



## Att förhålla sig till scenen i en komposition



**Clara Bergendahl**

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i komposition

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet, VT 2020

Författare: Clara Bergendahl

Arbetets rubrik: *Att förhålla sig till scenen i en komposition*

Arbetets titel på engelska: *Approaching the stage in composition*

Handledare: Dr. Joel Eriksson

Examinator: Anders Hagberg

Nyckelord: komposition, scen, musik, roller

#### *SAMMANFATTNING*

*Den här uppsatsen reder ut förhållandet mellan det sceniska framträdandet och den klingande musiken i en komposition. Tar det fokus från musiken att fokusera på det som inte är musik eller höjer det upp den? Genom att analysera tre komponerade stycken har författaren kunnat utveckla tre nycklar för att komma fram till ett resultat gällande frågan. Dessa tre nycklar är: tid och tålamod, intresse och sociala förutsättningar. Resultatet pekar på att det blir positiva resultat genom att förhålla sig till den sceniska aspekten inom komposition på ett eller annat sätt. Resultatet är baserat på författarens uppfattning om hennes sätt att komponera på och är inte en generell uppfattning om vad som är bra eller dåligt inom komposition.*

Alla bilder i arbetet är fotograferat eller filmat av författaren själv om inget annat anges.

# Innehållsförteckning:

<b>1.0 Inledning</b>	<b>4</b>
1.1 Bakgrund	4
1.2 Syfte	6
1.3 Frågeställningar	6
1.4 Metod	6
<b>2.0 DELTA</b>	<b>6</b>
2.1 Process:	7
2.2 Struktur och metod:	7
2.3 Resultat:	9
<b>3.0 Arabesque 1</b>	<b>10</b>
3.1 Process	10
3.2 Struktur och metod:	11
3.3 Resultat:	12
<b>4.0 Arabesque 2</b>	<b>13</b>
4.1 Process:	14
4.2 Struktur och metod:	15
4.3 Resultat:	18
<b>5.0 Analys:</b>	<b>18</b>
5.1 Tid och Tålamod	19
5.1 Intresse för metod och idé	19
5.2 Sociala förutsättningar	20
<b>6.0 Resultat:</b>	<b>22</b>
6.1 Svar på frågeställning 1	22
6.2 Svar på frågeställning 2	24
6.3 Svar på frågeställning 3	24
<b>7.0 Avslutande ord</b>	<b>25</b>
<b>8.0 Referenser</b>	<b>26</b>
<b>9.0 Bifogat material</b>	<b>26</b>

## 1.0 Inledning

Konserterna i den klassiska musikgenren har fått mig att fundera på varför jag som kompositör generellt tänker sparsamt kring den visuella aspekten i kompositioner som är tänkta att framföras på en scen. I det här arbetet ska jag analysera min arbetsprocess och resultatet i tre av mina egna kompositioner som har olika utgångspunkter vad gäller relation till scenen och live-framförandet. Gemensamt för dessa tre stycken är att alla är skrivna för en scen med publik, dock med olika förutsättningar fram tills konserten. Samtliga stycken är skrivna mellan september 2018 till december 2019 vilket gör att tonspråket är relativt liknande i alla tre.

## 1.1 Bakgrund

Det finns en del anledningar till varför det här ämnet är intressant för mig. Komposition är min huvudsyssla men trots det har jag många intressen. Till exempel har jag sysslat med gymnastik och pianospel på samma nivå som komposition. I detta myller av intressen har det alltid funnits en vilja att kombinera komposition med andra saker jag är intresserad av, för att skapa en slags totalitet i verket.

Mark Applebaums Ted- Talk<sup>1</sup> relaterar en hel del till mina tankar kring ämnet. Applebaum pratar i huvudsak om att vara olika roller inom ett fält. Till exempel är han interpret när han tolkar andras stycken men när det inte är intressant längre- börjar han att improvisera, vilket gör honom till två roller: Interpret och improvisatör. Till slut är inte klangen på instrumenten som redan finns intressant för honom vilket han löser genom att skapa ett nytt instrument, Applebaum är nu även uppfinnare. För att han ska bli tillfredsställd i vad han försöker uttrycka i hans konst så fortsätter han att upptäcka nya vägar. När Ted-talket är färdigt är han även kompositör, bildkonstnär, performance artist, designer, dramaturg och koreograf. Jag identifi-

---

<sup>1</sup> 1. Mark Applebaum, *The mad scientist of music* (2012, maj)  
[Video file]. [https://www.ted.com/talks/mark\\_applebaum\\_the\\_mad\\_scientist\\_of\\_music#t-985554](https://www.ted.com/talks/mark_applebaum_the_mad_scientist_of_music#t-985554)

erar mig med Applebaums sätt att tänka men finner det svårt att veta om strävan efter något mer eller annat är på grund av tristess eller om det är befogat eftersom att det skulle tillföra något till helheten.

Om jag skulle utvidga en komposition mot en annan konstform som Applebaum pratade om så är sceniska parametrar det jag dras mot. Ett visuellt tillägg är något som faller naturligt i mitt sätt att tänka på, mina idéer under en kompositionsprocess växer nästan alltid ur en slags dramaturgisk bild i mitt huvud vilket kan ha att göra med att jag sysslat mycket med kroppen och extroverta uttryckssätt i gymnastik, dans och teater. En annan tänkbar utvidgning skulle kunna vara att bygga egna instrument för att se om det ger det resultat som önskas i klangfärg, om man nu skulle vara intresserad av att bygga. Jag har alltså valt scenen för att det är något som sammanstrålar mina olika intressen.

Kim Hedås har även skrivit en doktorsavhandling om en fråga som stöttar min egen. Så här skriver Hedås i sin avhandling:

“Frågan handlar alltså om musik och komposition i relation till det som inte är musik. Självfallet kan musik komponeras i ett slutet system och bli komplett, men undersökningen här riktar intresset främst mot den musik som komponeras genom att definieras och formas i relation till annat. Musik tillsammans med det som inte är musik. Musik mot det som inte är musik. Musik på grund av det som inte är musik. Musik trots allt det som inte är musik”. - Kim Hedås<sup>2</sup>

För att kommentera Hedås uttalanden och koppla det till mitt eget arbete så skulle jag formulera helheten just som hon gör. ”... *musik och komposition i relation till det som inte är musik.*” I mitt fall handlar det om musik och komposition i relation till det som händer på scenen och hur det antingen förstärker eller jobbar mot musiken.

---

<sup>2</sup> Kim Hedås, *LINJER*, (Doktorsavhandling i musikalisk gestaltning, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet 2013) sida. 12-13

## **1.2 Syfte**

Jag vill utforska hur min kompositionsprocess och resultat påverkas när jag skriver musik som förhåller sig till scenen och jämföra det med andra kompositioner som inte tar hänsyn till det sceniska framförandet i lika stor grad. Detta för att förhålla mig till scenen i mitt komponerande på ett medvetet sätt i framtiden.

## **1.3 Frågeställningar**

1. Är det viktigt att ta in scenen i helheten och i så fall- varför?
2. Vilka parametrar i kompositionsprocessen är centrala när musiken tar hänsyn till scenen?
3. Vilka metoder gynnar helheten i en komposition?

## **1.4 Metod**

I den här uppsatsen kommer det att presenteras 3 olika musikstycken. Alla stycken har komponerats genom metoder som antingen tar in scenen i kompositionsprocessen tidigt, sent eller inte alls.

Processen för de olika styckena kommer att presenteras var för sig i kronologisk ordning från när jag skrev dem. Följande tre saker kommer i huvudsak att utredas i processen:

1. Process: Övergripande om hur förutsättningarna såg ut när stycket skrevs och annan väsentlig information.
2. Struktur och metod: Vad jag använde för metoder och hur jag strukturerade upp arbetet för att skriva och slutföra stycket.
3. Resultat- hur det klingande materialet och konserten blev samt varför det blev så.

För att sedan kunna göra en analys och jämföra samtliga stycken, kommer jag att använda tre kriterier jag själv anser vara nycklar för att kunna jämföra styckena med varandra. Dessa presenteras under analysdelen.

## **2.0 DELTA**



## **2.1 Process:**

Det här stycket skrevs 2018 och framfördes under Sirenfestivalen under januari 2019. Stycket är skrivet för en duo med slagverk och fiol. I och med den lilla sättningen kunde kompositionsprocessen vara i dialog med musikerna och en sökande metod ta plats. Till en början tänkte jag uteslutande på musiken och dess struktur. Stycket skrevs först för hand, vilket gjorde att stycket växte fram relativt långsamt. I samband med våra workshops kunde materialet justeras så att det blev som jag hade tänkt mig, stycket blev på så vis levande och jag fick snabbt en bild av hur det skulle låta i slutändan. När stycket var klart målade jag upp en tydligt struktur på formen och direkt började tankar dyka upp kring hur musikerna skulle kunna stå på scenen i Sjöströmsalen där konserten skulle ta plats.

## **2.2 Struktur och metod:**

Stycket hade ett duo- förhållande som var stommen till den musikaliska idén. Fiolen representerar en röst i en stor helhet, som att zooma in på en person i en stor folkmassa. Slagverket skulle representera det allmänna, den stora helheten och alla dess ljud.

Jag började stycket bakifrån där marimban och fiolen spelar synkroniserat. Musiken är i en romantisk anda och violinisten har en bastrumma för att komplettera med tydliga anslag. Den här romantiska slingan kom att bli en slags coda i förhållande till det som spelas innan.

Därefter började jag skriva stycket från början till slut. Visionen var att det skulle låta som att slagverkaren och violinisten spelade i separata rum intill varandra med stängda dörrar. Slagverket hade en notation med boxar runt noterna, på så sätt kunde jag ge instruktioner för hur spelet skulle utvecklas men samtidigt ge utrymme för en del improvisation- vilket gjorde det möjligt att spela individuellt. Medan slagverkaren spelade tuggande sextondelar med kompletterande rytmer hade fiolen sin egen, mer romantiska stämning att spela som även den var tacksam att spela utan att ta hänsyn till vad slagverket gjorde.

De skulle vara varandras motsatser, fiolen skulle vara i sin egen värld oavsett vad slagverket gjorde medans slagverket tuggade på i en stabil takt. Då och då möts de två parterna, (som att fiolen sitter och dagdrömmar men blir avbruten och är tvungen att interagera med omvärlden för en stund), de spelar då sextondelar tillsammans. Mer och mer samspel äger rum ju längre stycket går för att landa i codan där de spelar tillsammans.

När stycket var helt klart kunde jag inte låta bli att tänka på hur förhållandet mellan de två instrumenten skulle kunna speglas på scenen. Bilden om att de spelade i olika rum tyckte jag var talande för helheten och en enkel sak att gestalta på scenen genom att sprida ut dem och sätta ljus-spottar där de står (se bild 1). Slagverket är fast med tanke på dess uppsättning av congas, bongotrummor etc. Men fiolen kan flytta på sig! Slagverket fick ett kallt ljus och violinisten ett varmt, det varma ljuset följde med henne när hon drogs mot slagverket för att spela de synkroniserade sextondelarna bredvid varandra. Efter att de hade spelat bredvid varandra skulle de hamna ett snäpp närmre varandra än vad de var innan, men fortfarande med två separata spottar. Alltså, de två musikerna började på två ändar av scenen men slutade i mitten av scenen jämte varandra.

Därefter byggdes de sceniska idéerna på och ett behov av att gradvis komma in i musiken växte fram. Jag försökte utveckla styckets början genom att smyga in i stycket och på så sätt skapa en atmosfärisk klangvärld. Eftersom att jag var först efter pausen var scenen bläcksvart när alla kom in. Violinisten hade ett plaströr som skapade ett susande ljud medans slagverka-



ren hade två långa tröpinnar som alstrade svärd- liknande ljud, mer aggressiva än violinistens bakgrunds-sus. Så småningom börjar svärd-ljuden att kompletteras med handtrummor tills att stycket började.

### **2.3 Resultat:**

Från min första skiss av stycket och till det färdiga resultatet- skiljer sig bilden av hur jag trodde att det hela skulle bli. Det fanns inga sceniska tankar kring stycket under de första månaderna, de kom när musiken var helt klar. Efter konserten var jag väldigt nöjd och tyckte att de sceniska effekterna förstärkte musiken samtidigt som det var spännande att kolla på. Introduktionsdelen, där musikerna spelade med träsvärd och plast-rör hade jag inte noterat, utan det var ett tillägg nära inpå konserten och var det enda som skrevs med syfte att endast stötta det sceniska intrycket. I efterhand syns det tydligt att just den delen skiljer sig från helheten, vilket jag tror var en positiv upplevelse för de som såg framträdandet live. Det gjorde att det musikaliska som kom efter var oväntat med tanke på början. Att Introduktionen blev till ser jag som en spegling av mötet jag upplevde med musikerna, att de var så pass öppna för att springa på scenen och göra saker som egentligen inte ingår i deras roll som musiker, vi lekte oss fram och vågade testa nya saker.

Musikerna kunde inte stå på ett ställe i det här stycket och kolla på noterna som vanligt utan behövde som sagt springa från ett ställe till ett annat. De var tvungna att lära sig vissa partier utantill vilket jag tror gav ett avtryck i den klingande musiken i en positivt bemärkelse. En spekulering är att musiken inte hade känts lika levande om musikerna skulle stå på samma plats och fick ha noterna framför sig under hela stycket. Med det sagt tror jag inte att de visuella effekterna var det som gjorde att helheten blev trovärdig, utan att scenens komplement hjälpte de som framförde verket att komma in i en aura.

Jag tror att det som gjorde att jag blev nöjd med det här stycket var att jag kunde ha direktkontakt med musikerna och testa allt möjligt på vägen. Dessutom skrevs en hel del av materialet utifrån det vi testade under workshop-lektionerna. I det här projektet var jag snarare en ko-

ordinator än en kompositör. Jag samlade information, både från mig och från musikerna för att sedan sammanställa det hela på ett bra sätt där scenen blev ett hjälpmedel.

## **3.0 Arabesque 1**

### **3.1 Process**

Det här stycket skrevs under våren 2019 och uppfördes liksom DELTA, i Sjöströmsalen. sättningen för stycket var: ett piano, en violin, en cello, en klarinett och en flöjt. Det praktiska upplägget för stycket var annorlunda i jämförelse med hur upplägget var i föregående stycke. Vi fick ett möte med ensemblen ca. Två månader innan konserten samt tre dagars repetition innan konserten, där vi alla (7 st kompositionsstudenter) delade på fyra timmars rep per dag. Med andra ord behövde stycket vara helt klart när repetitionsveckan började eftersom att det inte fanns tid för att testa sig fram. Det här gjorde att jag föreställde mig hur det skulle låta i verkligheten (även om notprogram kan spela upp toner så är det många tekniker det inte behärskar). Tydlighet i noterna blev en viktigare parameter eftersom att musikerna inte var delaktiga i mina tankar eller visioner. Jag kunde alltså inte tala om en instruktion verbalt och förvänta mig att det skulle bli så på konserten, alla detaljer och tankar skulle förmedlas i notbilen. Att det var relativt många musiker gjorde att det krävdes mer samspel för att musiken skulle låta som tänkt, i jämförelse med vad det krävs för exempelvis en duo-sättning. Utmaningen här var att skriva ett stycke som jag anser vara musikalisk intressant och förmedla hela min vision i noterna så att musikerna skulle förstå.

Bild. 2- Arabesque I

The image shows a musical score for 'Arabesque I' with five staves. The instruments are Flute, Clarinet in Bb, Piano, Violin I, and Violoncello. The score includes fingerings and articulation marks above the notes. The first system shows measures 1-5, and the second system shows measures 6-10. The fingerings are: 1-1, 1-2, 2-1, 1-3, 2-2, 3-1, 1-4, 2-3, 3-2, 4-1, 1-5, 2-4, 3-3, 4-2, 5-1, 1-6, 2-5, 3-4, 4-3, 5-2, 6-1, 1-7, 2-6, 3-5, 4-4, 5-3, 6-2, 7-1.

### 3.2 Struktur och metod:

Stycket är utformad från ett helt musikaliskt håll. Till en början satte jag upp ackordföljder som skulle komma att spridas ut över 6,5 minuter. Jag valde sju ackord att arbeta med varav det första ackordet återkom sju gånger, det andra sex gånger, det tredje fem gånger etc. Det sjunde ackordet kom alltså endast en gång. När ett ackord återkom var det inte alltid samma instrumentation eller ackords-omläggning (se bild. 2). Den första siffran representerar vilken ordning ackordet hade i sin original- följd och den andra siffran pekar på hur många gånger ackordet har återkommit. Alltså, 1-1 betyder första ackordet kommer för första gången, och 4-3- fjärde ackordet kommer för tredje gången. Dessa ackord fungerade som "hållplatser" att förhålla sig till när jag sedan komponerade fritt där emellan. Den musikaliska utmaningen var

att röra sig mellan de olika ackorden på ett intressant sätt som även vara någorlunda sparsmakad med material för att musiken skulle låta sammansvetsad och inte för spretig.

I noterna syns det tydligt att materialet är byggt på uttryck som till exempel mycket punkterade åttondelar följt av en sextondel, sextondelar, skarpa artikulationer, tydlighet och en varsin solo-insats. Istället för att göra komplicerade rytmer för att ge materialet något extra, valde jag att göra mer klangliga ljudbilder med hjälp av speciella tekniker. Jag hade i åtanke att jag tenderar att vara slösaktig med material, jag gärna skriver på för att jag har ett flow, vilket gör att musiken kan bli grötig enligt min mening. Ackorden och idealet om att vara sparsmakad präglade det här stycket och gjorde att musiken var det som var helt i fokus.

Tillskillnad från DELTA tänkte jag inte kring scenen och framförandet, själva konserten var inte ett fokus. Istället var det ljudbilden och klangerna som var det viktiga. Trots att den sceniska aspekten inte var en stor del av helheten så kunde jag inte låta bli att skrapa lite på ytan, för att återigen referera till Kim Hedås: “..musik och komposition i relation till det som inte är musik”. Även om det inte fanns en lika tydlig dramaturgi som i DELTA, fanns det en vilja att handskas med det som inte var musik. Mycket frågor som: Vad gör resterande när det är en solo-slinga i fiolen? Hur mycket kan man begära av en musiker när hen inte spelar? Tar det fokus från musiken att fokusera på det som inte är musik eller höjer det musiken? Jag misstänker att det är naturligt att vilja förstärka musikens innehåll genom gester, kroppsspråk eller var musikerna är på scenen. I Arabesque 1 kom dessa tankar så pass sent i processen att jag inte hann fullfölja någon av dem.

### **3.3 Resultat:**

Efter konserten var jag varken glad eller ledsen, musiken lät så som jag förväntade mig och det var ingen överraskning gentemot hur genrepet lät. Det är här jag tror skillnaden finns mellan att ta in scenen i helheten och att inte göra det- under själva konserten, när det framförs inför publik. Självklart finns det en spänning i att lyssna på endast ett musikstycke som spelas live, men ofta kan jag uppleva att musiken inte är så pass komplett att man kan fokusera på den till fullo.

Om jag jämför min känsla när DELTA uppfördes så fanns det en spänning kring vad som skulle hända, jag var inte orolig eller nervös för att det skulle gå fel utan jag blev indragen i musiken och atmosfären för att det var det jag såg och hörde. När Arabesque 1 uppfördes var det ingen skillnad i mitt sätt att lyssna från när jag lyssnade under repetitioner, det var ingen skillnad i uttryck eller i gester och ljuset var detsamma. Den ända skillnaden var att musikerna var klädda i konsertkläder. Så, trots att jag var nöjd med musiken, kanske till och med mer nöjd än jag är med DELTAs musik, var konserten inte något märkvärdigt. Däremot lyssnar jag hellre på arabesque 1:s ljudinspelning än DELTA och Arabesque 2.

## 4.0 Arabesque 2

Bild. 3 från  
Liseberg  
Fotograf: okänd



#### 4.1 Process:

Det här stycket är skrivet hösten 2019 i ett projekt med improvisations-studenterna på skolan. Sättningen bestod av två saxofoner, två gitarrer, en trombon, en kontrabas, ett trumset och ett piano. Stycket framfördes, liksom DELTA under Sirenfestivalen, fast ett år senare- 2020. Konserten ägde rum i Lindgrensalen, vilket är en betydligt mindre sal än Sjöströmsalen och blev lite av en utmaning för stycket. Till skillnad från föregående stycken tog jag an detta från ett annat håll än det musikaliska. Idén för stycket kom till under ett arbetspass på nöjesparken Liseberg när jag jobbade som akrobat (se bild. 3). Musiken som spelas i min del av parken var baklänges och hade en skrämmande leksaks-känsla över sig.

Musiken i parken fick mig att tänka kring hur jag ville att stycket skulle vara. Det skulle vara konstigt, onaturligt, drömskt/mardrömslikt, komiskt i någon mening och stabilt (att musikerna skulle spela relativt enkel musik så att det nästan låter som en speldosa som kan sättas på och av).

Under en lektion presenterade jag min vision om hur jag ville att musiken skulle låta och även att jag ville inkludera en speldosa i stycket, (bilden om att en speldosa skulle vara det som styr var talande för hela känslan jag hade). Efter lektioner skojade jag och en kompis om att det hade varit passande ifall jag även skulle inkludera den ballerinan jag spelade på Liseberg. Idén om att inkludera ballerinan togs upp under nästa handlednings- tillfälle och jag bestämde mig för att ge det ett försök. Som tur var, ställde Tea Berglund<sup>3</sup> upp för att sy dräkten med kort varsel och var exalterad över idén. När vi gick för att handla tyger fick jag många idéer om hur stycket skulle vara och genom att spendera tid med material växte stycket fram i mitt huvud.

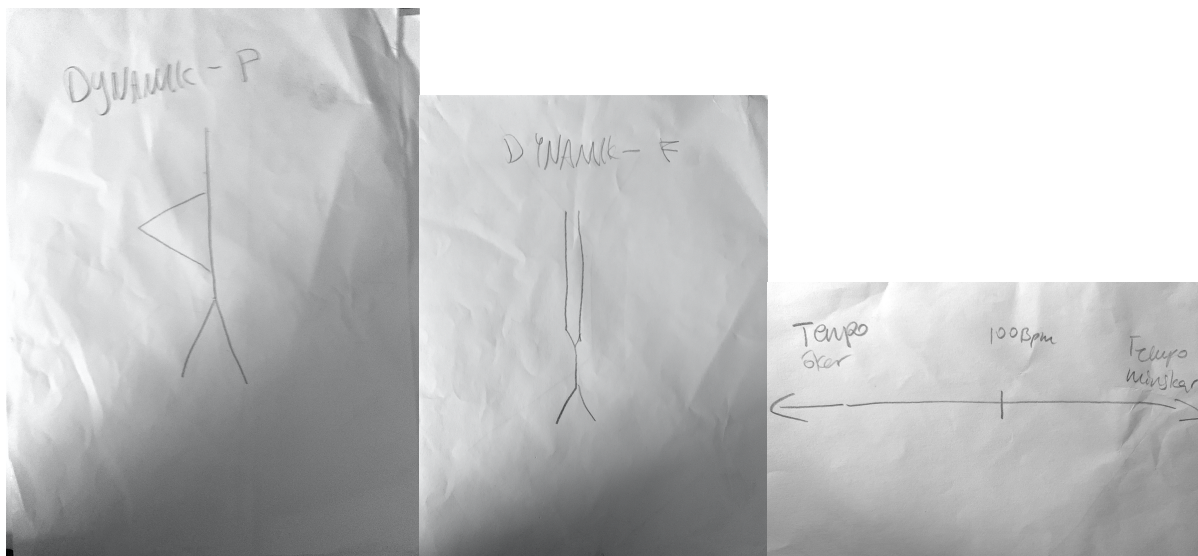
Under andra repetitionen tog jag med papper med anvisningar om hur ballerinan skulle kunna påverka ensemblen. I exempel 1, är instruktionerna som användes under en repetition för att öva in dirigerings- gester. Benens position var det som avgjorde huruvida musikerna skulle

---

<sup>3</sup> Tea Berglund, Kompositionsstudent vid högskolan för scen och musik

öka/minska i dynamik samt öka/ minska i tempo. (Det fanns även ett papper om de skulle spela staccato eller legato, papperna är tyvärr borta men gesterna bestod av benen i split för legato och benen som en triangel för staccato).

Vi testade materialet genom att musikerna följde tonhöjden i sina notblad men övrig information angavs genom att kolla på ballerinnans rörelser. Den här metoden fungerade som tänkt rent praktiskt men samtidigt lät musiken mycket bättre när jag inte blandade mig i utan lät de spela efter angivelserna i notbladet. Mitt mål med stycket var att det skulle hända något på scenen som inte går att göra under en repetition, detta med inspiration från en text vi skulle läsa som inspiration innan projektet<sup>4</sup>.



Exempel. 1  
Dirigerings-  
anvisningar

#### 4.2 Struktur och metod:

Till skillnad från andra stycken jag skrivit kommer det direkt ett helhetstänk där jag skriver musiken parallellt med hur jag ser framför mig att scenen kommer att användas just då. Även "smak" försvinner i någon mening i och med att jag slutar tänka i termer kring vad jag tycker låter bra eller dåligt och snarare fokusera på hur jag ska få ihop de olika artistiska delarna.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *The theatre and it's double cruelty: VII Theatre of cruelty* (Grove press new york, 1932)

Jag skrev stycket från började till slut och fokuserade till största delen på musiken där musikerna spelade själva utan ballerinan på scenen. Jag kunde inte vila i att ballerinan skulle vara en del av stycket utan försökte alltid ha en plan B. En tveksamhet kring hur länge jag skulle orka gå på händer fanns i bakhuvudet, många praktiska parametrar skulle klaffa för att allt skulle gå som tänkt vilket ibland var skrämmande.

En stor fråga i den här kompositionen har varit varför jag vill involvera scenen och varför det ska vara en ballerina upp och ned. Funderingar som dessa är sällan lika väsentliga i en musikkomposition som handlar om ljudet och inget annat, som att endast en ljudkomposition kan låta hur som helst eftersom att man alltid kan välja att titta någon annanstans. När det handlar om att involvera fler sinnen, finns det ett större ansvar gentemot publiken, eftersom att de tvingas ta in det som sker på scenen. Hur som helst har en hel del tankeverksamhet gått åt att rättfärdiga idén för mig själv. Detta har gjort att karaktärerna på scenen (musikerna och ballerinan) har fått tydliga roller i ett sammanhang. Här kommer en beskrivning som jag skickade till musikerna för att få dem med på mina idéer.

“Imagine a toy world, where the toys doesn't know they are toys, perhaps they can think for themselves even, but they are still machines. I want it to take place during the day and night, where the day part is in the written music. The night part is the improvised music and will represents a dream, or nightmare scenario.

**The day music:** Much of this music is played mechanically and in my head it represents the life of the toys, very stereotypical but also a little bit twisted sometimes to hint that something is a bit off. In this part I imagine the musicians exaggerating the feeling of the music. For example, if there is a mechanically written passage, one could play it very still or make some kind of weird motion to indicate the robot-like feeling of it. Or, let's say there is a more jazzy passage, to quickly start to swing together with the music would very much rhyme with my intention, like clicking on a button on a toy in the store.

**The night music:** I imagine these parts to be more surrealistic and confusing. This is when the ballerina enters in the dream. It's like one of those dreams that continues to show up. It doesn't necessarily have to be a nightmare, but the feeling of the dream is a bit odd, and maybe you have a physical feeling relating to it that you very slightly can put your finger on. When improvising over these parts I'm looking for an interplay between the musicians and the ballerina. Like a kind of magnetism: The ballerina will enter the stage and the closer she is the musicians, the more they'll generate sound. Maybe because



they're actually electronic things so the electrons becomes more active, like when you heat something in the microwave. Or, they start to become more active because the ballerinas approach makes them think more and interact, because they're scared, surprised or curious.

**The connection between day and night:** So far, the day and night are quite separated from each other but I actually have a dramaturgic thought. Every time the ballerina has been present there is some doubt in the toy world and people are confused whether the dream was real or not. An insecurity arises between the toys which in the end shows to be legitimate. There was actually something weird going on during the night time and in the end, the last time the ballerina arrives, she will come closer than ever before which will generate more sound and the ballerina won't walk away, but stand for as long as she can until she collapse. By now the musicians (who can) have started to walk around and stops immediately when the ballerina falls. The music box with the toy ballerina is the one standing and everyone else dies.

So, shortly this mini play is an experiment on the interaction between music and theatre art. The thought is to make a visual piece that can't be experienced through headphones.

Thank you for reading!"

Bild. 4  
Arabesque 2



### **4.3 Resultat:**

Visionen kring stycket och förväntningarna på hur det skulle bli var högre än det slutgiltiga resultatet. Det är svårt att veta exakt var det inte gick som planerat men i det stora hela är stycket baserat på många fler parametrar än vad det vanligtvis är i ett musikstycke. En sak som är svår att parera är att själv vara med i ett stycke man skriver. Det är svårt att vara både samordnare och utövare när man inte kan se helheten utifrån. Med facit i hand skulle jag behövt vara tydligare i mina roller när jag växlar mellan kompositör och ballerina och även tagit min roll som ballerina på större alvar, lägga lika mycket tid på båda delarna.

Det fanns goda försök till att förmedla mina visioner till musikerna men en ännu tydligare idé hade varit till min fördel. Brist på tid är tyvärr en orsak som gjorde att resultaten inte blev som tänkt, dels tid för min egen del men också repetitionstid för musikerna i syfte att sätta musiken. Jag tror att musiken behöver sitta säkert innan man börjar med det sceniska uttrycket. Musiken var inte helt perfekt under repetitionerna vilket resulterade i att jag lade mer tid på att förfina spelet än jag gjorde på att regissera hur de skulle röra sig/uttrycka sig. En anledning till varför jag inte blev helt nöjd kan också ligga i att bilden av helheten var väldigt tydlig i mitt huvud under hela tiden fram tills konserten, vilket gav förväntningar som i andra kompositioner inte har funnits där. Något att vara uppmärksam på i framtiden är när förväntningar och visioner dyker upp, att anta att resterande i projektet är medvetna om hur jag tänker är naivt. Istället är en extrem tydlighet något jag behöver sträva efter i kommande scenarion.

### **5.0 Analys:**

För att kunna jämföra helheten i de tre styckena har jag tagit fram tre punkter som jag anser vara nycklar i en komposition-process.

1. Tid och tålamod- att hålla fast vid idén och att ha tillräckligt med tid för att låta den gro.
2. Intresse för metoden och den sceniska/musikaliska idén.
3. Sociala förutsättningar- hur många är musikerna, hur är kommunikationen och finns det möjlighet att testa musiken under processens gång?

### **5.1 Tid och Tålamod**

Den första punkten kan jag konstatera fanns närvarande på olika sätt i alla tre stycken men mer i Delta och i Arabesque 1. Under Arabesque 2 hade jag idén under en lång tidsperiod men trots det velade jag mycket kring hur jag skulle få ihop det hela vilket skapade många oroliga tankar, snarare än kreativa tankar som jag upplevde i de andra två styckena. I arabesque 2 skulle hela scenen användas, därför var det inte bara musiken jag var tvungen att hålla fast vid, utan hela föreställningen. I efterhand kan jag se att stycket nog skulle gynnas av att ha en utomstående person som kunde fungera som en slags regissör, för att sammanstråla det hela. Alternativt om jag hade haft längre tid att ägna endast det projektet.

I Delta var tid och tålamod extremt närvarande, Jag startade med en idé som var väldigt liten vilket gjorde att allt som tillkom och blev större var en bonus, det var ingenting jag hade förväntat mig. Arabesque 1 var det stycke där jag höll fast vid idén mest av allt, ackorden som skulle genomsyra stycket stannade kvar ända från början till slutet, det var gynnsamt att ha en så pass liten parameter att förhålla sig till för att inte vilja bryta eller tvivla på konceptet och där med tappa fokus på idén.

### **5.1 Intresse för metod och idé**

Vidare till punkt två där Arabesque 2 definitivt var den idé jag brann mest för, samtidigt som metoden jag använde mig av, inte alls var till min fördel. Det var många idéer som testades för att få ballerinan att smälta in på ett bra sätt. Jag tror att processen hade blivit bättre om jag hade bestämt mig för en metod tidigt och inte mixtrat med den och inte lagt tankar på en plan b. Praktiska orosmoment som; om scenen skulle gå att byggas om, om musikerna förstod vad jag menade men stycket och hur länge jag skulle orka gå på händer gjorde att det alltid fanns

en tveksamhet i om det skulle gå. Med tanke på hur mycket jag brann för idén skulle ett år vara en rimligare tidsram för att skriva stycket enligt de föreställningar jag hade.

I Arabesque 1 var idén med ackorden mest en utmaning för att öva på att begränsa mig i mitt komponerande. Visserligen brinner jag för att utvecklas inom komposition men jag hade ingen föreställning om hur jag ville att det skulle låta eller brinnande intresse för just den här metoden mer än att jag ville utmana mig. Under processen var jag ensam med materialet och kunde inte få det uppspelat vilket väckte lite oroliga tankar, jag undrade om det skulle klinga som tänkt, detta gjorde att jag kunde begränsa mig i vissa tekniker jag egentligen skulle vilja prova. Dock tror jag att oron för dessa tekniker var befogad men trots det, blev det inte ett hinder i komponerandet, istället försökte jag jobba med det jag hade, som jag visste lät bra. I DELTA växte intresset mer och mer och passionen för stycket blev mest påtaglig när jag inkluderade scenen i slutet, jag kunde då se och förstå stycket på ett nytt sätt. Visserligen var processen i DELTA väldigt rolig och lärorik men det hade snarare med musikerna att göra en själva kompositionsidén vilket jag tror är viktigt att skilja på.

## **5.2 Sociala förutsättningar**

Utifrån punkt tre kan jag med direktitet säga att Delta fungerade bäst. Dels kunde vi träffas under ett halvårs period för att testa olika ljud och tankar. Musikerna var endast två stycket vilket gjorde det lätt att känna in varandra, det skapades en bra kommunikation som gjorde det lätt att prata öppet och direkt med varandra, vilket i sin tur motiverade mig i mitt skrivande. Musiken var levande redan efter första repetitionen, musiken fick en mottagare vilket jag skattar högt. Jag tror med säkerhet att musik blir något annat när den vidrör en interpret och är en viktig parameter i ledet för att skriva ett stycke- att höra det från någon annan än en själv, det är då man vet ifall ens tankar har förmedlats på ett sätt som någon annan än jag själv kan förstå. Den här typen av samarbete hjälpte mig att ständigt jobba vidare med stycket och även visualisera hur det skulle kunna låta i slutändan.

I Arabesque 1 var det fem musiker och tight med repetitionstid, det fanns en dirigent som styrde upp det hela men det var helt klart en annan situation än under Delta- repen. Det fanns inte tid för ändringar eller justeringar vilket gjorde att vissa saker som är svåra att förutspå i förtid, aldrig kunde rättas till. Under skrivprocessen hade jag ingen ensemble som kunde spela

upp musiken, på så sätt var stycket aldrig levande så som jag upplevde att DELTA var under processens gång. Däremot tror jag att stycket hade kunnat gro på ett fint sätt- om jag hade fått träffat musikerna oftare. Jag var inte besviken på hur musiken blev, tvärtom visade det sig att jag var nöjd. Men under repetitions-veckan (när jag äntligen fick höra stycket) fick jag många fler idéer jag tror skulle lyfta stycket. T.ex. hade jag velat koreografera in små rörelser hos musikern, till exempel som att de skulle sitta blixstilla när en annan hade solo-insats. Det händer något när musiken spelas av människor och inte av en dator eller i huvudet och jag märkte under repetitionerna att jag är intresserad av att forma personerna som spelar liksom jag är intresserad av att forma ljud.

Arabesque 2 hade speciella förhållanden vad gäller att repetera. Dels var det åtta musiker på plats, utan dirigent. Vi befann oss i en liten replokal (problematiskt eftersom att mitt stycke behövde mycket plats) Dräkten blev klar två dagen innan konserten vilket gjorde att vi repeterade med ballerinan först två dagar innan konserten. Med tanke på att det här stycket var väldigt visuellt så spelar platsen man är på stor roll för att få inspiration och för att kunna repetera väsentliga saker i stycket. Eftersom att musiken jag skrev var relativt enkel rent musikaliskt, var min vision att lägga tid på våra gemensamma insatser (med ballerinan och bandet) för att få en gemensam känsla kring vad det handlar om. Jag misstänker att kommunikationen mellan mig och ensemblen kunde varit bättre. För mig var scenen det som skulle vara fokus, i samband med musiken. Men eftersom att ensemblen bestod av åtta musiker så tar de givetvis musiken på största allvar, vilket är förståeligt. Men i det här stycket tror jag att det är fel ingång för att få en bra helhet. Jag skulle varit tydligare med att det är helheten som spelar roll och även använt repetitionstiden till att repa tillsammans med ensemblen och i någon mening struntat i den noterade musiken.

## 6.0 Resultat:

Om musiken i sin helhet är kvalitativ kan den stärkas av att den sceniska aspekten läggs på som ett ytterligare lager. Lika så kan en scenisk idé stärkas av musik, ifall scenen kräver det. Även musik som är tillräckligt ”bra” kan i någon mening stå för sig självt, som att en scen i en film kanske är starkare om det är knäpptyst. Reflektioner kring andra faktorer som inte har med scenen att göra har dykt upp under skrivandets gång och adderat ytterligare ett laget till mina frågor. Joel Eriksson<sup>5</sup> sa vid ett handlednings- tillfälle att ett ”dåligt” musikstycke kan bli bra ifall duktiga musiker framför det, lika väl som att ett ”bra” musikstycke kan bli dåligt om en mindre skicklig grupp musiker framför det. Självklart finns det en gråskala i musik som fungerar under båda förhållandena, men kärnan i det Joel uttryckte tycker jag tyder på något som jag själv kommit fram till i min studie.

Innan jag började skriva den här uppsatsen hade jag i någon mening bestämt mig för vilket stycke jag tyckte var bäst, eftersom det kändes bäst under, innan och efter konserten. DELTA var det som jag förknippade med ett ”lyckat” resultat. Men efter att ha gått in i detaljnivå och analyserat styckenas arbetsprocesser från början till slut, har jag märkt att en hel del tur var närvarande under tiden DELTA skrevs. Det fanns inga motgångar som satte stop för ett kreativt flöde eller sceniska tankar, musikerna och jag klickade på ett konstnärligt plan, jag brann för idén jag hade och jag hade tiden till att arbeta med stycket, rent ut sagt ett dröm-scenario för en kompositör.

### 6.1 Svar på frågeställning 1

*”Är det viktigt att ta in scenen i helheten och i så fall- varför?”* Med tanke på alla olika förutsättningar varje stycke har, är det svårt att veta vad som är jag och vad som är utomstående faktorer. Det är givetvis omöjligt att veta vilken process som är bäst eller vilken musik som behöver ett sceniskt komplement. Men, vissa slutsatser kan ändå dras utifrån mitt egna sätt att komponera på.

---

<sup>5</sup> Joel Eriksson (1969-), PhD, Universitetslektor i musikteori vid Högskolan för scen och musik

Till en början finns det en tendens till att vilja vidröra det sceniskt uttrycket i någon grad- i alla tre stycken. För att jag ska bli nöjd med helheten verkar det vara en parameter i komposition som bör vara närvarande om stycket framförs på en scen. Eftersom:

1. Musiken blir komplett om scenen förstärker det ljudande, den blir mer trovärdig. Alltså- mitt sätt att tänka är teatraliskt vilket gör att musiken inte alltid kan stå för sig själv. Eftersom att publiken inte får en bildlig beskrivning av verken jag skriver behövs ett komplement för att stötta upp mina tankar. ”*We want to make out of the theater a believable reality which gives the heart and the senses that kind of concrete bite which all true sensation requires.*”<sup>6</sup> Den här meningen beskriver hur jag ser på det visuella, även om jag inte håller på med teater i den bemärkelsen så kan detta appliceras på det jag håller på med. För att översätta till svenska och musiktermer enligt min tolkning så lyder det som följer: ”Att vilja utforma en trovärdig verklighet i musiken som ger hjärtat och alla sinnen den upplevelse som krävs.” I mitt fall krävs det ofta ett sceniskt komplement för att musiken ska bli trovärdig eller komplett.
2. Jag skiljer på ett liveframträdande med publik och ljudinspelning för hörlurar. Att förhålla sig till publiken är enligt min mening viktigt. Att åtminstone vara medveten om vad som står på scenen och hur en utomstående person kan tolka helheten är något jag tror är viktigt för att förstå musiken på ett nytt sätt. Det är även viktigt för att utvecklas som kompositör och utesluta att något tar fokus från själva konsten.

Med det sagt kan jag nu svara på min första frågeställning: ”Är det viktigt att ta in scenen i helheten?” Svaret är ja, baserat på de jämförelser jag gjort är det viktigt att ta in scenen i helheten. Det kan vara subtila eller omfattande åtgärder, det viktiga är att reflektera över vad just det enskilda verket behöver för att bli komplett.

---

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *The theatre and it's double cruelty: VII Theatre of cruelty*, 85

## 6.2 Svar på frågeställning 2

*”Vilka parametrar i kompositionsprocessen är centrala när musiken tar hänsyn till scenen?”*

Först och främst är scenkonsten en till konstform att ta hänsyn till och sätta sig in i, adderat på ljudkonsten. Att göra ett tio minuters verk som inkluderar både scen och musik tar mer tid än att göra ett uteslutande musikstycke som är tio minuter långt, om båda delarna ska vara av kvalitet. När Arabesque 2 skrevs, skulle både musiken och scenen vara välgjorda och genomtänkta och fokuset låg på båda två samtidigt. Den tidsramen som fanns under tiden verket skrevs, var helt enkelt inte nog för att få det resultat jag hade önskat. För att jämföra med DELTA, då var musiken det enda fokuset, tills att det var helt färdigt, när det var klart lades tankarna på scenen, tiden tillät att en till parameter (scenen) fördes in i helheten. I Arabesque 1 var sceniska anvisningar inte befintliga, eftersom att tiden inte tillät det. Ett första kriterium för att både scen och musik ska kunna verka på hög nivå samtidigt, är att det finns tid till dem. En gynnsam process för mig verkar enligt min analys vara att göra klart en konstform innan jag börjar på nästa. Med det sagt, är en riktlinje för mitt komponerande i framtiden att disponera tiden så att jag hinner addera en visuell tanke när musiken är färdig, ifall jag då känner att det behövs.

## 6.3 Svar på frågeställning 3

*”Vilka metoder gynnar helheten i en komposition?”* De tre kompositioner jag har analyserat har alla olika metoder, om man dessutom bortser från hur de tar sig an scenen. DELTA skrevs i samråd med musikerna och var nästan ett slags workshop- stycke där jag skrev ned eller strök saker efter att ha träffat musikerna och testat. Arabesque 1 togs an efter ett tydligt koncept med en ackordföljd som grund, vilket gjorde att jag höll mig kreativ inom en viss ram, ett stort fokus på klanger och ljudbilder fanns här. I Arabesque 2 skrevs musiken för att gynna helheten, musiken var inte ett experiment eller utforskande, den skrevs ned, så som jag ville



ha den och så som jag ansåg att den behövde vara för att leva upp till den fantasi-bild jag hade. Musiken skrevs på datorn och jag fyllde i det som redan fanns i mitt huvud. Processen i DELTA var nästan i en annan klass än de andra två, eftersom att det var i så nära kontakt med andra människor, kort sagt var det en väldigt rolig process och det är helt klart en gynnsam process för resultatet när man kan lyssna på det man skriver kontinuerligt och saftigt få input från de som ska spela. Men oftast, inom tonsättaryrket, skriver man verket ensam och får lyssna på det samma vecka som konserten. Därför jämför jag istället metoderna i Arabesque 1 och Arabesque 2 som hade samma förutsättningar. Arabesque 1 hade en utforskande ingång vilket gjorde att jag var tvungen att verkligen leva mig in i det så mycket som möjligt, föreställa mig hur det skulle låta och som sagt, vara väldigt tydlig i min notbild och vad jag ville förmedla i musiken. I Arabesque 2 var notbilden inte lika talande för vad det skulle uttrycka, det ser ut som vilket musikstycke som helst och har på så sätt ingen estetisk förmedling i noterna som stöttar upp mina tankar. Jag kan med säkerhet säga att en gynnsam metod för helheten i en komposition är att fokusera på en parameter i taget (som i Arabesque 1) och försöka förmedla så mycket som möjligt av min musikaliska idé i noterna.

## **7.0 Avslutande ord**

Till stor grad har det här arbetet fått mig att bli medveten om mina styrkor och svagheter inom komposition. Med hjälp av att analysera olika tillvägagångssätt i mitt komponerande har jag benat ut varför det känns viktigt att inte stanna bara i det ljudande- utan att även utforska scenen och människans kapacitet för att skapa en helhet. Insikten om att ingen musikskapare är den andra lik har smugit sig in i mitt huvud under skrivandets gång. I inledningen refererar jag till Applebaum och hans sätt att tänka kring att vara olika roller i ett sammanhang. Jag tänker att alla människor spelar olika roller på något sätt. Mina slutsatser är därför endast något som är en sanning för mig men som jag hoppas att en annan kan förstå och relatera till i sitt skapande.

Fortsättningsvis vill jag utveckla mina ”roller”, jag vill fördjupa och fortsätta skapa tills jag känner mig mogen för att skapa den helhet jag strävar efter. Alla mina framtida verk kommer

alltså inte att innehålla sceniska parametrar. Jag tror att människors roller och inriktningar går i vågor. Tack vare bland annat nya influenser, nyfikenhet och tid har jag svårt att det att jag kommer stå still i mitt förhållningssätt till musik och scen. Jag ska fortsätta leta och låta mig förändras för att hitta det jag tycker är mest intressant.

Tack för att du läste!

## 8.0 Referenser

1. Kim Hedås, *LINJER*, (Doktorsavhandling i musikalisk gestaltning, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet 2013)
2. Antonin Artaud, *The theatre and it's double cruelty: VII Theatre of cruelty* (Grove press new york, 1932)
3. Joel Eriksson (1969-), PhD, Universitetslektor i musikteori vid Högskolan för scen och musik
4. Tea Berglund, Kompositionsstudent vid högskolan för scen och musik
5. Mark Applebaum, *The mad scientist of music* (2012, maj) [Video file]. [https://www.ted.com/talks/mark\\_applebaum\\_the\\_mad\\_scientist\\_of\\_music#t-985554](https://www.ted.com/talks/mark_applebaum_the_mad_scientist_of_music#t-985554)

## 9.0 Bifogat material

Partitur\_1\_DELTA\_

Partitur\_2\_Arabesque\_1

Partitur\_3\_Arabesque\_2

Video\_1\_DELTA

Video\_2\_Arabesque\_1

Video\_3\_Arabesque\_2

Ljudfil\_Arabesque\_1