

KOMPOSITION I RELATION

Förhållandet mellan kompositör och interpret

Olle Sundström

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music, Composition
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2016

Author: *Olle Sundström*

Title: *Komposition i relation. Förhållandet mellan kompositör och interpret*

Title in English: *Composition in Relation. The relationship between composer and interpreter*

Supervisor: *Prof. Anders Hutlquist*

Examiner: *Senior Lecturer. Joel Eriksson*

Key words: Komposition, interpret, samarbete, öppen notation.

ABSTRACT:

I det här examensarbetet undersöker jag förhållandet mellan kompositör och interpret, samt hur det påverkar mitt konstnärliga arbete. Genom olika strategier försöker jag förskjuta och förändra de traditionella roller som tillskrivs kompositörer och interpret. I en mängd olika samarbeten jobbar jag nära musiker med olika bakgrund och förståelse för mitt konstnärskap. Genom olika former av samarbeten letar jag efter nya vägar i mitt eget skapande och försöker göra kompositionsprocessen mer dialogisk än monologisk, allt i förhållande till hur väl jag känner musikerna och vilken möjlighet jag har att samarbeta nära dem.

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
Inriktning komposition
Vårterminen 2016

Tack

Jag skulle vilja rikta ett tack följande personer:

Anders Hultquist för handledning och kloka ord. Jakob Svartengren för alla samtal kring konstutövande och allt vad det innebär. Rebecca Neumann för din expertis som ljudtekniker samt för alla timmar då vi bollat konstens tunga frågor.

Ingunn Karczag för ständigt visat intresse. Harriet Sundström för all kärlek. Lars Sundström för allt stöd och alla kloka ord. Per Sundström för ditt bemästrande av den skrivna språket, dina kloka insikter och din aldrig sinande entusiasm.

Lyckliga Familjen för all den kärlek ni bjuder på utan att man behöver be om det.

Sandra Stridh för all förståelse och din förmåga att vända bedrövelse till hopp.

Peter Hedman, Hung Hsiao-Huan, Ida MacGregor, Olle Petersson, Hanna Vigren, Annika Jönsson, Carl-Johan Andersson och Erik Mårtensson för ert hårda arbete inom våra samarbeten.

Josefine Gellwar Madsen för att din musikaliska öppenhet aldrig slutar att förvåna mig, och för att mycket av min musik inte varit densamma utan dig.

And finally I would like to thank Marina Cyrino. This work would not have been possible without your never fading curiousness regarding everything that music is, was or might become. But most of all I want to thank you for your friendship – composing would be a lot less fun without it.

Innehåll

1. Bakgrund	4
2. Syfte	10
3. Arbetssätt	10
4. <i>Colored in Silence</i>	12
5. <i>I am Caliban</i>	18
6. <i>Rebar Beauty</i>	21
7. <i>Punk Duet</i>	24
8. <i>Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice</i>	28
9. <i>Portrait of a Voice</i>	47
10. <i>Omringad</i>	52
11. <i>Greatest Offender</i>	57
12. Avslutande reflektion	68
Referenser	72
Appendix	74

1. Bakgrund

Till att börja med vill jag förtydliga hur jag tolkar vissa begrepp och hur mitt förhållande till de begreppen, samt min musikaliska bakgrund, har format (och fortsatt formar) mitt konstnärskap och de estetiska värden jag grundar mitt skapande i. En djupare förståelse av min utgångspunkt som kompositör ger förhoppningsvis redan från början en klarare bild av varför jag dragits till att undersöka och skriva om det jag valt att skriva om. Det jag beskriver i den här inledande delen är inte något manifest där mina estetiska övertygelser klarläggs, eller en plan för vartåt jag vill utveckla min musik. Det är helt enkelt några tankar kring mitt konstnärskap som det har sett ut, och som det ser ut just nu. En del av mig tror dock att konstnären Jean Cocteau hade en poäng när han sade: ”An artist cannot speak about his art any more than a plant can discuss horticulture.”¹

Som konstnär befinner man sig alltid i en kontext där man är tvungen att omedvetet eller medvetet förhålla sig till en kanon, och hur man förhåller sig till denna kanon är något som kan diskuteras. Vad som ingår och är kännetecknade för den musikhistoriska kanon som dagens kompositörer arbetar inom är enligt mig inte hundra procent allmängiltigt. I stora drag kan vi i västvärlden enas om vad som historiskt sett utvidgat och utmanat våra musiktraditioner, men olika värderingar och tycke och smak gör att vad som anses vara bärande för den kanon vi förhåller oss till kan variera beroende på vilket socialt rum och kontext vi befinner oss i. T.ex. kan Stockhausen kanske ses som den mest betydande tonsättaren genom tiderna i ett rum, medan J.S. Bach har samma självklara tyngd i ett annat rum.

När jag nu ska förklara mitt förhållande till vissa begrepp och deras användning vill jag understryka att det jag talar om är baserat på mina egna erfarenheter. Det är i slutändan den enda vinklingen jag faktiskt kan redogöra för.

Synen på eklekticism

”Eklektisk” har i stor utsträckning använts som ett negativt tillmäle när det gäller musik. Den ytliga analysen, som givit begreppet dess negativa klang, pekar på att så kallad eklektisk konst består av ett mishmash av olika redan befintliga uttryck som klämts ihop för att bilda ett nytt konstverk. Det finns ingen originalitet, utan enbart effekt och affektsökande. Det negativa användandet av ordet eklekticism har dock, i min erfarenhet, avtagit enbart under mina aktiva år inom den akademiska musikfären, och garanterat över de senaste 20 åren. Många använder det till och med som en positivt laddad term numera. Musik som till synes blandar stilistiska uttryck omnämns dock fortfarande oftast som humoristiska och/eller ironiska och därmed i förlängningen oseriösa. Så upplever inte jag att det måste vara.

Jag är uppvuxen med att olika sorters musik får samsas bredvid varandra, utan att tanken att det skulle vara konstigt någonsin slog mig. Att lyssna på ett stycke från barocken, en storbandslåt från 20-talet och en grindcore-låt från 2015 i följd faller sig lika naturligt för mig som att lyssna till tre av Schuberts lieder i följd. Detsamma gäller en komposition där olika stilistiska uttryck blandas. Jag tycker givetvis inte att det alltid fungerar som kompositoriskt grepp, men det skiljer inte heller ut sig för mig genom att vara kategoriskt misslyckat som uttryck. De enskilda detaljerna kan med rätta vara mycket intressanta, men att höja blicken lite och se hur detaljerna bildar det sammanhang som utgör kompositionen är det vi (som valt att utbilda oss inom musik i ett västerländskt i-land) får lära

¹ https://en.wikiquote.org/wiki/Jean_Cocteau (besökt 5 mars 2016)

oss att göra i en musikalisk analys. I en kadens kan man t.ex konstatera att ett av ackorden är ett Db-dur med tersen i basen, men om man ser till sammanhanget kan man eventuellt även dra slutsatsen, beroende på sammanhanget, att det är ett neopolitanskt sextackord. Varför ska det vara en så avlägsen horisont att iakttä stilstiska uttryck på samma sätt? Idén att ett stycke musik har en övergripande struktur, en form, är grundläggande för den västerländska uppfattningen om vad musik är. Trots detta är det förvånansvärt många, även inom den akademiska sfären, som vägrar acceptera att stilstiska förändringar kan fungera som byggstenar i en större helhet. Denna envishet framstår som extra märklig om man ser till det faktum att vi lärt oss att se helheten i den musik som tillkom när tonaliteten luckrades upp, i början på 1900-talet. Jämförelsen är visserligen aningens orättvis. Vi kan aldrig fullt ut uppleva det förhållande till tonalitet som människor hade i början av förra sekelskiftet, och vi har aldrig upplevt en värld utan fritonal musik. Men kompositörer har brukat sig av polystilistiska grepp i åtminstone 70 år nu. Varför envisas en del fortfarande med att bara se att det finns en följd av en country-räka, ett tristanackord² på cembalo, och ett döds-growl, utan att reflektera över vad de bildar tillsammans? Är det verkligen rimligt att blint fortsätta avskriva ett redan etablerat arbetssätt som icke autentiskt eller enbart tidsfördriv?

Seriositet, ironi, kontinuitet – kompatibilitet?

Frank Zappa namngav ett av sina album ”Does Humor Belong in Music?”.³ En rimlig retorisk fråga från en tonsättare som fått rykte om sig att balansera på gränsen mellan jazz, rock och konstmusik, samt pendla mellan det öppet plumpa och det subtilt kritiska. Frågan ter sig värd att ställa även i skrivande stund, 30 år senare. Jag har vid flera tillfällen ställt en expanderad version av samma fråga till yrkesverksamma tonsättare i min omgivning: ”Kan musik vara seriös och humoristisk och/eller ironisk på samma gång?”. Frågan verkar i många fall vara ganska obekvämdå jag ofta möts av undanglidande svar och kvicka byten av samtalsämne. Jag är inte speciellt förvånad över reaktionerna då jag upplever att det finns ett mindre svängrum för vad seriousness kan innefatta inom musiken jämfört med andra konstområden. Inom teater till exempel verkar det allmänt accepterat att satir kan utgöra vass kritik av, och ge perspektiv på, de viktigaste av frågor. Att bjuda in publiken till att skratta utesluter med andra ord inte att det finns ett underliggande allvar. Inom musiken finns en upplevd större motsättning mellan allvaret och lättsamheten. Antingen är det underhållning, eller så är det allvar. Om en operascen skriven efter 1950 får många i publiken att skratta beskrivs ofta tonsättarens intentioner (givetvis av andra än tonsättaren själv) som att ”han är ironisk, han menar det inte seriöst”.

Jag ser en tydlig koppling mellan den explicit binära indelningen i seriöst och ironiskt och motviljan att acceptera stilstiska förändringar som kompositionsteknik. Om viss musik uppfattas som humoristisk och lättsam, och det lättsamma omöjligt kan samexistera med det allvarsamma, är det rimligt att varje försök att med ärlighet sammanföra den lättsamma musiken med den allvarsamma är dömt att misslyckas. Alfred Schnittke påstås ha skrivit i ett brev (här i engelsk översättning):

”The goal of my life is to unify serious music and light music, even if I break my neck in doing so.”⁴

² Det så kallade ”Tristanackordet” är ett ackord som är kännetecknande för Wagners opera *Tristan och Isolde* i allmänhet, och för Ouvertyren till sagda opera i synnerhet.

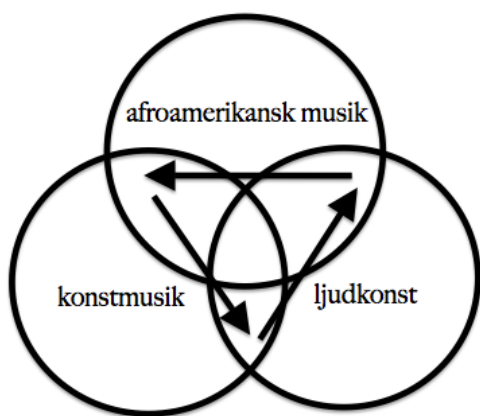
³ Frank Zappa, *Does Humor Belong in Music?*, (EMI, 1986).

⁴ Alfred Schnittke (1934-1998) skrev länge strikt seriell musik men övergav det för att istället komponera i en stil som sedermera kom att kallas ”polystilism”. Han anses vara en av de första kompositörerna som började skriva polystilistiskt, jämte bl.a. Sofia Gubaidulina (f. 1931).

Schnittke började komponera polystilistiskt på 1960-talet, och många andra har gjort detsamma genom åren fram till nutid, så det har funnits gott om tid att vänja sig vid det. Huruvida man gillar kombinationen av lätthet och allvar är upp till var och en, men att inte acceptera att den ens är genomförbar kan, i mina ögon, enbart vara grundat i någon form av dogmatisk kulturkonservatism.

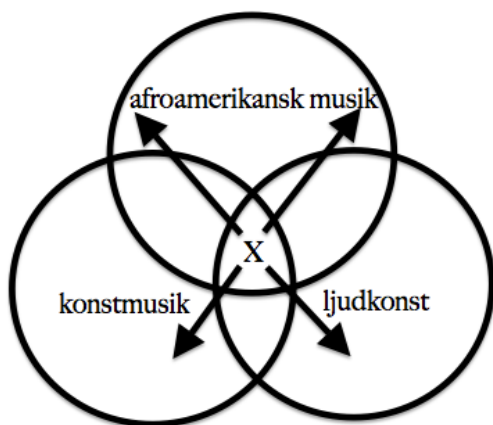
Om jag för enkelhetens skull återkopplar till min egen estetik i förhållande till Schnittkes, då jag redan börjat använda den som referenspunkt, så skiljer de sig på ett viktigt grundläggande plan: Schnittke gick in för att blanda musik som, utifrån den kontext han befann sig i, kom från helt skilda håll. Sett ur min kontext är hans blandning av uttryck inte längre en blandning utan en enhetlig stil. Jag ser därför inget självändamål i att blanda stilar på det sättet, då det i min värld enbart är ett kompositionsverktyg bland alla andra. Jag har inget emot att använda polystilism som kompositionsteknik (jag har gjort det och kommer förmodligen göra det igen) men jag värderar den inte heller högre än någon annan teknik. Att använda polystilism är varken bättre eller sämre än att använda t.ex. blockharmonisering, seriella tekniker eller strikt fyrstämmig sats. De är alla självklara verktyg som kan plockas fram om det känns lämpligt i det kompositionsarbete jag befinner mig i för stunden. Även i egenskap av musiker har jag alltid känt mig bekvämast i sammanhang där specifika stilistiska uttryck är varken tvång eller något som aktivt undviks. Det är bara olika sätt att arbeta, och brukandet av det ena utesluter inte brukandet av något av det andra. Jag ser inte mig själv polystilist, och det är absolut inget jag strävar efter att vara. Att arbeta med en mängd olika uttrycksformer och stilistiska grepp är helt enkelt det som faller sig mest naturligt för mig – att strikt hålla mig till en stilerad klangvärld vore ett krystat arbetssätt för mig, samt att förneka den kontext och tid jag vuxit upp i. Flera av de arbetsätt jag använt mig av, för att skapa de verk som beskrivs i kommande kapitel, har varit nya för mig men för den sakens skull inte främmande.

Under en av mina kompositionslektioner med Jan Sandström⁵ ritade han upp två bilder för att illustrera vad han tyckte var skillnaden mellan min (och många unga samtida kompositörers med mig) estetiska utgångspunkt som kompositör och den hos många kompositörer ur hans egen generation när de var i motsvarande ålder. Nedan ses en återgivning av bilderna.



Figur 1: Det nya estetiska rörelsemönstret hos en del kompositörer under 80-talet, enligt Jan Sandström.

⁵ Jan Sandström (f. 1954) är tonsättare och professor i komposition vid Musikhögskolan i Piteå.



Figur 2: Utgångspunkten för många unga kompositörer idag, enligt Jan Sandström.

Bilderna ovan erbjuder givetvis enbart en förenklad bild av en mer komplex verklighet, men illustrerar tydligt ett 80-tal där en del började röra sig runt mellan olika musikaliska sfärer men utan att passera medelpunkten där sfärerna möts. Den ursprungliga utgångspunkten var fortfarande i en av sfärerna, varifrån utflykter gjordes i förhållande till sfären som utgjorde starten. Idag är det dock många som har en självklar utgångspunkt där sfärerna möts, och därifrån rör de sig utåt till områdena som tidigare var utgångspunkterna. Utflyktsmålen blir sfärens extremer eller någonstans på vägen dit, men hemma är där allting smälter samman.

Då jag själv är född på 80-talet kan jag blicka tillbaka på de musikaliska strömningar som skedde då men aldrig fullt ut uppleva hur dessa strömningar framstod för sin samtid. Jag känner dock igen mig väl i illustrationen av mitt och min generations konstnärskap. De gränser som tidigare fanns för att passeras är inte relevanta längre, för vi är uppvuxna i landet mellan gränserna. Vi är givetvis mer eller mindre mentalt bundna av andra konventioner och hierarkier som är knutna till den samtidskontext vi verkar i, men de skiljelinjer som rådde tjugo eller fler år innan vi föddes, kan vi omöjligt förhålla oss till på samma sätt som äldre generationer kan. Jag kan på ett intellektuellt plan förstå tankegångar som är grundade i en annan samtid än den jag vuxit upp i, men jag kan aldrig (antingen jag vill eller inte) få den känslomässiga kopplingen till dem som någon som vuxit upp i den kontexten kan.

Det kan kanske te sig svårt att finna sitt personliga konstnärliga uttryck när man, som jag, inte ser något värde i att "bestämma sig för en stil". Jag känner oftast efter ett avslutat kompositionsprojekt att arbetssättet jag använt mig av var givande, men att jag vill gå vidare till något nytt i nästa process. Att finslipa en teknik i ett antal kompositioner framstår som ett endimensionellt konstativande. Det innebär dock inte att jag försöker återuppfinna mig själv som tonsättare inför varje ny process. Tvärtom har jag under lång tid nu sett på mina enskilda verk som delar i en större konceptuell kontinuitet. Vad som sammanlänkar beståndsdelarna i denna kontinuitet, utöver min tro att varje verk har en direkt inverkan på utformningen av nästa, skiljer sig från process till process. Ibland är det audiella detaljer som ett musikaliskt motiv, ett ackord eller en instrumental effekt som jag låter återkomma i flera kompositioner. Ibland finns kopplingen på ett abstrakt plan i form av konceptuella ramverk, eller enbart ett upplevt systemskap mellan två stycken. Att olika verk är sammanlänkade via gemensamma utommusikaliska beröringspunkter förekommer också. Det kan till exempel innebära att en specifik person som jag arbetat med haft en direkt inverkan på ett flertal kompositioners utformning. Oavsett så är den konceptuella kontinuiteten inte uteslutande kopplad till de klingande resultaten. Att avgöra huruvida två bitar musik äger släktskap bara genom att titta vilket material som använts och vilken ljudbild som framställs är, enligt mig, alldeles för ytligt.

Bakomliggande tankar om estetik och koncept kan vara minst lika talande för olika musikstyckens släktskap. Därför ser jag ingen motsättning mellan att ha ett mycket eklektiskt konstnärskap (där det lätta och tunga, breda och smala får samverka) och ett djupt personligt estetiskt helhetstänkande. Denna idé om helhet innefattar även notation. Att använda traditionell notation i ett stycke för att sedan använda grafiskt material som snuddar vid bildkonst i nästa är inte konstigare än att använda olika sorters tonspråk i två olika stycken. Att hitta ”sin stil” och hålla sig till den är poänglöst, eller får åtminstone ett konstnärskap att stagnera.

Jag kommer i den här uppsatsen att tala om *traditionell notation* och *grafisk notation*. Med traditionell notation åsyftas den notationspraxis som innefattar den typen av noter, klaver, indelningar i takter och system etc. som vi är vana vid att se, och som är standard i många delar av världen idag. Den traditionella notskriften är givetvis grafisk i sig, men det som oftast åsyftas när det talas om grafisk notation är vilket notationssystem som helst som inte är det traditionella. Gränserna mellan traditionell och grafisk notation kan vara flytande, till exempel i grafiska partiturer som associerar kraftigt till traditionell notation, eller i partiturer där en hybrid av traditionell och grafisk notation används.

Jag kommer även att frekvent använda begreppen *fast notation* och *öppen notation*. Med fast notation menar jag notation som innehåller en hög grad av information om vad som ska framföras och vad som ska spelas. Med öppen notation åsyftar jag notation med låg informationshalt där det finns mycket utrymme för den som framför stycket att göra sina egna tolkningar kring materialet och dess utförande. Mellan dessa begrepp finns det inte heller någon tydlig gräns, utan det finns snarare olika grader av öppenhet i alla former av notbilder. Ett traditionellt noterat stycke från 1700-talet skulle jag till exempel klassa som fast noterat, men informationshalten i det är förmodligen fortfarande lägre än den i valfritt serialistiskt stycke från 1950-talet. Det är även viktigt att ha i åtanke att ett grafiskt partitur per definition inte nödvändigtvis är öppet noterat. Ett icke traditionellt notationssystem kan ha en hög informationshalt och är därmed i mina ögon fast noterat. Jag kommer stundtals i den här texten att relatera mitt eget arbete till andra redan befintliga stycken och därmed förhoppningsvis ge en tydligare bild av vad jag anser vara öppet respektive fast noterat.

Frukten av samförstånd

I mitt arbete som kompositör har jag, under de senaste åren, lärt mig värdet av att ha nära kontakt med musikerna som jag komponerar musik åt för tillfället. Dels för att underlätta både mitt och sedermera deras arbete, men även för att få inspiration från den enskilde musikerns styrkor och idéer, samt på så sätt hitta nya vägar att närma mig min egen musik. Och i bästa fall kan jag erbjuda den enskilde musikern nya intryck och infallsvinklar som hen kanske inte hade upptäckt annars.

Det märkvärdiga som händer när en musiker av kött blod tar noterna jag har skrivit och spelar det som står skrivet fascinerar mig oerhört, och är något jag vill försöka inkorporera i min skapandeprocess. Det för mig mest uppenbara sättet att göra detta på är att involvera den tilltänkta musikern på ett tidigt stadium i ett försök att göra musikern till mindre av enbart ett instrument för mina visioner, och mer till en medaktör vars personlighet kan få sippra in i min komposition redan innan den är nedskriven och överlämnad. Jag tror att ett musikaliskt samförstånd mellan kompositör och musiker som en del av kompositionen kan leda till en rik upplevelse med en del överraskningar för båda parter. Det finns dock en tendens att en interpret skapar en egen bild av vilka känslor och budskap musiken innehåller som inte stämmer överens med tonsättarens (om det inte är en och samma person). Denna distansering i innebörd är ännu tydligare i förhållandet mellan interpret/ tonsättare och lyssnare, vilket Kim Hedås ger uttryck för i följande citat:

Musikern/tonsättaren kan ha en rakt motsatt bild av vad det är för känslor som förmedlas än vad lyssnaren uppfattar att musiken uttrycker. Det här är ett fenomen som uppkommer gång på gång i musikens mer praktiska värld och därför måste det hållas i minnet när saker som musikens sanning, mening, uttryck och upplevelse diskuteras.⁶

Distansen till lyssnaren är oundviklig och en del av premissen när musik framförs. Att en musiker delar tonsättarens bild av vad musiken kommunicerar är inte lika självklart – och om bilderna skiljer sig bör det inte heller nödvändigtvis ses som ett problem. Jag kan dock inte låta bli att fundera på hur jag kan, så att säga, bjuda in en musiker i min tankevärld på ett sätt som gör att det inte råder några tvivel om vad musiken uttrycker. Samtidigt fascinerar jag av möjligheten att använda distansen mellan mig och den aktuella interpreten så att materialet via hen uttrycker något som överaskar mig trots att det är mitt eget material som framförs. Men oavsett målet, tänker jag mig att nyckeln är att vara väl förtrogen med dem jag samarbetar med, som personer och som musikutövare.

Dialog: Vägen till gemensamt konstnärligt uttryck?

I mitt kandidatarbete, *En röst, oändliga möjligheter*, samarbetade jag nära en sångare med syfte att undersöka vad som var möjligt att göra med hennes röst som instrument inom ett och samma stycke. Att utnyttja hennes fulla potential var dock enbart en del av syftet. Minst lika stor tyngd låg på att väva in sångarens personlighet och estetiska preferenser i hennes sångstämma. Då sångaren i fråga är en van improvisatör, var det en självklarhet för mig att väva in olika former av improvisation i musiken jag skrev som en del av projektet. Improvisationen i sig föll alltså inom ramarna för sångarens estetiska preferenser, hennes *comfort zone*, och lät henne samtidigt ge utlopp för delar av sin personlighet där ramarna tillät det.

Ovan nämnda samarbete (som även kommer att beskrivas närmre i en senare del) var inte det första samarbetet mellan mig och sångaren i fråga. En del av grunden för hur vi arbetade och talade om musiken som skulle skrivas lades i tidigare skrivna stycken. Och här har vi ett exempel på hur jag förhåller mig till det tidigare nämnda konceptet: konceptuell kontinuitet. Kontinuiteten i det här fallet finns inte i formen på styckena, eller i min bild av vad stycket ”handlar” om, eller ens i instrumenteringen. Konceptet ligger i den diskurs som byggts upp mellan mig och sångaren, och att det rent praktiskt är hennes röst som används i flera stycken kopplade till denna diskurs utgör kontinuiteten.

Men vilken typ av dialog är verkligen den brygga mellan musiker och kompositör som jag letar efter? Är att öppna upp notationen och ge musikern utrymme för improvisation den bästa vägen? Eller är det min förtjusning över att få bli överraskad av min egen musik som vilseleder mig? Låser jag egentligen musikern ännu mer genom att försöka ge henne/honom frihet? När slutar avsaknaden av regler att skapa frihet och blir istället ett fängelse? Vad kännetecknar ett lyckat samarbete? Dessa och andra frågor är det som lett mig till, och fortsätter vara ledstjärnor i, detta arbete.

⁶ Kim Hedås, *LINJER Musikens rörelser – komposition i förändring*, Diss. (Göteborgs universitet 2013), s. 226.

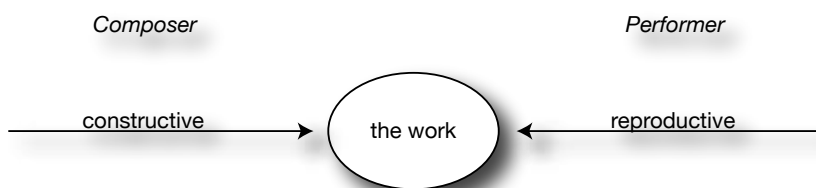
2. Syfte

Syftet med masterarbetet är att genom olika former av samarbeten finna nya vägar i mitt eget skapande och göra kompositionsprocessen mer dialogisk än monologisk, allt i förhållande till hur väl jag känner musikerna och vilken möjlighet jag har att samarbeta nära dem. Under arbetets gång kommer jag att falla tillbaka på följande frågor:

- Hur kan jag anpassa mitt komponerande efter enskilda musikers förmågor?
- När i skapandeprocessen kan jag involvera en samarbetspartner och hur påverkar det mitt och deras arbete?
- Hur påverkar användandet av improvisation och/eller annan ej vedertagen notation min musik, och i förlängningen interpretens arbete?
- Hur kan dynamiken mellan kompositör och interpret förändras, och vad händer med våra roller vid sådana förändringar?
- Hur påverkas vi som samarbetar av vår relation till varandra, och hur påverkar det musiken?

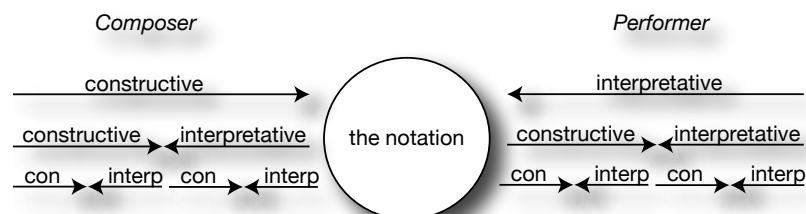
3. Arbetsätt

Den traditionella synen på tillkomsten av ett stycke musik i västerländsk konstmusiktradition är att en kompositör producerar ett partitur som överlämnas till en interpret som tolkar partituret och sedan reproducerar, i klingande form, det som står skrivet. Verkets skapelse sker alltså i två separata steg och kan enligt Henrik Frisk och Stefan Östersjö beskrivas med följande figur:



Figur 3.⁷

De vill dock göra gällande att det är en mycket förenklad syn och att faserna egentligen består av ett antal faser, samt att kompositörens arbete liknar interpretens och att de till stor del överlappar varandra. Speciellt om man går ner på detaljnivå i ett samarbete mellan kompositör och interpret är arbetsgången mer invecklad än vad figuren ovan antyder. Följande figur visar en mer komplex tolkning av ett musikaliskt verks tillkomst, där arbetet skapandet av notationen har skapats i samförstånd mellan interpret och kompositör:



Figur 4.⁸

⁷ Stefan Östersjö, Henrik Frisk, "Negotiating the Musical Work. An empirical study on the inter-relation between composition, interpretation and performance", opublicerad paper (Beijing, 2006) s. 2.

⁸ Ibid. s. 4.

Skillnaden mellan kompositörens och interpretens arbete är till synes alltså inte så vitt skilt från varandra. Men de ovanstående figurerna utgår alltså från ett handlingsförlopp där kompositören producerar först och interpreten tolkar sedan. Det kompositören producerat innehåller underförstått en viss mängd information, närmare bestämt den mängd information som ryms i den västerländska traditionen för att notera musik. Det finns givetvis grader av informationstäthet inom traditionellt noterad musik, men viss information, som t.ex. dynamik, förväntar sig de flesta interpreters ska finnas specificerat i partituret medan annat, som t.ex. exakta grepp på ett instrument, inte förväntas finnas med.

Mitt intresse ligger i att genom att förändra min egen roll som kompositör förskjuta händelseförloppet i vilket musiken blir till. Det (för mig i alla fall) mest uppenbara sättet att göra detta är att delvis förflytta kompositörens roll till interpreten genom en notation där så pass många parametrar lämnas öppna att interpreten blir tvungen att skapa delar av materialet själv. Att använda icke konventionella notationssystem och liknande mallar som öppnar upp för improvisation har gjorts i stor utsträckning, men även om jag håller mig till traditionell notation med förväntad informationsmängd vill jag förändra rollerna och processen som sker mellan interpret och kompositör. Jag kan förflytta mig själv till interpretens sida och därmed vara en del av hela händelseförloppet, från komposition till framförande. Men jag kan även låta en interpret i större utsträckning vara delaktig i förarbetet som leder fram till att något faktiskt skrivs ner.

Målet är att förskjuta min roll som kompositör i förhållande till interpreten i flera olika samarbeten med olika individer. Mångfalden gör det möjligt för mig att undersöka olika tillvägagångssätt, i olika kontext, med olika individer, och därmed får en bredare uppfattning om vilka möjligheter som ett dialogiskt arbetssätt kan skapa. För ett mer entydigt resultat hade en upprepning av samma arbetssätt i liknande kontexter varit att föredra. Men i och med mitt intresse för den sociala aspekten av ett samarbete (hur väl jag känner interpreten/erna som musiker och konstnärer, men även som personer utöver sina yrkesroller) är samarbeten med olika förutsättningar nödvändiga. Hur jag väljer att framställa materialet inom ett samarbete är en direkt följd av dess kontext och mitt förhållande till min/a samarbetspartner/s.

De samarbeten och kompositioner jag beskriver i denna uppsats kommer jag att relatera till andra stycken där jag finner det relevant. Om jag tycker mig se tydliga släktskap mellan något av mina verk och någon annans redogör jag till exempel för det, men jag relaterar även stundtals mitt arbete till andra till synes liknande stycken, men där jag vill hävda att de egentligen är ganska vitt skilda från varandra på ett konceptuellt plan. Jag kommer dock inte att dra den här typen av paralleller från alla de stycken jag skriver om då flera av dem är en direkt orsak av det föregående stycket jag komponerade. Två av mina stycken som är gjorda med samma typ av process har därmed även rimligtvis sina eventuella släktskap med andra stycken gemensamma. Oavsett så är den typen av referenser till andras verk ett sätt för mig att sätta in mitt eget arbete i en större kontext.

Etik

En fara med att som enskild person skriva om samarbeten är att man lätt exotifierar och/eller ger en för ensidig bild av dem man samarbetat med. Även om det musikaliska arbetet präglats av mycket dialog mellan kompositör och interpret, kan det lätt försvinna i en text som beskriver arbetsprocessen. Därför har jag försökt att väva in delar av mina samarbetspartners tankar i den här uppsatsen, på samma sätt som de varit en del av det konstnärliga arbetet som kommer att beskrivas nedan. Tanken är att dialogen mellan mig och dem jag valt att samarbeta med även ska genomsyra

de kommande processbeskrivningar där våra tillvägagångssätt beskrivs. Deras tankar och kommentarer kommer alltså att återges i texten baserat på texter jag har bett dem skriva om samarbetet, eller intervjuer och/eller samtal mellan oss som deltagit i ett specifikt projekt. Jag har dock känt att jag inte kunnat kräva av mina samarbetspartners att bidra till mitt skrivande mer än vad de själva velat, så i vilken utsträckning olika tolkars röster görs hörda beror på hur mycket de faktiskt haft att säga, men även på samarbetsformen sett ut i det fallet.

Jag visste inte på förhand exakt hur många samarbeten jag skulle inkludera i det här arbetet, förutom att det var tvunget att vara minst två, eftersom jag ville samarbeta med minst en person som jag känner väl samt en som jag inte känner alls. Hur själva urvalet skedde kom att variera lite från projekt till projekt. De musiker som jag kände väl skapade jag tillfällen för samarbete med eftersom jag hade tankar och idéer kring vad jag ville göra med dem, redan innan vi börjat arbeta. Även vissa av de musiker jag aldrig jobbat med tidigare tillfrågade jag baserat på vilka deras instrument var. Övriga samarbeten kom så att säga till mig. I ett projekt i Hsms regi tilldelades de kompositörer som deltog musiker utifrån vilka instrumentalister som också deltog i projektet. Ett annat samarbete började med att min blivande samarbetspartner tillfrågade mig om jag ville skapa något med honom. Att urvalsmetoden såg annorlunda ut från projekt till projekt såg jag dock som en tillgång då mitt mål var att ha olika förutsättningar för varje samarbete. Vem som tagit initiativet till ett samarbete påverkar vilka roller deltagarna får, och eftersom jag ville undersöka vad som sker i skapandet när förhållandet mellan kompositör och interpret förskjuts, såg jag en möjlighet i att arbeta med mina frågor i projekt skapade av någon annan än mig. Utmaningen låg i att hitta ett för mig nytt arbetssätt i varje samarbete, men samtidigt bjuda in dem jag jobbade med i skapandet på ett eller annat sätt istället för att enbart behandla dem som instrument för min egen vinning. I vilken grad jag lyckades inkludera mina samarbetspartners varierade (som läsaren kommer att märka) mycket. I ett samarbete upplevde jag att jag inte lyckades erbjuda musikerna den mängd inflyttande över musiken som jag hade hoppats. Men i ett annat projekt upplevde jag att en av mina samarbetspartners hade en så stark inverkan på stycket i fråga att jag ser henne som medkompositör trots att hon tekniskt sett inte skapat något av det skrivna materialet.

4. *Colored in Silence*

Introduktion

Colored in Silence komponerades för soloflöjt under september månad 2014. Stycket skrevs med syftet att framföras på Göteborgs kulturnatt, 10 oktober 2014.

Jag hade precis upptäckt att flöjtisten/kompositören Marina Cyrino,⁹ som jag kände sedan tidigare, börjat som doktorand vid Högskolan för scen och musik (Hsm) samtidigt som jag påbörjat mina masterstudier. Och eftersom vi haft lyckade samarbeten tidigare, bestämde vi att jag skulle komponera ett solostycke för henne till kulturnatten.¹⁰ När vi bestämde detta var det redan mitten av september, vilket gjorde att stycket var tvunget att färdigställas inom loppet av endast ett par veckor.

Fortsättningen på ett samarbete

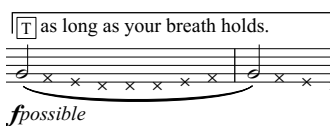
⁹ Marina Pereira Cyrino (Curitiba, Brazil) är flöjtist och för tillfället doktorand i musikalisk gestaltning och interpretation vid Göteborgs universitet. Hennes arbete kretsar kring konstnärliga processer genom samarbete och kreativa framföranden, med fokus på användandet av flöjtistens röst och tvärvetenskapligt experimenterande. 12

¹⁰ Konsert i HSMs regi i samband med Göteborg stads evenemang *Kulturnatta*, 10 oktober 2014.

Marina Cyrino utförde sina masterstudier vid Musikhögskolan i Piteå 2011-2013 vilket sammanföll med det att jag gick min kandidatutbildning där (2011-2014). Marinas masterprojekt kretsade delvis också kring kollaboration mellan kompositör och musiker, men med huvudfokus på flöjtistens röst och dess möjliga användningsområden. När jag via en bekant fick reda på vad Marinas huvudfokus med sitt arbete var så kontaktade jag henne, då jag också hade en nyfunnen kärlek för röst i flöjt, och föreslog ett samarbete. På så sätt blev jag en del av Marinas masterarbete. I sin uppsats, *The Vocal Flute*, redogör hon bland annat för vårt samarbete samt instuderande och utförande av stycket som blev frukten av samarbetet, *Floating Embers*¹¹ för flöjt och sopran.

One of the main characteristics that will run through the whole collaboration between Olle Sundström and myself is his interest in the singing voice of the flutist. In *Floating Embers*, he explores it in many different ways.¹²

I och med samarbetet fick jag en inblick i hur hon jobbade, hennes musikaliska preferenser och kunskap gällande *extended techniques*¹³ etc. Under de *workshops* som vi hade innan jag började komponera själva stycket framkom intressanta effekter av det jag bad Marina göra med flöjten. Eftersom det inte finns helt vedertagna sätt att notera alla mindre vanliga/mycket ovanliga tekniker var jag delvis tvungen att utveckla notationen av en del passager själv, vilket skedde i dialog med Marina för att det skulle bli så lättläst för henne som möjligt och för att hitta ett samförstånd mellan oss angående hur allt skulle uttolkas. Ett exempel på en notation med underförstådd innebörd är den jag använde för trumpetembouchure samtidigt som snabba greppbyten (se bildexempel nedan). Greppbytena ska utföras så snabbt som möjligt för önskad effekt, vilket kan vara svårt att utläsa enbart från notbilden utan kännedom om vilken effekt som sökes. Man kan sammanfattningsvis säga att vi fann en gemensam diskurs där det inte rådde några tvivel om vad som var underförstått.



Exempel 1: *Floating Embers* takt 29-30.

Att jag och Marina redan hade en gemensam diskurs samt kännedom om varandras konstnärskap inför komponerandet av stycket till kulturnatten var avgörande för att jag skulle hinna klart i tid. Även om jag använde mig av uttryck i det nya stycket som inte förekommit i *Floating Embers*, krävdes inte så mycket workshop-tid för diskuterande om notation och utförande, allt på grund av det estetiska samförstånd vi byggt upp under det förra samarbetet. Hade jag jobbat med en för mig okänd musiker hade fler workshops varit nödvändiga, vilket tidsramen inte tillät.

Colored in Silence: fasta ramar-inga ramar

En av anledningarna till att jag på förhand hade goda förhoppningar om att hinna skriva ett stycke på så kort tid, var att partituret till *Colored in Silence*, som stycket kom att heta, delvis skulle bestå av en redan befintlig tavla. Marina hade under det senaste året (2013-2014) haft improvisationssessioner med en bildkonstnär (Marina Nazareth) där flöjtimpromvisation och teckning fått sammanstråla. Marina Nazareth har även gjort en bildserie, *Score*, som Marina Cyrino haft som improvisationsunderlag, så vi bestämde att en av dessa målningar skulle utgöra mitten av partituret.

¹¹ Olle Sundström, *Floating Embers*, opublicerad, 2013.

¹² Marina Cyrino, "The Vocal Flute" akad. uppsats (Luleå: Luleå tekniska universitet, 2013) s. 22.

¹³ Tekniker som anses gå bortom det konventionella sättet att spela instrumentet på.

Det passade även bra till min idé om att gradvis gå från fast noterat till mer och mer abstrakt notation och sedan tillbaka.

Här följer en genomgång av den mindre vanliga notationen, samt övergångarna till och ifrån mer fritt improvisationsmaterial i *Colored in Silence*.

Trekantiga nothuvuden indikerar lufttoner med lite ton (se exempel 2)



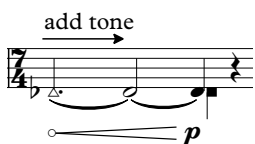
Exempel 2: *Colored in Silence* takt 1.

Kryssformade nothuvuden indikerar *tongue ram* (se exempel 3).



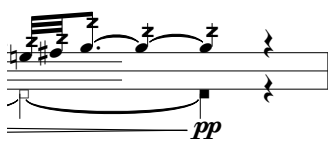
Exempel 3: *Colored in Silence* takt 7.

En pil ovan systemet mellan ett trekantigt nothuvud och ett vanligt nothuvud visar att mera ton gradvis ska adderas. Ett fyrkantigt nothuvud indikerar att tonen ska sjungas (se exempel 4).



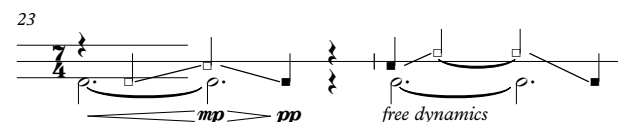
Exempel 4: *Colored in Silence* takt 9.

Den första övergången till ett friare material sker i takt 19. Där försvinner två linjer från det system med fem linjer som använts dittills. Vilka de exakta tonhöjderna är blir därmed oklart men det finns fortfarande referenspunkter för vad som är högt och lågt, och övriga parametrar (rytmik, dynamik etc) är fortfarande intakta (se exempel 5).



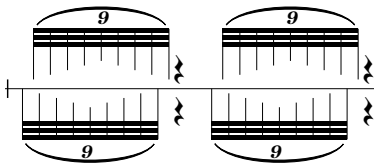
Exempel 5: *Colored in Silence* takt 19.

Nästa steg mot upplösningen av referensramarna sker i takt 23. Där försvinner notsystemets övre och undre linje och endast en linje lämnas kvar. Referensramarna för vilka tonhöjderna kan vara blir därmed än mer vaga även om det fortfarande går att se riktning på fraserna. Dynamiken lämnas även öppen i samband med denna förändring (se exempel 6).



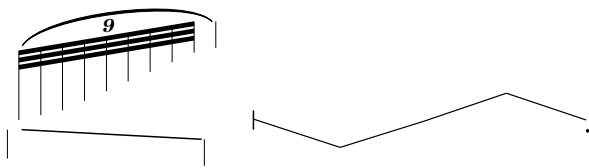
Exempel 6: *Colored in Silence* takt 23-24.

I takt 27 försvinner nothuvudena vilket innebär att den som framför stycket får välja fritt mellan vanliga toner, lufttoner och röst (se exempel 7).



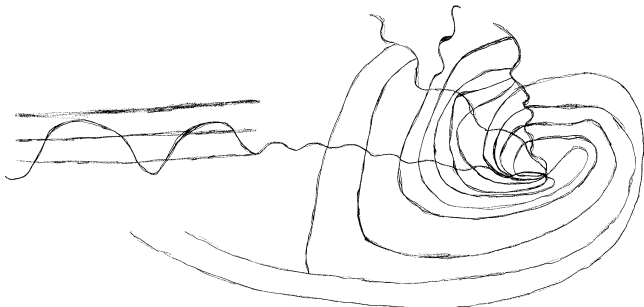
Exempel 7: *Colored in Silence* takt 27.

Efter takt 33 försvinner den sista notlinjen och kort därefter även rytmangivelserna. Därefter får flöjtisten uttolka linjerna etc efter eget sinne. Trots att alla de vanliga musikaliska parametrarna är borta läses partituret fortfarande vågrätt från vänster till höger (se exempel 8).



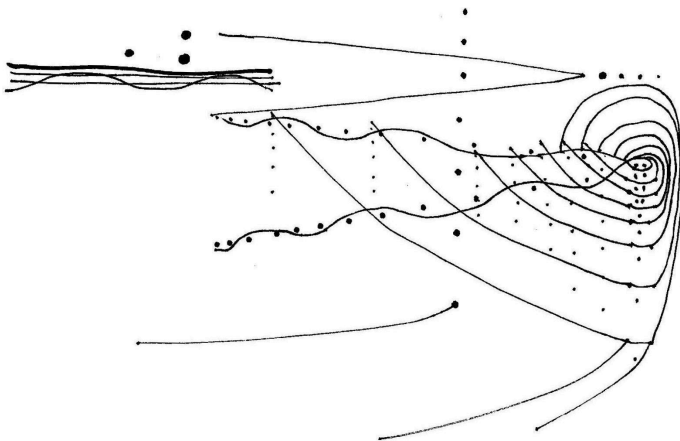
Exempel 8: *Colored in Silence* sid. 3.

På sida 4 har jag tecknat ett svar, eller en homage, på Marina Nazareths teckning som utgör hela sidan 5. Min teckning är tänkt att vara sista ledet före själva tavlan och indikerar upphörandet av den sista kvarvarande regeln: att läsa från vänster till höger (se exempel 9)



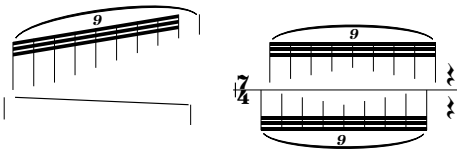
Exempel 9: *Colored in Silence* sid. 4.

Sida 5 av *Colored in Silence* utgörs som sagt av Marina Nazareths tavla. Likt figuren på sida 4 finns det ingen korrekt riktning som den bör läsas, utan musikern får utgå från vad som helst i bilden i sin improvisation. Inför uruppförandet hade jag och Marina (Cyrino) bestämt en ungefärlig tidsrymd som hon skulle uppehålla sig på sida 5 (mellan fem och tio minuter) men det var enbart på grund av att vår programpunkt under kulturnatten skulle vara av en viss längd. Improvisationen kan vara hur kort eller lång som musikern själv önskar (se exempel 10).



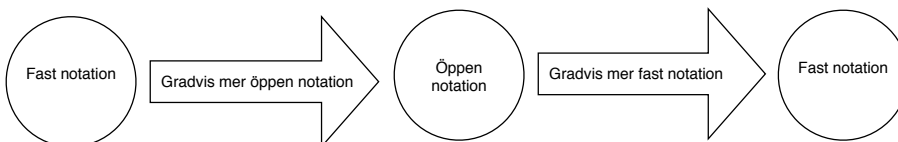
Exempel 10: *Colored in Silence* sida 5.

Övergången tillbaka till fast notation ser likadan ut som övergången till det grafiska fast tvärtom: Inga notlinjer, nothuvuden eller dynamik går till en linje med nothuvuden, därefter tre notlinjer med återvändande dynamik, och slutligen avslutas stycket med fem notlinjer. De grafiska stegen som jag skapat hoppas alltså över på tillbakavägen (se exempel 11)



Exempel 11: *Colored in Silence* s. 6.

Formen är som notationssystemet antyder en lös palindromform.



Figur 5: Illustration av *Colored in Silence's* notationstransformation i förhållande till form.

(Se appendix 1 för fullständigt partitur)

Tystnaden och Marinas tankar.

En av mina tankar bakom titeln *Colored in Silence* var att återspegla att en del av verkets material består av ett stycke visuell konst, som alltså inte är gjord i syftet att skapa ljud utifrån, till skillnad från verkets övriga material. Ett visuellt konstverk är i sig tyst, enbart rummet det befinner sig i är audiellt, så att skapa ljud utifrån det visuella konstverket är att förändra dess identitet. Samtidigt är tystnaden en viktig beståndsdel i musik. Jag har många gånger upplevt att pauserna i ett stycke säger lika mycket som tonerna. Don Ihde sammanfattar det fint tycker jag:

Silence is the unspoken background for sound. [...] Silence is the "space" of music. The "motion" that occurs in music is the motion through silence. [...] In music sounds come "from silence" and "return to" silence. In the musical world as perhaps in no other it is possible to create something from nothing.¹⁴

¹⁴ Don Ihde, *Listening and Voice* (New York: State University of New York Press, 2007) s. 73.

Att enbart presentera Marina Nazareths tavla och/eller liknande material för Marina Cyrino och låta henne verkligen skapa sitt egna material utifrån enbart visuell stimuli var något som jag ville undvika i *Colored in Silence*. Att enbart erbjuda improvisationsmallar är inte nog för att jag ska vilja kalla resultatet för mitt verk. Jag har jobbat mycket med fri improvisation också men i det här fallet var det ett faktiskt stycke jag ville skapa, därav det fast noterade materialet som eroderar tills det till slut når Nazareths tavla. Men hur ser Marina Cyrino på formen och den kontext som förändringen av materialet skapar? När jag intervjuar henne angående instuderingen säger hon följande om saken:

The fact that the drawing was in the middle of the piece [...] effected me a lot in the sense that I tried to use the drawing as part of the piece. If I'd had only the drawing and improvised on it, I would've had no previous material. The material that you wrote, that came before and after, influenced what I was playing. [...] I wanted to make some kind of connection between the parts. I know that I could have done whatever, but in my mind I wanted to give it a shape that wouldn't be totally disconnected from what came before and what would come after.¹⁵

Att gå hela vägen, så att säga, från fast notation till helt öppet grafiskt material hade jag inte vare sig vågat eller velat göra om jag inte kände den som skulle uruppföra stycket. Men jag och Marina har genom vårt tidigare samarbete byggt upp en gemensam diskurs som gjort att hon har fått en djupare förståelse för hur jag skriver och vad jag är ute efter i det, och jag har fått en djupare förståelse för vad hon är intresserad av i sitt musicerande. Jag hade därför en bild av vad hon ungefär kunde tänkas göra med det öppna materialet, utifrån den givna kontexten. Sådär beskriver Marina själv att hon påverkades av att det var jag som skrivit stycket:

Of course I made some references. For example the trumpet embouchure [...] the way I used it was a bit of a homage to you, or to make fun of something you wrote before [...] and I feel more comfortable to make more humoristic sounds [...] maybe if it was a piece from a composer that I had never played anything from before I would be more shy to use certain techniques and certain sounds.¹⁶

När Marina säger att hon gjorde referenser menar hon som en del av det öppna materialet i mitten av stycket, men hur upplevde hon det gradvisa bortfallet av information innan det rent grafiska materialet nåtts?

Where I really improvised was on your graphic part and on the drawing. [...] although it was only three lines, I did more or less the same thing every time [...] somehow I wrote something in my mind.¹⁷

Av ovanstående kommentar att döma så blev *Colored in Silence* ett ganska lyckat steg på vägen mot att bjuda in interpreten till att ha en större kompositorisk roll. Jag känner dock själv att banden mellan det fasta och det öppna materialet blev vagare än vad jag hade tänkte mig. Jag hade, med facit i hand, velat göra övergångarna mer sömlösa notationsmässigt, även om det klingande resultatet levde upp till mina förväntningar. Inför nästa möjlighet till samarbete bestämde jag mig därför för att fokusera på ett mer homogent notationssätt, men som ändå kunde erbjuda musikerna möjlighet att vara med och påverka innehållet.

(Se bilaga 1 för inspelning av *Colored in Silence*)

¹⁵ Från intervju med Marina Cyrino, 7/4 2016, Göteborg

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

5. *I am Caliban*

Introduktion

I am Caliban komponerades för flöjt och två sopraner under september-oktober 2014. Stycket skrevs som en del i ljudkonstoperan *Prosperos Slott* som var ett samarbete mellan Hsm och Röda Stens Konsthall. *Prosperos Slott* bestod av flertalet mindre verk skapade av flera olika kompositörer. Den enda gemensamma nämnaren för verken var att de på ett eller annat sätt skulle alludera på Shakespeares *Stormen*. Som besökare leddes man runt i konsthallens olika rum där verken framfördes, vissa i form av installationer andra som framföranden som startade när publiken kom in i ett specifikt rum. Rundturen mellan de olika rummen skapade en dramaturgi för besökarna, men då alla verk var individuellt skapade var den dramaturgin en efterhandskonstruktion. Det textmaterial jag använde mig av i *I am Caliban* bestod av två textrader tagna ur direkt ur *Stormen*, samt två korta textrader som jag skrev själv för att rama in originaltexten:

I am Caliban.
Be not afeard; the isle is full of noises.
Sometimes a thousand twangling instruments.
All at my command.¹⁸

I am Caliban uruppfördes under premiären av *Prosperos Slott* femtonde november 2014.

Tre olika relationer till öppen notation

Flöjtist i *I am Caliban* var återigen Marina Cyrino. Sopranerna, Ida MacGregor och Hung Hsiao-Huan (kommer hädanefter att refereras till med sitt engelska tilltalsnamn *Victoria*), var båda studenter vid masterprogrammet i opera vid Hsm. Att jag initialt inte visste något om vare sig Idas eller Victorias förhållande till improvisation eller grafisk notation såg jag som en möjlighet att försöka skapa ett enkelt notationssystem, som ändå lämnade en del parametrar fria, under premissen att någon utan förkunskaper i grafisk notation, men med goda kunskaper i konventionell notation, skulle kunna lära sig tyda och framföra musiken efter relativt kort instudering. Det visade sig skapa en intressant dynamik mellan musikerna, eftersom de hade väldigt olika stor erfarenhet av grafisk notation och improvisation.

Ida MacGregor sade följande om samarbetet efter projektets slut:

Det var spännande att vi var så olika alla tre. Både i personlighet och i hur mycket vi hade jobbat med den här typen av improvisation tidigare.¹⁹

Marina har (som tidigare nämnts) jobbat mycket med både en mängd grafiska partiturer och med olika former av improvisation. Ida hade aldrig jobbat med grafiska stycken tidigare men hade en del erfarenhet av improvisation. Victoria hade låga förkunskaper gällande båda. Att få leda och följa instuderingsarbetet blev därmed även mycket intressant för mig som tonsättare, då jag fick inblick i vad som uppfattades som problematiskt i notationen sett från tre olika perspektiv.

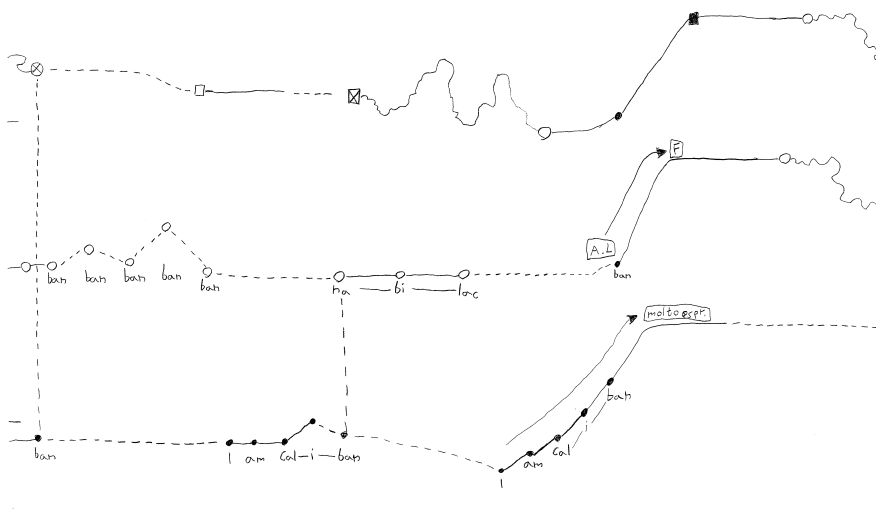
Notationen

De symboler jag valde att använda hade lite olika betydelse beroende på vilken stämma de tillhörde. Flöjstämmans symboler baserade jag på min kännedom om Marinas kunskaper och vana att använda

¹⁸ Text till *I am Caliban* (se appendix 2 för fullständigt partitur).

¹⁹ Ida MacGregor, 20/11 2015.

vissa tekniker på flöjten. Sångstämmornas notation baserade jag dock enbart på min erfarenhet av att skriva för röst i allmänhet, eftersom jag inte kände till något om musikerna, utöver deras röstfack, innan komponerandet började.



2

Exempel 12. *I am Caliban*, s. 2.

Figuren ovan visar *I am Caliban*'s andra sida på vilken all notation som används i stycket finns representerad. Här följer en genomgång av hur partituret läses:

- Flöjtens material är placerat överst på sidan med de båda sångarnas material i mitten respektive i botten på sidan.
- Lika för samtliga stämmor är att den horisontella linjen anger ungefärligt register. I början på varje sida anges ett grundregister i vänstra marginalen. Om flöjtens tonlinje befinner sig på den höjdnivån så ska flöjten ligga så lågt som möjligt, och allt över den nivå innebär högre register. För sångarna avses dock deras vanliga talregister. Allt över den nivå ska ligga högre i tessitura, och allt under ska ligga lägre i tessitura. I starten på sida 2 ligger alltså flöjten högt, sångare 1 i sitt talläge och sångare 2 ligger under sitt talläge.
- Ifylld tonlinje innebär att ljud ska produceras utifrån senast angivna nothuvud. Streckad linje innebär paus.
- Streckade lodräta linjer mellan stämmorna visar när specifika insatser ska sammanfalla. I övrigt kan interpreterna förhålla sig ganska fritt till tempo och tid.

Följande notation är specifik för flöjttämman:

- Vitt genomkryssat nothuvud i flöjttämman innebär *tongue ram*.
- Vitt fyrkantigt nothuvud innebär röst i flöjten samtidigt som luftig ton spelas.
- Vitt genomkryssat fyrkantigt nothuvud innebär röst i flöjten med hela dess munstycket täckt av flöjtistens mun.

- Vitt genomkryssat fyrkantigt nothuvud innebär röst i flöjten med hela dess munstycket täckt av flöjtistens mun.
- Vitt runt nothuvud innebär luftig ton.
- Vitt runt nothuvud innebär luftig ton.
- Svart runt nothuvud innebär vanlig ton.
- Svart fyrkantigt nothuvud innebär vanlig ton plus röst.

Följande notation är specifik för sångstämmorna:

- Svart runt nothuvud innebär ton.
- Vitt runt nothuvud innebär icke tonande ljud (andningsljud).
- ”A.L.” i en box står för ”air leak” och innebär att en mycket luftig ton ska brukas. Förekommer enbart för sångare 1.
- ”F” i en box står för ”full” och innebär att en fyllig (vanlig) ton ska användas. Förekommer enbart för sångare 1.
- ”molto espr.” i en box innebär att en operaartad klang ska användas. Förekommer enbart för sångare 2 som för övrigt alltid sjunger så uttryckslost som möjligt. (Se appendix 2 för fullständigt partitur)

Att de båda sångarna fick lite olika instruktioner i sina respektive stämmor var ett medvetet val då Victoria och Ida visade sig ha ganska olika ingångar och tolkningar av den första skissen av partituret som jag presenterade för dem. Victoria har en mer dramatisk sopranröst och hon hade svårt att koppla bort sin klassiska sångteknik, som hon är van vid, och sjunga med mycket läck eller dylika effekter. Jag lät därför henne jobba med uttryckslöshet kontra full operaklang i sin stämma. Hon fick även en större andel textmaterial att jobba med än Ida, eftersom jag ville att den fylligare av de båda rösterna skulle ha huvudansvaret för textens innehåll. Ida fick däremot jobba mer med både helt tonlösa andningsljud och mycket luftig sång då hon i ett tidigt stadium visade prov på att kunna skapa en stor bredd av uttryck med de teknikerna trots deras begränsade dynamikspektrum. Victoria beskrev inläringen av notationen på följande sätt:

[...] the difficult part is the tempo, because it's very free, and it is also a challenge to interpret the atmosphere by sounds. It's very different compared to the opera field. The easy part was that I learned quickly to read the notation. [...] The notation explained and expressed the idea from the composer. It's independent and unique.²⁰

Notationen i *I am Caliban* var aldrig tänkt att fungera som någonting vackert för interpreterna att titta på och dra inspiration ifrån den rent visuella upplevelsen. Partiturets utseende är likt vilket traditionellt noterat partitur som helst till för att, som Victoria beskrev det ovan, förklara och uttrycka en idé. Målet var en enkel notation som interpreter med vilka jag inte har någon gemensam

²⁰ Hung Hsiao-Huan 14/4 2016.

diskurs skulle kunna lära sig relativt enkelt. Men samtidigt ville jag lämna en del parametrar öppna för att bjuda in interpreterna till att skapa sitt eget material, inom verkets ramar, i högre grad än vad de hade kunnat i ett helt fast noterat stycke. Marina visste jag sedan tidigare att hon utan problem skulle ta till sig notationen med både de restriktioner och den öppenhet som den erbjuder. Men huruvida det skulle fungera på ett liknande sätt för de båda andra var jag inte lika säker på även efter det att vi haft workshop med tidiga skisser av materialet. Hur Ida och Victoria uppfattade instuderingen av *I am Caliban* låter jag dem själva svara på. Så här sade Victoria i frågan:

They [Marina and Ida] are very quick [learners] and also full of ideas. It was very interesting to work with them. The lesson I learned by performing this piece is that I discovered that singing and the production of sounds can be interpreted in many different ways that one can play around with.²¹

Ida hade följande att säga om instuderingen:

Jag tyckte att vi växte med vår uppgift och att notationen gav utrymme till mycket samtidigt som vi hade en tydlig ram att hålla oss till. Svårigheten var att inte fastna i det som vi gjort tidigare men samtidigt behålla samspelet. Det tog även lite tid innan vi hittade ett gemensamt sound. Både jag och Huan, som klassiska sångare, hade svårt för att skala av den klang och vibrato i rösten som vi är vana vid att använda.²²

(Se bilaga 2 för inspelning av *I am Caliban*)

6. *Rebar Beauty*

Introduktion

Rebar Beauty komponerades för basflöjt, engelskt horn, basklarinett och fagott/kontrafagott under oktober-november 2014. Titeln återspeglar den subtila skönhet som jag tycker mig finna i urbana miljöer som av de flesta anser vara fula. Formen kan kortfattat beskrivas som att samtliga instrument utgår från en ton, från vilken de förflyttar sig längre bort i olika faser. Korta återupprepade fraser dyker upp i verkets andra hälft, vilket är en del i skildringen av en eklektisk urban miljö. Stycket uruppfördes av Hanna Vigren (basflöjt), Erik Mårtensson (engelskt horn) Carl-Johan Andersson (basklarinett) och Annika Jönsson (kontrafagott) 22:a januari 2015 som en del av *Sirenfestivalen*.²³

Avsaknaden av kännedom om musikerna

Jag gick redan från början in i projektet med tanken att jag skulle låta verket bestå av delvis improviserat material. Det var ganska kort med tid från projektets början till konsertdagen och jag visste ingenting på förhand om musikerna i ensemblen utöver vilka instrument de spelade och att de studerade på Hsm, så att införa improvisatoriska element i arbetet skulle erbjuda en annan sorts utmaning jämfört med arbetet med *Colored in Silence*, där jag som sagt kände musikern i fråga väl innan komponerandet började. Men samtidigt upplevde jag att det mest effektiva sättet att rucka på det vanliga förhållandet mellan kompositör och interpret var att ge interpreterna möjlighet att delvis skapa sitt eget material inom givna ramar, med andra ord improvisera.

²¹ Ibid.

²² Ida MacGregor, 20/11 2015.

²³ Sirenfestivalen är ett återkommande projekt vid Hsm där kompositionsstudenter skriver ny musik för olika ensembler bestående av musikerstudenter med klassisk inriktning.

Vid ett första möte med musikerna hörde jag mig för hur vana de själva upplevde att de var vid att improvisera. Samtliga beskrev sig själva som ovana improvisatörer, Carl-Johan Andersson och Annika Jönsson beskrev till exempel sina förhållanden till improvisation som något de främst sysslat med ”för skoj skull i övningsrummet.”²⁴ Det var ungefär den respons jag väntat mig då alla fyra musiker i huvudsak är klassiskt skolade, och Erik Mårtensson satte fingret på varför:

Jag är ytterst ovan att improvisera [...] Jag har visserligen provat på det förut, men då jag som klassisk musiker är så van vid att ha alla mina noter utskrivna blir jag lätt "låst" i mitt utövande.

Notationen av det improviserade materialet var alltså tvungen att inbjuda den vana notläsaren, men ovana improvisatören, till att improvisera utan att tappa samspelet och det gemensamma tempot för musikerna. Genom att ge varje musiker varsin fras vars rytmik återupprepas när notbilden ändras från fast till mer öppen, erbjöd jag dem att skapa sitt eget toninnehåll men utan att behöva ta ansvar för att skapa rytmiken själva.

Exempel 13. *Rebar Beauty*, takt 52-53.²⁵

När fem-linje-systemet går över i boxar går det inte längre att utläsa vilka specifika toner som ska spelas utan endast ungefär hur fraserna ska röra sig registermässigt (se figur 18). En not som är skriven under boxens nedre kant är instrumentets lägsta ton, i övrigt är alla tonhöjder godtyckliga. Samtliga musiker spelar dock en fast noterad fras precis före det att de når boxsektionen – den frasens rytmik återupprepas i boxarna. Varje musiker har alltså redan spelat sin boxsektions fras, fast med specifika tonhöjder som kan fungera som inspiration inför att de ska välja toner själva. En box motsvarar en takt i den taktart som senast angavs, på så sätt kan musikerna fortfarande orientera sig i förhållande till varandra och tempot även när alla spelar efter boxar (se exempel 14).

²⁴ Inget av mötena med musikerna spelades in, så det jag citerar är skriftliga svar på frågor kring arbetet med *Rebar Beauty*, som jag ställt till musikerna efter instuderingen.

²⁵ Se appendix 3 för fullständigt partitur.

The image shows four staves of musical notation. The first staff contains a series of eighth notes with accents. The second staff features a triplet of eighth notes. The third staff has a note with a '7' below it and a 'To Cbsn.' instruction. The fourth staff continues the melodic line with various note values and rests.

Exempel 14: *Rebar Beauty* takt 56.

Att använda boxar på det här sättet är ingenting nytt varken inom jazz eller konstmusik, men det är i min erfarenhet mycket vanligare med boxar som anger tonhöjder men lämnar rytmiserandet av tonerna till interpreten – motsatsen till de boxar jag använde i *Rebar Beauty* (se exempel 15).

ad lib. med det här tonförrådet

The image shows a single staff of musical notation with a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note with a sharp sign, and a quarter note with a flat sign. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Exempel 15: *Falling and Paths* takt 5.²⁶

Boxarna, som utgör mittendelen av verket, återgår efter ett tag till den traditionella notationen – formen är sett till notationen likadan som i *Colored in Silence*, men med färre steg av öppen notation. Att jag inte gick utanför ramarna mer än vad jag gjorde är kopplat till att jag inte kände musikerna tillräckligt väl för att våga för stora utsvävningar i notationen. (Se appendix 3 för fullständigt partitur)

Tiden från komponerandets början till uruppförandet var alltför knapp för att hinna lära känna musikerna så väl som jag hade velat. Det kändes därför svårt att utforska interpreternas roller i stycket eftersom det kräver flera omfattande workshops att hitta en gemensam diskurs där alla inblandade känner sig bekväma.

Men hur upplevde musikerna själva att instuderingen av *Rebar Beauty* fungerade? Sådär beskriver Hanna att hon upplevde instuderingsarbetet:

Jag blev väldigt medveten om vad som står under och över notsystemen. När jag spelar någon flöjtsonat är det ofta det jag slarvar med i början, jag läser liksom bara toner och rytmer. Men jag insåg att det är ju bara en liten del av musiken.

Carl-Johan hade aldrig arbetat med öppen notation innan, men verkade se det som en utmaning mer än ett hinder:

²⁶ Kristofer Morhed, *Falling and Paths*, opublicerad, 2013, s. 1.

Jag hade [...] inte arbetat med icke traditionell notation [förut] [...] Det jag minns är att det var spännande [...] att jobba tillsammans med de som faktiskt komponerat musiken. Att få riktlinjer men också friheter. Att få ett annat perspektiv på saker och ting.

Annika skrev följande till mig när jag bad henne att kommentera instuderingen:

Jag tyckte du hade en tydlig bild över hur du ville ha det och att det var lätt att ta till sig. Skönt att ha dig med under instuderingsprocessen så en kunde ställa frågor direkt. Tyckte du hade löst notation på ett bra sätt [...]

Och Erik vittnar om att jag i alla fall till viss del lyckades förmedla något till musikerna som de kanske inte finner i en konstant fast notbild:

Det jag kände att jag fick ut mest av [...] projektet var nog att få öva på att inte vara för låst av en traditionell notbild. Jag tror att jag vidgade min "comfort zone" en aning under projektets gång, vilket absolut kan vara till hjälp för den framtida karriären där en antagligen kommer stöta på en del liknande situationer!

7. Punk Duet

Introduktion

Punk Duet komponerades för Stockholms Läns Blåarsymfoniker mellan november 2014 och april 2015, och uruppfördes 29 maj 2015. För att kunna beskriva mitt tillvägagångssätt när jag komponerade stycket behöver jag förklara omständigheterna runt förarbetet närmare, samt presentera en nyckelperson: Peter Hedman.²⁷

Peter är en nära vän till mig sedan vi läste diverse musikrelaterade kurser vid Uppsala Universitet tillsammans. Han har under många år varit aktiv som musiker inom både den svenska och den internationella punkscenen, och fastän jag inte varit aktiv som just musiker hade jag redan när vi lärde känna varandra en del kunskap om den musiken och i viss mån den kultur som omger den. Trots att vi båda främst haft positiva erfarenheter från punkscenen, främst på grund av kärleken till musiken, talade vi ofta om det paradoxala i en kultur där fasta koder och stilar bildats och följs när en av grundvalarna i samma kultur är idén om att ständigt vända sig emot rådande normer och hierarkier. En begrepp med över 30 år på nacken går givetvis inte att sammanfatta i endast ett par meningar men jag tycker att den (i skrivande stund) högst rankade definitionen av *punk* i *Urban Dictionary*²⁸ är ganska träffande, så jag lämnar ämnet och en djupare analys med denna definition:

A guy walks up to me and asks 'What's Punk?'. So I kick over a garbage can and say 'That's punk!'. So he kicks over the garbage can and says 'That's Punk?', and I say 'No that's trendy!'²⁹

I en akademisk uppsats skrev Peter tillsammans med Alexander Anthin om den jämförelsestudie de gjort angående sociala ritualer hos publiken inom den svenska punkscenen och publiken på etablerade konserter. Utan gå alltför djupt in på resultatet av studien kan man säga (vilket

²⁷ Peter Hedman (f. 1984) är utbildad sociolog vid Uppsala Universitet och har varit verksam som basist i ett flertal band, bl.a. *Passiv Dödshjälp*, *Sound of Detestation*.

²⁸ *Urban dictionary.com* är en hemsida på internet där användare kan lägga upp definitioner och förklaringar av slangord/uttryck. Andra användare kan därför "gilla" en definition som de tycker är akkurat. Den mest gillade definitionen är den som kommer att dyka upp först vid en sökning på ett specifikt begrepp.

²⁹ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=punk> (besökt 3 januari 2016)

eventuellt förvånar en del) att de sociala ritualerna inom de båda scenerna var i grunden ganska lika på många punkter.

Hälsningsritualen som medlemmarna inom de båda olika scenerna utför påminner om varandras utförande och bidrar i båda fallen till solidaritetsskapande.³⁰

Jag läste ”Slutna ögon och hyttande nävar” under hösten 2014 när jag funderade på om jag skulle involvera ett stycke för Stockholms läns blåarsymfoniker (Slb) i det här arbetet. Och det var jämförelsen mellan de båda scenerna, den tidigare nämnda paradoxen inom punk som kultur, och den grundläggande punkestetiken att man ständigt ska gå emot det etablerade som gjorde att jag bestämde mig för att skriva musiken på det sätt jag gjorde i *Punk Duet*.

Duettens olika faser

Eftersom jag redan tidigare arbetat med musiker som jag inte kände, inom ramarna för detta arbete, stod jag inför ett problem när jag skulle börja komponera ett stycke för Slb. Det fanns inget utrymme för att jobba nära med någon av musikerna i orkestern, än mindre med hela orkestern på en gång, under min kompositionsprocess. Jag kände därför att jag hade svårt att finna en intressant infallsvinkel på förhållandet mellan kompositör och interpret i det här fallet. Att enbart lägga in improvisatoriskt material i stycket utan kontakt med musikerna kändes för likt några av mina tidigare processer. Istället valde jag att låta en musiker, som inte ingick i orkestern jag skrev för, bli en sorts interpret redan i förarbetet innan jag ens skrivit första tonen av själva stycket. Då många av tankarna kring musiken jag skulle skriva kretsade kring innehållet i dialoger jag haft med Peter Hedman, kändes det naturligt att han skulle vara musikern som jag skulle hålla dialog med i mitt förarbete.

Fas 1: Jag satte mig vid ett piano och spelade in en improvisation, lyssnade på inspelningen och skrev ner det jag spelat. Det enda på förhand bestämda var att improvisationen skulle vara mycket kort. Jag använde ingen metronom utan balkningen och notvärdena i det jag skrev ner vittnar om den pulsation och det tempo jag upplevde när jag lyssnade på inspelningen.



Exempel 16. Förarbete till *Punk Duet*, fas 1.

Fas 2: Jag skrev ut min notation av fas 1, satte den vid pianot och spelade in när jag försökte spela det som stod så fort som möjligt. Jag skrev sedan på nytt ner det jag spelat i ett nytt imaginärt tempo. En del av avsikterna med att försöka spela det så fort som möjligt var den mänskliga faktorn, att jag förmodligen skulle göra misstag, och därigenom skapa en oförutsedd variation på det redan befintliga materialet. Att använda den mänskliga faktorn som variationsteknik faller väl in i mina tankegångar kring punkestetikens paradox. Resultatet av fas 2 blev som följer:

³⁰ Alexander Anthin, Peter Hedman, ”Slutna ögon och hyttande nävar”, akad. uppsats (Uppsala: Uppsala universitet, 2013) s.37.

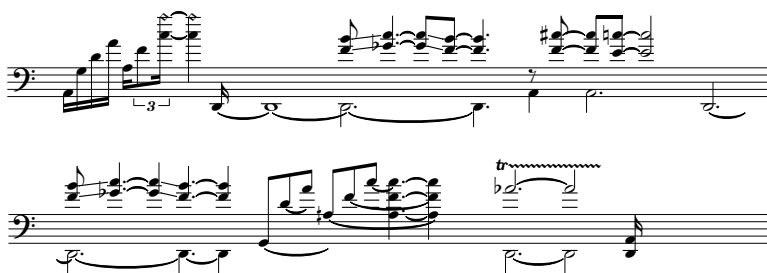


Exempel 17. Förarbete till *Punk Duet*, fas 2.

Fas 3: Jag skickade inspelningen av fas 2 till Peter med instruktionen att spela in en reaktion, på el-bas, i förhållande till min improvisation och skicka den till mig. Huruvida Peter spelade något som han ansåg passa till min improvisation eller något som låg i kontrast till den var helt upp till honom. Anledningen till att jag skickade inspelningen och inte noterna av fas 2 var att Peter främst är gehörsmusiker.

Oavsett om jag skapar musik ensam eller i grupp brukar jag alltid utgå ifrån en känsla som jag har där och då. Jag sätter mig ner med ett instrument och söker de toner som kan ge uttryck för det jag känner. Det är sällan jag har någon idé om form och struktur i början, det är något som uppstår när jag har hittat det uttryck jag är ute efter.³¹

Att skriva ner fas 2 var enbart för det kommande kompositionsarbetet. Min notation av det Peter spelade in ses nedan.



Exempel 18. Förarbete till *Punk Duet*, fas 3.

De två improvisationerna (exempel 17 och 18) använde jag sedan som grundmaterial för komponerandet av *Punk Duet*. De presenterades dock inte som teman i verkets början, utan i enlighet med mina idéer kring punkestetik gjorde jag den tematiska utvecklingen av improvisationerna baklänges. Det är alltså först i slutet som improvisationerna återskapas i sina originalformer. Alla föregående förlopp är variationer/utvecklingar/permutationer av grundmaterialet, som förekommer i olika block som vardera omfattar ett på förhand bestämt antal takter, samt en coda där jag på förhand inte satte någon gräns för antalet takter. Jag använde mig av två olika sorters block som jag kallar *eventblock* och *konstruerade block*. I varje konstruerat block satte jag upp ett för det blocket unikt regelverk för hur materialet skulle bearbetas. Eventblocken komponerade jag mer baserat på intuition. Nedan ses den ursprungliga formskissen.

Sections	Coda	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	Intro
Nr of bars	?	1	1	2	2	3	3	4	4	5	4	4	3	3	2	2	1	1	?

Figur 6. Den första symmetriska formskissen för *Punk Duet* (E = event block, C = constructed block).

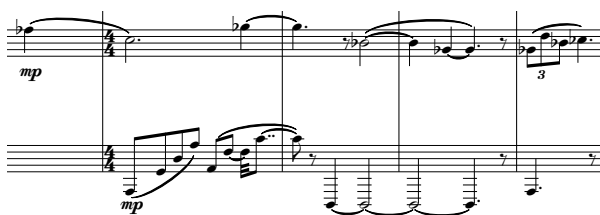
³¹ Peter Hedman, 8/4 2016.

Men efter att ha gjort denna symmetriska plan för antal takter per block var det dags för steg nummer två i det punkestetiska komponerandet – att bryta symmetrin. Så den slutgiltiga formen kom att se ut såhär:

Sections	Coda	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	E	C	Intro
Nr of bars	4	1	1	2	2	3	3	4	4	5	5	5	4	4	2	2	1	1	48

Figur 7. Formskiss för *Punk Duet*.

Innehållet i samtliga block består som sagt av olika bearbetningar av grundmaterialet, men det är först i den sista delen, kallad ”intro” i skissen, som originalen dyker upp. I exemplet är det eufonium och tuba som spelar respektive tema. (Se appendix 4 för fullständigt partitur)



Exempel 19. *Punk Duet*, takt 53-57.³²

I *Punk Duet* var det inte i samarbetet med orkestern som jag provade ett nytt arbetssätt, utan det var i förarbetet tillsammans med en person som inspirerat verkets konceptuella idé som jag provade en för mig ny metod. Jag satte villkoren för den improvisation Peter gjorde, men att låta en annan person skapa hälften av grundmaterialet förändrade villkoren för vilken musik jag i slutändan kunde skriva. Men hur skilde sig det här arbetssättet från det Peter är van vid? Jag bad honom att skriva ner vad han tänkte om det:

Eftersom jag fick klara instruktioner av Olle att utgå ifrån impuls av det han spelat in innan, skilde sig skapandet väsentligt från hur jag är van vid att skapa. Som sagt utgår jag alltid från en känsla, sedan söker jag de toner jag vill ha och spelar detta om och om igen. I *Punk Duet* lyssnade jag först på vad Olle spelat in, sedan spelade jag en respons på vad jag nyss hade hört utan större eftertanke, vilket är väldigt ovanligt för mig.³³

Även om jag inte visste exakt vad Peter skulle välja att göra utifrån det jag bad honom om, hade jag en föräning om vad jag kunde tänkas få tillbaka eftersom jag känner Peter både som person och musiker. Frågan är dock hur mycket Peter upplevde att han påverkades av att det var till mig han skulle spela ett svar, utöver att det var jag som satt villkoren för improvisationen.

[...] Olle [har] genom åren introducerat mig till musik som jag verkligen gillar och som har inspirerat mig i mitt eget skapande. På så sätt kan han ha påverkat hur jag spelade. [...] att jag känner Olle påverkade [i övrigt] inte mitt sätt att spela.³⁴

Något jag har brottats med själv är tanken på att min grova bearbetning av improvisationerna i själva orkesterstycket gjort ursprunget irrelevant. Spelar det i slutändan någon roll att jag inte skapat allt grundmaterial själv om jag bearbetar det bortom igenkänning? Vilken lyssnare som helst kan

³² Olle Sundström, *Punk Duet*, opublicerad, 2015, s. 9.

³³ Peter Hedman, 8/4 2016.

³⁴ Ibid.

givetvis inte höra kopplingarna till grundmaterialet då hen inte har någon kännedom om det. Men jag hade nog sett det som lite av ett misslyckande om Peter inte kunnat höra några kopplingar alls. Så blev dock inte fallet.

[...] jag vill minnas att jag tydligt kunde höra vid några tillfällen både pianot och basen i blåsorkestern i olika variationer. Andra gånger hörde jag det inte alls. Jag upplevde [dock] att det fanns en röd tråd genom hela kompositionen där improvisationen låg som grund.³⁵

8. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*

Introduktion

Runaway Q. Prelude to Portrait of a Voice (RQ) skrevs för soloröst mellan oktober 2014 och juni 2015. Q:et i titeln står för ”question”, och mina tankar kring titeln kretsar kring det tvivel på tillvaron som vi människor ställs inför varje dag. Är gräset grönare på andra sidan? Är kampen om, eller flykten från, vardagen det bästa alternativet? Tanken är att det musikaliska materialet ska återspegla den typen av frågeställningar genom att aldrig riktigt landa i något utan istället vara på väg mot något nytt hela tiden. Stycket är skrivet för, och modellerat efter, en specifik sångares röst: Josefine Gellwar Madsen. Jag och Josefine har samarbetat i en mängd olika projekt under de senaste fyra åren och jag har som följd av detta mycket goda kunskaper om hennes förmågor, personliga uttryck och estetiska preferenser. Den kunskapen har jag låtit ha en så pass stor inverkan på RQ att jag valt att sätta Josefine som medkompositör, eftersom en stor del av materialet är uttänkta för hennes rösts specifika karaktär. För att förstå omfattningen av Josefines konstnärskap och dess inverkan på materialet i RQ behövs en tillbakablick på några av de musikaliska kontexter som vi samarbetat inom.

Vidareutveckling av ett kontinuerligt samarbete

Jag och Josefine Gellwar Madsen har som sagt arbetat tillsammans i olika sammanhang under de senaste fyra åren. Främst i projekt där jag har varit kompositör och hon interpret, men även som musiker i samma ensemble. Jag har även skrivit text till ett antal av Josefines egna kompositioner. Våra samarbeten har alltid präglats av att vi alltid undersökt hur enskilda rösttekniker, improvisation och/eller personliga egenheter kan användas i musikaliska sammanhang. Till exempel utvecklade vi det vi kallar *Scary baby voice* redan i det första stycket jag skrev för Josefine³⁶ – ett sångsätt vars bruk har blivit kännetecknande för vårt kontinuerliga samarbete (mer om *Scary baby voice* på sida 27).

Circles And Veils

Vårt mest omfattande samarbete är det vi gjorde i anslutning till komponerandet av mitt stycke *Circles And Veils*. I samband med det kartlade vi, genom ett antal inspelade workshops, ett antal sångsätt och röstliga effekter som Josefine kan använda. Dessa sångsätt och effekter använde jag sedan i en för henne specialskriven stämma i *Circles And Veils*. Processen dokumenterades och presenterades sedan, sedd från två håll, i våra respektive kandidatarbeten.³⁷

³⁵ Ibid.

³⁶ Olle Sundström, *Psykoanalys*, opublicerad, 2012.

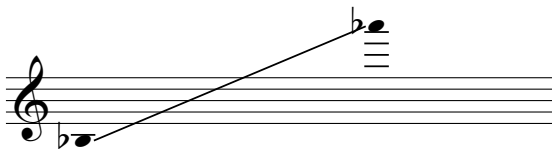
³⁷ Olle Sundström, ”En röst, oändliga möjligheter”, akad. uppsats (Luleå: Luleå tekniska universitet, 2014). Josefine Gellwar Madsen ”Både fint och fult”, akad. uppsats (Luleå: Luleå tekniska universitet, 2014).

Här följer en genomgång, huvudsakligen med Josefines egna ord,³⁸ av några av de röstklanger och effekter som vi kartlade och använde i *Circles And Veils*. Alla tekniker, eller exakt hur de applicerades i själva stycket, redovisas inte här utan enbart de som är relevanta för mitt arbete med *Runaway Q* tas upp.

- Klassisk - lyrisk klang

Josefine är, sett till röstfack, sopran och hennes rösts karaktär faller under det som inom klassisk sång kallas för lyrisk. Det klassiskt lyriska sättet att sjunga är alltså det hon är mest förtrogen med.

Klassisk teknik är det jag jobbar med mest i vardagen, därför är det enklast att utgå från den när jag jämför med de andra sångsätten. Det är en smidig teknik som är relativt lätt att artikulera i. Den sjungs i princip bara med huvudklang och man använder en jämn och tät luftström. Den här typen av teknik används ofta när man sjunger romanser eller opera. För mig är det här en teknik som ligger bekvämt och troligtvis också den teknik som fysiskt är mest skonsam för min röst. Jag är sopran och mitt omfång sträcker sig en bit över standardrepertoar. Det ungefärliga omfånget för en sopran är vanligtvis c^1 - c^3 . Olle valde också att skriva hela verket [*Circles And Veils*] som en väldigt långsam stegring i tessitura. Detta gör att hela verket slutar med den högsta tonen, ett sätt att underlätta för mig eftersom en så hög ton är väldigt krävande och kan slita lite på rösten.³⁹



Exempel 20. Omfång med klassisk - lyrisk klang.

- Klassisk - dramatisk klang

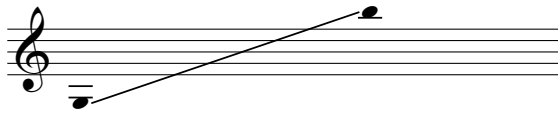
Klassisk sångteknik kan erbjuda en ganska stor bredd i klangkaraktär och vi valde därför att skilja den lyriska klangen från en mer dramatisk klang. Josefine beskriver skillnaden mellan dem så här:

För att jag och Olle skulle hålla isär de olika sångsätten på ett enkelt sätt valde vi att kalla den här röstklngen ”dramatisk”. Det är en variant på min klassiska klang med lite mer volym, således klassisk teknik med mer dramatisk klang. Egentligen försöker jag efterlikna en viss ljudbild vilket i sig genererar en ”typisk operaröst”. Tekniskt sett tar jag i lite mer än jag gör när jag sjunger klassiskt med lyrisk klang, har lite högre lufttryck och sjunger lite starkare. Resultatet blir att rösten uppfattas som mer dramatisk än den lyriska klangen. Man ska dock inte blanda ihop det med röstfacket dramatisk sopran, en sångare med dramatisk rösttyp. Eftersom jag naturligt har en lyrisk rösttyp som lätt tar sig upp i högt register, minskar omfånget när jag lägger till den dramatiska klangen. Rösten upplevs tyngre och vid en viss gräns, b^2 , blir klangen lyrisk igen. När vi testade omfången lade vi märke till att den dramatiska klangen gjorde det möjligt att komma längre ner i register.⁴⁰

³⁸ Josefine Gellwar Madsen ”Både fint och fult”, Luleå, Luleå tekniska universitet 2014, s. 8-16.

³⁹ Josefine Gellwar Madsen ”Både fint och fult”, s. 8-9.

⁴⁰ Ibid. s.9.

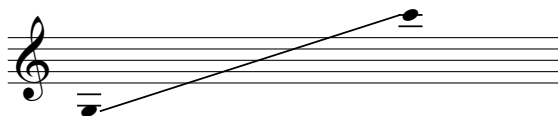


Exempel 21. Omfång med klassisk - dramatisk klang.

- Jazzklang

Josefine var redan innan sin klassiska sångutbildning väl förtrogen med att sjunga jazz. Den sångteknik som vuxit fram och blivit norm inom jazzkultur skiljer sig tekniskt sett ganska mycket från konstmusikens klassiska sångartradition.

När jag sjunger med jazzklang förlitar jag mig på att mikrofonen förstärker det som man annars förstärker själv med klassisk teknik, resonans/reverb och volym. Det gör det möjligt att få fram riktigt små skillnader i nyans och frasering. Rent tekniskt sjunger jag med mindre huvudklang och med mer luft. Att sjunga med mikrofon lägger även till andningen som ännu en parameter i interpretationsarbetet då minsta in- eller utandning får möjlighet att höras med förstärkning. Eftersom jazzklangen skiljer sig en del tekniskt från den klassiska klangen blir omfånget också ganska annorlunda. Rösten är luftigare och kommer ganska långt ner utan att låta lika tung som den gör när man sjunger i samma låga register med klassisk klang. Det som händer ovanför c^3 är att rösten låter likadant som i den klassiska klangen. Flöjtrösten⁴¹ tar över och det blir ingen större skillnad mellan de olika teknikerna. Till skillnad från när jag använder den klassiska klangen eftersträvar jag inte en jämn och egaliserad⁴² röst när jag sjunger med jazzklang. De skarvar som finns får lov att höras. Det hörs tydligt i den tvåstrukna oktaven då jag går över till något som ljudligt liknar den manliga falsetten.⁴³ Jag sjunger med huvudklang, placerar ljudet högre upp i näsan och breddar munnen så att tungan blir platt.⁴⁴



Exempel 22. Omfång med jazzklang.

- Popklang

Det vi valde att kalla för popklang i *Circles And Veils* har för Josefine ett liknande förhållande till jazzklangen som den dramatiska klangen har till den lyriska – den är mer av en variant på det sångsätt som Josefine är mer förtrogen med än en egen sångteknik. Skillnaderna i utförande är subtila men ändå tillräckligt stora för oss att medvetet använda de båda klangerna på olika sätt i arbetet.

Popklangen [...] är tätare, dvs mindre luftig, än jazzklangen. Jag använder mig av lite mer ”gråt” i rösten, vilket innebär att jag höjer struphuvudet något och placerar ljudet lite mer i näsan. Det är mindre naturligt för mig att sjunga ”poppigt” och för mig är den här klangen en förställning av rösten, i jämförelse med jazzklangen. Omfångsmässigt skiljer sig popklangen

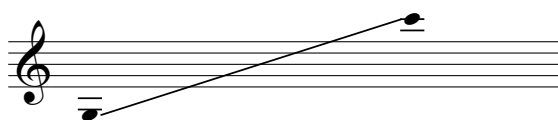
⁴¹ Den ljusa och ”flöjtaktiga” delen av sopranregistret som ligger högst upp.

⁴² Klassiska sångare eftersträvar en egaliserad röst, dvs en röst som har samma klang genom hela registret och där man inte kan höra några skarvar eller ojämnheter.

⁴³ En teknik, främst använd av tenorer, som ger en ljus, luftig och något beslöjad röstklang. Rösttekniskt hindras delar av stämbanden att vibrera vilket gör att rösten når högre än normalt.

⁴⁴ Josefine Gellwar Madsen, ”Både fint och fult”, s. 9-10.

inte så mycket från jazzklangen. Skillnaden är att jag sjunger allt med en tätare röst och att övergången till ren huvudklang kommer lite högre upp i registret.⁴⁵

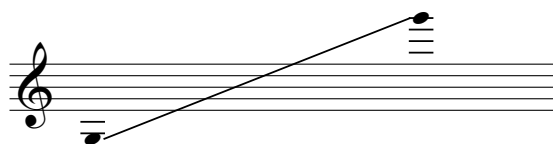


Exempel 23. Omfång med popklang.

- Scary baby voice

Ett sångsätt som vi utvecklade utifrån mina idéer redan vid vårt första samarbete⁴⁶ (även om jag givetvis inte är först med att göra den typen av ljud med rösten) är det vi kom att kalla *Scary baby voice*. En intressant upptäckt vi gjorde under utvecklingen av den här klangen var att den önskvärda karaktären (luftig, androgyn, och färglös) nåddes på olika sätt beroende på om interpretens röstläge. För mig som har en mörkare röst gäller det att pressa rösten så högt det stora luftläckaget som krävs tillåter. För Josefine, som har en ljusare röst, däremot blir *Scary baby voice* mest effektiv mellan lilla oktavens övre hälft och tvåstrukna oktavens första hälft, vilket är det område där jag främst skrivit den i de stycken där den använts, inklusive *Circles And Veils*. Josefines *Scary baby voice* har dock ett potentiellt enormt omfång om man köper att klangfärgen ändras i olika tessitura, vilket hon nämner i sin beskrivning av sångsättet:

Den här röstklangen är en icke konventionell teknik. Den utvecklade vi redan i det första stycket som Olle skrev för mig. [...] Sedan utvecklade vi tillsammans det som vi har kommit att kalla "Scary baby voice". [...] Rösten är väsende och tillgjord, har ett apatiskt tonfall [...] Det här sångsättet är inte det mest ergonomiska för min röst men gör ingen skada så länge det är i små doser. Rösttekniskt drar jag bak tungroten och struphuvudet vilket ger ett mer gutturalt ljud. Jag sjunger väldigt luftigt och "ljusar upp" röstklangen. För att få känslan av att det är ett barn som sjunger försöker jag medvetet träffa tonerna mindre precist. Jag undviker att sjunga med en jämn luftström, och använder mig i princip inte alls av stödet. Man skulle kunna säga att jag försöker återskapa det sätt att sjunga på som man gör när man är helt ovetande om sångteknik eller röstapparatens anatomi. Omfånget för den här rösten är väldigt stort, troligtvis eftersom jag struntar helt i teknik och "bara sjunger" så lågt respektive högt jag kan. Det här omfånget utnyttjas inte till fullo i verket [*Circles And Veils*] eftersom Olle tyckte att det vid en viss höjd, ungefär vid mitten på tvåstrukna oktaven, slutar låta som ett läskigt barn och mer börjar låta som att man "stryper en gammal gumma". [...] Längst ner i registret låter det mer androgyn, som vilket barn som helst. Men högre upp, i övre delen av ettstrukna oktaven, börjar klangen mer och mer likna ett läskigt flickebarn.⁴⁷



Exempel 24. Omfång med Scary baby voice.

- Rullande "r" och tungrotsdrill

⁴⁵ Ibid s. 10.

⁴⁶ Olle Sundström, *Psykoanalys*, opublicerad 2012

⁴⁷ Josefine Gellwar Madsen, *Både fint och fult*, s. 11.

Texten i *Circles and Veils* skrev jag på svenska och engelska, samt citerade en specifik passage ur den gudomliga komedin där ett ej översättbart nonsensspråk används. Jag brukade även text utan innebörd för att nyttja språkets möjlighet att skapa olika audiella effekter utan att behöva använda en specifik notation för varje enskild effekt. Det första exemplet på detta är användningen av både rullande tungrots- och tungspets-r.⁴⁸ Utöver detta specificerade jag i partituret att vissa delar av den svenska texten ska sjungas med skånsk dialekt. Josefine är från en del av Skåne där dialekten innehåller ett icke rullande tungrots-r, vilket alltså i förlängningen gjorde att (med engelskans uttal av "r") fyra olika uttal av "r" brukades i *Circles and Veils*.

De tonande R:en har olika karaktär eftersom det första är ett tungspets-R, även kallat "rullande R" och det andra ett tungrots-R, även kallat "skorrande" R. De båda drillarna görs alltså med tungspetsen respektive tungroten. [...] Båda varianterna är beroende av en jämn och ganska stark utandning. De gånger jag inte förberedde mig ordentligt eller var mindre koncentrerad slutade R:et helt enkelt att låta. I den skånska dialekten är skorrande R standard och eftersom jag talar skånska har jag lika lätt för båda typerna av R.⁴⁹

- Förändring av formanter i kombination med rullande "r"

Att gradvis skifta mellan olika vokaler och därmed förändra formanterna i röstklängen⁵⁰ är en effekt som vi tyckte var mycket intressant när den kombinerades med ett rullande "r". Det visade sig dock vara en effekt som vara svårare att utföra än vad man skulle kunna tro.

[...] Det blir en markant skillnad på ljudet om man formar munnen till ett O eller ett E. När man använder formanten O blir ljudet inte bara mörkare utan låter också burkigare och mer fjärran. [...] Här är det, precis som med tonande rullande och skorrande R, väsentligt att ha en jämnstark utandning. [...] E är en så kallad flack vokal vilket innebär att tungan blir platt och munnen hålls ganska bred vid ljudande eller ansats på vokalen E. Det här resonansrummet gör att luftströmmen gärna sprider sig och blir mindre koncentrerad än när man sjunger O. Alltså måste man vara ännu mer tydlig och koncentrerad på att hålla en jämn luftström med E som formant.⁵¹

- Röst på inandning

Sång på inandning var något vi använde mycket workshoptid åt. Det är ett mångfacetterat redskap och vi tänkte länge använda flera olika inandningsljud i *Circles and Veils*, men begränsade det slutligen till *ett* på grund av den ansträngning på stämbanden som flera av teknikerna vi var intresserade av medförde. Notationsmässigt valde jag att inte använda

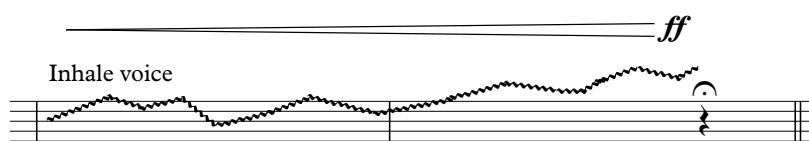
⁴⁸ Tungspets-r:et är det rullande "r" som man talar med i rikssvenska och en majoritet av Sveriges dialekter. Fonetiskt skrivs det rullande tungspets-r:et [r]. Ett tonande tungrots-r är egentligen också ett rullande "r" fast man rullar med tungroten istället för tungspetsen. Fonetiskt skrivs tungrots-r [R] eller [ʁ]. Tonande uvular tremulant (*uvular trill* på engelska) [R] har en tydlig ton med en jämn drill, och är den typen av tonande tungrots-r som vi använde. Tonande uvular frikativa [ʁ] har ojämn drill och mycket otydlig tonbildning jämfört med tonande uvular tremulant. Se t.ex. Claes-Christian Elert *Allmän och svensk fonetik*. 6., omarb. uppl. (Stockholm: Norstedts, 1989) s. 65-67.

⁴⁹ Josefine Gellwar Madsen, *Både fint och fult*, s. 12.

⁵⁰ "Ansats till en viss vokal i ansatsröret, det vill säga håligheter i mun, svalg och näsa". Johan Sundberg. *Röstlära: fakta om rösten i tal och sång*. 3., utvidgade uppl. (Stockholm: Proprius, 2001) s. 159

⁵¹ Josefine Gellwar Madsen, "Både fint och fult", s. 16.

specifika tonhöjder där Josefine skulle sjunga på inandning, detta på grund av att det är betydligt svårare att träffa specifika toner med sång på inandning än med sång på utandning.



Exempel 25. *Circles And Veils, Ye Who Enter Here*, takt 184-185.

Här nedan beskriver Josefine kort det rent tekniska i utförandet av inandningssången:

Att sjunga på inandning ger ett väldigt annorlunda ljud jämfört med att sjunga på utandning, alltså att sjunga normalt. Ljudet blir väldigt olika beroende på hur man placerar sin inandning. Om man andas in långt ner i svalget blir ljudet ganska dovt och ihåligt. Andas man in uppåt, mot mjuka gommen, blir ljudet mycket ljusare. [...] Efter att ha provat oss fram under våra workshops och lyssnat på inspelningen från just den sessionen, kom vi fram till att den typ som passade bäst just här i stycket var den med lågt placerad inandning. Den lät minst röstlik och blev ett mer spöklikt ljud.⁵²

- Tonande konsonanter

Förutom konsonanter som perkussiva effekter ("p" och "h" t.ex.) skrev jag in längre toner på tonande konsonanter (utöver de redan nämnda r:en) i en specifik passage.⁵³ Förutom "z" användes två sorters tonande "l": Ett stillaliggande och ett som sjungs med fladdertunga.

Det tonande L:et går över till att sjungas med [...] *Flutterzunge* [...] Det är en teknik som innebär att man rör tungspetsen upp och ner i valfri hastighet, ju fortare desto intensivare [...] Vanligtvis används den här tekniken för blåsinstrument. [...] Att sjunga på Z är lite klurigare och kräver precis placering och ett lätt tryck av tungan mot hårda gommen. Trycker man för hårt blir det ett T och trycker man för lätt blir det ett S.⁵⁴

- Growl

Growl är en tämligen vanligt förekommande vokalteknik⁵⁵ inom vissa musikaliska kontexter. Josefine hade dock vid tidpunkten för komponerandet av *Circles and Veils* mycket liten erfarenhet av att använda tekniken, och hade därför vissa svårigheter att utföra den i längre sjok utan att slita på stämbanden. I ett 45 minuter långt stycke innehållandes en uppsjö av olika vokaltekniker är det dessutom extra viktigt att minimera slitningen på rösterna för att den ska hålla hela vägen, så i slutändan användes growl enbart i tre korta stötar då det är enklare att sätta an ett growl och sedan släppa det än att hålla ett längre kontinuerligt growl.

[...] tre kortare growl med låg röst. Vid growl sätter man de falska stämbanden i svängning. De sitter ovanför de riktiga stämbanden men är mycket mindre rörliga vilket bidrar till att ge det [...] ljud som kallas growl [...] För att förenkla den här effekten lät Olle den komma precis

⁵² Ibid s. 14.

⁵³ Olle Sundström, *Circles And Veils, Ye Who Enter Here*, opublicerad 2013, t. 255-256, 262.

⁵⁴ Josefine Gellwar Madsen, *Både fint och fult*, s. 14.

⁵⁵ Se t.ex. Cathrine Sadolin, *Komplett sångteknik*. 1. utg. (Köpenhamn: CVI Publications ApS, 2006).

efter ett ganska långt skorrande R. Det hjälpte mig att få min placering längre ner i halsen och få fart på de falska stämbanden, det blev då lättare att göra ett starkt och plötsligt ljud.⁵⁶

Utöver ovan beskrivna sångsätt och effekter tog vi i *Circles and Veils* till vara att Josefine är en van improvisatör, främst inom en jazzkontext men även till viss del inom en mer konstmusikaliskt betonad fri improvisation. Det mer improvisatoriska materialet förekom inom två olika kontexter: En längre solopassage med fritt tempo, och ett par delar där övriga ensemblen, eller delar av den, spelar och har i huvudsak fast noterat material. I de delar där Josefine skulle improvisera i förhållande till det övriga musiker spelar använde jag mig av ”slash-notation”⁵⁷ med tillhörande ackordanalys i hennes stämma. Hon var med andra ord tvungen att förhålla sin improvisation till den för tillfället rådande harmoniken, tempot och den senast angivna röstklängen. Här nedan syns ett exempel på hur den notationen ser ut.



Exempel 26. *Circles and Veils*, *Bringer of Light*, takt 72-74.

I den längre solopassagen, även kallad kadensen och/eller monologen⁵⁸ under instuderingsarbetet, är tempot fritt men till skillnad från övriga improvisationsdelar så finns det under större delen en text som ska talas eller sjungas med olika röstklanger. Att få bestämma rytmik och toninnehåll utifrån ingenting var dock något som Josefine inte var speciellt van vid och därför kände en viss osäkerhet inför, vilket hon vittnar om i följande utsnitt:

Solokadensen i andra satsen [...] var den bit jag tyckte var svårast att instudera i hela verket. Det kan tyckas lättare att vara helt ensam och inte behöva anpassa sig till någon tonalitet eller andra musiker men för mig är det just det som gör det svårt. Improvisera är för mig ett sätt att ge uttryck åt de impulser man får av sin omgivning. Vid det här tillfället tvingades jag helt enkelt att gå endast på mina egna impulser av den information som fanns att tillgå i partituret.⁵⁹

Vi avsatte en hel del extra repetitionstid specifikt för instuderingen av solokadensen, och trots Josefines egen osäkerhet inför de fria parametrarna kände jag mig säker på att hon skulle förvalta balansen mellan improvisation och utförande av angivna instruktioner på ett exceptionellt bra sätt, vilket hon enligt mig också gjorde. Det var även en utveckling av den balansen som jag var mest nyfiken på att utveckla efter *Circles and Veils*-projektets slut. Att skriva ett solostycke kändes således som det naturliga, och kanske enda, steget att ta för att utveckla den musikaliska kontext och estetik vi byggt upp till en ny nivå. Möjligheterna med ett solostycke jämfört med ett ensemblestycke är många, men kanske framför allt annorlunda. Eller som jag själv beskriver det i min kandidatuppsats: ”Jag hade kunnat skriva ett solostycke [...] men det hade varit ett helt annat slags arbete.”⁶⁰

⁵⁶ Josefine Gellwar Madsen, *Både fint och fult*, s. 14.

⁵⁷ Vanligt förekommande notationssätt vid improvisation inom jazz och annan så kallad afroamerikansk musik (pop, rock m.m.). Strecken motsvarar slag i takten, men det är underförstått att den som improviserar skapar rytmik fritt utifrån det pågående tempot. Om det finns en ackordanalys ovanför systemet förväntas improvisatören använda tonmaterial ur en/ flera skala/or där det angivna ackordets toner finns närvarande.

⁵⁸ Olle Sundström, *Circles And Veils, And Above*, opublicerad 2013, t. 118-159.

⁵⁹ Josefine Gellwar Madsen, ”Både fint och fult”, s. 23.

⁶⁰ Olle Sundström, ”En röst, oändliga möjligheter”, s. 42.

Improvisation-notation-improvisation

Runaway Q: Prelude to Portrait of a Voice skrevs efter *Portrait of a Voice* men är som titeln antyder en föregångare rent konceptuellt. Anledningen till att jag valde att göra ett preludium till *Portrait of a Voice* är att formen och materialet i *Portrait of a Voice* (som beskrivs delvis i kommande del) lämnar över nästan allt kreativt ansvar på Josefine. Jag kände därför att det saknades en länk i kedjan mellan det delvis fasta men personligt, för Josefine, anpassade materialet i *Circles and Veils* och det extremt personligt anpassade men mycket lösa materialet i *Portrait of a Voice*. I RQ ville jag därför delvis återanvända de tekniker vi arbetat med i *Circles and Veils* men även vidareutveckla användandet av dem samt tänja på gränserna för vad Josefine är kapabel till genom att skriva in tekniker som jag visste att hon inte behärskade väl sedan tidigare. RQ var också ett sätt för mig att skapa en kontext och idévärld som *Portrait of a Voice* kan få växa fram ur, på liknande sätt som det fast noterade materialet i *Colored in Silence* skapade en idévärld som Marina kunde utgå ifrån när hon nådde det mer improvisatoriska materialet.

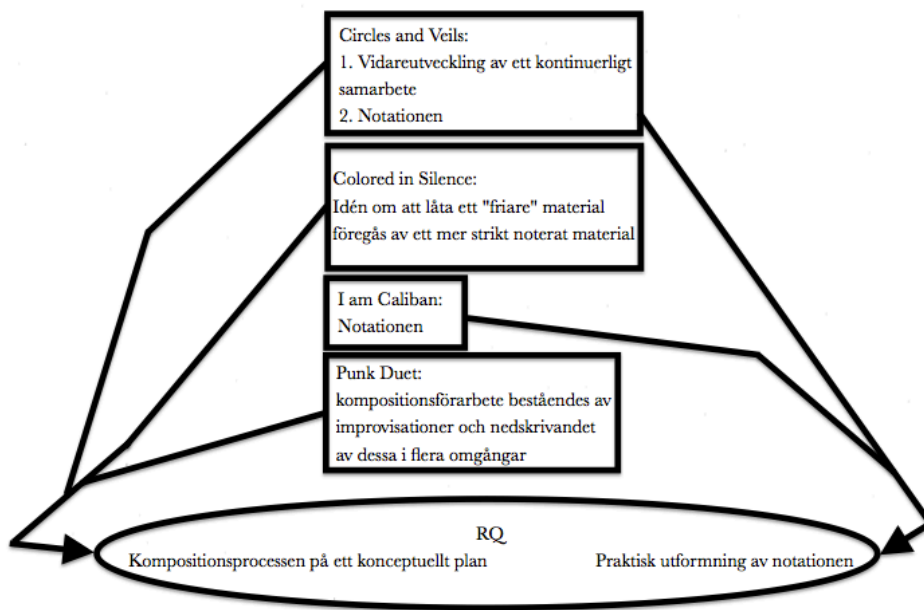
Kompositionsprocessen för RQ blev en sorts vidareutveckling av förarbetet till *Punk Duet*, där improvisationer lade grunden för styckets material, men med flera steg och enbart involverande mig själv som improvisatör. Jag började komponerandet med att rita upp en enkel formskiss baserad på en lös idé om styckets dramaturgi. Jag gjorde små markeringar på olika ställen i skissen där jag tänkte att specifika rösttekniker och effekter skulle användas. Sedan spelade jag in när jag själv gjorde en improvisation med min egen röst utifrån formskissen. Min tekniska nivå när det kommer till att använda rösten på olika sätt är långt ifrån Josefines, men jag utgick ändå ifrån hennes röst när jag gjorde improvisationen och så att säga låtsas ha färdigheter som jag egentligen inte besitter. När jag sedan lyssnade på inspelningen kunde jag urskilja vad som till exempel skulle låta som kulning även om det inte nödvändigtvis lät som riktig kulning.

I nästa steg av arbetet ritade jag upp ett partitur baserat på improvisationen jag gjort. Sedan spelade jag återigen in mig själv, men den här gången framfördes partituret. Därefter skrev jag ner en ny version av partituret baserat på förändringar som uppstått i mitt framförande av den första partiturskissen. Det nya partituret blev alltså mer detaljerat, och eftersom formen och innehållet började bli ganska tydliga vid det laget skrev jag även in material som jag ville inkorporera men som inte fanns med i mitt framförande på inspelningen.

I maj 2015 träffades jag och Josefine och diskuterade materialet. Hon provade olika passager och vi kom gemensamt fram till hur jag kunde ändra notbilden för att göra den mer lättförstådd, samt vilka delar som var tvungna att ändras för att ett utförande skulle vara möjligt. Då jag medvetet tänjt på gränserna för materialet fick vi kompromissa oss fram till hur vissa av de extremaste partierna skulle utföras, men det var i slutändan enbart några få detaljer som plockades bort, dels för materialet trots sina tekniska extremer ändå erbjuder mycket tolkningsfrihet när det gäller tempo, fraserings- och dynamik, men även för att vi båda är intresserade av den anspänning som uppstår när en interpret nästan inte kan utföra något men försöker ändå.

Efter ovan nämnda möte skrev jag ner den slutgiltiga versionen av partituret med tillhörande instruktioner. Notationssättet följer samma grundtanke för hur duration, tonhöjd och tempo ska utläsas som den i *I am Caliban*, men i RQ är mängden teknisk information mycket större. Anledningen till att inte använda traditionell notation var att just kunna hitta en balans mellan teknisk detaljrikedom å ena sidan och ett öppet förhållande till tempo, fraserings- och dynamik och register å andra. Liksom i *I am Caliban* är den grafiska notationens utformning inte till för att skapa någon specifik känslöstämning via visuella stimuli, utan den ser ut som den gör enkom för att det

var det enklaste sättet för mig att kommunicera det jag ville med den. Se figur 8 för en illustration av vilka aspekter från de ovan nämnda styckena som överförts till och bearbetats i RQ.



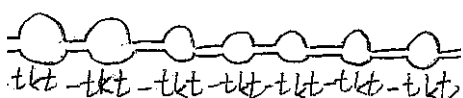
Figur 8. Illustration av tidigare styckens inverkan på *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*. Styckena är uppställda kronologiskt i den ordning de skrevs med äldst överst.

Här följer en genomgång av RQ:s instruktioner med tillhörande bildexempel ur partituret. (Se appendix 5 för fullständigt partitur)

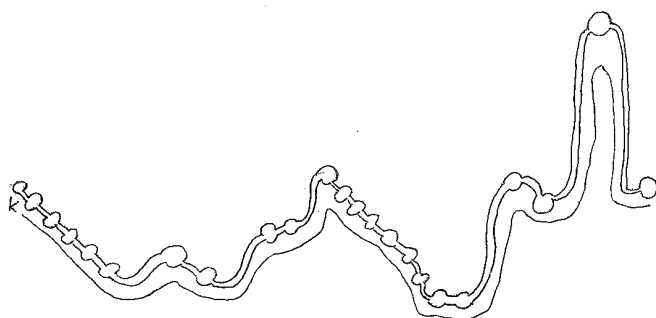
- **Duration: 7-10 minuter.** Där emellan bör den totala tiden hamna men den behöver inte fördelas jämnt över antalet sidor. Det är upp till interpreten om hon vill uppehålla sig länge på en sida men passera en annan mycket fort etc. Speciellt *tonlösa sfärer* (se tonlösa sfärer nedan) och i synnerhet *karaktärsboxar* (se karaktärsboxar nedan) kan med fördel användas som zoner med ett friare förhållningssätt till tid.
- **Tonhöjdslinjen.** Linjen, som följes från vänster till höger genom hela stycket, visar ungefärlig tonhöjd. Interpreten bör befinna sig ungefär i sitt vanliga talläge när linjen är i mitten av sidan i höjddled. Är linjen i den övre delen av sidan så är tessituran högre än det vanliga talläget och vice versa. Linjens förändringar i riktning bör dock inte följas slaviskt. X antal millimeter över mitten innebär till exempel inte en specifik tonhöjd utan hur stor en registerförändring blir är upp till interpreten. Stora kontraster i tessituran välkomnas. Om interpreten finner sig i ett läge där hon inte kan följa linjens riktning, för att rösten inte når högre/lägre än där hon befinner sig för tillfället, får henne avvika från den angivna riktningen genom att ligga kvar i tonläge, eller hoppa upp/ner för att från den nya positionen börja följa linjen.
- **Pauser.** Tomma utrymmen, till exempel mellan två linjer, i horisontell riktning är pauser. Eftersom tempot är fritt motsvarar inte ett visst avstånd med tomhet ett visst antal sekunder. Ett till synes stort tomrum behöver inte nödvändigtvis utläsas som en lång paus och vice versa. Flera korta linjer med mellanrum bör, utifrån ovanstående information, läsas som mer eller mindre korta toner som inte binds samman. Det exakta antalet korta linjer behöver dock inte motsvaras av antalet producerade toner. T.ex. 15 korta linjer i följd behöver inte utföras som 15 korta toner utan kan med fördel ses på som en passage med korta separerade toner. Antalet bestämmer interpreten.

På samma sätt är det fritt fram att hämta andan om/när det behövs även under en passage utan några tomrum inskrivna i partituret.

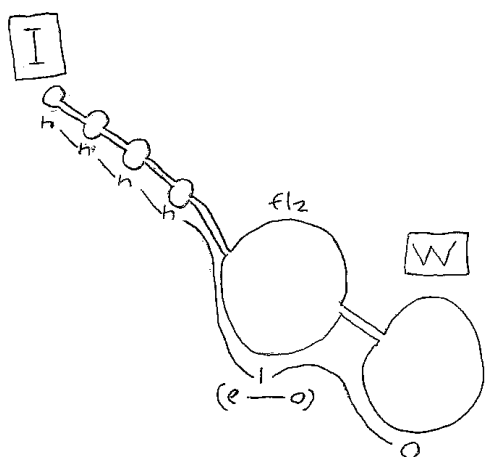
- **Text.** Där text förekommer under tonlinjen, samt övrigt material, ska den verbaliseras. Där ingen text förekommer brukas valfria vokaler. En kontinuerlig linje efter en konsonant indikerar att interpreten ska ljuda den konsonanten tills linjen tar slut eller en annan bokstav dyker upp. En passage med flera konsonanter i följd (se bildexempel från sida 5) behandlas likadant som passager med korta toner: antalet utskrivna konsonanter behöver inte speglas i utförandet. Om en konsonant följs av en linje under en passage med tonlösa sfärer (se ”tonlösa sfärer” nedan) ska den konsonanten upprepas tills annat anges (se bildexempel från sida 14). Vokaler inom parentes under den huvudsakliga textlinjen hänvisar till förändring av formanter samtidigt som den angivna konsonanten utförs (se bildexempel från sida 6). Uppochnedvända ”R” innebär tonande tungrots-r.



Exempel 27. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 5.⁶¹



Exempel 28. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 14.



Exempel 29. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 6.

- **Röster.** Vilken röstteknik som ska användas är angivet i form av bokstäver i boxar (genomgång av de olika rösterna följer nedan). Den angivna rösttekniken ska i princip användas tills något annat anges, men om det är långt avstånd mellan två teknikangivelser har interpreten möjlighet att

⁶¹ Olle Sundström, Josefine Gellwar Madsen, *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, opublicerad, 2015, s. 5.

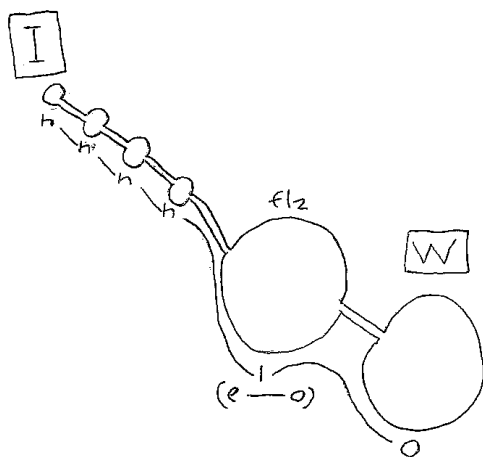
gradvis byta teknik om hen känner för det. Hon får även blanda in andra tekniker utöver den som står angiven för att t.ex. underlätta stora hopp i tessitura etc.

- **”J” i en box:** Jazzröst. I jazzrösten ingår valmöjligheten att imitera instrument på de sätt som är brukliga inom jazz, t.ex. imitera en trumpet.



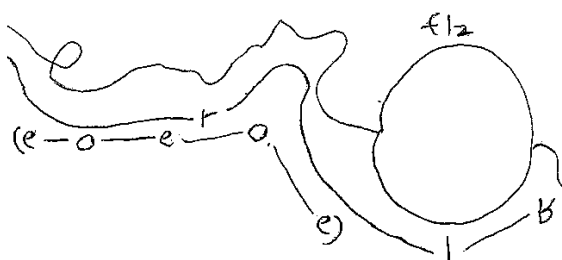
Exempel 30. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 1.

- **”Tonlösa sfärer.”** En ”sfär” åsyftar i det här fallet ett mer eller mindre cirkulärt område, och inte ett tredimensionellt objekt. Anledningen till att jag inte valt att kalla dessa områden för ”tonlösa cirklar” är att de inte är helt cirkulära, samt att jag upplever ordet ”sfär” som mer passande när det handlar om områden där förhållandet till tid är annorlunda jämfört med övriga delar. En mer eller mindre cirkulär sluten sfär innebär att materialet inte ska tonas om inte annan instruktion anges. När en sfär, eller en passage med flera ihopsittande sfärer, tar slut återgår interpreten till att använda den senast angivna rösttekniken. Sfärernas storlek antyder hur länge hon ska uppehålla sig där (stor sfär=lång tid, liten sfär=kort tid) men hon kan förhålla sig än mer fritt till tiden i dessa sfärer jämfört med det övriga materialet, exklusive karaktärsboxar (se ”karaktärsboxar” nedan).



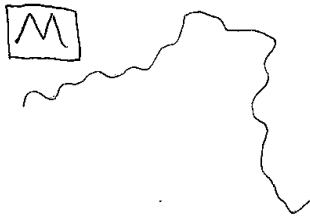
Exempel 31. Exempel på tonlösa sfärer. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 6.

- **flz:** Fladdertunga. Denna instruktion förekommer alltid i kombination med ett ”I” i texten.



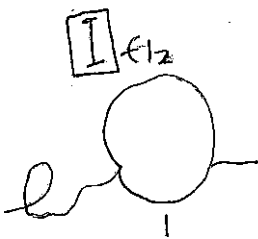
Exempel 32. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 2.

- **”M” i en box:** Musikalröst. I *Circles and Veils* skilde vi på ”jazzröst” och ”popröst” men kände i efterhand att skillnaden i hur Josefine utförde dem var lite väl subtil. I RQ valde vi att ersätta poprösten med något vi kallar musicalröst. Det är i princip samma sak, men Josefine blandar in aningens mera klassisk sångteknik i musicalrösten vilket gör att den skiljer sig mer från jazzrösten än vad poprösten gör, utan att för den skull låta klassisk.



Exempel 33. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 15.

- **”I” i en box:** Utför det angivna materialet på inandning. Om denna instruktion ges i kombination med en tonlös sfär gäller den bara tills sfären tar slut, eller tills annan instruktion anges.



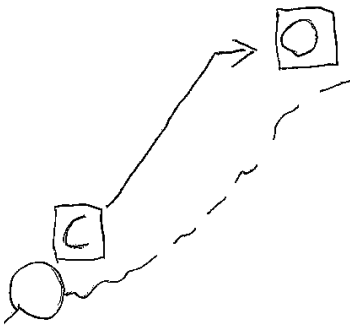
Exempel 34. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 3.

- **”V” i en box:** Står för *vomit sound*, kräkljud på svenska. Ett ”V” följt av en pil som pekar på en genomkryssad box innebär att kräkljuden ska pressas så pass långt att interpreten nästan kräks. Den här effekten, som jag testade mig fram till under förarbetet, är kanske det tydligaste exemplet på hur jag medvetet tänjer på gränserna för vad Josefine är kapabel till inom ett och samma stycke. Samtidigt är det just på grund av att det är just Josefine jag samarbetade med som jag visste att jag kunde utnyttja den här typen av mer extrema effekter. Inte för att det egentligen är tekniskt svårt att utföra den, utan för att det krävs en stor mängd av öppenhet och dedikation för att göra detta, en dedikation som jag helt enkelt inte hade vågat kräva av någon annan.



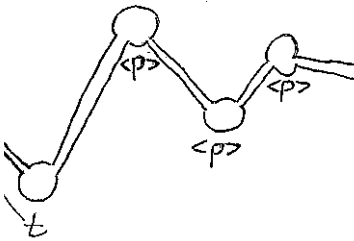
Exempel 35. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 15.

- **”C” i en box:** Står för ”classical” vilket indikerar att interpreten ska sjunga med klassisk teknik.



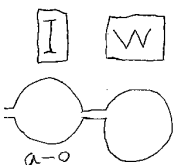
Exempel 36. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 4.

- **”O” i en box:** Opera. Interpreten ska använda en överdrivet dramatisk version av sin klassiska röstklang. En pil från ”C” till ”O” visar att hon ska göra en gradvis övergång till en mer dramatisk operaklang (se bildexempel ovan).
- **<p>:** Ett perkussivt p-ljud som görs med läpparna. Förekommer som en del av texten.



Exempel 37. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 5.

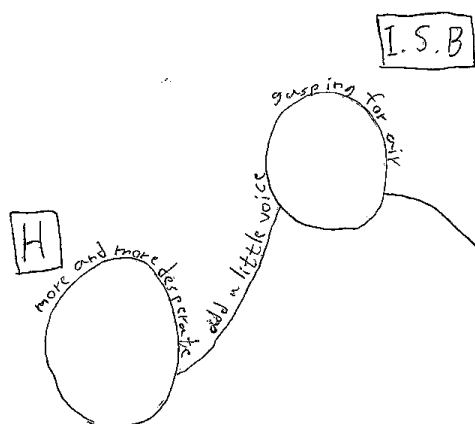
- **”W” i en box:** Står för ”Whistle”. Mestadels släppa ut luft men med lite visselljud ska produceras vid förekomst av denna instruktion. Förekommer uteslutande i kombination med tonlösa sfärer.



Exempel 38. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 5.

- **”H” i en box:** Hyperventilera. Förekommer uteslutande i kombination med tonlösa sfärer (se bildexempel ovan).
- **”I.S.B” i en box:** Inhalerad *scary baby voice*. Min och Josefines specialutvecklade röstklang som vi frekvent använt oss av i tidigare stycken, dock aldrig på inandning. Jag har utöver det aldrig tidigare noterat scary baby voice i så vitt skilda register som jag gjort i RQ. När Josefine utför

scary baby voice är den, som tidigare nämnt mest karakteristisk i låg tessitura. Därför har jag alltid tidigare enbart skrivit in scary baby voice i passager som ligger i lägre passager trots att omfånget för röstklngen är mycket stort. I RQ ville jag dock utnyttja den spruckna klang som scary baby voice medför i register där den är mindre karakteristisk men ändå ett effektivt redskap.



Exempel 39. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 5.

- **”S.B” i en box:** Scary baby voice.



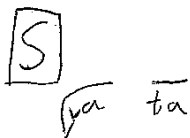
Exempel 40. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 8.

- **”E.M” i en box:** Står för ”exhale multiphonic”. När detta står angivet ska två toner produceras på utandning, men övertonssång får inte användas då sådan används som en separat teknik i RQ. Samtliga multiphonic-tekniker står alltid angivna i kombination med två linjer, plus eventuell textlinje, för att visa att det är två toner som ska produceras. I *Circles and Veils* använde vi growling som röstteknik, vilket kan fungera för att skapa multiphonics om det utförs på rätt sätt. Det finns dock fler än ett sätt att producera mer än en ton samtidigt på utandning, exklusive övertonssång, så jag ville skilja på ”exhale multiphonic” och ”growl” som instruktioner i RQ för att öppna upp för möjligheten att använda olika tekniker. Att skriva in multiphonics är ett från min sida medvetet sätt att utmana Josefine att utforska en eller flera tekniker som hon inte behärskade innan. Till skillnad från den ovan nämnda kräkeffekten är det inte nödvändigtvis fysiskt obehagligt att utföra en multiphonic på utandning, däremot är det (i min erfarenhet) svårt att lära sig rent tekniskt på kort tid.



Exempel 41. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 20.

- **”S” i en box:** Skrik. Ska utföras ”tekniklöst” utan att försöka pricka en specifik tonhöjd. Det angivna registret ska dock fortfarande följas.



Exempel 42. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 19.

- **<g>:** perkussivt g-ljud som görs med strupen. Förkommer uteslutande med ton. Det här ljudet var inget vi jobbat aktivt med innan RQ, men det är relativt enkelt att utföra (man jobbar med musklerna i strupen nästan likadant som när man sväljer) och brukades frekvent av mig i improvisationen som inledde förarbetet.



Exempel 43. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 3.

- **”K” i en box:** Kulning. En pil från ”K” till ”O” visar att interpreten ska göra en gradvis övergång till dramatisk operaklang. Kulning var inte heller något som vi inkorporerat i just våra samarbeten, men jag visste sedan tidigare att Josefine kunde tekniken för kulning.



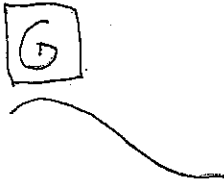
Exempel 44. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 10.

- **”I.M” i en box:** Inhalerad multiphonic. Sång på inandning användes som effekt i *Circles and Veils*, men det var en luftig variant med en relativt tydlig tonhöjd. För att skapa en multiphonic på inandning krävs bland annat en tätare luftström. Inkluderandet av tekniken i RQ var dock inte en chansning, då jag lyckats utföra den i den grundläggande improvisationen, och kan jag hitta tekniken med ganska lite övning, har en utbildad sångare inga problem att göra detsamma.



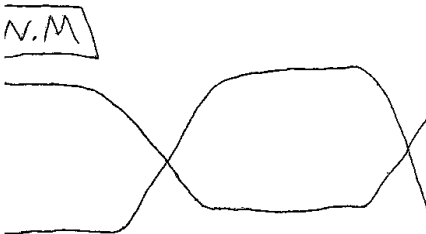
Exempel 45. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 17.

- **”G” i en box:** *Growl*. En teknik som som sagt liknar det jag far efter med instruktionen ”exhale multiphonic”. Skillnaden i det här fallet är att interpreten inte behöver fokusera på att producera två toner. Förekommer enbart i låg tessitura, i RQ, för önskvärd karaktär.



Exempel 46. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 19.

- **”W.M” i en box:** står för ”whistle multiphonic” och åsyftar att interpreten ska vissla och sjunga samtidigt. Vi hade experimenterat med den här tekniken i förarbetet till *Circles and Veils*, men den användes aldrig som en del av stycket då jag inte fann något musikaliskt användningsområde för den i det sammanhanget.



Exempel 47. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 20.

- **”O.S” i en box:** Står för ”overtone singing”. Utgå från en sjungen fundamental och lyft fram material ur övertonsspektrumet. Inkluderandet av denna teknik i RQ var återigen ett medvetet risktagande, då den typ av tydlig övertonssång som jag är ute efter inte var något som jag lyckats göra i förarbetet, och jag visste att Josefine inte behärskade tekniken innan instuderingen av det här stycket.



Exempel 48. *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, utdrag från s. 20.

- **”T” i en box:** Perkussiva ljud med tungan. Förekommer uteslutande i kombination med tonlösa sfärer.

- **Karaktärsbox:** En rektangulär box som bryter av tonlinjen är en så kallad karaktärsbox. Här ska interpreten gestalta en karaktär som hon hittat på själv. Vad interpreten väljer att utföra i karaktärsboxen är upp till henne. Hon får använda sig av text som består av nonsens eller riktiga ord på valfritt/valfria språk. Karaktärsboxarnas storlek antyder hur länge interpreten ska uppehålla sig där (stor box=lång tid, liten box=kort tid), men hon kan förhålla sig än mer fritt till tiden i dessa boxar jämfört med det övriga materialet, inklusive tonlösa sfärer. Karaktärsboxen är så öppen för tolkning att vem som helst givetvis kan utföra den, men anledningen till att jag kom på idén att låta interpreten gestalta en karaktär under kortare tidsperioder var att Josefine har en karaktär som hon skapat som hon kallar Ann. Jag ville dock inte säga till henne att hon enbart fick gestalta Ann, men misstänkte att det skulle bli hennes självklara val. Vid vår workshop i maj 2015 visade det sig att jag hade rätt då Josefine sa ”det är ju Ann såklart”⁶² när hon läste instruktionen för karaktärsboxen. Sådär förklarar Josefine själv Ann som karaktär i en mail-konversation vi hade angående instuderingen av RQ:

Ann är en lyckoträff av att jag, av en ren tillfällighet, samtidigt hittade en röst som var rolig och en skruvad karaktär som var helt perfekta för varann. På ett sätt är Ann den figur som kanske vågar prata om saker som det oftast inte pratas om. Hon pratar inte för att hon har tänkt på något länge utan det är snarare så att hon pratar utan att tänka först. Därför kommer frågor och känslor upp som andra kanske skulle fundera över lite till och troligtvis välja att inte säga [...]⁶³

Instuderingen av *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*

Det är givetvis potentiellt möjligt för vem som helst att lära sig tyda notationen i RQ, med hjälp av instruktionerna. Materialet är dock i allra högsta grad specialskrivet för Josefine, och även i stor utsträckning inspirerat av hennes konstnärskap. Det finns därmed ett outtalat, men för mig och Josefine underförstått, lager av information om hur partituret ska utläsas som är baserat i vår diskurs kring estetik samt vårt kontinuerliga samarbete. När jag ber Josefine att skriva lite om instuderingen av RQ i efterhand beskriver hon det såhär:

Olle och jag har under åren vi känt varandra och jobbat ihop diskuterat musik och musikalitet så in i det oändliga att det ofta känns som att jag vet exakt vad han vill ha ut av vissa partier till och med vid första anblicken.⁶⁴

En sorts symbios där båda parter hade en sorts förförståelse för den andres sätt att arbeta och tänka kring musik var alltså en grundförutsättning för styckets utformning. När jag och Josefine möttes upp för att följa upp instuderingsarbetet i oktober 2015 uttryckte hon en viss tveksamhet till huruvida hon skulle kunna utföra kräkeffekten och ”whistle multiphonic” i de sammanhang de förekom i stycket, men hon ville inte utesluta effekterna och förklarade det med följande resonemang: ”nu har vi gjort det [samarbetat] så många gånger så du vet typ vad du kommer att få ändå”. En viktig poäng som också understryker varför jag på förhand bestämde att vi båda skulle stå som upphovsmän. Jag har skapat premisserna för musiken, men många av de viktiga estetiska besluten kring styckets innehåll överläts på Josefine. I och med att jag spelat in när jag själv utför tidiga versioner av partituret hade jag en bild av hur tempo och frasering skulle utföras, men då poängen redan från början var att Josefine ska skapa sin egen version utifrån de givna ramarna, enades vi om att hon inte skulle få lyssna på mina förslagor, samt att jag skulle kommentera hennes

⁶² Från inspelning av workshop 17/05 2015, Piteå.

⁶³ Josefine Gellwar Madsen beskrivning av sin karaktär Ann, 22/11 2015

⁶⁴ Josefine Gellwar Madsen, 07/04 2016

val i minsta möjliga mån vid det inspelningstillfälle som bokats i november 2015. Jag som kompositör släppte mer på kontrollen över slutresultatet än vad jag vanligtvis gör, men med en, som tidigare nämnts, förlitan på att det jag är ute efter ligger i goda händer. Josefine nämner även i efterhand att det rent geografiska avståndet eventuellt givit henne mer eget ansvar i instuderingsarbetet:

Eftersom avståndet den här gången [jämfört med tidigare samarbeten då vi befunnit oss på samma ort] har varit mycket längre har det nötande och stötande vi vanligtvis går igenom reducerats till att bli en punktlista att avverka per telefon någon gång i månaden. Hur det har påverkat stycket vet jag faktiskt inte. Möjligen är det "lite mindre Olle" i Preludiet då jag studerat in det mestadels på egen hand.⁶⁵

(Se bilaga 5 för inspelning med utvalda delar från *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*)

***Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice* i förhållande till liknande repertoar**

Under vårt möte i oktober 2015 tog Josefine upp sitt förhållande till grafiska partitur för soloröst och vilken eventuell inverkan det kunde ha på instuderingen av ett stycke som RQ.

När man gör grafiska grejer så tänker man alltid tillbaka, på något sätt, på John Cage *Aria* och *Stripsody*. Man får det i huvudet direkt, och det är lite farligt för det är ändå bara *ett* sätt att tolka det [ett grafiskt material]. Man kan ju tolka det så [...] annorlunda.⁶⁶

Jag håller med henne om att det finns paralleller mellan *Runaway Q* och John Cage's *Aria* och *Stripsody*, men även Berios *Sequenza III*. Både *Aria* och *Sequenza III* skrevs med samma interpret i åtanke: Cathy Berberian, som komponerade (om än inte illustrerade) *Stripsody* för sig själv. Ingångarna till stycket är dock ganska olika. Berio har med Berberians färdigheter som förlaga skapat en mycket detaljerad notbild som inte lämnar speciellt mycket öppet för tolkning. Vem som helst kan teoretiskt sett lära sig läsa notationen och framföra stycket utan någon ytterligare information vilket gör kopplingen till Berberian mindre påtaglig även om hon var den första att framföra stycket.

Exempel 49. *Sequenza III*, takt 2.⁶⁷

I Cage's fall är notationen så pass öppen i sin karaktär just för att ge interpreten möjlighet att skapa sitt eget stycke i större utsträckning. I instruktionerna nämns hur Berberian valt att tolka färgschemat i stycket, men det finns egentligen inget som antyder att man bör ha hennes

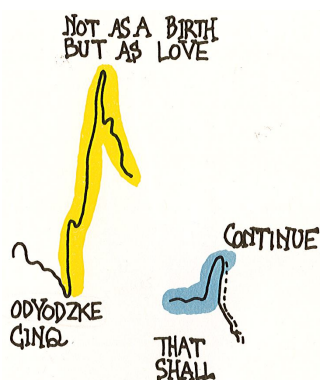
⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Från inspelning av workshop 25/10 2015, Malmö

⁶⁷ Luciano Berio, *Sequenza III* (London: Universal Edition, 1958) s. 1.

interpretation som förlaga. Tvärtom tycker jag att den sparsmakade mängden information som bjuds angående hur materialet ska uttolkas inbjuder till att man ska skapa sin egen personliga version, utan att ta hänsyn till eventuella förlagor. Sådär skriver Cage i instruktionerna till *Aria*:

The notations represent time horizontally, pitch vertically, roughly suggested rather than accurately described. The material, when composed, was considered sufficient for a ten-minute performance (1 page = 30 seconds); however, a page may be performed in a longer or shorter time period. The vocal lines are drawn in black, with or without parallel dotted lines, or in one or more of 8 colors. These differences represent 10 styles of singing. Any 10 styles may be used and any correspondence between color and style may be established. The once used by Miss Berberian is: dark blue = jazz; red = contralto (and contralto lyric); black with parallel dotted line = sprechstimme; black = dramatic; purple = Marlene Dietrich; yellow = coloratura (and coloratura lyric); green = folk; orange = oriental; light blue = baby; brown = nasal. [...] The text employs vowels and consonants and words from 5 languages: Armenian, Russian, Italian, French, and English. All aspects of a performance (dynamics, etc.) which are not notated may be freely determined by the singer.⁶⁸

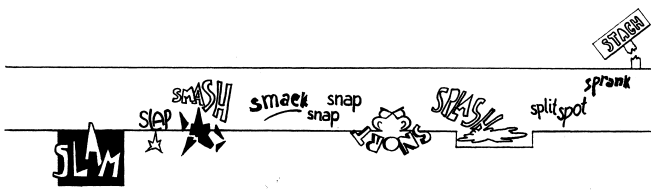


Exempel 50. *Aria*, utdrag från s. 6.

Stripsody är i mina ögon det av de tre styckena som är närmast sammanlänkat med Berberian själv då hon skrivit den med sin egen röst i åtanke och därtill lämnat ganska vaga instruktioner angående hur partituret ska läsas, vilket gör att någon som vill studera stycket förmodligen kommer att använda en inspelning där Berberian framför det själv som referens, vilket i sin tur gör att hennes interpretation blir ett rättesnöre för andra interpretörer. Å andra sidan förlitar sig materialet i *Stripsody* till stor del på onomatopoetiken, vilket gör det relativt lätt för vem som helst att relatera till det, samtidigt som det signalerar en viss frihet i framförandet, då till exempel *en* imitation av ett flygplan inte uppenbart är mer korrekt än en annan. *Stripsody* använder även mestadels, men inte uteslutande, tre parallella linjer som visar ungefärligt register, vilket för tankarna till ett traditionellt notsystem. Vanliga noter används dock enbart som bihang i en passage, och utöver det är det onomatopoetiska ord med tillhörande illustrationer som utgör en majoritet av materialet. Det anges inga indikationer på hur illustrationerna ska utföras utöver att de ska framföras som ”a radio sound man”.⁶⁹

⁶⁸ John Cage, *Aria*, (New York: C.F. Peters, Henmar Press Inc.) 1960.

⁶⁹ Cathy Berberian, Illustrations by Roberto Zamarin, *Stripsody*, (New York: C.F. Peters Corporation, 1966) instructions.



Exempel 51. *Stripsody*, utdrag från s. 12.

RQ innehåller en del ljudhärmande passager, men majoriteten av materialet har inga utommusikaliska förlagor. *Stripsody* skiljer sig också markant från RQ i det att interpreten förväntas koppla gester till ljuden i *Stripsody* och därmed ge stycket en visuell dimension, medan det inte finns någon idé om visuella stimuli i RQ, där det audiella är den enda fokuspunkten.

The lines enclosed by bars are to be performed as "scenes" in contrast to the basic material which is a glossary of onomatopoeia used in comic strips. Whenever possible, gestures and body movements should be simultaneous with the vocal gestures.⁷⁰

Trots att kopplingen till interpreten är stark i både RQ och *Stripsody* upplever jag själv att RQ konceptuellt hamnar någonstans i gränslandet mellan *Aria* och *Sequenza III*, då jag har använt mig av mycket mer detaljerad notation i förhållande till instruktionerna jämfört med Cage men lämnat fler val öppna för interpreten att ta ställning till än Berio. Josefine beskriver förhållandet mellan RQ, *Stripsody* och *Aria* på följande sätt: "Det är på ett sätt mycket mindre frihet [i RQ]."⁷¹ Och det är i den typen av lägen, där interpreten har mängder med information men ändå inte riktigt blir tillsagd exakt vad som ska göras, som jag tänker mig att det underförstådda samspelet mellan kompositör och interpret kan ta sig uttryck. Med det menar jag dock inte att endast Josefine kan tolka och framföra *Runaway Q*, men hon har ett tydligare förhållande och förståelse inför det material som används än vad någon annan kan skapa sig utifrån de givna riktlinjerna – ett förhållande som jag tror påverkar det klingande slutresultatet av kompositionen något oerhört. Att skriva ett stycke där utförandet av materialet (i den mån det ens är möjligt) uteslutande grundas i interpretens personliga förhållande till det var något jag velat försöka göra under en längre period. RQ är dock inte det stycket, det är ett preludium till mitt försök att skriva ett i grunden personligt stycke för någon annan än mig själv. Det stycket heter *Portrait of a Voice*.

9. *Portrait of a Voice*

Introduktion

Portrait of a Voice komponerades för Josefine Gellwar Madsen första oktober 2014. Och jag säger att det är komponerat för Josefine och inte för solöröst då idén är att enbart hon har möjligheten att tolka styckets material, och därför har hon även ensamrätt på att framföra det. *Portrait of a Voice* skrev jag, som nämnt ovan, inom loppet av ett dygn. Det berodde på att vägen från idé till färdigt material var kort och att partituret enbart är en sida långt i sin helhet. Jag gav dock inte stycket till Josefine förrän 8 november 2015, alltså över ett år efter att stycket var klart. Jag ville, som beskrivet i föregående del, komponera preludiet och ge det till henne innan hon fick själva "porträttet". Att Josefine fick partituret så nära inpå inspelningstillfället för verket (inspelningen ägde rum 12 november) var dock till stor del hennes idé. Hon ville inte hinna vänja sig vid materialet eller vid ett sätt att läsa det, vilket är ett ovanligt sätt att ta sig an ett nytt material men inte något hon var helt

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Från inspelning av workshop 25/10 2015, Malmö.

ovan vid då hon i tidigare konsertsammanhang improviserat över texter som hon inte sett innan det faktiskt var dags att framföra dem. Att jag inte skulle avslöja några detaljer om verket i förväg var också något som Josefine var mer noggrann med än vad jag själv var, vilket märktes då jag två veckor innan inspelningen nämnde att partituret enbart är en sida långt, på vilket hon svarade: "Nu har du nästan sagt för mycket."⁷²

En del av den konceptuella idén med *Portrait of a Voice* var att, förutom att Josefine har ensamrätt på att bestämma hur det ska framföras, så är det även bara hon som får se partituret, vilket också är menat att skapa en starkare personlig kontakt mellan henne och materialet. Av den anledningen kommer jag inte heller att redovisa det faktiska materialet i partituret, utan jag kan enbart återge de instruktioner som står på partiturets försättsblad:

- Läs igenom partituret noga
- Begrunda det
- Detta innebär dock inte att du måste bestämma exakt hur du vill utföra porträttet
- Du kan planera och öva på det du tänker göra och/eller inte göra i porträttet
- Du kan även göra och/eller inte göra något i porträttet utan planering eller övning
- Båda sätten är likvärdigt korrekta
- Du kan ha partituret framför dig när du framför porträttet eller memorera det
- Du kan framföra porträttet flera gånger och välja ut den tolkning du finner mest värdefull
- Du kan även framföra porträttet enbart en gång om du känner att det inte finns något behov av ett andra framförande
- Enbart du vet vilken tolkning av porträttet som är den rätta
- Visa inte partituret för andra människor
- Enbart du vet hur det ska utläsas⁷³

(Se bilaga 6 för inspelning av *Portrait of a Voice*)

Idén om det personliga stycket

Jag kan som sagt av konceptuella skäl inte återge hur partituret till *Portrait of a Voice* ser ut, och hur partituret ska läsas kan jag inte ens rent praktiskt återge, då jag överlät allt tolkningsföreträde till Josefine i den frågan. Däremot kan jag återge några av de tankar Josefine hade kring verket.

12 november 2015 gjordes en studioinspelning där Josefine framförde *Runaway Q*, *Prelude to Portrait of a Voice* och *Portrait of a Voice*.⁷⁴ Dagen därpå intervjuade jag Josefine angående interpretationsarbetet och hennes tankar kring verket i allmänhet. Hon beskriver formen hon skapade i framförandet av *Portrait of a Voice* som att den var ”tematisk”, men att hon inte förberett några fasta mallar att förhålla sig till utan tolkade materialet på plats.

[...] för att det är så litet. Det känns som att här är så lite uppmaningar i jämförelse med den andra [*Runaway Q*] [...] om jag skulle göra på ett sätt någonstans så skulle jag säkert göra det nästa gång [*Portrait of a Voice* framförs] också [...] det behöver inte vara fel, men jag känner att det försvinner något för då börjar man komponera istället. Då skapar man en mall på ett annat sätt. [...] i stunden så blev det lite vad det blev, och jag tänker att det är det sannaste sättet att vara sig själv på, för det är att svårt att komponera och inte tänka "hur låter det här utåt" [...] så fort man då börjar

⁷² Ibid.

⁷³ Olle Sundström, Josefine Gellwar Madsen, *Portrait of a Voice*, opublicerad 2014.

⁷⁴ Inspelelingen ägde rum i Glaciärstudion på Högskolan för scen och musik i Göteborg. Ljudtekniker: Rebecca Neumann.

prova saker så kommer man fram till att "det var bättre än det", och varför bestämmer man det? Jo för att man tänker att någon ska lyssna på det. Jag gör det i alla fall."⁷⁵

Josefine valde alltså att inte öva in någon fast form i sitt första framförande av *Portrait of a Voice* utan förlita sig på stundens improviserande infall varpå jag undrade hur det faktum att hon framfört preludiet precis innan själva porträttet påverkade hennes tolkning.

Jag tror att det var bra. [...] eller det beror på hur improvisationsvan man är tänker jag. Nu är det här ju jag, och är kanske van men jag är fortfarande inte megavan. Jag behöver en uppladdning för att ta mig an en sådan här grej. Antingen det eller så behöver jag medimprovisatörer. [...] det har inte ens en gång slagit mig [...] att jag på förhand skulle bestämma exakt vad jag skulle göra. [...] jag läste till "begrundade" [i instruktionerna] sen tittade jag på partituret [...] och sen läste jag vidare men då har jag redan där bestämt [...] att jag inte bestämmer någonting. [...] Det skulle [dock] vara kul att göra en fast komposition [som en tolkning av *Portrait of a Voice*] [...] det är också skillnad på improvisation och [att följa] ett grafiskt partitur.⁷⁶

Vi pratade lite mer om form och hur Josefine valt att läsa partituret i förhållande till det.

Det visar också hur fast jag är i konventionen – att när jag började så började jag här [längst ut till vänster] och jag slutade där [längst ut till höger]. Sen var jag också relativt lika länge överallt.⁷⁷

När jag frågade henne om hon funderat över alternativet att inte ge några ljud ifrån sig över huvud taget, svarade hon enbart: ”Att göra en Cage? Nej. Men det är inte heller jag, att hålla käften.”⁷⁸

Portrait of a Voice ”uruppfördes” i en studio där den spelades in i en tagning. Men trots att den första versionen av verket har dokumenterats, innebär inte det att den nu är ett rättesnöre för hur det ska framföras. Stycket inbjuder till att bli omtolkat i varje framförande, vilket gör det intressant att fråga sig hur nästa framträdande skulle te sig. Josefine tänker att hon i så fall "ska ge mig själv mer bestämda [...] ramar innan.”⁷⁹ Att memorera partiturets innehåll och basera ett framförande enbart på det är dock något hon ställer sig skeptisk till, trots att hon är van att memorera fast noterad musik.

då kanske det inte skulle bli något. Och då menar jag inte att jag skulle vara tyst, utan bara att det skulle bli att jag recenserade mig själv under tiden som jag håller på⁸⁰

Oavsett hur ett nytt framförande av *Portrait of a Voice* skulle låta så är det även relevant att fråga sig huruvida ett stycke som skapats i stunden ens bör återupprepas. Är det verkligen samma stycke i en annan kontext än den där det framfördes först, är inte materialet på ett sätt förbrukat? Josefines svar på den frågan är i alla fall ganska tydligt:

⁷⁵ Från intervju med Josefine Gellwar Madsen, 13/11 2015, Göteborg.

⁷⁶ ibid.

⁷⁷ ibid.

⁷⁸ ibid.

⁷⁹ ibid.

⁸⁰ ibid.

Jag tycker nog att man inte kan förbruka ett material [...] jag kan känna att om man tycker att man gör en sak och sen så är det förbrukat, när det kommer till ett partitur [...] då är man fel ute.⁸¹

I mitt sökande efter referensmaterial till mitt masterarbete hittade jag en text av tonsättaren Henrik Hellstenius där han beskriver sina tankar kring samarbeten med musiker, och ett samarbete i synnerhet, där han tillsammans med violinisten Victoria Johnson jobbade med att väva in interpretens personlighet i en komposition som kom att heta *Victoria Counting*. Det verket utvecklades i flera olika versioner mellan 2007 och 2011, vilket råkar vara året innan jag och Josefine påbörjade vårt samarbete (2012), och likheterna mellan Hellstenius och mina tankar kring våra respektive arbeten är slående många på många sätt. Sådär skriver Hellstenius om sitt förhållande till nära samarbeten med musiker:

Själv har jag haft otrolig glädje av samarbetet med musiker, det har gett mig kunskaper som varit avgörande för min utveckling som tonsättare. [...] Efter en del samarbetsprojekt [...] började jag [...] att arbeta tätare tillsammans med några musiker på ett nytt vis, där också deras personer blev en del av komponerandet.⁸²

Han fortsätter med att beskriva tankarna kring just *Victoria Counting*:

Fördelen med ett musikaliskt ”porträtt” [jämfört med ett bildporträtt] är att musiken kan fungera som en möjlig reliefyta och en polyfon tråd i förhållande till det strängt personliga. Min idé har varit att släppa in det personliga för att möjliggöra en större grad av identifikation med den problemställning jag velat förmedla genom stycket. Så att idén, musiken och personen bildar en tät, meningsskapande triangel.⁸³

Jag känner även igen mig i Hellstenius tillvägagångssätt gällande komponerandet, där skisser, improvisationer och inspelningar av dessa lägger grunden för styckets utformning.

Jag börjar med att göra några musikaliska skisser som Victoria improviserar över. Dessa improvisationer gör jag inspelningar av, bearbetar och skriver ner som den första violinstämman till stycket.⁸⁴

Vid framförandet av den första versionen av *Victoria Counting* spelas inspelningar av Johnsons familj upp, och ting ur hennes vardagsliv är utplacerade på scenen, som en del av framträdandet. Hon fick även stundtals agera berättare av sitt eget liv under föreställningen, vilket som jag ser det drar en viktig skiljelinje mellan Hellstenius ingång till det personliga, i *Victoria Counting*, och min i *Portrait of a Voice*. Hellstenius låter Johnsons personliga koppling till stycket verbaliseras och riktas utåt mot publiken vid ett framförande, medan jag vill att Josefines personliga koppling till stycket ska fungera mer som en internaliserad del av hennes tolkningsarbete utan att kopplingen där emellan förklaras för eventuella åhörare. Jag tänker att upplevelsen av stycket blir mer intim för interpreten på det sättet, men jag tror för den skull inte att Hellstenius vinkling inte skapade en intim situation för Johnson. I följande citat beskriver Victoria Johnson, som citeras i Hellstenius text, hur hennes berättande roll i stycket blev mer personlig än vad hon tänkt sig:

⁸¹ *ibid.*

⁸² Henrik Hellstenius, ”Victoria Counting. Porträtt av en musiker”, i Magnus Haglund red., *Musikens frihet och begränsning: 16 variationer över ett tema* (Göteborg, Bokförlaget Daidalos AB, 2012) s. 155-174, på s. 158.

⁸³ *Ibid.*

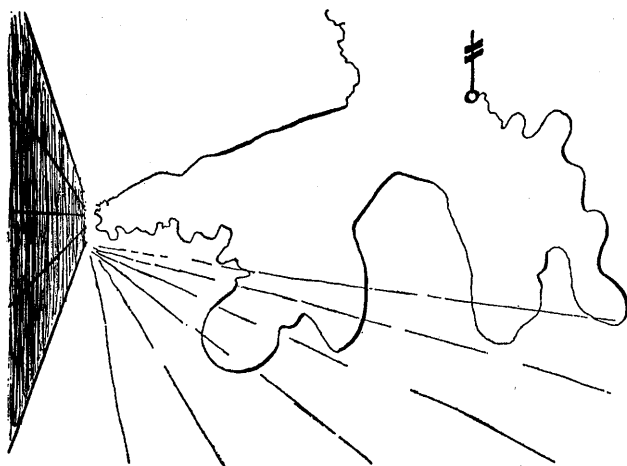
⁸⁴ *Ibid.* s. 164.

I inledningen av stycket förklarade jag styckets problemställning för publiken och utgångspunkten i mitt eget liv. Denna berättarroll var företrädesvis improviserad och blev alltmer personlig under föreställningens gång. Stämningen var sådan att jag började tala om mitt liv på ett mer personligt vis än jag hade tänkt.⁸⁵

När materialet delvis består av inspelningar och ting som man har en personlig koppling till känns det närmast oundvikligt att inte vara personlig med den publik som man måste tala med om materialet. Men jag tänker att den personliga kopplingen inte nödvändigtvis måste projiceras utåt. Kanske blir känslan av det personliga i musiken rent av starkare för interpreten om denne kan hålla sina personliga band för sig själv.

Viljan att inbjuda den som framför stycket till att skapa sig en egen privat upplevelse finner jag även i Dieter Schnebels *MO-NO*, en bok som innehåller en blandning av textmaterial och annat grafiskt material som är tänkta att läsas men inte återskapas i ljud. Det är alltså musik ”zum Lesen” (musik att läsa), där det klingande resultatet endast manifesteras i läsarens sinne.

This reading-book and picture book offers neither literature nor simply art for the eye, confined to the page. Rather 'mo-no' is music, a music to read; more precisely: music for a reader. The reading of the book is intended to stimulate music in the listener's head. In reading the music he is alone: mono; as such he becomes the performer of music, makes music for himself.⁸⁶



Exempel 52. *MO-NO*, utdrag från s. 37 (räknat från första partitursidan).

De första och sista sidorna i *MO-NO* är mycket snarlika, textmaterialet är skrivet på mer än *en* ledd på olika sidor, sidorna är inte paginerade och vid ett köp av boken medföljer flera appendix med ytterligare grafiskt material. Allt detta är indikationer på att boken inte nödvändigtvis behöver läsas från vänster till höger, pärm till pärm, enligt gängse västerländska läsnormer, vilket också är fallet i *Portrait of a Voice*. Det finns dock två tydliga skillnader mellan styckena:

1. Materialet i *Portrait of a Voice* ska projiceras utåt audiellt; även om valet att vara tyst finns så ska den tystnaden fortfarande ”framföras”, medan det ”ljudande” resultatet av *MO-NO* är menat att existera bara i läsarens huvud.

⁸⁵ Ibid. s. 165.

⁸⁶ Dieter Schnebel, *MO-NO*, (Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1969) i appendix.

2. I och med att *MO-NO* existerar enbart i läsarens huvud, kan ingen veta hur någon annans version låter, vilket även innebär att ingen har företräde när det gäller hur stycket ska tolkas; till och med kompositören har av sagt sig ytterligare inverkan (eller problemformuleringsföreträde om man så vill) över materialet efter att det överlåtits till interpreten. I *Portrait of a Voice* av sade jag mig, i egenskap av kompositör, tolkningsföreträdet, men först efter att ha överlämnat det till Josefine. Andra personer skulle förvisso kunna titta på materialet och göra någon form av framförande av det, men det skulle inte vara *Portrait of a Voice*. Endast Josefine vet hur man framför verket på rätt sätt, på samma sätt som enbart hon kan ändra innebörden av vad som är ett korrekt framförande.

Jag har självt läst *MO-NO* och känt en ganska stark personlig koppling till verket just eftersom en del av konceptet är att göra det för sig själv i ensamhet utan att uttrycka något av det för någon annan. Mitt mål med *Portrait of a Voice* var dock inte att skapa en personlig upplevelse som kan vara allmängiltig, utan en där enbart en person får tolkningsföreträde till ett material och därmed bildar ett starkt personligt band med det. Idén om det personliga stycket skapar dock ett etiskt dilemma, om man som jag anser att det ingår i konstnärsrollen att i största möjliga mån ge alla människor möjlighet att ta del av det man skapar på lika villkor. Att säga att enbart en person får tolka ett material utesluter givetvis alla andra från att framföra verket, men vad som ska läsas in i det klingande resultatet är fortfarande upp till var och en som hör det. *Portrait of a Voice* såg jag som slutledningen av min forskning kring musik specialskriven för en specifik person – att ge andra personer än Josefine möjlighet att ta del av materialet hade inte varit att dra konceptet till sin spets. Men i och med skapandet av *Portrait of a Voice* har jag, i mitt huvud, även förbrukat möjligheten att ge en enskild person ensamrätt till ett specifikt material. Att göra det igen ter sig meningslöst för mig. Så för låta mina tankegångar kring det personliga stycket nå ett naturligt slut, gjorde jag ett undantag från mina etiska övertygelser. Allt för att få ett material att framstå så personligt som möjligt. Och av Josefines följande kommentar att döma fungerade det väl:

Jag upplevde ”Portrait” som väldigt personligt just för att det enbart var jag som fick se det. Jag gick och gottade mig över det från att jag läst försättsbladet, alltså även innan jag ens sett partituret.⁸⁷

10. Omringad

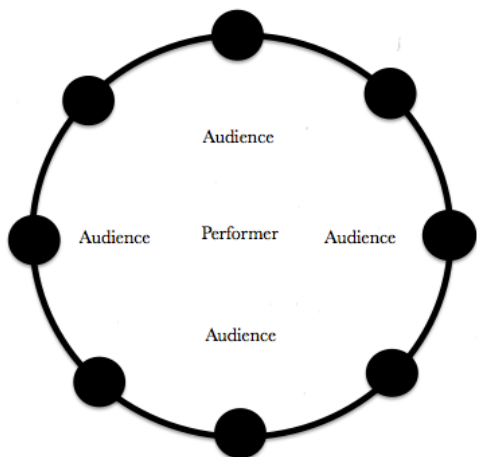
Introduktion

Omringad komponerades hösten 2015 för röst, live-elektronik och åtta högtalare och uruppfördes som en del av *Sinus/Organ/Orkan*.⁸⁸ Såväl koncept och komponerande som utförande gjorde jag i samarbete med kompositören och elektronmusikern Olle Petersson. Olle och jag hade under en tid talat om att samarbeta på ett eller annat sätt, så när vi blev inbjudna att delta i projektet *Sinus/Organ/Orkan*, såg vi det som ett passande tillfälle att göra verklighet av våra planer. Då jag vid samarbetets början ganska nyligen avslutat komponerandet av *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, var jag entusiastisk över att få jobba mer med röst. I förarbetet till *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice* gjorde jag inspelningar där jag själv utförde olika versioner av det som i slutändan skulle bli styckets partitur. Jag hade hela tiden Josefine Gellwar Madsens röst i åtanke i mina utföranden, men jag upplevde samtidigt att vissa av ljuden och teknikerna jag jobbade med vore intressanta att utveckla även med min egen röst. Att vara den huvudsakliga interpreten av mitt

⁸⁷ Josefine Gellwar Madsen, 07/04 2016.

⁸⁸ Event, skapat av projektledaren Klara Andersson, som ägde rum 30 november 2015 på *A-venue*, Kungsportsavenyn 25, Göteborg.

egna material var också något som återstod att undersöka för mig, så mitt initiala förslag till Olle för det som kom att bli *Omringad* var att vi skulle jobba med den mänskliga rösten och att jag var den som skulle framföra röstmaterialet. Olles förslag var då att vi skulle göra ett verk där han skulle live-processa min röst genom åtta högtalare placerade i en cirkel runt publiken (se figur 9), vilket också blev vad vi gjorde.

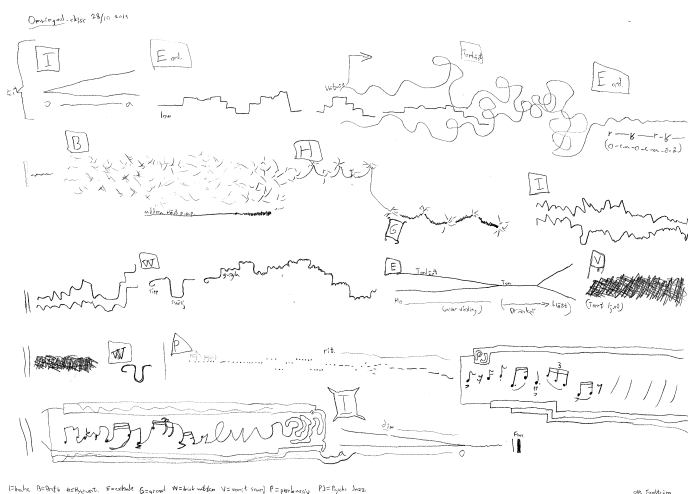


Figur 9. Uppställning av publik och performer i förhållande till cirkeln med högtalare i *Omringad*.

Två kompositörer/interpreter

Det som skiljer samarbetet mellan mig och Olle mest från övriga samarbeten beskrivna i den här uppsatsen är att vi tillsammans skapade verket från ruta ett, för att sedan vara de som framförde det. Vi tillförde dock olika saker till skapandeprocessen, vilket föll sig naturligt då vi vanligtvis jobbar inom ganska olika musikaliska fält.

Jag gjorde till att börja med ett skissartat partitur för att strukturera upp vilka effekter jag skulle använda och i vilken ordning. Jag använde ett liknande system som i *Runaway Q*, *Prelude to Portrait of a Voice* där bokstäver i boxar indikerar vilken röstteknik som ska användas, men då jag själv skulle framföra materialet skapade jag ingen specifik notation utan enbart en grafisk representation av formen och de olika delarnas karaktär (se figur 57).



Exempel 53. *Omringad*, formskiss.

Efter att ha presenterat skissen, och hur de olika delarna skulle kunna låta, för Olle började vi prova olika effekter tillsammans med olika rösttekniker. Olle skapade de olika effekterna och ville även sköta bytena mellan dem, och hur de skulle blandas, live via en iPad.

Tanken var att [...] utöka röstens möjligheter med förstärkning och elektronik. Vi testade, utforskade och skapade egna dynamiska effekter och fann ett par som stärkte stycket och gav det en ny estetisk identitet. Efter att ha skapat och valt dessa började vi strukturera det nya materialet och experimentera med spatialisering för fyra kanaler. För ett live-framträdande krävdes det att det gick att göra i realtid och i symbios med sångaren och partituret. Vi valde därför att styra effekter, nivåer och spatialisering från en iPad.⁸⁹

Att Olle skulle sköta elektroniken i realtid istället för att automatisera den var delvis ett val vi gjorde av praktiska skäl, eftersom de olika delarna av mitt quasi-improviserade röstmaterial kan variera lite i längd och intensitet från gång till gång även om formen alltid är densamma. Om vi valt att automatisera effektbytena hade jag varit tvungen att anpassa mitt framförande efter ett strikt tidsschema, vilket i allra högsta grad hade varit möjligt, men ett andra argument för att göra som vi gjorde var att Olle har som princip att i konsertsammanhang framföra sina elektroniska kompositioner i realtid.

En viktig del av mitt komponerande är att alla stycken som är gjorda för att framföras skall kunna framföras live. Högtalarkonserter är i min mening väldigt intetsägande och tråkiga. Det handlar inte om att det skall finnas en autentisk känsla, eller en känsla av att det är på riktigt. Utan mer att det är jäkligt tråkigt att i grupp titta på ett par högtalare.⁹⁰

Det var även viktigt för oss att kopplingen mellan människa och maskin ska vara så sömlös som möjligt, vilket var något vi upplevde befordrades av att allt sköttes live. Istället för att jag framförde ett solostycke med tillhörande elektronikstämman, kunde jag och Olle musicera tillsammans som en duo, detta även om publikens visuella fokus hittills alltid legat på mig vid framförandet, eftersom jag är centrerad i cirkeln medan Olle står inne i folkmassan, dock alltid någonstans i mitt synfält för kommunikationens skull. Som en del av idén att människa och maskin inte ska framstå som alltför separata, var vi noga med att alla de ljud jag gjorde med min röst skulle vara, enligt oss, intressanta även utan effekternas närvaro, och Olle såg till att min oprocessade röst alltid fanns med i mixen oavsett hur många lager av effekter som låg ovanpå. Olle lade även till en så kallad *noise gate*, som gör att enbart ljud över ett visst decibeltal registreras av mikrofonen. Noise-gaten var satt ganska lågt så att även mina mest subtila ljud, som till exempel omfördelning av saliv i munnen, registrerades, medan eventuella rumsljud eller andetag från publik nära mig inte registrerades. De effekter vi bestämde oss för att använda var dessutom inte audiella i sig utan beroende av att en yttre ljudkälla, i det här fallet min röst, skulle utlösa dem.⁹¹ Under arbetets gång växte det fram olika signalsystem för *var* i kompositionen vi befann oss. Att vi på något sätt kunde signalera till varandra när det var dags att gå vidare till nästa del var av stor vikt, då materialet är mestadels pulslöst och kan variera i tid från gång till gång. Vid vissa tillfällen i verket gör jag ett byte av röstteknik, vilket signalerar till Olle att han ska göra vissa förändringar i elektroniken, och vid andra tillfällen lyssnar jag efter specifika förändringar i elektroniken, som då berättar för mig att jag ska gå vidare till nästa formdel. Vem som signalerar till vem om ett byte till nästa formdel baserade vi på vad som var lämpligast i respektive övergång. Genom att det inte alltid är samma person som

⁸⁹ Olle Petersson 25/4 2016.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Vi inkluderade även en *drone*, som Olle byggt, i två kortare delar, men i övrigt var samtliga effekter beroende av en extern ljudkälla för att utlösas.

bestämmer exakt när vi ska gå vidare, skapas en starkare känsla av att röst och elektronik arbetar i symbios med varandra – snarare än att den ena enbart är ett supplement till den andra, trots att elektroniken till största delen är beroende av att ljud produceras i mikrofonen.

Partituret gjordes som sagt främst i syfte att vara en formskiss som skulle underlätta repeterandet och bearbetningen av innehållet. Vissa delar ströks, och vi adderade extra information om vilka effekter som skulle ackompanjera vilka delar, samt lade in textläsningar som fungerade som hållpunkter i kompositionens form. Texten skrevs av Per Sundström⁹² på min begäran, specifikt för ändamålet, och är som följer:

Jag vill att du ska ha
allt på plats -
vartenda organ
i kroppen precis
som den gången
jag tog en kniv
och närmade mig
själen för att
få den dissekerad -
omringad, inringad
suckande en raknad
sinuskurva rakt
i örat på mig
en orkan av ljud
jag inte trodde fanns
på plats i dig.

Någon ny version av partituret som speglar slutprodukten mer exakt gjorde vi dock aldrig. Arbetsprocessen liknar mer den typ av gehörsbaserad komposition som är vanlig inom pop/rocksammanhang där en grupp personer prövar sig fram till en fast komposition via att spela och låta gehöret utkristallisera vad musiken ska bestå av. Att det arbetssättet kändes närmast till hands är inte så förvånande, då jag i *Omringad* arbetade med att utveckla rösttekniker jag blivit nyfiken på via fri improvisation, och Olle är som tidigare nämnts van vid att själv vara den som framför sin musik, vilket eliminerar behovet av att skapa tydliga instruktioner för hur musiken ska framföras. (Se bilaga 7 för inspelning med utvalda delar från *Omringad*)

Eftersom vi komponerade *Omringad* från grunden tillsammans, var det kanske extra viktigt att bygga en gemensam diskurs där vi kunde nå någon form av estetisk konsensus. Det visade sig att vi delade många åsikter om vad som var önskvärt och inte i skapandet av *Omringad*, men våra konnotationer till det ”bra” och det ”dåliga” var olika. I och med att vi har olika musikaliska bakgrund, även om vi i egenskap av kompositionsstudenter har mycket gemensamt också, har vi referensramar som skiljer sig åt. Sådär beskriver Olle sin upplevelse av vårt färdiga verk:

[...] stycket blev helt annorlunda än vad jag tänkt mig. Jag tror att detta berodde på att vi behövde anpassa oss till teknik som gick att använda i realtid. Dessa instrument tillsammans med röst får

⁹² Per Sundström, f. 1955, är medicinare, filosof och teolog: tidigare professor i medicinsk etik

väldigt tydliga referenser till flertalet EAM-stycken. Dock tror jag att detta var omedvetet vilket gör att stycket får sina egna mycket bra kvalitéer.⁹³

Att det rent uttrycksmässigt finns kopplingar mellan *Omringad* och EAM-stycken från förr håller jag med om. Likheter med andra verk upplever jag dock som ofrånkomliga oavsett vilken musik man väljer att göra, så det är, som Olle säger, inte en indikator på låg kvalitet. Sedan skiljer sig utförandet av *Omringad* från många andra stycken som nyttjat elektronik och röst, då vi istället för att göra ett färdigt stycke som spelas upp i högtalare använde live-framträdandet som en del av konceptet. Verket är inte direkt interaktivt för publiken, men upplevelsen av det varierar beroende på var i cirkeln av högtalare man står, samt hur den placeringen är i förhållande till mig som står i mitten av cirkeln. En anspänning mellan publik, interpret och det musikaliska materialet bildas som skiljer sig avsevärt från den som uppstår vid en ”vanlig” högtalarkonsert.

Om jag ser till min egen roll i arbetet med *Omringad* får jag återigen associationer till *Stripsody*. Likt Berberian skapade jag ett grafiskt material som ska framföras med röst. Eftersom jag skrev det med mig själv som tilltänkt interpret kunde jag vara sparsmakad med informationstätheten i partituret. Vem som helst skulle i princip kan plocka upp materialet och göra sin egen tolkning av innehållet, men som både kompositör och första interpret av materialet upplever jag att mitt sätt att framföra det har satt mallen för eventuella efterföljande interpretörer som vill ta sig an stycket. Den avgörande skillnaden mellan *Omringad* och *Stripsody* är dock att vi i *Omringad* är två interpretörer som förhåller oss till varandra medan Berberian enbart hade sig själv och en eventuell publik att förhålla sig till.

Att jag själv skulle vara vokalist var ett sätt för mig att ta ett steg ut från kompositörsrollen och in i rollen som interpret. Men det var även ett praktiskt beslut då jag visste vad jag ville ha för rösteffekter och tekniker i verket, vilket samtliga var sådana jag kan utföra på en acceptabel nivå. Det visade sig dock att mitt framträdande som vokalist vid uruppförandet hade en större inverkan på publikens upplevelse av stycket än vad jag förutsett, och det enbart för att jag är den jag är. Efter uruppförandet pratade jag nämligen med en person ur publiken som sa att hon blivit glatt överraskad över vårt framträdande för att hon aldrig sett en man uppträda med den typen av halvimproviserad röstkonst som jag hade framfört. Hon skrev senare på sin musikblogg:

Olle Sundström gör mig mycket lycklig genom att punktera en norm som jag tidigare upplevt som hopplöst seg och kompromisslös. Jag inser nämligen att jag aldrig tidigare sett en man göra nutida improviserad röstkonst. I en tradition med namn som Diamanda Galás, Fátima Miranda, Maja Ratkje och Sofia Jernberg sticker icke-kvinnliga aktörer ut [...]⁹⁴

Jag blev förvånad över den reaktionen, dels för att jag som sagt inte tänkt på att mitt kön och den kropp jag befinner mig i skulle ha en inverkan på hur verkets uppfattades, men också för att jag har hört flera män utföra den typ av röstkonst som jag jobbat med i *Omringad*. Men vid närmre eftertanke inser jag att även jag känner till, och har sett fler kvinnor utföra modern röstimprovisation. Även om jag själv mestadels skriver icke-teatralisk musik där det audiella står över det visuella, lägger jag ändå stor vikt vid den sceniska gestaltningen vid ett framförande. Vilka som står på scenen och vad deras kroppar kan tänkas signalera är därför något jag vanligtvis funderar på när jag betraktar ett musikaliskt framförande utifrån. Men uppenbarligen har jag en tendens att tappa den analytiska förmågan när det är jag själv som ska stå i centrum som musiker.

⁹³ Olle Petersson 25/4 2016.

⁹⁴ <http://tankomljud.tumblr.com/post/102605935677/gubbe-med-bord-tjej-med-delay> (besökt 2 februari 2016)

Att framförandet av *Omringad* uppfattades som normkreativt av vissa personer, bara genom att jag har den konststillhörighet, kropp och yttre attribut jag har, blev en uppenbarelse för mig – en viktig lärdom om att allas kroppar, inklusive min egen, sänder ut olika signaler beroende på kontext.

11. Greatest Offender

Introduktion

Greatest Offender komponerades för flöjt/röst och piano/röst under hösten 2015 och var ytterligare ett samarbete mellan mig och flöjtisten Marina Cyrino. I verket ville jag utforska förhållandet mellan öppen och fast notation, dock inte inom samma stämma utan mellan två stämmor, där den ena interpreten har fast noterat material och den andra mera öppet grafiskt material. Jag ville även ge musikerna möjlighet att förändra styckets form medan det framförs och på så sätt låta dem till viss del komponera om stycket i realtid vid varje framförande. Slutligen ville jag även denna gång, likt det jag gjorde i *Omringad*, själv ta steget in i rollen som interpret av mitt eget material för att se hur det skulle påverka mitt skrivande. Epitetet ”the greatest offender” hörde jag användas första gången som ett negativt sätt att beskriva John Zorn och hans stilistiska mångfald. Personen som ogillade Zorn förkastade även idén att en musiker i en grupp kan bryta mot de regler som resten av gruppen följer – något Zorn inte är främmande inför i sitt komponerande. Då jag i mitt verk ville skapa ett regelverk där interpreterna just ska kunna gå emot den etablerade formen, tyckte jag att *Greatest Offender* var en passande titel. Flöjtmaterialet består av ett kollage av mer eller mindre stiliserade fraser som alluderar på musik jag uppskattar, vilket också kan ses som en koppling till John Zorn som alltså enligt vissa är ”the greatest offender”. Verket är dock inte tänkt som någon homage till Zorn då de stiliserade delarna i *Greatest Offender*’s flöjtmateriale oftast kontrasteras av det flöjtisten gör med rösten, samt det pianot spelar. De musikaliska grepp som eventuellt framstår som typiska för någon genre på egen hand, suddas alltså ut av den övriga klangbilden. *Greatest Offender* uruppfördes 22 januari 2016 på Högskolan för scen och musik i Göteborg.

Flöjt, röst och dryck.

I *Colored in Silence* och *I am Caliban* utnyttjade jag, som tidigare beskrivits, Marinas färdigheter som improvisatör. Jag ville därför, och för att Marina är klassiskt skolad i grunden och därmed van att studera in komplexa notbilder, i *Greatest Offender* ge henne en fast noterad flöjtstämma. Det blev dock inte en vanlig flöjtstämma med ett system, för jag ville dela upp användandet av röst och toner spelade på flöjten mellan två system. En fäbless för rösten som effekt i flöjten var vad som föranledde vårt första samarbete, och även om *Colored in Silence* och *I am Caliban* innehöll röstinslag, så fokuserade jag i utformningen av de två styckena mer på Marinas improvisationsfärdigheter än på specifika effekter. När jag så i *Greatest Offender* skulle producera en fast noterad flöjtstämma, ville jag ta gå längre än vad jag gjort tidigare med röst-flöjtkombinationen genom att skriva dem på var sitt system, detta för att kunna visa mer detaljerat vad rösten ska göra (jämfört med när jag skrivit allt på samma system). På så sätt kunde jag även erbjuda Marina en större utmaning, precis som hon utmanades av det jag skrev för henne i vårt första samarbete (vars material inte längre erbjuder så mycket motstånd i utförandet). Det är därför inte förvånande att Marina uttryckte sig som följer efter instuderingen och uruppförandet av *Greatest Offender*: ”It was the most difficult piece for voice and flute I ever saw.”⁹⁵ Det övre systemet, där röstens material är noterat använder dels det gängse fem-linje-systemet, men ibland brukas bara tre linjer där en not på den nedersta linjen innebär en ospecificerad lägsta ton, en not på

⁹⁵ Från intervju med Marina Cyrino, 7/4 2016, Göteborg.

den mellersta interpretens vanliga talläge och en not på den översta en ospecificerad hög ton (se figur 63).

Exempel 54. *Greatest Offender*, flöjtstämma, takt 1-3.⁹⁶

De enda tillfällen då noter förekommer ovanför den översta linjen när tre-linje-systemet är i bruk är när en ospecificerad högsta ton ska ansättas, den högsta flöjtisten kan nå (se figur 64 andra takten). Noter under lägsta linjen förekommer aldrig.

Exempel 55. *Greatest Offender*, flöjtstämma, takt 129-130.

Båda systemen ska utföras samtidigt, det rör sig alltså inte om att välja ett system och sedan bara utföra materialet där. Däremot tillkommer fyra notsystem, två notsystem över respektive två under de två konstanta (se figur 65), vilket gör att interpreten måste välja vilka två system som ska läsas eftersom det inte är möjligt att utföra fler än två på samma gång.

Exempel 56. *Greatest Offender*, flöjtstämma, takt 16-18.

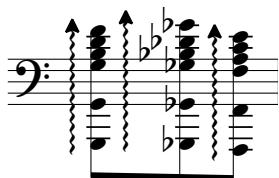
Jag kallar de partier där flöjtisten måste välja ett av tre alternativa material för *crossroads* (vägskäl), och vilken ”väg” som väljs har en direkt inverkan på vad pianisten ska spela. På vilket sätt

⁹⁶ Olle Sundström, *Greatest Offender*, opublicerad, 2015.

redovisas längre ner, men först behöver flöjtistens övriga instruktioner redogöras för. Här följer därför en återgivning av flöjtistens instruktioner i förhållande till den föränderliga formen:

At some points in the score (e.g. on page 2) *crossroads* with 3 different options appear. Which one of the 3 options the flutist chooses will impact on what the piano player plays.

Coda: The last crossroad (p.16) marks the beginning of the coda. 2 out of 3 choices at this point will give the piano player the option to restart the coda at any time from then on until the end of the piece. If she/he decides to do so she/he will play the figure seen below.



If the restart figure is played, the flutist have to start from the coda again. She/he can then choose another part in the crossroad, or repeat the one she/he already played.

Overtime: 1 of the 3 options does not give the piano player the option to restart the coda, but it gives her/him the option to go into *overtime* and continue playing (a maximum time of 10 minutes) after the flutist has finished the written score. The flutist simply waits for the piano player to stop playing. If, however, the piano player goes into overtime for 3 minutes or more the flutist gets the option to open a beer hidden close at hand. If this option is chosen by the flutist she/he will then sit down (if standing) and drink the beer. An unopened can (bottles are not allowed) of some sort of beer is the only beverage allowed.

If the flutist finishes the beer before the piano player has stopped playing she/he can choose either to:

1. Put down the empty can on the floor and silently wait for the piano player to stop playing.
2. With force throw the empty can on the floor next to her/him while shouting "another!" but then sit silently until the piano player stops playing.

The beer does however not need to be finished before the piano player stops playing. Everything the flutist does during overtime should appear as very natural without any added theatrics. Sounds should still be in focus, the movements are mainly there to create specific sounds.

When the piano player stops playing the piece is finished whether the flutist has opened the can or not.⁹⁷

Att notera flöjt och röst på två olika system ser jag som en vidareutveckling av vårt utforskande av flöjtistens röst i förhållande till instrumentet, och man kan därför säga att Marina som person hade en direkt inverkan på utformningen av det notationssystemet. Det känns dock långsökt att påstå att hennes personlighet, med tillhörande uppfinningsrikedom, bidrog till att just den notbilden var den jag använde mig av. Den sista delen av instruktionerna, angående det som kallas "overtime", är dock något jag baserat på ett konkret förslag som Marina hade för att göra en eventuellt lång "overtime" mer interaktiv istället för att bara bestå i ett pianosolo, vilket var ursprungsidén. Jag strukturerade dock upp idén kring öldricket och gav den relativt strikta ramar för att den inte skulle avvika från flöjstämman's övriga material genom att vara improvisatoriskt till sin karaktär. (Se appendix 6 för den fullständiga flöjstämman)

⁹⁷ Olle Sundström, *Greatest Offender*, opublicerad, instruktioner.

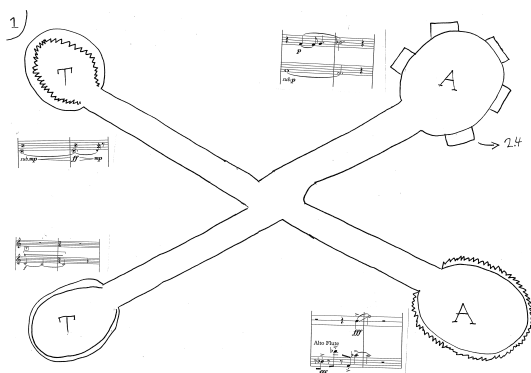
Piano, röst och abrupta avslut.

Jag och Marina kom överens redan innan själva komponerandet inleddes att jag skulle spela pianostämman vid uruppförandet. Vi hade improviserat tillsammans många gånger tidigare, men aldrig spelat ett genomkomponerat stycke, varken skrivet av mig eller någon annan. Därför var det intressant mark att beträda, speciellt för mig som nu skulle agera interpret av mitt eget verk tillsammans med en musiker med vana att spela min musik. I *Omringad* arbetade jag förvisso som både kompositör och interpret, men där skötte Olle Petersson till stor del komponerandet av sin stämma själv, och det partitur jag skrev var mer en formskiss, innehållandes improvisationsmaterial som jag memorerade, där det grafiska materialet porträtterade ett flöde snarare än ett utstuderat notationssätt. Därtill var det i huvudsak Olle som var tvungen att anpassa sig efter vad jag gjorde – och framförallt när jag gjorde det. I *Greatest Offender* var min stämma inte fast noterad, men dess karaktär kom att vara mycket beroende av det Marina spelade, och jag skapade strikta regler för när och hur jag fick spela i förhållande till hennes material, vilket beskrivs mer i detalj längre ner.

Att agera både kompositör och interpret i en för mig ny kontext var dock inte den enda anledningen till att jag skrev pianostämman med mig själv i åtanke. Då Marinas material skulle innehålla så pass mycket användande av hennes röst, tyckte jag att det var ett bra tillfälle att utveckla den typen av röstmaterial som jag använt i *Omringad* i min stämma. Att på förhand veta att jag ska spela mitt eget material påverkar givetvis hur jag utformar materialet. Hur olika tecken och förlopp ska tolkas behöver inte göras lika tydligt i partituret då jag redan vet vad som är underförstått i det material som finns och hur det ska framföras. Rent praktiskt gjorde den vetskapen även att själva repetitionsarbetet blev mer effektivt; det jag som pianist skulle göra fanns redan i mitt medvetande sen månader tillbaka, under den tid verket komponerades. Jag kunde dock inte fokusera lika mycket på att ge kommentarer på Marinas interpretationsarbete under repetitionerna, eftersom jag var tvungen att fokusera på vad jag själv skulle spela. Men efter att ha samarbetat så länge som vi gjort, blir behovet av diskussioner betydligt mindre; vi har byggt upp en gemensam diskurs, där vad som är estetiskt önskvärt och inte är mer eller mindre underförstått.

Det finns i skrivande stund inga officiella instruktioner för hur pianistens partitur ska läsas, eftersom jag var den uruppförande pianisten och därmed inte behövde skriftliga instruktioner. Tanken är dock inte att pianostämman ska vara helt personligt kopplad till mig och enbart läsbar av mig, som i fallet med Josefine och *Portrait of a Voice*, utan en annan pianist skulle kunna framföra pianostämman efter att ha lärt sig hur partituret ska läsas. Här nedan följer därför en beskrivning av *Greatest Offender*'s pianopartitur och hur det ska läsas.

Pianistens partitur består av fem sidor där de den sista sidan har en uppbyggnad som avviker från de övriga fyra som är uppbyggda på samma sätt.

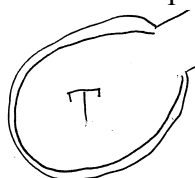


Exempel 57. *Greatest Offender*, pianostämma, s. 1.

De fyra första sidorna har samtliga fyra *spelområden*⁹⁸ belägna i var sitt av respektive sidas fyra hörn (se figur 66). Spelområdena är numrerade 1-4 medurs, det vill säga att området i övre vänster hörn har siffran 1, området i övre höger hörn 2, området i nedre höger hörn 3 och området i nedre vänster 4. Vid vissa spelområden (på sida 1 vid varje område) finns utdrag ur flöjtstämman återgivna. Flöjtisten måste göra ett av tre val vid varje av de fem vägskälen i flöjtstämman, och vart och ett av de sammanlagt femton valen finns återgivet vid ett spelområde. När flöjtisten når ett vägskäl måste pianisten alltså vara uppmärksam på vilket val flöjtisten gör, då det bestämmer vad, eller snarare hur, pianisten ska spela fram till det att flöjtisten når nästa vägskäl. Jag placerade inte ut de olika valen flöjtisten gör kronologiskt i förhållande till spelområdena i pianistens partitur, utan pianisten kan bli tvungen att till exempel gå från sida 3 till sida 2 beroende på vilket val flöjtisten gör. Detta gjorde jag för att frambringa ett större fokus från pianisten eftersom denne måste ha koll på mer än en sida samtidigt eftersom hen inte vet vilket val flöjtisten kommer att göra här näst.

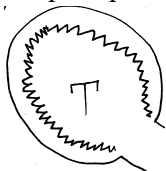
Varje spelområde har ett av åtta möjliga utseenden som symboliserar vilket spelsätt pianisten ska använda. De åtta spelsätten är:

- Ordinarie spelsätt: Spela på tangenterna med valfritt pedalbruk (se exempel 58)



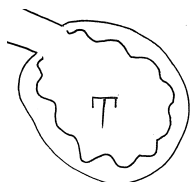
Exempel 58. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 1.

- Spela på tangenterna utan att använda pedal (se exempel 59).



Exempel 59. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 1.

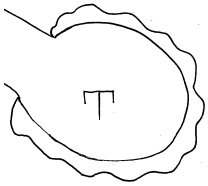
- Spela på tangenterna med konstant nedtryckt högerpedal (se exempel 60).



Exempel 60. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 3.

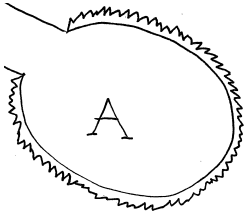
- Spela på strängarna i pianot med konstant nedtryckt högerpedal (se exempel 61).

⁹⁸ Jag kallar de rundade områdena med bokstäver i *spelområden*, då de indikerar hur pianisten ska spela.



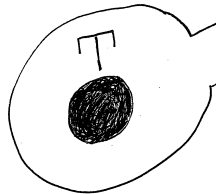
Exempel 61. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 2.

- Spela på strängarna i pianot utan pedal (se exempel 62).



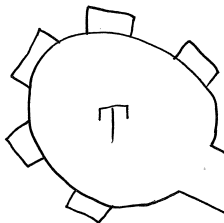
Exempel 62. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 1.

- Använd rösten i pianot. Pedalbruk ad lib. (se exempel 63).



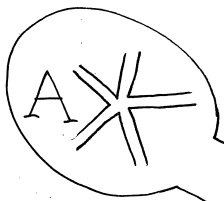
Exempel 63. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 2.

- Spela enbart på pedalerna (se exempel 64).



Exempel 64. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 4.

- Använd valfri del av pianot som slagverk förutom tangenterna, strängarna och pedalerna. Pedalbruk ad lib. (se exempel 65).



Exempel 65. *Greatest Offender*, pianostämman, s. 2.

Pianisten får gradvis förändra sitt spelsätt från det som valts av flöjtisten till det som står i diagonal linje med flöjtistens val. Om flöjtistens val till exempel gör att pianisten börjar spela på tangenterna, utan pedal (på sidan 1, område 1) kan hen välja att gradvis börja spela på strängarna i pianot, utan att använda pedal (se figur). Vissa spelområden, som till exempel område 2 på sida 1, har en pil och två siffror bredvid sig (se figur). Den första siffran refererar till ett sidnummer och den andra till ett

område på den angivna sidan. Den markeringen innebär att pianisten kan förflytta sig från spelsättet angivet i området med siffrorna bredvid sig till det spelsätt som står angivet i det område som siffrorna åsyftar. Om pianisten till exempel befinner sig i område 2 på sidan 1 kan hen alltså förflytta sig till område 4 på sida 2. Efter en sådan förflyttning får pianisten dock inte längre utnyttja alternativet att förflytta sig på diagonalen till motsatt hörn av sidan, det är alltså i sagda exempel inte tillåtet att förflytta sig från sida 1, område 2, till sida 2, område 4, och sedan vidare till område 2 på sida 2. Förflyttningen får bara ske mellan två olika områden åt gången. Utöver detta innehåller varje område en bokstav:

- "T" står för "together".
- "A" står för "against".

I brist på fast notation förväntas pianisten improvisera i förhållande till det flöjtisten spelar, så länge det pianisten spelas faller innanför ramarna för det för tillfället, av flöjtisten, dikterade spelsättet. Pianisten är dock alltid bunden till att antingen följa eller motarbeta flöjtistens material. Ett "T" betyder med andra ord att pianisten ska försöka spela tillsammans med flöjtistens material på ett eller annat sätt. Det kan innefatta att spela samma eller liknande rytmer, spela liknande harmoniska förlopp, spela i samma dynamik etc. som flöjtisten. Ett "A" innebär att pianisten ska försöka spela på ett sätt som går tvärt emot flöjtistens material. Pianisten måste dock alltid byta till det spelsätt flöjtistens nästa val dikterar oavsett vilken typ av förflyttning som har skett, eller vilket spelsätt som använts, sen det senaste valet gjordes. (Se appendix 7 för fullständig pianostämman)

Sida 5 i pianostämman har en annan utformning än de fyra första, och det beror på att sida 5 innefattar codan, vars regelverk skiljer sig från övriga sidors. Idén om de olika spelsätten kvarstår, men enbart tre områden förekommer på sidan, varav två ger pianisten möjligheten att starta om codan och den tredje ger henne möjligheten att gå in i *overtime*. Exakt hur regelverket för codan och *overtime* ser ut har redan beskrivits i flöjtinstruktionerna (se sida 47).

Intervju efter instudering, samt ett par jämförelser.

Arbetet med *Greatest Offender*, och verkets ovanliga utformning, erbjöd en hel del utmaningar. För mig var det obeträdd mark att som interpret av ett grafiskt material samtidigt förhålla mig till en medmusikers fasta material, vars utveckling dessutom påverkade på vilket sätt jag fick improvisera. För Marina erbjöds en annan sorts utmaning i form av ett relativt komplext, fast noterat material där hon dessutom var tvungen att göra val i stunden utan att veta exakt hur de valen skulle påverka det jag gjorde.

Ett tag efter uruppförandet intervjuade jag Marina angående instuderingen och framförandet av *Greatest Offender*. Till att börja med talade vi om de vägval som Marina ställdes inför i sin stämman och hur det påverkade hennes känsla för form i verket.

I still feel very structured. Of course I can take that path or this path, but once you've performed it a lot you get used to these different choices so you don't really get shocked by using the different ways. For me, what creates the shock, is your part [the piano part]. Because that effects the tempo I play in so much. Sometimes I suddenly feel like changing the tempo because of what I hear.⁹⁹

Eftersom tiden för instudering var i kortaste laget för ett stycke av den komplexitet som *Greatest Offender* erbjuder, beskrev Marina att hon inte ens försökte sig på alla de vägval som fanns, varken

⁹⁹ Från intervju med Marina Cyrino, 7/4 2016, Göteborg

under repetitioner eller konsert, då det helt enkelt inte fanns tid att lära sig spela alla alternativ på den tekniska nivå hon ville. "I made the easiest choices. [...] it [multiple choices] existed in theory but not in practice."¹⁰⁰

Marinas vägval dikterade på vilket sätt jag skulle spela, så indirekt förändrades formen från gång till gång genom att olika kombinationer av material uppstod beroende på vilka val som gjordes. Men i och med tempot och antalet takter alltid var desamma, upplevde Marina inte sina val som formbrytande. I codan kunde hennes val dock ge mig valet att antingen bryta formen genom att starta om codan x antal gånger, eller genom att förlänga verkets längd i tid. Förlängningen har förvisso en tidsbegränsning på tio minuter, men eftersom codan potentiellt kan startas om ett oändligt antal gånger, så har stycket ingen fast form.

The part where it was more controlled, in the sense that you could make a radical decision, was more towards the end. You could decide to start over or to keep going. That would be a more decisive choice.

I codan byter vi de roller vi haft under styckets gång. Från att ha varit den som var tvungen att lyssna och rätta mig efter Marinas nästa val, blir jag den som kan förändra händelseförloppet, och Marina blir den som måste lyssna efter signalen för en omstart. Hon har dock fortfarande sitt fasta material och måste därför fokusera på utförandet av det, samtidigt som hon måste lyssna efter en specifik fras i det jag spelar – vilket gjorde att hon missade signalen för omstart några gånger under de första repetitionerna. Hon vände sig dock ganska fort att känna igen signalen och att skilja den från övrigt material jag spelade.

I got used to the cue because we practiced a lot. In the concert the other things were much more difficult. You do things that are so different [from rehearsal to rehearsal] and it's nice but it creates some sort of anxiety because everything I'm doing is effected by what you are doing [...] you need to be more aware of what's happening in order to be able to react to something that is completely different [from time to time]. Because I should respond somehow. Of course it [the flute part] is written but it's not like I'm a robot playing. So of course there are small changes of the phrasing and other things that I'm doing that I relate with what you do and you have to make choices very quick.¹⁰¹

Trots att det spelliknande formbygget i *Greatest Offender* var ett nytt koncept i min musik så var notationen av flöjtstämman ett sätt för mig att backa tillbaka lite från det relativt improvisatoriska material som jag erbjudit Marina i *Colored in Silence* och *I am Caliban*. Anledningen till detta var att jag ville utveckla rösten som redskap vid flöjtspel – det som jag och Marina grundat vårt första samarbete i. Nog för att det funnits med som effekt i de andra styckena, men det kändes inte som att så mycket nytt utvecklades inom området när improvisationen låg i fokus. Jag ville dock fortfarande kunna erbjuda Marina en viss frihet att fatta för verket avgörande beslut, därav den öppna formen. Men vad innebär det egentligen att vara fri i sitt musicerande, och vad innebär det att ha begränsningar? Så här såg Marina på saken vid vårt intervjutillfälle:

The other pieces you wrote before, like *Colored in Silence* and *I am Caliban*, gave a lot of improvisatory choices, and even though you gave these small choices now it was all written [...] so of course it was something very new in relation to the two previous pieces that I was playing. [...] an instrument in itself is a limitation" "Of course you can use it [open scoring] to create this sort of freedom, but personally I really like the written language of the music because it gives these very

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

interesting limits and it pushes me in [new] directions. If I would just do whatever I want maybe I would be lazy. [...] I liked this contrast between the improvisation and the fixed score [...] but I can't say if I like this piece [*Greatest Offender*] or *Colored in Silence* better, or which one I feel gives me more freedom. I think they're both challenging in different ways. [...] We started working together by developing the usage of the voice. If we take *Floating Embers*: At that time I was learning new things so it was a challenge for me, but in terms of the flute language [...] it's not a huge difficult virtuosic piece. And by working together you really pushed that virtuosity of that technique [the use of voice in the flute] together with me in a very nice way [...] I still have to practice to learn the triplets [three against two polyrhythm between sung and played notes] and I love that. [...] It's a challenge but in a musically interesting way as well. [...] I like this development and how it pushes me and any other flutist that would like to learn the piece [...] and I think it is really nice to see how it's transforming.¹⁰²

Jag frågar Marina på vilka sätt det märks att *Greatest Offender* inte bara är min musik utan även en konceptuell fortsättning på vårt samarbete, och kommer in på instruktionerna om öl-drickandet. ”Of course there are obvious things. Like the beer thing [...] I think was a very specific thing.”¹⁰³ Den del av verket där flöjtisten har möjlighet att öppna och dricka en öl, *overtime*, infinner sig eventuellt aldrig vid ett framförande, och även om den gör det, så är det som sagt valfritt att utföra någon av de handlingar som instruktionerna beskriver. Om man väljer att utföra de angivna handlingarna är instruktionerna ganska strikta, vilket skiljer sig från en hel del andra stycken där det enda materialet är skriftliga instruktioner. Då jag och Marina vid intervjutillfället några månader tidigare hade spelat ett par sådana stycken av Christian Wolff, som del av ett projekt där Wolff's musik låg i fokus,¹⁰⁴ började vi jämföra dem med *Greatest Offender*.

I consider for example Christian Wolff's *Prose Collection* to be almost like free impro because it's so vague [...] at least the one we played [*Crazy Mad Love*] is for me much more like free impro. [...] There is no music material that you're based on, but more like an idea. [...] Your pieces really have a form and structure and there is this material that really puts you in a certain universe.¹⁰⁵

Stycket som Marina refererar till heter *Crazy Mad Love* och är en del av en samling instruktionsbaserade stycken som kallas *Prose Collection*. Instruktionerna är följande:

Number of articulations (of any kind) per word, using any of the three title words, in any sequence and freely repeated:

5 2 1 2 1 1 2 1 3 3 1 2

“1” articulation must be managed as far as possible, particularly with the two syllable word; observe the numbers in the sequence given, which can be repeated as often as desired and cut off at any point; spaces, pauses between numbers (articulations of single words) are free.

The same numbers and requirements apply to each non-vocal production of a sound. Include at least one vocal and one non-vocal playing in any performance.

From one to six people can play.¹⁰⁶

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Projektet var ett samarbete mellan kompositionsstudenter, improvisationsstudenter och delar av fakulteten vid Högskolan för scen och musik i Göteborg. I slutet av projektet hölls en konsert där några av Wolff's stycken framfördes, 17/12 2015 .

¹⁰⁵ Från intervju med Marina Cyrino, 7/4 2016, Göteborg

¹⁰⁶ Christian Wolff, *Prose Collection: Crazy Mad Love*, 1969.

Jag håller med Marina om att den här typen av instruktioner fungerar som ett underlag för improvisation, men ramarna är enligt min mening inte tillräckligt tydliga för att bilda en fast komposition. Till skillnad från traditionell notation, där det finns en mer eller mindre tydlig praxis kring vad som är underförstådd information i olika passager, innehåller instruktioner i text ingen underliggande information som är allmängiltig. I *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice* finns det en del underförstådd information i instruktionerna, men där finns det en koppling till min och Josefine Gellwar Madsens gemensamma diskurs. Det krävs ett gemensamt språk och en viss personkännedom för att underförstådd information ska gå fram i en instruerande text. Dessutom utgjorde instruktionerna i sig inte materialet, utan de var kopplade till ett grafiskt material som skulle framföras. I *Greatest Offender* är dock instruktionerna i *overtime* själva materialet. Därför ville jag göra instruktionerna tydliga och utan frågetecken angående vad som skulle utföras, trots att jag har en gemensam diskurs med Marina, som dessutom föreslog involverandet av dryckesmomentet.

Att momenten med ölburken inte skulle förvandla verket till teater var också viktigt för mig – därav specificeringen i instruktionerna. Utförande kräver förvisso att flöjtisten förflyttar sig och gör oväntade saker, vilket drar publikens blickar till sig, men allt som görs är till för att skapa specifika ljud, och de rörelser som måste göras för att skapa de ljuden är i mina ögon inte mer teater än de rörelser flöjtisten gör när hen spelar. Men för att ge lite perspektiv på saken tänker jag jämföra *Greatest Offender* med det andra stycket ur *Prose Collection* som jag och Marina spelat tillsammans: *Stones*, vars instruktioner är som följer:

Make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sizes and kinds (and colors); for the most part discretely; sometimes in rapid sequences. For the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of a drum, for instance) or other than struck (bowed, for instance, or amplified). Do not break anything.¹⁰⁷

Vid första anblicken kan dessa instruktioner te sig vagare än de för *Crazy Mad Love*, men faktum är att instruktioner som ”for the most part discretely [...] For the most part striking stones with stones”¹⁰⁸ och framför allt ”Do not break anything.”¹⁰⁹ skapar mycket tydligare ramar än vad instruktioner som kommunicerar att det man ska utföra ”can be repeated as often as desired and cut off at any point”¹¹⁰ gör. Något som dock inte specificeras i *Stones* är huruvida stycket ska behandlas som en visuell och audiell upplevelse, eller om det bara är de ljud som skapas som utgör stycket. Att x antal personer drar och slår stenar mot andra stenar, väggar och golv har onekligen potential att uppfattas som mycket teatraliskt. I det projekt där vi arbetade med Wolff’s musik tycktes dock alla, inklusive jag själv, eniga om att det är ljuden som är stycket, och att de rörelser och förflyttningar som sker i rummet bara är ofrånkomliga biprodukter. Så om *Stones* inte lyckas bli teater, känner jag mig ganska trygg i att den korta stund i *Greatest Offender* då flöjtisten eventuellt gör något annat än att spela flöjt inte heller uppfattas som teater.

Även om alla i Wolff-projektet vid Hsm tyckte att det var underförstått att *Stones* inte var ett teatraliskt stycke, ser jag det fortfarande som ett problem när information som inte finns läses in i instruktioner. Många tyckte till exempel att det var underförstått att de som framförde musiken

¹⁰⁷ Christian Wolff, *Prose Collection: Stones*, 1969.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Christian Wolff, *Prose Collection: Crazy Mad Love*, 1969.

skulle vara samspelta utan att någon specifik persons ljud fick sticka ut ur den gemensamma ljudbilden. Men om vi återigen tittar på *Crazy Mad Love*, så finns det inget i instruktionerna som antyder att man ens ska uppmärksamma att man har medmusiker, än mindre försöka vara samspelt med dem. Man får veta att man måste ”Include at least one vocal and one non-vocal playing in any performance.”¹¹¹ Men i meningen efter hävdas det att ”From one to six people can play.”¹¹² vilket säger emot föregående instruktion. Hur man förväntas förhålla sig till sina eventuella medmusiker vid ett framförande är ett mysterium. Det kan tyckas som ett oväsentligt problem om alla medverkande är ense om vilken karaktär stycket ska ha, men om parterna tycker olika kan de inte falla tillbaka på instruktionerna som facit, vilket gör dessa bristfälliga som instruktioner. Det var bland annat därför som jag i *Greatest Offender* angav när pianots improvisatoriska material skulle vara tillsammans med, och när arbetandes mot, flöjtens fasta material. Och när flöjtisten ska följa pianistens val finns tydliga instruktioner om vad som ska eller får göras och när.

Jag har hört musikakademiker kalla Christian Wolff's musik för frigörande, demokratiserande och till och med feministisk, vilket jag anser är att ge en skev bild av verkligheten, åtminstone om man ser till de ovan nämnda styckena. Två stycken kan givetvis inte sammanfatta ett helt konstnärskap, men bara idén om att en enskild man kan tillhandahålla frihet och möjlighet, åt alla, att utföra konst genom vagt definierade ramar är i mina ögon varken feministiskt eller ett demokratiserande av konsten. Att tillskriva en person makten att bestämma vad frihet är göder den genikult som fortfarande präglar en stor del av konstvärlden, och idén om det manliga geniet är i grunden en patriarkal föreställning.¹¹³ Då jag i mitt konstnärskap försöker att inte gå genikultens ärenden skiljer jag på improvisationsramar och faktiska verk. Om jag hittat på improvisationsramar som är lika vaga som de i *Crazy Mad Love*, hade jag inte kallat det för ett av mina verk. Inte för att jag ogillar improvisation, utan för att jag inte tycker mig ha rätten att hävda att något som skapas gemensamt av fler personer är enbart min kreation. I *Runaway Q*, *Prelude to Portrait of a Voice* och *Portrait of a Voice* var både ramar och innehåll förhållandevis fasta, men då Josefine som musiken skrevs för hade en så kraftig inverkan på både ramverket och vad det fylldes med, kändes det rimligt att hon står som medkompositör på de båda verken. Men oavsett om man ser improvisation som fasta verk eller inte, bör man fråga sig vad frihet i musikalisk tolkning innebär. Följande hade Marina att säga om saken:

What is freedom? we could talk about it for a hundred hours.[...] But I never felt that you are more free because you have less controlled material [...] I love to play the traditional repertoire, I never felt a lack of freedom in doing it. [...] I think freedom is much more the relationship that you [yourself] have with something than a thing in itself [...] [if] you give very little controlled material to the performer to work with and think that that immediately creates freedom... It's not necessarily that way. It's so individual how you work with it [the material], and it can actually be the opposite. You can be trapped in your own fear of doing things, or in your own idea of what freedom is. [...] Once you have a lot of choice you also have the choice to make it sound like shit. You have this choice, but in my life I rarely took this choice [...] when I have an open piece, normally I will try to make the best I can of it [...] but sometimes [...] I think that I should play the most horrible and shitty thing that is possible. I think a lot about that, but I never did it in a concert. [...] It's interesting, the personality of the performer and the responsibility we have when playing, because I wish that I one day would make that choice, to make [...] nonsense with that freedom.¹¹⁴

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Huruvida Wolff själv känner igen sig i bilden av det manliga geniet kan jag inte svara på, jag redogör enbart för den bild av honom som målats upp för mig.

¹¹⁴ Från intervju med Marina Cyrino, 7/4 2016, Göteborg

Där sätter Marina fingret på det jag kan irritera mig på i tidigare nämnda stycken av Wolff. Känslan av att man har valet att strunta i alla andra och göra vad som helst oavsett om det ”passar” eller inte, men att man förväntas att *inte* göra det trots att detta inte är uttalat. I *Greatest Offender's* pianostämman ger jag pianisten en invit att stundtals sätta sig på tvären mot det flöjtisten spelar. Det ska skava, men bara från det att flöjtisten gjort ett speciellt val och fram till det att nästa val görs. Det här förhållandet mellan musikerna, där deras val har en direkt inverkan på varandra, och där möjligheten att rebellera mot materialet finns, liknar kanske mer John Zorn's *Cobra*¹¹⁵ än något av Wolff's stycken. De exakta instruktionerna för hur *Cobra* spelas håller Zorn hemliga, förutom för dem som ska framföra verket, men som jag har förstått det, kretsar verket kring ett antal *cue cards* som hålls upp av en dirigent. Dessa *cue cards* berättar för musikerna ungefär vad de ska göra, men det finns även ett system för hur de ska förhålla sig till varandra samt ett så kallat *guerrilla system* som erbjuder musikerna olika strategier för att sätta sig på tvären gentemot övriga skeenden.

Slutligen i intervjun med Marina frågade jag henne: ”Do you mean that there is still a convention, even if the score is very open, that you're supposed to make it sound ”nice”?” Sådär löd hennes svar:

Yes! Of course everyone will think differently but it's always like "now it's your turn to show what you can do". So you have this responsibility as a performer [...] to show that you can also think like a composer, that you can also organize sounds. But still, there's nothing written [to suggest that] but I think that performers rarely take the option to "sabotage".¹¹⁶

12. Avslutande reflektion

Mitt mål var att förändra och förskjuta min roll som kompositör i förhållande till de interpretter jag arbetat med. Det handlade inte nödvändigtvis om att bryta sig ut från formeln kompositör-notation-interpret-musik, utan snarare om att leka med den – att få släppa idén om geniet som genom stor konst erbjuder oss vanliga dödliga förundran och frihet. Jag vill inte vara den ensamma konstnären utan låta andra människor ha inverkan på mitt arbete samtidigt, samtidigt som jag vill hålla mig inom den konceptuella kontinuitet som jag anser att mitt konstnärskap utgör. Frågan som kvarstår är då: lyckades jag?

Den konceptuella kontinuiteten var det inget problem att följa, i ovan beskrivna processer, då den är baserad på mina estetiska preferenser kring musikalisk mångfald och varierande arbetsprocesser. Varje projekt hade en större inverkan på nästkommande projekt än vad jag först hade trott. Ett tydligt exempel på detta orsak-verkan-förhållande mellan samarbetena, är att arbetsprocessen med improvisationerna som inledde *Punk Duet*, varierades i mitt komponerande av *Runaway Q*, *Prelude to Portriat of a Voice*, för att sedan bilda nytt grundmaterial i *Omringad*. De samarbeten jag hade med Marina Cyrino och Josefine Gellwar Madsen bidrog också till att stärka kontinuiteten i mitt skapande, eftersom tankar, idéer och musikaliskt material från våra tidigare samarbeten fick utvecklas åt nya håll. En del av mig känner att jag borde ha fokuserat på att endast vidareutveckla dessa fortlöpande samarbeten med musiker som jag är väl förtrogen med, på ett musikaliskt och personligt plan. Det var i dessa samarbeten jag verkligen kände att jag tillsammans med min samarbetspartner kunde utvidga skapandeprocessen till något som överraskade även mig. Men

¹¹⁵ John Zorn, *Cobra*, opublicerad, 1984.

¹¹⁶ Från intervju med Marina Cyrino, 7/4 2016, Göteborg.

samtidigt erbjud samarbetena med de nya bekantskaperna utmaningar som jag inte hade ställts inför om jag enbart jobbat med musiker jag känner väl.

Att anpassa mitt komponerande efter enskilda musikers förmågor, men samtidigt nå det klingande slutresultat jag ville, upplevde jag delvis som problematiskt. Eftersom jag anpassade materialets öppenhet från projekt till projekt, för att matcha olika musikers förkunskaper, lyckades jag i samtliga fall nå ett klingande slutresultat som jag var nöjd med. Det jag däremot upplevde som problematiskt var att jag inte lyckades skapa ett material som lät musikerna överraska *mig* i varje verk. Jag tror att det till viss del beror på att jag inte vågade chansa mer i materialet som jag arbetade fram åt de musiker jag inte hade någon tidigare erfarenhet av att samarbeta med.

- Hur kan jag anpassa mitt komponerande efter enskilda musikers förmågor?
- När i skapandeprocessen kan jag involvera en samarbetspartner och hur påverkar det mitt och deras arbete?
- Hur påverkar användandet av improvisation och/eller annan ej vedertagen notation min musik, och i förlängningen interpretens arbete?
- Hur kan dynamiken mellan kompositör och interpret förändras, och vad händer med våra roller vid sådana förändringar?
- Hur påverkas vi som samarbetar av vår relation till varandra, och hur påverkar det musiken?

Rebar Beauty känner jag mig dock skeptisk till om jag ska kalla för samarbete över huvud taget. Alla musikaliska projekt som involverar mer än en person är givetvis ett samarbete på någon nivå. Men det mer interaktiva samarbetet där interpreterna deltar i skapandet i högre grad än vad som är brukligt, var något som inte riktigt tog form i *Rebar Beauty*. Men det menar jag inte att det var något fel på musikernas utförande, utan snarare att jag inte lyckats förmedla det jag ville med mitt val av notation. Det klingande resultatet blev som jag tänkt mig, men jag saknade att själv få bli överraskad av det musikerna gjorde med materialet. Att bli överraskad av sin egen musik, genom låta interpreterna sätta sin personliga prägel på den, är som sagt något jag uppskattar och mycket och försöker arbeta fram i de kollaborationer jag inleder. Ett mer interaktivt material hade kanske hjälpt musikerna att sätta en tydligare prägel på verket, även om jag tror att den bristande repetitionstiden var den huvudsakliga anledningen till att de improviserade delarna blev förutsägbara. Men det kan hända att jag hade behövt förändra tillvägagångssättet i grunden i det här fallet. Den typen av improvisation jag erbjud kanske inte var den bästa i just den här kontexten. Det kan kanske te sig märkligt att jag valt att skriva fasta verk när det interaktiva skapandet jag är ute efter redan finns inom fri improvisation. Men det är just gränsen mellan det fasta verket och improvisationen som intresserar mig. Fri improvisation är något jag hållit på med mycket i olika konstellationer, och det är ett mycket givande sätt att skapa – till en viss gräns. För lösa ramar kan ibland stänga inne kreativiteten i invanda mönster, och det är i sådana lägen det på förhand komponerade stycket kan erbjuda nya möjligheter. Gränslandet mellan det fast noterade och den fria improvisationen är där jag upplever att jag lättast kan utveckla mitt konstnärskap.

I *I am Caliban* fungerade symbiosen mellan notation, improvisation och interpreternas personlighet mycket bättre än i *Rebar Beauty*. Om det främst berodde på musikernas skicklighet eller om min notation var en lyckträff är svårt att säga. Men jag tror att det faktum att musikerna var så pass olika varandra, i kombination med att de fick tillräckligt med tid att hitta sig själva och varandra i friheten som partituret erbjöd, gjorde att de kunde bygga den intima upplevelse jag var ute efter. Trots att jag inte jobbat med två av interpreterna innan blev jag glatt överraskad över hur väl deras personligheter och estetiska preferenser märktes i det material jag givit dem. Tydligen var

notationens styrningsgrad lagom för att musikerna skulle kunna arbeta fram ett klingande slutresultat som överraskade mig, men utan att det rådde några tvivel på att det var mitt verk som framfördes. Min roll som kompositör förblev dock ganska intakt trots det relativt öppna materialet.

I *Punk Duet* bjöd jag in Peter Hedman till att skapa en del av grundmaterialet. Det hade jag inte gjort om jag inte vetat något om Peter som musiker, men jag släppte fortfarande speciellt inte speciellt mycket på kontrollen som kompositör. Jag hade visserligen ingen konkret inverkan på vad Peter spelade, och jag använde materialet jag fick av honom, men jag tog mig stora friheter med det i själva komponerandet av orkesterstycket. Jag tycker själv att det finns lite av Peter i stycket, men premisserna för hur mycket var i allra högsta grad satta av mig. Själva orkesterstycket är på ett sätt ganska fränkopplat improvisationerna som låg till grund för styckets material, eftersom jag genom en mängd processer formade om grundmaterialet bortom igenkänning förutom i slutet av verket. Men eftersom potentiella åhörare aldrig kommit i kontakt med de inledande improvisationerna finns det inget i verket för dem att känna igen. *Punk Duet's* karaktär faller dock väl in i min estetiska värld, och jag är nöjd med överförandet från improvisation till fast notation eftersom jag vet att stycket hade tagit en annan vändning utan Peters inblandning, även om slutresultatet inte vittnar om vårt förarbete direkt.

Det var först i samarbetet med Josefine Gellwar Madsen som jag släppte på kontrollen som kompositör, och slutligen överlät tolkningsföreträdet helt till Josefine i *Portrait of a Voice*. Men då krävdes det också flera år av samarbeten innan det kändes konstruktivt att överlåta makten över ett verk till en annan person på det sättet. Problemet jag ser med att ge vilken musiker som helst ett sådant omfattande tolkningsansvar är att distansen till verket blir för stort utan den gemensamma diskursen, och då blir det fri improvisation av det hela istället. Jag och Josefine har ett omfattande musikaliskt samförstånd som *Portrait of a Voice* kunde växa fram ur – verket känns på så sätt intakt även fast det egentligen inte finns något i det som antyder att en tolkning av det är mer korrekt än en annan. Det Josefine gjorde med *Portrait of a Voice* var över mina förväntningar, vilket ironiskt nog var exakt vad jag förväntade mig av henne. Frukten av vårt långtgående arbete tillsammans har visat sig vara att jag kan känna mig helt försäkrad om att Josefine kommer att sätta sin prägel på det material jag ger henne, jag kommer att bli överraskad av vad hon gör med det materialet, men det kommer oavsett alltid att låta som min musik. Vi har ett ömsesidigt musikaliskt samförstånd, vilket *Runaway Q*, *Prelude to Portrait of a Voice* och *Portrait of a Voice* är bevis på för mig. I samarbetet med Josefine steg jag dock fortfarande inte in i rollen som interpret förutom i det inledande kompositionsarbetet.

I *Greatest Offender* var jag både den ende kompositören och en av två interpretter. Och det var kanske även där jag upplevde att symbiosen mellan fast notation, improvisation och interpreternas personligheter fungerade som bäst. Mitt pianomaterial var improvisatoriskt men innehöll ändå tillräckligt många restriktioner för att inte låta mig falla in i slentrianimprovisation, samtidigt som jag var tvungen att ständigt förhålla mig till det Marina spelade. Marinas fast noterade stämman erbjöd henne teknisk utmaning, samtidigt som hon hade möjligheten att förändra styckets form i realtid – något som sällan är möjligt ens i fri improvisation eftersom formen oftast blir linjär även om den är oberäknelig. *Greatest Offender* är alltid igenkännbar som stycke, men såväl innehåll som form är aldrig detsamma. Och jag upplevde att jag i den tvetydigheten kunde förena mina roller som kompositör och interpret, speciellt i förhållande till Marina i vårt uppdrag att tillsammans arbeta fram musiken. Det kanske inte heller är någon slump att *Greatest Offender* blev så **givande** som det blev med tanke på att det föregåtts av ett antal undersökande samarbeten som lade grunden för en väl genomtänkt arbetsprocess.

I *Omringad* flyttade jag mig också mellan kompositions- och interpretsrollen. Men trots att formatet var nytt, kändes kompositionsprocessen inte speciellt ny för varken mig eller Olle Petersson. Att låta ett stycke växa fram genom att prova material, stanna upp för diskussion, prova lite igen etc. känner jag väl igen från tillfällena när jag skrivit låtar i rockband eller dylik gehörsbaserad ensemble. Det är inget fel med den typen av process, och resultatet blev i det här fallet lyckat, men för mig erbjöd det inga nya perspektiv (utöver de kontextuella) på komposition som praktik. Däremot gav framförandet av *Omringad* mig ett mycket intressant exempel på hur mycket förflyttningen från kompositör till interpret kan påverka upplevelsen av ett stycke. Det jag såg som en praktisk lösning (att framföra röstdelen själv istället för att ta in en ”riktig” vokalist) blev ett normavvikande framförande i någon annans ögon. Att vilka kroppar som syns i olika musikaliska kontexter kan påverka upplevelsen av musiken är viktigt att inte glömma bort. Och kanske var det när jag och Olle framförde *Omringad* som jag lyckats distansera mig från idén om det manliga geniet som mest? Oavsett leder det mig till att titta lite på hur könsfördelningen ser ut i de samarbeten som har beskrivits i den här uppsatsen.

Av tio samarbetspartners är sex stycken kvinnor och fyra stycken män. De musiker jag har haft de överlägset mest ingående samarbetena med, har dock varit kvinnor. Vad det säger kan jag inte svara på i dagsläget, men det är en fundering som jag kommer att ta med mig till kommande samarbeten. Huruvida jag har brutit någon ny mark inom kollaboration mellan kompositörer och interpreteter vet jag inte. Men att jag själv har fått en djupare förståelse, för hur mitt skapande i förhållande till andra människor fungerar, vet jag. Och att jag kommer att bygga vidare på dessa lärdomar är jag övertygad om.

Referenser

Litteratur

Anthin, A. Hedman, P. (2013) ”Slutna ögon och hyttande nävar”. Uppsala: Uppsala universitet.

Cyrino, M. (2013) ”The Vocal Flute”. Luleå: Luleå tekniska universitet, 2013.

Elert, C-H. (1989). *Allmän och svensk fonetik. 6.*, omarb. uppl. Stockholm: Norstedts.

Frisk, H. Östersjö, S. (2006) ”Negotiating the Musical Work. An empirical study on the inter-relation between composition, interpretation and performance”. Beijing: opublicerad.

Gellwar Madsen, J. (2014). ”Både fint och fult”. Luleå: Luleå tekniska universitet.

Hedås, K. (2013) *LINJER Musikens rörelser – komposition i förändring*. Göteborg: Göteborgs universitet.

Ihde, D. (2007). *Listening and Voice*. New York: State University of New York Press.

Sadolin, C (2006). *Komplett sångteknik*. 1. utg. Köpenhamn: CVI Publications ApS.

Sundström, O. (2014). ”En röst, oändliga möjligheter”. Luleå: Luleå tekniska universitet

Partitur

Berberian, C. (1966). *Stripsody*. New York: C.F Peters Corporation.

Berio, L. (1958). *Sequenza III*. London: Universal Edition.

Cage, J. (1960). *Aria*. New York: C.F. Peters, Henmar Press Inc.

Gellwar Madsen, J. Sundström, O. (2015). *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*. opublicerad.

Morhed, K.(2013). *Falling and Paths*. opublicerad.

Schnebel, D. (1969). *MO-NO*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.

Sundström, O. (2013). *Circles and Veils*. opublicerad.

Wolff, C. (1969). *Prose Collection*.

Inspelningar

Zappa, F. (1986). *Does Humor Belong in Music?* New York: EMI.

Internetlänkar

<http://tankomljud.tumblr.com/post/102605935677/gubbe-med-bord-tjej-med-delay>

(besökt 2 februari 2016)

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=punk> (besökt 3 januari 2016)

https://en.wikiquote.org/wiki/Jean_Cocteau (besökt 5 mars 2016)

Lista över appendix

Appendix 1: *Colored in Silence*, partitur.

Appendix 2: *I am Caliban*, partitur.

Appendix 3: *Rebar Beauty*, partitur.

Appendix 4: *Punk Duet*, partitur.

Appendix 5: *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, partitur.

Appendix 6: *Greatest Offender*, partitur (flöjt).

Appendix 7: *Greatest Offender*, partitur (piano).

Lista över bilagor

Bilaga 1: *Colored in Silence*, inspelning.

Bilaga 2: *I am Caliban*, inspelning.

Bilaga 3: *Rebar Beauty*, inspelning.

Bilaga 4: *Punk Duet*, inspelning (takt 50-101).

Bilaga 5: *Runaway Q, Prelude to Portrait of a Voice*, inspelning (utvalda delar).

Bilaga 6: *Portrait of a Voice*, inspelning.

Bilaga 7: *Omringad*, inspelning (utvalda delar).

Colored in Silence

Olle Sundström

Free and changing (♩ = ca 60-80)

Flute

air tone

flz

pp *p* *mp* *pp*

5

t.r.

f (possible) *pp* *f* *pp*

7

p *mp* *mf* *f* *p* *add tone* *p*

11

mp *f* *p* *f* *pp* *f* *pp*

Copyright © 2014 Olle Sundström

Colored in Silence

2

Musical notation for measures 15-17. Measure 15 features a 9-measure rest followed by a melodic line starting on a whole note, with dynamics *pp*, *f*, *pp*, *f*, and *f*. Measure 16 continues the melodic line with dynamics *pp* and *f*. Measure 17 concludes with a 9-measure rest and a final *f* dynamic.

18

Musical notation for measures 18-19. Measure 18 begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line with dynamics *p* and *f*. Measure 19 continues the melodic line with a *pp* dynamic.

20

Musical notation for measures 20-21. Measure 20 contains a 9-measure rest, followed by a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mp*, *f*, and *pp*. Measure 21 continues the melodic line with dynamics *mp* and *pp*.

23

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 features a 9-measure rest, followed by a melodic line with dynamics *mp* and *pp*. Measure 24 continues the melodic line with dynamics *p* and *pp*, and includes the instruction "free dynamics".

Colored in Silence

3

26

Musical notation for measures 26-32. Measure 26: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 27: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 28: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 29: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 30: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 31: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 32: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G.

28

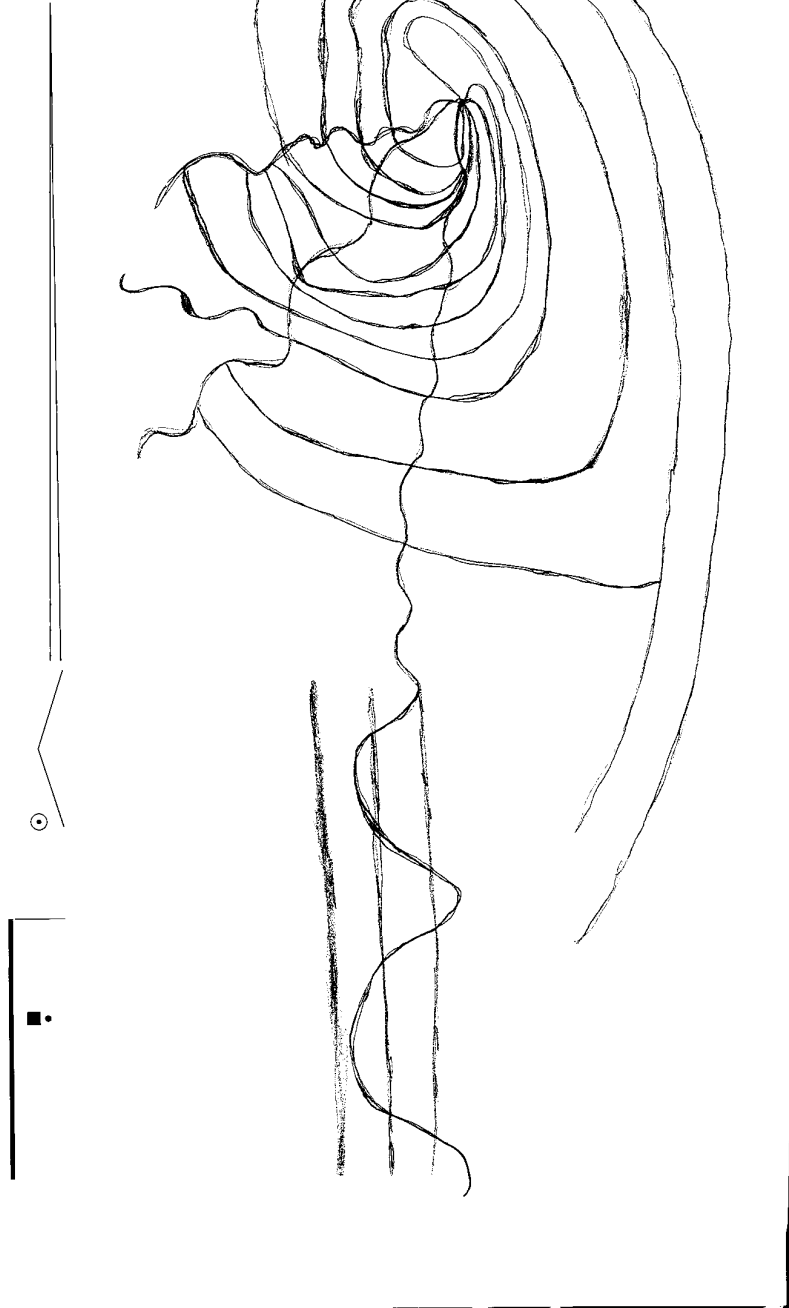
Musical notation for measures 28-32. Measure 28: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 29: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 30: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 31: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 32: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G.

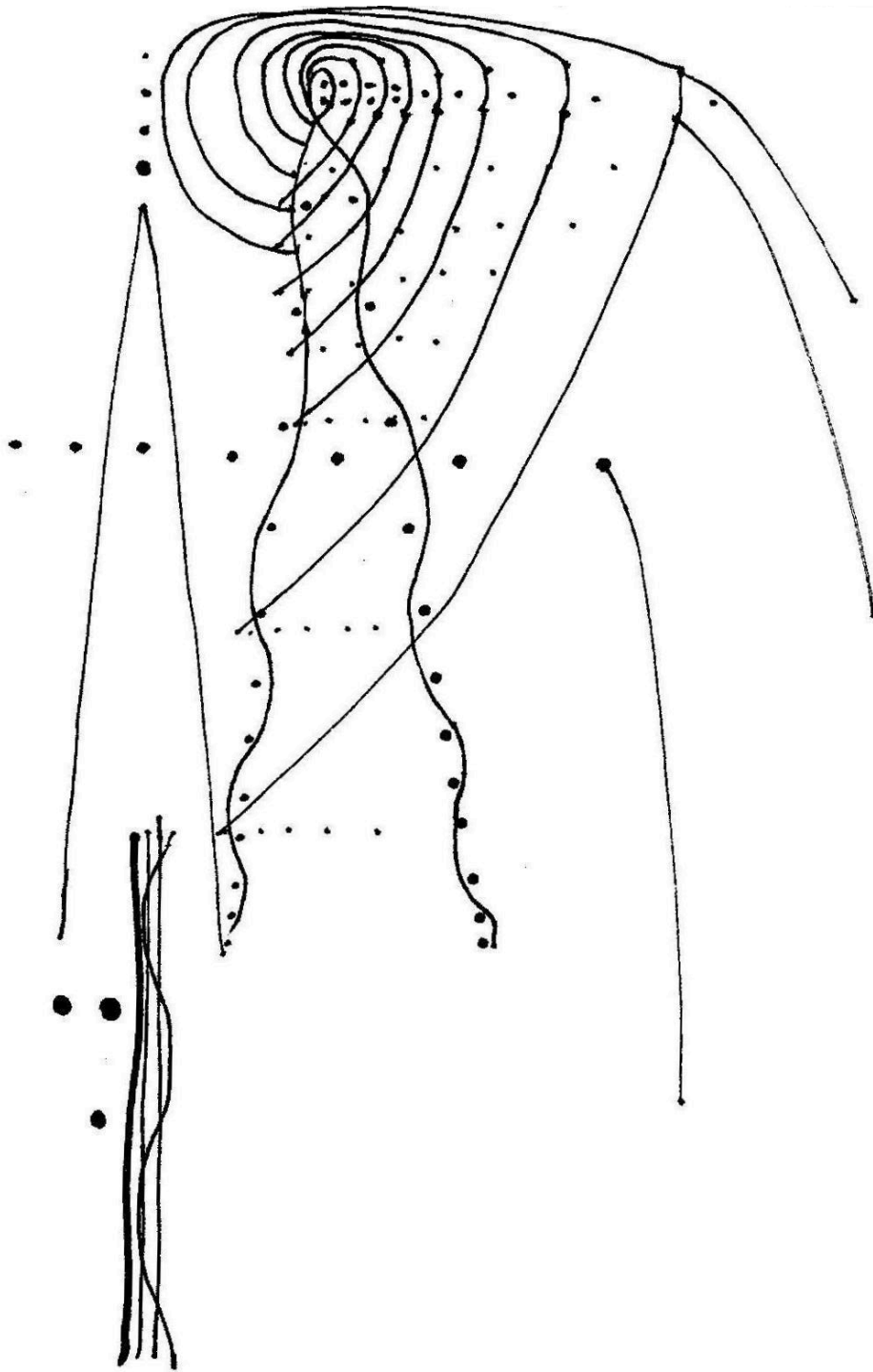
33

Musical notation for measures 33-37. Measure 33: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 34: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 35: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 36: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G. Measure 37: guitar chord with notes G, B, D, F, A, C, E, G.

Colored in Silence

4



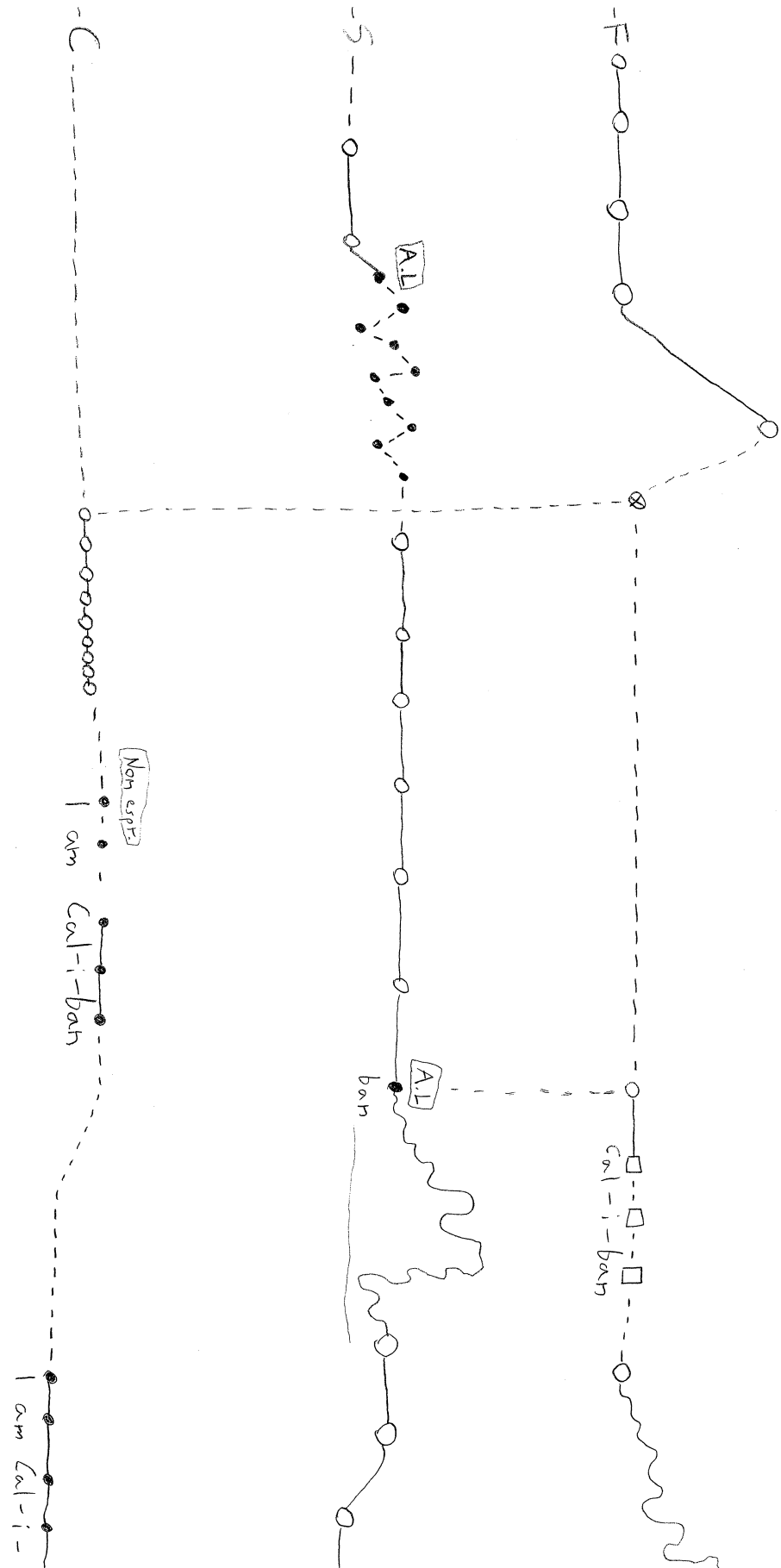


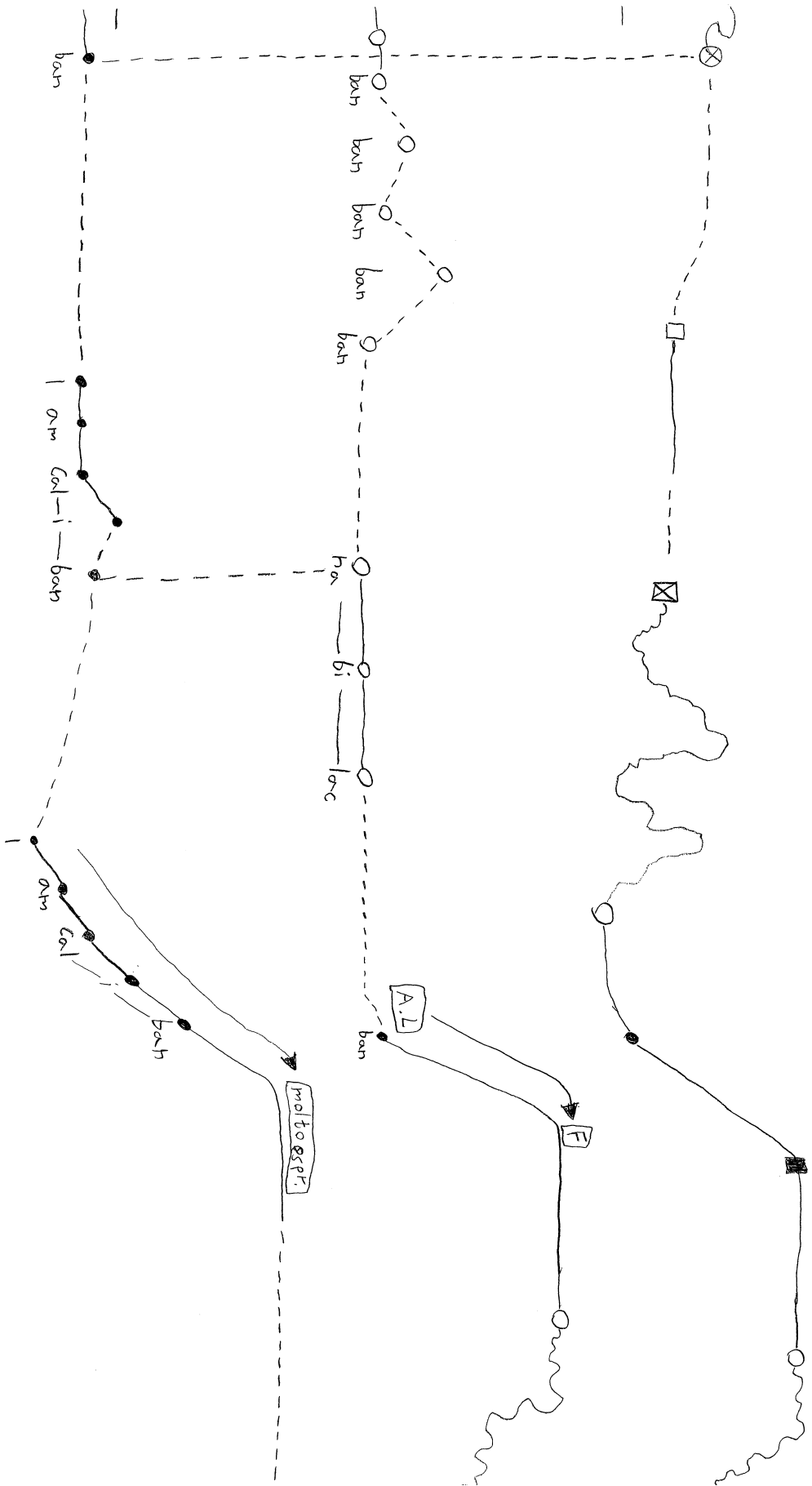
7

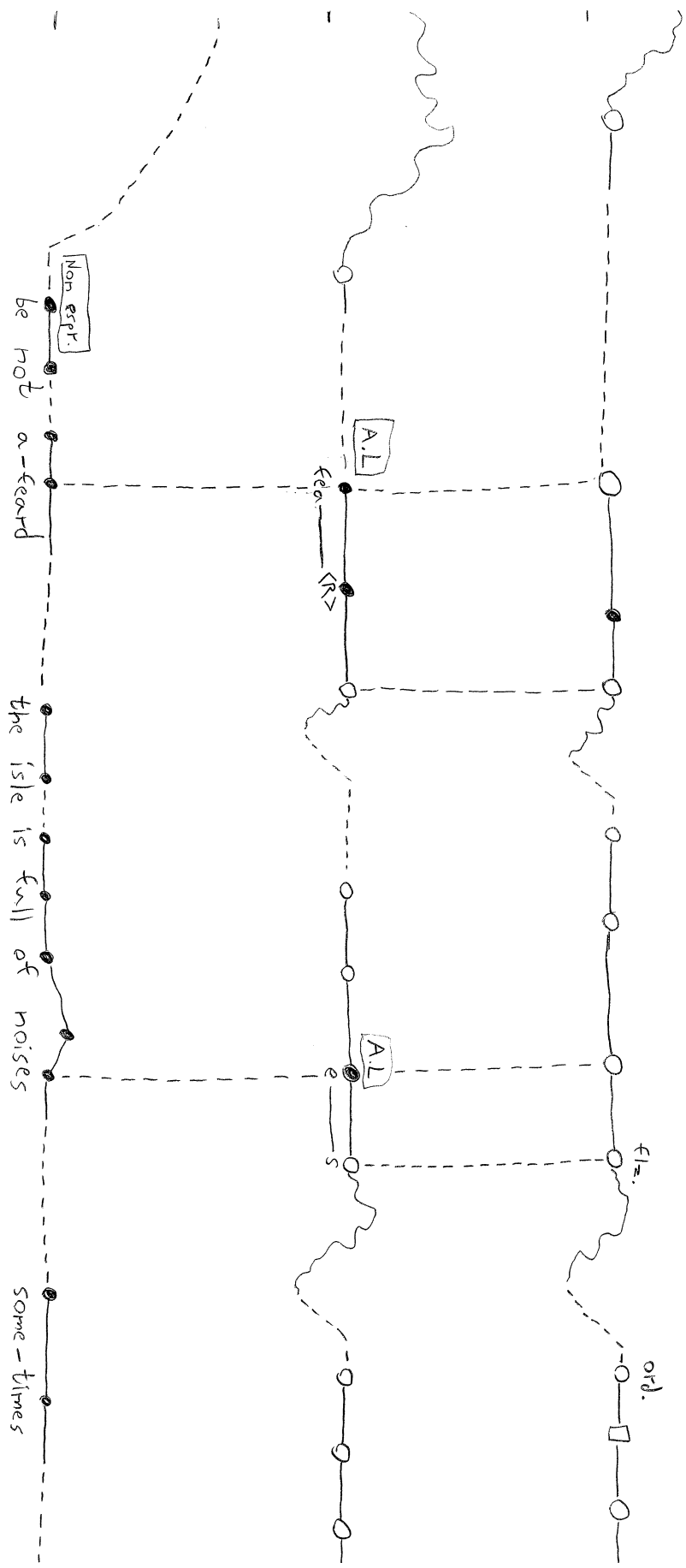
Colored in Silence

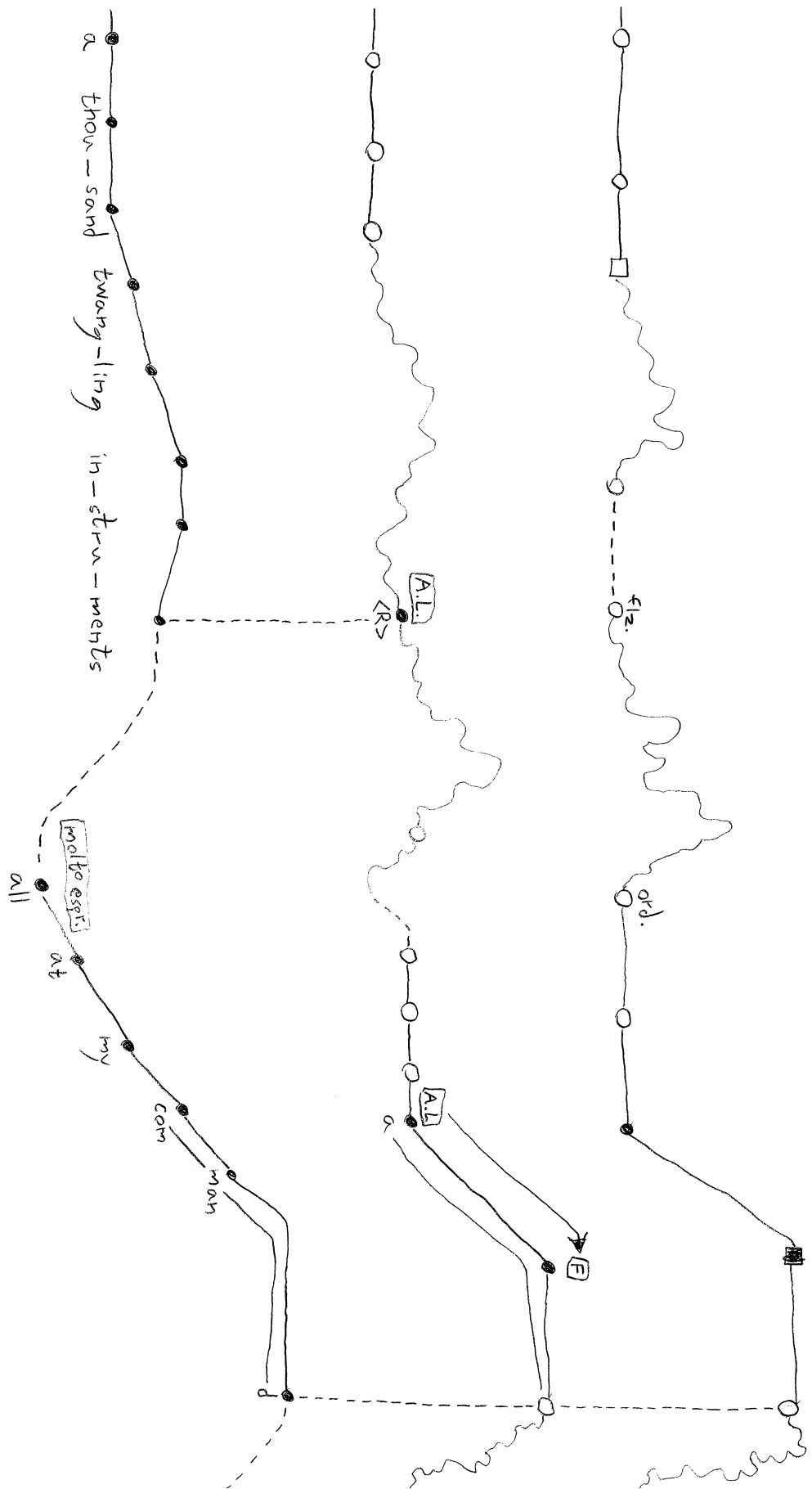
The musical score consists of two systems of music. The first system is written on a single staff and contains four measures. The first measure begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of notes with stems pointing downwards. The second measure continues this pattern with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic and includes a fermata over the final note. The fourth measure is a whole note chord with a piano (*pp*) dynamic, marked with a *9* (ninth) chord symbol. The second system also consists of two systems of music. The first system has four measures: the first is piano (*mp*), the second is mezzo-forte (*mp*), the third is piano (*p*), and the fourth is piano-piano (*pp*), all marked with a *9* chord symbol. The second system has four measures: the first is piano-piano (*pp*), the second is mezzo-forte (*mp*), the third is piano (*p*), and the fourth is forte (*f*), all marked with a *9* chord symbol. The final measure of the second system includes a fermata and a *7* (seventh) chord symbol.

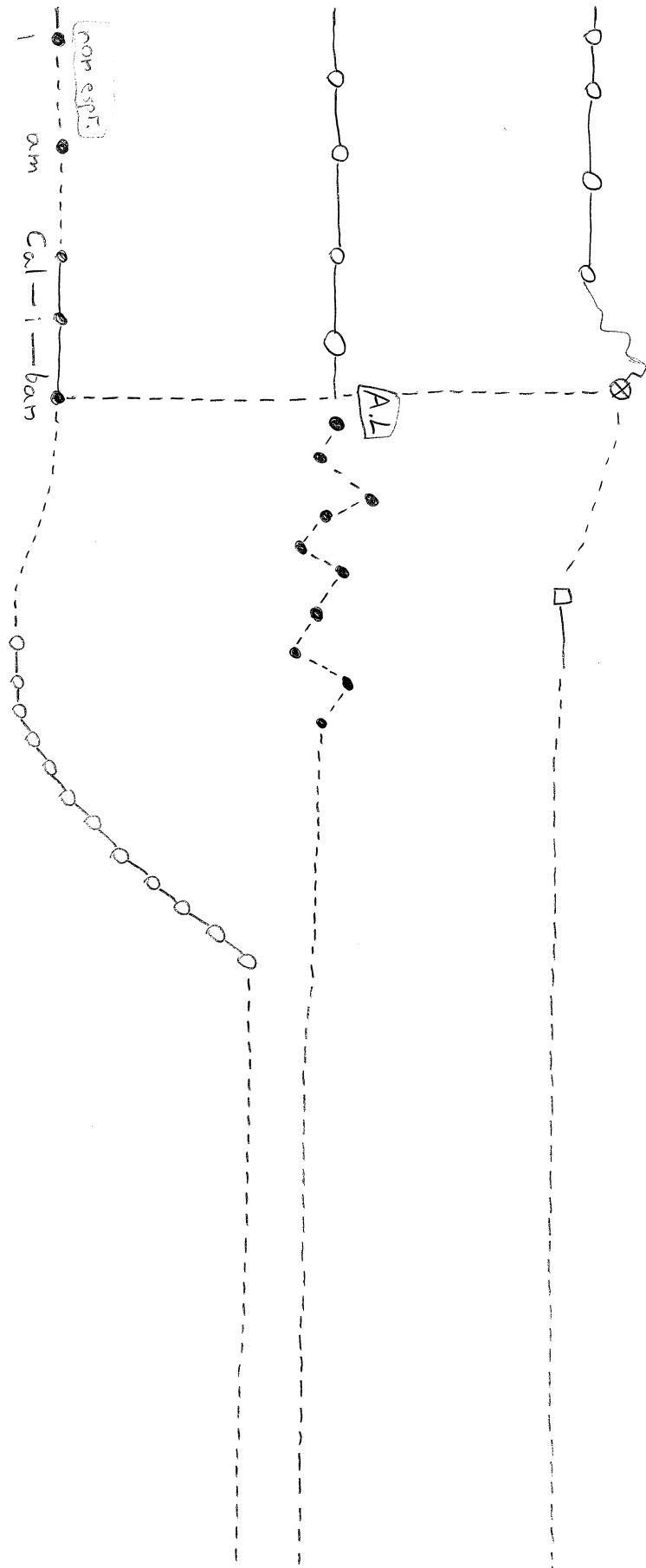
Appendix 2











Appendix 3

Transposing Score

Rebar Beauty

Olle Sundström

Free and flowing ♩ = 58-63 flz. poco accel.

Bass Flute

Cor Anglais

Bass Clarinet in Bb

Contrabassoon



A ♩ = 60-66

6

t.r.

add tone

Bass Flute

Bass Clarinet in Bb

Contrabassoon

Copyright © 2014 Olle Sundström

13 add voice **B**

mf pp f mp pp mf p

reed on

f p f mp f p f

19 **C**

mf pp f pp³ f p<

pp f mp pp

f f pp³ pp mp

reed on

f mp f pp mp

25

mf p f pp

mf pp f p

mf pp f pp

f pp mp f f

reed on

28

D

f *mp* *f* *ff* *pp* *f*

pp *f* *ff* *pp*

pp *f* *ff* *pp* *f*

pp *f* *ff* *pp* *f*

31

sing (in octave of choice) with mouth piece covered

mf

f *pp*

33

f *mp*

f *p* *f*

fp *f* *mp*

f *To. Bsn.*

E

35 *f* *fp* *f* *mp* *fp* *f* *mp* *f* *7* *f* *mp* *fp* *3*

accel.

38 *mf* *ff* *mf* *ff* *fp* *mp* *ff* *mf* *ff* *fp* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *fp* *ff* *fp* *ff* *p* *3* *pp* *p*

Bassoon

F 43 Snappy ♩ = ca 84-88 *ff* *mf* *ff* *mf* *mf* *ff* *mf* *ff* *7* *3* *3*

46

Musical score for measures 46-48. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The second staff (treble clef) features a triplet of eighth notes. The third staff (bass clef) has a melodic line with slurs and accents. The fourth staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *p* and *f*.

G

49

Musical score for measures 49-51, marked with a **G** chord symbol. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The second staff (treble clef) features a triplet of eighth notes. The third staff (bass clef) has a melodic line with slurs and accents. The fourth staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *f*.

52

Musical score for measures 52-55. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The second staff (treble clef) features a triplet of eighth notes. The third staff (bass clef) has a melodic line with slurs and accents. The fourth staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *f* and *ff*.

H

Musical score for section H, measures 72-76. The score is arranged in four staves. The first staff contains the main melody with dynamics *ff* and *rit.* markings. The second staff features a triplet accompaniment with dynamics *ff* and *mf*. The third staff continues the accompaniment with dynamics *ff*. The fourth staff is labeled "To Cbsn." and contains a few notes. A double bar line is present at the end of the section.



I ♩ = 72-76

Musical score for section I, measures 72-76. The score is arranged in four staves. The first staff contains the main melody with dynamics *mf* and *pp*. The second staff features a triplet accompaniment with dynamics *pp*. The third staff continues the accompaniment with dynamics *mf* and *pp*. The fourth staff is labeled "Contrabassoon reed off" and contains a bass line with dynamics *f* and a triplet. A double bar line is present at the end of the section.

65

f(possible) reed off *p* *f*

This system contains measures 65, 66, and 67. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a dynamic marking of *f*(possible). The second staff has a dynamic marking of *p* and the instruction "reed off". The third staff has a dynamic marking of *f*. There are triplets in measures 65 and 66, and a fermata in measure 67.



68

mf *f* *f*

This system contains measures 68 and 69. It features four staves. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The music consists of sixteenth-note patterns in the first staff and sustained notes in the other staves.



70

f *pp* *pp* *mp* *pp* *f*

This system contains measures 70, 71, and 72. It features four staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *pp*. The third staff has dynamic markings of *pp*, *mp*, and *pp*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The music includes sixteenth-note patterns and sustained notes.

Musical score system 1, measures 5-7. The score is in 5/4 time. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a dynamic marking of *f* and a *rit.* marking at the end of the system. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A double bar line is present at the end of the system.

Musical score system 2, measures 8-10. The tempo is marked as $\text{♩} = 64-69$. The score is in 5/4 time. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a *pp* marking. The second staff has a dynamic marking of *pp*. The third staff has a dynamic marking of *pp*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A double bar line is present at the end of the system.

Appendix 4

Olle Sundström

P U N K D U E T

Instrumentation

2 Flute
 Oboe
 3 Clarinet in Bb (3:rd doubling Clarinet in Eb)
 Bass Clarinet in Bb
 Contrabass Clarinet in Bb
 Bassoon
 Contrabassoon
 Soprano Saxophone
 Tenor Saxophone

 3 Trumpet in Bb (2:rd doubling Piccolo Trumpet)
 2 Horn in F
 2 Trombone
 Bass Trombone
 Euphonium
 Tuba

 Timpani
 Percussion (2 players):
 Snare Drum, 2 Bongos,
 Small China Cymbal, Vibraphone
 Bass Drum, Tubular Bells,
 Bamboo Wind Chimes

Full Score In C
Duration: ca 3'45"

Written in 2014-2015

*A special thank you to my friend Peter Hedman for providing
one of the improvisations that became part of
the foundation of this piece.*

PUNK DUET

Full score in C

Ole Sundström

Very Intense ♩ = 68-74

Flute 1

Flute 2

Oboe *solo w/loop sax*

Clarinet in Eb/
Clarinet in Bb 3 *Clarinet in Eb*

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2

Bass Clarinet
in Bb

Contrabass
Clarinet in Bb

Bassoon

Contrabassoon

Soprano Saxophone *solo w/loop*

Tenor Saxophone

Trumpet in Bb 1

Piccolo Trumpet/
Trumpet in Bb 2 *Piccolo Trumpet*

Trumpet in Bb 3

Horn in F 1

Horn in F 2

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Timpani: F, Bb, c, f

China Cymbal

Bongo 2 (smaller)

Bongo 1

Snare Drum

Bass Drum

Very Intense ♩ = 68-74

produce only air, no pitch *** execute all glissandi evenly during full note value*

4

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
E♭ Cl.
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Cb. Cl.
Bsn.
Cbson.
Sop. Sax.
Ten. Sax.
Tpt. 1
Perc. Tpt.
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tbn.
Timp.
Perc.
B. D.

* execute all grace notes on the beat

13

B

5

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2

B. Cl.

Ch. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Sop. Sax.

Ten. Sax.

Tpt. 1

Picc. Tpt.

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Perc.

B. D.

f dolce

mp

pp

f

ff

p

mf

ff

fp

ff

D

28

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2

B. Cl.

Ch. Cl.

Bsn.

Chbn.

Sop. Sax.

Ten. Sax.

Tpt. 1

Picc. Tpt.

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Perc.

B. D.

ff

f

mf

p

rit.

To B♭ Cl.

To B♭ Tpt.

To Vln. *rit.*

To Tbn. B.

7

48 **F** **G**

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. *pp*

Cl. 3 *pp*

Cl. 1 *pp* *mp*

Cl. 2 *pp*

B. Cl. *p* *f pos.* *pp*

Ch. Cl. *f pos.* *p* *pp*

Bsn. *f pos.* *p* *pp* reed on

Cb. Sn. *f pos.* *p* *pp* reed on

Sop. Sax. *pp*

Ten. Sax. *f pos.* *p* *pp*

Tpt. 1 *pp* bucket mute

Tpt. 2 *pp* bucket mute

Tpt. 3 *pp* bucket mute

Hn. 1 *ff* con sord.

Hn. 2 *ff* con sord.

Tbn. 1 *pp* *mf* *pp* *p*

Tbn. 2 *pp* *mf* *pp* *p*

B. Tbn. *pp* bucket mute

Euph. *f* *p* *mp*

Tba. *f* *p* *mp*

Temp.

Vln. *pp* *f* *pp* bow

Tub. B. *mp* *mf* *pp* Tubular Bell

* produce only air, no pitch

10

58

H rit. $\text{♩} = 69-76$

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. 3
Cl. 1
Cl. 2
B. Cl.
Cb. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Sop. Sax.
Ten. Sax.
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B. Tbn.
Euph.
Tbn.
Timp.
Vib.
Tub. B.

con sord.
con sord.
ord. mallets
rit. $\text{♩} = 69-76$

26

I J

11

FL 1

FL 2

Ob.

Cl. 3

Cl. 1

Cl. 2

B. Cl.

Ca. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Sop. Sax.

Ten. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Vib.

Tub. B.

Olle Sundström, Josefine Gellwær Madsen

RUNAWAY **Q**
- PRELUDE TO PORTRAIT OF A VOICE -

Instruktioner

Allmänt

Duration: 7-10 minuter. Där emellan bör den totala tiden hamma men den behöver inte fördelas jämnt över antalet sidor. Det är upp till dig om du väljer att uppehålla dig länge på en sida men passera en annan mycket fort etc. Speciellt *tonlösa sfärer* (se tonlösa sfärer) och i synnerhet *karaktärboxar* (se karaktärboxar) kan med fördel användas som zoner med ett friare förhållningssätt till tid.

Tonhöjd. Linjen, som följes från vänster till höger, visar ungefärlig tonhöjd. Sjung i ditt vanliga talläge när linjen är i mitten av sidan vertikalt. Är linjen i den övre delen av sidan är tessituran högre än ditt talläge och vice versa. Linjens förändringar i riktning bör dock inte följas slaviskt. X antal millimeter över mitten innebär till exempel inte en specifik tonhöjd utan hur stor en registerförändring blir är upp till dig. Dra dig inte för att utnyttja registertremerna där du tycker att linjen antyder det, stora kontraster i tessituran välkomnas. Om du dock finner dig i ett läge där du inte kan följa linjens riktning, för att din röst inte når högre/lägre än där du befinner dig för tillfället, får du avvika från den angivna riktningen genom att ligga kvar i tonläge, eller hoppa upp/ner för att från den nya positionen börja följa linjen.

Pauser. Tomma utrymmen, till exempel mellan två linjer i horisontell riktning är pauser. Eftersom tempot är fritt motsvarar inte ett visst avstånd med tomhet ett visst antal sekunder. Ett tillsynes stort tomrum behöver inte nödvändigtvis utläsas som en lång paus och vice versa. Flera korta linjer med mellanrum bör, utifrån ovanstående information, läsas som mer eller mindre korta toner som inte binds samman. Det exakta antalet korta linjer behöver dock inte motsvaras av antalet producerade toner. Tex. 15 korta linjer i följd behöver inte utföras som 15 korta toner utan kan med fördel ses på som en passage med korta separerade toner. Antalet bestämmes du. På samma sätt är det fritt fram att hämta andan om/när det behövs även under en passage utan några tomrum inskrivna i partituret.

Text. Där text förekommer under tonlinjen, samt övrigt material, ska den verbaliseras. Bruka valfria vokaler där ingen text förkommer. En kontinuerlig linje efter en konsonant (se t.ex. tungrots-r:et sid. 1) indikerar att du ska ljuda den konsonanten tills linjen tar slut eller en annan bokstav dyker upp. En passage med flera konsonanter i följd (se t.ex. sid. 5) behandlas likadant som passager med korta toner: antalet utskrivna konsonanter behöver inte speglas i utförandet. Om en konsonant följs av en linje under en passage med tonlösa sfärer (se tonlösa sfärer) ska den konsonanten upprepas tills annat anges (se ex. sid. 14). Vokaler inom parentes under den huvudsakliga textlinjen hänvisar till förändring av formlanter.

Röster. Vilken röstteknik som ska användas är angivet i form av bokstäver i boxar (genomgång av de olika rösterna följer nedan). Den angivna rösttekniken ska i princip användas tills något annat anges, men om det är långt avstånd mellan två teknikanviselser får du gradvis byta teknik om du känner för det. Du får även blanda in andra tekniker utöver den som står angiven för att t.ex. underlätta stora hopp i tessitura etc.

Detaljinstruktioner i kronologisk ordning

"J" i en box: Jazzröst. I jazzrösten ingår valmöjligheten att imitera instrument på de sätt som är brukliga inom jazz, t.ex. imitera en trumpet.

Tonlösa sfärer: En mer eller mindre cirkulär slutet sfär innebär att du inte ska tona materialet om inte annan instruktion anges (se t.ex. sid. 6). När en sfär, eller en passage med flera ihopstående sfärer, tar slut återgår du till art använda den senast angivna rösttekniken. Sfärernas storlek anyder hur länge du ska uppehålla dig där (stor sfär=lång tid, liten sfär=kort tid) men du kan förhålla dig än mer fritt till tiden i dessa sfärer jämfört med det övriga materialet, exklusive karaktärsboxar (se "karaktärsboxar").

f/z: Fladdertunga. Denna instruktion förekommer alltid i kombination med ett "I" i texten.

"M" i en box: Musikalröst.

"I" i en box: Utför det angivna materialet på inandning. Om denna instruktion ges i kombination med en tonlös sfär gäller den bara tills sfären tar slut, eller tills annan instruktion anges.

"V" i en box: Står för "vomit sound", kråkljud på svenska. Ett "V" följt av en pil som pekar på en genomkryssad box innebär att du ska pressa dina kråkljud så pass långt att du nästan kråks (se sid. 15)

"C" i en box: Står för "classical". Sjung med klassisk teknik.

"O" i en box: Opera. Använd en överdrivet dramatisk version av din klassiska sång. En pil från "C" till "O" visar att du ska göra en gradvis övergång till en mer dramatisk operaklang.

<p>: Ett perkussivt p-jud som görs med läpparna. Förekommer som en del av texten.

"W" i en box: Står för "Whistle". Blås mestadels ut luft, men med lite visselljud. Förekommer uteslutande i kombination med tonlösa sfärer.

"H" i en box: Hyperventilera. Förekommer uteslutande i kombination med tonlösa sfärer.

"I.S.B" i en box: Inhalerad *scary baby voice*.

"E.M" i en box: Står för "exhale multiphonic". När detta står angivet ska två toner produceras på utandning men du får inte använda övertonssång då det används som en separat teknik i "Runaway O". Samtliga multiphonic-tekniker står alltid angivna i kombination med två linjer, plus eventuell texlinje, för att visa att det är två toner som ska produceras.

"S" i en box: Skrik. Tekniklöst utan att försöka pricka en specifik tonhöjd, men följ ändå den angivna tессituran.

"S.B" i en box: Scary baby voice.

<g>: perkussivt g-ljud som görs med strupen. Förekommer uteslutande med ton.

"K" i en box: Kulning. En pil från "K" till "O" visar att du ska göra en gradvis övergång till dramatisk operaklang

"I.M" i en box: Inhalerad multiphonic.

"G" i en box: Growl. Liknande "E.M" men du behöver inte fokusera på att producera två toner. Förekommer enbart i låg tессitura.

"W.M" i en box: står för "whistle multiphonic". Vissla och sjung samtidigt.

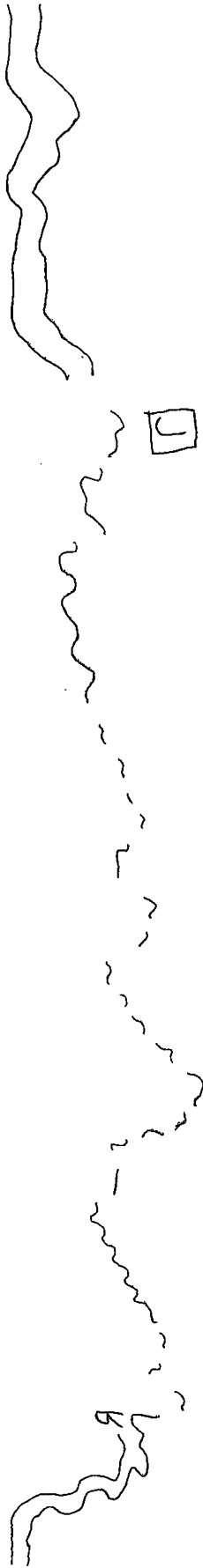
"O.S" i en box: Står för "overtone singing". Utgå från en sjungen fundamental och lyft fram material ur övertonsspektrumet.

Karaktärsbox: En rektangulär box som bryter av tonlinjen är en så kallad karaktärsbox. Här anammar du en inre karaktär (Ann). Vad du väljer att utföra i karaktärsboxen är upp till dig. Du får använda dig av text och som består av nonsens eller riktiga ord på valfritt/valfria språk.

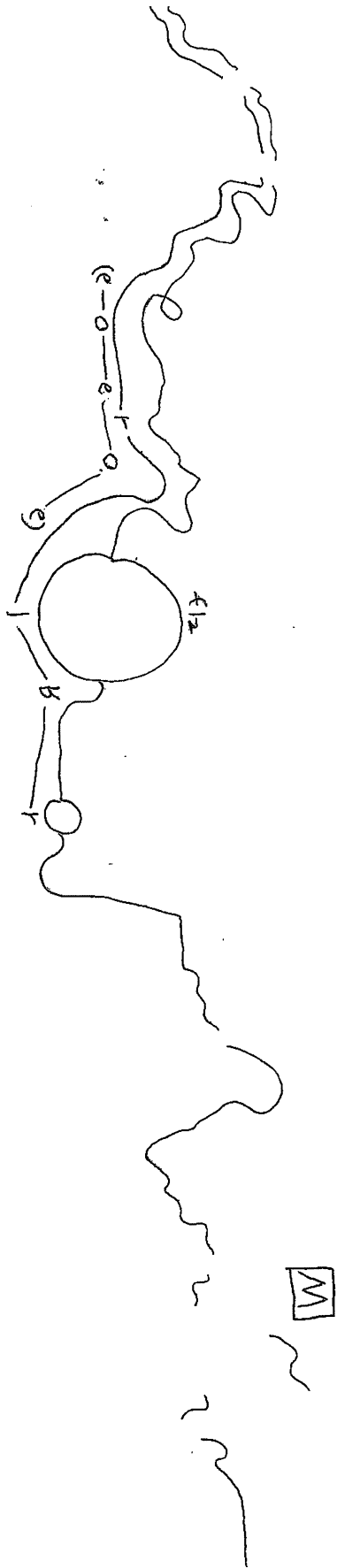
Karaktärsboxarnas storlek antyder hur länge du ska uppehålla dig där (stor box=lång tid, liten box=kort tid) men du kan förhålla dig än mer fritt till tiden i dessa boxar jämfört med det övriga materialet, inklusive tonlösa sfärer.

"T" i en box: Perkussiva ljud med tungan. Förekommer uteslutande i kombination med tonlösa sfärer.

Rimnaway Q

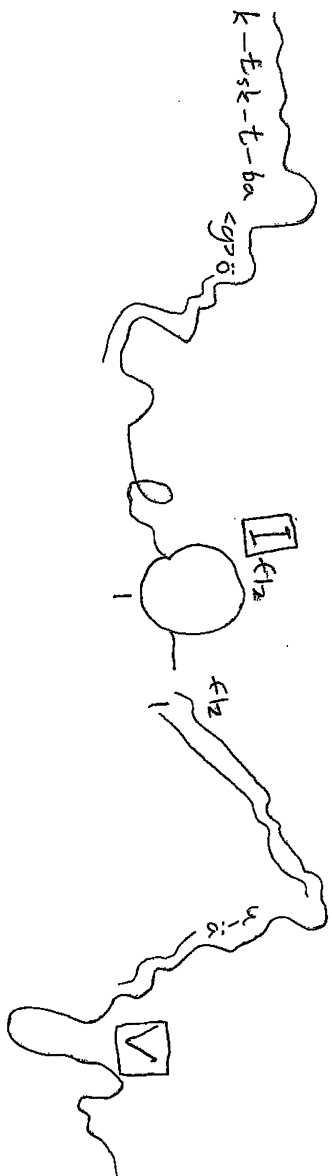


Kuhaway Q

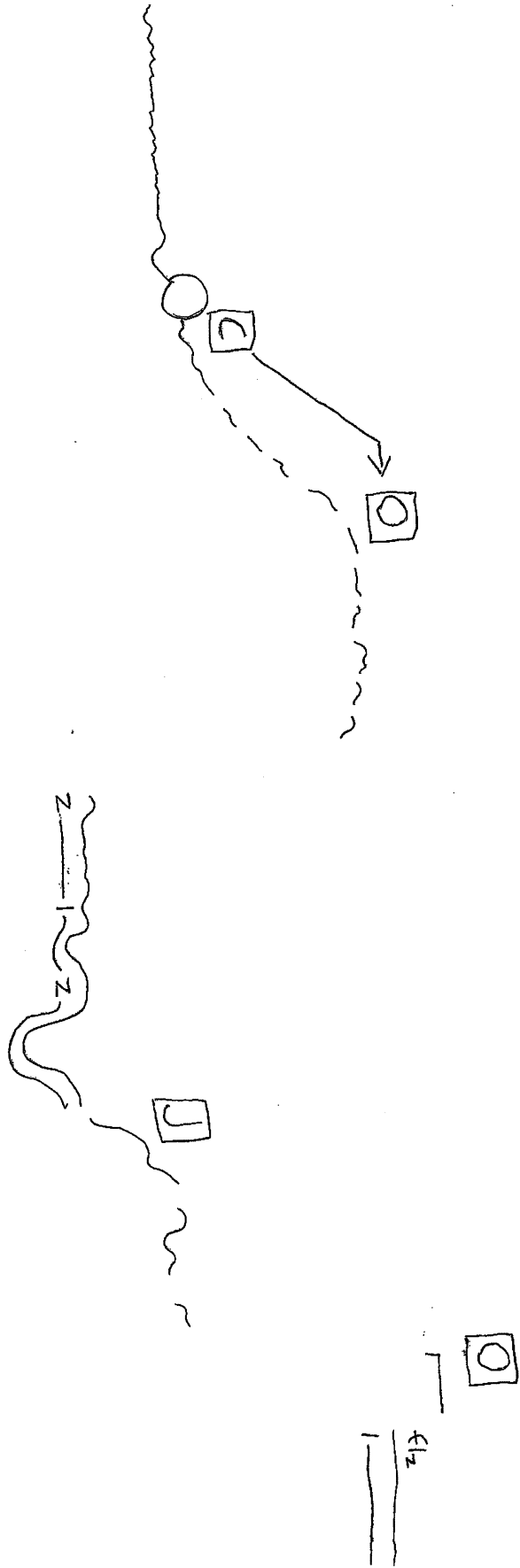


Runaway Q

5



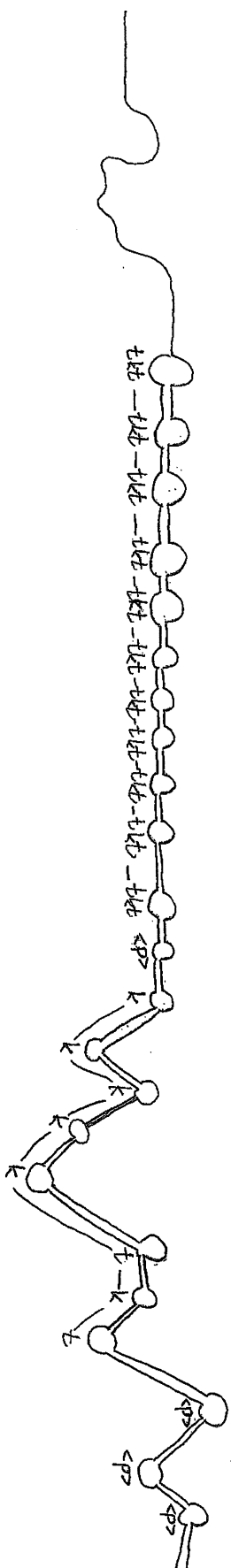
Runway Q



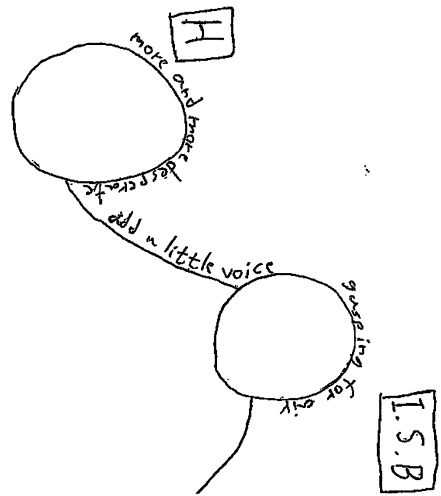
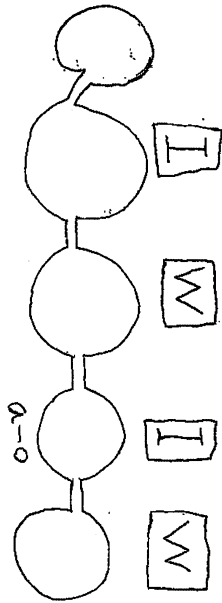
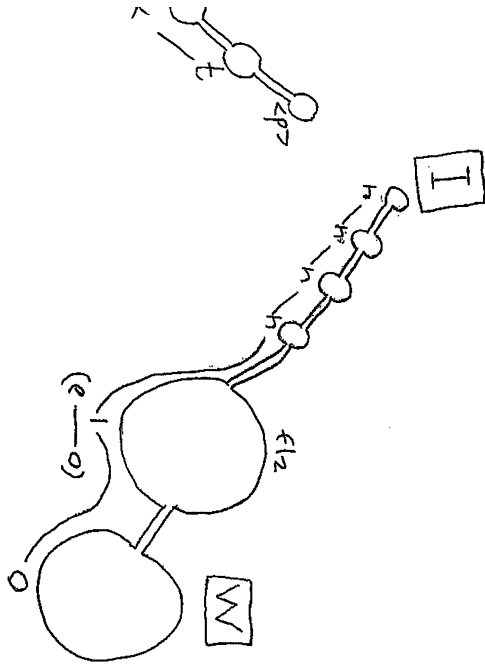
+

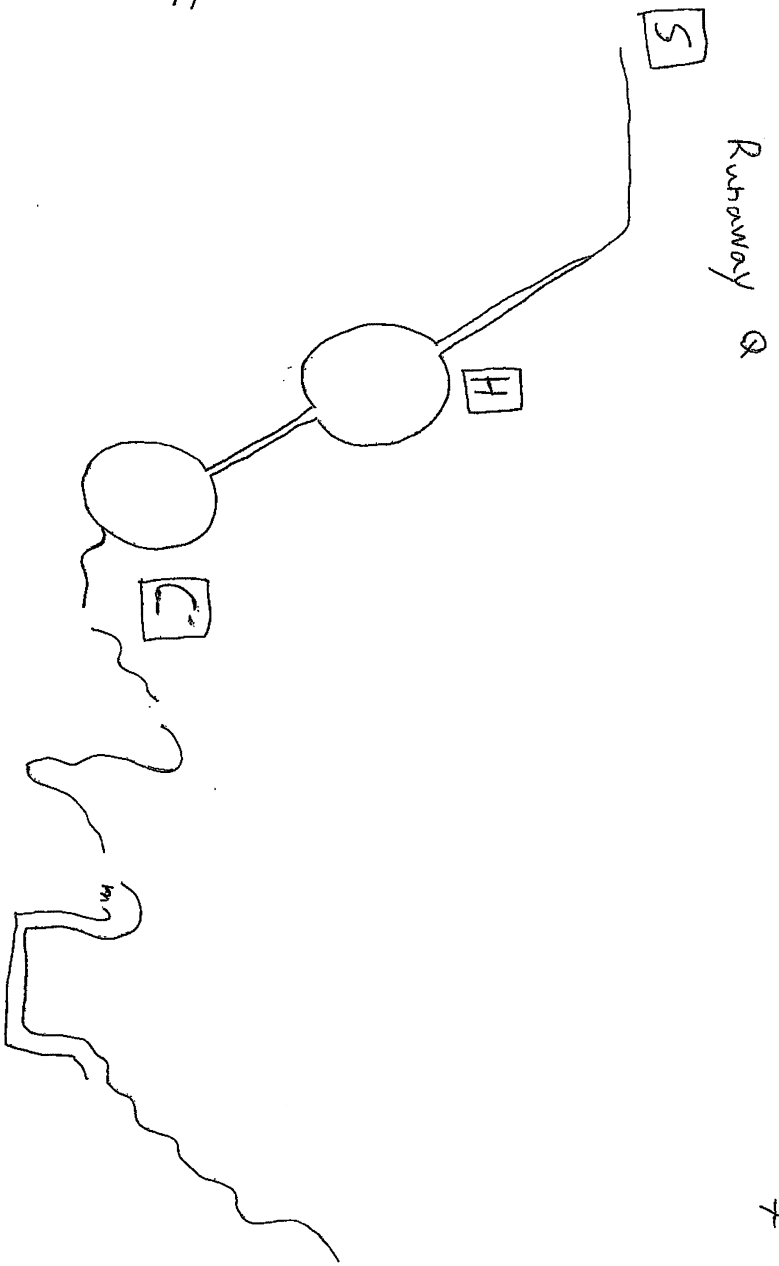
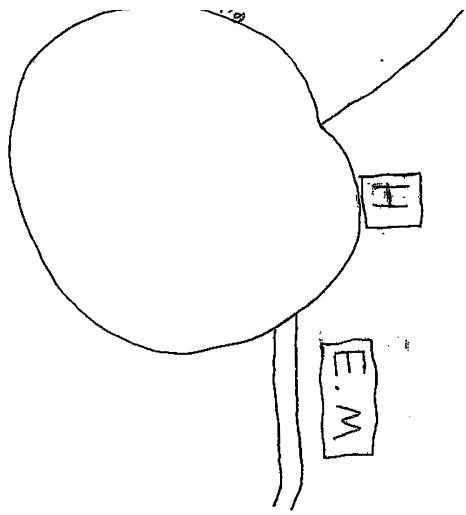
Runaway Q

5



Rinaway Q



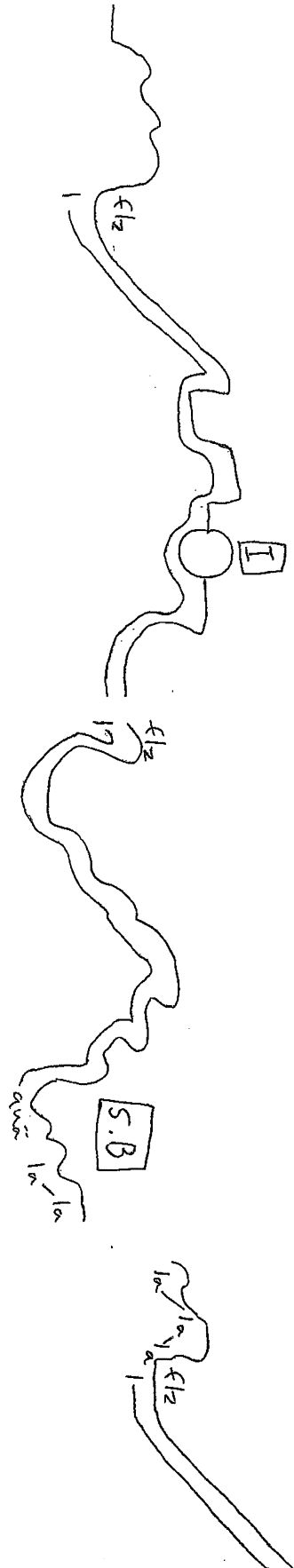


Runway α

7

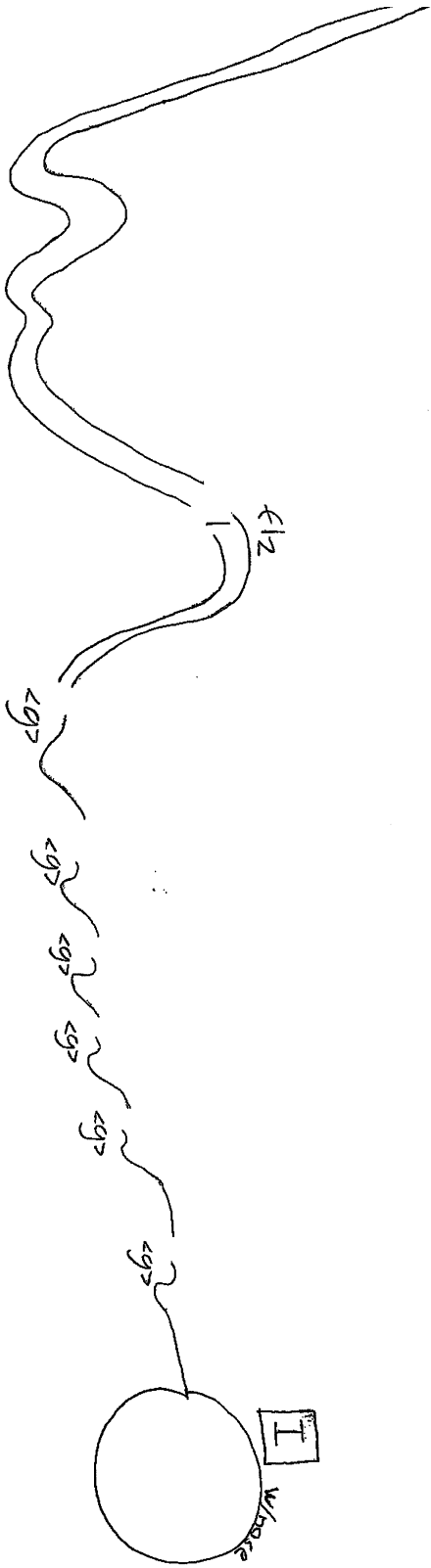
Ruhaway Q

8



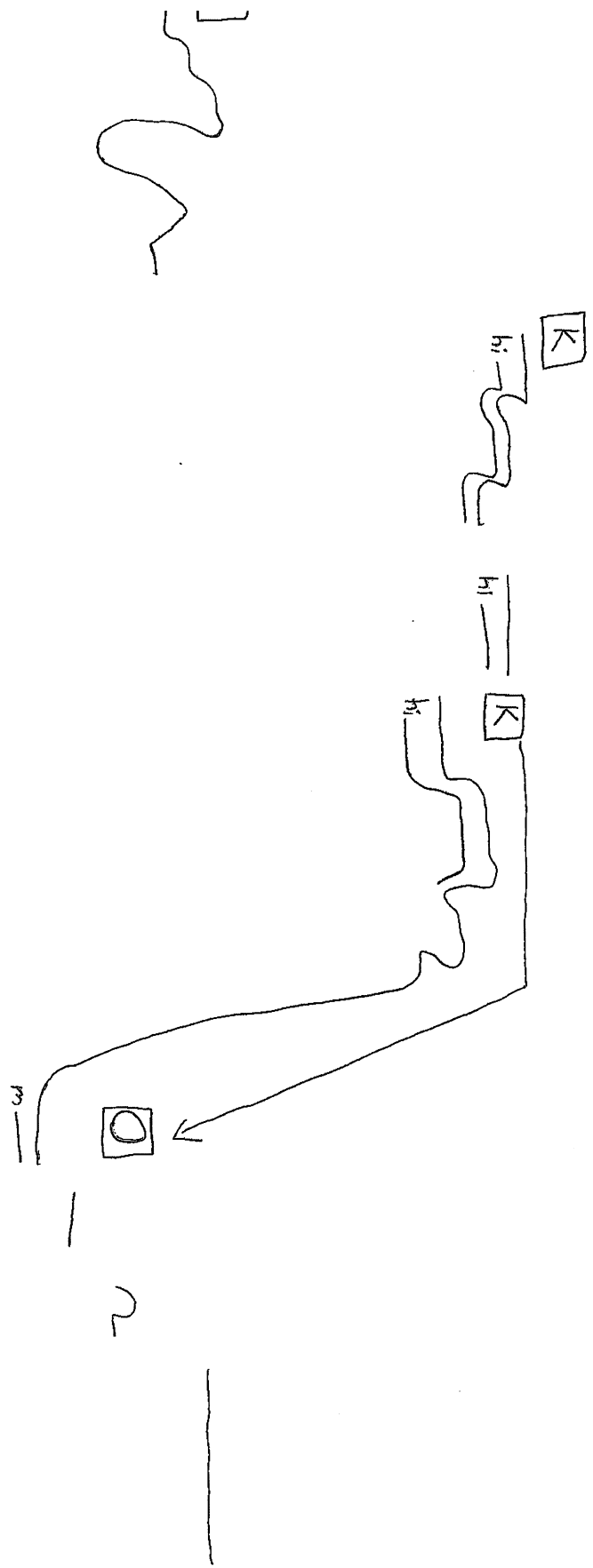
Runaway Q

9

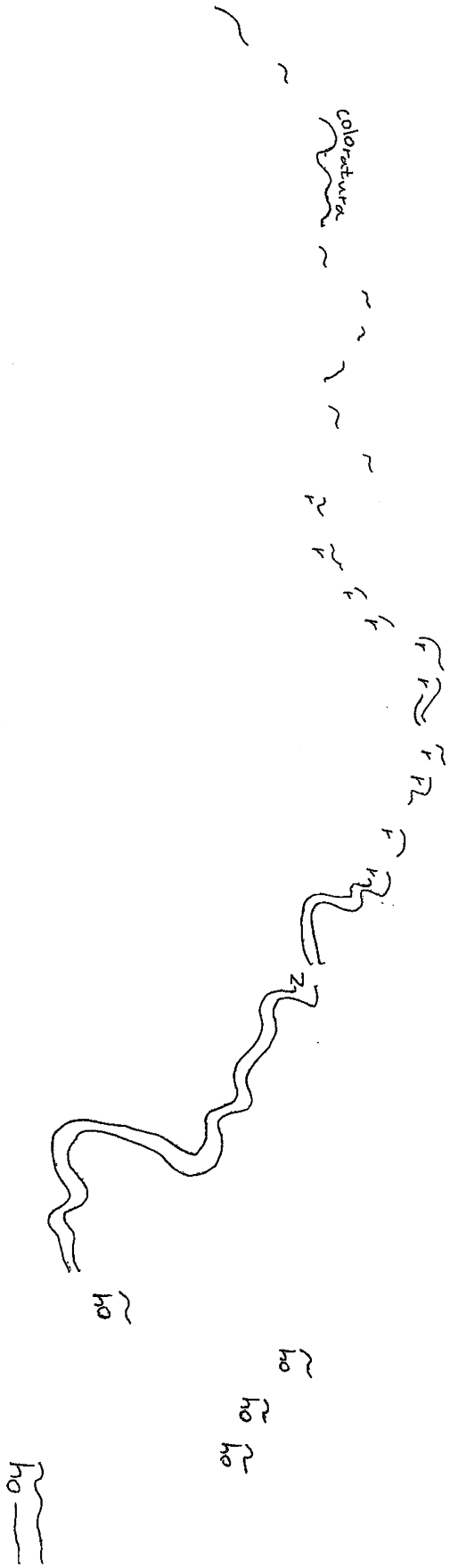


Runway Q

10

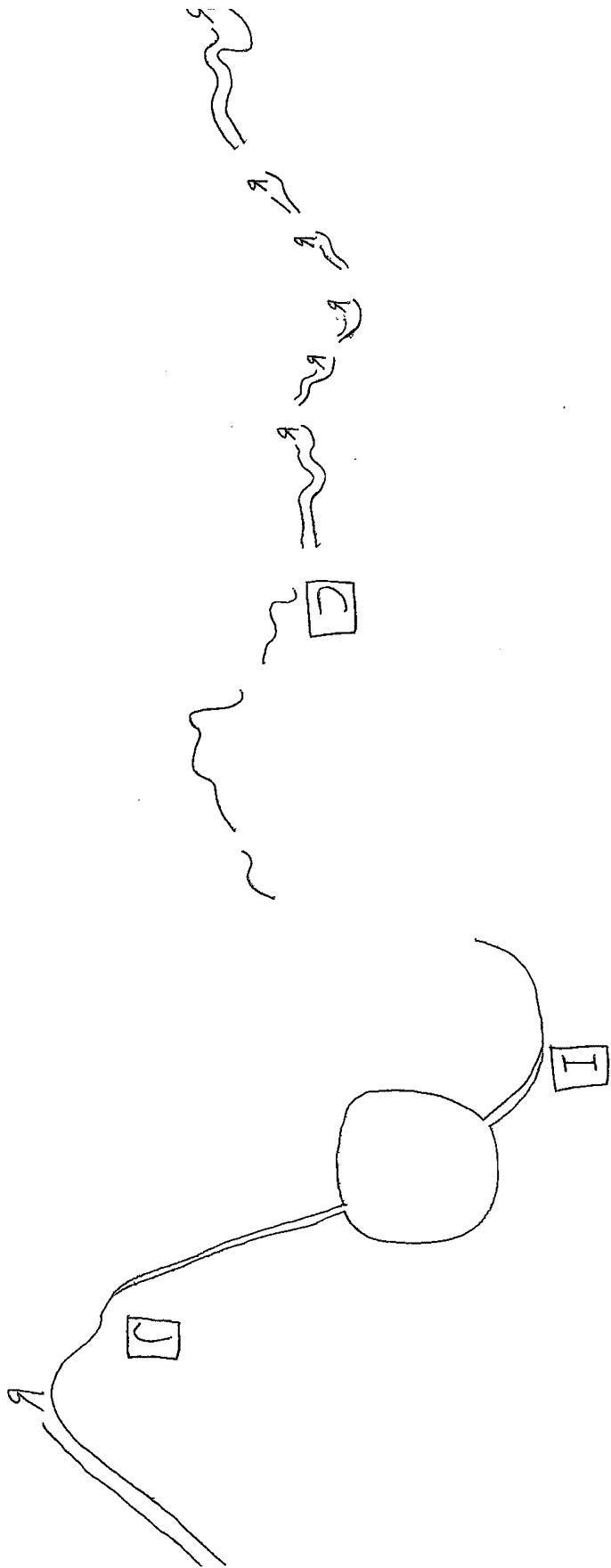


Runway Q

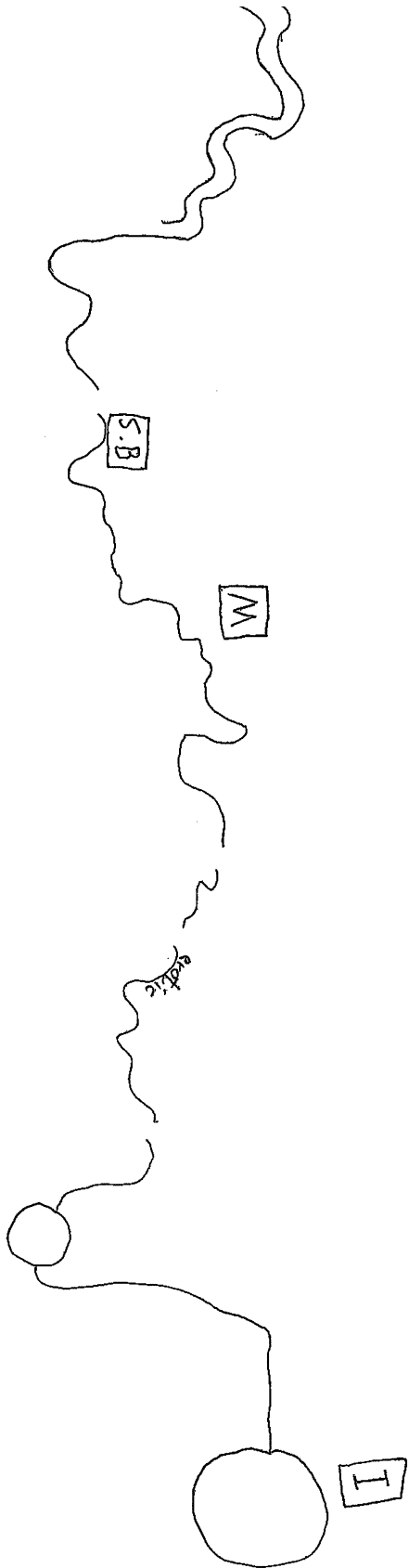


Runway Q

12

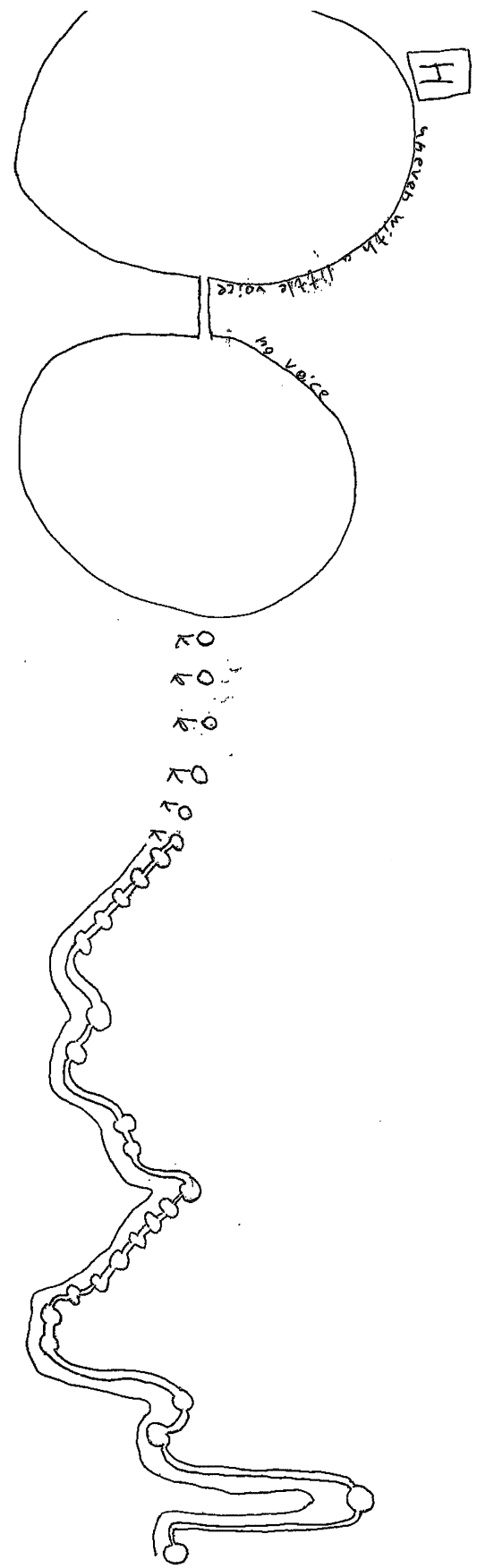


Runaway Q



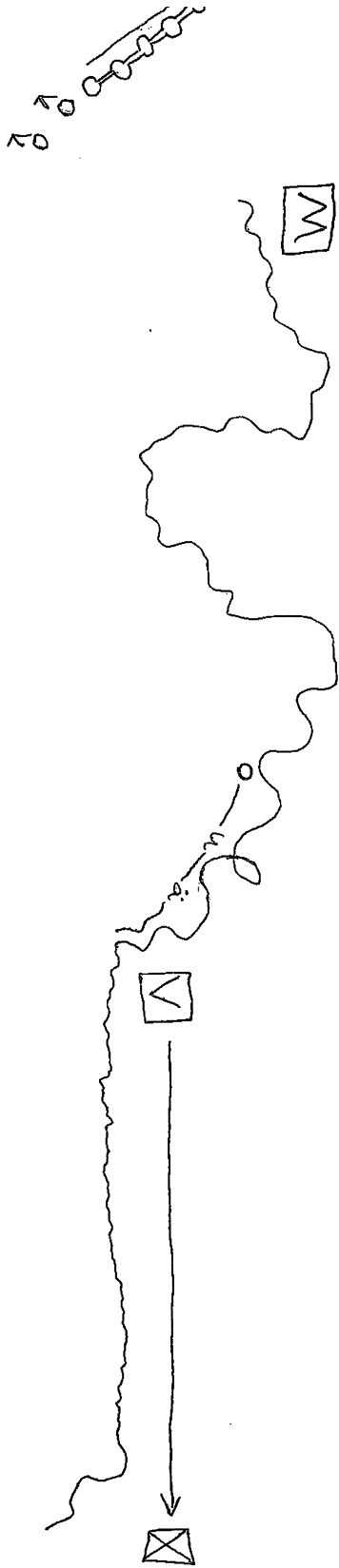
Ruhaway a

17

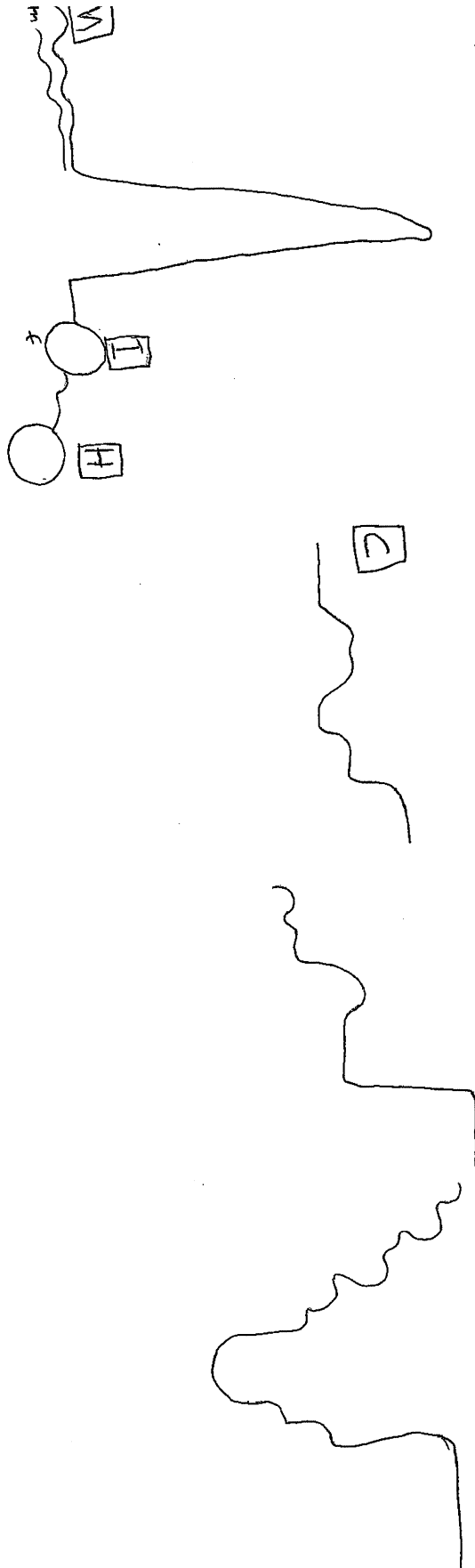


Ruhaway Q

15

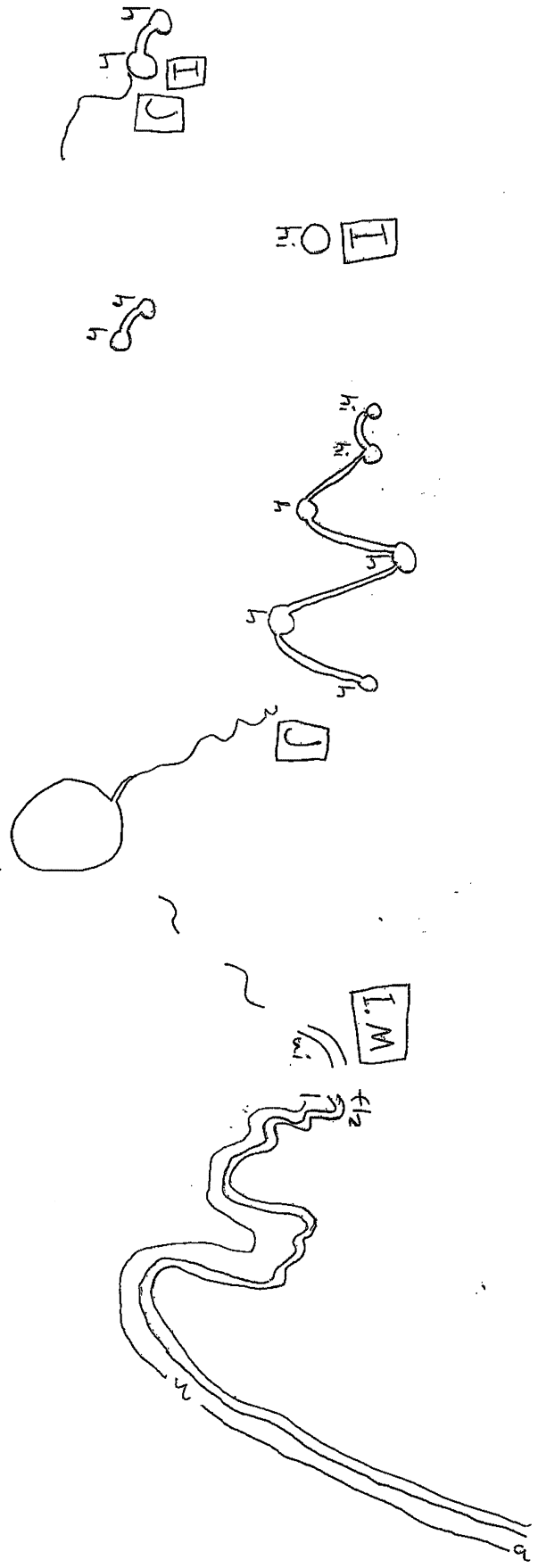


Runaway Q



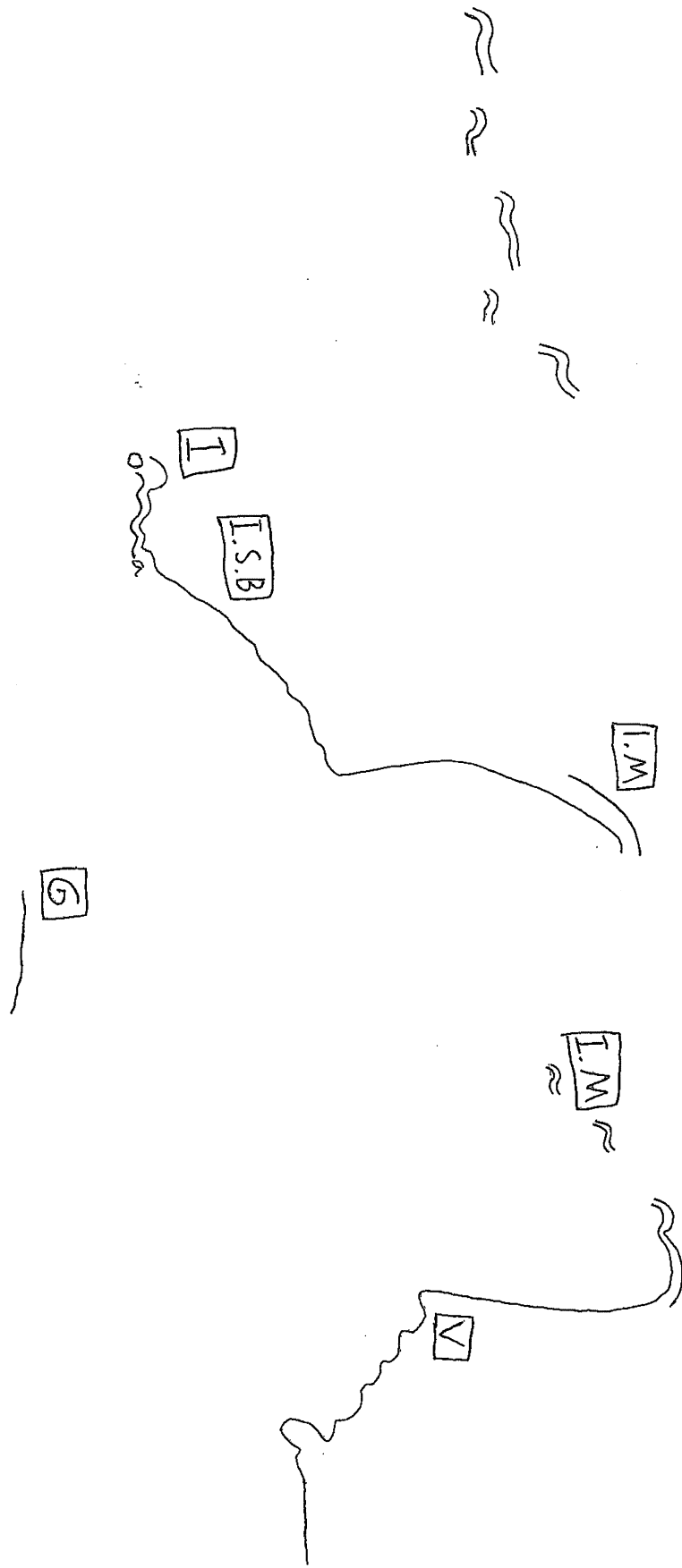
16

Ruhaway Q



17

Runway Q



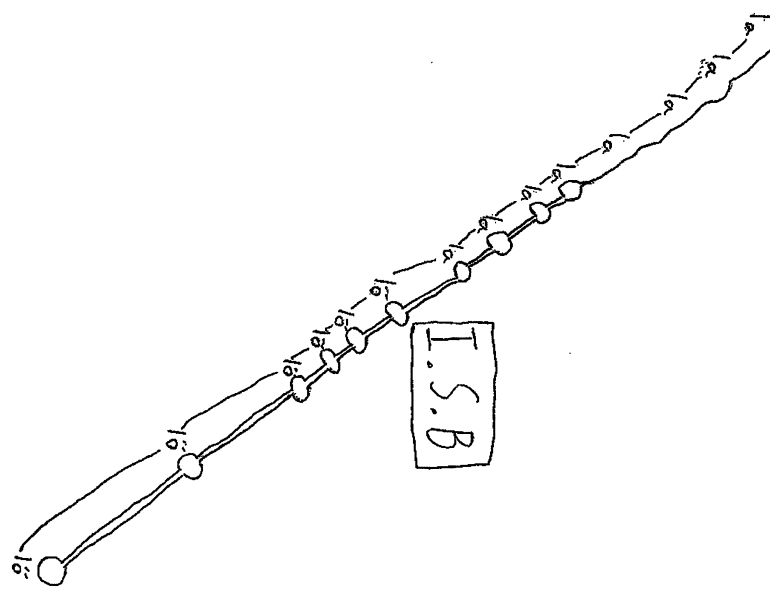
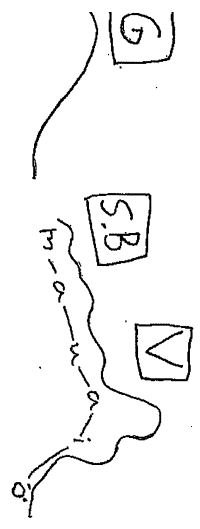
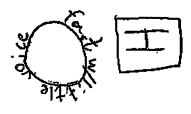
LT

Runway Q

S
pa ta ta ta

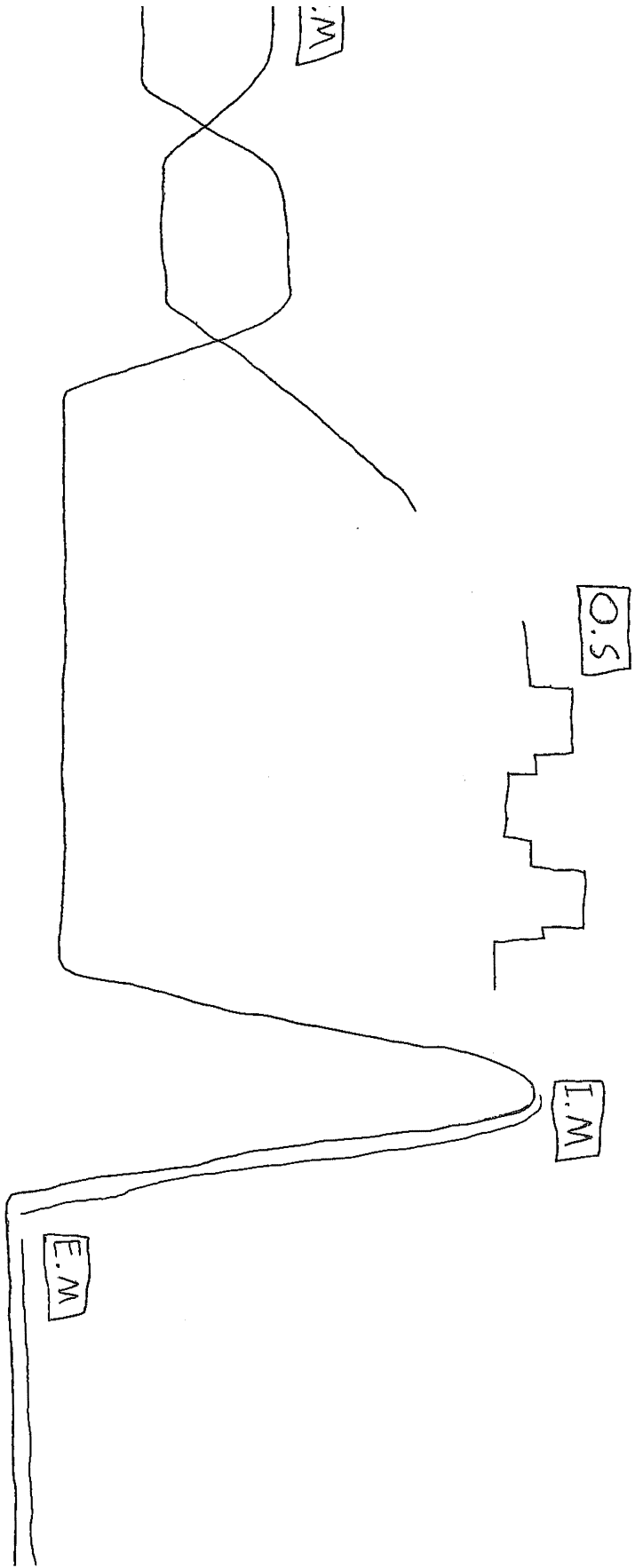
S.B

I.S.B



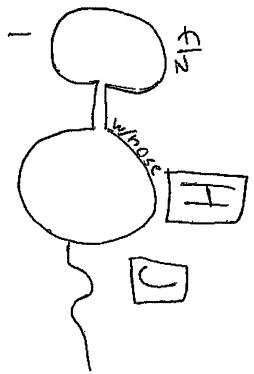
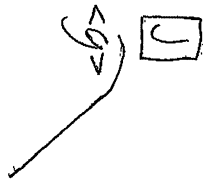
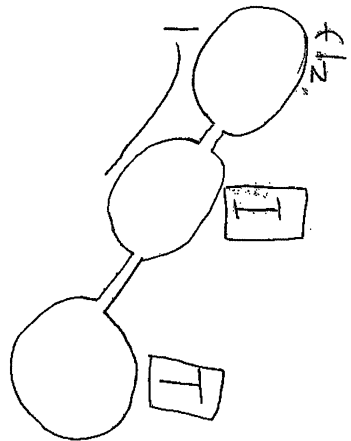
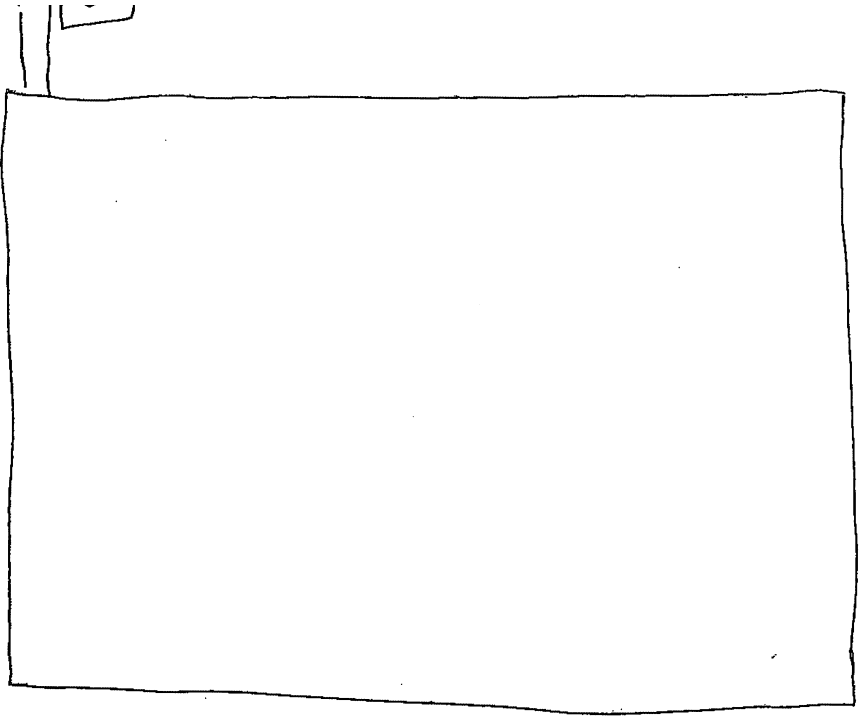
Runway &

20



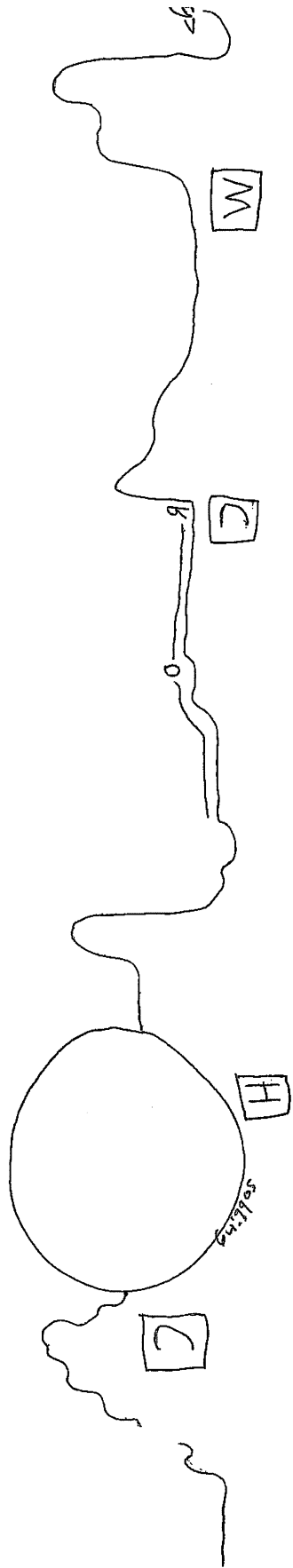
Rutaway Q

21



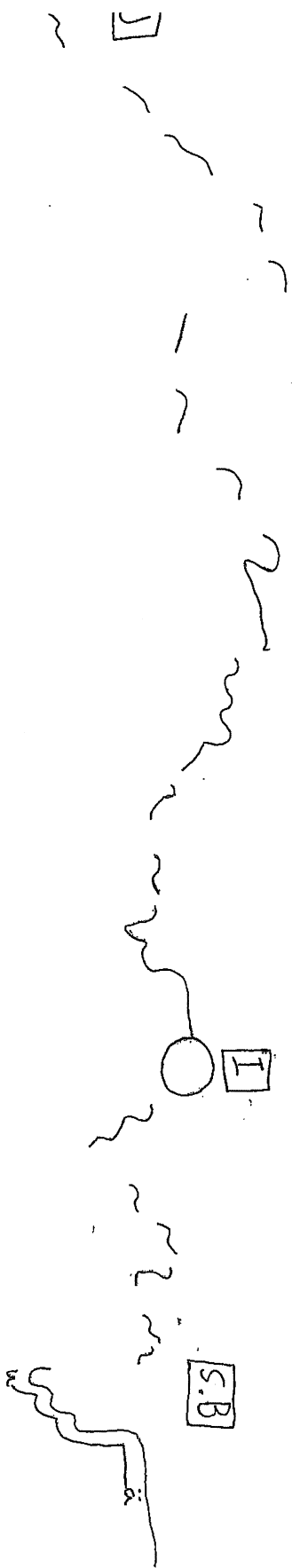
Runway 2

2.2



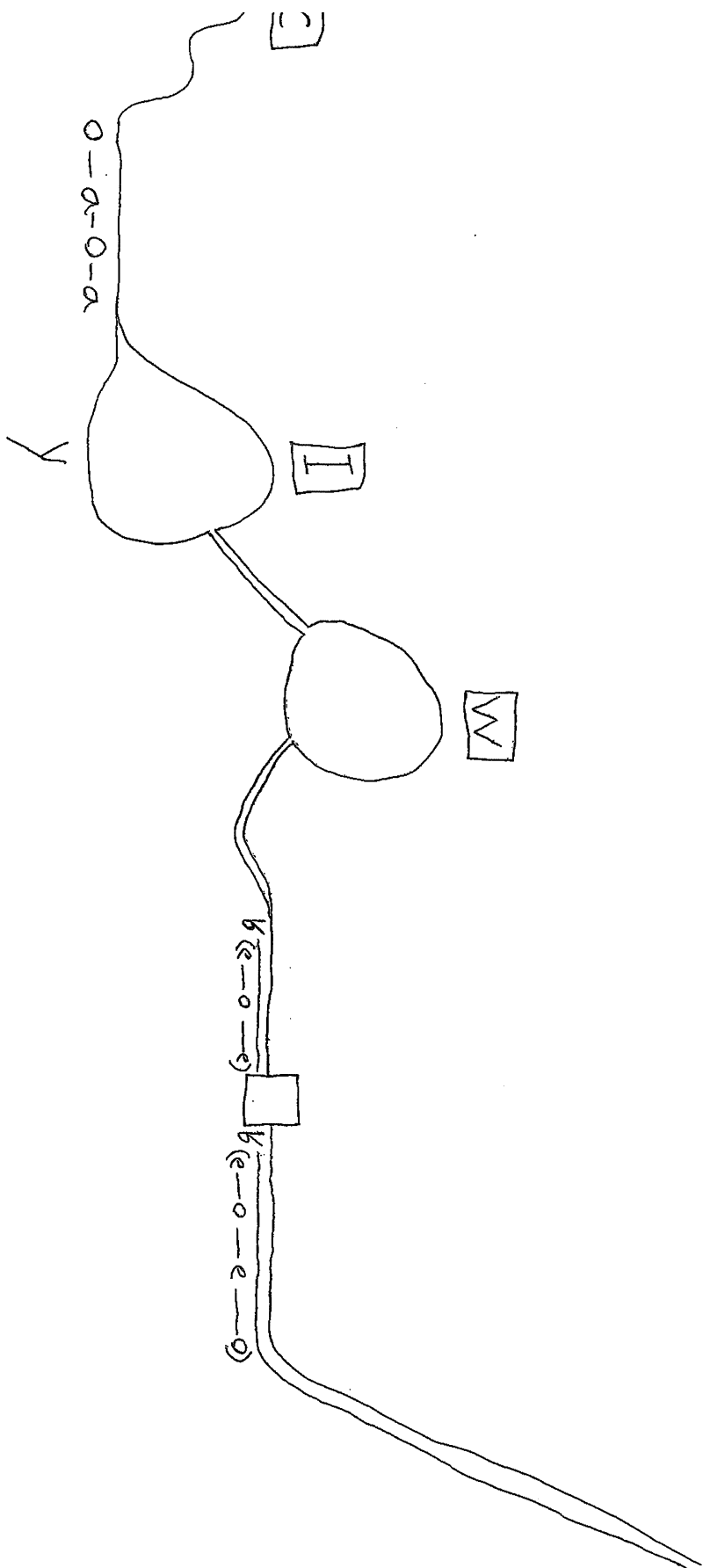
Runaway Q

23



Rutaway Q

24



Appendix 6

Greatest Offender

Energetic ♩ = 132

Olle Sundström

Voice part is transposed as alto flute.

(highest possible)

Voice

Alto Flute

pp *ff* *flz* *fff*

8

V.

A. Fl.

pp *mf* *f pos.* *p* *fff* *f* *sub.mp* *fp < f*

14

A. Fl.

A. Fl.

Voice 1

Alto Flute a.t.

Voice 2

Voice 3

Alto Flute

sub.mp *f* *mp* *f* *mp* *f* *sub.p* *pp* *fff* *fff*

20

V.

A. Fl.

ff

27

V.

A. Fl.

p *f* *ff* *mp*

Greatest Offender Score in C

2

33

V. *pp* *f* *mp* *pp* *mp* *f*

A. Fl. *pp* *f* *mp* *pp* *f* *mp* *f*

Detailed description: This system contains measures 33 through 40. The vocal line (V.) starts with a piano (*pp*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, then a mezzo-piano (*mp*) dynamic, another *pp*, *mp*, and finally *f*. The alto flute line (A. Fl.) mirrors these dynamics, with triplets in measures 36 and 39. The key signature changes from one sharp to two sharps between measures 35 and 36.

41

V. *mp* *fff* *mp* sing with mouth piece covered

A. Fl. *mp* *fff* *mp*

Detailed description: This system contains measures 41 through 45. The vocal line (V.) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by fortissimo (*fff*), and then returns to *mp* with the instruction "sing with mouth piece covered". The alto flute line (A. Fl.) starts with *mp*, then *fff*, and then *mp*. There are triplets in measures 44 and 45.

46

V. *fff* *fp* *fff* *mf* *p*

A. Fl. *fff* *fp* *fff* *mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 46 through 49. The vocal line (V.) starts with fortissimo (*fff*), then fortissimo-piano (*fp*), *fff*, mezzo-forte (*mf*), and finally piano (*p*). The alto flute line (A. Fl.) follows the same dynamic pattern. There are triplets in measures 47 and 49.

50

V. *f* *mf* *p* *fff* *fp*

A. Fl. *f* *mf* *p* *fff* *mf* *p* *fp*

Detailed description: This system contains measures 50 through 57. The vocal line (V.) starts with forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), fortissimo (*fff*), and fortissimo-piano (*fp*). The alto flute line (A. Fl.) starts with *f*, *mf*, *p*, *fff*, *mf*, *p*, and *fp*. There are triplets in measures 51 and 56.

58

V. *fff* *f*

A. Fl. *fff* *sub. mp*

Detailed description: This system contains measures 58 through 62. The vocal line (V.) starts with fortissimo (*fff*) and then forte (*f*). The alto flute line (A. Fl.) starts with *fff* and then *sub. mp*. There are triplets in measures 61 and 62.

63

V. *p* *f*

A. Fl. *f* *ff* *sub. p* *f*

Detailed description: This system contains measures 63 through 66. The vocal line (V.) starts with piano (*p*) and then forte (*f*). The alto flute line (A. Fl.) starts with *f*, fortissimo (*ff*), *sub. p*, and *f*. There is a key signature change from two sharps to one sharp between measures 65 and 66.

67

V. *p*

A. Fl. *p* *pp* *fff*

Detailed description: This system contains measures 67 through 70. The vocal line (V.) starts with piano (*p*). The alto flute line (A. Fl.) starts with *p*, pianissimo (*pp*), and fortissimo (*fff*). There is a key signature change from one sharp to no sharps or flats between measures 69 and 70.

V. T

A. Fl. *f pos.*

V. *p*

A. Fl. *sub. p* *mp*

V.

A. Fl. *f*

V. *mp*

A. Fl. *f* *mp* *f*

V. *f* *pp*

A. Fl. *pp* *mf*

V. *mf* *p*

A. Fl. *ff* *mf* *p* *fff*

V. *fff* *fp < fff* *p* *fff* *p* *mf* T

A. Fl. *fp < fff* *fff* *p* *mf* *f*

Greatest Offender Score in C

4

96

V. *ff* *p* *sub.fff*

A. Fl. *ff* *p* *sub.fff* *p* *sub.fff*

103

V. *sub. pp* *mf* *p* *ff*

A. Fl. *sub. pp* *ff* *mf* *p* *ff*

110

V. *p* *sub.fff* *ff* *mf*

A. Fl. *p* *sub.fff* *sub.p* *ff* *sub.p* *sub.fff* *mf*

118

V. *sub.p* *ff* *mf*

A. Fl. *mp* *ff* *sub.p* *ff* *mf*

124

V. *sub.p* *ff* *pp*

A. Fl. *sub.p* *mp* *f* *sub. pp* *ff* *pp*

131

V. *ff*

A. Fl. *ff*

140

V.

A. Fl.

pp *mf* *sub. pp* *ff* *p* *mf* *p* *f* *p* *mf* *p*

V.

A. Fl.

146

V.

A. Fl.

V.

A. Fl.

p *mf* *p* *p* *mf* *sub. pp* *f* *p* *p* *mf* *sub. pp* *f* *p*

151

V.

A. Fl.

ff *sub. mp* *pp* *ff* *sub. mp* *pp* *f*

156

V.

A. Fl.

p *p* *mf* *p* *sub. fff* *mf*

Greatest Offender Score in C

6

Voice

161

V.

A. Fl.

mf *ff* *mf*

f *f* *mp* *f* *mf* *sub.fff* *p*

p *p*

169

V.

A. Fl.

p *ff* *mp*

mf > p *p* *ff* *mf* *fff* *mp*

175

V.

A. Fl.

pp *f* *mp* *p*

pp *mp* *f* *sub.p* *f* *mp* *p*

182

V.

A. Fl.

ff

sub.mf *ff* *sub.mf* *ff* *pp*

188

V.

A. Fl.

pp *mp*

mp *pp* *mp*

191

V. *mp* *mp* *mp* *mp*

A. Fl. *pp* *mf mp* *pp* *mp*

V. *pp*

molto rit. *f* Solemn $\text{♩} = 88$

198

V. *pp* *mf* *f*

A. Fl. *pp* *mf* *f* *sub.p*

205

V. *p* *rit.*

A. Fl. *pp* *p*

212 $\text{♩} = 72$ Energetic $\text{♩} = 132$

V. *mf* *pp* *ff* *fp*

A. Fl. *mf* *pp* *sub.mf* *f* *p* *sub.ff* *fp*

218

V. *ff*

A. Fl. *ff*

221

V. *pp* *ff* *fff*

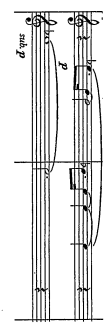
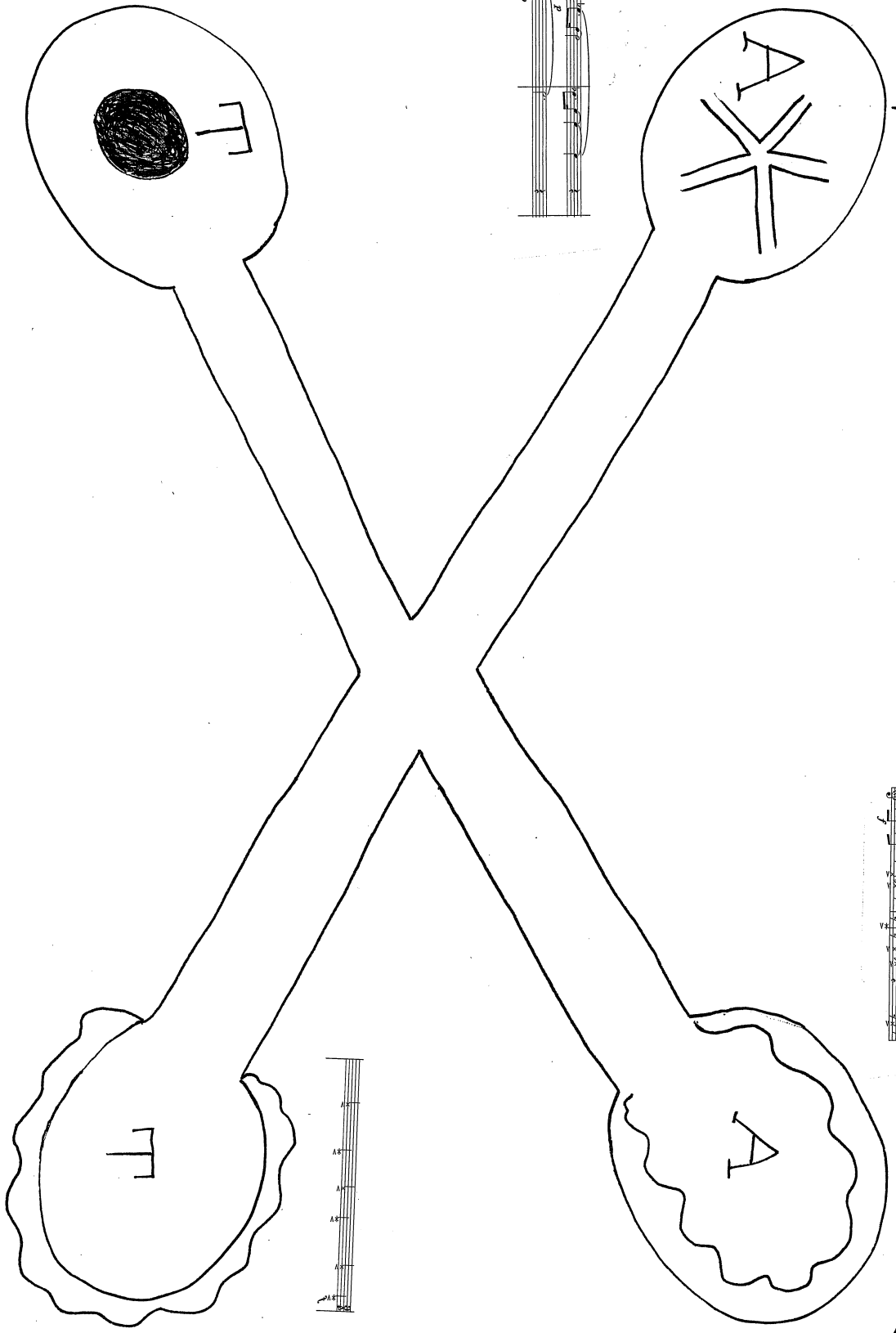
A. Fl. *pp* *ff* *fff*

Appendix 7

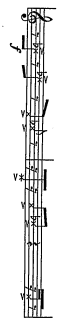
The diagram features a central figure with four arms. The top two arms have circular heads with the letter 'T' inside. The bottom two arms have circular heads with the letter 'A' inside; the 'A' heads have a jagged, sawtooth-like border. Four musical staves are integrated into the figure:

- Top-left staff: Labeled *ff* and *chuo*. It shows a melodic line with a fermata.
- Top-right staff: Labeled *ff* and *chuo qns*. It shows a melodic line with a fermata.
- Bottom-left staff: Labeled *Alto Flute* and *fff*. It shows a melodic line with a fermata.
- Bottom-right staff: Labeled *p* and *subs*. It shows a melodic line with a fermata.

A handwritten *2.4* with an arrow points to the right arm of the figure. A circled *1* is in the top right corner.

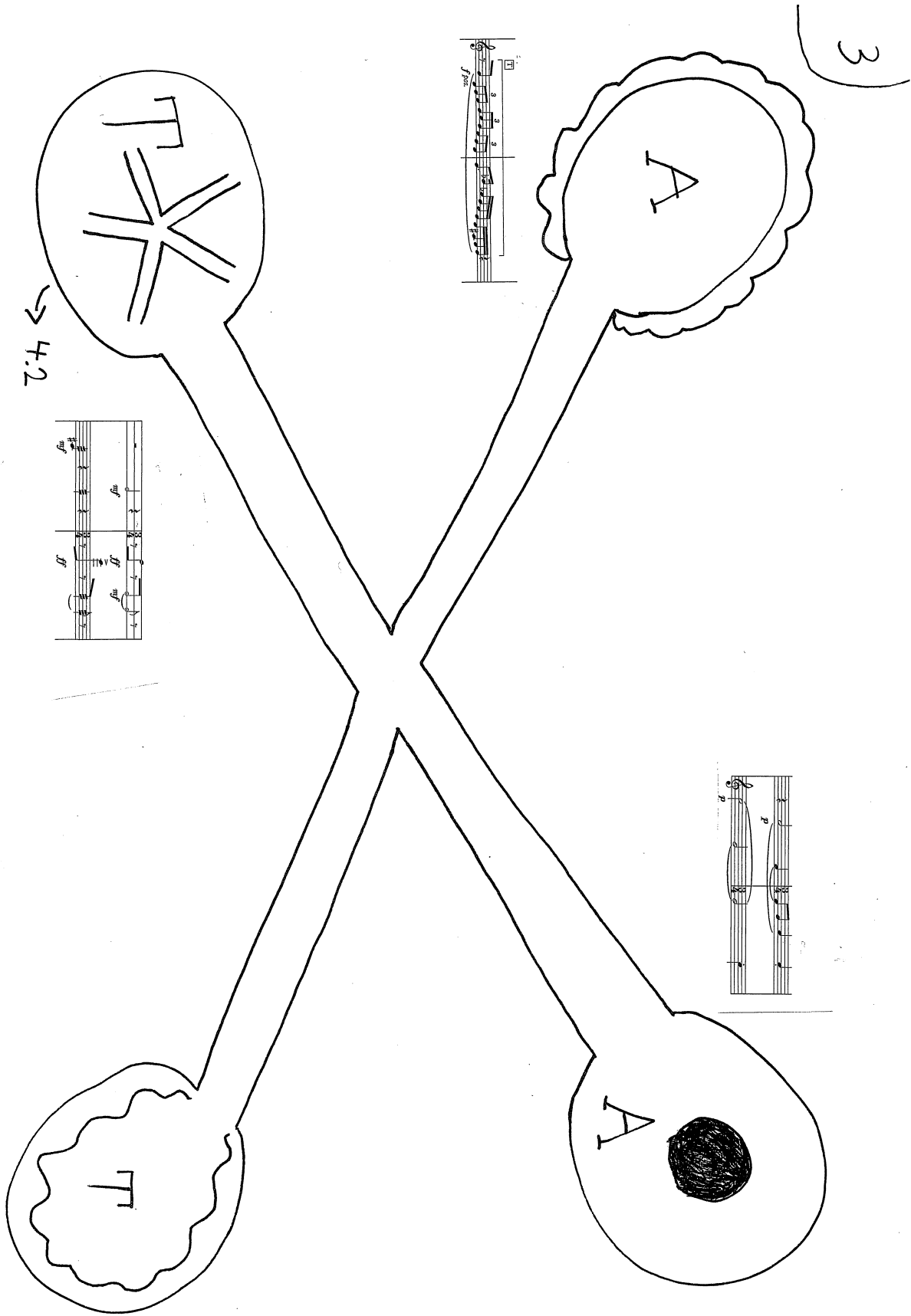


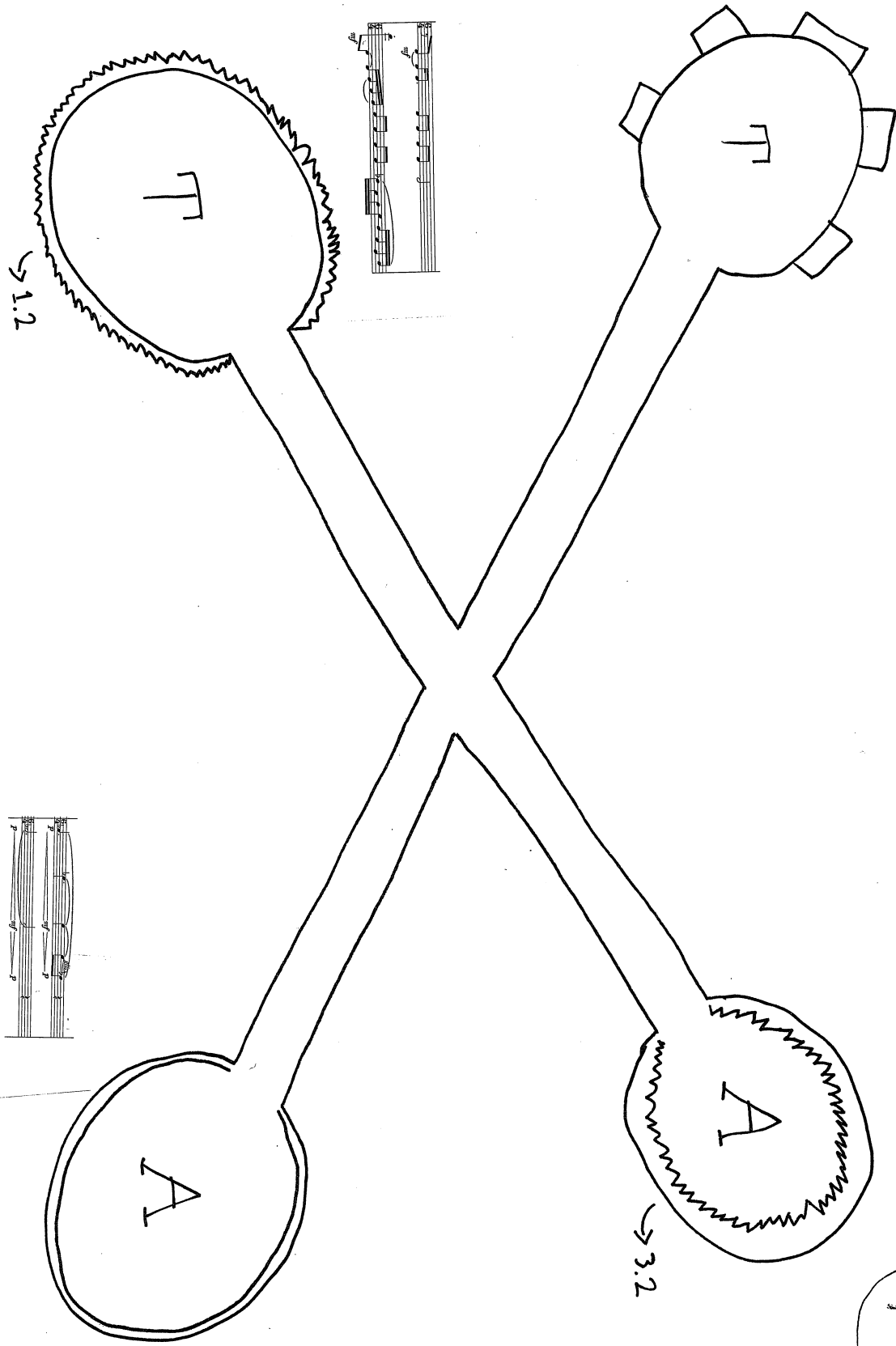
→ 3.3

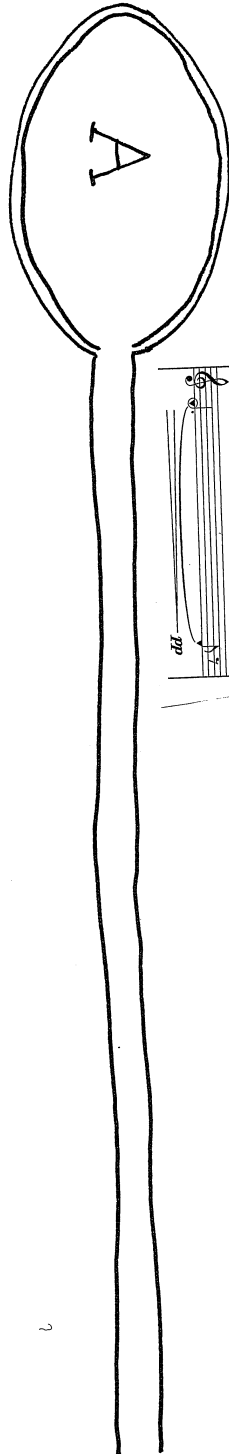
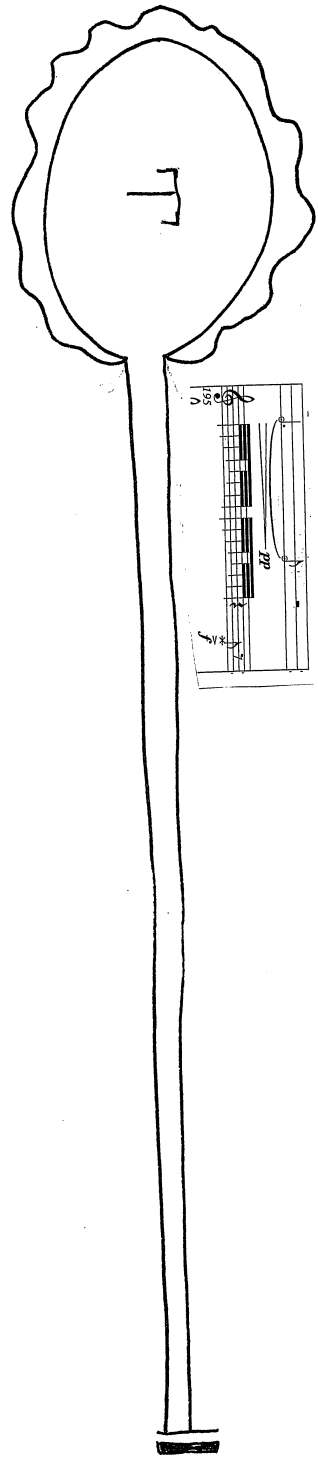


(2)

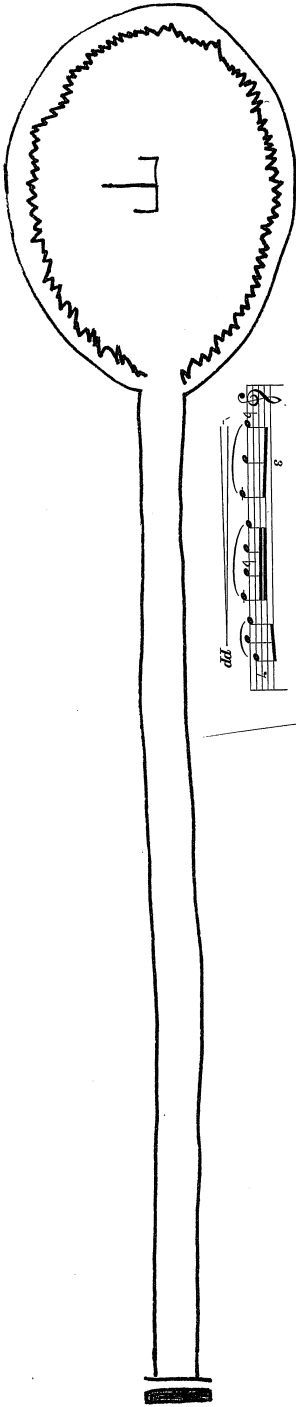
3







Max. 10'



Play this figure
to restart from coda

