

Vemod

En processbeskrivning över komponerings- och
arrangeringsarbetet bakom fyra instrumentala stycken

Julia Andersson

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Utbildningsprogrammet för musik

Jakobstad 2022

EXAMENSARBETE

Författare: Julia Andersson

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktning: Musikpedagog

Handledare: Marcus Söderström

Titel: Vemod - En processbeskrivning över komponerings- och arrangeringsarbetet bakom fyra instrumentala stycken

Datum: 6.6.2022

Sidantal: 31

Bilagor: 1

Abstrakt

Detta examensarbete är en processbeskrivning av fyra kompositioner för piano och stråkar som jag skrivit under åren 2021–2022. I detta arbete behandlar jag den kreativa processen bakom styckena, samt mina konkreta metoder för komponerandet tillsammans med musikteoretiska analyser av de färdiga kompositionerna. Syftet med detta arbete är för mig att dokumentera samt analysera min egen process. Forskningsfrågorna som styr mitt arbete är:

1. Hur kan jag som kompositör ge mig själv de bästa förutsättningarna för kreativt skapande?
2. Vilka olika metoder kan jag använda mig av då jag skriver ny musik?
3. Hur fungerar kompositionerna i live-sammanhang och studio?

I resultatet framkommer metoder, lösningar och insikter jag kommit fram till genom att göra observationer längs arbetets gång.

Språk: Svenska

Nyckelord: Komposition, instrumental musik, instrumental arrangering, kreativt skapande

BACHELOR'S THESIS

Author: Julia Andersson

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialisation: Music pedagogue

Supervisor(s): Marcus Söderström

Title: Vemod – a process description of the composing and arranging of four instrumental pieces

Date: 6.6.2022

Number of pages: 31

Appendices: 1

Abstract

This bachelor's thesis is a process description of four compositions for piano and strings that I have composed during the years 2021 and 2022. I will be examining the creative process behind the four pieces, as well as concrete methods used when composing, together with music theory analyses of the completed compositions. The purpose of this work is to document and analyse my own process. The problem statements that have directed this thesis are:

1. How can I as a composer give myself the best conditions for creative production?
2. What methods can I use when composing new music?
3. How do the compositions work in live situations and in a studio?

My results show methods, solutions, and revelations that have come to me through observations made during the process of both writing and composing.

Language: Swedish

Key words: Composition, instrumental arranging, instrumental music, creative production

Innehållsförteckning

1	Inledning	1
1.1	Syfte och forskningsfrågor	2
2	Forskningsmetod	3
3	Den kreativa processen	4
3.1	Prestationsångest kopplat till skapandet	4
4	Metoder för komposition och arrangering	6
4.1	Inner Ear VS teoretiska tillvägagångssätt	6
4.2	Arrangering för stråkinstrument	7
5	Kompositionerna	9
5.1	Vemod	9
5.2	Nordanvind	12
5.3	Vitalis	16
5.4	Kyla	20
6	Slutdiskussion	24
7	Källförteckning	26
8	Bilaga	27

1 Inledning

Idén om att skriva egen musik för piano och stråkar har varit en dröm för mig länge. Tidigare har jag komponerat en hel del solomaterial för piano, men nu ville jag skapa omväxling och utmana mig själv genom att ta in stråkar i min musik då jag länge har fascinerats av soundet och uttrycksfullheten hos stråkinstrument.

Startskottet för mig att börja komponera aktivt och viljan att få ut min musik kom under mina utbytesstudier på Syddansk Musikkonservatorium i Danmark 2018–2019. Där gick jag en kompositionskurs som tände en gnista hos mig. Kärnan i kursen karakteriserades av lekfullhet och att följa sin intuition, samt att hitta sitt eget uttryck och våga tänka utanför boxen. Kursen inspirerade mig att skriva musik mer aktivt samt gav mig en stor insikt — jag hade mycket jag ville uttrycka musikaliskt och hade äntligen hittat mitt tillvägagångssätt för att få utlopp för det.

Min bakgrund som klassiskt lärd pianist som nuförtiden dykt in i pop- och jazzmusikens värld har gett mig många verktyg och framförallt en musikalisk mångsidighet med en bred musiksmak. I detta arbete har jag haft en ambition av att skriva musik som återspeglar min bakgrund och som är genreöverskridande. Stora inspirationer för mig har varit isländska kompositören Olafur Arnalds, tyska ljuddesignern och musikern Nils Frahm samt polska virtuospianisten Hania Rani. Alla tre skriver och framför sin egen musik, med pianot i centrum. Deras musik har berört mig starkt och kan enligt mig inte läggas i en box utan är en blandning av olika musikstilar och genrer. De har skapat någonting som kommer från hjärtat och själen — vacker musik helt enkelt, och ofta väldigt enkel sådan.

Jag lyssnar också mycket på klassisk musik ur den romantiska och impressionistiska eran och jag tar inspiration därifrån. Vad gäller min komponeringsprocess så är den däremot mycket mer lik den en modern låtskrivare använder sig av för att skriva poplåtar. Min musik är ofta uppbyggd kring några få ackord och en enkel, vacker melodi, mer likt populärmusikens tradition. Ofta plockar jag även influenser från jazzmusik och filmmusik.

I detta arbete behandlar jag komponeringsprocessen bakom fyra olika stycken jag skrivit under åren 2021–2022. Nordanvind och Vemod spelades in i studio augusti 2021, medan Kyla och Vitalis spelades in live i samband med en konsert i mars 2022. Samtliga är genomkomponerade och arrangerade av mig.

I detta arbete kommer jag att behandla den kreativa processen bakom styckena, samt mina konkreta metoder för komponerandet tillsammans med musikteoretiska analyser av de färdiga kompositionerna. Som notskrivningsprogram har jag använt Sibelius. Partitur och inspelningar finns som bilaga till detta arbete.

1.1 Syfte och forskningsfrågor

Syftet med detta arbete är för mig att dokumentera min komponeringsprocess, samt analysera de färdiga kompositionerna. Detta hoppas jag kan leda till att jag utvecklas som musiker och kompositör. Forskningsfrågorna som styr mitt arbete är:

- Hur kan jag som kompositör ge mig själv de bästa förutsättningarna för kreativt skapande?
- Vilka olika metoder kan jag använda mig av då jag skriver ny musik?
- Hur fungerar kompositionerna i live-sammanhang och studio?

2 Forskningsmetod

Som forskningsmetod till detta arbete har jag använt mig av empirisk forskning. Detta innebär att forskningen bedrivs av egna iakttagelser, där experiment och observation utgör grunden för studien och ger erfarenhet inom ämnet. Dessa observationer tillsammans med erfarenhet leder till resultat, från vilka det går att skapa en slutsats (Ceder, 2020).

Detta innebär att jag får svar på mina forskningsfrågor genom den egna erfarenheten av komposition och arrangering, samt mina iakttagelser under processen.

3 Den kreativa processen

Hjärtat är konstens hemvist.

Julia Cameron

För mig börjar alltid den kreativa processen från en känsla. Känslan kan vara t.ex. sorg, glädje, smärta, hopp, stolthet, nyfikenhet eller ambivalens, för att nämna några. Från känslan kommer ofta ett frö till en idé och viljan till att skapa någonting. Det är också ett sätt för mig att behandla mina tankar och känslor, samt reglera dem genom att producera musik utgående från dem. Ibland uppstår en melodi i mitt huvud, som jag går omkring och nynnär på. Ibland sätter jag mig vid pianot och improviserar och därifrån tar jag fasta på en idé jag gillar och jobbar vidare därifrån — alltid med samma känsla kvar som kärna. Hur kan jag förmedla fram just denna känsla till åhöraren?

3.1 Prestationsångest kopplat till skapandet

Många kompositörer, inklusive jag själv, räds ibland för att skriva musik. Tänk om det inte blir bra nog? Musikern och författaren Kenny Werner menar att rädslan för att komponera musik är irrationell, precis som rädslan för att spela musik. Fallgropen är ofta vårt behov av validering och bekräftelse, snarare än glädjen i själva skapandet och kärleken till musiken (Werner, 1996, s. 73). Då vi blir för uppslukade av vårt ego tar rädslan över oss. Vad blir konsekvenserna av en “dålig” komposition? Ingenting, förutom eventuellt en erfarenhet rikare och en möjlighet att se kompositionen som ett experiment, där vi lärt oss genom s.k. trial and error (försök och misstag) vad som vi tyckte lät bra respektive vad som inte fungerade musikaliskt.

Många av oss har format en ohälsosam koppling mellan vem vi är och hur vi musicerar — vi bekymrar oss över att vara otillräckliga vilket speglar av sig i spelandet, lyssnandet och komponerandet. Rädslan stänger alla dörrar till vårt sanna jag och hämmar förmågan till att kunna kanalisera kreativiteten vi har inom oss. Att kanalisera kreativiteten innebär enligt Werner, att genom tacksamt erkännande låta vad som än vill komma ut få komma ut.

Vad gäller förmågan att släppa på prestationskraven, att känna oss fria i att skapa utan att vara rädda för att misslyckas, behöver vi ha tålamod och öva på att landa i nuet och i oss själva. För mig handlar musikskapandet om att låta mina känslor flöda genom musiken och skapa något som i slutändan lugnar mig och centrerar mig.

Ibland kan vi ha en tanke om att “nu ska jag skriva något förträffligt och genialt” vilket ofta hämmar oss, tanken stjälper oss mer än vad den hjälper. Denna föreställning hindrar oss ofta från att slutföra kompositionerna överhuvudtaget, då vi skrotar idé efter idé vartefter de landat på notpapperet. Vår impuls säger åt oss att börja om hela tiden och ingenting blir “bra nog”. Werner introducerar en metod som handlar om att utmana dig själv; skriv tre dåliga kompositioner varje dag. Det kommer kännas enfaldigt i början men så småningom kommer din talang att sabotera för dig och ge upphov till att fantastisk musik blir skapad.

Without the need for validation, talent and acquired knowledge flow naturally.

Kenny Werner (Werner, 1996, s. 73)

Under de senare 3–4 åren har jag komponerat flitigt; inte till den grad att jag skrivit tre kompositioner varje dag, men jag har kommit upp i ungefär tjugo kompositioner för solopiano, ett dussin jazzkompositioner för olika sorters ensembler samt åtta färdiga kompositioner för piano tillsammans med någon form av stråkensemble. Utöver alla dessa färdiga kompositioner fanns minst lika många skisser till som jag valde att gallra bort längs vägen. Regelbundenheten i skapandet, och även faktumet att jag har skrotat många kompositioner, har gett mig bättre förutsättningar att skapa musik och framförallt att skriva kompositionerna färdigt.

4 Metoder för komposition och arrangering

I min komponeringsprocess vill jag vara så fri som möjligt. Jag planerar sällan på förhand hur ett stycke ska byggas upp, vilken form det ska ha, vilka element det ska innehålla eller hur långt stycket ska vara. Oftast börjar jag bara från en idé och så ser jag vart processen tar mig.

4.1 Inner Ear VS teoretiska tillvägagångssätt

Min komponeringsprocess brukar börja från att jag sitter vid pianot och improviserar fram en melodi eller en ackordföljd jag gillar, och jobbar sedan vidare därifrån. Jag använder mig ofta av detta tillvägagångssätt eftersom så fort jag har en grundskiss, ett tema för stycket, så är det enkelt att bygga vidare på det och skriva nya delar eftersom jag "hör" vart musiken vill fara vidare. Fenomenet som handlar om att höra musik innan den blivit spelad beskrivs som att internalisera musik och komponera med hjälp av sitt "inner ear". Direkt översatt, handlar det "inre örat" om hur vi kan höra och förutse vart musiken vill fara, baserat på intuition snarare än kalkylation (Inner Ear, 2014). Denna process möjliggör att vi kan skapa en melodi eller t.o.m. en hel låt i huvudet, utan att sitta vid ett instrument. För många musiker och kompositörer är detta verktyg en självklarhet, men sanningen är att det inte kommer naturligt för alla. Den goda nyheten är dock att det går att träna upp genom aktivt musicerande och gehörsträning. Denna särskilda förmåga blir starkare med träning, och är värd att användas flitigt eftersom den tillåter oss skapa musik som är originell och reflekterar individens personliga musikaliska uttryck.

För mig kommer uppkomsten till idéer i första hand från improvisation vid pianot, men alltid nu och då hör jag melodier i huvudet som vill få komma ut. Då tar jag fasta på den melodin och skriver ner den. Därefter lägger jag till ackord, fortfarande på gehör, utan att tänka så värst teoretiskt eller analytiskt kring hur och vad jag skriver.

Som kontrast till detta jobbar jag ibland mer metodiskt utgående från ett analytiskt perspektiv. Då tar jag hjälp av vissa musikteoretiska principer; t.ex. utgår från en viss modal skala¹ och skriver ackord och melodi utgående från den valda skalan, samt funderar på vilka meloditoner passar bra ihop med vilka ackord.

¹ En modal skala (kallas även kyrkotonart), är en typ av skala. Det finns sju olika modala skalor som skapas från olika inversioner av durskalan. Dessa skalor har sitt ursprung från medeltiden och utgör nu grunden för modal improvisation inom jazzmusik. (Kyrkotonart, 2022)

Jag jobbar även teoretiskt då det uppstår utmaningar i stycket som behöver problemlösas, sådana frågor kan vara t.ex.: hur skriver jag stämmor på en befintlig melodi, eller hur gör jag för att smidigt modulera in i en ny tonart, för att nämna två exempel. Där tar jag hjälp av teoretiska verktyg och kunskap som jag fått genom mitt långvariga intresse av musikteori och låtskrivning.

När jag kommit så långt att jag har en skiss över melodi och ackord, så börjar jag fundera på arrangering av stycket, i det här fallet stråkararrangemangen. Jag frågar mig själv frågor som: ska stråkarna ska bära melodin eller bör pianot göra det? Vilket av stråkinstrumenten ska börja, eller kommer de alla in samtidigt? Jag märker såhär i efterhand att den klichén jag använt mig av ofta är att ett instrumenten kommer in ett åt gången, så att ljudbilden byggs upp mer och mer för varje element som läggs till. Det har dock visat sig vara en effektiv teknik för att gradvis bygga upp en stämning eller en känsla som man vill förmedla via musiken.

4.2 Arrangering för stråkinstrument

Att skriva och arrangera för stråkinstrument är vad som varit mest utmanande för mig i denna process; med alla specifika förutsättningar, begränsningar och möjligheter som instrumenten för med sig. Jag spelar inte själv något stråkinstrument och därmed har jag fått lära mig alla intrumentspecifika tekniker genom teoretisk väg.

Den mest grundläggande principen är att känna till omfånget för de respektive stråkinstrumenten; violin, altviolin, cello och kontrabas.

The image shows a musical score for four string instruments: Violin (I. II.), Viola, Violoncello, and Double bass. Each instrument's part is written on a staff with a treble clef (Violin, Viola) or bass clef (Violoncello, Double bass). The score illustrates the assignment of specific strings to each instrument. Brackets and labels indicate which strings are used for each instrument. For example, the Violin (I. II.) part uses the D and E strings, while the Viola part uses the G, C, and D strings. The Violoncello part uses the G, C, and D strings, and the Double bass part uses the C, A, G, and D strings. The score also includes a 'harm.' (harmonic) section at the end of each part.

Figur 1. Ur boken *Principles of Orchestration* (Nimsky-Korsakov, 2010, s.11).

Med instrumentens uppbyggnad och stämning i beaktande, så är det viktigt att tänka på att anpassa tonarten till instrumenten. Det är definitivt möjligt för stråkmusiker att spela i alla tonarter, men ofta klingar instrumenten bäst i neutrala eller höjda tonarter som C-, G-, D- och A-dur tillsammans med sina respektive molltonarter. Detta beror till stor del på att tonarterna tillåter för öppna strängar på stråkinstrumentet. Generellt är tonarter med många sänkningstecken att undvika, eftersom möjligheten att ta till öppna strängar försvinner och det kan upplevas av musikerna som svårare att intonera.

I arrangemang för stråktrio och stråkkvartett är det viktigt att varje enskild stämma ska fungera på egen hand. Därför är det bättre att ha en melodisk approach och skriva varje stämma var för sig, istället för att utgå från ackord som sedan delas upp i de olika stämmorna, vilket kan uppfattas som ett stelt och statiskt arrangemang. Att skriva varje stämma självständigt är bättre för att få fram musikaliska fraser i respektive instrument och ger även ett större rum för musikerna att uttrycka sig i fraseringarna (Pollack, 2017).

Vad gäller klangfärg och ton, har varje stråkinstrument sin egen distinkta karaktär, vilket kan vara bra att tänka på vid komposition och arrangering. Vad som är gemensamt för instrumenten är att toner som spelas i det lägre registret, har en varm och ganska mörk klang. I höga register blir klangen ljusare och har mer briljans. Desto högre register, desto tunnare och mer penetrerande blir ljudet från stråken (String Family Characteristics, u.å.).

I sin bok *Principles of Orchestration*, redogör Rimsky-Korsakov för karakteriseringen hos de enskilda stråkinstrumenten; violinen beskrivs som klar och briljant, altviolinerna är skarpa och en aning nasal, cellons ton jämförs med mänsklig bröstklang som är distinkt och kraftig medan kontrabasens klang beskrivs som penetrerande och likvärdigt resonerande på alla strängar.

Utöver detta är det värt att känna till alla tillgängliga tekniker och ljudeffekter som stråkinstrument kan producera; pizzicato, spiccato, legato, col legno, con sordino, tremolo m.fl., som kan användas var kompositören eller arrangören anser passande för stycket.

5 Kompositionerna

5.1 Vemod

Vemod är ett stycke skrivet för piano, kontrabas och stråkkvartett. Detta stycke fick sin början då jag satt vid pianot och improviserade fram olika slags triolbaserade arpeggion². Jag landade i en figur och ackordföljd som jag gillade, som sedan fick bli grunden för hela stycket; jämna, repetitiva trioler i både höger och vänster hand.

Julia Andersson

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Vemod'. The first system is labeled 'Piano' and includes a tempo marking of quarter note = 110 and an 'intro' section. The piano part features a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady triplet arpeggio pattern. The piano accompaniment consists of a similar triplet arpeggio in the bass. The second system is labeled 'Pno.' and continues the piano part and accompaniment. The third system is also labeled 'Pno.' and shows further development of the piano part and accompaniment. Chord symbols (C, Gm, Dm) are placed above the piano accompaniment lines. The notation includes dynamic markings like 'mf' and 'with pedal'.

Figur 2. Triolbaserade arpeggion som grund för *Vemod*.

Efter 16 takter presenteras kontrabas med en linje, en introduktion av temat. Jag märkte i efterhand att jag här ville ha ett kraftfullare uttryck i det låga registret så jag lät en cello dubblera samma melodi.

² Att spela arpeggion innebär att spela brutna ackord. Istället för att spela alla toner i ackordet samtidigt, bryts ackordet upp och spelas ton för ton istället, i olika formationer och figurer. (Arpeggios Explained: What Is an Arpeggio in Music?, 2022)

Figure 3 shows a musical score for measures 17 to 22. The piano part (Pno.) has a consistent eighth-note accompaniment. The chords in the piano part are Dm, C, Gm, and Dm. The contrabass (Cb.) part has a long, sustained note in each measure, marked *mp*. The cello (Vc.) part is mostly silent, with a few notes in measures 21 and 22, also marked *mp*.

Figur 3. Den unisona melodin delas upp till stämmor i takt 25 och den ursprungliga melodin tar sig nya uttryck.

Figure 4 shows a musical score for measures 38 to 43. The piano part (Pno.) has a consistent eighth-note accompaniment. The chords in the piano part are Am, C, Bb, Gm, Gm⁶, Gm⁷, and F/A. The contrabass (Cb.) part has a long, sustained note in each measure, marked *mf*. The cello (Vc.) part has a long, sustained note in each measure, marked *mp*.

Figur 4. I B-delen sker några melodiska variationer samtidigt som harmoniken får ett lyft med en ny ackordföljd utgående från Gm.

Stycket fortsätter bygga upp intensiteten i B-delen, men sjunker i dynamik i C-delen. Den nya delen är uppbyggd med lite ljusare harmonik vilket ger ett hoppfullare intryck, här är vi i parallelltonarten F-dur istället för d-moll.

Figure 5 shows a musical score for Piano (Pno.) and Violoncello (Vc.) from measures 61 to 65. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords Bb and Am are indicated above the piano part, and F/A is indicated above the cello part. The dynamic marking *mp* is present below the cello part.

Figur 5. C-delen, ny harmonik utgående från F-dur med start från ackordet Bb.

Hittills har stycket dominerats av pianokompet och bas- och cellomelodierna, men i takt 71 spelar hela stråkkvartetten samtidigt i ett utspritt ackord, Am, för att förstärka effekten av den nya harmoniken och bygga upp intensiteten på nytt.

Figure 6 shows a musical score for Full Score from measures 69 to 71. The score includes Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords Bb and Am are indicated above the piano part. The dynamic markings *p*, *mp*, and *p* are present throughout the score.

Figur 6. Hela stråkkvartetten spelar för första gången tillsammans i takt 71.

I slutet av C-delen modulerar tonarten tillbaka till moll genom ackordföljden Bb-Am-Gm-C-Dm. Nu är vi tillbaka på samma tema som i början, fast med variationer på melodin och flera stämmor som samverkar i stråket.

The image shows a musical score for measures 113-118 of the piece 'Vemod'. The score is divided into two systems. The first system contains the piano accompaniment (Pno.) and the second system contains the string trio (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb.). The piano part features a continuous arpeggiated bass line with chords Gm, Gm6, Gm7, F/A, Bb, Gm, and Gm6. The string parts enter in measure 117 with a melodic line marked 'mf'. Dynamics include 'p' and 'mf'.

Figur 7. Takt 113–118 av *Vemod*

Stycket når sin dynamiska höjdpunkt i takt 117, för att sedan gå ner i dynamik igen, med diminuendo³ på sista ackordet i stråkarna. Pianot fortsätter med samma triolbaserade arpeggion, också med ett diminuendo som sakta får avta och klinga ut.

5.2 Nordanvind

Nordanvind är ett långsamt stycke för piano och stråktrio (violin, altviolin, cello) som jag skrev under en sommarnatt i juni. Ute var det kyligt som det ofta är i juni, och vinden hördes vina utanför. Stycket fick sin början från en ett simpelt pianomotiv i c-moll med små variationer och en nedåtgående baslinje.

³ Diminuendo är en musikalisk beteckning vilket innebär att gradvis minska på ljudstyrkan. (What Is Diminuendo, u.å.)

The image shows a musical score for Piano and Viola. The Piano part starts with an 'intro freely' section, marked *mp*. The tempo is set to quarter note = 96. The Viola part enters later with a similar motif, marked *p*.

Figur 8. Ett simpelt, repetitivt pianomotiv lades som grund för stycket.

Stråkpartierna lades till en och en och började med altviolinerna, vars motiv i början är samma som spelas i pianot. Med detta motiv ville jag efterlikna upplevelsen av en vindpust som blåser förbi. Motivet förstärks med en stämma då cellon kommer in och altviolinerna flyttar en liten ters upp.

En ny del tar vid, samma motiv fortsätter i pianot och altviolinerna men cellon får en egen melodi, som efter ett tag även replikeras i violinen, då en ny stämma läggs på.

The image shows a musical score for Piano, Violin I, Viola, and Violoncello starting at measure 33. The Piano part continues with the motif. The Violin I part enters with a melody, marked *mp*. The Viola and Violoncello parts also enter with their respective parts, marked *mp*.

Figur 9. Melodi spelas av cellon tillsammans med övre stämma i violinen.

Fr.o.m. takt 41 ändras motiven något. Nu har violinen huvudmelodin, hela harmoniken får också ett lyft i och med att melodin börjar från septimen i mollackordet, vilket ger en ny karaktär till musiken, fast pianot spelar fortsatt samma motiv som innan.

The image shows a musical score for measures 41-56 of the piece 'Nordanvind'. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Violin I, Viola, and Violoncello) play a melodic line with dynamic markings of *mp* and *mf*. The piano part has a melodic line with dynamic markings of *mf* and *mp*.

Figur 10. Takt 41–56 av *Nordanvind*, där flera melodiska motiv samverkar.

Karaktären ändras på nytt då vi kommer in i C-delen genom en lätt tempoökning och modulation till g-moll, vilket skapar rörelse i musiken.

4 C 57 *più mosso* Full Score

64

Figur 11. Styckets C-del.

Efter C-delen återgår tempot till samma som tidigare och en repris av A-delen spelas, för att sedan avslutas med ett ritardando på slutackorden Bbsus4 och Bb.

Full Score 9

108

Figur 12. Sista fyra takterna av *Nordanvind*.

5.3 Vitalis

Ordet *vitalis* är latin och betyder livskraft. Med detta stycke ville jag åt en känsla av hoppfullhet i musiken, samt att stycket skulle ha mera av en livlig och energisk karaktär. Min kompositionsprocess med denna låt såg lite annorlunda ut än de andra, eftersom melodin och stråkarrangemangen kom först, sedan skrev jag pianopartiet i efterhand. Det är också den enda låt var jag tillät för lite improvisation i pianot — B-delen på slutet har skrivit stråkarrangemang men pianot improviserar fritt över ackordföljden.

Stycket fick sin början från ackorden F, G och Am som jag hade improviserat kring och sedan skrivit en melodi ovanpå. Detta gav upphov till ett lydiskt⁴ sound som jag gillade och ville fortsätta i samma bana med. Ackordföljden och melodin jag ursprungligen hade jobbat med såg ut som följande:

Figur 13. Grundskiss för *Vitalis*.

Dessa åtta takter utgjorde grunden för låten och kom senare att bli huvudtemat som repeteras många gånger. Jag märkte snabbt att jag behövde reharmonisera vissa ackord så att de skulle passa med meloditonen, t.ex. tonen f i fjärde takten ville jag gärna ha kvar, men det skar sig med ackordet Am, därav lade jag in ett Bm7(b5)/A istället. Vad gäller de övriga ackorden ville jag utsmycka dem lite mer och gjorde om till fyrklanger för ett rikare sound. Ackordet G, som tidigare låg på tredje pulsslaget i varannan takt, är nu på fjärde pulsslaget samt reharmoniserat till Em/G eller C/G vilket jag tyckte kändes mera slagkraftigt.

⁴ En lydisk skala är en modal skala (kyrkotonart). Den lydiska skalan är utformad som en vanlig durskala med undantaget att den innehåller en överstigande kvart. (The Lydian Mode: What Is It?, 2022)

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and C5. The second staff continues with a half note G4, quarter notes A4, Bb4, and C5, and ends with a double bar line. Chords are indicated above the notes: Fmaj7, Em/G Am, Bm7(b5)/A, Am7/G Fmaj7, C/G, Am7, Em/G Fmaj7, C/G Am7, and C/G.

Figur 14. Omharmonisering och variationer på ackorden.

Nu hade jag jobbat fram något musikaliskt som jag kände mig rätt nöjd med. Jag jobbade vidare med melodin och skrev stämmor samt underliggande melodier som fick gå in i varandra och lyfta upp det ursprungliga temat. Jag hade planerat från början att uppsättningen för detta stycke skulle bestå stråkkvartett och piano, så jag bearbetade stycket vartefter och anpassade mig till förutsättningarna för de respektive instrumenten. Jag landade i ett arrangemang var stråkarna spelar melodiska strofer som flödar in i varandra och upprepas, med simpel rytmik bestående främst av fjärdedelar och halvnoter som landar på slaget. Detta visar sig passa bra ihop med kompfiguren till pianot som jag skrev senare, som baserar sig på en sextondelsrytmik med synkoperad⁵ rytm i vänster hand. Kontrasten mellan synkoperingarna i pianot och den simpla rytmiken i stråkarna gav driv och energi till låten. Samma pianofigur fick även bli introt till låten.

⁵ “Synkoper är toner som inte spelas på pulsslagen i en takt utan mellan dessa. Synkopering förekommer även då en ton förlängs, vilket ofta medför att rytmen ändras” (Synkopering, u.å.)

2

Full Score

9

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

13

The image shows a musical score for a string quartet and piano. The score is divided into two systems, measures 9-12 and 13-16. The piano part (Pno.) is the most prominent, featuring a continuous, repeating sixteenth-note figure in both hands. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, and Vc.) play melodic phrases that are layered over the piano's texture. Vln. 1 and Vln. 2 enter at measure 9, while the cello (Vc.) enters at measure 13. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).

Figur 15. Melodiska strofer i stråkarna med en upprepande pianofigur som ligger under.

Senare i stycket utvecklas pianofiguren med olika variationer på synkoperingarna och sextondelsrytmiken. Ackorden utsmyckas ytterligare samt får flyta ut i arpeggion.

The image displays a musical score for a piano and string ensemble. The piano part (Pno.) is written in a grand staff with treble and bass clefs. It begins at measure 25 with a forte (f) dynamic and a major triad (f maj7). The piano part features a complex, syncopated rhythmic pattern in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Chord changes are indicated by 'G', 'Am', and 'G' above the staff. The string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc.) are written in their respective staves. The violins play a melodic line with a long note in the first measure, followed by a series of eighth notes. The viola and cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Figur 16. Variationer i harmoniken och synkoperade rytmer i pianot.

Stycket avslutas med en B-del var harmoniken och ackordföljden är i grunden densamma som tidigare, fast med små variationer. Här görs rum för pianot att improvisera fritt över ackorden, med underliggande ackompanjemang från stråkarna. Här var min tanke att vid liveframträdanden kan denna del repeteras flera gånger för att ge plats för improvisationen.

The image shows a musical score for piano and strings, measures 37-41. The piano part is on the left, and the string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc.) are on the right. The piano part shows chords: Fmaj7, G, Am, G7, Cmaj7/E, F, G, Am, Em/G, Am/C. The string parts show melodic lines with dynamics like mp and markings for phrasing.

Figur 17. Improvisation i pianot med underliggande ackompanjemang från stråkarna.

I outrot av låten faller pianot bort och stråkarna repeterar samma figur som ovan i åtta takter, för att till sist landa på ackordet F uppdelat på grundton och ters, som ringer ut.

5.4 Kyla

Kyla är ett stycke för piano och stråkkvartett, som jag skrev vid årsskiftet. Inspirationen kom från en promenad ute på isen, i bitande kyla mitt i vintern. Detta är det sista stycket jag skrev inom ramen för mitt arbete och här ville jag variera mig lite och närma mig komponeringsprocessen från ett annat håll. Jag märkte att alla stycken hittills har börjat med ett pianointro, varav ett eller flera stråkinstrument spelar en melodi som börjar efter x antal takter. Nu ville jag skifta fokus samt utmana mig själv att tänka annorlunda kring

uppbyggnad av låten och jobba mera med stråkinstrumentens möjligheter i åtanke. Mina idéer var följande; skriva ett intro för enbart stråkarna, använda nya effekter och tekniker, i det här fallet tremolo⁶ för stråkarna samt infoga större andningspauser mellan fraserna.

Figur 18. Trestämmigt stråkinintro till *Kyla*, med tremolo-effekt på sista ackordet.

Stycket byggs upp gradvis, nya delar tar vid och för musiken vidare utan upprepningar eller reprisar. Två huvudsakliga teman finns, det första temat kommer fram i A (intro), B och E (outro), medan det andra temat kommer fram i delarna C och D, med variationer. Det senare temat är byggt ovanpå en four chord loop⁷, bestående av progressionen C#m-G#m-F#m-G#m i C-delen som sedan får ett lyft i D-delen och utvecklas till C#m-G#m-A-F#m.

⁶ “I instrumentalmusik avser tremolo den speciella effekt som består i snabbast möjliga upprepande av samma ton” (Tremolo, u.å.). På stråkinstrument uppnås denna effekt genom snabba upp- och nedstråk.

⁷ En four chord loop är en rundgång av fyra ackord. Ackordföljden upprepar sig genom hela eller delar av låten. Används flitigt i modern låtskrivning. (Låtskrivarens verktygslåda del 3: Rundgång ger framgång)

9 [B] *Adagio*

mp

Adagio

mp

mp

mp

Figur 19. Introduktion av tema 1, B-del.

4 24 [C] Full Score

mf

C#m

G#m/B

F#m/A

G#m/B

mf

mf

Figur 20. Introduktion av tema 2 i C-delen, där cellon bär huvudmelodin.

Figure 21 shows a musical score for a piano accompaniment and a full score. The piano part is marked with a forte (*f*) dynamic and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The full score is marked with a forte (*f*) dynamic and features a simple melody. The score is in the key of D major and 4/4 time. The piano part includes the following chords: C#m, G#m/B, A, F#m, C#m, G#m/B, A, and B. The full score includes the following chords: C#m, G#m/B, A, F#m, C#m, B, A, G#m/B, and F#m. The score is labeled "Full Score" and "7".

Figur 21. D-delen, tema 2 fortsätter och kompositionen når sin höjdpunkt dynamiskt. Pianot bär huvudmelodin.

Figure 22 shows a musical score for a piano accompaniment and a full score. The piano part is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a simple melody. The full score is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a simple melody. The score is in the key of D major and 4/4 time. The piano part includes the following chords: C#m, G#m/B, A, C#m, G#m/B, F#m, C#m, B, A, G#m/B, and F#m. The full score includes the following chords: C#m, G#m/B, A, C#m, G#m/B, F#m, C#m, B, A, G#m/B, and F#m. The score is labeled "Full Score" and "11".

Figur 22. Stycket avslutas med att gå ner i dynamik, med en variation till tema 1 och ett crescendo på sista ackordet F#m.

6 Slutdiskussion

Det finns många ord för att beskriva vad jag genomgått och för att sammanfatta kort har jag upplevt denna process som: givande, tungt, intressant, långsamt, svårt, fantastiskt, utmattande, intensivt, och lärorikt.

Frågorna som styrkt mitt arbete har varit: Hur kan jag som kompositör ge mig själv de bästa förutsättningarna för kreativt skapande? Vilka olika metoder kan jag använda mig av då jag skriver ny musik? Hur fungerar kompositionerna i live-sammanhang och studio?

Arbetet bakom varje stycke har sett väldigt olika ut och ibland har motivationen avtagit och då har jag varit tvungen att ta en längre paus från styckena innan jag kommit tillbaka till dem och skrivit färdigt dem. Jag är glad att jag ändå alltid gått tillbaka och skrivit färdigt det jag påbörjat, istället för att lämna kompositionerna halvfärdiga.

De svårigheter jag har tampats med är prestationsångest över min musik och rädslan över att det inte är bra nog. Ibland har jag också känt att jag är utan inspiration, då jag upplevt idétorka och kan inte förmå mig till att kanalisera min kreativitet. Genom att bekanta mig med och analysera min egen kreativa process har jag förstått att jag behöver mycket tid, tålmod och lugn och ro för att kunna skapa. Jag har kommit fram till att det har fungerat bäst att låta kompositionerna jobbas fram långsamt och få mogna över en längre tid. Parallellt med detta gynnas jag enormt av att hämta inspiration från andras musik, gå på konserter samt konsumera konst och kultur i alla dess former.

Att till slut få öva och spela kompositionerna tillsammans med stråkensemblen var något som definitivt var väldigt inspirerande, eftersom det var i den stunden min musik fick komma till liv på riktigt. Det kändes upplyftande och jag upplevde ökat självförtroende då jag insåg att musiken lät precis som jag hade föreställt mig i mitt huvud då jag skrev den. Dessutom kunde stråkmusikerna tillföra sin egen musikalitet och känsla in i musiken, vilket jag uppskattade enormt — det var den sista finessen som fulländade mina verk.

Jag upplevde att kompositionerna fungerade såväl live som i studio utan problem. Något som jag såhär i efterhand önskar är att jag åtminstone hade testat att byta tonart på både *Nordanvind* och *Kyla*, till en tonart bättre anpassad för stråkinstrument. Det fanns ingen direkt orsak till att tonarterna blev just c-moll och ciss-moll, annat att det kändes bra vid pianot då jag började skriva temat för respektive stycke. Jag är nyfiken på hur det hade låtit och hur klangen och värmen i stråkinstrumenten skulle ha påverkats, ifall tonarterna varit

exempelvis b-moll för *Nordanvind* och d-moll för *Kyla*. Det är något jag borde ha testat och experimentera med för att kunna jämföra.

Dessa fyra färdiga kompositioner är en del av ett albumprojekt som jag planerar förverkliga år 2023. *Nordanvind* och *Vemod*, tillsammans med tre andra kompositioner spelade jag in i studio i fjol, medan *Kyla* och *Vitalis* planerar jag att spela in i höst. Dessa kommer tillsammans släppas som ett fullängdsalbum.

Genom detta arbete upplever jag att jag lärt mig mycket om min egen kreativa process och mitt sätt att komponera. Som nästa steg vill jag inhämta nya genrer i min musik och tänja på gränserna mer tillsammans med större ensemble och fler instrument. Jag har fortfarande en lång väg att gå och jag kommer fortsätta vilja lära mig mer om komposition, arrangering och orkestrering. Nu är jag i alla fall en bit på vägen och har inhämtat kunskap och verktyg som förhoppningsvis kan hjälpa mig i många olika aspekter av min framtid; som musiker, musikpedagog, arrangör, kompositör och som kreativ individ.

7 Källförteckning

Ceder, E. (2020). *Vad är empirisk forskning*. Hämtat 4.6.2022 från <https://www.cafealar.se/vad-ar-empirisk-forskning/>

Werner, K. (1996). *Effortless Mastery*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.

Developing Your Inner Ear as a Musician (u.å.). Hämtat 2.6.2022 från <https://www.fretjam.com/inner-ear.html>

Kyrkotonart (2022). Hämtat 5.6.2022 från <https://sv.wikipedia.org/wiki/Kyrkotonart>

Rimsky-Korsakov, N. (2010). *Principles of Orchestration*. Hämtat från <https://www.gutenberg.org/files/33900/33900-h/33900-h.htm>

Pollack, J. (red.). (2017). *How To Arrange Strings Like A Pro*. Hämtat 25.5.2022 från <https://www.supremetracks.com/how-to-arrange-strings/>

String family characteristics (u.å.). Hämtat 25.5.2022 från <https://evenant.com/string-family-characteristics/>

Arpeggios Explained: What Is an Arpeggio in Music? (2022). Hämtat 5.6.2022 från <https://www.masterclass.com/articles/arpeggio-definition#what-is-an-arpeggio>

What is Diminuendo – Definition and Examples (u.å.) Hämtat 5.6.2022 från <https://violinspiration.com/diminuendo-definition/>

The Lydian Mode: What Is It? (2022). Hämtat 5.6.2022 från <https://hellomusictheory.com/learn/lydian-mode/>

Synkopering (u.å.). Hämtat 5.6.2022 från <https://www.spelapiano.org/synkopering.html>

Tremolo (u.å.). Hämtat 5.6.2022 från https://musiksok.se/MUSTERM/u_tremolo.html

Låtskrivarens verktygslåda del 3: Rundgång ger framgång (2020). Hämtat 5.6.2022 från <https://www.studio.se/artikel/guide/1%C3%A5tskrivarens-verktygsl%C3%A5da-del%C2%A03-rundg%C3%A5ng-ger-framg%C3%A5ng-r297/>

8 Bilaga

Inspelade versioner av kompositionerna samt partituren finns att ta del av via länken nedan.

<https://drive.google.com/drive/folders/10vVjrsEJtvoq2boGRa7P0hJsGDbkGJFZ?usp=sharing>