press, 2007.

Benestad, Finn. *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Lund: Studentlitteratur, 1994.

Nationalencyklopedin Online s.v. ”Carl Snoilsky”

<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/carl-snoilsky>

(hämtad 2016-06-14)

Wikipedia, s.v. ”Luciano Berio”

https://en.wikipedia.org/wiki/Luciano_Berio

(hämtad 2016-06-14)

Bilagor

Svarta Svanor

♩ = 70

Viktor Reuter

Musical score for the first system of 'Svarta Svanor'. The score is written for Violin, Voice, Tenor Saxophone, Acoustic Bass, Piano, and Drum Set. The tempo is marked as ♩ = 70. The music is in 3/8 time and consists of six measures. The Violin, Voice, Tenor Saxophone, and Acoustic Bass parts feature a melodic line with triplet markings. The Piano part provides harmonic support with a similar melodic line. The Drum Set part features a steady rhythmic pattern.

2

Musical score for the second system of 'Svarta Svanor'. The score is written for Violin (Vln.), Voice, Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Acoustic Bass (A. Bass), Piano (Pno.), and Drum Set (Dr.). The tempo is marked as ♩ = 70. The music is in 3/8 time and consists of six measures. The Violin, Voice, Tenor Saxophone, and Acoustic Bass parts feature a melodic line with triplet markings. The Piano part provides harmonic support with a similar melodic line. The Drum Set part features a steady rhythmic pattern.

13 *rit.* - - - **A tempo** 3

Vln.

Voice

Ten. Sax.

A. Bass

Pno.

Dr. *rit.* - - - **A tempo**

4

19

Voice

Ten. Sax.

A. Bass

Pno.

Dr.

21 **A**

Vln. 5

Voice

Ten. Sax. Party

A. Bass

Pno.

Dr. **A** March 1.

6

25 2. pizz.

Vln. *ff* *pp* *ff*

Voice *ff* Percussivt, andante *pp* *ff*

Ten. Sax. *ff* *pp* *ff*

A. Bass *ff* *pp* *ff*

Pno. *ff* *pp* *ff*

Dr. 2. *ff* *ff*

29 [1.] 7

Vln. *pp*

Voice *pp*

Ten. Sax. *pp*

A. Bass *pp*

Pno. *pp*

Dr. *pp*

8

31 [2.] Fine

Vln. *pp*

Voice *pp*

Ten. Sax. *pp*

A. Bass *pp*

Pno. *pp*

Dr. *pp* Fine

35 open 9

Vln. *arco*

Voice Ut på djupet, svarta svanor Ut I barn av natt och glöd

Ten. Sax.

A. Bass *arco*

Pno.

Dr. Haka på Hannah efterhand

10

37 open

Vln. *arco*

Voice *Fortsätt*

Ten. Sax.

A. Bass *arco*

Pno.

Dr. *Gradvis bygg till ett komp*

41 *open*

Vln.

Voice

Ten. Sax.

A. Bass

Pno.

Dr.

12

47 *pizz.*

Vln.

Voice

Ten. Sax.

A. Bass

Pno.

Dr.

51

Vln. *3*

Voice

Ten. Sax.

A. Bass *3* *3* *pizz.* *f*

Pno.

Dr. Hång på!

14

55

Vln. Kollektiv impro D.C. al Fine

Voice Kollektiv impro

Ten. Sax. Kollektiv impro

A. Bass *3* Kollektiv impro

Pno. Kollektiv impro

Dr. Kollektiv impro D.C. al Fine

Osårbar

1. f
 $\begin{array}{c} b \\ b \\ b \\ b \end{array}$ tr.
 $\begin{array}{c} b \\ b \\ b \\ b \end{array}$

Textläsning

2. $\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$ O / S Å / R / B A R / $\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$

$\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array}$

Lover (Exmplet Picabia)

LOVER - LEAD SHEET

VIKTOR REUTER

PIANO
RUBATO

$\text{♩} = 80$
DRUMS 

VOICE



SI-NI-STER RIGHT DEX-TER LEFT

7



SU - PE - RI - OR__ HY - PO - CRI - SY SPI - RITS WITH - OUT LIGHT AND

10

QUITAR



DON - QUI XOTES

14

VOICE



ARTS STAR BOARD RED AND GREEN PORT WITH - OUT YES SEL__ WHY CHANGE MEN IN - TO

18

QUITAR



ANI - MAL FE - TU - SES__ MY TONGUE BE - COMES A ROAD OF SNOW

22

VOICE



CIRC - LES ARE FORMED A - ROUND ME

25

QUITAR



GTR SOLO AD. LIB.

IN BATH - ROBE

30

QUITAR "EXTERIOR EVENTS" **PIANO** "NAPOLEON"



36

BASS "MODERN IDEAS"



2

♩ = 125

39 **GUITAR** "PROFOUND ARTIST REUNITED IN CANON" "WHO DECIEVE" **ALL**

DRUM SET COUNT IN SWING

45 "ARTISTS OF SPEECH" "WHO HAVE ONLY ONE HOLE FOR MOUTH AND ANUS"

50 **GTR SOLO** "GRADUALLY LOOSEN UP" **PIANO** **BASS WALKS**

57 **VOICE** I AM THE LO - VER OF THE WORLD

61 THE LOV - ER OF UN - KNOWN PER - SONS

66 **PIANO SOLO** **GUITAR**

74 **PIANO SOLO** 1. I - - AM - - LOO - - KING - - FOR -

79 2. A - - SUN FOR - - A - - SUN RIT.