

DG1013 Examensarbete, kandidat, komposition, VK 15 hp

2018

Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Mattias Sköld

David Tudén

Utommusikaliskt komponerande

Texten som konceptuell materialbank

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Till dokumentationen hör även partitur för körverket *Det
avläsbara*

Innehållsförteckning:

Inledning.....	3
Två metoder.....	4
Strikt musikaliskt komponerande.....	4
Utommusikaliskt komponerande.....	6
Val av text.....	9
Om Ma.....	11
Entymem i musiken.....	15
Musikens introduktion.....	15
Det kosmiska partiet.....	17
Avslutning.....	22
Referenser.....	26
Appendix.....	27

Inledning

I denna text kommer jag att behandla det kompositionsarbete med ett körverk som utgör den konstnärliga delen i mitt självständiga arbete samt framföra en reflektion kring text i relation till musiken i detta körverk. Jag kommer fokusera på att beskriva en kompositionsmetod där texten varit ledande under det arbete som ligger till grund för mitt körstycke *Det avläsbara* och mitt förhållningssätt till relationen mellan text och musik. Där jag resonerar kring verket kommer fokus att ligga på denna metod och dess konsekvenser för komponerandet. Jag kommer fokusera på denna metod och inte resonera kring musikens övriga aspekter och innehåll i någon högre högre utsträckning. Jag kommer även att ta upp en annan kompositionsmetod för att visa på skillnader mellan dessa båda. Under rubriken *Avslutning* återknyter jag senare till båda metodernas specifika för- och nackdelar i relation till arbetet med stycket.

Två metoder

När jag påbörjar en komposition försöker jag först definiera en meningsfull ingångsvinkel för projektet. Vissa förutsättningar finns i regel inbyggda i produktionen: ensembleryp, regler för verklängd, en deadline, en typ av konsertmiljö etcetera. En kombination av dessa faktorer samt vilka tankar och idéer jag bär på inför ett projekt har lett mig till två återkommande metoder i mitt komponerande.

Den ena metoden är strikt musikalisk och har relationen mellan planering och kompositorisk problemformulering som utgångspunkt. Den andra handlar huvudsakligen om relationen mellan konceptuell *utommusikalisk* förlaga och komposition. Metoderna fyller olika syften och bär även på sina respektive för och nackdelar, något jag återkommer till.

Strikt musikaliskt komponerande

Den första metoden är mer pedagogiskt orienterad och har som generellt syfte att komma tillrätta med ett kompositionstekniskt problem som blivit uppenbart i tidigare verk. Under sådana projekt har jag exempelvis velat öka kontrollen över formen genom mer detaljerad planering, arbeta med kontrasterande typer av rytmisk energi eller tillämpat diverse kompositionstekniker för att tvingas fatta nya beslut gällande vissa musikaliska parametrar. Den strikt musikaliska metoden betraktar jag som sagt som pedagogiskt motiverad; inför en komposition observerar jag vad jag uppfattar som kompositoriska kunskapsluckor i mitt musikskapande där jag vill få ökad kontroll och testar därefter olika kompositionstekniska åtgärder för att komma tillrätta med problematiken.

Metodens tillgång är att den är konkret och överskådlig, låter mig fokusera på endast musiken och är hantverksmässigt väldigt lärorik; en viktigt aspekt då den trots allt utgör en stor del av arbetet. Vad som gör den mindre tillfredställande i konstnärligt avseende är att målet primärt definieras utifrån den kompositionstekniska ingång jag valt.

Att förutse det klingande resultatet är i regel relativt enkelt och de överraskningar som kan uppstå under sådana förhållanden är främst av akustisk natur (i den bemärkelsen att de största överraskningarna har att göra med huruvida saker framträder i önskad balans eller ej, instrumentation och dylikt.) Allt som står på spel har jag i regel förhållandevis god kontroll över då väldigt lite är lämnat åt slumpen och den ideala situationen är att musiken som uppstår stämmer överens med vad som står i noterna. Problemet med denna (strikt musikaliska) ingång blir alltså att jag periodvis kan uppleva komponerandet som konstnärligt utforskande. Tidiga val som måste göras gällande form, textur, tonmaterial och estetik i allmänhet upplevs som omotiverade och utbytbara då materialet saknar bäring i något utanför sina grundläggande egenskaper som musikaliska byggstenar.

Jag bär förstås på personliga estetiska preferenser, vilka undermedvetet påverkar hur jag väljer ut ett grundmaterial, men att utifrån dessa preferenser ladda grundmaterialet för en komposition med betydelse och innehåll när allt jag kan bedöma är deras inneboende kompositionstekniska egenskaper upplever jag som svårt. Följaktligen blir resultatet ofta att jag bara fattar det antal beslut som krävs för att sätta igång och senare under arbetet, när arbetet skridit så långt att ändringar i metoden skulle innebära mycket förlorat arbete, upplever skepsis eller

osäkerhet inför dessa initiala beslut. Trots detta har jag ibland funnit det nödvändigt att verkställa förändringar, vilka som mest har resulterat i månader av förlorat arbete. Sedan har detta efterhand kommit att visa sig vara goda beslut som resulterat i en musik som blivit mycket bättre än väntat, men att kasta bort veckor eller månader av arbete har likväl varit frustrerande och lett till en signifikant stressökning under de berörda styckenas slutfas.

Utommusikaliskt komponerande

Den andra kompositionsmetoden jag fattat tycke för bygger på vad jag kallar *utommusikaliska material*. Även detta är på sitt sätt en lösning eller metod för att i processens begynnelse definiera en sorts målsättning, fast från en helt annan utgångspunkt med andra mål för process och resultat. En fundamental aspekt av den här ingången är hur förutsättningarna för stycket definieras utifrån ett utomstående material eller en idé vars ursprungliga hemvist inte är musikalisk. Således behöver det inte nödvändigtvis röra sig om en text utan kan lika gärna utgå från aktioner, föremål eller i princip vad som helst, förutsatt att det härrör från en utommusikalisk domän. Att jag återkommande har kommit att välja text som utgångspunkt för diverse verk har dels att göra med mitt allmänna intresse för text men även att text tenderar att vara bekvämt och praktiskt att jobba med inom ensembler. För sångare faller det sig självklart att uttala och gestalta text med röst, genom sång och tal, men även instrumentalister är ofta öppna för att använda rösten i musikaliska sammanhang.

För att kunna ha materialets (låt oss säga en text) ursprungliga egenskaper som utgångspunkt behöver jag först definiera min relation till

dess utommusikaliska innehåll. Jag måste för mig själv komma fram till en eller flera aspekter av materialet som jag betraktar som värdefullt, spännande eller intressant och därefter reflektera över hur detta värde ska kunna tas fasta på och förvaltas på ett rättvist sätt. I texten finns flera lager av sammanhang som kan lyftas fram och förvaltas: det finns en avsedd målgrupp, en litterär stil, en upphovsperson och så vidare. Jag kan helt enkelt välja att fästa fokus där jag berörs.

Två nämnvärda fördelar med den här metoden är dels möjligheten att tidigt få kontakt med ett innehåll jag redan har förtroende för (att inte gradvis låta innehållet skapa sitt värde genom att bygga det själv från grunden) samt att på ett ansvarstagande sätt hantera den experimentella potentialen som finns inbyggd i den här specifika typen av konceptuell ingång. Jag vill arbeta med texten i första hand som ett konceptuellt fundament, därför är det viktigt att textens roll inte reduceras till endast en dekoration i musiken.

Den experimentella potentialen ryms dels inom ett återkommande reflekterande över textens relation till musiken, något jag upplever som en naturlig konsekvens av metoden. Vidare ryms den i möjligheten att aktivt arbeta utifrån textens förutsättningar som självbärande konceptuell materialbank och utifrån dessa egenskaper definiera och acceptera dess konsekvenser. Som tidigare nämnt är en fundamental egenskap hos texten att den bär på en utommusikalisk betydelse, vilken i en musikskapande kontext kan skapa en röd tråd i form av en relation mellan det utommusikaliska, som redan finns där, och det musikaliska resultatet det ger upphov till. Att resultatet sedan blir en musik smyckad med ord, vars innebörd och inflytande färgas av musiken de placerats i är en angenäm bieffekt, men det är inte det musikaliserade ordets potential som är processens motor.

I slutändan blir givetvis det som hörs i ett sådant här sammanhang (noterad konstmusik) ofrånkomligen primärt ett stycke musik. Huruvida texten bjuder in till någon vidare reflektion beror på åhöraren och hur det är komponerat men det dominerande intrycket kommer förmodligen vara en samlad bedömning av ett musikaliskt intryck, snarare än ett likvärdigt samspel mellan ett litterärt och ett musikaliskt sådant. I bästa fall kan den noggranna lyssnaren uppfatta en relation mellan text och musik där textens roll blir något mer än en berättarröst eller en dekorativ bisak. Metoden ger också mig som tonsättare möjligheten att tillföra något åt ett verk jag uppskattar och därmed i någon mening ge upphovspersonen något tillbaka.

Val av text

När jag stod inför uppgiften att komponera mitt körverk ville jag från början två saker med texten. Den ena av dessa var att använda en svensk text, något som jag tidigare inte gjort. Att jag tidigare arbetat huvudsakligen med texter på engelska var inte estetiskt motiverat utan något som upprepats av praktiska skäl, som att verket skulle mötas av en icke-svensk publik eller att engelska helt enkelt var originalspråket. Den andra saken jag ville var att denna gång undvika författare förknippade med musik. Detta för att få sätta viljan att arbeta med textens frikopplade ursprung på prov.

Min första idé var att välja ut ett flertal texter av olika författare och basera olika estetiska idéer och motiv på varje text för att sedan presentera dessa mot varandra: först separat, sedan mer fragmenterat, slutligen i ett kollageartat blandtillstånd. Efterhand började jag nå en punkt där urvalet var så omfattande att det snarare började likna sammanställandet av en antologi än den destillerande urvalsprocess jag eftersträvade. Redan här blev en av riskerna med den utommusikaliska metoden uppenbar: jag hade ägnat flera veckor åt att fundera endast över text och aktivt undvikit att ta hänsyn till den kommande musikaliseringen. Blotta tanken på att koka ned vad som kommit att bli ett ganska digert urval till en hanterbar mängd text för ett fem till sju minuter långt körverk blev alltmer svindlande i takt med att textmängden ökade. Jag gav upp tanken på att lyckas pressa in flera olika texter och författare i samma verk och fattade då istället det pragmatiska beslutet att begränsa mig till *en* text av *en* författare.

Att jag till slut landade i Ida Börjels *Ma*¹ berodde på att jag berördes och fascinerades av innehållet, alla nyanser boken rymde, hur dess innehåll skiftar men fokuseras och samlas via en röd tråd av vissa genomgående teman som hela verket präglas av. Vidare berodde det på att jag tilltalades av utmaningen som låg i att göra musik av dessa texter. Det är långa, krångliga, otacksamma meningar att tonsätta där möjligheten till en mer målerisk tonsättning (som kanske skulle legat nära till hands om jag arbetat med en text av exempelvis Tomas Tranströmer eller Dan Andersson) var högst reducerade. Endast enstaka delar av texterna jag valde mellan innehåller vad jag skulle kategorisera som idiomatiska egenskaper för körsång. Det finns ingen tydlig avsändare, perspektivet förändras ständigt och språket hoppar mellan korthuggna, tematiska ordkollage och längre meningar som "vart hundra år magnetiska kraftfältstörningar"².

¹ Börjel, Ida. *Ma*, Albert Bonniers förlag, 2013.

² *Entymem*, S. 73

Om Ma

När jag väl fattat beslutet att välja en dikt ur *Ma* läste jag först om hela verket och tog in det som en helhet. Jag läste vissa dikter svepande, andra flera gånger, upplevde vissa texter som diffusa, andra som glasklara. Parallellt förde jag anteckningar och började snart analysera innehållet i enskilda texter mer detaljerat. Texterna rör sig mellan dagsaktuella politiska ämnen som fördelningspolitik, konfliktzoner och europeisk flyktingpolitik till mer personliga och allmänmänskliga ämnen som förlust, sorg, föräldraskap och skapandekriser. Boken inleds som en skapelseberättelse om hur landtytor förflyttas och skapar dagens kontinenter. I denna introduktion gör sig en återkommande koppling i verket sig gällande, nämligen relationen mellan naturen och människan som olika maktfaktorer. Jorden, naturkrafterna och solsystemet: livets grundläggande förutsättningar ställs i relief mot Människan, två skoningslösa motpoler som på olika vis dikterar våra livs förutsättningar. Ett reflekterande över tankar om ursprunglighet återkommer också som tema genom verket, vilket även återspeglas i titeln *Ma*, ett ord vars betydelse innefattar en mängd olika saker. I en intervju för nyhetsmagasinet Fokus förklarar Börjel betydelsen av ordet *Ma*³ som "Ma är halva ordet mamma. Det som jag intresserat mig för är inom japansk

³"The Japanese spatial concept is experienced progressively through intervals of spatial designation. In Japanese, *ma* the word for space suggests interval. It is best described as a consciousness of **place**, not in the sense of an enclosed three-dimensional entity, but rather the simultaneous awareness of form and non-form deriving from an intensification of vision.

Ma is not something that is created by compositional elements; it is the thing that takes place in the imagination of the human who experiences these elements. Therefore *ma* can be defined as **experiential place** understood with emphasis on **interval**."
<http://www.columbia.edu/itc/ealac/V3613/ma/>

estetik, där det förenklat betyder »passivt brukade ytor«, en tomhet som inte är tömd, som sorgen kan vara.”⁴

Jag landade till slut i en text på sjuttiotredje sidan (onummerad i den fysiska utgåvan) med titeln *Entymem*⁵. Två avgörande aspekter som fick mig att välja just denna text var dels hur den innehåller många sidor av vad jag uppskattade med boken som helhet, men även att den inte namnger platser, människor eller berör teman jag kände att jag saknade närheten till för att rättvist kunna gestalta. I sin helhet lyder texten:

Giftet fanns, lockelsen
i nanopartikelns irrfärd över
hjärnstammen
hjärtat, blodstrålen, andan
mikrosömnerna, vägfältet, att stillas
paus: Venuspassage
jordklotets skuggbanas
solfläck, förbiglidande
virvlande, magnetisk; vart hundra år
magnetiska kraftfältstörningar, kompass
kompassrosen fanns; det avläsbara
i vapenfabriken där kvinnornas hår
gulnade deras ansikten
gulnade och de
kallades för kanariefåglar
gulnade, sterila och att som fågel

⁴ Nyhetsmagasinet Fokus - intervju med Ida Börjel (27/8, 2014)
<https://www.fokus.se/2014/10/nu-ar-jag-mer-kompromisslos/>

⁵ "Entymem är inom retoriken ett argument med en underförstådd, outtalad premiss. Enligt Aristoteles är entymemet eller "den retoriska syllogismen" retorikens viktigaste övertalningsmedel."
<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/entymem>

flyga rakt mot sjö
mot öarna *entymem*⁶

Texten växlar mellan lakoniskt korthuggna och mer punktmarkerande, utbroderade partier. Som jag har valt att läsa texten kan den delas in i tre delar. I den inledande delen uppehåller sig språket kring medicinska termer och tycks måla upp en reflektion över ruset, där jag även läser in en konflikt mellan fördärv och bot, där ingen vidare värdering tar sig uttryck. Denna konflikt konstateras på ett distanserat vis och perspektivet känns inåtvänt och intimt och i bristen på ett centralt *Jag* uppstår en granskande distans, en stilistisk tendens jag uppfattar som återkommande i boken.

Texten gör sedan, i den andra delen, en helomvändning och byter helt perspektiv från det medicinska, inåtvända, kroppsliga till ett astronomiskt plan, där jorden placeras i relation till dess kosmiska ekosystem. Genom himlakropparnas påverkan på varandra och på vår mänskliga navigationsutrustning återvänder texten tillbaka till jorden, där den i textens tredje del målar upp en social miljö med kvinnor som sliter ut sina kroppar i vapenfabriker där de med tiden transformeras till sina egna öknamn och tycks drömma om att få överge sin tröstlösa tillvaro. När jag återvänder till mina anteckningar från då jag analyserade och läste dessa texter noterar jag kring kommentarerna runt *Entymem* omdömet att den "upprättar en dissociativ intimitet"⁷. Jag tänkte

⁶ Börjel, Ida. *Ma*, S. 73, Albert Bonniers förlag, 2013.

⁷ personliga anteckningar

förmodligen inte på det motsägelsefulla i beskrivningen när jag antecknade den, men betraktar den fortfarande som träffande.

Jag vill åter betona att denna redogörelse endast avspeglar *min* läsning av texten. Huruvida den är mer korrekt än en alternativ tolkning är dock av ringa betydelse för dess kompositoriska inflytande. Analysen jag kom att landa i innefattade en uppdelning av texten i tre delar: den inledande, anonyma och introspektiva, det astronomiska, sammanlänkande mellanpartiet som pekar ut mot ett större sammanhang och kopplar samman mänskligheten med det oerhörda kosmiska och slutligen den jordbundna, där en social miljö etableras vars hårda verklighet fjättrar dess invånare som vill bort därifrån. Jag läser in ett eskapistiskt tema och en skiftande men återkommande konflikt mellan två sammankopplade element som en röd tråd genom texten.

Inför projektet hade jag mailkontakt med Ida Börjel och vi stämde träff för att båda få diskutera och ställa frågor kring projektet. Vi diskuterade inte några kompositoriska idéer i detalj utan talade mer generellt om projektets förutsättningar, mina tankar kring musiken och texten, vad som fick mig att vilja jobba med hennes texter och så vidare. När jag förmedlade tolkningen av texten jag valt ut dementerade hon den med ett leende och berättade att hon inte alls såg den som eskapistisk⁸. Jag kände mig förstås lite dum som i någon mening läst texten fel, men lyckligtvis tjatade jag mig aldrig till någon absolut förklaring och insåg i efterhand det positiva i det då ett slutgiltigt facit från författaren själv över textens innebörd förmodligen skulle ha komplicerat det kommande kompositionsarbetet, vilket jag vid samtalets tidpunkt knappt hade påbörjat.

⁸ Samtal med författaren

Entymem i musiken

Att läsa, bearbeta och ta till sig poesi är något som för mig sker i flera etapper: först läser jag texten i sin helhet, stannar upp vid vissa punkter jag inte förstod eller kände extra starkt för och läser dessa igen. Vid en första genomläsning knyts ett abstrakt, känslomässigt band till texten och en röd tråd blir uppenbar. Vid upprepad, återkommande läsning framträder texten i tydligare relation till sin plats i det samlade verket och jag upptäcker gradvis nya detaljer, vrider och vänder på orden och justerar den inre rösten till optimalt tempo och tonläge för lyriken. Upplevelsen liknar för mig på många sätt hur det är att lyssna genom ett nytt musikalbum.

Musikens introduktion

Det tidiga intrycket av det abstrakta ramverket jag får då jag börjar smälta och reflektera över ordval, tematik, form och så vidare ville jag gestalta i styckets inledning. Jag valde att inleda verket med ett lågmält, sakta framväxande kluster mot en hög soloalt som över detta sjunger textens första fras, *giftet fanns, lockelsen*, i en fragmenterad linje, där somliga konsonantljud betonas och fångas upp av övriga kören (*notexempel 1*).

The image shows a musical score for two parts: Alto Solo and Alto 1. Alto 1 and Alto 2 are listed together on the same staff. The music is in 4/4 time. The Alto Solo part starts with the instruction 'Senza vibrato (S.V.)' and 'mp apatiskt'. The lyrics 'gif - - - te - - t f -' are written below the notes. The Alto 1 and 2 part has a 'f' dynamic marking and the instruction 'som en klocka' above a triplet of notes. The lyrics 't k t k t k' are written below the notes. There is a '(luft)' marking above the final note of the Alto Solo part.

- Notexempel 1: sololinje och tickande

Det första mötet med texten gestaltas alltså genom en statisk, enad massa mot en text som finns där, men inte låter sig begripas. Konsonantljuden betonas tydligt och växer ut i sina omgivande stämmor, i vissa fall enbart som musikalisk textur, i andra med en underliggande subtil symbolik. En av dessa symboliskt laddade händelser är tickandet som uppstår ur textens första fras och kan betraktas som pekandes mot teman som tid och närvaro, vilka präglar textens inledning och i musiken framträder som en, i konceptuell bemärkelse, ny ljudtyp med avsändare utanför musiken.

I takt med introduktionens fortskridande tunnas klustret ut och de luftiga konsonantljuden tar en större plats i helhetstexturen då solisternas roll upphör. Texten tilldelas en större plats i musiken och andningsljud integreras bland konsonantljuden, pekandes mot textens kroppsliga och medicinska tematik. Gradvis övergår de rena luftljuden till ett polyfont skikt med viskad recitation, där musikerna tilldelas viss frihet att prägla musiken med instruktioner vilka också ingår i temat kring min upplevelse av textanalysen (*notexempel 2*).

viska påpekande, som ett besked
betona som i tal

3 5

gif-tet fanns lock-el sen i na-no-par-tik-elns irr - färd

p

hjärt - at

betona som i tal
viska uppspelt

and-an hjärt - at mik-ro-söm

fp

f hjärt-at and - an mik - ro -

betona som i tal
viska katatoniskt

- Notexempel 2: uttryck hämtade ur
textanalysen

Sångarna instrueras här att förhålla sig till sin läsning utifrån stämningar och attityder jag läst in och antecknat under analysprocessen. Instruktioner såsom *upphetsat*, *påpekande*, *katatoniskt* eller *stillsamt* dyker upp i noterna. Av lika delar konceptuella som pragmatiska skäl valde jag att göra på det här viset. Jag upplevde själv att dessa pathos under min läsning kom att leta sig in och ta plats i texten och kom under komponerandet att inkludera alla dessa i gestaltningen då jag var rädd för att *ett* enskilt uttryck kunde riskera att sångarna gestaltade musiken alltför teatralt. Av estetiska skäl fick texten hellre riskera att gå förlorad i en tvetydighet än en överdramatisering. Det inledande partiet slutar med "*att stillas*" och det följande partiet börjar med "*Paus; venuspassage*". Som under läsningen kom jag att i kompositionen fästa extra uppmärksamhet vid dessa två fraser. Att stillas kombineras med en ökad mängd ut- och inandningsljud tillsammans med repeterade glissandofraser. I *Paus; venuspassage* uttalas texten för första gången unisont och markerar något formbrytande och nytt i musiken.

Det kosmiska partiet

Den andra delen i texten utgör stommen för styckets resterande duration. Det utzoomande, kosmiska partiet där de musikaliska skikten representerar såväl min tolkning av det övergripande temat som en abstraherad tolkning av vad texten ordagrant förmedlar. I texten omnämns omloppsbanor och magnetiska kraftfält och fortsätter i likhet med det inledande partiet att måla upp två motpoler i nära kontakt. Detta andra parti får breda ut sig mer än det första. Texten är här, som jag läst den, inte bara en fortsättning utan även en länk mellan textens början och

slutdel. Den avslutar genom att peka både framåt och bakåt och pendlar mellan lugn och anspänning.

Musikaliskt inleds den med två skikt. Det första är tänkt som en massa som stämföringsmässigt ständigt pendlar mellan att dras isär och glida närmare. Det är en framåtriktad, polyfon harmonisk struktur där diviseringen i mansstämmorna upphör och ackordföljden rör sig i en kvasisymmetrisk rörelse, likt en omloppsbanan (*notexempel 3*).

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The lyrics are in Swedish. The Soprano part has the lyrics: "lan - - de sol - fläck". The Alto part has the lyrics: "tisk för - bi glid - an". The Bass part has the lyrics: "- - lan - - de". The score is written in a complex, polyphonic style with overlapping lines and a kvasisymmetrisk rörelse.

- notexempel 3: *linjer i det harmoniska skiktet*

Den andra strukturen bygger på idén om en autonom motpol, självständig men ändå knuten till den första strukturen. Ett aktivt skikt som i sitt uttryck ändå förmedlar en kontrollerad, suggestiv närvaro. Om det första skiktet liknas vid en konkret massa av himlakroppar som rör sig kring varandra kan det andra ses som det interstellära mediet: deras sammankopplande länk och omgivning. Detta andra skikt gestaltas via en friare boxnotation, där soprانerna och hälften av altarna i svag nyans med apatiskt uttryck i individuella tempon upprepar varsin serie om fyra staccaterade toner som sammanlagt bildar en kromatisk väv. Dessa boxar övergår successivt i nya boxar där tonhöjden sänks och vokalerna förändras. Sammantaget bildas ett skiftande kontinuum av noter vars

samlade massa ger ett dynamiskt återhållet men aktivitetsmässigt drivande uttryck som självständigt kretsar först över och omkring samt slutligen in i den harmoniska strukturen (efter dess upplösning).

Vad som följer därpå är att den harmoniska strukturen övergår i en delning, som i sin estetiska grundidé liknar sin kronologiska föregångare men här framträder som en aktiv, melodisk förgrund mot liggande toner, alltså en snarlik musikalisk idé med ett aktivt, melodiskt skikt mot liggande klanger. Det boxnoterade skiktet klingar även det ut så småningom och hela ensemblen aktiveras i en högintensiv höjdpunkt (*notexempel 4*).

The image shows a musical score for voice and piano. The top system consists of two staves. The upper staff is for the voice, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lower staff is for the piano accompaniment, also marked *mf*. The lyrics are written below the voice staff. The bottom system also consists of two staves, both marked piano (*pp*). The lyrics continue below these staves. The music features a complex melodic line with many accidentals and a dense accompaniment.

bi gli - dan - de sol vir - v lan -
pa ne i sol - fläck hun - dra de mag -
virv lan - de mag - ne tisk
virv - lan de mag - ne tisk

- notexempel 4: *altar och sopraner i det intensiva melodiska partiet*

I tonmaterialet sker under detta parti en utveckling i register från högt till lågt och mot slutet av denna utveckling börjar musiken åter byta skepnad. Viskningarna kommer tillbaka, både som noterade, unisona lager samt friare, utan angiven rytmisering. Texten som uttalas är huvudsakligen

delar från textens andra del, men även det första partiet återkommer för att betona partiets sammanlänkande funktion. Dessa texter framträder först disparat, sedan som i kanon och kommer slutligen att bli alltmer samlade och unisona. Bakom detta fortsätter altarnas melodiska linje utan att byta register eller uttryck. Med detta slut ville jag gestalta idén ett parti som sammanlänkar början med det nuvarande, men också pekar mot framtiden (*notexempel 5*). Sättet stycket slutar på signalerar inget tydligt slut, utan snarare ett avbrott liknande formens första tydliga brytpunkt, vid "Paus; venuspassage" (*notexempel 6*, se nästa sida).

låg mald talröst - neutralt konstaterande
unison

kom - pass kom pass - ros - en-fanns det av - läs - ba - ra

pass-ros - en - fanns kom - pass - ro - sen det av - läs - ba - ra

sluta abrupt

kom-pass-ros - en - kom - pass - ros - en fanns

sluta abrupt

ning - ar kom-pass kom - pass - ros - en

låg mald talröst - neutralt konstaterande
unison

kom - pass kom pass - ros - en-fanns det av - läs - ba - ra

- notexempel 5: *sopraner, altar och tenorer i styckets sista tre takter.*

52 lägmäld, berättande talröst **D** ♩ = 92

S1. Paus ve-nus-pas-sage

S2. lägmäld, optimistisk talröst Paus ve-nus-pas-sage

A. Solo *p* 3 ve-nus- pas - - - - -

A1. lägmäld, berättande talröst Paus ve-nus-pas-sage

A2. lägmäld, optimistisk talröst Paus ve-nus-pas-sage

T. Solo *pp* m → a

T1. lägmäld, berättande talröst Paus ve-nus-pas-sage m a

T1. lägmäld, optimistisk talröst Paus ve-nus-pas-sage (a)

B1, B2 Unis lägmäld, berättande talröst *p* m

- notexempel 6: Sopraner, altar och tenorer i styckets sista tre takter.

Jag betraktar i skrivande stund inte detta projekt som avslutat utan som ett första experiment i ett mer långsiktigt arbete. I och med att textens sista parti fortfarande kvarstår att komponera lät jag hellre stycket sluta på detta tvetydiga vis än att nöja mig med att ha omfattat två tredjedelar av texten, vilket vore att kompromissa med den konceptuella idén om att utgå från texten som helhet.

Avslutning

Som tidigare nämnt så ägnade jag mycket arbete åt att läsa och analysera text, även efter att jag fattat beslut om vilken text och författare jag ville använda. Under den här perioden lyssnade jag också på mycket körmusik, mestadels från sent sextiotal och framåt. Jag kom att uppfatta vad jag upplevde som en tendens gällande texthanteringen i mycket av denna musik, där textens roll ofta kändes reducerad och sekundär, som att många tonsättare drog sig för att låta texten ta plats. Jag vågar inte hävda med någon säkerhet att så ofta är fallet då informationen jag satt mig in i gällande dessa verk generellt varit ganska kortfattad, samt att texten i många verk varit på språk jag inte förstår. Poängen med denna observation är inte att anklaga någon tonsättare för slarvig eller dålig texthantering utan att jag, som ett svar på denna och flera andra upplevda tendenser inom modernistisk och samtida körmusik, kom att börja definiera vad jag ville åstadkomma i mitt eget arbete utifrån vad jag kände saknades i mycket av den musiken jag hade hört. Detta var en bidragande faktor till varför det inledande textarbetet blev för omfattande för projektets bästa. Jag ville verkligen först definiera textens innehåll och granska detta som självständigt material *innan* jag inledde det musikaliserande arbetet. Förarbetet var bra och nödvändigt men det gav även upphov till en distans mellan musiken och texten, något jag i efterhand har kommit att betrakta som en bromskloss för projektet. Tids nog kom jag ofrånkomligen det stadium i processen där jag behövde börja arbetet med själva musiken och där började problemen med detta uppenbaras.

Jag hade knappt fått in några ord alls i musiken när jag komponerat strax över tre minuter, vilket berodde på att jag kände en maktlöshet inför det faktum att vad jag försöker skapa är *musik*. Stycket bygger på min läsning och analys av texten men måste och kommer förmedla något helt annat än dess förlaga. Mitt fokus var centrerat kring den konceptuella idén om förlagan och rent musikaliskt definierade jag mycket av min drivkraft utifrån vad jag *inte* ville göra, utan att riktigt ha någon bra idé för vad jag ville göra istället. Den mur som i mitt huvud kommit att resas mellan komposition och förlaga blev besvärlig att hantera. Att skriva musiken så att den tydligt illustrerade orden i texten kändes banalt, men att bortse från orden och skriva musiken i distans till texten kändes orättvist. Att bara låta texten framträda genom läsning skulle betona texten och dess utommusikaliska ursprung, men missgynna det musikaliska uttrycket och därmed intrycket av musik och text som helhet. Då jag försökte hantera dessa frågor kom jag gradvis till insikten att jag blev tvungen att utsätta det konstnärliga arbetet för ett antal kompromisser och därmed ta ett steg tillbaka från det analytiska förarbetet.

Jag beskrev tidigt i texten hur de system jag använder mig av har som främsta funktion att hjälpa mig hitta mening i komponerandet, ett sätt att finna inspiration. Fördelen med vad jag i textens inledande kapitel beskrev som den första, *strikt musikaliska* metoden: att sätta upp pedagogiska mål och realisera dessa genom mer klassiska kompositionstekniska metoder är att möjligheten att revidera, byta ut eller förändra metoden utifrån behov är så mycket större då ingen förlaga finns att ta hänsyn till. En teknik kan justeras och tillämpningen kan variera beroende på hur musiken utvecklas

eftersom att den får omedelbara, tydligt avläsbara konsekvenser. Stämmer inte resultatet med den musik jag vill skriva ändrar jag eller byter metod. Den *utommusikaliska* ingången erbjuder å sin sida möjligheten att uppehålla sig i ett gränsland mellan en oskriven musik och ett redan existerande material på besök i processen. En sådan ingång kan dock ge upphov till andra svårigheter, där både problem och lösningar är av mer svårgreppbar karaktär. Att bortse från förlagan går inte och att justera en lika intellektuell som känslostyrd process är en mer komplicerad åtgärd än att bara justera en kompositionsteknik. I fallet *Det avläsbara* blev lösningen en sorts kompromiss, där jag tog ett steg tillbaka från texten, fokuserade mer omsorgsfullt på vissa aspekter av den och lät andra ta plats i musiken mer som en klangfärgsparameter. Jag övergav min idé om att i princip varje ords placering i stycket måste vara intellektuellt rättfärdigad, började istället tänka på orden som musikaliska objekt och helt enkelt pröva mig fram; i princip komponera fritt.

De praktiska förhållandena jag jobbade utifrån var även bidragande orsaker till varför jag blev tvungen att söka snabba lösningar på den konstnärliga konflikten mellan idé och utförande. Jag hade ont om tid, inga workshops med kören och få repetitionstillfällen. Dessa faktorer bidrog till att jag blev tvungen att hitta lösningar jag kanske inte hade behövt under andra omständigheter.

Jag tror ingen konstnärlig verksamhet sker helt friktionsfritt och svårigheterna till trots är mitt förtroende för den här musikaliska ingången intakt, för att inte säga stärkt. Vad jag redan från början betraktade som metodens huvudpoäng, att kunna sätta komponerandet och musiken i relation till något utanför musiken, är

något som fortfarande engagerar mig och jag känner ett fortsatt starkt intresse för dess potential och utmaningar. Att översätta det uttryck en text avsedd för att läsas bär på till sång är ett engagerande men hopplöst mål. Sången kan bli hur bra som helst, men förhållandet mellan läsare och text jämfört med förhållandet mellan åhörare och den text som förmedlas i musiken via en sångare upplever jag som alltför väsensskilda för att kunna motsvara varandra i förmedlad upplevelse. En rimlig utmaning i ett arbete som involverar sådana frågeställningar kan därför vara att *inte* förlora sig i ambitionen om att försöka överföra en sådan upplevelse.

Referenser

Litteratur

Börjel, Ida, *Ma*, Albert Bonniers förlag, Stockholm (2013)

Partitur

Tudén, David, *Det avläsbara*, för kör a capella (2018)

Webmagasin

<https://www.fokus.se/2018/04/snacka-om-klass/>

Övrigt

Tudén, David, *Egna anteckningar från kompositionsarbetet* (2017)

Appendix

Partitur, *Det avläsbara*. (2018)

För kör a capella, uruppfört av Radiokören 18/4/2018

- Dirigent: Maria Norberg, Durata: ca 7'00.

