



**HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK**

# **En analys av tre olika kompositionsmetoder**

**Nino Hellberg Håkansson**

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i Komposition

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårtermin 2020 År 3

Författare: Nino Hellberg Håkansson

Arbetets rubrik: *En analys av tre olika kompositionsmetoder.*

Arbetets titel på engelska: *An analysis of three different compositional methods.*

Handledare: Dr. Joel Eriksson

Examinator: *Prof. Anders Hultqvists*

## **SAMMANFATTNING**

Nyckelord: Komposition, Kompositionsmetoder, Kreativa processer.

Nino Hellberg Håkansson har undersökt hur olika metoder för att skriva musik påverkar de stycken han skriver. Arbetet börjar med att undersöka hur tre av hans kompositioner är uppbyggda. Dessa verk har skrivits med tre olika kompositionsmetoder. Den första arbetsmetoden är att jobba ut verkets form först och sedan jobba ut det detaljerade materialet efter denna struktur. Den andra är att direkt arbeta på små musikaliska fragment, som senare sätts ihop till en större form. Det tredje sättet är en kombination av de två första sättet, där man jobbar med musikaliska fragment, samtidigt som man har en storform som de ska passa in i. Nino tittar på fördelar och nackdelar med de olika metoderna, och även på vilka musikaliska spår som metoderna lämnar på kompositionen. Till sist kommer han fram till att det både handlar om att kombinera den första och andra arbetsmetoden för att hitta en arbetsprocess som är personlig, samtidigt som man försöker förnya sig genom att arbeta med metoder man inte är bekväm med.

## Innehåll

<b>1. Introduktion</b> .....	5
1.1 Bakgrund .....	5
1.2 Syfte .....	5
1.3 Frågeställning .....	5
1.4 Metod .....	5
<b>2. Utvecklad Bakgrund</b> .....	6
2.1 Influenser.....	6
2.2 Mina lärare .....	7
<b>3. Generella förutsättningar</b> .....	9
3.1 Styckenas bakgrund.....	9
3.2 Basen för hur jag komponerar .....	10
<b>4. Beskrivning av styckena</b> .....	10
4.1 Das Manga: The Adventure Begins vol.1 .....	10
4.2 Sekvint.....	19
4.3 Grow.....	24
<b>5. Arbetsprocesser</b> .....	25
5.1 Uppifrån och ner ( <i>Das Manga</i> ) .....	25
5.2 Nerifrån och upp ( <i>Sekvint</i> ) .....	28
5.3 Blandning av de tidigare arbetsprocesserna ( <i>Grow</i> ).....	30
<b>6. Musikens möte med verkligheten</b> .....	33
6.1 Instrumentation.....	33
6.2 Feedback.....	35
<b>7. Min egen relation till kompositionerna</b> .....	37
7.1 Min personliga upplevelse kompositionsprocesserna .....	37
7.2 Mitt helhetsintryck av kompositionerna.....	38
<b>8. Resultat</b> .....	39
8.1 Hur påverkar olika kompositionsmetoder mitt tonsättande?.....	39
8.2 Vilka fördelar och nackdelar finns det med att jobba på de olika sätten? .....	41
8.3 Hur kan jag forma min musik genom valet av kompositionsmetod? .....	43
8.4 Mitt framtida komponerande.....	44
<b>Källhänvisning:</b> .....	46



# 1. Introduktion

## 1.1 Bakgrund

En fråga som ofta kommer upp både i min vardag som kompositör är hur de processer jag använder mig av påverkar de resulterande kompositionerna. En stor del av den utbildning jag går fokuserar på hur man komponerar, men det finns väldigt lite information om hur de olika förhållningssätten konkret påverkar studentens kompositioner. Ofta är det svårt att se hur parametrar förändras beroende på arbetsmetod eftersom man inte kan skriva samma stycke mer än en gång. Ändå uppmuntras vi ofta att använda metoder som vi inte är helt bekväma med. Innan jag började studera komposition hade jag nästan bara en metod, vilket var att sitta vid ett digitalt notskrivningsprogram, som Musescore eller Sibelius, och skriva alla mina stycken kronologiskt från början till slutet. Tidsramarna var ofta några dagar, istället för månader som under mina studier. På mina år på Högskolan för scen och musik har jag dock testat många olika metoder för att skriva musik, under olika tidsperioder.

## 1.2 Syfte

Att på ett djupare plan förstå hur mina kompositioner påverkas av de metoder jag använder.

## 1.3 Frågeställning

- Hur påverkar olika kompositionsmetoder mitt tonsättande?
- Vilka fördelar och nackdelar finns det med att jobba på de olika sätten?
- Hur kan jag forma min musik genom valet av arbetsmetod?

## 1.4 Metod

I detta arbete kommer jag att titta på tre olika kompositionsmetoder jag har använt och jämföra resultatet:

1. Arbeta uppifrån och ner, det vill säga börja med formen och sedan jobba ner till detaljnivå.
2. Jobba nerifrån och upp, alltså att börja med små utkomponerade musikaliska fragment som man sedan sätter ihop till en större komposition.
3. En blandning mellan 1 och 2 där jag har en övergripande musikalisk form men fortfarande komponerar utifrån små musikaliska fragment.

De resulterande kompositionerna kommer att jämföras med varandra för att se likheter och skillnader i process och resultat.

## 2. Utvecklad Bakgrund

Min musikaliska resa började inom körlivet. Jag började i katarinagoskör när jag var ung, och började när jag var 13 studera vid Adolf Fredriks musikklasser som är en skola specialiserad på körsång. Jag gick sedan vidare och studerade kör och natur på Kungsholmens gymnasium/Stockholms musikgymnasium. Efter detta började jag vid högskolan för scen och musik. När jag var liten ville jag alltid skriva musik, men som körsångare hade jag ingen kunskap om ackord eller notation. Det var först när jag började spela gitarr som jag kunde börja skriva ackordföljder, dock sällan med sång. Efter det började jag gå in djupare i notation inför mina intagningsprov för Adolf Fredriks. I samma vända började jag skriva några stycken för hand, men blev snart uttråkade då jag inte hade något sätt att höra eller spela den musik jag skrivit. Hade det inte varit för Musescore hade jag antagligen inte komponerat på samma sätt som jag gör idag, om alls. Musescore är ett gratis notationsprogram där jag kunde skriva noter och sedan lyssna på resultatet. Det plötsligt kunde jag skapa hela kompositioner som jag kunde lyssna på. Min morbror är även kompositör.

Detta arbete skrevs eftersom jag har saknat denna typ av dokumentation. De flesta föreläsningar handlar om vad kompositören i fråga har gjort, sällan hur den har gjort det. Jag har aldrig fått en klar bild över hur en kompositörs vardag ser ut, hur den jobbar dag för dag och arbetsmetoden ser ut. Många av de stycken jag har skrivit vid Högskolan för scen och musik har aktivt varierat i arbetsmetod, då jag aldrig känt mig riktigt bekväm något specifikt förhållningsätt. Det är även svårt att se hur en äldre kompositör har jobbat med ett verk. Om du analyserar en fuga av Bach ser du antagligen en väldigt komplex konstruktion. Detta säger dock ingenting om hur han arbetade. Skrev han mindre fragment, bestående av trångföringar, som han sedan satte ihop eller konstruerade Bach en storform först? Man kan kanske anta vissa strategier, men väldigt få konkreta slutsatser kan dras. Få kompositörer har haft en tillräckligt detaljerad dokumentation för att riktigt kunna analysera deras metoder. Därför har det alltid varit mer relevant för mig att inspireras av hur mina lärare, som är kompositörer som jag faktiskt kommit i kontakt med skriver musik.

### 2.1 Influenser

Jag har haft många olika influenser, och det är viktigt att se varifrån mitt musikaliska uttryck kommer. I denna lilla lista har jag försökt ta upp styckena som jag diskuterar i detta arbete skrevs då. 2019 var viktig för mig eftersom två av styckena som jag diskuterar i detta arbete skrevs då. Min tid som körsångare har satt djupa spår och min musik är ofta byggd på musikaliska linjer. Stämföring och kontrapunkt är väldigt viktigt för mig. Jag har även en mindre bakgrund som gitarrist i genrer som rock, jazz och heavy metal som inspirerat mig i harmonik och rytm. När det kommer till klassisk musik har jag influerats mycket av den tidiga 1900-talet. Stycken som *Le tombeau de Couperin* (orkesterversion) av Ravel, Violin sonata no. 2 av Prokofjev,

Violin concerto no. 1 av Bartók är exempel på musik som starkt har påverkat mig.<sup>123</sup> Barocken har också varit viktig för mig med kompositörer som Händel och Bach, samt en del av Mozarts (som är del av wienklassisismen).<sup>456</sup> När det kommer till nutida musik är stycken som *Airs from another planet* av Weir, albumet *1996* av Ryuichi Sakamoto och stycket *Wendepunkt* av Bo Nilsson.<sup>789</sup> Det finns även en del populär musik som varit viktig för mig under denna period. *Flower boy* av Tyler the creator och *Bon voyage* av Melody's Echo Chamber inspirerade mitt harmoniska språk.<sup>1011</sup>

Styckena jag diskuterar i detta arbete har också vissa influenser. Det finns en tradition med programmusik i den västerländska musiktraditionen som varit med och inspirerat *Das Manga*. Det viktigaste är *Till Eulenspiegels lustige Streiche* av Richard Strauss, som berättar en saga med hjälp av ledmotiv.<sup>12</sup> I *Sekvint* är harmoniken löst inspirerat av impressionismen och kompositörer som Ravel och Debussy, kontrapunktiken är inspirerat av barocken<sup>13</sup>. Även *Grow* är starkt inspirerad av barocken, kanske framförallt Bach, i dess kontrapunkt samt dissonansbehandling.

## 2.2 Mina lärare

En stor del av min utbildning genomförs muntligt och genom föreläsningar. Därför består en stor del av mina referenser av saker som sagts till mig av mina lärare. Jag har haft tre regelbundna lärare på HSM: Malin Bång, Ole Lützw-Holm och Joel Eriksson.<sup>141516</sup> Alla dessa tre har haft föreläsningar om sin musik och hur den skrevs, och vi har i gemensamma och individuella lektioner diskuterat detta. Värt att notera är att dessa föreläsningar och diskussioner kan ha hänt alltifrån några månader till tre år sedan. Dessa redogörelser är alltså inte en förklaring över hur de faktiskt komponerar utan en redogörelse över hur jag har upplevt deras kompositionsprocesser och även lite hur de inspirerat mig. Metoder varierar mellan varje komposition, och som sagt är många föreläsningar fokuserade på vad som gjorts,

---

<sup>1</sup> Maurice Ravel (1875–1937) kompositör, <https://www.youtube.com/watch?v=7NA4j3VhGY4>

<sup>2</sup> Sergej Sergejevitj Prokofjev (1891–1953) kompositör, <https://www.youtube.com/watch?v=CRiO-GMA138>

<sup>3</sup> Béla Bartók (1881–1945) kompositör, <https://www.youtube.com/watch?v=CLDn-F2Q4Gs>

<sup>4</sup> Georg Friedrich Händel (1685–1759) kompositör

<sup>5</sup> Johann Sebastian Bach (1685–1750) kompositör

<sup>6</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) kompositör

<sup>7</sup> Judith Weir (f. 1954) kompositör, <https://www.youtube.com/watch?v=JJlyzDTWmp8>

<sup>8</sup> Ryuichi Sakamoto (f. 1952) kompositör, <https://www.youtube.com/watch?v=r-U3B1vomR4>

<sup>9</sup> Bo Nilsson (1937–2018) kompositör, <https://www.youtube.com/watch?v=D0BdVe0PpZ4>

<sup>10</sup> Tyler Gregory Okonma (f. 1991) rappare och låtskrivare [https://www.youtube.com/watch?v=MvEtKc8-n3s&list=OLAK5uy\\_kKOFOy7csvAV07ipX0MYHZLIccf3TBcRw](https://www.youtube.com/watch?v=MvEtKc8-n3s&list=OLAK5uy_kKOFOy7csvAV07ipX0MYHZLIccf3TBcRw)

<sup>11</sup> Melody Prochet (f. 1987) sångare och låtskrivare [https://www.youtube.com/watch?v=XFV-eg1nGjY&list=OLAK5uy\\_lyTgVzEfRtR25Qc4fvhWTztDZt6pAsCw4](https://www.youtube.com/watch?v=XFV-eg1nGjY&list=OLAK5uy_lyTgVzEfRtR25Qc4fvhWTztDZt6pAsCw4)

<sup>12</sup> Richard Strauss (1864–1949) kompositör <https://www.youtube.com/watch?v=S7O9Oa22nsQ>

<sup>13</sup> Claude Debussy (1864–1918) kompositör

<sup>14</sup> Prof. Malin Bång (f. 1974-) universitetslektor i komposition vid Högskolan för scen och musik

<sup>15</sup> Prof. Ole Lützw-Holm (f. 1954) professor i komposition vid Högskolan för scen och musik

<sup>16</sup> Dr. Joel Eriksson lärare i musikteori och komposition vid Högskolan för scen och musik.

och kanske inte hur det gjorts. Dessutom är det viktigt att poängtera att liknelserna jag drar till mina egna kompositioner gjorts i efterhand.

Malin Bång har ofta ett övergripande koncept på sina stycken. Detta koncept fungerar som bas för stycket, samtidigt som hon (ofta tillsammans med musikerna) improviserar ihop olika ljud som ska förmedla detta koncept. I en föreläsning om hennes stycke *Underpassing* beskrev hon hur hennes koncept, som handlade om musikernas minnen i relation till tunnlar.

*Tunnels evoke memories. Norwegian percussion trio Pinquins brought me around Oslo and Østlandet for a journey into their past and present. For one member the tunnels had an important role for the individual expression, with graffiti art as a way of growing up and establishing your identity. For another member many hours were spent during the whole childhood in a car tunnel connecting her father's place with her mother's. For the third member going through a small metal pedestrian tunnel meant coming out in the mountains, taking one of many weekend ski tours to the cottage.*<sup>17</sup>

Musikerna tog med sig objekt som för de väckte minnen. Konceptet bestämde i denna komposition inte formen (även om den antagligen låg som inspiration), utan påverkade istället de ljud som användes. Vid andra tillfällen har hon även diskuterat hur hon ofta komponerar genom att skriva vid datorn och sedan printa ut resultatet och göra anteckningar för hand. Hon har förklarat att hon inte känner sig kreativ framför datorn. Jag har inte fått intrycket att hon skissar upp en konkret form innan hon börjar, men ibland kan hennes koncept påbjuda en viss typ av form. Hon verkar också skriva väldigt mycket varje musikalisk cell i taget. Hennes sätt att jobba påminner lite om hur jag jobbade med *Grow*, att ha ett koncept som påverkar mindre musikaliska delar, utan att ha skissat ut en komplett storform innan (även om jag i *Grow* försökte göra en storhetsform, men som inte kom med i den resulterande kompositionen).

Ole Lützw-Holm har under sina år som kompositör ändrat och bytt sin kompositionsprocess mycket. Han har jobbat både med koncept där han utforskar Fibonacci serien, där alltifrån antalet toner till antalet takter till vilka taktarter som används utgår från den matematiska serien. Han har även jobbat mycket med alternativa kompositionsmetoder, där han genom mailkedjor med musikerna diskuterat sig fram till en resulterade komposition. Det tydligaste verk vars process påminner om en av mina egna är *Floral night episode*. Detta verk bygger på boken *Odysseus* men Ole var tydlig med att han inte ville tonsätta boken eller dess narrativ (trots att sopranen sjunger fragment ur boken), utan att den skulle ligga som inspiration för stycket.<sup>18</sup> Han jobbade med stycket väldigt intuitivt, inspirerad av boken utan att arbeta med musikaliska metaforer eller symbolism. I noterna kunde man hitta repetitionstecken och Ole påpekade även hur han skulle kunna tänka sig att byta plats på dessa musikaliska delar om till exempel musikerna ville det. Detta påminner kanske lite om hur jag skrev *Sekvint*, där de individuella musikaliska cellerna står i fokus och den övergripande formen kanske inte är lika prioriterad.

Joel Eriksson har pratat mycket om hur han gillar att ha en färdig formidé innan han börjar skriva. Han har liknat sina formidéer vid kakformer. Ofta har han ett antal kakformer som han sedan fyller med kakdeg och sätter in i ungen. Vad han menar med detta är att han har idéer

---

<sup>17</sup> <http://malinbang.com/underpassing/>

<sup>18</sup> James Joyce, *Odysseus* (Shakespeare and Company, 12 rue de l'Odéon, Paris, 1922)



för musikaliska former som han sedan fyller med musikaliskt material och bearbetar. Under sina studier upplevde han dock att denna typ av kompositionsprocess var nedsydd på och att man uppmanades skriva mindre fragment som sedan växte till större kompositioner. Generellt skulle jag likna Joels tankar mest till *Das Manga*, eftersom sättet han lägger upp en form för att sedan jobba sig mot detaljerna påminner mycket om den arbetsprocess som jag använde.

### 3. Generella förutsättningar

#### 3.1 Styckenas bakgrund

De tre stycken som vi kommer jämföra komponerades under olika förutsättningar. Jag siktar på att ha fulla arbetsdagar där jag jobbar med musik på heltid. Ofta siktar jag på en 8 timmars arbetsdag, där jag komponerar sex till fyra timmar per arbetsdag beroende på hur mycket lektioner jag har. Har jag inga lektioner försöker jag lägga ungefär två timmar på annat, såsom att öva instrument eller göra läxor. Mitt schema är dock väldigt flexibla, och varieras från dag till dag. Det är väldigt viktigt att förstå förutsättningarna för varje stycke. Jag hade antagligen inte kunnat skriva *Das Manga* under samma förutsättningar som *Sekvint*, eftersom förarbetet tog för lång tid och jag då inte hade kunnat fokusera på musiken. Vissa beslut är också direkt påverkade av tidsbrist. Idéer faller bort eller ändras, inte på grund av kvalitét, utan eftersom prioriterats bort de.

*Das manga* skrevs under våren 2019. Det var kompositionsutbildningens huvudprojekt och framfördes av ensemblen *Dasain*. Processen började i januari och slutade med deadline den tionde april. Efter deadline kompletterade jag med ett partitur där jag jobbat mer med layout, samt lagt till några insatser i cellostämman. Denna komplettering kom in den 28:de april. Stycket hade förstahandsprioritet under hela perioden.

*Sekvint* skrevs också under våren 2019. Stycket var en beställning från Benjamin Sandberg, slagverkare på skolan. Vi fastställde att jag skulle börja skriva stycket i början av februari. Det hade sedan andrahandsprioritet, vilket betydde att jag jobbade på det lite när jag hade lust och tid, fram till tionde april då jag började seriöst jobba med det. Stycket var klart den 14:de maj.

*Grow* skrevs hösten 2019. Stycket var egentligen till två projekt, det ena var ett samarbete med kyrkomusiklinjens kör och det andra var till en annan kör. Idéen var egentligen att jag skulle skriva samma stycke till båda projekten där jag i kyrkomusikprojektet la över de svårare partierna på orgel. Första idéen till stycket hade jag haft sedan 2018, men i början av 2019 ändrades idéen lite då jag fick veta att det fanns ett tema på konserten där det ena körstycket skulle framföras. Stycket hade förstahandsprioritering från september och var klart 17:de november. I slutändan blev stycket för svårt att sjunga helt acapella och fick skrivas om till ett systerstycke för den andra kören.

Något som är värt att nämna är att *Das Manga* och *Sekvint* skrevs innan detta examensarbete började skrivas, medan *Grow* skrevs samtidigt. Jag har försökt att inte forma *Grows* kompositionsprocess, och inte heller mina förklaringar av *Das Mangas* och *Sekvints* arbetsprocesser efter detta examensarbete.

### **3.2 Basen för hur jag komponerar**

Innan jag går in i detalj på vartenda stycke skulle jag vilja gå igenom generella drag hur jag komponerar. Detta går att applicera på alla de tre verk jag kommer att hantera i detta arbete. Det finns tre kärnor i hur jag komponerar vilket är vid penna och papper, vid instrument och vid sibelius. Det jag komponerar på penna och papper är ofta rätt abstrakta idéer som syftar till form eller textur. Generellt försöker jag ofta att skapa mig en vision av vad jag vill skriva, innan jag sätter mig ner och faktiskt skriver. Detta stadie är ofta rätt abstrakt, men ibland kan melodier eller harmonik (ofta stämföringsdetaljer) komma till mig direkt. Desto mer musikalisk jag blir desto mer plats tar denna del i mitt konkreta musikskapande.

Jag är ingen pianist, men använder ofta pianot för att komponera och improvisera. Här komponeras ofta melodier och harmoniska skelett. Ibland använder jag även min röst eller gitarr, men i mycket mindre utsträckning.

Ofta är dock mitt komponerande vid piano begränsat på grund av att jag inte spelar så bra. Därför använder jag även ett notskrivningsprogram (sibelius) för att kunna få en bild av musiken. Det tillåter mig även att kunna lyssna på musiken på ett annat sätt än när jag måste spela eller föreställa mig musiken. Jag kan även använda notskrivningsprogrammet som ett verktyg för ”improvisation”, det vill säga att jag intuitivt skriver direkt in i sibelius.

## **4. Beskrivning av styckena**

### **4.1 Das Manga: The Adventure Begins vol.1**

Detta stycke är en musikalisk tolkning av en äventyrs manga, vilket är en typ av japansk serietidning. Stycket bygger på ett narrativ som jag själv konstruerat utifrån vanliga strukturer funna i äventyrmangor. Det bygger dock inte på en redan existerande manga. Strukturen är byggd av introduktionsscener, som är alla scener då en karaktär presenteras själv och dialogscener där figurerna kommer i kontakt med varandra och har musikaliska dialoger.

*Das Mangas* karaktärer bygger på vertikala och horisontella regler som följer det narrativa flödet. Vertikalt bygger det mycket på de enskilda instrumentens huvudmotivmotiv där varje instruments linjära struktur bygger på motiviska celler. Det är inte att de har ett fast tema som representerar karaktären, utan karaktären är bunden till instrumentet och motiven representerar karaktärsdrag och/eller sinnesstämningar hos personen. Detta är ett försök att

göra rollerna mer levande och få ett dynamiskt interagerande sinsemellan instrumenten. Horisontellt bygger det på att alla karaktärerna har harmoniska färgningar som de föredrar. Instrumenten spelar inte alltid sina karaktärer. I scen 1 spelar alla utom flöjt bakgrund och i scen 7 förstärker cellon pianostämman.

#### **4.1.1 Karaktärer**

Huvudkaraktären spelas av flöjten. Horisontellt använder sig flöjten främst av kvarter. Rytmiken är ofta väldigt snabb och ligger ofta på sextondelsnivå. Flöjtstämman är också väldigt virtuos. Den är generellt mest bekväm i taktarten 4/4, men byter gärna till kortare och mer oförutsägbara taktarter. Flöjten ligger gärna på kvinter, nonor och ibland sexter (men då ofta i ackord där septimen också finns). Detta eftersom kvinter och kvarter har en viss tradition av att kopplas till styrka och rättvisa. Kvarten är dock inte harmoniskt lika kraftigt som kvinten och använts därför bara melodiskt. Nonor är två kvinter staplade på varandra, men kan också läggas som en sekund (om man tar bort oktaven) över den harmonik vi förhåller oss till. Nonor och sexter kan även användas som förtagningar av toner som kommer i nästa ackord. Detta tillsammans med den väldigt snabba rytmen är en metafor för hur flöjten alltid försöker att vara snabbare än alla andra. Den är kaxig, har en väldigt explosiv gestik, tar gärna ut ackorden innan de kommer i kompstämmorna och försöker alltid ligga över de andra instrumentens register.

I exempel 1 kan vi se flöjtens relation med den harmoniska progressionen i intervallbetäckningarna över, och även sättet den tar ut toner ur nästa ackords toner (boxarna betyder att tre toner eller mer förutas, med undantag för sista åttondelen i första takten där jag ville visa på den direkta kopplingen mellan materialet). Generellt genom detta arbete kommer jag använda mig av ackordbetäckningar för att visa harmoniska progressioner, detta eftersom det speglar lite hur jag tänker när jag skriver. Man skulle kanske kunna använda tillexempel funktionsanalys men mina progressioner saknar ofta ett tydligt tonalt centrum och bygger mer på stämföring och lokala kadenser, vilket gör att sådana analysystem blir onödigt komplicerade.

Exempel 1: *Das Manga* takt 1–5 (scen 1)

Den emotionella karaktären spelas av fiolstämman. Horisontellt bygger den mycket på stegvis rörelse, men dess huvudmotiv innehåller en fallande sext för att kontrastera detta. Den är bekvämast i taktarten 3/4. Fiolen ligger oftast vertikalt på de mest emotionella tonerna, vilket för mig är tersen och den stora septimen. Uppfattningen av tersen som ett emotionellt intervall tror jag många delar. Den stora septiman är dock mer av en personlig koppling mellan maj-sju ackord och emotionella stämningar. De inverterade intervallen, sexten och den lilla sekunden används också. Den lilla sekunden måste dock ligga under den ton som den förhåller sig till. Fraserna är ofta långa och lyriska, men även denna karaktär kan höja rösten och vara expressiv. I narrativet är fiolen väldigt emotionellt stabil och hjälper de andra karaktärerna när det behövs. Fiolen skapar ibland samklanger med sig själv genom att använda dubbelgrepp eller lösa strängar. Den använder även mycket naturflageoletter. I exempel 2 kan vi se dessa melodiska och harmoniska idéer. Alla intervall är stora eller rena.

7

Exempel 2: *Das Manga* takt 28–41 (scen 2)

Den coola karaktären spelas av klarinetten och horisontellt bygger den mycket på stegvisrörelse. Den använder gärna sitt tema för att cirkulera specifik toner. Tar helst grundtonen i ackord, men kan även landa på små septimor. Den lilla septiman kan även inverteras till en stor sekund, men måste ligga under den ton som den förhåller sig till. Rytmiskt spelar den helst i 3/4 men den spelar alltid i swingkänsla, vilket betyder att den nästan alltid spelar i trioler. Man kan därför säga att klarinetten helst spelar i 9/8. Vi kan se många av dessa idéer i exempel 3. Det finns en tydlig parallell mellan den här karaktären och jazz. För mig utstrålar jazz en väldigt ”cool” känsla vilket är varför denna parallell drogs.

16 G ← ♩ = ♩ →

189 R1 S3 Ö6 (L7) S6 L3 R1 L3 R1 R1 S2

Cl. *mp*

Vc. *mp* pizz.

Pno. *p*

192 Ö2 R5 S3 S6 S7 (R1 över bas) (S7) L5 L3 R1 L3 R1

Cl.

Vc.

Pno. Bb7 Eb Bm7(b9)/A Bb1/C# Dm(maj7) F#9 (D#9/F#) Gm

Exempel 3: *Das Manga* takt 189–195 (scen 7)

Tillsammans kan dessa tre karaktärer både skapa treklanger tillsammans (grundton, ters och kvint) eller sekundkluster (stor septim, grundton och nona) och i deras dialoger försöker de ofta att gå till de samklanger som varje karaktär föredrar. Detta kan vi observera i exempel 4. Eftersom det inte finns harmonik här så måste intervallrelationen utgå i ifrån ett eller flera av de andra instrumenten, vilket vi ser i förkortningen. Eftersom klarinetten gärna ligger på grundtonen är det ofta som den är vad de andra instrumenten relaterar till. Boxarna visar när alla bildar direkta samklanger. Instrument ordningen i dessa boxar är samma som instrumentordningen i partituret.

Exempel 4: *Das Manga* takt 268–286 (scen 9)

Den onda karaktären spelas av cellon. Dess huvudmotiv rör sig först fyra steg upp i små nonor, och sedan ner i tre stora septimer, vilket bildar en kromatisk linje. Den lägger sig gärna harmoniskt på tritonusintervallet och den lilla nonan, som ofta också läggs om som liten sekund (men måste då ligga över tonen som den förhåller sig till). Dessa två intervall har väldigt stor harmonisk kraft. Tritonusen är också känd som djävulens intervall, och i Vincent Persichettis *twentieth century harmony* beskriver han att det finns stabila och ostabila ackord,

beroende på hur de använder tritonusen.<sup>19</sup> Den lilla nian är ett intervall som ofta används om man vill få ett ackord att låta så dissonant som möjligt, och i klassik harmonilära uppmanas man ofta undvika att detta intervall uppkommer.<sup>20</sup> Båda intervallen har en viss ”destruktiv” kraft. Cellon tvekar inte heller att harmonisera med sig själv genom dubbelgrepp. Karaktären utgår ofta från sin lägsta sträng, C strängen. Cellon har även vissa likheter med flöjten. Gestiken försöker ofta att vara väldigt spontan och ibland även explosiv. Detta är för att ge en lite oförutsägbar karaktär. Cellostämman är likt flöjten även väldigt virtuos, men på ett mer aggressivt sätt. Cellon föredrar ojämna taktarter, som 7/8. Dessa aspekter kan ses i exempel 5. Den vertikala relationen mellan piano och cello är dock inte så lätt att se här, eftersom vi saknar traditionell harmonik i cellons partier. Det finns en tydlig parallell mellan denna karaktär och atonalitet.

11

Huvudmotiv

110 → Overpressure (O.p.) → Ord. L5

Vc.

Pno.

117 L5 O.p. Ord. O.p. C# över C (L9) G# över G (L9) Ord. L9 F5 R1

Pno.

Notexempel 5: *Das Manga* takt 110–123 (scen 4)

Pianot står för allt som inte är karaktärer. Det kan vara den fysiska omgivningen, sinnesstämningar och små bikastrukturer. Pianot spelar med i alla introduktionsscenerna som bakgrund. Ett av de viktigaste motiven pianot har är dock förstörelseklustret, som består av ett lågt kromatiskt kluster. Detta motiv spelas när cello håller på att förstöra något.

<sup>19</sup> Vincent Persichetti. *Twentieth-Century Harmony*. W. W. Norton & Company, 1961

<sup>20</sup> Teorilektioner med Dr. Joel Eriksson lärare i musikteori och komposition vid Högskolan för scen och musik.

## 4.1.2 Scener

- Scen 1, takt 1–27: Denna scen är menad att introducera huvudkaraktären. Den illustrerar en jaktscen där vi ser huvudkaraktären springa från sin hemstads invånare, som är irriterade på huvudkaraktären. Huvudkaraktären är alltid lite ur fas rytmiskt och kompggruppen, som symboliserar stadens invånare och består av alla instrument utom flöjten, försöker komma i fas med flöjten. Precis när det känns som om stadsinvånarna håller på att komma i fas, sticker flöjten iväg igen. Stämningen är lekfull, och inga riktiga hot finns med i scenen. Stadens invånare tycker egentligen om huvudkaraktären och tycker själva det är roligt att jaga flöjten även om de aldrig får tag i den. Från början var det meningen att staden och dess invånare skulle ha sitt eget tema, men på grund av tidsbrist blev det aldrig av. Till slut blir huvudkaraktären av med efterföljarna och bestämmer sig för att ligga lågt lite grann. I exempel 6 kan vi se mer av föruttagningarna hos flöjten. För att detta ska funka måste ackorden ofta vara väldigt olika varandra, så att föruttagningarna hörs. Vi kan även se att flöjt och komp har två olika rytmiska indelningar.

(score in C)

Fl.

Cl.

Vln.

Vc.

Pno.

Exempel 6: *Das Manga* takt 9–12 (scen 1)

- Scen 2, takt 28–70: Den emotionella karaktären introduceras. Tillskillnad från scenen innan är pianot ensamt ackompanjemang här, och ligger så passivt det bara kan mot fiolens lyriska melodi. Här händer inte så mycket i narrativet, men på grund av hur passiv denna karaktär kan bli var det viktigt att introduktionen fick ta sin tid. Exempel 2 är från denna scen.



- Scen 3, takt 71–106: Detta är den första dialogscenen där flöjten och fiolen möter varandra för första gången. Scenen är uppdelad i två delar. I den första är det flöjten som är dominerande. Huvudkaraktären blir vid sin första insats väldigt exalterad över att möta en ny karaktär och börjar direkt spela sitt tema i en starkare nyans än vad fiolen spelat i. Flöjten slutar dock mitt i sitt motiv, då den märker att fiolen har dött ut. Därefter frågar den varför fiolen slutade spela. Direkt när fiolen ska svara avbryter flöjten, återigen exalterad över att de spelar tillsammans. Fiolen dör igen ut och flöjten frågar återigen varför. Fiolen försöker återigen svara, men den har fått sämre och sämre självförtroende, vilket resulterar i att den nu spelar i sul ponticello, pianopianissimo, väldigt högt på lägsta strängen samt diminuerar. Flöjten tolkar detta som om fiolen inte vill spela med den och tar det som en förolämpning. Den spelar sitt motiv mer aggressivt än tidigare, med starkare dynamik och flutter tongue. I 84 var det återigen meningen att stadens tema skulle introduceras, att man skulle höra hur de letade efter huvudkaraktären. 84–85 var alltså menat som att fiolen pratar lite högre för att varna flöjten, som snabbt springer och drar med sig fiolen för att gömma sig. Den andra delen börjar vid takt 86 med ett tack från huvudkaraktären, men fiolen avbryter den med ett starkt utbrott. Efter att ha fått en lite paus har den nu hittat sin röst igen. Efter utbrottet börjar de spela med varandra lite mer jämnt, och det börjar bli enklare för de att hitta samklanger med varandra. Ett noterbart ställe är när de ligger i forte på en samklang som är stabil för båda två, en drill som skapar en blandning mellan nonaklangen (sekund här) som flöjten är bekväm med och en ters som fiolen gillar.
- Scen 4, takt 108–134: Denna scen utspelar sig lite längre ifrån huvudkaraktärerna. Det börjar med att man får höra förstörelse, som symboliseras av det kromatiska klustret i pianot. Sedan får vi se källan till all förödelse, vilket är cellons karaktär: den onda karaktären. Först hör vi bara en låg ton men vi får snart smaka på hela cellons register, och vi får se hur cello relateras till de kromatiska klustren i takt 113. En ond dans börjar i takt 115, där olika motiv presenteras. I 125 presenteras vi med två personer som ber att bli skonade. I slutet av sin fras möts de i ett tritonusintervall men väljer att lösa upp den tonalt till en konsonant ters. Till en början verkar det nästan funka då cello harmoniskt spelar samma ters, men den bryter snabbt av och byter till ett uslare motiv. I takt 129 får vi en kort bild av att de två karaktärerna försöker fly, men de haltas snart av cello och pianots förstörelsekluster. Idéen var egentligen att dessa karaktärer skulle ha presenterats i stadens tema, men istället fick de bli en avstickare i cellons introduktion. Exempel 5 är från denna scen.
- Scen 5, takt 131–158: Detta är en dialogscen mellan flöjten, cello och fiolen. Scenen börjar med att huvudkaraktären träder in, följt av den emotionella karaktären men de avbryts snart av skurken. De har en kort dialog där de presenterar sig för varandra. Flöjten tar sedan direkt fart och spelar ett solo för att visa upp sig. Cello reagerar med en stark kontrast och lägger sin lägsta ton. Den gör en liten upptrappning mot slutet av sin fras men utmanar inte flöjtens uppvisning. Detta gör att huvudkaraktären börjar visa mer av sin kaxiga sida. Den börjar gå neråt i register för att provocera cello. Detta återkommer tre gånger, och flöjten närmar sig cello mer och mer. Vad flöjten

inte vet, men vi som lyssnare vet på grund av scen 4, är att cellon också har ett massivt register. När cellon i takt 149 ser ett huvudkaraktärens sårbara läge (mellanregister och svagt), går den till attack. Cellon lägger sig en halvton (L9) över flöjten och pressar ner flöjten mot sitt lägsta register. Detta är första gången en annan karaktär lagt sig ovanpå huvudkaraktären, och flöjten har inget val än att gå neråt. Cellon byter ton på starka slag (slag 1 och 3) och flöjten byter ton på svaga (slag 2 och 4). I bakgrunden kan man också höra förstörelseklustret långsamt växa. Exempel 17 är från denna scen.

- Scen 6, takt 158–188: Scenen börjar med att flöjten (med lite hjälp av fiolen) lyckas rycka sig loss från cellons grepp. Huvudkaraktären flyr snabbt med fiolen hack i häl. Cellon diminuerar samtidigt långsamt bort i bakgrunden. Flöjten är rejält uppskrämd, och spelar ett heltons motiv som är väldigt avlägset sitt normala motiviska material. Pianot förstärker myllret av heltonsskalor. Fiolen som också är skadad av händelsen spelar sina långa toner i sextondels upprepningar. Fiolen lugnar dock ner sig snabbare än flöjten och försöker med långa linjer och flageoletter lugna ner flöjten. 171 börjar flöjten att lugna ner sig på riktigt, och vad som följer är en dialog där de långsamt försöker smälta vad de varit med om. I takt 83 hör man dock en röst som de inte hört förut. Först tror de att de inbillar sig, men när de spelar hör de någon igen. Flöjten frågar vem det är, och klarinetten introducerar sig.
- Scen 7, takt 189–233: Detta är klarinetten introduktionsscen. Scenen börjar med att klarinetten som är vår coola karaktär presenteras via denna jazzpastisch. Piano och cello, som spelar pizzicato nu (inte bara för att det passar i jazz soundet, utan även eftersom det separerar instrumentet från den onda karaktären just här), spelar komp och sätter stämningen. Vid 207 hoppar flöjten samt fiolen in och försöker få kontakt med klarinetten, men den ignorerar de. Vid 217 börjar de dock en dialog. Vid 222 kan vi också se att klarinett och fiolstämman går ihop lite. Här har jag även tagit material från de tidigare introduktionsscenerna för att visa hur de presenterar sig själva för varandra. Exempel 3 är från denna scen.
- Scen 8, takt 234–261: Här har vi en liten duett mellan klarinetten och fiolen. Flöjten försöker bryta igenom lite grann, men lyckas inte. Denna är tänkt att fördjupa deras relation. De märker att de båda naturligtast spelar i 3/4, och att deras melodier passar rätt bra ihop. Scenen slutar med att de spelar ackordföljden från violinens introduktion, men med pizzicato basen från klarinetten intro. Detta var menat att tolkas som någon form av romans mellan de två.

- Scen 9, takt 261–293: Denna scen börjar med att flöjten tar ton, och fortsätter sedan med att spela slutet på cellons motiv. Klarinetten spelar frågande tillbaka samma tema (i sin egen rytmik). Det blir sedan en mer stram stämning, där de börjar bråka med varandra. Detta kulminerar i ett klusterackord på toppen av 271. Kort därefter presenterar fiolen hela cellons tema, som nästan varit lite tabu, och när klarinetten återigen frågar vem detta är, försöker fiolen och flöjen visa hur hotfull cellon är genom att lägga sig på tritonusintervallet. Efter detta har stämningen lättat och de börjar bilda treklanger istället. Från 287 börjar de vandra tillbaka in till staden (även här var det tanken att stadstemat skulle komma tillbaka). Exempel 4 är från denna scen.
- Scen 10, takt 294–308: Detta är början på klimaxet, vilket i äventyrsmanga ofta betyder början på slagsmålet med skurken. I detta stycke hör vi hur olika bitar från de goda karaktärernas introduktioner kommer tillbaka. Detta symboliserar att de jobbar som ett lag, och att det är de som har övertaget i striden. Man kan höra cellon slåss i bakgrunden men att den lätt blir överröstad.
- Scen 11, takt 309–320: Cellon lyckas dock isolera klarinetten. Klarinetten som vet vad cellon är kapabel till, försöker spela sitt tema lite högre än vanligt, men tyvärr hjälper inte det. Cellon utför samma sak som den tidigare gjorde med flöjten och lyckas fånga klarinetten. Klarinetten pressas neråt medan fiolen och flöjten försöker att hjälpa klarinetten. Till slut får vi dock höra förstörelsetemat, och sen en paus.
- Scen 12, takt 321–342: I denna scen försöker framför allt fiolen att få kontakt med den skadade klarinetten. Klarinetten svar blir svagare och svagare och orkar till slut inte svara alls. Då blir fiolen väldigt upprörd, och spelar den bit av sitt tema som de förut spelade tillsammans, men nu harmoniserad med moll maj-sju ackord istället för dur.
- Scen 13, takt 343–350 (slutet): Kampen är inte över än, cellon mår bättre än någonsin och utmanar de två kvarvarande instrumenten. Stycket slutar på en cliffhanger där alla instrument (förutom klarinetten som är skadad eller död) når en expressiv höjdpunkt. Vem kommer vinna striden? Kommer klarinetten överleva? Det får ni reda på i nästa volym av *Das Manga*.

## 4.2 Sekvint

*Sekvint* är byggt kring variationer, och har olika kategorier av material som varieras och sätts ihop på olika sätt. Stycket består av olika motiv som alla bygger på en sekund och kvint. Harmoniken i stycket är väldigt fritt skriven men bygger ofta på kromatik eller olika stämförings idéer. Harmoniken är ofta väldigt kopplade till sin kategori. Grundmaterialet kan kategoriseras som introduktions delen, den harmoniska delen, den melodiska delen, den rytmiska delen och den kontrasterande delen.

Introduktionsdelarna finns takt 1–5, 46–50, 80–82 och i takt 144 till slutet. I dessa partier hittar vi variationer av sekund och kvint motivet över marimbans tremolo på en ton. De är ofta korta, men stärker formens identitet genom att markera början eller slutet på ett parti.

De harmoniska delarna hittas i takt 6–12, 24–30, 42–46, 87–88, 93–96 och 140–144. De bygger ofta på tremolorörelser i både pianot och marimban. Harmoniken har största prioritering här. Återkommande idé är att marimban och pianot turas om att byta ackord vilket långsamt ändrar färgen på varje ackord. Många av de harmoniska delarna har en snarlik harmonisk progression.

2

6

Mar.

Pno.

*p*

*ped. ad lib.*

9

Mar.

Pno.

*p*

Exempel 7: Sekvint takt 6–12 harmonisk del

Det melodiska förloppet är det närmaste vi kommer ett tema genom stycket. Detta hittas i takt 13–24, 38–42, 52–63, 65–68, 69–71, 97–108 och 137–140. Detta uppkommer varje gång temats A eller B del finnes. De melodiska delarnas harmonik är även de väldigt lika.

Slower (♩ = ca. 50)  
Tremolos are not affected by tempo marks

3

13

Mar.

Pno.

temats A del

R5+L2

*p*

tre corde

19

Mar.

Pno.

temats B del

R5+S2

S2+S5

R5+L2

A(sus4)/G G/F C(add9)/E Ebmaj7 Bb/D F6/Eb

4 4 4

Notexempel 8: *Sekvint* takt 13–23 melodisk del

De rytmiska delarna består egentligen av det mesta som använder sig mycket av det rytmiska motivet. Det rytmiska motivet är en blandning mellan en kontur och sextondelsrytmiken. Detta illustreras i exempel 9. Ofta har antingen den övre eller undre linjen en melodisk utformning, medan den andra är en liggande ton. När flera av dessa typer av linje kombineras får vi ett lager av kontrapunktiskt material och ett lager med liggande ackord. Detta kan vi se i exempel 11, som är en omarbetning av exempel 10. De rytmiska delarna finns i takt 30–36, 39–41, 42–45, 71–79, 107–134, 137–139 och 140–143

4

#### Tempo primo

30

Perc.

Rytmsk motiv

Kontur inverterat.

Mar.

*p*

Pno.

*p*

Exempel 9: *Sekvint* takt 30 rytmisk del

33 A/C# G#m7 G6 F#m7 C(add9)/E Ebmaj7

Mar. *p* *mf*

Pno. *mf*

36 Dbmaj9 G/D

Mar. *mf* *mp*

Pno. *mf* *p*

Exempel 10: *Sekvint* takt 33–39

A/C# G#m7 G6 F#m7 C(add9)/E Ebmaj7 Dbmaj9 G/D

Kontrapunkt

Ackord

Exempel 11: *Sekvint* takt 33–36, ackord och kontrapunkt separerade.

Kontrasterande materialet består egentligen av två grupper. Det första är det melodi och komp-figur som uppstår i takt 83–87 och 89–93. Den andra är det tretakt-motiv som uppstår takt 37–38, 63–64, 135–136. Man kan även se spår av den i kompet mellan 53–59 och i den kromatiska användningen av huvudmotivet i takt 121. Materialet i denna grupp är släkt med de andra material delarna, men har en väldigt egen identitet. Dessa delar mer eller mindre kontrasterar det andra materialet.



## 4.3 Grow

Stycket följer sin titel väldigt strikt, och söker efter att växa. Därför har stycket en tydlig rytmisk struktur, som är illustrerad i Exempel 15. Stycket börjar med att gå från punkterade fjärdedelar i 12/8 till 9/8, för att sedan introducera åttondelar. Vi kortar sedan av takten med en punkterad fjärdedel och får 6/8. Sedan ökar även tempot. Nu introduceras även styckets tema, som kommer att vandra från stämma till stämma. Det följs av en 7/8 del där vi både har punkterade slag och raka fjärdedelsslåg. Detta leder till en 3/4 passage där vi alltså kortat av pulsen från 6/8, utan att ändra antalet toner i varje takt. Samma tema som innan spelas här men på grund av att kompet rör sig på andra pulsslåg känns temat väldigt annorlunda.

Vi ökar sedan än en gång genom att introducera åttondelstrioler. Här behåller vi bara temats första tre toner. Sedan kortar vi av med ett slag och introducerar 2/4 takten och styckets snabbaste notvärden, sextondelarna, införs. Temat bryts här ner till skalrörelser. Efter detta dör styckets rytmiska struktur ut och stycket går emot sin coda, som är lite av en återtagning av styckets början.

♩=46

♩=60

Motiv A A motif A motif B

takt 1 takt 2 takt 8 takt 19 takt 30

Percussion

6 A B A B A 3 3 A

takt 40 takt 43 takt 51 takt 56

Perc.

10

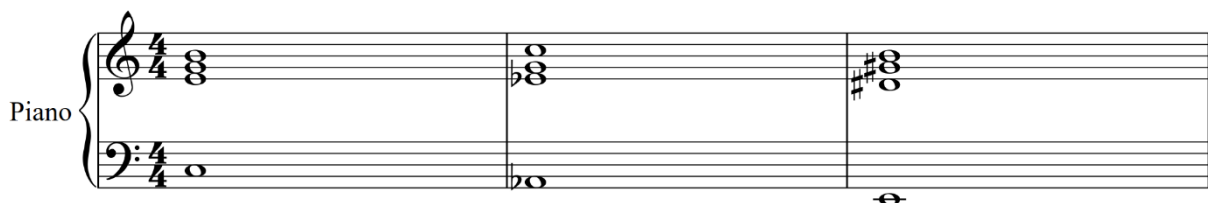
takt 59 takt 60 takt 61

Perc.

Exempel 15: *Grow* rytmisk och tematisk struktur

Stycket harmonik bygger på fall av stora terser, harmoniserade med maj-sju ackord. Detta ger stycket en väldigt öppen klang, men gör det väldigt svårsjunget, speciellt intonationen av de stora septimerna. Den harmoniska idén återkommer ofta i stycket.





Exempel 16: *Grow* harmonisk progression

## 5. Arbetsprocesser

Jag har valt att beskriva mina arbetsprocesser med termerna uppifrån-ner och nerifrån-upp. Dessa termer har använts på min utbildning och är en metafor för arbetsprocessens utformning. Börjar du att skissa upp övergripande parametrar som regler, form eller tajming och sedan jobbar dig mot detaljerna som toner, harmonik eller rytm så arbetar du uppifrån-ner. Du börjar utifrån ett fågelperspektiv och zoomar genom processen in på exakt hur detaljerna ska se ut. Om du istället väljer att jobba med små musikaliska delar, där alla detaljer är utarbetade, och sedan sätter ihop de till en större form där tajming och övergångar utformas i ett senare skede arbetar du istället nerifrån-upp. Du börjar med att skriva musikaliska moment, för att sedan ta ett steg tillbaka och sätta dessa moment i kontext. Dessa begrepp är dock väldigt generella och kan utformas eller kombineras på hur många sett som helst, men jag har valt att behålla terminologin eftersom den visar hur jag tänker på arbetsprocesser.

### 5.1 Uppifrån och ner (*Das Manga*)

Jag har växt upp med den japanska serietidningsformen manga, och detta stycke är lite av en hommage till den traditionen. När jag var mindre ville jag alltid rita en egen äventyrsmanga, men eftersom jag inte kan rita bra nog var det aldrig speciellt aktuellt. Nu när jag har hittat en konstform som jag kan uttrycka mig i, kunde jag inte låta bli att skriva ett stycke baserat på äventyrsmangor. Jag ville dock inte ta någon annans historia och utan ville skapa min egen värld. I *Das Manga* jobbade jag därför uppifrån och ner. Med detta menar jag att fågelperspektivet kom först och sedan jobbade jag mig neråt mot detaljerna. Styckets längd, uppdelning, höjdpunkter, lågpunkter, vertikala regler var i stort sett bestämda innan jag började skriva den faktiska musiken. Att jobba uppifrån-ner och att jobba utifrån ett koncept behöver inte vara samma sak, men i detta stycke var formen och konceptet ytterst beroende av varandra. Formen utgick helt från de konceptuella scenerna jag utformat, och alla styckets parametrar är kopplade till historien som berättas. Alla musikaliska beslut gjordes utifrån formen, och alla beslut om formen togs utifrån konceptet. Konceptet och formen tog alltså väldigt stor plats redan från början i arbetsprocessen, och det går sällan att prata om den ena utan den andra.

Konceptet till detta stycke bygger inte på en specifik manga, utan jag har som sagt försökt att själv bygga historien från grunden. Det finns dock många inspirationskällor. Den största

inspirationen kommer från shōnenmangorna *One Piece*, *Naruto* och *Dragonball*.<sup>212223</sup> Man kan säga att formen till störst del är inspirerad av *One Piece* första kapitel, medan karaktärerna och deras interaktioner är inspirerat av *Naruto*. Det finns dock ofta väldigt mycket strukturella likheter, inte bara mellan dessa tre mangor utan shōnenmangor i allmänhet.

I slutet av januari var konceptet uttänkt, och jag stort i sett klar med den övergripande formen. Tanken var att jag efter det skulle lägga februari på att skriva karaktärerna, och sedan lägga mars på de scenerna där karaktärerna skulle interagera med varandra. Verkligheten var inte riktigt så enkel. Jag la stort fokus på karaktärernas och deras individuella melodier eftersom det i manga ofta är väldigt viktigt med karaktärsdesign, vilket var något jag ville efterlikna. Karaktärerna tog därför längre tid att skriva än vad jag trodde och fick i mars skriva både på karaktärer och deras interaktioner parallellt, vilket inte var optimalt då jag inte visste vilka motiv som jag kunde använda i dialogerna.

När jag skrev karaktärerna och deras introduktionsscener gjordes det genom improvisation, men med vissa utformade regler. Jag visste till exempel vilka intervall de skulle föredra vertikalt, och till exempel att klarinetten skulle spela i åttondelstrioler, medan flöjten skulle spela i raka sextondelar med ornament. Detta var för att kunna göra instrumentens kontrapunkt senare i stycket så intressant som möjligt, genom att kapa kontraster mellan karaktärernas rytmik och harmonik. Den övergripande formen på dessa introduktionskapitel var också upplämnat mer till den melodiska utformningen av karaktären. Formen berodde alltså på vilka musikaliska motiv jag behövde introducera.

Utformningen av dialogscenerna var väldigt annorlunda. Jag började istället väldigt abstrakt, och gjorde processen mer och mer konkret. Jag började ofta med att skissa ut ett narrativ för scenen i mitt huvud. Nästa steg var att försöka fånga den i generella fraser och uttryck. Detta gjorde jag genom att rita. Bild 1 innehåller framförallt fraser och de olika instrumentens tajming, men ibland kan man se aningar av toner, dynamik och spelteknik. Den gula färgen markerar flöjten, den blå fiolen och röd cello. Om man jämför bild 1, bild 2 och exempel 17 kan man se hur stycket växte fram.

---

<sup>21</sup> Eiichiro Oda, *One Piece* (Shueisha inc, 1997)

<sup>22</sup> Masashi Kishimoto, *Naruto* (Shueisha inc, 1997)

<sup>23</sup> Akira Toriyama, *Dargonball* (Shueisha inc, 1984)

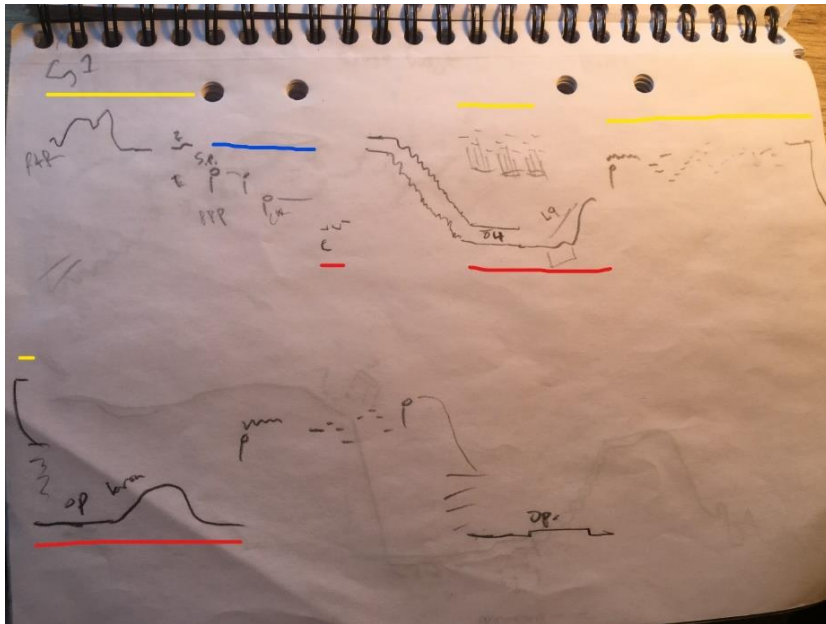


Bild 1: *Das Manga* Tidig ritad skiss av takt 131–144 (scen 5)

Jag fortsatte sedan att konkretisera idén på notpapper. Denna gång satte jag ut toner, dynamik och spelsätt. Tajningen tog jag från bild 1 och få konkreta rytmer sattes ut nu i bild 2. Eftersom dessa dialogscener skrevs vid sidan om karaktärernas introduktionsscener, visste jag nu också mer om vilka egenskaper de olika melodierna och karaktärerna hade.

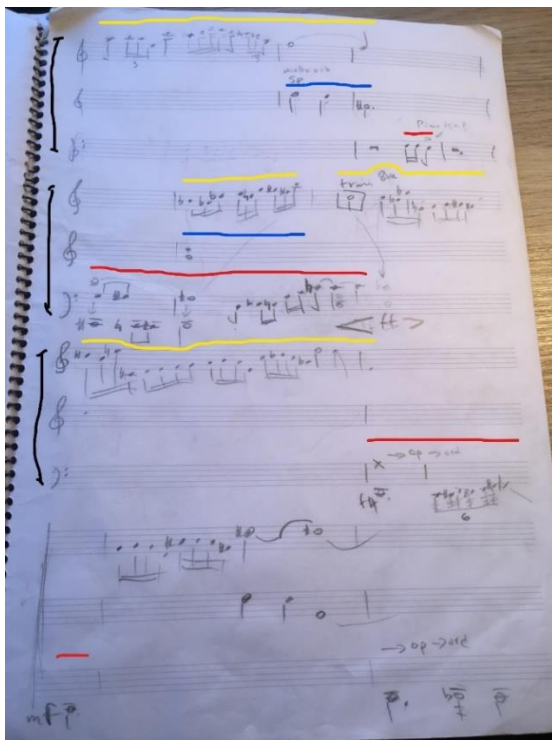


Bild 2: *Das Manga* mer utvecklad skiss av takt 131–146 (scen 5)

Till sist skrev jag in allt i Sibelius. Här började jag sätta ut den exakta rytmen, och dela in fraserna i taktarter. De taktstreck som jag skrev i exemplet ovan fick ofta representera början av en takt, men ofta behövdes mer takter än det var inskrivet. Taktarterna blev naturligt av olika storlek då musiken var skriven runt tajming snarare än metrik. Finjusteringar gjordes även på de flesta parametrarna när jag hade en helhetsbild över hela stycket.

11

Exempel 17: *Das Manga* takt 131–146 (scen 5)

## 5.2 Nerifrån och upp (*Sekvint*)

När jag började jobba på *Sekvint* hade jag ingen riktig plan. Processen började helt vid pianot. Detta gjorde att arbetsprocessen gick nerifrån och upp, det vill säga att jag började med att skriva små musikaliska fragment, utan att veta hur de skulle hänga ihop. Jag jobbade på de olika delarna samtidigt och först mot slutet av processen började jag sätta ihop styckets storform. Det fanns övergripande idéer som genomsyrade men hur jag angrep de var inte satt i sten. Bild 3 är en skiss som gjorde väldigt tidigt, antagligen vid pianot. Trots detta kan hela detta parti höras i musiken vid takt 30–32

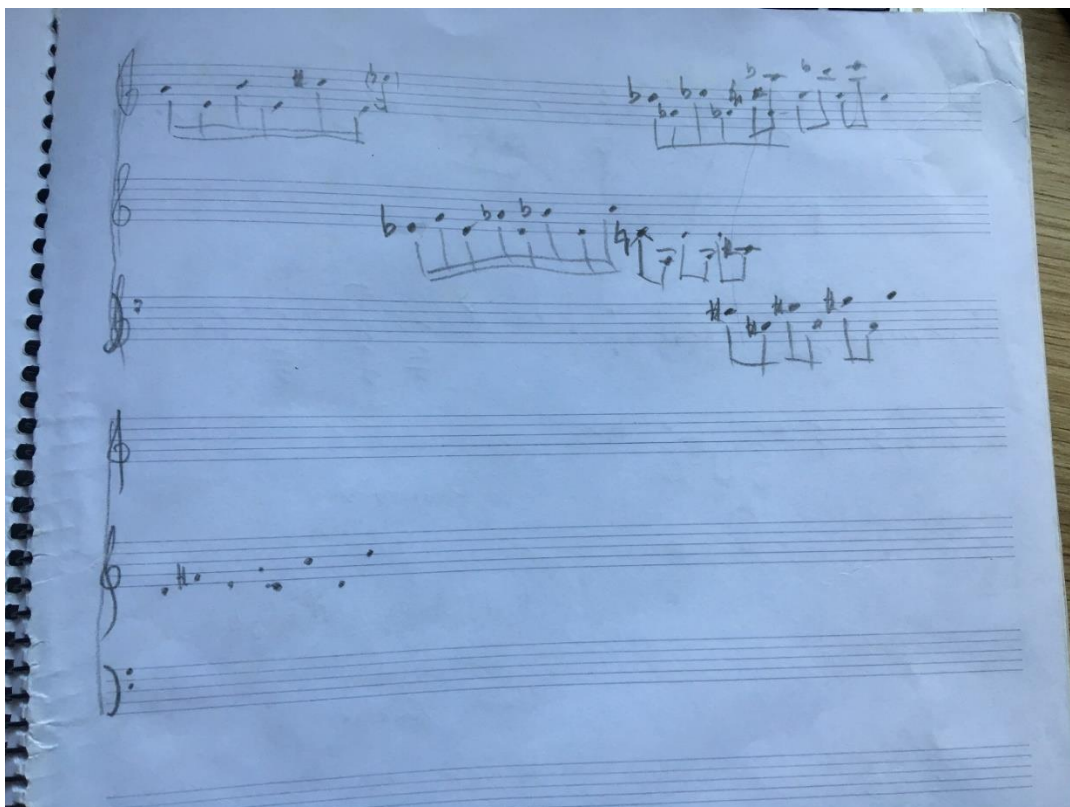


Bild 3: Skiss av takt 30–32

Det första är motivet, som uppkom av att jag i början av processen analyserade det material jag hade och märkte att det var ett återkommande element. Motivet består av en sekund och kvint, vilket är var stycket har fått sitt namn ifrån. Det andra var att jag ville skriva en duo, och inte ett marimbasolo med ackompanjemang. Tidigare när jag hade hört marimba och piano live slogs jag av hur bra instrumenten blandade sig med varandra, vilket inspirerade mig att behandla de som del av samma instrumentfamilj, lite som om de vore samma typ av instrument. Så istället för att ta ut kontrasterna byggde jag musiken som en typ av superinstrument där de spelar som en enhet, likt barockens tänk kring instrumentation. Desto längre in i processen jag kom, desto mer mindre fri blev mitt komponerande. Styckets identitet blev starkare och starkare, och jag började snarare använda material som jag redan hade och även göra variationer på hela partier. Det blev dock också lite som om jag försökte hitta en standardlösning på alla problem som uppstod. Behövde jag ett motiv blev det sekund och kvint motivet, och behövde jag något rytmiskt byggde det på det rytmiska motivet.

Sista veckan började på riktigt sätta ihop material. Under processen hade jag några idéer på hur jag skulle sätta ihop stycket, som ofta var väldigt symmetriska. I slutändan blev formen lite av en variations form där likande material återkommer men i olika variationer.

### 5.3 Blandning av de tidigare arbetsprocesserna (*Grow*)

I *Grow* valde jag att blanda lite mellan de två andra arbetsmetoderna. Jag jobbade på små musikaliska fragment och storformen samtidigt. Tanken var att jag skulle kunna ha en dialog mellan de två arbetsmetoderna, att enkelt kunna ändra storformen om de små fragment jag komponerade inte passade eller tvärtom kunna ändra fragmenten om storformen krävde det. Temat på festivalen som en av köerna skulle vara med på var "the relationship humans have with the land that supports them: the sense of identity they derive from it and the tensions that arise out of it." och var till en kör som jag tidigare varit med i. Jag hade inga starka känslor till detta tema, men valde att försöka göra något med det i alla fall. Den starkaste associationen jag fick av detta tema var till klimatkrisen. Jag började med att leta poesi på Göteborgsstadsbibliotek, men hittade ingen poesi om just klimatkrisen och mycket modern poesi tyckte jag var svår att tonsätta, eftersom de ofta var väldigt fragmenterade, saknade talrytm och innehöll antingen väldigt mycket text, eller knappt någon text alls. Jag började tänka att jag kanske skulle använda Greta Thunbergs tal som textkälla. Snart kände jag dock att det inte funkade. Jag är inte alls någon politisk aktivist, och att använda hennes tal kändes fel trots att jag själv knappt är insatt i vem hon är kändes inte genuint. Dessutom kände jag inte att jag kunde tillföra något till hennes ord genom att tonsätta de, eftersom hon redan är så expressiv när hon talar.

Eftersom jag inte kom någonstans i det konceptuella tänkandet, började jag att fritt komponera istället. En tanke jag hade inspirerats av var att ha en växande ackordmatta. Tanken var att dela in kören i två mindre körer och låta båda köerna sjunga unison, men med olika artikulation. Ett återkommande problem uppstod här: jag kunde inte komponera det, trots att jag försökte. Eftersom konceptet dessutom inte var klart fanns det inget som direkt tvingade mig att jobba vidare på detta förlopp. Istället slutade jag komponera på denna åttastämmiga idé och gick vidare med att komponera fritt. Jag tog ett ackord som jag haft i notblocket ett tag och valde att använda det som centret för mina harmoniska förlopp (dvs. att jag utgick från detta ackord när jag komponerade och improviserade). Detta ackord blev det första ackordet i den slutgiltiga kompositionen.

Efter detta lyckades jag knåpa ihop min första storform för stycket. Tanken var att jag skulle ha ett växande parti med statiska ackord utan ord, som via en ensam sopran leder in i ett parti med text, som i sin tur bygger på kontrapunkt. Detta skulle sedan leda in i en del som dekonstruerar det som vi byggt upp. Tanken var att sedan använda samma struktur en gång till och sedan dekonstruera det igen. Stycket skulle sluta med att försöka växa igen, men utan att lyckas. Denna struktur skulle symbolisera hur vi behandlar vår natur. Vi växer upp något, sedan utnyttjar vi deras resurser, och till slut skördar eller slaktar vi det. Sedan förväntar vi oss att det ska gro igen. I slutet menar jag att det kanske inte alltid kan fortsätta gro som vi förväntar oss att det gör.





Bild 4: *Grow* formskiss

Jag började även skissa på att skriva text själv, vilket var svårt. Jag började jobba på engelska eftersom jag hade en viss attraktion till ordet "grow". Texten blev väldigt lätt överdramatisk, och jag tyckte ofta den kändes töntig.

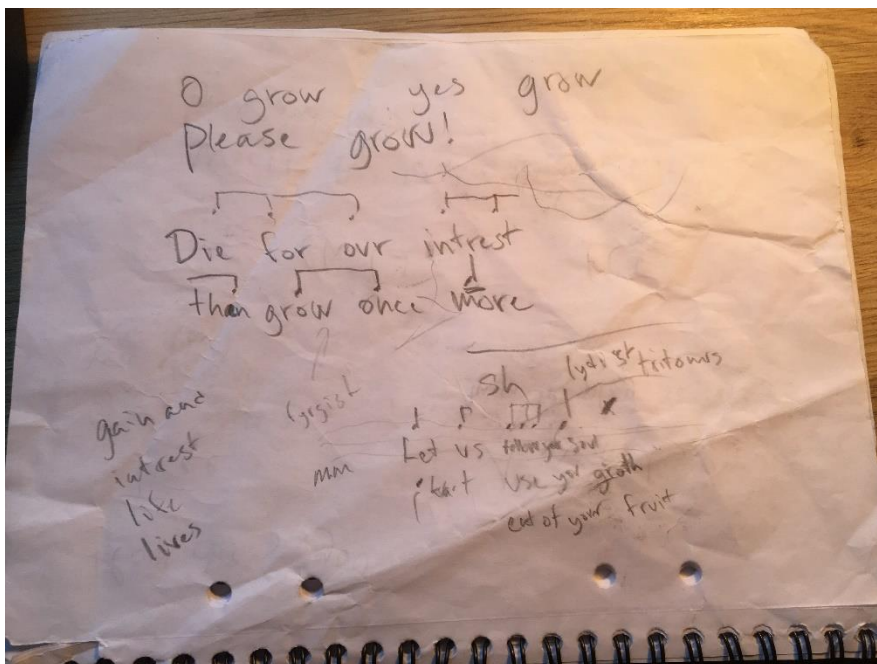


Bild 5: *Grow* textskiss

Snart får jag också en idé som jag tycker kompletterar det cykliska förloppet. En progression av maj-sju ackord som konstant rör sig en stor ters ner. Denna ackordgång är symmetrisk och kan gå i en cirkel, vilket passar konceptet väldigt bra. Detta harmoniska förlopp kan vi hitta i exempel 16. Jag börjar experimentera med den här ackordgången och komponerar till slut exempel 18 även om den första skissen låg en halvton ner och slutade femstämigt. Detta blev det första jag komponerat som jag visste skulle vara med den slutgiltiga versionen av stycket. Detta material var dock lite problematiskt. För det första passade det inte riktigt in i formen. Idéen var att den kontrapunktiska delen skulle vara höjdpunkten på materialet, men denna figur hade sin egen dramatiska kurva. Den växer från väldigt lite till väldigt mycket, vilket gjorde att jag då måste ha ett växande parti som sedan avtar, bara för att exempel 18 ska kunna växa igen. För det andra är det väldigt svårt att sjunga, vilket sätter en viss press på att resten av materialet inte kan vara lika svårt om kören ska hinna repa detta parti nog.

8 *cresc.* A<sup>maj7</sup> F<sup>maj7</sup> D<sup>bmaj7(add13)</sup> E<sup>maj7</sup> G<sup>#maj7</sup> B<sup>maj7</sup> C<sup>maj9</sup> A<sup>bmaj7</sup> E<sup>maj9</sup> G<sup>maj7</sup> B<sup>maj7</sup> D<sup>maj7</sup>

Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_

*cresc.* Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_

*cresc.* Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_

*cresc.* Fallande stora terser

Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_

12 E<sup>bmaj7</sup> B<sup>maj7</sup> G<sup>maj7(add13)</sup> C<sup>(add9)</sup> F<sup>maj9</sup> B<sup>b(add9)</sup> E<sup>bmaj7(add13)</sup> B<sup>maj7</sup> G<sup>maj7(add13)</sup> G<sup>bmaj9</sup> B<sup>b7</sup> D<sup>maj7</sup> E<sup>b6(add9)</sup> D<sup>m/F</sup> G<sup>m7(add11)</sup>

Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

*mf cresc.* Oh, \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

*mf cresc.* Oh, \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_

*mf cresc.* Oh, \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Grow \_\_\_\_\_ Oh, \_\_\_\_\_

stigande stora terser

Exempel 18: *Grow* takt 8–16



Inte långt senare kom temat till den senare delen av stycket. Under större delen av arbetsprocessen skrev jag på den kontrapunktiska del som ligger vid takt 30–60 av det slutgiltiga arbetet. Kontrapunkten var väldigt inspirerat av de kontrapunktkurser jag gick då, och man skulle kunna kalla *Grow* för neobarock. Inga medvetet gjorda oktav- eller kvintparalleller (även om det råkade bli några), stämmor rör sig ofta parallellt i terser, och konturstämmorna sopran och bas undviker oktaver på betonade taktslag. Förhållningar hanteras dock mer fritt än i barock, och det harmoniska förloppet hoppar lite hursomhelst. Efter lite experiment med det kontrapunktiska partiet bestämde jag att även den skulle ha en växande form. Jag började nu på riktigt testa mitt material mot den storform jag hade planerat att använda. Resultatet blev inte lyckat. Stycket blev nästan nio minuter långt (vilket var alldeles för långt för båda projekten), och då hade jag ingen början eller dekonstruerande parti. Dessutom blev formen tråkigt. Det var som att lyssna på samma stycke två gånger om, utan någon ny information. Materialet var helt enkelt inte anpassad för en så här repetitiv form, speciellt eftersom materialet bara innehåller ett tema, som dessutom inte är längre än en takt.

Nu börjar dock deadline för kör och orgel projektet närma sig och jag var tvungen att hitta på en ny form. Lyckligtvis hade jag anat detta problem, och lyckades hitta på en nödlösning. Strukturen fick helt enkelt bli den vi ser i dagens noter, ett mer konstant växande från början till slut. Takt 30–60 som egentligen skulle ha haft mest text, lades i orgeln istället. Det finns ingen dekonstruktion av materialet. Slutet som egentligen skulle varit en metafor för att stycket inte kan växa igen, blir mer en harmonisk höjdpunkt där jag staplar ackordet från början av stycket på sig självt. Det enda ordet som finns kvar är ”grow” och inget av styckets metaforer eller budskap finns kvar.

## 6. Musikens möte med verkligheten

### 6.1 Instrumentation

Instrumentationen blir annorlunda beroende på hur jag använder mina kompositionsmetoder. I *Das Manga* är varje karaktär i historien representerad av ett instrument, vilket låser instrumentations möjligheterna. I början av stycket spelas ett långt solo av flöjten. Hade jag haft ett friare koncept hade melodin kunnat delas upp mellan till exempel flöjt, klarinett och fiol, inte bara för att variera melodin, utan också för att fördela arbetsbördan och undvika de luftpauser jag nu har satt in för flöjtisten. Som stycket ser ut nu blev flöjtens stämma väldigt svår och kräver mycket mer instudering än de andra instrumenten, medan klarinetten är tyst i nästan halva stycket (då den karaktären introduceras sist, och sedan dör). Detta är egentligen inte så konstigt eftersom flöjten spelar huvudkaraktär, och enligt många klichéer därför ska vara den mest skickliga och kaxiga karaktären i historien, rivaliserande endast av cello som också har en nästan omöjligt svår stämma. Jag behövde även finnas på plats för att tolkningen skulle bli komplett då jag inte delat med mig av hela historien till musikerna

I *Sekvint* utformade jag bland annat musiken efter instrumentet jag skrev för. Kontrapunktiken i takt 30–60 bygger på det rytmiska motivet. Detta är bland annat eftersom det ligger väldigt bra för marimba att spela den typen av kontur, och eftersom jag i ett tidigare stycke hade skrivit för svårt för vibrafon och därför ville testa att skriva bekvämt för musikerna. Dessutom ligger den typen av kontur bra i fingrarna på pianisten också. Detta stycke var även det första stycket jag skrev där instrumentationen inte kändes pressad. Ofta när jag skrivit stycken innan finns det några (eller många) delar som inte känns riktigt naturliga för instrumentet. De blir pressade, otajta och svårintonerade. Jag har många stycken där jag hellre skulle lyssna på min sibeliusfil än att höra musiker spela det. Inte för att musikernas tolkning är dålig, utan eftersom musiken är svår eller knölig på instrumenten. Ibland vänjer jag mig vid ljudet från datorn, och instrumenten kanske inte låter riktigt som jag tänkt mig. Med *Sekvint* blev jag dock själv förvånad över hur mycket mer jag tyckte om musikerna tolkning av min musik än musiken jag föreställt mig. Jag behövde inte heller i vara på plats under repetitionerna i samma utsträckning, eftersom varje musikalisk cell är relativt logisk.

I *Grow* ville jag testa gränsen för körsång. Självt är jag van körsångare, och kände därför att jag ville testa gränsen för vad som kunde vara möjligt att göra. Generellt utgick jag från tanken att det mesta var möjligt så länge stämmorna använde sig av stegvisrörelse. Samklangerna på betonade slag var genom stycket ofta tydliga ackord (även om det ofta var fyrklanger), och grundtonen är väldigt ofta i basen. Även kontrapunktiken hölls simpel, och parallella rörelser låg ofta på tersavstånd. Jag sjöng igenom stämmorna många gånger under processen, både med stöd och acapella, och tyckte inte stämmorna var överdrivet svåra. Som största inspiration till hur jag behandlade kören hade jag ett stycke av Gösta Nystroem (1890–1966) som heter *Havet*.<sup>24</sup> Jag använde också ett stycke av Benjamin Britten (1913–1976) med titeln *Hymn to St Cecilia*, som använder sig av en liknande harmonisk idé med nedåstigande stora terser.<sup>25</sup> Trots mina försök att göra det sjungbart, blev stycket svårt. Bara den lilla biten som sjungs i versionen för kör och orgel tog mycket tid att repa, behövde orgel som stöd och blev ändå inte riktigt rent. Mitt hopp om att hela stycket skulle kunna sjungas av en vanlig kör gavs här upp. De melodiska linjerna i sopran, alt och tenor blev svåra trots att de i stort är skrivna stegvis. Detta eftersom linjerna konstant bytte skala. Styckets harmonik är långt ifrån tonal, och varje ackord blir nästan sin egen hållpunkt. Samtidigt är intonationen väldigt viktig eftersom det samtidigt är tydliga ackord, som lätt låter falska. Den kontrapunktiska strukturen gjorde även att man lätt intonerade sin melodilinjé så logiskt som möjligt, oberoende av samklang. Samtidigt har du ett bas lager som väldigt lätt spretar i intonation, på grund av att det inte är skrivet linjärt. Logiken i baspartiet kommer från att vartannat ackord är en bruten överstigande treklang, och att varannan är en vanlig durtreklang, eller något av liknande svårighetsgrad. Enligt en kördirigent som jag känner var dock avsaknaden av text en fördel, då man i legatopassagerna kunde fokusera mer på intonationen istället för textning. I första konserten vi gjorde blev kör partiet väldigt skakigt, men på andra konserten (trots mindre kör) lyckades vi få till en bättre version. Faktum kvarstod dock att hela stycket (orgeln inräknat, då de passagerna också var tänka att kunna sjungas) var för svårt att sjunga acapella i kör.

---

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8aMqgyz5PIA>

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cBFr5xCIwvw>

## 6.2 Feedback

*Das Manga* har fått mest feedback av dessa stycken på grund av att jag visat upp den för flera lärare. 2019 åkte jag på en sommarkurs i polen som hette Synthetis 2019.<sup>26</sup> Gästlärarna var Chaya Czernowin<sup>27</sup>, Toshio Hosokawa<sup>28</sup>, Zygmunt Krauze<sup>29</sup> och Juste Janulyte.<sup>30</sup> Jag visade stycket för samtliga.

Chaya hade väldigt lätt att hänga med i *Das Mangas* narrativ och skrattade mycket åt vissa musikaliska passager. Hon tyckte dock att mina kontraster inte var tillräckligt stora. Både att de olika karaktärerna ibland tappade sin polyfona roll för att de var för lika, såväl som att stycket som helhet hade kunnat bli ännu mer extremt i sina kontraster. Hon tyckte även att stycket hade ett för snabbt flöde och att vissa moment i dialogerna kunde ha tagit större plats. Istället för att göra en hel mangavolym tyckte hon att jag skulle ha gjort en kortare bit och jobbat mer på utformningen av dialogerna. Samklangerna i dessa partier tyckte hon också var lite färglösa när det var tvåstämmigsats. Hon tyckte om utformningen av huvudkaraktären och dess introduktion men att det fanns saker att jobba på i resten av stycket.

Toshio Hosokawa tyckte generellt att styckets form var musikaliskt förvirrande. Han sa att formen borde fungera som musik och inte bara som koncept. Även han tyckte att de extrema kontrasterna kunde varit större, och att detta i sin tur hade kunnat leda till musikalisk komedi där publiken faktiskt skrattar. Han tyckte det var lustigt någon från Sverige hade tagit inspiration från manga eftersom han själv var japan. Zygmunt Krauze tyckte om stycket men menade att jag kunde ha haft mer kontrapunkt, men specificerade inte vad han menade. Jag tror han menade att många av introduktionsscenerna stannade upp musiken lite grann, och att man istället kunde utvecklat dialogscenerna. Juste Janulyte hade inte så mycket att säga om just detta stycke.

Jag var även på en masterklass i båstad, där Rolf Martinsson var lärare.<sup>31</sup> Även han kommenterade på *Das Manga*. Han tyckte om det, men tyckte att formen kändes improviserad. Han menade även att det inte var någon kritik, utan snarare en observation. Detta är intressant eftersom formen är allt annat än improviserad.

Från mina kompositions lärare Ole Lützow-Holm<sup>32</sup>, fick jag höra att stycket var väldigt ”du” och att jag skulle vara nöjd med min prestation. Joel Eriksson<sup>33</sup>, min teori- och kompositions lärare, tyckte generellt att jag lyckades med kontrapunkten mellan de olika karaktärerna och att stycket var mycket bra, men att fiol karaktärens introduktion inte var

---

<sup>26</sup> <https://www.synthetis.pl/+in+Poland>

<sup>27</sup> Chaya Czernowin (f. 1957) kompositör och professor vid Harvard Universitet

<sup>28</sup> Toshio Hosokawa (f. 1955) kompositör

<sup>29</sup> Zygmunt Krauze (f. 1938) kompositör

<sup>30</sup> Juste Janulyte (f. 1982) kompositör och lärare vid Lithuanian Academy of Music and Theatre

<sup>31</sup> Rolf Martinsson (f. 1956) kompositör och professor vid Malmö musikhögskola

<sup>32</sup> Ole Lützow-Holm (f. 1954) kompositör och professor vid Högskolan för scen och musik

<sup>33</sup> Joel Eriksson lärare i musikteori och komposition vid Högskolan för scen och musik.

speciellt intressant. Den generella feedbacken från kompositionskollegorna har varit positiv, men många har anmärkt på att de inte kunde höra karaktärerna eller det händelseförlopp jag pratade om.

Jag visade även *Sekvint* för Hosokawa. Han verkade positiv till de harmoniska partierna. Han kommenterade dock att han inte tyckte stycket var galet nog, och att det var väldigt säkert och tryckt. Han menade att musik behövde vara mer som knytnäve som slår sig ur samhällets strukturer. Ole Lützow-Holm tyckte att det konstanta åtton- och sextondels flödet gjorde att man vaggades in lite i ett flöde som hade behövt rubbas lite, men att harmoniken fungerade. Även Joel tyckte att det fann visst värde i harmoniken men att stycket ibland föll in klichéer, som valstakten i takt 53–59. Han kritiserade sättet jag skrev för piano och menade att jag använder det för mycket som ett ackordinstrument, och för lite som ett polyfont verktyg. Han var även skeptisk till instrumentationen av stycket.

*Grow* har inte fått riktigt mycket feedback, men Joel poängterade att stycket hade ett väldigt maskinellt flöde av konstanta åttondelar som gjorde det svårt att uppskatta de harmoniska förloppen.

Det finns några återkommande kommentarer. Att formen i *Das Manga* var förvirrande eller improviserad, medan formen i *Sekvint* är för sammanhängande utan partier som har sticker ut eller ger kontrast till materialet. Detta är extra spännande eftersom *Das Mangas* form är den som är mest konstruerad, och *Sekvints* form faktiskt på många sätt är improviserad. Arbetsmetoden hörs alltså inte alltid lika mycket som man som kompositör kan tro. Det andra är att jag har en viss tendens att ha ett konstant flöde i min musik som inte alltid passar uttrycket. I alla stycken har jag av olika lärare fått kommentaren att jag har ett förutsägbart flöde.

I *Das Manga* tror jag att det beror mycket på att jag är ovan vid att jobba med pauser på ett sofistikerat sätt. Exakt hur många slagpauserna skulle vara jobbade jag inte så mycket med. Det var också svårt att avgöra hur mycket tid en musikalisk metafor behövde. Hur många takter behöver jag till exempel för att övertala örat om att de tre goda karaktärerna bråkar? I *Sekvint* och *Grow* handlar det dock mer om mina influenser. För det första är de väldigt inspirerade, framförallt *Grow* men även *Sekvint*, av barocken där man gärna har ett konstant flöde av åtton- eller sextondelar. Det finns också i dagens populärmusik. Mycket populärmusik (som har ett högre tempo) har ett konstant flöde av lägre notvärden, vanligaste är att detta flöde utgår från trummorna. Detta är inte minst sant om en av mina favoritgenrer heavy metal<sup>34</sup>. Jag tror att det jag lyssnat på i min ungdom, har starkt färgat av sig på vad jag skriver idag, då många av mina kompositioner, även utöver de tre vi tittar på i detta arbete, har just det här konstanta flödet. Det finns alltså generella drag i min musik som finns kvar oberoende av mitt val av kompositionsprocess.

---

<sup>34</sup> [https://sv.wikipedia.org/wiki/Heavy\\_metal](https://sv.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal)

## 7. Min egen relation till kompositionerna

### 7.1 Min personliga upplevelse kompositionsprocesserna

*Das Manga* var svårjobbat. Ofta under processen var jag frustrerad över att så mycket tid och energi lades på utommusikaliska aspekter. Detta uppkom både eftersom det är psykologiskt jobbigt att hela tiden vara medveten om hur mycket det är kvar att komponera. Det är också inte lika roligt att hitta på historien till en manga som det är att skriva musik. En konstant känsla som följde med mig genom processen var att inget lät som jag trodde att det skulle göra. En stor del av processen låg i huvudet, och jag skapade mig ofta en fantasibild av musiken innan den skrevs. När jag väl började komponera märkte jag dock att musiken inte lät som jag trodde att den skulle göra. Vad som skiljer fantasimusiken mot den riktiga musiken vet jag inte riktigt, men känslan av att vid varje dialog inte lät som jag ville var väldigt tung. Att skriva på styckets olika karaktärer var dock roligt, även om det tog väldigt lång tid att skriva fyra separata melodier, i helt olika stilar, som fortfarande ska vara av god kvalitet.

*Sekvint* var väldigt kul att jobba med. Jag kunde låta stycket gå sin egen väg, istället för att bestämma vägen först och sedan pressa in material för att fylla. Jag kunde också jobba med detaljer på ett annat sätt. I *Das manga* låg mycket av processen på det övergripande flödet, men i *Sekvint* kunde jag jobba med detaljerna direkt. Det var kul att sitta och testa olika versioner av sekund och kvintmotivet, och att försöka komma på sätt att variera materialet. Processen flyttades också till pianot. I *Das Manga* låg mycket av jobbet i huvudet och på pappret, men i *Sekvint* kunde jag improvisera fram musik på ett annat sätt. Problemet var dock att vissa musikaliska parametrar inte fick ta så stor plats som de kunde ha fått göra. Hade jag från början vetat att jag skulle använda mig av sekund och kvint motivet lika mycket som jag i slutändan gjorde hade jag varit mer konsekvent i hur jag använde det. Eftersom jag märkte av motivet i mitten av processen finns det en del bitar av musiken (till exempel takt 24–36) som helt saknar huvudmotivet. Man kan argumentera för att det hade varit tjugigt att använda sammamotiv konstant genom hela stycket, men det ändrar inte det faktum att jag aldrig tog ett aktivt beslut. Jag visste helt enkelt inte att sekund och kvint motivet skulle ha en så stor roll i stycket när jag skrev dessa delar av stycket. Det var också lite stressande att inte veta hur stycket skulle sitta ihop. Innan detta stycke var nästan alla mina kompositioner antingen skrivna med storformen klar, eller kronologiskt från början till slutet. Jag visste inte ens om detta stycke kommer låta logiskt, eller ens kunna sitta ihop i slutändan. Denna osäkerhet kan ha gjort att jag omedvetet valde att inte skriva något fragment som stack ut för mycket eller kontrasterade det material jag redan hade.

Att skriva på *Grow* var både stressigt och roligt. Det var mycket som inte klickade i den här processen och det kändes mycket rörigt. Att jag inte kunde hitta en text var ett stort stressmoment. Eftersom detta är mitt första stycke med text hade jag inte heller en strategi för hur jag skulle hantera situationen, så till slut gav jag upp och tänkte inte mer på det. Samma sak inträffade med styckets koncept och form. När jag inte hittade en klar lösning valde jag att fokusera på materialet. Det gjorde inte att avsaknaden koncept, form och text mindre problematiskt. Dessa problem förföljde mig istället genom hela processen, vilket var något av

det jobbigaste jag varit med om som kompositör. Detta uppkom från att jag inte kunde bestämma mig för vad jag ville att stycket skulle förmedla, vilket jag delvis tror kom från att jag inte valt temat själv. Med det sagt, när jag väl satt och komponerade musiken var det kul. Styckets motiv var väldigt roligt att komponera med och gav upphov till intressanta kontrapunktiska idéer. Samtidigt var det väldigt lyriskt i sig själv, och kunde lätt isoleras utan att man tappade intresse. När jag jobbade mer nerifrån-upp blev alltså projektet kul.

## 7.2 Mitt helhetsintryck av kompositionerna

Jag har alltid haft svårt att bedöma hur ”bra” eller nöjd jag är med mina stycken. *Das Manga* blev ett bra försök, men när man visualiserar musiken i månader innan faktiskt skrivs är det svårt att inte bli besviken på resultatet. När stycket precis hade spelats tyckte jag att fantasimusiken jag hade i huvudet var ”bättre” än vad det i slutändan blev. I efterhand har jag dock glömt bort min fantasimusik och kan uppskatta det faktiska resultatet mer.

Ett intressant problem om uppstod var en konflikt mellan känsla och metafor. Många av dialogpartierna använder sig av diverse metafor för att berätta historien. Fraseras utformning samt samklangerna som uppstår i dialogpartierna är byggda på hur jag tänker att styckets regler. Ett exempel är samklangerna. De är inte byggda utifrån de känslor som ska förmedlas, utan istället byggda utifrån vilka intervall som karaktären representerar. De intervallen är till viss del representativa för vilken känsla de ska inge (till exempel kvint för rättvisa) men när nästan alla samklanger är kvinter i en tvåstämmig sats, när de dessutom kanske ska bråka eller visa frustration blir resultatet väldigt grått och enformigt. Detta gäller generellt i stycket. Ibland blir det mer en analys av beståndsdelarna i ett äventyr än vad det fångar känslan av ett äventyr. Bland annat i formen. Även om man ofta i äventyr stannar av på vissa delar för att lära känna karaktärerna, så görs det ju ofta i samband med interaktion med huvudkaraktären. Speciellt i manga använder man ofta visuella effekter som in zoomningar, bildvinklar och bakgrunder för att förstärka det emotionella uttrycket. Denna del la jag på pianot, men pianot spelar inte i dialogscenerna. Genom att göra dialogscenerna två- eller trestämmiga gjorde jag det svårt att riktigt förstärka och överdriva känslor. Eftersom varje karaktär har ett instrument var kan jag dock inte variera piano ljudet, och jag var inte beredd på att låta pianot konstant spela genom hela stycket. Hade jag kunnat lösa detta problem och samtidigt haft en tvåstämmig struktur? Antagligen, men det är ett problem som hade behövt filas på.

I *Sekvint* hade jag inte samma förväntningar på mitt stycke innan det skrevs. Jag visste hela tiden hur mitt stycke skulle låta, eftersom delarna redan var klara. Musiken är också väldigt normal på ett sätt som jag inte jobbat på den här skolan. Ofta uppmanas vi studenter till att pressa oss själva att skriva något som vi inte är helt bekväma vid, men i detta stycke hade jag inget annat syfte än att skriva något vackert. Alltifrån form till material, det finns inget som sticker ut som konstigt eller udda, styckets identitet är också relativt satt och gör inga större avstickare.

Jag får dock en känsla av att jag inte försökte lika mycket. Idén att kombinera pianot och marimbans klanger är inte fullt utforskad. Harmoniken är fin och intressant på sina ställen men är genom stycket alldeles för jämn i sina ackordfärgningar. Stycket hade kanske behövt

mer harmonik som stack ut, vilket till exempel hade kunnat göras genom att ge vissa ackord skarpare dissonanser. När både det harmoniska förloppet och det rytmiska på detta sätt förloppen är väldigt snälla börjar stycket sakna konflikt, och stycket bara flyter på. Något jag fattat med detta stycke är att variation och kontrast är två olika saker, båda nödvändiga. Detta stycke har variation men saknar kontrast. De olika delarna liknar varandra lite för mycket. Även de delar som är menade att skapa kontrast såsom takt 83–93 lutar stark på sekund och kvint motivet, samt på spår av det rytmiska motivet. Många ackordpassager bygger även på samma kromatiska eller stegvisa rörelse, som ofta sker i basen. Jag både tycker att det är en del av styckets styrka och dess största svaghet att det är homogent. *Sekvint* form är inte helt hundra på sina ställen, mycket på grund av kompositionsmetoden bakom stycket. Stycket saknar en riktig höjdpunkt, Både strukturellt och på en detaljnivå. Sista minuterna av stycket är inte heller helt lyckade, då stycket upprepar sig självt lite väl mycket.

*Grow* är både det största misslyckandet i min korta kompositions karriär och ett helt okej stycke. Ingen av de strukturella, konceptuella eller formmässiga idéer som jag jobbade väldigt hårt på kom i slutändan med i stycket. Stycket var för svårt för att sjungas av en kapabel kör. Bara det lilla som sjungs i denna version av stycket var på gränsen. Ändå skäms jag inte helt för stycket. Idén med en konstant växande rytmisk struktur är rätt häftig, även om det verkligen inte är första gången det gjorts. Takterna 5–17 är något av det bästa jag skrivit, och många av styckets delar låter isolerat väldigt vackert. Formen är dock inte perfekt och vissa saker som orgelsolot blir för långt, medan styckets början inte fick pågå tillräckligt länge. Styckets klimax vid takt 59 är inte heller optimalt och blir lite tafatt eftersom det inte fullföljer de idéer som presenteras i stycket. Ett alternativ hade varit att förenkla harmoniken här till kanske en tom kvint eller liknande, då stycket hela tiden har skalat av den harmoniska komplexiteten. De långa ackorden som kommer efter all denna uppbyggnad skulle även varit mycket längre för att göra kontrasten större mot föregående material. Jag önskar också att jag hade transformerat temat mer igenom stycket.

## 8. Resultat

### 8.1 Hur påverkar olika kompositionsmetoder mitt tonsättande?

När jag arbetar uppifrån och ner blir min vardag lite mer strukturerad. Varje dag får ett tydligt mål. I fallet med *Das manga* var det till exempel skriv på huvudkaraktärens huvudtema. I början var det fokuserat runt vilka samklanger den skulle ha i ackorden, samt vilka intervall som melodiska signalerade huvudkaraktär, men blev snart mer konkret och började skriva på motiv och liknande. Min roll blev lite mer som en filmmusikkompositör, där mitt främsta uppdrag inte var att skriva ett bra stycke musik utan att stärka filmen, vilket i liknelse är formen och konceptet. Detta ledde till en typ av musik som jag antagligen inte hade skrivit annars.

Den tydligaste skillnaden ligger kanske i hur mycket jag pressar mig själv. Har man en formidé eller koncept tvingas man ofta komponera väldigt specifika saker. Ett stycke som *Das manga* hade nog inte uppkommit om jag inte hade pressat mig själv. Själva konceptet med att ha ett stycke med flera melodier i olika stilar som på ett kontrapunktiskt sätt försöker få fram en helhetsbild ligger inte så naturligt för mig. Att ha fyra teman i olika stilar placerade i ett tio minuter stycke där alla ska ha en egen exposition var inte heller något jag trodde skulle funka. Stycket är även väldigt avskalad, och ofta är det bara två eller tre instrument som spelar åt gången. Ibland, speciellt i dialogscenerna känner jag knappt igen min egen musik. Att så exponerat skriva två eller trestämmigt är inte något jag gör ofta, ännu mindre utan någon form av harmonisk progression. Oftast strävar jag efter mer homogena stycken men till min förvåning fungerade det ändå rätt bra i detta fall.

*Sekvint* är mer naturligt komponerat för mig. Att jobba med ett mindre material (såsom motiv eller harmonisk progression), och sedan utveckla, fragmentera och variera det materialet. Detta har dock inte alltid varit sant. När jag var yngre låg fokuset ofta på melodier, och ett stycke var ofta en rad av efterföljande melodier. Detta kan ha berott på att den musik jag lyssnade på då var väldigt melodisk rik. Melodisk filmmusik, körsång och popmusik. På samma sätt påverkas mitt mer intuitiva skrivande av de stycken jag lyssnar på, men nuförtiden kanske mer av de stycken jag har studerat. Under tiden då jag skrev alla de tre stycken jag pratar om började jag studera kontrapunkt. I alla dessa stycken har kontrapunkten en stor roll. I *Das Manga* konverserar karaktärerna genom kontrapunkt, och i *Sekvint* finns även en stark kontrapunktisk idé. I *Grow* tas det ett steg längre och jag skulle kalla det neobarockt.

Det är dock viktigt att förstå att detta inte påverkar hur mycket jag reflekterar. Det kan vara lätt att se arbetsmetoder som använder koncept och är strukturerade uppifrån-ner som mer ”tänkande”, medan motsatsen är mer ”intuitiv”. Detta är dock inte helt sant. Ofta, vare sig jag använder sibelius, piano eller penna och papper så kräver det reflektion. Visst kan jag improvisera intuitivt på piano men i sådana fall kommer reflektionen i efterhand, då jag måste bestämma hur eller om jag ska forma och använda detta material.

I detta har jag lagt mest text på att beskriva *Das Manga*, men detta betyder inte att jag tänkt mer under dess process, i alla fall inte om man kollar från dag till dag. Till viss del har det att göra med *Das Manga* arbetades under längst tid av de stycken som jag diskuterat i detta arbete men det har också att göra med att det finns mer att diskutera i processen. I *Das Manga* finns det mycket konkret att diskutera eftersom det bygger på ett väldigt konkret koncept. Det fanns väldigt många bollar att hålla i luften, medan jag i de andra styckena gick mer i djupet på musiken. I *Sekvint* var jag kanske tvungen att lägga mer tid vid att tillexempel reflektera över det harmoniska flödet. Låter det som jag vill? Vilken typ av harmonik använder jag? Vilka partier når inte upp till sin fulla potential och vad kan jag göra för att förbättra det? I *Das Manga* behövde jag sällan reflektera över detta eftersom jag hade regler som ofta bestämde åt mig. Processen var samtidigt inte känsloladdad i *Das Manga*. Ibland var jag även här tvungen att ta beslut baserat bara på vad musiken skulle säga. I mitt originalkoncept hade jag tänkt ha med ett tema som representerade staden som karaktärerna skulle bo i. Detta tema var rätt viktigt för vissa scener, men i slutändan var jag tvungen att ta bort detta. Det beslutet kom delvis på grund av tidsbrist, men även eftersom jag inte tyckte att det behövdes musikaliskt.



Det är också viktigt för publiken att förstå konceptet till *Das Manga*. Att *Sekvint* bygger på ett sekund och kvint motiv är dock inte relevant för upplevelsen av stycket. När *Das Manga* uppförts på konsert så har det alltid haft en programförklaring, och även när jag inte kunnat ge en beskrivning hoppas jag att dess fullständiga titel, *Das Manga: The Adventure Begins Vol. 1*, ska kunna ge en idé av vad stycket försöker göra. Hade jag haft full kontroll hade jag velat ha en mer djupgående beskrivning för de lyssnare som skulle vilja ha det. I *Grow* var jag dock inte nöjd med utformningen av konceptet och tycker att stycket gör sig bäst utan programförklaring. Det skulle antagligen väcka mer förvirring än något annat.

## 8.2 Vilka fördelar och nackdelar finns det med att jobba på de olika sätten?

Uppifrån-ner funkade väldigt bra om jag utgick ifrån ett koncept. Det gjorde att man lätt kunde tillåta alla parametrar att utgå från den konceptuella idén. Det kan tillåta konceptet att genomsyra hela kompositionen på ett naturligt sätt, och man behöver inte ta ställning till hur lösryckt material som komponerats fritt ska passa in i storformen. Man får även tydlig bild över vad som behöver göras, vilket gör att du får lättare kan lägga upp ett schema, eller i alla fall en plan gå vidare med kompositionen. Det ger även varje kompositions moment ett visst mål. Du kan tänka ”nu ska jag komponera något som uppfyller kriterier A och B”. Detta kan skapa inspiration. Det är också lättare att undvika dina egna vanor. Om du tvingar dig själv att skriva något som du vanligtvis inte är bekväm med kan du ibland lära dig väldigt mycket. Det kan även tvinga dig att hitta kreativa lösningar på dina problem, som att rita ut konturen av en scen tillexempel. Det gör det även lättare att hantera längden på ditt stycke så att det inte blir för långt.

Det negativa med att jobba på detta sätt är att man ibland kan tappa intresset för den övergripande idén. Man får då helt enkelt svälja att man måste jobba på ett projekt som man tappat intresset för i några månader till, eller avbryta stycket och börja om. En annan är att det ibland kan vara svårt att förutsäga hur musiken kommer låta i slutändan, även om man planerar ut det hela stycket i detalj. Om du stirrar dig blind på formen kan du glömma att musiken inte skriver sig själv, och att en form inte har någon betydelse om du inte har de musikaliska verktygen att realisera dina idéer som konkret musik. De begränsningar du sätter på dig själv kan också ha negativa konsekvenser. Med mig har det ofta hänt att jag inte kunnat skriva på en viss del. Det kan tillexempel vara så att formen kräver ett väldigt dramatiskt parti, men jag som människa har ingen lust att skriva något dramatiskt just det här halvåret. Det kan verka löjligt men är ett väldigt seriöst problem. Detta är något som i stor grad hände i *Grow*, och var en av anledningarna till att det stycket behövde blanda kompositionsmetoder. Ofta blir det att jag spenderar mindre tid på dessa delar, och att de på grund av detta inte blir riktigt så bra som jag hoppats. Det kan också bli så att musiken uppfyller sitt syfte i formen men inte låter som jag har tänkt. Detta kan göra att musikens form inte helt passar hur musiken låter, och då måste man göra ett svårt val där man antingen tar bort musiken eller böjer lite på formen. Att vara beredd på att kompromissa kan bli nödvändigt.

Om man inte har något övergripande koncept, eller ens tanke på var musiken ska någonstans kan nerifrån-upp vara en bra start. Väldigt tidigt får du en exakt känsla för ditt material och vad det har för potential. Du får alltså en väldigt naturlig dialog mellan materialet och formen. Detta material kan sedan inspirera till nytt material genom variation. Det ger också frihet i att jag kan lägga upp kompositionen lite hur jag känner för. Om jag en dag känner mig inspirerad att skriva något emotionellt kan jag göra det. Dessutom kan också fritt välja hur mycket tid jag sitter med papper och penna, vid pianot och vid sibelius.

Att jobba nerifrån-upp har också sina komplikationer. Det är generellt mycket svårare att lägga upp en plan eller schema över hur mycket tid du lägger på varje detalj eftersom du inte vet vad som kommer behövas komponeras. Det kan även vara väldigt svårt att komponera från ingenstans. När du komponerar nerifrån och upp kan du stöta på att du helt enkelt inte lyckas komponera något alls under en längre period. Det krävs en viss nivå av tålamod och tillit till sig själv att kunna veta att det till slut kommer att bli något. Är man inte försiktig och komponerar helt fritt, kan det bli svårt för materialfragmenten att sitta ihop med varandra eller så blir styckets form inte väldigt intressant. Det är därför viktigt att formen på stycket utvecklas med materialet, alltså att man får jobba på de lite parallellt. Samtidigt är övergångar också viktiga. Om man väntar med att skriva alla övergångar mellan fragment till slutet av processen kan de bli väldigt enformiga, eller att de låter inklämda och onaturliga. Det är också väldigt lätt att falla in i vanor eftersom det inte alltid finns lika mycket motstånd i arbetsmetoden. Detta gäller speciellt när det gäller form, till exempel att klimaxet kommer i slutet mot gyllene snittet eller att början blir smygande och trevande. För mig har det även lätt blivit att varje parameter får en standardlösning. Man har ett motiv, ett tema, en harmonisk idé, en rytmisk idé och sedan kombineras de på olika sätt. Varje gång man saknar någon av parametrarna testar man med en som man redan har. Det kan till exempel bli svårare att hantera fler än ett tema, eftersom man då måste planera ut vilken typ av relation de ska ha, och hur lång tid det ska vara emellan deras insatser. Får du en övergripande idé längre in i styckets process kan den också vara svår att realisera eftersom resten av den musik du skrivit inte har någon relation med den idén.

Att blanda som jag gjorde i *Grow* går att göra på oändligt många olika sätt, det positiva är att du kan ta det bästa från de båda metoderna och blanda ihop till något som passar dig. Det negativa är att de två processerna inte alltid går ihop. Med *Grow* kändes det som om jag skrev på olika stycken. Det första var ett konceptuellt stycke som byggde på ett politiskt budskap om hur vi behandlar vår natur som arbetades uppifrån-ner. Det andra var ett fritt komponerat stycke som jobbades nerifrån-upp. Dessa två idéer lyckades aldrig mötas, och det konceptuella fick prioriteras bort.

### 8.3 Hur kan jag forma min musik genom valet av kompositionsmetod?

Än så länge har jag inget bra svar på detta. Vad jag har märkt är dock att det är viktigt att använda en metod som man tror passar för sin idé. I *Grow* passade inte metoden den generella idén. Konceptet hade behövt en mycket strängare metod, där jag bestämde vad som behövde skrivas och sedan realiserade det. Nu fall konceptet ihop och lämnade ett annat stycke kvar, men även detta stycke hade inte rätt metod. Någonstans i mitt huvud såg jag det som nu är huvuddelen av stycket som det snälla partiet av stycket. Därför saknar detta stycke dramatik, eftersom jag litade på att stycket skulle sättas i en politisk kontext som den aldrig sattes i. Hade jag jobbat helt nerifrån-upp hade jag märkt att mycket av mitt material saknade detta, och försökt komplettera de delar jag saknade. Vare sig denna analys av mitt stycke är rätt eller fel så kvarstår det faktum att jag inte kände mig i kontroll över processen. Jag kämpade mer mot den än med den, och var ofta tvungen att kompromissa, antingen på bekostnad av konceptet eller materialet för att få styckets helhet att vara logisk. Tillskillnad från *Das Manga* där konceptet och arbetsprocessen fungerade väldigt bra ihop.

Så hur kan man avgöra vilken typ av arbetsmetod som passar sitt stycke om man inte ens har börjat skriva på det. Är det så enkelt som att konceptuell musik skrivs bättre uppifrån och ner, medan improviserad musik skrivs bättre nerifrån-upp? Någonstans kanske det finns en poäng i att tänka så. På något sätt är det ändå väldigt naturligt att låta ett koncept genomsyra alla musikaliska parametrar, och att man då planerar ut på vilket sätt det ska ske. När man improviserar fritt har man dock inget val än att börja från ingenting och arbeta ut en form, vilket gör att musik komponerad på detta sätt lätt blir speglar sitt eget ursprung.

Å andra sidan är det inte riktigt så lätt. Det är ju verkligen inte otänkbart att skriva ett konceptuellt stycke nerifrån och upp, där man låter konceptet snarare påverka de musikaliska fragment som man komponerar. På samma sätt kan man få en intuitiv känsla för formen av ett stycke och börja där, trots att musiken inte har något koncept. Att välja metod för sitt stycke är alltså väldigt svårt. Genom detta arbete har jag ofta haft svårt att skilja på exakt vad som är koncept och vad som är arbetsprocess. När jag jämför till exempel *Das Manga* med *Sekvint* är det ibland svårt att veta om skillnaderna uppstår av de olika arbetsprocesserna eller om det snarare handlar om att stycke har koncept och att det andra inte har det. Eller om skillnaderna som uppstod hade med något helt annat att göra, som min vilja att skriva vackert i *Sekvint*. För att få en mer komplett bild av mitt komponerande hade jag nog behövt två tycken till ett som var skrivet nerifrån-upp med koncept, och ett som var skrivet uppifrån-ner utan koncept.

Som jag skrev under feedbackrubriken finns det delar av min musik (som mitt konstanta flöde) som uppkommer i flera av mina stycken oberoende på arbetsprocess, vilket betyder att det också finns generella problem som genomsyrar mina kompositioner. När jag fått det poängterat för mig kan jag i valet av arbetsprocess välja hur jag ska tackla detta. Att försöka utveckla mitt skrivande genom att helt undvika dessa parametrar, eller att förstärka och överdriva dessa problem tills de blir del av styckets struktur.

Både *Sekvint* och *Grow* har strukturmässiga problem i att de båda två inte riktigt lyckas få till ett klimax. Vissa partier blir även för långa och generellt känner man att jag inte riktigt haft kontroll på storformen. I *Sekvint* handlar det mycket om sista delen av stycket som startar

efter takt 124 där det närmaste en höjdpunkt kommer. Sedan dör stycket ut på ett lite märkligt sätt. Stycket tar de musikaliska cellerna som används tidigare och gör omstarter i lägre dynamiker. Detta är eftersom jag helt enkelt inte hade något annat material att arbeta med. Jag hade inte heller något material som avtog i intensitet, så då var det enklare avta via abrupta skillnader. *Grow* hade ett liknande problem i att jag trodde att stycket skulle ha en mer politisk bit med text som höjdpunkt. När detta inte blev av fick jag skapa en höjdpunkt och ett slut lite i sista minuten. Generellt är höjdpunkten rätt mesig, och kvintackordföljden i takt 59 blir nästan klyschiga. Även orgelsolot i takt 30 tar väldigt stor plats. *Das Manga* ligger mina problem mycket med de individuella detaljerna som utformandet av musikaliska metaforer, även om formen kanske är något statisk. Detta visar ändå på att arbetsprocesserna har gett effekt. I de stycken där jag fokuserat på musiken i detalj så är formen det jag är osäkrast på, och i stycken där jag arbetat med formen blir detaljerna kanske inte lika lyckade. Det visar dock att en mer sofistikerad arbetsmetod, där jag försöker att kompensera för dessa svagheter kanske är att föredra.

## 8.4 Mitt framtida komponerande

Om jag i framtiden skulle få ett koncept som jag inte brinner för, som med *Grow*, skulle jag försöka vara mer konsekvent med min arbetsprocess, och försöka lita på de idéerna jag har. Tvinga konceptet eller musikaliska materialet att formas efter varandra, istället för att ignorera de problem som finns. Att skriva musik som fyller vissa specifika syften i formen kan vara svårt, och ibland kommer det ingenting ur mig. Då får jag antingen ha tålamod och/eller försöka angripa idén på ett annat sätt. Att jobba runt det är ofta svårt, och det blir att man lätt skjuter upp de svåraste partierna att skriva till sist. Det är nog också viktigt att man hittar ett sätt att förhålla sig till temat som man kan få inspiration av. Även om man kanske inte har någon direkt relation till temat finns det ofta något sätt att skruva på temat tills man får det. Hade jag skrivit om *Grow* hade jag kanske tolkat min egen vardag och hur den är väldigt separerad från naturen. Kanske hade jag kunnat lägga in ett lite komiskt inslag och skriva en kort dagbok som jag sedan tonsatte.

Jag skulle även vilja fortsätta skriva idiomatiskt för musikerna, och utveckla min instrumentation. Att inte göra musiken onödigt svår även om detta är ofta väldigt svårt då mina idéer till stycken sällan utgår från instrumentens möjligheter. Därför tror jag att jag behöver introducera instrumenten i ett tidigare skede i mina kompositionsprocesser. Jag tror även att erfarenhet spelar en stor roll. Desto mer jag jobbar med kompositionsprojekt som tar lite mer tid, desto mer får jag en utvecklad intuitiv förståelse för vilka stycken som gynnas av vilka typer av processer. Dessutom får jag en större förståelse över mina vanor. Även om jag vill utmana mina vanor just nu är det svårt eftersom jag endast under tre år har studerat komposition. Jag har inga därför direkta vanor när det kommer till längre arbetsprocesser, på samma sätt som jag har till harmonik som jag jobbat med mycket längre.

Sättet som jag kommer arbeta vidare på kommer nog vara väldigt varierat. Jag kommer nog att sikta på att jobba annorlunda från det stycket jag precis skrev. Att byta kompositionsmetod mellan stycken tror jag är viktigt både för att utvecklas men också för att inte tröttna på en

metod. Om jag hamnar i en situation där jag måste skriva flera stycken samtidigt, som jag gjorde med *Das Manga* och *Sekvint* till exempel, kommer jag att försöka välja olika metoder för de olika styckena. Att skriva på *Das Manga* och *Sekvint* samtidigt fungerade väl. De kompletterade varandra på ett bra sätt. När jag tröttnade på att rita ut scener på papper kunde jag gå och improvisera lite runt sekund och kvint motivet. Än så länge ligger nerifrån-upp metoden lite varmare om hjärtat än de andra, men jag vill hitta ett sätt att jobba där jag kan få in formen på tidigare stadium än i *Sekvint*, där jag limmade ihop en form sista veckan. Jag skulle också vilja hitta en metod som kan pressa mig till nya musikaliska områden, även om det skapar en viss friktion mellan mig och mitt koncept. Så utöver att variera de två metoderna, vill jag även hitta ett personligt sätt att kombinera de i framtiden.

## Källhänvisning:

### Books

1. Persichetti, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*. W. W. Norton & Company, 1961
2. Joyce, James. *Odysseus*. Shakespeare and Company, 12 rue de l'Odéon, Paris, 1922
3. Oda, Eiichiro. *One Piece*. Shueisha Inc 1997
4. Kishimoto, Masashi. *Naruto*. Shueisha Inc 1997
5. Toriyama, Akria. *Dragonball*. Shueisha Inc 1984

### Websites

1. "Ravel: Le tombeau de Couperin · hr-Sinfonieorchester · Jaime Martín", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=7NA4j3VhGY4>

2. "Sergei Prokofiev - Violin Sonata No. 2", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=CRiO-GMA138>

3. "Kirill Troussov plays Bartok Violin Concerto No.1", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=CLDn-F2Q4Gs>

4. "Judith Weir: Airs from Another Planet (1986)", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=JJlyzDTWmp8>

5. "Ryuichi Sakamoto Trio 1996 - Merry Christmas Mr. Lawrence", Youtube.com accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=r-U3B1vomR4>

6. " Wendepunkt", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=D0BdVe0PpZ4>

7. "Underpassing", Malinbang.com, accessed 3 june 2020

<http://malinbang.com/underpassing/>

8. "Gösta Nystroem: Havet // con anima dir. Jan Scheerer", Youtube.com, accessed 3 june 2020

[https://www.youtube.com/watch?v=MvEtKc8-n3s&list=OLAK5uy\\_kKOFOy7csvAV07ipX0MYHZLIccf3TBcRw](https://www.youtube.com/watch?v=MvEtKc8-n3s&list=OLAK5uy_kKOFOy7csvAV07ipX0MYHZLIccf3TBcRw)

9. "Flower Boy", Youtube.com, (playlist), accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=8aMqqyz5PIA>

10. "Bon Voyage", Youtube.com, (playlist), accessed 3 june 2020

[https://www.youtube.com/watch?v=XFV-eq1nGjY&list=OLAK5uy\\_lyTgVzEfRtR25Qc4fvhWTztDZt6pAsCw4](https://www.youtube.com/watch?v=XFV-eq1nGjY&list=OLAK5uy_lyTgVzEfRtR25Qc4fvhWTztDZt6pAsCw4)

11. "Richard Strauss - Till Eulenspiegels lustige Streiche (Op. 28)", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=S7O9Oa22nsQ>

12. "Gösta Nystroem: Havet // con anima dir. Jan Scheerer", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=8aMqqyz5PIA>

13. "Benjamin Britten | Hymn to St Cecelia (with score)", Youtube.com, accessed 3 june 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=cBfr5xCIwww>

14. "Heavy metal", Wikipedia.com, accessed 3 june 2020

[https://sv.wikipedia.org/wiki/Heavy\\_metal](https://sv.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal)

## **Bilagor**

Bilaga 1 - *Das Manga* partitur

Bilaga 2 - *Sekvint* partitur

Bilaga 3 - *Grow* partitur

## **Bifogade ljudfiler**

Audio 1 - *Das Manga*

Audio 2 - *Sekvint*

Audio 3 - *Grow*