

Kurs: **DA1005 Självtändigt arbete 30 poäng**

2014

Konstnärlig masterexamen i musik 120 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

Handledare: Kim Hedås

Peter Danemo

Gläntan

Ett sökande efter gemensamma ytor

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns
dokumenterat på inspelning: **CD *Gläntan***

Gläntan

Ett sökande efter gemensamma ytor



Vi hade cyklat den här vägen många gånger. Det var rött ljus. Konstigt, det måste ha regnat utan att jag märkt det.

- Pappa, titta, en hjärtpöl! ropade min dotter.
- Var? frågade jag.
- Pappa, du ser ju inte, sa hon.
- Men, tänkte jag, jag såg den utan att förstå.
- Jag vill av, sa min dotter.
- Ok, vänta ska jag lyfta ner dig, sa jag.

Just denna dag råkade jag ha en kamera i väskan. En helt vanlig dag, inte så olik andra dagar. Plötsligt dök den upp. En dag som ingen annan. En helt vanlig dag, mitt i livet.

Innehållsförteckning

Introduktion	3
Mellanrummen	4
Volvoverken 1979-80	4
Respekt	6
Bekräftelse	6
Tid	7
Möten	8
Projektet	9
Mitt instrument	9
Ensemblespel och improvisation	10
Musiken - övergripande information	12
Natt	14
Styckena	15
Gläntan	15
Svarta vykort	16
Ember	17
The Flower	19
Lika barn leka sämst	20
Min största utmaning	21
Efterklang	22
Glöm dig tom	25
Slutligen	26
Sen då?	27
Tack	27
Litteratur och material	28
Appendix	29
1a Gläntan - partitur	29
1b Gläntan - tonmaterial	29
1c Ember - partitur	29
1d Svarta vykort - partitur	29
1e The Flower - partitur	29
CD	29

Introduktion

Gläntan är en text skriven inför min masterexamen på KMH våren 2014. Den handlar om gemensamma ytor och möten, samt de fyra stycken jag komponerade till examenskonserten och de erfarenheter jag gjorde under repetition och konsert. Tillsammans med partitur och en inspelning utgör det mitt självständiga arbete. Min inriktning är komposition - jazz. Jag har en lång bakgrund som trumslagare och frilansmusiker och har parallellt med det komponerat musik. Att vara både utövande musiker och kompositör och den korsbefruktnings det innebär har påverkat både denna text och musiken jag komponerat. Under arbetet med texten har jag låtit mig inspireras av människor jag mött: poeter, författare och musiker. Jag har associerat fritt kring citat och låtit dessa citat vara avstamp för egna tankar. Citaten används alltså inte för reflektioner kring upphovspersonernas konstnärskap, utan som inpass i texten för att föra tankarna vidare.

Jag är trumslagare och kompositör. Det är två sidor av mig som återspeglar två olika förhållanden till tid. När jag spelar så befinner jag mig mitt i något som är i konstant rörelse, en rörelse jag är med om att skapa och noga måste betrakta för att inte förlora kontakt med. När jag komponerar musik letar jag efter samma rörelse, en slags rörelse där jag lyssnar musiken framåt. Skillnaden är att den går väldigt mycket långsammare och att jag inte har en fysisk person att kommunicera med. Kommunikation uppstår mellan mig och det jag komponerar. Det finns en rörelse där, men den är svag och bräcklig och det kräver lyhördhet för att inte tappa kontakten. Jag har möjlighet att gå tillbaka och revidera det jag komponerat, något som är en omöjlighet när jag spelar.

När jag komponerat mycket under en period märker jag att det påverkar mitt trumspel. Alla musikaliska parametrar jag brottas med när jag komponerar kan jag omsätta i en spelsituation. Efter en intensiv period med många spelningar kan jag tydligt känna hur min musikaliska palett har vuxit när jag sätter mig ned och ska komponera.

Mellanrummen

Jag har länge varit intresserad av att utforska ytan mellan det noterade och det improviserade. Där finns ett landskap som kan generera en musik där det inte alltid framgår vad som är noterat eller improviserat. När jag komponerar använder jag improvisation som ett kompositoriskt element och pendlar ofta mellan det noterade och improviserade.

Vilket syfte kan improvisationen ha? Den kan föra musiken vidare, vara en kadens eller ett avstamp till nästa stycke. Det man kommer ifrån kan bäras med in i improvisationen och utvecklas, exempelvis genom en improviserad temautveckling i grupp där alla musiker har lika stort ansvar för helheten. Eller så kan improvisationen vara en välbehövlig spontant skapad kontrast till det noterade.

Jag använder mig av ett tonspråk som befinner sig i ett gränsland mellan många olika stilar och därför är det en grundförutsättning att musikerna är öppna och intresserade av ett uppriktigt möte: ett möte där musiken och det vi skapar tillsammans står i fokus. Denna grundförutsättning är mer betydelsefull för arbetet än att vi har liknande musikalisk bakgrund. Det kan snarare vara en fördel med en grupp som inte är alltför homogen då min musik har många olika inspirationskällor.

För ändamålet har jag satt ihop en ensemble bestående av nio musiker och slutmålet är en konsert och inspelning.

Volvoverken 1979-80

Jag lade märke till honom redan första dagen. Detta var mitt första riktiga arbete. Det kändes lite nervöst. Det var så mycket jag inte kunde. Så mycket att lära. Jag skulle dessutom arbeta med kraftfulla maskiner som kunde slita händer och fingrar av en om man var oförsiktig. Trots det så drogs min blick så ofta jag vågade mot den äldre mannen jag lagt märke till första dagen. När det gått några veckor och jag var mer säker på mina arbetsuppgifter så kunde jag iaktta honom mer. Jag började förstå vad det var som fascinerade mig.

Han rörde sig med en sådan elegans. Inte en enda onödig rörelse. Allt var i balans och totalt ändamålsenligt. Rörelserna var så mjuka att det nästan såg ut som

om han rörde sig under vatten. Det såg så lätt ut. Till saken hör att han arbetade vid en metallsvarv. En av de få maskiner kvar helt utan automatik. Allt gjordes för hand och fordrade stor skicklighet. Hans sätt att röra sig grep mig djupt. Jag försökte härma honom vid min maskin. Renodla mina rörelser. Försökte hitta en jämn rytm och balans. Jag lade märke till att om jag stod på ett visst sätt så behövde jag inte flytta kroppen alls. Jag liksom vajade långsamt fram och tillbaka. Jag rörde mig långsammare och långsammare, men arbetade snabbare och snabbare.

Jag avancerade på så vis att jag fick hoppa in när folk blev sjuka. Till slut hade jag lärt mig samtliga maskiner på hela avdelningen. Under hela denna tid hade jag fortsatt betraktat den äldre mannen. Hans svarv var den finaste maskinen på hela avdelningen. Varje dag gjorde han rent svarven. Samma rutin varje dag vid exakt samma tid. Förutom fredagar då det var den stora rengöringsdagen. Han gick mest för sig själv, verkade inte prata med någon. En dag dök han inte upp. Förmannen bad mig att jag skulle köra hans svarv. Självklart, svarade jag.

Efter en kort liten genomgång av arbetsuppgifterna så satte jag igång. Det blev en liten pärs då jag inte var helt säker på alla momenten, men jag lyckades på något vis ta mig igenom den första dagen. Det blev för mig otroligt viktigt att behandla svarven lika respektfullt som den äldre mannen och vid dagens slut, städa lika noggrant.

Några dagar senare var han tillbaka vid sin svarv. Han nickade åt mitt håll. Som ett slags tack för hjälpen. Vi hade fortfarande inte bytt ett endaste ord. Det gick en tid. Han blev sjuk igen och jag fick återigen hoppa in. Den här gången kom han aldrig tillbaka.

Jag jobbade några månader vid svarven. Mitt mål var att bli lika elegant och smidig som honom. Alla de andra maskinerna jag arbetat vid hittills var tämligen enformiga. Svarven var däremot en helt annan sak. Det var många olika moment, flera verktygsbyten och omställningar av maskinen. Det var en ren njutning de dagar allt bara flöt på. När kroppen rörde sig av sig själv och allt gick som i slow motion och tiden bara försvann. Efter några månader kom det nya helt datoriserade maskiner och svarven försvann. Jag fick återgå till mina gamla arbetsuppgifter. Men glädjen hade försvunnit på något sätt. Jag jobbade en tid till, sedan började jag studera musik och livet tog en helt annan riktning.

Respekt

Den här äldre mannen har återkommit i mina tankar ganska många gånger genom åren. Har försökt förstå varför han blev så viktig för mig. Jag kan utan att överdriva säga att han varit min förebild på många vis, en förebild som också har påverkat mitt förhållande till musik.

Mitt förhållande till mitt instrument, trummor och hur jag fysiskt rör mig när jag spelar är klart påverkat av de upptäckter jag gjorde då jag iakttog honom bakom sin svarv. Den där noggrannheten in i minsta detalj, respekten för sitt arbetsredskap, en yrkesstolthet och dedikation är också något jag burit med mig.

Bekräftelse

Den gamle mannen stod vid sin svarv år efter år och skötte sitt arbete med stor noggrannhet helt i det tysta, utan synbart behov av bekräftelse. Han verkade helt ointresserad av att synas eller att glänsa med sin kunskap och erfarenhet. Vetskapen om att han gjort ett gott stycke arbete verkade vara bekräftelse nog.

Som kompositör och musiker kan just detta med bekräftelse vara väldigt komplicerat. Det är väl ingen som på allvar kan förneka glädjen i att få en oväntad positiv kommentar efter en konsert eller en fin recension i en tidning gällande något man gjort. Men om det börjar bli viktigt, om ens välbefinnande står och faller med yttre bekräftelse är risken stor att sökandet efter bekräftelse blir den enda drivkraften.

Detta är naturligtvis bra mycket enklare att skriva om, men inte fullt så enkelt i verkliga livet. Vi får alla hitta vårt eget sätt att handskas med detta. Det enda jag med säkerhet kan säga är att ingen kommer undan. Vi alla får i perioder brottas med problematiken. Gör man sig medveten om dessa mekanismer tror jag det är möjligt att bättre klara sig igenom en sådan period. När omvärlden trycker på och lägger sig i ens arbete och välbefinnande kan det vara till hjälp att påminna sig om att det är fler som har befunnit sig, och kommer att befinna sig i en liknande situation.

Tid

Om fokus ligger på själva arbetet istället för målet blir det faktum att tiden går en allierad, en vän som talar för vår sak. Tiden blir vår medhjälpare och ledsagare under arbetet. Vi ser på vårt arbete att tiden har gått. Vilket är något vi bör värdesätta stort.

Vi kan vända på tankesättet så att målet är det vi siktar mot. Då förvandlas tiden till en upplysning om förhållandet mängden arbete och hur mycket tid man har på sig. Tiden upplyser en i stället om allt det man inte har hunnit med, dvs det är mängden tid vi lagt ned på något som blir måttstocken för hur hårt vi arbetat. Stressen ligger runt hörnet.

Under de två åren på Volvo pendlade min upplevelse av tid mellan hopp och förtvivlan. En stor källa till de två skilda upplevelserna var vilken typ av arbete jag utförde. Vissa arbetsuppgifter var oerhört monotona, andra inte. När allt flöt på och kropp och hjärna var ett upphörde tiden att spela roll. Det motsatta, att på måndag morgon känna den fulla tyngden av att jag fem arbetsdagar i sträck varje timme skulle producera 117 st små delar till en förgasare, var en monumental börda att skjuta framför sig. Den tornade upp sig som ett berg varje morgon.

Det enda som hjälpte var att fokusera på rörelserna. Vänster hand plockar upp en del samtidigt som höger hand lägger ned en färdig del. Sedan momenten där emellan. Om igen, om igen och om igen. När det lyckades mig att bli ett med rörelsen, vilket inte gick varje dag, upphörde tiden att spela roll och så var dagen över. Jag tänker ofta på min korta tid vid Volvo med tacksamhet. Om jag någon gång känner att jag inte har energi att skriva eller öva, om det känns tungt att lyfta pennan eller trumstocken kan Volvo vara till stor tröst. Jag lärde mig något viktigt då. Något jag lärde mig genom att iaktta och härma och göra till mitt eget. Som ett barn.

Möten

Den gamle mannen från Volvo är helt ovetande om vilken betydelse han haft för mig. Han påverkade mig på ett flertal direkta områden och på ett övergripande djupare plan. När vi minst anar uppstår ett möte som kan förändra vårt liv. För min egen del har det varit möten långt utanför musikens värld som påverkat mig som människa och därigenom min musik djupast.

Projektet

Som jag nämnde i introduktionen har relationen mellan det improviserade och det noterade, och speciellt ytan däremellan, alltid intresserat mig. Min bakgrund som jazzmusiker där improvisation är en stor del av min musikaliska identitet har påverkat mig som kompositör. Jag försöker att förhålla mig till mitt komponerande som när jag möter en ny spelsituation. Det går inte att göra som man gjorde sist när det handlar om musik där improvisation är en bärande del. För att parafrasera något som Ingmar Glanzelius¹ skrivit: varje musikalisk situation kräver ett nytt ställningstagande.² Används erfarenhet och kunskap till att snabbt identifiera en situation och handla därefter stängs möjligheter ute.

*"4 oktober 1859: It is only when we forget all our learning that we begin to know. I do not get nearer by a hair's breadth to any natural object so long as I presume that I have an introduction to it from some learned man. To conceive of it with a total apprehension. I must for a thousandth time approach it as something totally strange. If you would make acquaintance with the ferns you must forget your botany. You must get rid of what is commonly called *knowledge* of them. Not a single scientific term or distinction is the least to the purpose, for you would fain perceive something, and you much approach the object totally unprejudiced. You must be aware that *no thing* is what you have taken it to be."³*

Henry David Thoreau beskriver hur kunskap och erfarenhet kan skymma sikten och hur viktigt det är att varje möte sker utan förutfattade meningar. Det för att se varje mötes sanna potential och inget annat.

Mitt instrument

Trumslagaren är ofta placerad mitt i orkestern och har därför goda möjligheter att höra allt runt omkring sig. Det är lätt att få överblick över musiken från den positionen. Inte så olik som att sitta med ett partitur och se hela stycket framför sig. När jag spelar trummor är de allra viktigaste parametrarna klang,

¹ Glanzelius, Ingmar musiksribent född 1927, under många år verksam som recensent på DN

² Glanzelius, Ingmar (1968). *Jazz bland annat*. Stockholm: Bonnier (sid 42)

³ Thoreau, Henry David (2005) *Daily observations: Thoreau On The Days Of The Year*. USA: The Thoreau Society (sid 75)

melodi, rytm, dynamik och form. Klang är urkällan. Melodi är språket som rytm och dynamik gör levande. Form är rörelsen framåt. När jag spelar/improviserar är det genom kompositören jag blickar ut över musiken.

Jag letar efter en gnista eller svag antydning. Där var något. Jag trycker emot lite. Ser om det svarar. Jo, det svarade. Trycker lite till. Det verkar bära. All energi börjar sakta dra åt samma håll, allt som skett musikaliskt har lett fram till denna punkt. Kraften som kommer underifrån är omöjlig att stå emot och jag låter mig bäras iväg av musiken. Framåt mot något okänt som presenterar sig först efteråt.

Ensemblespel och improvisation

Min musik kräver ett ensemblespel där alla tar lika stort ansvar för helheten. Oavsett om musiken har en statisk puls, en mer böljande puls eller rentav flera i olika tempi, går det inte som musiker att luta sig tillbaka och låta trumslagaren, dirigenten eller någon annan bära ansvaret för att hålla ihop musiken rytmiskt. Det ansvaret är jämnt fördelat mellan musikerna i ensemblen.

Musiker har olika förhållande till improvisation och har sina olika musikaliska favoritområden där de känner stor frihet, vilka kan se väldigt olika ut beroende på vem du frågar. För andra är improvisation något de bara hört om men sällan eller aldrig provat. I mitt projekt är båda sorters musiker representerade, något jag inte ser som ett problem utan en musikalisk utmaning. Hur kan jag skapa en miljö där alla kan improvisera utifrån sina förutsättningar?

Under mitt första läsår på masterutbildningen komponerade jag ett stycke som heter *Gläntan*. I det stycket ville jag ha ett improviserat parti som en slags fond bakom en pianoimprovisation. Jag tog en liten detalj från stycket och lade till några enkla instruktioner till musikerna⁴. Denna enkla utgångspunkt visade sig efter några genomspelningar fungera mycket bra. Med denna lilla gest kunde de som inte var så vana improvisatörer improvisera utan att känna sig

⁴ Se Appendix 1a takt 20

obekväma. De hade ett material att använda och en startpunkt genom instruktionerna.

Jag kände genast att detta var något som gick att utveckla. Min plan var att anpassa och skapa olika ytor i styckena där alla får utrymme att improvisera. Förhoppningen var att det skulle skapa stor delaktighet i det musikaliska förloppet. Det blir en annan typ av lyssnande så fort improvisation kommer in i bilden. Ett lyssnande som också stärker lyhördheten och känsligheten i en grupp. Alla måste vara beredda på det oväntade. Kollektivt ansvar för helheten är ett måste.

Ensemblen

Detta är ensemblen som framförde min musik i Lilla salen söndagen den 13 april 2014. Christian Spering har jag spelat med sedan 1988 och Joakim Milder sedan 1993. Vi har spelat i en mängd olika sammanhang genom åren i både egna och andras projekt. Johan Graden lärde jag känna genom Joakim och resten av ensemblen är studenter på KMH.

Christel Lindström - flöjt, altflöjt

Ellen Ivansson - klarinett

Elin Thorsell - violin

Ruben Friedman - cello

Claes Malmberg - vibrafon, slagverk

Joakim Milder - tenorsaxofon

Johan Graden - piano

Christian Spering - akustisk bas

Peter Danemo - trummor, elektronik

Musiken - övergripande information

Som jag har nämnt tidigare i texten är mötet en viktig utgångspunkt, vilket genererade flera frågeställningar. Då jag hade en klar bild av instrumentationen blev första frågan av ren praktisk art: Hur ska musiken framföras då de akustiska förutsättningarna är så olika mellan instrumenten?

Då tänker jag främst på mitt instrument trummor och de problem som ofta uppstår tillsammans med volymsvaga instrument som till exempel violin. Två möjligheter finns. Antingen förstärker man dem och hamnar långt ifrån dess naturliga dynamik och klang eller så får trumslagaren, i det här fallet jag, anpassa sig. Normalt är detta inget problem då mitt förhållande till dynamik som trumslagare är att jag aldrig spelar starkare än att jag hör alla instrument.

I det här fallet ville jag skriva en musik där tystnaden var en självklar del av det musikaliska uttrycket och där musiken bara undantagsvis virvlade upp och blev mer temperamentsfull. Jag ville använda rytm och rörelse på samma sätt, från stillastående till maximal framåtrörelse. Det fick som konsekvens att jag fick närma mig mitt instrument som om det var ett för mig okänt instrument. Det var en utmaning som jag upplevde stimulerande och som startade redan under kompositionsprocessen och var en viktig parameter under arbetet. Vilket också undermedvetet blev en lång förberedelse. Inget gick att ta för givet. Allt var nytt, men samtidigt så bekant.

I de stycken jag har komponerat till detta projekt har jag försökt besvara frågan jag ställde tidigare: Hur kan jag skapa en miljö där alla kan improvisera utifrån sina förutsättningar?

Jag föreslår inte endast ett svar utan flera olika. Jag är inte säker på att frågan går att besvara på ett sätt som skulle kunna resultera i en metod. Möjligtvis går det att beskriva det som en process som måste omförhandlas inför varje ny situation. Något som befinner sig i konstant rörelse. Varje gång ensemblen improviserar uppstår något nytt som inte går att fånga eller förklara hur gärna man än vill. Keith Jarrett⁵ beskriver detta så här i texten ”Inside Out: Thoughts on free playing”

⁵ Jarrett, Keith amerikansk jazzpianist född 1945.

”The real truth here is that, when we play free, we are living on one side of a coin whose face is constantly changing. To describe it would be to go to the other side (the analytical side), from which vantage point we suddenly have no access to the the real answer. The real answer is in the music; its intent and its power”⁶

Att släppa taget om det man kan och kasta sig ut kräver tillit och mod: mod att inte försöka förstå. Tillit till det enda svar som står att finna i musiken: det finns inget att förstå.

En annan bild av denna problematik ges av huvudkaraktären i romanen *The Selected Works of T.S. Spivet*:

”I tried to take my camera out of my bag and snap a picture of the continental divide sign for my scrapbook, but, as with most pictures, the image was gone before I could get ready for it. I feared that my scrapbook would only be populated by shots taken just after the fact. How many snapshots in the world were actually just-after shots, the moment that elicited the shooter to press the button never captured; instead, the detritus just following, the laughter, the reaction, the ripples.”⁷

T.S. Spivet är en 12-årig autistisk pojke som katalogiserar, gör diagram och kartor över omvärlden för att göra den begriplig. Jag tycker att detta citat ger en tydlig bild av hur svårt det är att fånga upplevelser och spara dem. Det innebär alltid en fördröjning. Det som gav impulsen är redan borta. Fördröjningen innebär att man förlorar kontakten med det som skulle fångas, dvs man är inte längre en del av det som skulle beskrivas.

Kopplingen till musik är uppenbar. Att spela musik och både försöka analysera/förstå och reagera på impulser skapar en fördröjning. Det man reagerar på är sedan länge borta och kontakten med den framåtgående rörelse som musik är har gått förlorad.

⁶ Jarrett, Keith (2003). *Scattered words*. Grämfelfing: ECM Records (sid 12)

⁷ Larsen, Reif (2009) *The Selected Works of T.S.Spivet*. USA: The Penguin Press (sid 123)

Natt

Musiken i detta projekt har till största delen komponerats nattetid. Jag har stor familj, är frilansande musiker och har därför begränsat med tid. När dagen inte räcker till arbetar jag nattetid.

På natten är det inte så mycket som stör. Upplevelsen av tid förändras. Jag är omgiven av stillsamma ljud. Stannar upp en stund och lyssnar, hör små ljud från mina barn. Andetag. Någon vänder sig. Mumlar något ohörbart. Sitter ofta helt tyst och bara är. Tar jag en ton kan jag höra hur den resonerar inuti mig och svagt viskar sitt namn. Men jag måste vara stilla och uppmärksam. Blir jag för aktiv är det som att min önskan att förstå överröstar.

Andra gånger slänger jag bara iväg en fras eller en klang ut i natten. Ibland studsar den tillbaka och en rörelse uppstår. Andra gånger faller den platt till marken. Har aldrig lyckats förstå varför vissa utslängda fraser studsar och andra inte. Beror det på mig eller det jag kastar fram?

När jag är trött på mig själv och allt jag skriver känns bekant kan jag ta till något drastiskt som att hitta på stränga regler jag måste följa eller sätta äggklockan på en viss tid och när den ringer ska minst 5 takter vara skrivna. Någon gång har jag tänkt på en historia eller en film och använt mig av den som utgångspunkt. Rätt vad det är så står stycket där. Mitt framför ögonen, ofärdigt och otydligt i konturerna men ändå med en klar identitet.

Vad den tändande gnistan var är inte längre viktigt. Jag lyssnar mig framåt i skrivandet. Jag hör vad som ska komma i takt med att jag skriver det. Om jag har en plan reviderar jag den vid behov under tiden jag skriver mig framåt, om inte skapas planen i takt med att musiken tar form. En slags kommunikation eller rörelse mellan mig, det jag skriver ned och vart musiken verkar vilja ta vägen.

Styckena

Jag hade som ursprunglig plan att skriva separata stycken. Det för att kunna vara flexibel när det gällde ordningen på styckena på konserten. Det var viktigt att varje stycke fick en tydligt identitet. Alla fyra har blivit sina egna små individer med olika temperament och varsin klangvärld. Ändå finns det ett tydligt släktskap. I takt med att vi repeterade började också storformen på konserten att visa sig och efter sista repetitionen hade jag funnit en ordningsföljd som kändes bra.

Gläntan

Jag hörde en svävande undfallande tonalitet som aldrig riktig landade någonstans. Det resulterade i en tvåoktavskala⁸ som stycket är baserat på.

Titeln är kommer från en dikt av Tomas Tranströmer med samma namn, som är väldigt betydelsefull för mig. Han skriver om upptäckter som bara kan göras när man går vilse, dvs när man lämnat det bekanta bakom sig.

”Det finns mitt i skogen en oväntad glänta som bara kan hittas av den som gått vilse”⁹

Ett sätt att tänka och möta omvärlden som ligger väldigt nära Thoreaus filosofi gällande möten ute i naturen. Det oväntade kan vara något bekant man glömt allt om, som en gammal kär vän man lär känna på nytt.

Jämfört med första versionen av stycket är denna en något reviderad och kraftigt förkortad utgåva. Det komponerades ursprungligen för en orkester bestående av studenter på KMH som sattes samman för ljudOljud-festivalen¹⁰ 2013. Nu skulle jag själv spela trummor och hade samlat en ensemble bestående

⁸ Se appendix 1b

⁹ Tranströmer, Tomas (1978). *Sanningsbarriären: dikter*. Stockholm: Bonnier

¹⁰ ljudOljud är en årlig festival som arrangeras av Institutionen för komposition, dirigering och musikteori vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.

dels av musiker jag känner mycket väl och har en lång historia med, samt musiker från KMH.

Utgångspunkten var alltså annorlunda. Det var lättare för mig att skriva direkt för musikerna och jag kunde öppna upp stycket, stryka hela delar till förmån för improvisationer. Jag skapade också ytterligare en enkel utgångspunkt att använda som improviserade partier tillsammans med ett bassolo. I detta stycke har jag nu två olika partier där det pågår fri improvisation och improvisation över ett givet material¹¹ samtidigt. Under dessa partier är ensemblen delad i två delar som belyser varsin sida av musiken.

Tillsammans skapar de en helhet: en helhet möjlig att påverka men inte kontrollera utvecklingen av. Det blir en kommunikation mellan två sidor av samma mynt som kommer att se olika ut vid varje framförande av stycket. I den första improvisationen bildar tenorsaxofon, piano, bas och trummor ena sidan och flöjt, klarinett, violin, cello och vibrafon (grupp 2) den andra. Den första gruppen improviserar fritt och den andra improviserar utifrån ett noterat material.

I det andra partiet improviserar den akustiska basen och spelar med/mot grupp 2 som har ett nytt material att utgå ifrån. Jag valde att dirigera detta parti på konserten för att kunna få fram en gemensam böljande rörelse och även stanna på klanger som uppstod. Jag ville även kunna orkestrera i stunden så inte alla instrument spelade hela tiden. På så vis kunde jag fånga upp saker som spontant uppstod. Hade vi haft mer repetitionstid och spelat några fler konserter är jag övertygad om att det partiet hade vuxit och min dirigering hade varit överflödig. Jag kommer inte att beskriva de improviserade partierna i de övriga styckena närmare, utan hänvisar till CD och partitur. *Gläntan* får tjäna som exempel på hur jag skapade en lösning där alla improviserar utifrån sina förutsättningar.

Svarta vykort

Titeln kommer från en dikt av Tomas Tranströmer med samma namn som jag satte toner till. Det här stycket är också ett resultat av att jag ville ha en annan ingång eller startpunkt. Tanken var att melodin skulle vara sångbar, dvs den

¹¹ Se Appendix 1a takt 20 och 22

skulle ligga bra till för att sjungas och passa fint till orden. Nu spelar vi den instrumentalt, men sångkvaliteten i melodin är viktig för detta styckes karaktär. Min tolkning av dikten fick vara utgångspunkt. Från början skrev jag stycket för piano och röst innan jag klädde upp det i den större kostym stycket fick på examenskonserten. Jag försökte bevara intimiteten i ursprunget och utnyttja ensemblen för att förstärka de olika känslolägen som finns i stycket.

I detta stycke finns det två olika typer av improvisation där jag utnyttjat ensemblen på olika vis. Se appendix 1d.

Ember

Betydelsen av titeln är enligt The Collins Dictionary:

”a glowing or smouldering piece of coal or wood, as in a dying fire” eller ”the remains of a past emotion”

Det är dessa två betydelser av ordet stycket försöker gestalta. Stycket tog sin början som ett ljudkollage bestående av processade och förvrängda samplningar jag plockat från flera av mina egna CD-skivor. Min tanke var att klippa isär kollaget och komponera musik i mellanrummen. Jag startade med att sjunga och improvisera över kollaget tills jag hittade toner jag tyckte om. Det blev till slut ett tema bestående av en 32 toner lång serie.



För att få maximal flexibilitet klippte jag ned ljudkollaget i små bitar, använde mig av Ableton Live¹², skapade ett bibliotek av alla klipp och gjorde dem spelbara genom ett keyboard och andra liknande kontrolllytor. Stycket är komponerad runt dessa ljud.

¹² Ableton Live är ett program specialiserat på audioproduktion. <https://www.ableton.com>

Det skrevs ursprungligen för ett projekt med Bohuslän Big Band¹³ i februari 2014. Med de erfarenheter jag gjorde vid instuderingen och framförandet med BBB kunde jag i revideringen av stycket renodla vissa partier. Låta orkestreringen vara mer naken och avskalad, vilket gjorde att stycket kom ännu närmare min ursprungstanke.

Jag har använt serien till allt melodisk material stycket igenom, men här och där finns det avvikelser. Till exempel när pianot plötsligt spelar en rörelse bestående av 4 ensamma ackord: ackorden är inte hämtad från serien, de smyger in bakom musiken, hänger inte ihop med det som sker före eller efter. De dyker upp som ett ensamt utropstecken som inte poängterar något annat än avvikelserna.¹⁴

Det som avviker, rentav inte passar in. Den där plötsliga riktningssändringen som kom från ingenstans. Det som inte bekräftar helheten. Det ologiska. När all rörelse och energi som strävar åt ett håll plötsligt viker av åt ett annat håll. Avvikelse kan vara musikaliska missförstånd i ett annars väloljat maskineri. Avvikelse kan tvinga fram en skärpa. Ställa allt i ett annat perspektiv. Flytta en till en position man inte själv valt. Avvikelse kan tvinga en bort från förutfattade meningar om vad som komma skall.

Jag minns inte längre om det fanns en tanke med just dessa ackord, eller om det var en snabbt utkastad idé typ ”på det här stället ska pianot göra något i stil med detta”. Något jag ofta gör för att fånga något så jag inte glömmer. Hur det än var med den saken saknar det betydelse nu. Det märkliga är att det är just det partiet jag tycker allra mest om i stycket. Paradoxen är att jag inte kan förvänta mig att det är någon annan än jag som uppfattar pianoackorden som något oväntat eller avvikande. Har det någon betydelse? Inte för mig. Om jag inte hade beskrivit det här i texten, hade det varit en fortsatt hemlighet delad mellan mig och stycket.

¹³ Ett årligt återkommande projektsamarbete mellan KMH och BBB.

¹⁴ Se appendix 1c takt 105-106

The Flower

Inspirationen till stycket kom från ett avsnitt med Columbo från 1972 som heter *Etude in black*. Columbo är en TV-serie som använder sig av en dramaturgi kallad "inverted detective story" eller "howcatchem". Vi som tittare vet redan från start vem mördaren är och spänningen uppstår i den katt och råttalek mellan Columbo och mördaren som skildras. *Etude in black* handlar om dirigenten Alex Benedict som mördar sin älskarinna för att undgå upptäckt av sin fru, vars familj äger företaget Alex karriär är beroende av. Efter diverse förvecklingar avslöjar Columbo till slut Alex på grund av en så till synes obetydlig detalj som en blomma.

Musiken till många av avsnitten från just denna period är komponerad av en kompositör som heter Richard de Benedictus. Jag har baserat mitt stycke på en minnesbild av hur musiken lät under den scen Alex Benedict återvänder till mordplatsen, möter Columbo, upptäcker att han tappat sin frackblomma och obemärkt försöker lösa situationen.

Jag har alltid varit fascinerad av detaljer. Det är oftast där det riktigt intressanta döljs. Det är de små detaljerna som gör mig nyfiken. Som drar mig närmre. Som skärper mitt sinne så att jag inte ska missa något. Jag tycker om det som tar tid att upptäcka. Det kan vara små detaljer i ett stycke musik som först efter många lyssningar blir centrala. De finns där, utan att pocka på uppmärksamhet. Detaljer har sällan problem med bekräftelsebehov. Det är just för att de är detaljer. Börjar de pocka på uppmärksamhet, kräva plats och synlighet är de inga detaljer längre. Jag tror att de är otroligt nöjda med sin position. Kan också skönja en slags stolthet. Detaljerna blir inte glada för att jag upptäcker dem, det är snarare tvärtom. Det är detaljerna som skänker mig glädje som tack för att jag lade märke till dem.

Stycket startar med en klang likt ett utropstecken och vecklar långsamt ut sig, inte helt olikt en blomma som slår ut. Musiken skjuter fart, vilket får illustrera Columbos förtjusning när han upptäckt detaljen som kommer att fälla mördaren. Stycket slutar när Columbo inser att det krävs list att bevisa faktum.

Lika barn leka sämst

Ibland möter jag musik som är alldeles för överens med sig själv. Ett slutet kretslopp där musiker och lyssnare blir instängda utan möjlighet att påverka. Det är ett vårdande av en vision, eller ideal, så stark att musiken inte mäktar med tyngden, utan sluter sig och uppgivet håller upp den enda bild som återstår, visionen.

Musiker kan vara ohälsosamt uppfyllda av sig själva, så uppfyllda att de bygger musik likt en borg runt sina ideal. Det blir också ett slutet kretslopp som bekräftar sig själv genom hemliga handskakningar. På bekostnad av musiken som reduceras till en redovisning.

Denna problematik blir allra tydligast när mötet präglas av vem som har rätt, vems argument som är starkast. Det blir en meningslös kamp omöjlig att vinna. Jag har själv bevittnat och varit en del av misslyckade möten, försökt övertyga mig själv och andra. Vaknat upp och insett att det enda jag uppnådde var en känsla av förlust. Det är smärtsamt och arbetsamt, men det finns mycket att lära om man har mod att blicka inåt. Det är först när jag förstår mina egna handlingar och motiv som något annat visar sig: en väg ut ur mina egna begränsningar och förutfattade meningar.

Människor är olika, musiker och kompositörer är olika. Det är inget konstigt eller märkvärdigt med det. Det är så det måste vara. Jag anser att det inte är olikheter som är problematiska utan hur vi förhåller oss till dem.

”Där jazzens konventionella stilindelning reduceras till en ointressant fråga om bordsskick och där inlevelsen i mötet och dess konsekvenser och villkor blir viktigare än hävdandet av en unicitet, egen eller lånad. Vilka är fördelarna?

Att spelarna drar sig undan från entydiga förväntningar. Att de tillåter insyn, vågar riskera att få sitt spel belyst ur andra vinklar än dem de själva valt som mest effektfulla. Att spelare inte längre bär sitt spel, oförändrat och självförälskat, runt till olika konserter och försöker tvinga det igenom varje möte. Att en konsert inte ordnas utan komponeras, en konstnärlig handling och inte en kameral.

Att lyssnare kan uppleva hur disparata spelsätt krockar men lever vidare var för sig eller i varandra, förändrade men oskadade därför att de inte misstänker varandra och för att de är mer intresserade av krocken och dess följder än sitt eget spel.”¹⁵

¹⁵ Glanzelius, Ingmar (1968). *Jazz bland annat*. Stockholm: Bonnier (sid 42)

Ingmar Glanzelius har en viktig poäng i att mötet är det centrala. Texten skrevs 1967 (gavs ut i bokform 1968) och känns lika angelägen och aktuell idag. Den får mig att tänka på identiteter som något man måste bevaka och hålla upp, som en sköld. Är det viktigt att vara sig själv? Är det ens möjligt att vara sig själv? Om man slutar försöka. Blir man någon annan då? Är det möjligt att inte vara sig själv?

Henry David Thoreau talar om att inte låta kunskap skymma sikten för sakers rätta natur. Glöm allt för att kunna förstå och se. När jag möter min egen musik som musiker är det en nödvändighet.

Min största utmaning

Jag vet allt om musiken in i minsta detalj.

Ändå vet jag ingenting av värde.

Glöm det.

Inget kommer att ske.

Glöm det också.

Det är först då det sker.

Glöm resten och var inte rädd.

Efterklang

I den här texten har jag genomgående försökt undvika ord som jazzmusiker, klassisk musiker, rockmusiker, jazzmusik eller konstmusik etc. Jag tycker att orden begränsar och sätter onödigt fokus på olikheter som om det vore ett problem i sig. Jag är inte längre intresserad av att sätta en etikett på min eller annans musik. Upplevelsen begränsas av etiketter. Låt musiken presentera sig själv. Det är den fullt kapabel att göra. Underskatta inte heller musikerns, eller lyssnarens förmåga att själv bilda sig en uppfattning om det de möter.

Jag tittar upp. In kommer 4-5 grönkädda män med gevär på axeln. De ställer sig längst bak i lokalen och tittar nyfiket på oss. En turné har fört oss till Stället i Värmland, närmare bestämt Klarälvens Folkhögskola. Musiken var fylld av många och långa improvisationer. Jag tittar upp igen. De står kvar. Inger att jag aldrig spelat för en beväpnad publik förut. I pausen mellan seten pratade vi lite med några ur publiken och fick höra att skolans profil var skog och natur. De grönkädda var studenter på skolan. En vetskap som lugnade oss. Efter konserten kom en av dem fram till mig. Fortfarande med en nyfiken blick och geväret på axeln.

- Vad kallar ni musiken ni spelar? frågade han. Innan jag hann svara fortsatte han.
- Jo alltså, vi stod och pratade om det, men ingen av oss visste.
- Eh, modern akustisk jazz, sade jag lite försiktigt.
- Jaha, det var konstigt, kommenterade han förvånat.
- Konstigt? frågade jag.
- Jo, jag tycker egentligen inte om jazz, men detta var ju jättebra! svarade han.

Det slog mig att om mannen vetat att vi spelade jazz hade han med största sannolikhet valt bort det han nu till sin förvåning tyckte om. Det var första gången jag insåg vilken betydelse en etikett kan ha. Jag började tänka på vilken funktion en etikett har. Började lägga märke till hur slentrianmässigt de användes, både av mig själv och andra. Det handlar inte om att jag vill förneka eller dölja det faktum att den musik jag sysslar med är jazz, dvs förutsatt att jazz

likställs med musik där improvisation är en central del av uttrycket. Det här lilla tillägget jag gjorde nu visar det problematiska i etiketter. Jag tyckte inte att det var tillräckligt tydligt att kalla min musik för jazz. Det kändes nödvändigt att förtydliga. Vad jag än skulle ge den för namn skulle musiken tvingas bära upp det.

Det var flera liknande aha-upplevelser som gjorde att jag så småningom blev försiktig med att använda begrepp som modern akustisk jazz eller liknande, när jag ombads beskriva min musik. Jag ville helt enkelt göra det svårare att ha en förutfattad mening.

De största musikaliska upplevelserna jag haft som lyssnare är just vid de tillfällen jag mött något okänt. Jag anser att ett ärligt musikaliskt möte först är möjligt när det sker med ömsesidig nyfikenhet och respekt. Där huvudsaken är själva mötet och vad som uppstår.

Lyckades jag i detta projekt skapa en miljö som främjade den typen av möte?

Ja, det gjorde jag till stor del. Då musiken är anledningen fördjupades mötet i takt med att varje stycke tog form. En annan betydelsefull sak är att två av musikerna har jag känt och spelat tillsammans med i drygt 20 år. Vi känner stor tillit och trygghet till varandra och har en vila i vår kommunikation, något som spred sig i gruppen. Med tanke på att vi repeterade 1,5 dag, plus ett kort genrep konsertdagen, tycker jag att vi som grupp förvaltade potentialen i detta möte så bra vi kunde. Det viktigaste för mig var att det fanns en övergripande stämning som alla kände sig delaktiga i och ett förvaltande av allt som uppstod. Det tycker jag vi lyckades med. Felspelningar och missförstånd är helt oviktiga i sammanhanget.

Kände musikerna sig trygga och bekväma med musiken?

Den frågan svarar jag både ja och nej på. Eftersom alla visste väldigt lite om musiken fanns det en del nervositet och osäkerhet i början som släppte i takt med att vi repeterade. Jag har nämnt att min musik innehåller improvisation för alla medverkande. De improvisationer som skulle ske med noterat material

som grund, dvs underlaget för de som var ovana improvisatörer, fungerade bra förvånansvärt snabbt.

Det var dock några dimensioner jag underskattade betydelsen av. Den första är skillnaden mellan hur musiken spelas på repetition jämfört med på konsert.

De allra flesta projekt jag deltagit i, mina och andras, repeterar man i stort sett aldrig improvisationerna. Det man repeterar, förutom allt komponerat, är övergångar, dvs fram till och vägen ut ur improvisationerna. De hålls mycket korta och ska endast markera ”här är det improvisation” och ”så här kommer vi vidare” osv. Man sparar kreativ energi till konserten eftersom det inte är meningsfullt att repetera improvisationer. Vana improvisatörer är väl medvetna om detta. De musiker i projektet som inte delar den erfarenheten blev chockerade över skillnaden mellan konsertversion och repetitionsversion av samma stycke. Efter konserten fick jag kommentarer som ”det lät helt annorlunda än på repetitionen” och ”oj, så långt det partiet blev” osv. Jag blev lite överrumplad över hur stor roll det spelade för en del av musikerna och hur det påverkade deras spel och närvaro på vissa stycken. Då hade jag ändå i förväg pratat med ensemblen om att improvisationerna kommer att bli väsentligt längre och att det mesta kommer att låta annorlunda. Hade vi spelat några konserter till hade det varit helt normalt för alla medverkande. Det här visar också hur svårt det är att repetera musik där improvisation har en central roll. Hur förbereder man sig för det okända?

Hur lyckades vi som ensemble hantera de rytmiska aspekterna av min musik?

Det gick både bra och dåligt med det rytmiska. Mina stycken pendlar mellan en väldigt tydlig och stabil rytmisk känsla där allt måste spelas med precision och tydlig frasering, till en mjukare rytmik som mer böljar framåt. Att snabbt ställa om från det ena till det andra var lite problematiskt. Det kräver övning och vana. Jag prioriterade helheten på repetitionerna. Repeterade längre sjok och satsade på att tydliggöra övergångar, cues, slut osv. Jag hade en övergripande plan för repetitionen, men jag borde brutit ned varje stycke på några få strategiska partier och tagit instrument för instrument och därigenom

tydliggjort allas roll i helheten. En repetitions-metodik för varje stycke hade underlättat, något jag inte hade gjort. Det tar längre tid att identifiera sin roll i musiken när alla spelar. Det här är något jag ska försöka göra annorlunda nästa gång.

Hur väl lyckades jag leda repetitionerna och senare, konserten?

Även här har frågan två svar. I alla mina tidigare projekt har jag spelat trummor och så att säga dirigerat musiken från den positionen. Jag hittade en kombination av signaler med händer och genom spelet som fungerade, i vissa situationer skall tilläggas.

Musiken i detta projekt har långa partier där trummorna inte spelar. Det var nödvändigt för mig att dirigera, främst på repetitionerna, men även en del på konserten. Jag började ta lektioner i orkesterdirigering under vårterminen 2014, vilket har öppnat en helt ny värld för mig. Baksidan är att jag blivit än mer medveten om mina bristande kunskaper. Det är en sak att stå i lektionsrummet och i lugn och ro dirigera och känna att ”jo, nu börjar jag förstå”, men det är en helt annan sak när det är skarpt läge och konsert. Den kunskap jag nu möter och får ta del av kommer att bli användbar i framtida liknande projekt. Om jag på allvar vill kunna kommunicera med musiker som är vana vid att spela med dirigent måste jag kunna tala samma språk. Kan jag gestalta musiken på ett begripligt sätt när jag dirigerar är mycket vunnet. Framför allt kommer repetitionerna att bli effektivare. Apropos repetitioner, raderna nedan är ett försök att beskriva mina tankar efter första repetitionen med projektet.

Glöm dig tom

Toner över hela golvet. Jag har skakat hand med varenda en. Sträck på dig.

Alla ser på mig. Var är jag? Jag tittar ner.

Gör något.

Är det min musik jag står på? Hjälp.

Där är cymbalen. Slå då!

Känner inte igen mig. Är detta verkligen musik?

Det är för sent. Spela och glöm dig tom.

Välkommen.

Slutligen

Underrubriken på denna text är: ”Ett sökande efter gemensamma ytor”.
Gemensamma ytor och sökande har kanske inte varit så framträdande i min text. Något som slagit mig under tiden jag skrivit. Jag inser nu att ytorna funnits där hela tiden, om än outtalade, gömda i mötet: mötet skapar en gemensam yta som är sprungen ur viljan att mötas. Ytan är potentialen i mötet.

”And the thing is
to **find**
the potential of anything
all this musicians has to be
courageous
and
humble
enough to - not want to flaw their musical credentials.
Sometimes you
put on display
things that you have learned - in packages
and packages are supposed to be consumed by - applause and sales
And there has to be an expectant with this package
But if no one knows what’s coming
It’s gonna take as much courage, for the audience, to **see** the unexpected
as we are
thinking we are **finding** it
finding - finding - the
the way to use potential.”¹⁶

Wayne Shorter talar här om sitt favoritord potential. Han definierar det som något man finner, en slags reflektion av det som ännu inte har börjat sin existens. Inte något man har i sig och plockar fram vid behov. En slags motsats till hur man ofta använder ordet.

SAOL förklarar potential så här ”förmåga, kapacitet, resurser”.

Potentialen skapas av mötet. Var uppmärksam och glöm. Allt du tror och allt du vet gäller inte längre. Förstå är inte nödvändigt. Förklaringen finns överallt och ingenstans. Det finns inget att förstå.

¹⁶ Shorter, Wayne (2013) *Légende du jazz*. Youtube: Arte
<http://www.youtube.com/watch?v=y3hOWXMziro> 2014-05-05 (efter 10.40min)

Sen då?

Arbetet med denna text och den process det inneburit har fått mig att inse hur stor del del av mitt skapande som har en direkt koppling till ord och text. Så länge jag kan minnas har litteratur varit starkt närvarande i mitt liv. Det är genom orden jag bearbetar upplevelser och intryck. Som det oväntat magiska i vardagen som en hjärtpöl en helt vanlig dag. En anteckningsbok är aldrig långt borta. Den fungerar som en slags kompostering av allt jag iakttar, hör och läser. Den processen skapar en mylla min musik växer fram ur.

Mitt enda mål var att skriva texten på samma vis jag komponerat styckena. Jag har associerat fritt kring min musik och mitt musicerande och låtit ord och meningar föra berättelsen framåt och närmre, vilket har dragit mig djupare in i det jag försöker skriva om. Tonerna och melodierna har sakta ersatts av text och bildat något som inte är musik men ändå kommer från samma källa.

Förhoppningsvis framstår det efter att ha lyssnat och läst.

Ett steg framåt är alltid en konsekvens av en längre tids hårt arbete. En självklarhet man återkommande måste påminna sig om. Ett steg framåt antyder att man lämnar något bakom sig till förmån för det nya. Är det verkligen så?

Jag tror att det är både och, allt det man gjort är grunden man står på när nya steg tas. Två år har gått. Nya steg skall tas.

Tack

Tack alla fantastiska och generösa lärare jag fått möta under utbildningen, Karin Rehnqvist, Christofer Elgh och Michael Bartosch.

Tack Örjan Fahlström för ditt stora engagemang och stöd. Ovärderligt.

Tack Kim Hedås för dina insiktsfulla och kloka råd gällande denna text.

Tack till mina fantastiska musiker Joakim Milder, Christian Spring, Johan Graden, Christel Lindström, Ellen Ivansson, Elin Thorsell, Ruben Friedman och Claes Malmberg. Utan er hade det varit tyst.

Litteratur och material

Thoreau, Henry David (2005) *Daily observations: Thoreau On The Days Of The Year*. USA: The Thoreau Society

Tranströmer, Tomas (1978). *Sanningsbarriären: dikter*. Stockholm: Bonnier

Jarrett, Keith (2003). *Scattered words*. Gräfelfing: ECM Records

Larsen, Reif (2009) *The Selected Works of T.S.Spivet*. USA: The Penguin Press

Columbo (1972) *Etude in black*, (episode 1 season 2) USA: NBC

Glanzelius, Ingmar (1968). *Jazz bland annat*. Stockholm: Bonnier

Shorter, Wayne (2013) *Légende du jazz*. Youtube: Arte

<http://www.youtube.com/watch?v=y3hOWXMziro> 2014-05-05 (efter 10.40min)

Appendix

1a **Gläntan** - partitur

1b **Gläntan** - tonmaterial

1c **Ember** - partitur

1d **Svarta vykort** - partitur

1e **The Flower** - partitur

CD

1. Ember (18.37)
2. Svarta vykort - Gläntan (21.20)
3. The Flower (09.11)

Konsert i Lilla salen den 13 april 2014

Inspelat av Erik Metall

Mixat och mastrat av Peter Danemo

