

Kurs: **DG1013**

Självständigt arbete 15 hp

(2018)

Konstnärlig kandidatexamen i komposition
180 hp

Institutionen för komposition, dirigering
och musikteori

Handledare: Mattias Petersson

Adam Eriksson

Gitanjo

Skriftlig reflektion inom självständigt arbete
Till dokumentationen hör även följande inspelning: *Gitanjo*

Innehållsförteckning

Inledning	2
Bakgrund och historik	3
Preparerade instrument.....	3
Preparerad gitarr	3
Bjorn Fongaard (1919 - 1980)	4
David Stackenäs	4
Två poler	5
Hyperinstrument.....	5
Andra relaterade stycken	6
Tread Softly (2016).....	6
Weavenings (2018)	7
Tonsättaren i ensemblen	8
Gitanjo	9
Gitanjos storform	10
Setup	14
Perspektiv	16
Sammanfattning	18
Referenslista	20
Bilagor	20
Videoinspelning från uruppförandet av Gitanjo	20

Inledning

Denna text beskriver arbetet med den konstnärliga delen av mitt examensarbete i komposition, närmare bestämt stycket *Gitanjo* för gitarr, banjo och elektronik som framfördes 12/4 2018 under festivalen Ljudoljud. Texten avser att sätta projektet i relation till andra musikskapare inom samma fält och även min egen produktion i stort. Detta genom att ge en kort historisk överblick av begreppen preparerade instrument och hyperinstrument och genom en överblick över mina tidigare stycken som relaterar till projektet. Den andra delen av texten behandlar *Gitanjo* i form av en genomgång av de centrala koncepten ligger till grund för stycket men också genom en analys av styckets olika formdelar och en genomgång av tekniken som används i stycket. Den avslutande delen av texten är en reflekterande del där jag blickar tillbaka på arbetet med detta projekt och mitt komponerande i stort och diskuterar möjliga vägar framåt.

Bakgrund och historik

Preparerade instrument

Med begreppet preparerade instrument avser jag praktiken att kombinera ett musikinstrument med ett för det instrumentet främmande objekt, med syftet att expandera instrumentets klangliga potential. Jag anser exempelvis inte att en trumpetsordin är en preparering när den sätts i en trumpet då detta är praxis på instrumentet. Däremot om en PET-flaska stoppas in i trumpeteten så är detta en preparering. På samma sätt är trumpetsordinen en preparering om den läggs ovanpå strängarna i en flygel.

Preparerad gitarr

När man har placerat en rad objekt mellan strängarna, lagt gitarren på rygg och spelar på den med extended techniques, alltså för instrumentet ickekonventionella speltekniker, har man transformerat den. Den fungerar inte längre som en gitarr; det går inte spela konventionell gitarmusik med den, den låter inte som en gitarr, den går inte ens att hålla som en gitarr. Det som förstärks av resonanskroppen behöver inte ha något med gitarren att göra, detta kan vara perkussiva ljud av trä mot trä, det kan vara en fläkt som snurrar nära ett F-hål, det kan vara i princip vilket objekt som helst som blir ljudande på/ i/ i närheten av gitarren. Den har blivit ett objekt vars klangliga egenskaper förändras när den kombineras med andra objekt, där resonansen förändras med objektens placering och karaktär. Gitarren i det här sammanhanget är inte längre en gitarr, den är ett objekt vars potential bara kan realiseras i kombination med andra objekt.

Bjorn Fongaard (1919 - 1980)

Fongaard var en norsk kompositör och gitarrist som utforskade gitarrens klangliga möjligheter redan på 60-talet. Han arbetade med prepareringar och konstruerade även en kvartstonsgitarr.

Hans stycke *Galaxe*¹ for 3 quarter tone guitars Op. 46 (1966) innehåller en mängd okonventionella speltekniker och en uppsjö av ljud som alla är producerade på, men inte låter som gitarr. De tre gitarrerna växlar mellan att spela långa utdragna klanger och korta impulser. Stycket pendlar på så vis mellan de minsta tänkbara klangerna och gestkroppar av kosmiska proportioner. Reverb och en varierad dynamik används här med stor fördel för att skapa en känsla av rymd. Gissningsvis är *Galaxe* ett resultat av ett undersökande av gitarrens klangliga potential, Men musiken har inte samma undersökande drag som man ofta hittar inom improvisationsmusik. Det musikaliska materialet behandlas med olika typer av processer, det sker förtätningar och förtunningar av innehållet, musiken etablerar långa riktningar för att sedan tvärt ändra riktning. Detta är inte ovanligt inom improvisationsmusik men organisationen av materialet i *Galaxe* präglas av en komponerad logik som man inte hittar inom fri improviserad musik. Fokus ligger här på de långa linjerna, relationen mellan de olika materialtyperna och deras utveckling över tid, och inte på ett utforskande av varje enskilt ljud i stunden.

David Stackenäs

David Stackenäs är en improvisationsmusiker som preparerar gitarren på en rad olika sätt och kombinerar dessa prepareringar med olika extended techniques. Allt detta för att förlänga instrumentets klangliga potential och användningsområde. Hans musik har ofta ett utforskande drag. Men han nöjer sig inte med att bara producera och kombinera ljud som han hittar genom sina materialforskningar. Han förädlar dessa. Som på skivan *Bow*² där han genomgående spelar långa klanger med bland annat fläktar. Dessa klanger presenteras inte bara, de undergår en konstant transformation. Dessa

¹ Fongaard, Bjorn. [Bjorn Fongaard – Elektrofon: Works For Micro Intervallic Guitar 1965-1978, Galaxe \(For 3 Quarter-Tone Guitars\), Opus 46 \(1966\). Prisma Records](#)

² Stackenäs, David. *Bow*, 2006, [Kning Disk](#)

transformationer åstadkommer han genom att ändra position på fläktarna. Detta görs i sådan utsträckning att de mest oanade klanger träder fram. Denna förädling är mer eller mindre konstant och görs i stunden genom ett aktivt lyssnande efter de minsta detaljer mot vilka fokus riktas och dessa blir formskapande element sprungna ur stunden.

Två poler

Stackenäs och Fongaards olika ingångar till gitarren kan sägas utgöra två poler som jag rör mig mellan under mitt eget styckes gång. Under vissa partier ligger fokus på den komponerade logiken och relationer mellan olika materialtyper och om de undergår någon typ av process. Under andra partier ligger tonvikten mer på att jag som musiker i stunden undersöker gitarren och utforskar en klangvärld.

Stycket är inte exakt noterat och det finns utrymme för mig som musiker att fatta beslut i stunden, men på grund av att alla aktioner och vilken ordning de kommer i är fastställda på förhand skulle jag inte kalla detta för improvisation. Även den sista delen som är väldigt öppen och som faktiskt har en del improvisatoriska element skulle jag inte påstå är improviserad. Återigen är det långa förloppet bestämt på förhand även om många beslut tas i stunden. Vad som gör att den sista delen (D-delen) i *Gitanjo* är det parti som ligger närmast det friimprovisatoriska spelsättet är att det aktiva lyssnandet är den viktigaste parametern som jag förhåller mig till. Det är ofrånkomligt att jag lyssnar även tidigare men då handlar det mer om att lyssna för att säkerställa en timing eller att jag får rätt klangliga resultat av de aktioner jag utför. I D-delen så lyssnar jag till vad som händer i högtalarsystemet och instrumenten och reagerar samt anpassar mitt spel efter vad jag hör. På så sätt är det aktiva lyssnandet här ett fundament för formen på ett annat sätt än när jag lyssnar för att säkerställa en gestaltning av en befintlig form. Detta reagerande och anpassande är kopplingen till improvisationsmusiken även om inte *Gitanjo* i sig är improviserad musik.

Hyperinstrument

Begreppet hyperinstrument myntades av den amerikanska kompositören Tod Machover. Han har uppfunnit en mängd olika hyperinstrument där en del av dem

är baserade på konventionella musikinstrument, exempelvis stränginstrument. Dessa instrument utrustas med sensorer som en mjukvara sedan läser av och tolkar. Syftet med detta är att förlänga instrumentets virtuosa potential, och att låta en sådan virtuositet bli tillgänglig för fler. Här används data från själva spelandet av instrumentet till att bearbeta ljuden i en elektronisk miljö.³

Ett annat exempel på ett hyperinstrument är Bennett Hoggs *The resistant violin*. Det är en violin där stråken sitter fast i instrumentkroppen med ett antal elastiska band. På dessa band sitter sensorer som mäter trycket från spänningarna i bandet. Denna information används sedan för att elektroniskt bearbeta ljudet från violinen. Detta för att använda begränsningen som det faktiskt innebär att mäta stråkens tryck som en musikalisk idé.⁴

Dessa exempel står för två olika ingångar när det gäller att förlänga ett instrument. I Machovers fall handlar det om att anpassa instrumentet så att det kan påverka något utanför sig självt (en elektroakustisk miljö) utan att för den sakens skull påverka instrumentets konventionella spelbarhet. Denna ingång jobbar mycket med instrumentet, dess idiom och dess historia. I Hoggs fall handlar det om det motsatta. Han har manipulerat instrumentet till den grad att det är omöjligt att spela det med konventionell teknik. Hogg vill att den begränsning som banden med sensorerna utgör ska vara den viktigaste parametern som musikern spelar med och mot. Denna ingång jobbar mot instrumentets idiom och historia för att hitta nya användningsområden för det, för att definiera violinen på ett annat sätt.

Andra relaterade stycken

***Tread Softly* (2016)**

Under mitt första år på kandidatutbildningen i komposition skrev jag *Tread Softly* för preparerad banjo och ensemble bestående av klarinett, tuba, violin och cello.

³ Machover, T. (2007). My Cello. In S, Turkle. *Evocative objects: Things we think with*. Cambridge, Mass. : MIT Press, cop. 2007

⁴ Hogg, B. (2008). Hämtad 23 April, 2018, från <http://www.bennetthogg.co.uk/?p=18>

Det var mitt första stycke där jag skrev in mig själv i ensemblen. Idén bakom stycket var att banjon skulle fungera som en klanggenerator för ensemblen. Det harmoniska materialet kom från analyser av de klanger som jag producerade på banjon, ensemblen använde detta material för att röra sig in och ur den väldigt sköra klangvärld som banjon etablerade. Ensemblen växlar mellan att spela långa klanger i *senza misura*, ett resultat av att det var stört omöjligt att producera dessa banjoklanger i "time", och gestiskt material som växer fram ur dessa klanger. Det gestiska materialet får under andra halvan av stycket ett "eget liv" som jag improviserar på banjon mot.

***Weavenings* (2018)**

Metoden att arbeta fram ett harmoniskt material från analyser av preparerade instrument har jag fortsatt använda mig av, bland annat i mitt orkesterstycke *Weavenings* (2018) där det harmoniska materialet bygger på en spektralanalys av en gitarrsträng preparerad med en krokodilklämma.

Det finns flera paralleller mellan *Weavenings* och *Gitanjo*, dels så försöker jag i båda styckena se och gestalta materialet ur olika perspektiv. I *Weavenings* sker detta genom att spektralklangen som stycket bygger på behandlas på en mängd olika sätt. Dels bearbetas den genom modulationer och transpositioner. Dels är den både ett fristående element och en fond för andra musikaliska processer. I *Gitanjo* är detta ett centralt koncept som genomsyrar hela kompositionen, mer om det på sida 16.

Ytterligare en parallell mellan styckena är tanken om det riktade och det riktningslösa. *Weavenings* pendlar mellan långa linjer och täta ackord som sätter igång och stoppar en statisk musik med solopartier, tanken med dessa solopartier var att de inte ska ta sig någonstans, de ska vara riktninglösa. Samma tanke går att spåra till *Gitanjo* men här är det frågan om hela formdelar som ska vara riktade eller riktningslösa.

Tonsättaren i ensemblen

Varför vill tonsättare skriva in sig själva som musiker i sina stycken? Sanne Krogh Groth bad ett antal tonsättare reflektera över fenomenet composer-performer i tidskriften *Seismograf*. I ett transkriberat panelsamtal formulerade sig Simon Steen-Andersen såhär:

“I would say that my ego is very concerned with how the work is delivered and also how it is received and so on, and much less concerned with which face you see up on stage. I am not doing it to expose myself. (...) I believe much more in the practical necessity. In a piece like *Run Time Error*, I can't really see how I would differ between performing and composing that piece because every little step or every little idea builds up as a part of the composition, I am already thinking of the performance and the whole logistics of it while composing. I could of course build up something and then have somebody else come in and learn it, but they would have to start from scratch. It just seems like the logical next step to do, since I actually can do it.”⁵

Precis som för Steen-Andersen har det för mig handlat om nödvändighet, istället för att arbeta fram en väldigt specifik notation för mina aktioner och sedan hitta en musiker som kan utföra dem, så jag har helt sonika bara gjort det själv. Mitt intresse har inte legat i att utforska vad min identitet som tonsättare gör med förståelsen av musiken i publikens ögon, utan snarare vad jag som tonsättare kan bidra med musikaliskt om jag också framför musiken.

Det har även handlat om att säkerställa ett visst resultat genom att göra det själv. När musiker framför skriven musik kan det uppstå en distans mellan musiken och musikern, musiken behöver inte nödvändigtvis vara förankrad i musikern, vilket i så fall leder till att musikerns relation till musiken stannar vid att vara en uttolkare av ett symbolsystem. Detta är ett problem då livemusik kräver hängivna framföranden. Ett sätt att eliminera den distansen är att den som skrivit musiken också framför den. När jag framför min musik är det inte en tolkning av ett symbolsystem som lyssnaren hör utan det är “råmusik”, musik som inte skapas genom ett filter av interpretation.

Fördelen med att själv framföra musiken är att kompositionsprocessen och instuderingen pågår parallellt så behovet av notation är minimalt. Det finns

⁵ Krogh Groth, S. (2017). Hämtad 23 April, 2018, från <http://seismograf.org/artikel/performer-composer-panel>

inget partitur som kan tolkas på fel sätt; jag kan spela fel men inte på grund av att jag inte förstår musiken eller notationen. Jag som musiker kan också ha en mycket friare roll eftersom jag hela tiden vet vad tonsättaren (jag) är ute efter.

Under arbetet med *Gitanjo* har dessa fördelar blivit tydliga. Jag hade inte kunnat göra samma stycke om jag noterat det exakt. Men jag har också blivit nyfiken på hur resultatet skulle bli om jag hade noterat stycket och gett det till en musiker. Kan jag som tonsättare ge interpreten en musikalisk anledning att förkroppsliga musiken på samma sätt som om den hade skrivit musiken själv? Jag tror att distansen mellan musiken och musikern skulle kunna bli avsevärt mindre om musikern dels får en längre period för instudering, men också om musikern får en mer aktiv roll när det gäller att välja eller finslipa materialet. Om musikern själv får visa vägen i fråga om hur den ska utföra en aktion på sitt instrument så har den i någon mån redan förkroppsligat musiken.

Gitanjo

Inspirerad av improvisationsmusiker så som Stackenäs började jag göra mina egna utforskningar av gitarren. Jag placerade objekt mellan, under och på strängarna för att manipulera klangen. Till en början så kombinerade jag dessa med det konventionella sättet att spela gitarr, jag knäppte på strängarna. Men ganska snart lade jag gitarren på rygg och började laborera med andra speltekniker. Genom att spela med exempelvis en Ebow så kunde gitarren låta på obestämd tid, något som är omöjligt med den konventionella speltekniken. Om man knäpper på strängen så dör tonen ganska snart, med tremolo så går det att få till en kontinuerlig klang, men hur länge denna går att hålla i är beroende av gitarristen.

Genom att gnida, dra, skrapa, slå, studsa olika objekt mot strängarna eller övriga ytor på gitarren kunde jag producera en rad olika ljud som i allt högre grad lät mer som musique concrète än som konventionell gitarmusik. Jag började också laborera med att skicka en ljudsignal till en elektrodynamisk exciter som jag hade fäst under banjoskinnet, detta var första steget med att förlänga gitarren med en banjo, alltså hyperinstrumentet *Gitanjo*.

Gitanjo är ett hyperinstrument bestående av moduler som aktiveras genom att de spelas på, dessa aktiverar i sin tur andra moduler i systemet. Modulerna är alltså sammanlänkade i ett feedbacksystem. Om man exempelvis knäpper en sträng på banjon så kommer denna aktivitet ge upphov till ett eko i gitarren. Detta eko kommer i sin tur ge upphov till ett eko i högtalarsystemet och i banjon. För att undvika den vanliga exponentiella typen av rundgång så sker detta i etapper med ett delay. Detta är ett sätt att spela där systemet sätts igång med en ljudalstrande aktion, men ljudet som produceras frikopplas snabbt från denna aktion och börjar i sin tur alstra nya ljud.

Gitanjo är inte ett hyperinstrument i betydelsen att sensorer mäter ett fysiskt fenomen som sedan används som underlag för elektronisk bearbetning i en mjukvara. Det som är hyper i hyperinstrumentet *Gitanjo* är förlängningen av instrumenten och den modulära situationen som instrumenten befinner sig i. Gitarren är förlängd med en mängd olika prepareringar, de aktioner som utförs på gitarren blir också förlängda med elektronisk bearbetning av klangerna; de gester som ger upphov till det ljudande blir på så sätt "hypergeste". Extremfallet av gitarrens förlängning är när den förlängs med en banjo.

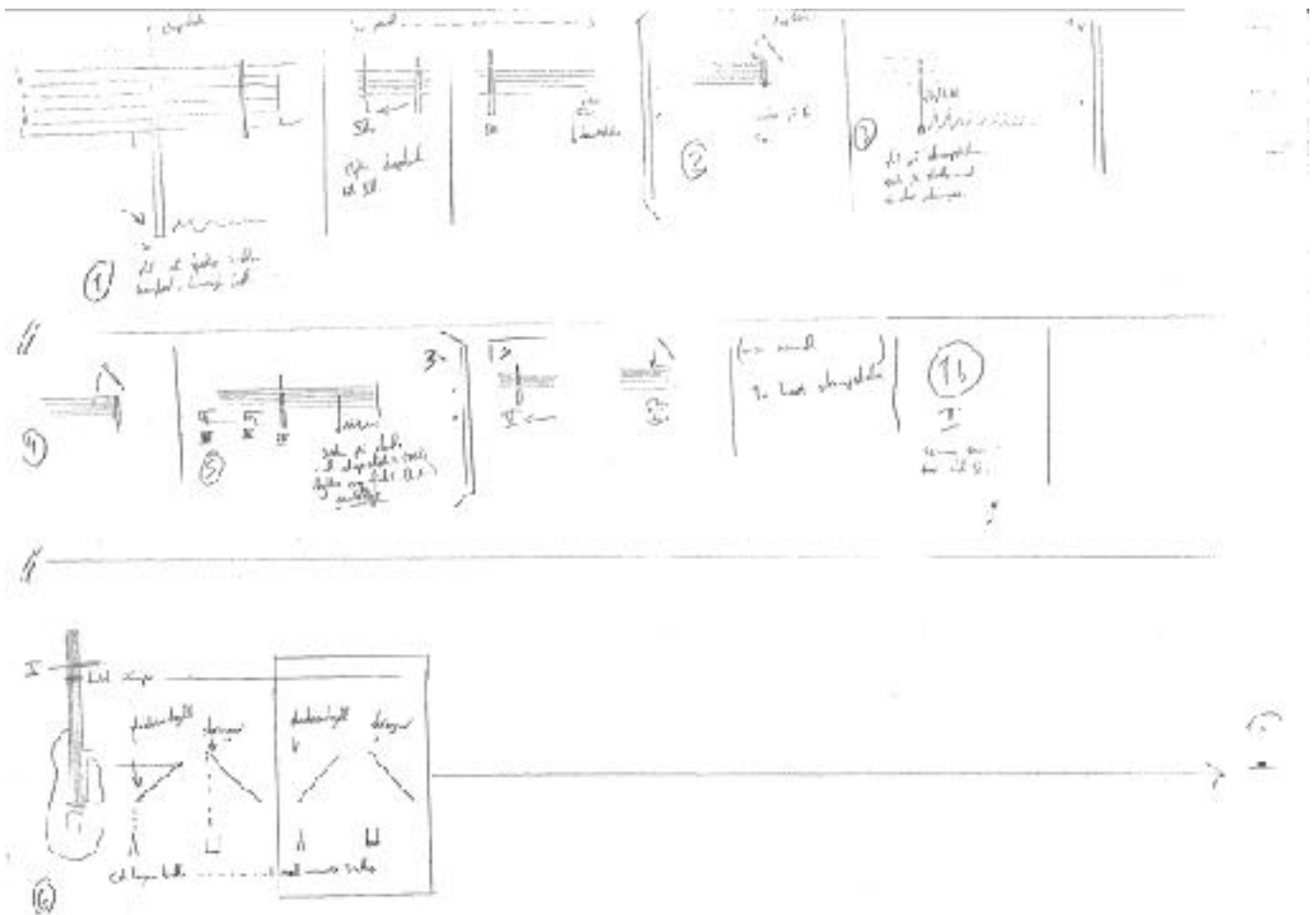
Gitanjo har även en spatial dimension som kan definieras som hyper. Normalläget för knäppinstrument av typen gitarr och banjo är att de antingen är helt akustiska eller spelas med förstärkare. De brukar på så vis vara bundna till en position i rummet. I *Gitanjo* låter de dels akustiskt men är också förstärkta och utspridda i rummet, både i form av fasta positioner men också med panoreringar som flyttar ljudet i rummet.

***Gitanjos* storform**

Gitanjos storform är organiserad i 4 formdelar. De bygger alla på olika sätt att angripa gitarren som uttrycksmedel och alla har olika funktioner inom stycket.

A-delen är gjord med en för mig ganska typisk kompositionsmetod. Den inbegriper två parallella processer. Dels är den en rörelse mellan tonhöjder och rytmiskt material till brus, dels så är den en rumslig rörelse där inledningen tar hela rummet i besittning och fortsättningen är en successiv rörelse mot att blottlägga den akustiska gitarren.

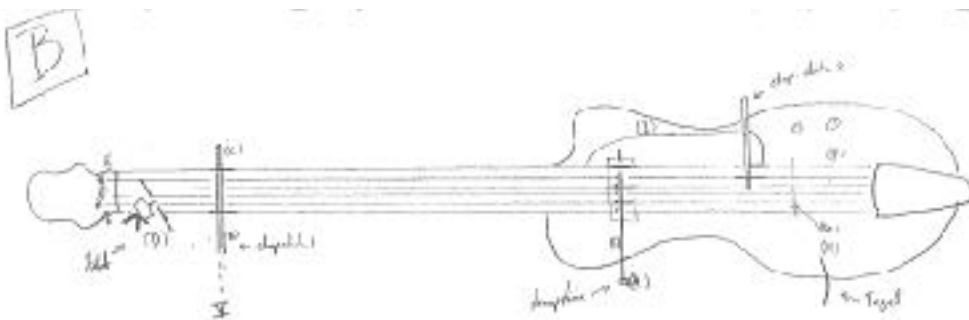
Stycket börjar med en aktion vars resulterande klang hänger kvar i en utsträckt form, dels som ett långt reverb, dels som en elektroniskt bearbetad sampling av samma aktion. Mot detta spelas en motivliknande figur på gitarren som transponeras tre gånger och bildar en övergång till andra halvan av A-delen. Nästa aktion är en variation på den inledande, den hänger också kvar i en utsträckt form men denna gång endast i form av ett reverb. Mot detta kommer ett nytt material, brusljud som både är förstärkt, bearbetat med ringmodulation och med en panorering som gör att ljudet virvlar runt i rummet. Detta pågår ett tag men successivt försvinner den elektroniska bearbetningen, förstärkningen och panoreringen och kvar blir endast det akustiska ljudet i dess oförställda form.



Tabulatur till A-delen

B-, och C-delen har varit det stora kompositionsmissiga dilemma under arbetet med detta stycke. B-delen innehåller en mängd olika ljud som projiceras från olika delar av rummet, C-delen består endast av en oscillerande drone. Min

första tanke var att B-delen skulle börja med ett reducerat material för att sedan expandera i ett stort crescendo. Detta skulle sedan följas av ett statiskt tillstånd där rummet vibrerar med en drone i ett tidlöst tillstånd (C-delen). Jag såg ett par problem med denna vinkling av materialet, dels skulle B-delen kräva en virtuositet och en riktning av fokus mot aktionernas energiutveckling som jag i detta stycke ville röra mig bort ifrån. Så jag bestämde mig för att göra tvärt om. B-delen, den del av stycket där den mesta informationen finns, den skulle präglas av avsaknad av riktning och frammana ett tidlöst tillstånd. C-delen, som endast innehåller en oscillerande klang, den skulle bli extremt riktad.



- 1- (A) stc på dampstake
- 2- (B) 1/2 staka på djupa stakt. Helt annat vil (C)
- 3- (A)
- 4- (C) 1 staka på djupa stakt (pp)
- 5- (D) sakt på stakt, samtidigt som (C) låter skiljan.
- 6- (E) staka på dampstake. Helt annat vil B
- 7- (F) 1 staka mellan bryggan (vil a)
stäng av stakt
- 8- (G) Helt - lagad
- 9- (H) 1 staka på lagad → mellan bryggan
- 10- (A)
- 11- (I) A H 1/2 bryggan botten på plöjbar-stycke. } 7/8



Tabulatur till B-delen

Hur gör man då för att komponera något riktningslöst? Jag hade en stor mängd material som behövde organiseras på ett sådant sätt ingen riktning uppstod. Jag valde ut ett antal aktioner och organiserade dessa i en lång loop. Dessa aktioner överlagras med tidsbaserade effekter från olika positioner i rummet. Dessutom spelas en panoreringautomation på de olika kanalerna (som är utspridda i rummet) så att perspektivet på det som låter hela tiden skiftar.

Min intention med att organisera materialet på detta sätt var att de aktioner jag utför på gitarren på ett sätt är frikopplat från hur rummet betar sig. Och genom det inte behöva lyssna och anpassa mig till min omgivning utan bara utföra aktionerna i den givna ordningen i en form av rit. Aktionerna på gitarren är på så vis inte en del av en komponerad logik eller en gestaltning av en process. Detta rituella sätt att aktivera gitarren ska vara en konstant som verkar i en föränderlig miljö.

Hur gör man för att rikta det statiska? Någon eller några parametrar måste ha någon slags utveckling över tid. I detta fall handlar det om ett crescendo som jobbar med tre parametrar: volym, täthet och register. C-delen innehåller alltså endast en oscillerande drone som jag åstadkommer genom att placera två E-bows på samma sträng. Denna sträng är delad på mitten med en pinne och den varierade intonationen på stränghalvorna åstadkommer oscillationen. Gitarren producerar nu ett helt statiskt ljud utan vidare hjälp från mig. För att få detta statiska ljud riktat måste någon eller några av dess parametrar ha en utveckling över tid. Denna utveckling sker i parametrarna volym och täthet. Riktningen sker genom att ljudet crescenderar i högtalarna och genom att en harmonizer ökar tätheten i dronen. För att få lite extra schvung i crescendots slutfas så oktaveras den även ner. Den kombinerade effekten av dessa behandlingar är en framåtriktning, dronens utveckling över tid frammanar känslan av att den ska leda fram till något. Den blir "dominantisk".

Detta sätt att arbeta på, att vrida och vända på vilken funktion ett material eller en formdel kan ha har varit inspirerande och är något som är värt att utforska vidare. Sen om B-delen faktiskt upplevs som riktningslös och hur pass "dominantisk" C-delen blir är kanske inte det viktigaste. Genom att använda denna metod så har jag fått ett annat resultat och en större förståelse för hur musikalisk form kan användas som uttrycksmedel än om jag hade gått på min första instinkt. Vad menas egentligen med att låta ljuden/materialet bestämma formen?

Är det att vid mötet med ett material gå på sin instinkt och låta sina kompositoriska val präglas av vad materialet "säger till en"? Eller gäller det att skapa förutsättningar för materialet att uppnå en annan potential? Är det ens möjligt att frikoppla musikalisk form och dess funktioner från materialet på det sättet som jag hade tänkt mig?

D-delens utveckling är egentligen enkel, det är en process från preparerade instrument till icke-preparerade instrument. Detta sker samtidigt som jag spelar på banjon med stråke och modulerna är aktiva vid olika tillfällen.

D-delen är den del av stycket där gitarren, banjon, högtalarna och rummet smälter samman, de transformeras till *Gitanjo*. C-delens drone projiceras in i banjon (där sitter en högtalare under skinnet), och jag spelar på den genom att placera olika objekt på skinnet som producerar olika resonanser. Alltså spelar gitarren banjon som jag sedan spelar på, banjon har blivit en förlängning av gitarren. Sedan försvinner dronen ur banjon och dessa resonanser fortsätter klinga i högtalarsystemet. Genom att koppla en mikrofon på banjon till en envelope follower som styr en fläkt vid gitarren så kan även gitarren resonera med banjon. Gitarren, banjon och högtalarna är sammankopplade i ett och samma feedbacksystem, separationen mellan dem är här endast skenbar, hela rummet har således blivit en *Gitanjo*; ett dynamiskt hyperinstrument vars proportioner bestäms av hur många moduler som är aktiva vid varje givet tillfälle.

Setup

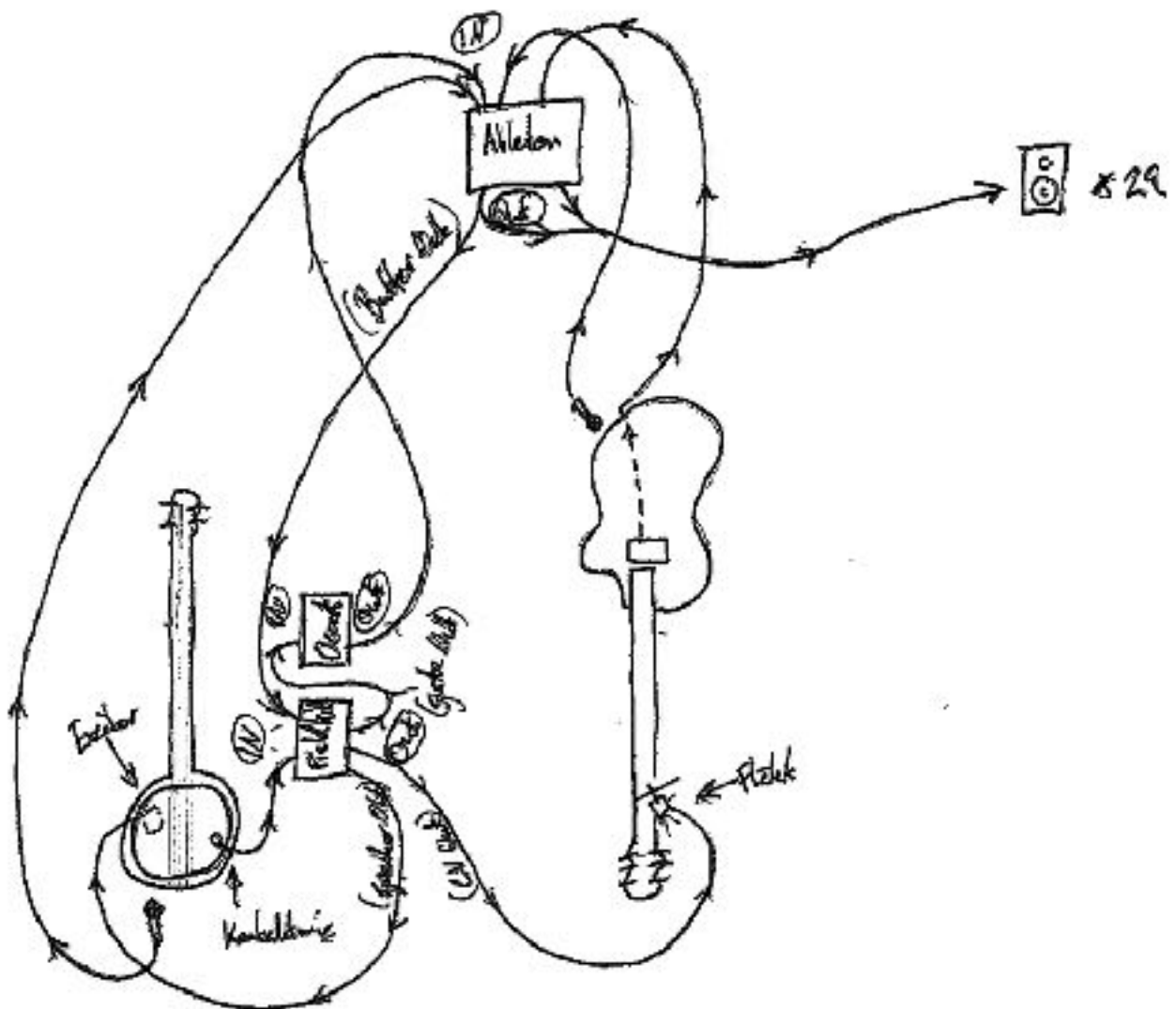
De prepareringar som används är av flera typer. Gitarren prepareras dels med strumpstickor och ätpinnar som fästs på olika sätt mellan och under strängarna (detta i A- till och med C- delen) och dels med krokodilklämmor som sätts på strängarna (detta i D-delen). Strumpstickorna och ätpinnarna spelas på med olika tekniker, dels olika sätt att slå på dem, men även genom att spela på dem med en cellostråke med varierande grad av tryck med stråken. Vid gitarrhuvudet finns även en liten fläkt som slår an strängarna. Denna fläkt kan aktiveras genom att man vrider på en potentiometer som styr dess strömförsörjning, denna strömförsörjning kan även styras via kontrollström (CV). Banjon prepareras med

krokdiillämmor på strängarna och olika små objekt som läggs på skinnet. Banjon spelas med stråke på strängarna och med en strumpsticka på skinnet.

Gitarren är uppmickad med tre olika typer av mikrofoner. Dels en kondensatormikrofon (Neumann KM-184), dels den inbyggda gitarrpickupen och dels en kontaktmikrofon som är fäst på undersidan av plektrumskyddet. Detta för att de tre olika typerna av mikrofoner förstärker olika kvalitéer av samma ljud. Mer om detta på sida 16. Banjon är uppmickad med en kondensatormikrofon av samma typ som används på gitarren (Neumann KM-184).

Dessa mikrofoner och en semi-modulär synth av typen Make-noise 0-coast skickas till fem kanaler i Ableton live. I Ableton finns förprogrammerade enveloper för varje formdel som skickar kanalerna dels till olika positioner i rummet och dels till olika effektbussar. Två av dessa effektbussar sköter spatialiseringen av de ljud som panoreras i högtalarsystemet, två av effektbussarna är olika reverb, en effektbuss är en ringmodulator och två av effektbussarna är delayer som i sin tur också kontrolleras av förprogrammerade enveloper.

För att få till en rundgång i detta system så skickas kanalerna med delay via en liten mixer av typen KOMA-electronic Field Kit till en högtalare av typen elektromagnetisk transducer som sitter under banjoskinnet. På banjoskinnet sitter en kontaktmikrofon som även den går in i mixern. Ljudet från kontaktmikrofonen på banjoskinnet går in i mixern, via en aux till en envelop-detector. Denna omvandlar amplituden till CV som sedan styr fläkten som spelar gitarren. Envelope-detectorn skickar även en gatesignal som aktiverar synthen. På så sätt blir detta till ett feedbacksystem, när någon av de mikrofonerna på gitarren eller kondensatormikrofonen på banjon tar upp ett ljud skickas detta in i Ableton. Det skickas då via effekterna ut i högtalarsystemet och även till högtalaren i banjon. Detta leder till att fläkten vid gitarren börjar snurra och detta sätter även igång synthen, dessa ljud skickas då igen in i Ableton och så håller det på. Detta system går att spela på genom att kontrollera hur mycket av ljudet från Ableton och kontaktmikrofonen på banjon som ska skickas till högtalaren inuti banjon.



Feedbacksystemet

Perspektiv

Detta projekt har för mig handlat mycket om att se instrumenten, materialet och dess funktioner ur olika perspektiv och använda dessa perspektiv som kompositionsmetod. Vad gäller materialet så tar sig detta uttryck i bearbetningen och gestaltningen av det. Något som låter kanske bara låter på ett visst sätt eller så kan samma sak låta på många sätt. Ett litet ljud kanske kan bli något stort, ett brett ljud kanske kan bli smalt, långt borta eller nära, här eller där.

Detta har även tagit sig uttryck i den tekniska realiseringen av stycket. Genom att använda flera olika typer av mikrofoner så kommer olika perspektiv förstärkas. Om jag utför en aktion på gitarren och ljudet plockas upp av en kontaktmikrofon på plektrumskyddet blir resultatet helt annorlunda än om det är gitarrpickupen som plockar upp ljudet. Detta leder till att det hela tiden finns flera dimensioner av ljudet att tillgå. I A-delen är detta en parameter som jag har komponerat med, mikrofonerna är aktiva vid olika etapper för att få ett specifikt resultat. I B-delen sker detta automatiskt och skapar en föränderlig miljö som är resultatet av vilken aktion som utförs och vilken mikrofon som fångar ljudet, och även vilken mikrofon(/kanal) som skickar ljudet till en effekt.

Instrumenten behandlas också på olika sätt beroende vilket perspektiv de ses i. Om ett instrument ses som ett rituellt objekt så får det implikationer för vad som komponeras för det, ses det som en klanggenerator eller ett hyperinstrument kommer det få andra implikationer för kompositionen.

Tanken om att se samma sak ur olika perspektiv och att ställa dessa perspektiv mot varandra återfinns också i den elektroniska bearbetningen av det ljudande. När en aktion, genom komplex bearbetning, får flera olika ljudande resultat tillkommer alternativa perspektiv på denna aktion. Förståelsen för ljudets tillblivelse breddas då genom dessa alternativa perspektiv.

Sammanfattning

En av anledningarna till att jag började skriva på det här stycket var att jag ville ta itu med en del invanda mönster i min kompositionsprocess. Dessa mönster är dels vissa tankesätt som jag har haft som ingång när jag har börjat komponera musik, dels är de vissa taktiker som jag mer eller mindre oreflekterat har tagit till för att skapa kontinuitet i musiken.

I flera av mina instrumentala verk har haft ganska abstrakta ingångar till det musikaliska materialet och till musikalisk form. Jag har försökt gestalta olika typer av musikaliska processer där jag har börjat med att bygga ett system för själva processen frikopplat från det klingande. Det har lett till stora problem senare i kompositionsprocessen när det visat sig att de klanger och speltekniker som jag har tänkt mig som underlag för processen inte alls fungerar på det sättet som jag hade tänkt mig. Den ursprungliga idén som jag har haft stannar då på ett abstrakt plan och går inte att höra i musiken på det sättet som jag föreställt mig.

I och med arbetet med *Gitanjo* har jag haft en annan ingång till komponerandet. Jag började med att samla material, jag hade vissa idéer som jag modifierade, anpassade eller tog bort. De idéer jag sedan fick av att arbeta fram och studera mitt material, har jag använt mig av. Idéerna blev arbetsmetod istället för målbild. Detta har lett till en komposition som jag inte hade kunnat genomföra om jag använt mitt vanliga tillvägagångssätt. I och med detta förhållningssätt till kompositionen har jag inte heller upplevt ett behov av att hela tiden presentera nytt material för att driva musiken vidare. När jag väl hade bestämt att jag skulle använda en viss idé som metod så blev det ganska uppenbart hur mycket eller lite material jag behövde för att realisera den. Förvisso kanske detta är ett resultat av att *Gitanjo* inte är skrivet för en proffsmusiker så jag tvingats att lägga den speltekniska ribban lägre än vad jag brukar. Eller så är den speltekniska ribban där den är på grund av att jag har konstruerat ett hyperinstrument utifrån vad jag vill och kan göra med det, så i någon mening kan jag *Gitanjo* av att ha byggt systemet och komponerat musiken. Detta är i linje med Machovers tanke om syftet med hyperinstrumenten, att dessa ska kunna låsa upp en virtuositet för fler än virtuoserna.

Jag bestämde mig för att se denna idiomatiska begränsning som en tillgång, att inte kunna skriva svåra passager i högt tempo gjorde att jag inte kunde förlita mig på att musiken skulle bäras av en virtuos intensitet. Jag var helt enkelt tvungen att lita på att de komplexa, ofta sköra och ibland feta klanger som intresserade mig kunde bära musiken genom noggranna kompositoriska beslut.

Den form som *Gitanjo* fick till festivalen Ljudoljud var en av många tänkbara. Jag anser inte att stycket är färdigt i den mån att det är uttömt. En möjlig väg framåt med projektet kan vara att bygga vidare på idén om ett modulärt feedbacksystem men göra det mer dynamiskt genom att möjliggöra mer interaktion mellan modulerna. Detta är ett av områdena som ryms inom *gitanjo* som jag vill fortsätta utforska, att se hur långt konceptet om en modulär situation kan dras.

Referenslista

Hogg, B. (2008). Hämtad 23 April, 2018, från <http://www.bennetthogg.co.uk/?p=18>

Machover, T. (2007). My Cello. In S, Turkle. *Evocative objects: Things we think with*. Cambridge, Mass. : MIT Press, cop. 2007

Krogh Groth, S. (2017). Hämtad 23 April, 2018, från <http://seismograf.org/artikel/performer-composer-panel>

Musik:

Eriksson, Adam. *Tread Softly* (2016)

Eriksson, Adam. *Weavenings* (2018)

Fongaard, Bjorn. Bjørn Fongaard – Elektrofoni: Works For Micro Intervallie Guitar 1965-1978, *Galaxe (For 3 Quarter-Tone Guitars)*, *Opus 46 (1966)*. Prisma Records

Stackenäs, David. *Bow*, 2006, Kning Disk

Bilagor

Videoinspelning från uruppförandet av *Gitanjo*

