



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Kompositionstekniska strategier

Tillvägagångssätt för att finna kreativitet

Axel Mårdsjö

**Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i musikinriktning
improvisation**

Termin 6 År 2017

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i musikinriktning Improvisation
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Termin 6 År 2017

Författare: *Axel Mårdsjö*

Arbetets rubrik: *Kompositionstekniska strategier. Underrubrik*

Arbetets titel på engelska: *Arbetets titel på engelska. Underrubrik på engelska.*

Handledare: *Dr. Joel Eriksson*

Examinator: *Dr. Ulrika Davidsson*

SAMMANFATTNING

Detta arbete är en studie av vad som sker när man komponerar med hjälp av kompositionsverktyg. Författaren utforskar och skriver musik utifrån fyra olika kompositionsverktyg som i slutändan resulterar i fyra kompositioner. Genom att komponera på detta vis vill författaren undersöka hur teknikerna påverkar kompositionerna samt hur den kreativa processen förändras när de används.

Nyckelord:

Komposition, rytmik, tolvtonsmelodi, modalitet, mediantik, jazzensemble

Innehållsförteckning

Kompositionstekniska strategier	1
Tillvägagångssätt för att finna kreativitet.....	1
Axel Mårdsjö.....	1
SAMMANFATTNING.....	2
1 Bakgrund	4
2 Syfte.....	5
3 Frågeställning.....	5
4 Metod	5
5 Genomförande.....	6
5.1 Rytmik	6
5.1.1 Rytmaskomposition	6
5.2 Mediantika ackordföljder.....	10
5.2.1 Mediantik Komposition	11
5.3 Tolvtonsmelodier	13
5.3.1 Tolvtonskomposition.....	14
5.4 Modal kompositionsteknik	18
5.4.1 Modal komposition	18
6 Analys.....	22
6.1 Rytmik	23
6.2 Mediantika ackordföljder.....	24
6.3 Tolvtonsmelodier	26
6.4 Modalitet	27
6.5 Kreativ Process	28
7 Slutreflektion	30
Referenser	31
Böcker	31
Inspelningar	31
Noter	31
Bifogade ljudfiler	31
Bilagor	31

1 Bakgrund

Under mina år på musikhögskolans konstnärliga kandidatprogram så har komposition blivit ett relativt nytt ämne för mig. Jag har alltid skrivit musik i olika former, men det är inte förrän nu som jag har börjat göra det mer kontinuerligt.

När jag skriver musik sitter jag i hundra procent av fallen vid pianot. På musikhögskolan är altsaxofon mitt huvudinstrument men pianot är tydligt rent visuellt och det är enkelt att sammankoppla melodi med harmonik. Kompositionen kommer till genom att jag improviserar och använder mitt gehör för att hitta melodier och ackordföljder som jag tycker om. När jag har hittat en kort melodifras som jag fastnar för så stannar jag vid den och försöker utveckla frasen tills det har blivit en hel komposition. Jag spelar sedan in kompositionen med hjälp av min telefon och återkommer till den nästa gång jag komponerar. Då lyssnar jag efter och funderar kring om något skall ändras eller läggas till. Om jag är nöjd med resultatet så skriver jag ner det i notskrivningsprogrammet Sibelius och tar med mig det till ensemblen för att se hur det låter i en grupp. Med ensemble menar jag en jazzkvartett eller kvintett, bestående av saxofon, piano, gitarr, kontrabas och trummor.

Detta sätt att skriva på fungerar bra för mig i de lägen då jag känner mig motiverad och inspirerad. Jag blir oftast nöjd med musiken och jag känner att den låter som min egen. Om jag inte känner för att skriva så kan jag ha stora problem med att få någonting gjort och jag saknar knep för att motivera och inspirera mig till att arbeta. Jag har också insett att jag är mycket bättre på att arbeta om jag har en ram, ett mål eller en bild av vad jag ska åstadkomma.

Som yrkesverksam musiker och konstnär jobbar man ofta med deadlines och när inspirationen brister så kan det vara ytterst nödvändigt att kunna använda olika tekniker för att skriva musik och framförallt olika verktyg för att bli motiverad och inspirerad. Därför har jag bestämt att detta examensarbete ska handla om kompositionstekniker. Jag kommer att arbeta med fyra olika verktyg för att komponera musik, de olika verktygen är mediantika ackordföljder, rytmik, tolvtonsmelodier och modus.

2 Syfte

Syftet med detta arbete är att jag skall fördjupa mina kunskaper om komposition. Jag skall låta teknikerna inspirera och utveckla mitt konstnärskap. Genom att tillämpa de olika teknikerna när jag komponerar kan jag analysera hur de påverkar min kreativa process och hur de förändrar mitt sätt att förhålla mig till komposition. När jag lämnar högskolan för att arbeta med musik vill jag kunna använda fler verktyg i mitt komponerande.

3 Frågeställning

Blir min arbetsprocess annorlunda när jag väljer att skriva utifrån en teknik? På vilket sätt präglar verktygen mina kompositioner?

4 Metod

Eftersom att jag har mer eller mindre erfarenheter av de olika teknikerna har jag behövt instudera dem olika mycket. När jag har komponerat har jag arbetat med en teknik åt gången. Vid varje tillfälle har jag fört processdagbok med information och reflektion kring hur arbetet och processen fortskridit. Jag har även gjort ljudinspelningar vid varje tillfälle jag komponerat för att spara de olika kompositionerna och även kunna höra hur teknikerna utvecklas under arbetets gång. När respektive komposition är färdigställd har jag repeterat den med en ensemble på fyra eller fem personer med sättningen saxofon, piano, gitarr, bas och trumset. Därefter gjordes en enklare ljudinspelning av kompositionen. Efter att en slutlig ljudinspelning av kompositionerna är gjord är momentet klart.

Teknikens roll i detta arbete är att fungera som en ny infallsvinkel, den ska fungera som en metod för att komma in i musiken. När jag väl har kommit in i skapandeprocessen tycker jag det är viktigt att låta musiken ta fart av egen kraft och att jag själv ska släppa taget om tekniken och skriva för musikens skull och inte teknikens. De olika teknikerna kommer jag att angripa på olika sätt eftersom jag har min egen uppfattning om vad till exempel

tolvtonsmelodier innebär. Jag ska fördjupa mina kunskaper inom ämnena och sedan använda det tillvägagångssätt som passar mig bäst.

5 Genomförande

5.1 Rytmik

I trad. Musklära har rytm jämte melodi, samklang (harmonik) och i vissa fall klangfärg räknats som ett av musikens grundläggande ”element.” En sådan indelning är inte bara schematisk utan delvis vilseledande då ”elementen” i en musikalisk sats samverkar på sätt som blir oåtkomliga om man renodlar enskilda element. Rytym är med andra ord i högsta grad beroende av både melodik, harmonik och klangfärg.¹

När musik skapas bildas det ett förhållande mellan toner och rytmer. Antingen skapas rytmen automatiskt då melodin skrivs eller så tonsätter man en redan befintlig rytm. I min värld har rytmen nästan alltid kommit i andra hand. Det har blivit så för att musiken som jag tidigare skrivit har varit ytterst gehörsbaserad. När en komposition har skrivits är det inte förrän jag skrivit ner den i notform som jag börjat fundera på vad det egentligen är för rytm. Jag har därför funderat på vad som skulle hända om jag började från andra hållet. Om en melodi blir rytmiserad direkt när den uttrycks, kan då en rytm bli tonsatt direkt när den uppträffas?

5.1.1 Rytmsk komposition

Från en början blev det tydligt att kompositionen skulle inledas med en rytmisk figur. I detta fallet valde jag polyrytmik och en metrisk figur att arbeta ifrån. Den rytmiska figuren är en 3

¹ Sohlmans musiklexikon. 5, Particell-Øyen, Sohlman, Stockholm, 1979 s.v Rytmik.

mot 2 grupp i 4/4 dels takt. Jag har valt att skriva en period på fyra takter, egentligen går denna figur jämnt ut över tre takter (se ex. 1).



Exempel 1. Rytmsk grundidé, 3 mot 2

För att verkligen komma in i figuren klappade jag den mot metronom. Under tiden som jag klappade försökte jag visualisera hur den skulle tonsättas. När figuren hade satt sig i kroppen satte jag mig vid pianot för att tonsätta den (se ex. 2).

Exempel 2. Harmoniserad rytmsk grundidé (Pianostämman)

Den harmoniseringen som skapades representerar den känsla och den impuls jag fick efter att ha klappat rytmen. De fyra takterna består utav två durackord ett Emaj7 och sedan ett Badd9/D#. Om man hade tonsatt rytmen i ett lägre register hade den upplevts väldigt pregnant och dominerande. Därför gjorde jag valet att tonsätta den i ett högre register. Känslan var att denna figur skulle ligga ovanpå grundtempot för att inte ta över kompositionen.

När den metriska figuren var tonsatt var det dags att skriva en motstämman till pianot. Eftersom pianofiguren upplevdes ligga ovanpå pulsen bestämde jag mig för att denna del av kompositionen skulle bestå av olika rytmiska lager. Därför valde jag att skriva en basstämman som dels arbetar mot pianofiguren men samtidigt kompletterar den och stärker pulsen i kompositionen. Harmoniken var redan given därför var det viktigaste för mig att lägga tid och kraft på basens rytm. Genom att spela upp pianostämman i Sibelius om och om igen visualiserade jag hur basen skulle spela och på vilket sätt basfiguren skulle vara uppbyggd (se ex. 3).

5



Exempel 3. Basfigur på A-delen

När bas och pianostämman var skriven var det en melodi kvar att skriva till denna del. Min känsla var att melodin skulle sväva ovanpå det befintliga materialet som ett nytt lager. I detta fall visste jag redan att det skulle vara en saxofon och gitarr som spelade melodistämman. Jag bestämde mig för att skriva en unison stämma. I mötet mellan gitarr och altsaxofon uppstår en rund klang med mycket kärna samtidigt som saxofonen ger mycket övertoner till gitarren. Fördelen med det är att det övre registret på saxofonen inte låter lika skrikigt och det lägre registret låter mycket mer övertonsrikt tack vare saxofonen.

Som jag tidigare har nämnt skulle melodistämman agera som ett till rytmiskt lager, därför behövde inte det melodiska innehållet i melodin vara speciellt tydligt, det viktigaste ligger i rytmen. Det jag ville fånga var att melodin skulle komplettera de två redan befintliga stämmorna och ge rytmiken en ny dimension. Rent melodiskt arbetade jag ungefär som jag gör när jag improviserar. Jag utgår från en pentatonisk skala och skapar sedan dissonans och andra klangfärger genom att spela andra pentatoniska skalor på samma ackord (se ex. 4).

Exempel 4. Melodi på A-delen (Gitarrstämma)

För att dra mer nytta av den metriska figuren som agerar huvudperson i kompositionen bestämde jag mig för att göra en tempomodulation med hjälp av den. I takt 21 se bilaga 1, kan vi se hur de punkterade fjärdedelarna i 4/4 takt blir till punkterade fjärdedelar i 6/8 takt. Grundpulsens upplevelse fortsätter som densamma men underdelningen blir annorlunda. Efter att detta parti var skrivet var kompositionen i princip klar. För att kunna ta sig tillbaka till A-delen gjorde jag en modulation i takt 33 se bilaga 1. Den öppnar upp så att man kan improvisera på båda delarna av kompositionen.

Innan den första repetitionen av detta stycke var jag lite osäker på om materialet var spelbart. Under repetitionen tog det ett tag för ensemblen att verkligen få ihop alla delar. Vi gick igenom var stämma för sig så att alla fick lära sig alla stämmor. Det märktes ganska tydligt när vi spelade igenom hela kompositionen att alla i gruppen visste hur varje stämma lät. Jag hade inte skrivit ut en individuell trumstämma, instruktionerna till trumslagaren var att knyta ihop säcken med hjälp av piano och basstämman. Genom att låta honom antingen följa

pianostämman mer och basstämman mindre och tvärt om så hittade han efter en stund balans i kompet.

När vi spelade igenom kompositionen upplevde jag spelglädje och jag kunde se på ensemblen att de kände med mig. I rummet fanns det en lust i att A-delen var svår att få ihop och när vi väl fick ihop det blev det en befriande känsla. B-delen gav en förlösande känsla då den inte var lika komplex. Det gick upp för mig att dessa kompositioner inte bara är ett experiment utan en verklig möjlighet att skapa ny musik på.

5.2 Mediantika ackordföljder

Termen mediant och submediant har i enlighet med detta använts för att beteckna ackord och ackordfunktioner på tersavstånd från grundtonen mellan huvudfunktionerna tonika, dominant och subdominant. I snävare mening avses med mediant de skalegna mellantrecklangerna på tersavstånd, dvs e-g-h och a-c-e i C-dur. I vidare bemärkelse betonar mediant alla de tersbesläktade durtrecklangerna i dur och molltrectlangerna i moll. I C-dur är dessa på stort tersavstånd E-dur (e-giss-h) och Ass-dur (ass-c-ess), på litet tersavstånd A-dur (a-ciss-e) och Ess-dur (ess-g-b).²

För ungefär ett år sedan berättade min vän Olof Wullt för mig att hela min låt *Lajka In Cosmos* är baserad på mediantika ackordföljder.³ Vid den tiden visste jag inte vad begreppet innebar och Olof berättade för mig att en mediantik ackordföljd uppstår när du flyttar nästa ackord en stor eller liten ters upp eller ner. Jag brukar alltid säga att jag skrev *Lajka In Cosmos* på tio minuter. Komponerandet gick som på räls, jag skrev låten på gehör och kunde nästan höra den i huvudet innan jag satte mig vid pianot. I efterhand är *Lajka In Cosmos* en av mina bättre kompositioner och jag har funderat mycket kring vad det är som gör den till det, kan det vara de mediantika ackordföljderna?

² Sohlmans musiklexikon. 5, Particell-Øyen, Sohlman, Stockholm, 1979 s.v Mediantik.

³ Olof Wullt (1992-), gitarrist, studerar vid det konstnärliga kandidatprogrammet i musik med inriktning improvisation vid Högskolan för scen och musik.

Anledningen varför jag ville fördjupa mig inom de mediantika ackordföljderna är att jag upplever att jag alltid har skrivit mediantikt utan att veta om tekniken. Jag vill nu utforska huruvida denna kompositionsteknik kan fungera för mig.

Inom denna metod har jag förhållit mig på två olika sätt för att få fram ett resultat som känns naturligt och organiskt. De två olika förhållande är att endast skriva mediantikt och den andra innebär att jag har möjlighet att bryta den mediantika kedjan då min musikaliska vilja kräver det. Det tog inte lång tid innan jag insåg att det kreativa flödet upphävs då jag endast väljer att skriva mediantikt. Att få möjlighet att bryta den mediantika kedjan gör att jag som kompositör påverkar musiken utifrån vad musiken vill och inte teorin.

5.2.1 Mediantik Komposition

I denna komposition så har jag lyckats använda de båda två förhållningssätten. När jag komponerade A-delen så tillät jag mig bryta den mediantika kedjan vid behov. Som notbilden visar så finns det två olika kedjor. Mellan takt 5-8 spelas ackorden Bbm(maj7), Gbm(maj7) till Ebm7 kedjan bryts vid Am(+5) och takt 9-12 Bbm(maj7) till Gbm(maj7) där kedjan bryts vid E6. Anledningen till att jag skrev så här var för att i uppstartsprocessen är det viktigt att låta kreativiteten flöda. När jag hade komponerat de tre första takterna förstod jag hur denna del skulle vara konstruerad. A-delen skulle vara åtta takter lång och temat skulle gå i repris (se ex. 5).

5 **A** Bbm(maj7) Gbm(maj7) Ebm7 Am(+5)

9 Bbm(maj7) Gbm(maj7) E6 1. Eb7 2. Eb7

Exempel 5. Melodi och harmonik på A-delen

Ackordföljden på B-delen nedan är endast baserad på mediantika ackordföljder. Det fanns en tanke i att B-delen skulle skilja sig gentemot A-delen genom att innefatta längre linjer. Jag fick tidigt en tydlig bild av känslan och hur ackordföljden i B-delen skulle vara uppbyggd och det blev enkelt att skriva en melodi som passade ihop med ackorden. Samspelet mellan ackorden och melodin är intressant eftersom melodin avspeglar de mediantika ackordföljderna. När melodin förflyttar sig uppåt så flyttar sig ackordet uppåt och vice versa (se ex. 6).

Exempel 6. Melodi och harmonik på B-delen

För att summera den kreativa processen på denna komposition upplever jag att när jag väl förstod hur jag skulle förhålla mig till mediantiken blev det väldigt enkelt. Mediantiken hjälper mig att leda kompositionen framåt och begränsar valbarheten av nästa ackord. Genom att kunna bryta den mediantika kedjan får musiken en egen kraft att flyga på egen hand.

Vid repetitionen av stycket konstaterade ensemblen att kompositionen spelar sig själv. Rent notbildsmässigt och harmoniskt är den enkel att förstå, de flesta jazzmusiker har spelat liknande kompositioner. Samtidigt tycker jag verkligen att låten har något att berätta.

Eftersom att kompositionen är så pass koncis och enkel finns det ett stort utrymme för musikerna att sätta sin egen prägel på musiken. Det öppnar upp för att skapa ett större djup i kompositionen.

5.3 Tolvtonsmelodier

Tolvtonsteknik, en kompositionsmetod uppfunnen av Schönberg och tillämpad i hans senare verk och av en rad moderna tonsättare.⁴ Grundprincipen (i den strängare tolvtonstekniken) är att tonsättaren, som utgångspunkt för en komposition, av det tempererade halvtonsförrådets tolv toner ställer samman en serie, där varje ton endast förekommer en gång; denna serie kan användas antingen i originalversionen eller underkastad vissa bestämda förändringar. Serien genomgår hela kompositionen, dels som lineär tonföljd, dels gruppvis kombinerad till harmoniska samklanger, medan den rytmiska gestaltningen varierar med större frihet.⁵

Sommaren 2016 gjorde jag en konsert i Kalmar med en jazzkvintett. Vi spelade en psalm som heter *Du som gick före oss* i ett arrangemang skrivet av pianisten Oskar Lindström.⁶ Denna psalm är mycket speciell eftersom melodin är baserad på tolvtonsteknik och det är inte så vanligt förekommande i psalmboken. Det Oskar hade gjort var att han hade harmoniserat om ackorden på psalmen och skapat en ny form. Jag tyckte att melodin tillsammans med ackorden fick en helt ny mening eftersom Oskar på något sätt hade knutit ihop de båda två på ett fint sätt. När vi spelade detta arrangemang blev jag inspirerad och jag kände att jag måste prova att skriva tolvtonsmelodier och sedan harmonisera dem på mitt eget vis.

⁴ Arnold Schönberg (1874-1951) Tonsättare, en av de största tonsättarna inom tolvtonsmusiken. Han var även lärare till personer som Alban berg, Anton Webern och John Cage.

⁵ Musikordboken, 4., utök. och omarb. uppl., Forum, Stockholm, 1985 s.v Tolvtonskomposition.

⁶ Oskar Lindström (1994-), pianist, studerar vid konstnärliga kandidatprogrammet i musik med inriktning jazzmusiker vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. *Du som gick före oss* sv.ps. 74 (1968) skriven av Sven-Erik Bäck (1919-1994).

Då jag inte tidigare har arbetat med tolvtonsteknik och tolvtonsskalan tog jag hjälp av mina lärare Peter Burman och Anders Jormin för att fördjupa mina kunskaper.⁷ Genom samtal med Peter fick jag tydliga instruktioner på vad man bör tänka på när man skriver en tolvtonsmelodi.⁸ Peter sa att det är viktigt att inte använda sig för mycket av sekvenser som att stapla ett dur- eller mollackord. Då kan det lätt hända att melodin låser sig till en viss tonart eller modus. Han poängterade även vikten av att inte byta ton hela tiden utan använda en ton flera gånger. Under mitt andra år på musikhögskolan i kursen konstnärlig fördjupning fokuserade vår lärare Anders Jormin på tolvtonsmusik. Dels historien bakom tolvtonstekniken men även hur vi yngre kompositörer kan använda oss av tekniken när vi komponerar. Genom att läsa igenom material och anteckningar från kursen har jag samlat på mig kunskap kring hur jag kan arbeta på bästa sätt.

Detta arbete resulterade i två kompositioner varav en blev fullständig och den andra blev en melodi bestående av två tolvtonsserier. Det tog ett tag för mig att förstå hur jag skulle angripa denna utmaning. Från början var tanken att jag skulle komponera en serie som jag sedan rytmiserade och därefter harmoniserade. Jag insåg efter ett tag att med skapandet av serien kommer även rytmiseringen omedvetet, i vissa fall kan även harmonik uppstå vid skapandeprocessen.

5.3.1 Tolvtonskomposition

Efter att ha provat mig igenom olika tillvägagångssätt för att komponera en tolvtonsmelodi hittade jag till slut en väg då musiken fick ett eget liv samtidigt som tolvtonstekniken fyller en funktion. Metoden var att finna fraser/motiv som jag kunde flytta inom skalan. Den frasen jag arbetade fram var en Fsus4 klang. Efter att jag bröt Fsus4 klangen fortsatte jag med att spela en Gbm treklang. Detta bildar de sex första tonerna i Tolvtonsserie 1 nedan. Dessa två sekvenser tillsammans fann jag intressanta eftersom de två olika treklangerna får samma karaktär. Rytmiken på fraserna blev desamma och det är en klang som utgår från kvinten i

⁷ Prof. Anders Jormin (1957-), kontrabasist och professor vid Högskolan för scen och musik. Peter Burman (1954-), pianist och lektor i komposition vid Högskolan för scen och musik.

⁸ Lektion med Peter Burman [8/12 2016].

ackorden och sedan går fallande ner (se ex. 7). Fördelen med att få en så tydlig start på melodin är att jag endast hade sex toner kvar att göra musik av. Det gör att urvalet av vilken ton jag ska fortsätta med inte blir lika svår och jag kan lättare lyssna på vad de resterande tonerna har för karaktär tillsammans.



Exempel 7. Tolvtonsserie 1

I samma process som tolvtonsserie 1 skapades rytmiserades den och blev en melodi på fyra takter. Efter att jag hade skrivit melodin letade jag efter en baston som kunde ligga som bordun mot melodin. I detta fall fann jag att Ab var en ton som upplevdes som grundton. När jag ville gå vidare i kompositionen insåg jag att fördelen med en tolvtonsmelodi är att man kan flytta hela melodin. Jag provade att flytta melodin en kvart upp och behöll bastonen (se ex. 8). Det gjorde att melodin fick en ny karaktär samtidigt som den kunde kännas igen då rytmiseringen samt tonhöjden var densamma som för första frasen.



Exempel 8. Tolvtonsserie 2

När jag spelade igenom de åtta takterna tillsammans med bastonen på pianot komponerade jag de sista fyra takterna på känsla, se takt 9-12 bilaga 3. Denna sekvens kom naturligt för mig och har ingenting med tolvtonsmelodin att göra, men jag använde den som ett sätt att få landa i kompositionen, samma figur återkommer i takt 21-24 se bilaga 3.

Den fullständiga melodin i kombination med bordunen blev mycket bra. Melodin i sin helhet var enkel att skriva. Att använda en bordun för att knyta ihop melodin var en bra teknik för att melodin inte skulle sväva ut för mycket.

För att lägga till ett moment i kompositionen och skapa en ny dimension började jag att harmonisera melodin. Denna del av arbetet var inte helt enkel, framför allt eftersom melodin inte ger en tydlig tonart och för att det är svårt att tillämpa de traditionella ackordsprogressionerna. Jag tänkte att ackordbytena skulle ske i varje takt och att jag skulle utgå från de toner som finns i de olika takterna. På så sätt fick jag en bättre bild av vilket ackord som skulle passa in. I vissa fall gick det bra, men i många fall insåg jag att det fanns en till variabel att förhålla sig till. Det är viktigt att ackordföljden har en melodi så att progressionen låter homogen. Därför går det inte att bara sätta in ackord som passar i varje takt, de måste även kunna relatera till tidigare ackord. Det tog lång tid innan jag kände mig nöjd med ackordföljden. Känslan var att detta fungerar, men det var svårt att veta hur ackordföljden skulle uppfattas av mina medmusiker. Jag funderade mycket på hur de skulle tolka ackordsymbolerna och om det skulle vara möjligt att improvisera på dem.

Då jag är ovan vid att skriva tolvtonsmelodier är det svårt att nöja sig eller känna känslan av att det låter som jag vill. Det gjorde att jag inte riktigt visste hur jag kände kring kompositionen. I vissa fall har jag en känsla av att detta är bra eller detta är dåligt. I det här fallet var det bara att göra klart uppgiften och sedan se hur det blev (se ex. 9).

13 $A\flat^6$ $F\sharp m/E$ $E\flat/Db$ $A m^{11}$

17 $E\flat(sus2)/A\flat$ $Gmaj9$ $D\flat^6$ $A m^7$ $A\flat maj7$

21 $D\flat^6$ $D\flat m^6$ $A\flat(omit3)$

8vb

Copyright © Axel Mårdsjö

Exempel 9. Melodi och harmonik på B-delen

Vid repetitionen av detta stycke tog det ett tag för bandet att få ihop helheten. Det var främst harmoniseringen som tog tid. Anders Gleditsch kom med förslag att ändra ett ackord, vilket gav lite extra mening.⁹ Det tog även ett tag för gruppen att finna läggningar på ackorden så att de passade till melodin. Jag fick en positiv känsla och respons av gruppen för kompositionen. Det som de lyfte fram var att det kändes som att kompositionen hade en helhet, vilket jag var tveksam till innan. De tyckte även att det var en kul och annorlunda komposition och att tolvtonsserien verkligen satte sin prägel på kompositionen. Min egen känsla var att det är en komposition som jag skulle kunna spela framöver i olika konstellationer och att det finns en utvecklingspotential i kompositionen.

⁹ Anders Gleditsch (1990-), Pianist, studerar vid konstnärliga mastersprogrammet i musikinriktning improvisationsmusiker vid Högskolan för scen och musik.

5.4 Modal kompositionsteknik

Modus har i musikteorin haft två grundbetydelser, dels betecknande ”det sätt på vilket toner används”, dvs rört det musikaliska materialets indelning i tonhöjdshänseende, och dels ”det sätt på vilket långa och korta toner följer på varandra”, dvs rört det musikaliska materialets rytmiska indelning. I äldre musikteori användes termen modus för begreppet (*kyrko)tonart; de nutida termerna modal och modalitet betecknar de specifika momenten hos kyrkotonarterna till skillnad från det ”tonala” *dur/moll-systemet.¹⁰

Under 1960-talet så växte den modala jazzmusiken fram genom musikerna Miles Davis och John Coltrane som kännetecknas som banbrytande.¹¹ Den föregående epoken inom jazzmusiken var be-bop, där man hade spelat i snabba tempon med många ackordsbyten. Det mesta var baserat på att man som musiker skulle ha teknik för att kunna spela på vad som helst. Det som bland annat Miles och Coltrane gjorde som en reaktion på detta var att man ville sätta melodier i centrum och släppa musiken fri. Signifikativt för den modala jazzen är att använda en grundton och sätta färg på denna med olika klanger.

Jag har influerats och lyssnat mycket på den modala musiken, men jag har aldrig försökt att skriva musik utifrån den utgångspunkten. Min tanke är att jag skall bestämma en modalitet och sedan skriva musik utifrån den. Kompositionen i sig skall präglas av moduset och det är viktigt att det genomsyrar den. Därför kommer jag endast att skriva inom detta modus.

5.4.1 Modal komposition

Det modus som jag bestämde mig för att utgå ifrån var en f-moll harmonisk skala (se ex. 10). En skala som jag arbetat mycket med innan. Anledningen till varför jag just valde detta modus var för att den är väldigt färgstark samtidigt som det har stora möjligheter att varieras.

¹⁰ Sohlmans musiklexikon. 4, Kammaropera - Partial, Sohlman, Stockholm, 1977 s.v Modus.

¹¹ Se till exempel John Coltrane, skivan *A Love Supreme* (1964) och Miles Davis, skivan *Kind of Blue* (1959).



Exempel 10. F-moll harmonisk skala

Tillvägagångssättet var att jag arbetade fram ett ostinato att utgå ifrån (se ex. 11). Genom att spela ostinatot i vänsterhanden på piano så komponerade jag en melodi i höger som endast fick bestå av skaltoner från den f mollharmoniska skalan.



Exempel 11. Basfigur under A-delen

Komponerandet av melodin på denna del gick lite långsamt. Det var flertalet gånger som jag skrev en fras där jag senare insåg att några av tonerna inte ingick i den mollharmoniska skalan. Då var jag tvungen att byta ut de toner som var icke skalenliga mot skalenliga toner och som passade in i skalan. Under denna del som jag har valt att kalla för A-delen så spelas ostinatot bakom melodin. Efter en stund bytte jag ackord och lät ostinatot få nya toner. Anledningen till varför jag gjorde detta var för att kompositionen kändes lite stillastående. Då melodin endast bestod av skalenliga toner var det svårt att skapa kontraster och den blir därmed lite stillastående (se ex. 12).

♩ = 84

2

5 $F_m(maj7)$

13 D_b6

21 $B_b m7(add13)$

26 $F_m(maj9)$

Exempel 12. Melodi och harmonik på A-delen

Det som jag tycker om med A-delen i kompositionen är att den verkligen vilar på sitt modus. Ostinatot tillför en känsla av en tydlig och konstant grundton som bevaras även när den byter ackord. Melodin fungerar som en utsmyckning ovanpå detta, den svävar inte ut och beskriver tydligt det modus vi befinner oss i.

Till nästa del blev det nödvändigt att något skulle ändras rent musikaliskt. För att få en mer framåtdrivande känsla än stilla och vilande, fokuserade jag mer på rytm. För att bryta mig loss från tonikan som präglade A-delen valde jag att skriva en ackordföljd som inte började på tonikan. I denna del som jag har valt att kalla för B-delen har melodin inte lika tydligt fokus som i A-delen. Här får piano och basstämman spela rytmiska figurer som är harmoniserade med ackord utifrån den f-moll harmoniska skalan. Rytmen gör att denna del får ett helt annat driv och känsla samtidigt som den behåller karaktär då ackorden fortfarande är skalenliga. Melodin som endast spelas andra gången i B-delen kopplar an till A-delen, men är mer stillsam och vilande. B-delen blev en inspirerande del av kompositionen och känslan var att detta var något nyskapande för mig som kompositör (se ex. 13).

Exempel 13. Melodi och harmonik på B-delen

Mina förväntningar inför repetitionen av detta stycke var låga. Jag var nöjd med B-delen, men jag kunde inte uttrycka någon speciell känsla över A-delen. Mina instruktioner till gruppen om hur jag ville att de skulle spela var tydliga. Avskalat, enkelt och tydligt på A-delen med en tung och dyster känsla. De tolkade mina instruktioner på det sätt som jag ville och jag blev väldigt nöjd över hur de spelade. Jag upplevde att den kändes mer stillastående än vad jag hade tänkt mig. Därför fick vi lägga till lite dynamik för att få riktning i kompositionen. Slutresultatet blev mycket bättre än väntat. När jag lyssnar på inspelningen av A-delen upplever jag inte alls att den känns stillastående. Bandet skapar en riktning i musiken med det material som finns. I vanliga fall när jag skriver musik så skapar jag ofta snabba och svåra

ackordprogressioner för att hitta riktning. Det blev nu tydligt för mig att det inte behövs för att nå riktning. Det tog ett tag för gruppen att få till B-delen. Jag hade en väldigt tydlig bild om hur jag ville att den skulle låta. Dessvärre var det svårt att förmedla detta till bandet och jag upplevde inte att B-delen blev som jag tänkt. Dels så var det svårt för pianisten och basisten att hitta ett lugn i den rytm som B-delen bestod av. Det berodde bland annat på att vi inte hittade rätt typ av trumkomp. Efter att vi arbetat fram ett komp som passade bättre till den rytmiska figuren blev helheten bättre och det blev lättare för pianisten och basisten att hitta sin plats.

6 Analys

Analysen kommer att bestå av två större avsnitt. Det första avsnittet kommer att utgå ifrån frågeställningen "På vilket sätt präglar verktygen mina kompositioner?". Här kommer jag att fokusera på varje komposition i sig och göra en analys genom att lyssna på de inspelade ljudfilerna av varje komposition. Den 23 mars så förde jag en diskussion med Olof Wullt och Adam Ross.¹² De har varit deltagande i samtliga inspelningar och repetitioner av materialet. De är också de två musiker som jag har arbetat mest med när det gäller egenskriven musik. Vi lyssnade igenom var låt för sig och sedan fick jag höra deras tankar kring hur de upplevde att spela musiken samt hur den förändrades och hur de upplevde att tekniken präglade kompositionen. Denna diskussion kommer att vara det grundläggande materialet för denna del av analysen. Repetitionerna av dessa stycken genomfördes vid fyra olika tillfällen, därför är konstellationen av musiker något annorlunda vid varje tillfälle.

Det andra avsnittet kommer att fokusera på frågan "Blir min arbetsprocess annorlunda när jag väljer att skriva utifrån en teknik?". Under arbetets gång har jag fört loggbok kring samtliga tillfällen då jag har arbetat med teknikerna. Detta material kommer att vara grunden för analysens andra del.

¹² Adam Ross (1993-) trumslagare studerar vid det konstnärliga kandidatprogrammet i musik med inriktning improvisation vid Högskolan för scen och musik. Diskussionen fördes hemma hos Axel Mårdsjö, samtalet spelades in.

6.1 Rytmik

Den rytmiska kompositionen blev jag mycket nöjd med, jag tyckte att den var intressant för att den blev nyskapande. I mina tidigare kompositioner har jag fokuserat på rytm, men inte alls på detta sätt som nu.

Repetitionen av detta stycke bestod av följande musiker: Olof Wullt gitarr, Anders Gleditsch piano, Adam Lindblom bas och Adam Ross trummor.¹³ Under denna repetition fokuserade vi endast på den rytmiska kompositionen. Med facit i hand var det en bra idé för detta är inte en komposition man läser avista. Det krävs lyhördhet, samspel och ett öppet sinne för att få denna komposition att flyga. Musikerna på repetitionen tolkar stycket mycket bra. Efter lite genomgång och några genomspelningar av stycket gör vi den slutliga inspelningen ex. Audio 1.

I diskussion med Olof Wullt konstaterar han att det är en komposition som jag på sätt och vis skulle kunna ha skrivit tidigare. Skillnaden är bara att tidigare har jag använt små rytmiska element som jag sedan lämnat bakom mig. Nu har jag tagit de rytmiska idéerna till en ny nivå och fullföljt dem genom hela kompositionen. Till exempel utnyttjar jag pianofiguren i takt 1-4 se bilaga 1. Denna rytmiska figur använder jag senare för att skapa ett nytt tempo i kompositionen. Olof nämner också att det finns en problematik i detta sätt att skriva som inte vanligtvis uppstår i de kompositioner som vi spelat tidigare. I takt 43–46 se bilaga 1, sker en improvisation över den givna ackordföljden samt basfiguren. Under en av genomspelningarna provade Olof att improvisera på denna. Då upptäckte han att det var svårt att förhålla sig till den basfigur som jag hade skrivit. Olof är van vid att spela på basfigurer, men just den var svår. I diskussionen kommer jag, Adam och Olof fram till att det som gör denna figur svår är att den är mycket synkoperad och delar upp takterna på ett onaturligt sätt. För att underlätta detta är det viktigt att trumslagaren försöker spela med långa och raka linjer för att få figuren mer flytande, på grund av att basfiguren i sig tar väldigt mycket plats i det musikaliska utrymmet. Om trumslagaren hade spelat med samma rytmik som basfiguren så hade figuren dominerat denna delen och det hade inte givit Olof något utrymme att bygga sin improvisation på.

¹³ Repetition av stycke [19/12 2016] Adam Lindblom (1983-) basist, frilansande musiker.

Adam Ross tycker att kompositionen i sig skulle kunna vara mycket mer rytmisk än vad jag har skrivit. Han säger att jag på ett positivt sätt har komponerat detta på ett gehörsmässigt plan och inte ett teoretiskt, vilket han tycks höra i musiken då de rytmiska figurerna har melodik i sig och låter naturliga. Han menar att möjligheten finns att fokusera mer på rytmik och inte lika mycket på melodik. Adam säger även att något som får musiken att låta som min är att de två olika delar som kompositionen bygger på är väldigt olika. Den första delen takt 9–24 se bilaga 1 är intensiv och noterad där alla i gruppen vet vad de skall spela. Den andra delen takt 33–40 är mycket mer öppen och har en mer vilande känsla, även om det är ett snabbare tempo och en mer fartfylld känsla. Detta är enligt Adam och Olof ett element som jag ofta använder mig av inom komposition. Vi kunde nämna flertalet kompositioner där jag använt mig av denna typ av teknik, vilket jag inte varit medveten om tidigare.

6.2 Mediantika ackordföljder

Mediantika ackordföljder är en harmonik som jag tycker om. Just därför blev det extra intressant att ha detta som infallsvinkel när jag komponerar. Denna komposition blev den mest lättspelade av de fyra. Temat är melodiöst och berörande. Ackordföljden kompletterar melodin och förstärker dess karaktär. Jag är nöjd med att jag lyckades skapa en komposition som är tydlig och koncis.

Med facit i hand tycker jag att jag kunde ha tagit den ett steg längre. Jag upplever att detta är en komposition som jag skulle kunna ha skrivit utan att använda den specifika kompositionstekniken. Kompositionen är inte speciellt nyskapande för att vara musik skriven av mig. Om jag hade bejakat det mediantika verktyget mer skulle det kunna leda till att jag hade skapat ackordföljder jag inte tidigare spelat eller hört. Det skulle kunna ha lett till ett helt nytt tonspråk. Anledningen till att detta inte sker i denna komposition är för att jag inte begränsar mig metodmässigt tillräckligt. Om jag hade satt upp tydligare utmaningar och arbetat mer systematiskt tror jag att jag hade lyckats hitta något för mig mer utmanande och nyskapande.

I samtal med Olof så tycker han att denna komposition skiljer sig ganska mycket gentemot den rytmiska. I den rytmiska kompositionen hör man att jag har tagit rytmiken och

gjort musik av den. I denna komposition upplever han att jag har suttit vid ett piano och skrivit den på gehör. Tidigare musik jag har skrivit är delvis byggd på mediantik vilket gör att jag har det mediantika språket i kroppen. Olof säger även att han kände sig trygg när han spelade denna komposition, den var lätt att förstå sig på. Till skillnad från den rytmiska kompositionen så tycker Olof att han har lättare för harmoniska utmaningar än rytmiska. Adam konstaterar att det var mycket lättare för honom att spela på den rytmiska kompositionen. Anledningen till det är att Adam upplever att den rytmiska kompositionen säger mer om hur han skall spela. Den mediantika öppnar upp för mycket egen tolkning kring hur man skall spela, vilket gör att Adam känner sig förvirrad.

Generellt kan jag konstatera att detta är två väldigt olika kompositioner. På inspelningarna och repetitionerna så påminner de ljudmässigt om varandra, men det som förändrar dem är notbilden och hur musikerna tolkar styckena. Den största skillnaden är att i den rytmiska kompositionen har varje instrument sin egen stämma. Det gör att en musiker är mer medveten om att man spelar rätt på sin stämma. Om vi analyserar detta ur ett improvisatoriskt perspektiv så blir det nästan tvärt om. Vi alla upplevde att det var enklare att improvisera över den mediantika kompositionen. Notbilden som är ett ”leadsheet” gör det lättare för var och en att veta vad de andra musikerna har för material att arbeta med. Jag upplever att detta bidrar till en tryggare känsla där vi kan improvisera på ett mer kollektivt plan.

De som medverkade på repetitionen och inspelningen av detta stycke var Olof Wullt gitarr, Thomas Markusson bas och Adam Ross trummor.¹⁴ Den spontana reaktionen från de medverkande på repetitionen var mycket god. Thomas som även var lärare under denna repetition konstaterade att jag skrev melodiös och inspirerande musik. Han tyckte även att det fanns mycket i mina ackordsprogressioner att skapa musik av, till exempel kunde man utveckla intropartiet och improvisera över det. Thomas tyckte även att de mediantika ackordföljderna skapar en helhet i kompositionen och det är det som får den att låta så koncis och konkret.

¹⁴ Repetition och inspelning av stycke [13/12 2016] Thomas Markusson (1978-) Basist, frilansande musiker samt vice prefekt vid Högskolan för scen och musik.

6.3 Tolvtonsmelodier

Tolvtonskompositionen är den komposition som jag var minst nöjd med när jag var klar. Känslan över kompositionen var att jag fick ihop en melodi, men jag kunde inte förstå om den hade ett budskap eller en känsla. Det intressanta med denna komposition är att den har vuxit mycket under resans gång.

De som medverkade på repetitionen av detta stycke var Olof Wullt gitarr, Anders Gleditsch piano, Daniel Andersson bas och Adam Ross trummor.¹⁵ När vi repeterade stycket så fick mina medmusiker en positiv känsla. Anders Gleditsch förtydligade att han verkligen tyckte om känslan, musiken och uttryckte att det var ett intressant sätt att skriva musik på. Musikerna tolkar stycket väldigt fint under repetitionen och på inspelningen, de visar stor respekt för materialet och framför en lugn och meditativ känsla.

I samtal med Adam så säger han att kompositionen är väldigt fräsch och fyllig. Melodin går ihop med harmoniken på ett fint sätt, dessutom är kompositionen mörk och meditativ. Det är en komposition som bygger mycket på att kollektivet skall skapa något och inte en solist. Han konstaterar även att anledningen till att han upplever kompositionen som meditativ är kombinationen av bordunen och melodin. Bordunen ger en lugn och stilla känsla samtidigt som melodin vill framåt. När ackordsbytena börjar spelas i takt 13 se bilaga 3 så skapar de en ytterligare dimension till melodin. Den är enligt Adam inte en typisk Axel komposition, han upplever den som väldigt nyskapande för att vara en komposition skriven av mig.

Olof berättar att kompositionen för honom är så pass konceptuellt byggd att det inte finns så mycket material att arbeta med. Om man hade jämfört detta med en komposition som är ca fyra sidor lång så hade det förmodligen blivit musik när man spelat igenom det. Men med denna komposition så får man inget gratis, på grund av att den aldrig vilar och man måste skapa något tillsammans för att det skall bli något mer än en melodi. På inspelningen så hörs det enligt Olof, att alla har stor respekt för kompositionen. Eftersom melodin inte är så traditionellt konstruerad utgör den inga självklarheter för musikerna, utan de måste skapa musik utifrån den notbilden och de toner som finns.

¹⁵ Daniel Andersson (1993-), basist, studerar vid det konstnärliga kandidatprogrammet i musik med inriktning improvisation vid Högskolan för scen och musik. Repetition av stycke [16/2 2017].

Sammanfattningsvis kan jag konstatera att denna komposition har växt mycket i mina ögon. Från att jag först inte riktigt förstått mig på denna komposition så blev det en ögonöppnare. När jag vid samtalet lyssnade på inspelningen tyckte jag att det var ny musik skriven från min sida. Jag har inte skrivit en liknande komposition innan och det är på grund av tolvtonstekniken som jag tog mig vidare utanför mina kunskapsområden och mitt gehör.

6.4 Modalitet

Att skriva utifrån en modalitet kan tyckas vara en begränsning som är orimlig med tanke på den musik som jag tidigare presenterat i detta projekt. Att endast använda de sju toner som den moll-harmoniska skalan har är ett arbetssätt som jag inte tidigare har arbetat med. I slutändan kan jag konstatera att även denna komposition fyller en funktion och triggas något kreativt hos mina medmusikanter. Jag är nöjd med kompositionen i sin helhet, men efter att vi repeterade stycket kände jag att det fanns delar som jag skulle vilja utveckla inom kompositionen utanför modalitetens ramar. Det som modaliteten tillför denna komposition är dess grundton och stillhet. När jag lyssnar på stycket så upplever jag det som stillastående och att basfiguren är fundamentet i kompositionen, framför allt i A-delen. Denna del kräver att musikerna tar ansvar för att skapa musik utifrån det lilla material som finns. I B-delen däremot så får stycket en annan karaktär, där går vi ifrån grundtonen och lämnar över till en ackordföljd med rytm som sätter en ny intressant prägel på kompositionen. I denna del finns det mycket material för musikerna att inspireras, utveckla och skapa något intressant av.

Olof berättar att det var väldigt kul och inspirerande att spela denna komposition. Att det är få ackord och lite melodi känns nytänkande och avslappnande. Anledningen till varför han fick känslan var för att vi oftast har spelat mycket musik som just inte är på detta sätt. Den musik som vi brukar spela består ofta av mycket ackord samt melodier som tar upp en stor plats av det musikaliska utrymmet. Att få improvisera på detta modala solopartiet tillsammans med det långsamma tempot får honom att kunna spela precis vad han vill och känner för. Detta kan vi höra på Olofs första fras i hans solo, lyssna på audio 4. I denna komposition uttrycker Olof att det är skönt att kunna spela en fras och sedan få utrymme och tid att få spela nästa fras. I kompositionen finns det mycket tid och plats där musikerna kan

fylla ut med sin musikalitet. I denna tid och plats så räcker det med ett svagt cymbalslag eller en kort ton från gitarren för att skapa något intressant.

Adam anser att detta är en svår komposition att tolka som musiker. Vi diskuterade vad som var svårt med just denna och kom fram till att när en grupp spelar modala och öppna kompositioner så är det viktigt att alla har samma bild och föreställning kring hur kompositionen skall låta. Under repetitionen hade jag en ganska tydlig uppfattning om hur jag ville att det skulle låta, men jag hade inte beskrivit det i notskrift. Jag började repetitionen med att beskriva det som jag tänkt och hur jag ville ha det. Under repetitionen så upptäckte jag att jag och Adam hade två väldigt olika bilder om hur vi hörde musiken inom oss. Detta var ett problem som jag var tvungen att konfrontera för att jag skulle få det att låta som jag tänkt. Konsekvensen av det blev att Adam försökte stänga av sin egen bild och uppfattning om musiken för att sedan förstå hur jag hade tänkt när jag hade komponerat.

De medverkade på denna repetition och inspelning var Olof Wullt gitarr, Anders Gleditsch piano, Daniel Andersson bas och Adam Ross trummor.¹⁶

6.5 Kreativ Process

Jag kan enkelt konstatera att denna arbetsprocess har varit ett fördelaktigt tillvägagångssätt att arbeta på. Från början trodde jag att jag skulle stöta på större problem inom alla tekniker. Men jag kan nu konstatera att processen har varit mycket enklare än vad jag trodde. Samt att dessa tekniker har gjort att jag har fått en annorlunda men mer produktiv process än tidigare.

Det som gjort processen annorlunda är förstås att jag har haft en helt annan utgångspunkt i mitt komponerande. Tidigare har jag komponerat gehörsbaserat. Då har jag alltid haft helheten i fokus och lagt tyngdpunkten på att kompositionen skall låta som en helhet. Teknikerna har fått mig att bortse från kompositionen i sig och lagt mer av mitt fokus på att försöka skapa någonting utifrån de riktlinjerna jag har. Detta har resulterat i att jag inte kritiserat mitt skapande i den kreativa processen lika mycket som jag vanligtvis gör. När jag tidigare har komponerat så brottas jag alltid med frågorna, om det är tillräckligt bra eller vad

¹⁶ Repetition av stycke [16/2 2017].

det vill säga. När jag komponerar och kämpar med dessa frågor så stoppar det upp det kreativa flödet i komponerandet. Nu när jag har komponerat med hjälp av dessa tekniker så har inte dessa hjärnspöken funnits hos mig lika ofta. Det som teknikerna gör med processen är att de begränsar mina möjligheter att skapa vilken musik som helst och jag får genast en tydligare bild i huvudet av vad detta kommer att bli för slags komposition. Vilket resulterar i att jag med en gång har startat en kreativ process genom att välja vilken teknik jag vill skriva utifrån.

Så länge min vision är att musiken skall uppfylla teknikens krav och föreställningar på musiken så resulterar detta i att jag sätter min konstnärlighet lite åtsidan och gör plats inom mig själv för att skapa musik. Detta är en ögonöppnare för mig. Att kunna sätta sin personlighet och konstnärlighet åtsidan och enbart fokusera på musiken är en viktig lärdom och kunskap. Det öppnar upp så att jag blir mer produktiv vid mitt skrivande och jag behöver inte ägna tid åt att försöka skapa ett konstnärligt djup i det jag gör. Det ger en form eller ram till mitt konstnärliga skapande

Min bedömning är att när man skriver musik och hittar in i ett flöde så uttrycker man den konst som består av de samlade erfarenheter man har fått till sig under livet. Den stora frågan för mig är hur jag kan påverka mig själv för att komma in i det kreativa flödet. Denna typ av arbetsprocess för att skriva musik har lärt mig att hitta nya vägar för att finna kreativitet.

En aspekt som jag har funderat kring är hur min process kommer att bli efter att detta arbete har avslutats. Jag har en föreställning av att en anledning till varför detta arbete har blivit så pass lyckat är på grund av den arbetsprocess jag utgått ifrån dvs att skriva fyra kompositioner utifrån fyra olika tekniker. Jag har inte lagt någon större värdering i varje komposition utan snarare försökt göra klart varje låt för att arbetet skall bli gjort. I efterhand så har jag upptäckt att musiken jag skrivit säger mig väldigt mycket och har påverkat min omgivning och mina medmusikanter.

7 Slutreflektion

Slutligen kan jag konstatera att dessa tekniker har utvecklat mitt konstnärskap. Teknikerna har förändrat min relation till komposition genom att jag får ett mer objektiva förhållningssätt till komposition än ett känslomässigt. Med detta menar jag att jag har fler verktyg att använda mig av för att kunna skapa något kreativt och att det jag skapar inte nödvändigtvis behöver vara en känsla utan en idé eller tanke. Jag är inte lika känslomässigt involverad i kompositionen, vilket för mig är positivt när de kommer till framförande och presentation av stycke. Verktygen präglar mina kompositioner och får dem att låta på ett nytt sätt. Resultatet skapar känslor och kreativitet i mig som jag inte tidigare upplevt, både som musiker och kompositör. Om jag skall hitta något negativt i detta så skulle en konsekvens kunna bli att en kompositör kan gå miste om sitt eget musikaliska uttryck om teknikerna får ta över musiken.

Att skriva med en teknik har bidragit till att jag har blivit mer produktiv i mitt skrivande. Genom att ha en ram att utgå ifrån får jag hjälp med att hitta en riktning i skapandet. Det blir lättare för mig att se hur processen skall sluta, när jag vet hur den börjar.

I mitt framtida liv som kompositör och musiker så har dessa tekniker stor utvecklingspotential. Genom att skapa nya tekniker att använda mig av kan jag förnya mina framtida kompositioner. Dessa tekniker kan få nya former och visa sig i olika skepnader som till exempel i en känsla, bild eller text. I slutändan har jag hittat ett bra sätt för mig att inte fastna i äldre vanor.

Referenser

Böcker

Brodin, Gereon, *Musikordboken*, 4., utök. och omarb. uppl. Stockholm: Forum, 1985
Åstrand, Hans (red.), *Sohlmans musiklexikon*. 5, Particell-Øyen, Stockholm: Sohlman, 1979
Åstrand, Hans (red.), *Sohlmans musiklexikon*. 4, Kammaropera - Partial, Stockholm: Sohlman, 1977

Inspelningar

Coltrane, John, *A love supreme*, New Jersey, Impulse Records, 1964, 33 $\frac{1}{3}$ rpm.
Davis, Miles, *Kind of blue*, New York, Columbia, 1959, 33 $\frac{1}{3}$ rpm.

Noter

Bäck Sven-Erik, *Du som gick göre oss* sv.ps. 74, 1968

Bifogade ljudfiler

Audio 1 Rytmaskomposition
Audio 2 Mediantkomposition
Audio 3 Tolvtonsmelodi
Audio 4 Modal Komposition

Bilagor

1 Rytmaskomposition
2 Mediantkomposition
3 Tolvtonsmelodi
4 Modal Komposition

1 Rytmisk Komposition

Axel Mårdsjö

Alto Saxophone

Jazz Guitar

Piano

Upright Bass

$\text{♩} = 98$

Alto Sax.

J. Gtr.

Pno.

U. Bass

5

Alto Sax.

J. Gtr.

Pno.

U. Bass

9

A

mf

Copyright © Axel Mårdsjö

13

Alto Sax.

J. Gtr.

Pno.

U. Bass

E^{A7} B(add9)/D[#]

17

Alto Sax.

J. Gtr.

Pno.

U. Bass

E^{A7} B(add9)/D[#]

20

Alto Sax.

J. Gtr.

Pno.


U. Bass

E^{A7} B(add9)/D[#] E^b/G

25 **B**

Alto Sax. 

J. Gtr. 

Pno. 

U. Bass **B** 

29

Alto Sax. 

J. Gtr. 

Pno. 

U. Bass 

33

Alto Sax. 

J. Gtr. 

Pno. 

U. Bass 

37 *D*⁹_m(*A*⁷) *B*⁶ *G*⁶ *E*_b/*G*

Alto Sax. 

J. Gtr. 

Pno. 

U. Bass 

C

43 *E*^{*A*₇} *B*(*add*₉)/*D*^{*♯*} *On Cue*

Alto Sax. 

J. Gtr. 

Pno. 

U. Bass 

C

47 *E*^{*A*₇} *B*(*add*₉)/*D*^{*♯*} *E*_b/*G*

Alto Sax. 

J. Gtr. 

Pno. 

U. Bass 

D Open 5

51

Alto Sax. $A\flat m(\text{add}9)$ Cm^7 $E\Delta 7(\#11)$ $A\flat(\text{add}9)/C$

J. Gtr. $A\flat m(\text{add}9)$ Cm^7 $E\Delta 7(\#11)$ $A\flat(\text{add}9)/C$

Pno. $A\flat m(\text{add}9)$ Cm^7 $E\Delta 7(\#11)$ $A\flat(\text{add}9)/C$

U. Bass $A\flat m(\text{add}9)$ Cm^7 $E\Delta 7(\#11)$ $A\flat(\text{add}9)/C$

55 $D\flat m(\Delta 7)$ $B\flat 6$ $G\flat 6$ **On Cue**
 $E\flat/G$

Alto Sax. $D\flat m(\Delta 7)$ $B\flat 6$ $G\flat 6$ $E\flat/G$

J. Gtr. $D\flat m(\Delta 7)$ $B\flat 6$ $G\flat 6$ $E\flat/G$

Pno. $D\flat m(\Delta 7)$ $B\flat 6$ $G\flat 6$ $E\flat/G$

U. Bass $D\flat m(\Delta 7)$ $B\flat 6$ $G\flat 6$ $E\flat/G$

59 $A\flat m(\text{add}9)$ **To C for more solos**

Alto Sax. $A\flat m(\text{add}9)$

J. Gtr. $A\flat m(\text{add}9)$

Pno. $A\flat m(\text{add}9)$

U. Bass $A\flat m(\text{add}9)$

2 Mediantik Komposition

Piano

Axel Mårdsjö

Even eights
♩ = 120

Bbm Gbm(maj7) E6 Eb7

5 **A** Bbm(maj7) Gbm(maj7) Ebm7 Am(#5)

9 Bbm(maj7) Gbm(maj7) E6 1. Eb7 2. Eb7

14 **B** Gbm(maj7) Amaj7(#11)

18 Gbm(maj7) Am(#5)

22 Gbm(maj7) Amaj7(#11)

26 Fmaj7(add13) Dbmaj7(#11)

30 Bbm(maj7) Gbm(maj7) Ebm7 Am(#5)

34 Bbm(maj7) Gbm(maj7) E6 Eb7

Copyright © Axel Mårdsjö

3 Tolvtonsmelodi

Piano

Axel Mårdsjö

$\text{♩} = 52$

The score consists of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The bass clef staff contains chords and a steady bass line. The treble clef staff contains a melodic line with triplets and rests. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 52. The score includes various chords and melodic patterns, with some measures containing triplets. The final system ends with a double bar line and a dashed line indicating an 8th octave.

6

9

13 $A\flat^{\flat 6}$ $F\sharp m/E$ $E\flat/D\flat$ $B\flat/C$

17 $E\flat(\text{sus}2)/A\flat$ $G\text{maj}^9$ $D\flat^{\flat 9}$ $A\text{m}^7$ $A\flat\text{maj}^7$

21 $D\flat^6$ $D\flat\text{m}^6$ $A\flat(\text{omit}3)$

8^{vb}

Copyright © Axel Mårdsjö

4 Modal Komposition

Axel Mårdsjö

♩ = 84
Fm(maj7)

Piano

5 Fm(maj7)

9

13 Db⁶

17

21 Bbm7(add13)

Copyright © Axel Mårdsjö

25

29 Fm(maj9)

33

37 D♭maj7(#11) C7(sus4)

41 B♭m7(add13) A♭maj9

45 B♭m6 A♭6

49 E° Fm 3

49 E° Fm 3