

**Kurs: DG1013 Självständigt arbete 15hp**

2015

**Konstnärlig kandidatexamen i komposition, 180hp**

**Institutionen för komposition, dirigering och musikteori**

---

Handledare: Christofer Elgh

Gustav Lindsten

# **Holism och reduktionism i den kreativa processen**

Om att finna medvetenhet i komponerandet

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns

dokumenterat på inspelning:

**CD-skiva innehållande inspelning av verket *Effluvia***



## Innehållsförteckning

<b>1. Introduktion.....</b>	<b>2</b>
<b>2. Tre perspektiv.....</b>	<b>3-6</b>
2.1. En linjär sträcka.....	3
2.2. Holistiskt perspektiv.....	4
2.3. Systemiskt perspektiv.....	5-6
<b>3. Om skapande.....</b>	<b>6-8</b>
3.1. Yttre cirkel – Identitet.....	7
3.2. Inre cirkel – Verket.....	8
<b>4. Om kompositionsprocessen.....</b>	<b>9-14</b>
4.1. Inuti min metodik.....	9
4.2. <i>Voidward into the raven flock</i> .....	10-11
4.3. <i>Effluvia</i> .....	13-14
<b>5. Resultat.....</b>	<b>15</b>
<b>6. Slutord.....</b>	<b>15</b>
<b>7. Referenslista.....</b>	<b>16</b>
<b>8. Appendix.....</b>	<b>17</b>

# 1. Introduktion

Min examenstext är i sin helhet utformad som ett förstoringsglas. I början av texten beskriver jag några sätt att se på skapandet. Kring dessa perspektiv diskuterar jag senare i texten hur mina egna reflektioner har utformats gällande min syn på kreativitet.

I kapitlet *Om skapande* presenterar jag en modell som mer övergripande beskriver hur komponist och komposition kan representeras. Jag diskuterar här hur skapandet kan se ut med hjälp av sambandet i dess delmoment. Jag kommer att dela upp modellen i två lager, det första beskriver identiteten, det andra beskriver verket som blir till i symbios med identiteten.

I och med min text placerar jag verket och mig själv i denna modell. I kapitlet *Om kompositionsprocessen* använder jag ett reduktionistiskt tankesätt och zoomar in på mindre detaljer i mitt skapande. Jag beskriver här hur delmoment i min metodik kan representeras, och hur jag med detta som stöd har bearbetat en viss problematik som jag tidigare har upplevt i mitt komponerande. Jag sätter sedan detta i relation till komponerandet av två stycken, *Voidward into the raven flock*, och *Effluvia*.

I resultat och slutord zoomar jag ut från det reduktionistiska tankesättet till skapandets systemiska helhet<sup>1</sup>. Jag använder ordet systemiskt som beteckning för något som är utspritt, som har en påverkan på en helhet<sup>2</sup>. Frågan är: Kan jag med denna modifiering av delmoment och förståelse kring deras samverkan utveckla en mer medveten iakttagelse av kompositionsprocesser? Kan detta hjälpa mig att välja rätt zoomning för ett problems egenheter?

I examensverk och examenstext söker jag efter en situation där kreativt flöde uppstår via medvetenhet. Ett försök till att få delmomenten i mitt komponerande till att samverka med varandra på bästa möjliga sätt. Jag ser inte detta som en sak som nödvändigtvis behöver uppnås i och med min examen på Kungliga Musikhögskolan, utan mer som att jag planterar ett frö som kommer att växa så länge jag väljer att befinna mig inom ett kreativt fält.

---

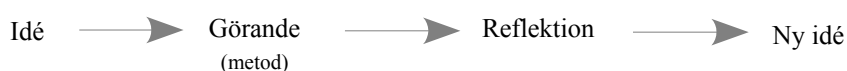
1 The Open University, *Systems thinking and practice*, iBooks store, s. 48

2 Nationalencyklopedin, systemisk, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/systemisk>

## 2. Tre perspektiv

### En linjär sträcka

För mig har det ofta fallit sig naturligt att bearbeta en situation på ett reaktivt sätt, dvs att händelser sammankopplas i form av en resonemangskedja. En färd från punkt A till punkt B<sup>3</sup>. Dock så kan vi fråga oss om ett sådant synsätt är optimalt när det handlar om att bli medveten om det kreativa. Representerar en linje verkligen skapandet på ett optimalt sätt?<sup>4</sup>



Figur 1 - Exempel på ett tankesätt gällande kompositionsprocessen, här i form av en reaktiv linje.

Jag själv tolkar en resonemangskedja som ett mikroperspektiv, dvs att vi fokuserar på isolerade delars inneboende egenskaper. Vi kan anta ett reduktionistiskt perspektiv, dvs hantera en situation genom att zooma in, och visar sig detta inte ge några resultat, väljer vi att zooma in ännu mer. Ett subtraktivt sätt att bearbeta en situation på.

Ibland är detta perspektiv relevant i den mening att vi behöver zooma in och reflektera över mindre detaljer för att förstå en helhet. Ibland är det linjära mindre relevant, och vi måste zooma ut för att se vad en beståndsdel i förhållande till helheten visar. En skiftning mellan trädet och fröet är med detta sagt nödvändig.

---

<sup>3</sup> Se figur 1

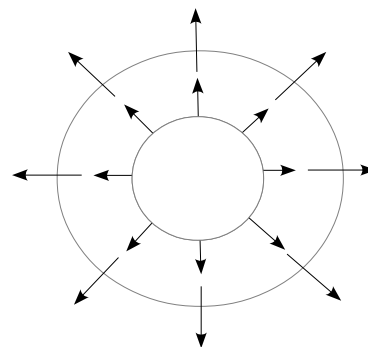
<sup>4</sup> The Open University, *Systems thinking and practice*, iBooks store, s. 18 - 23

## Holistiskt perspektiv

Utifrån ett holistiskt perspektiv ser vi helheter. Det är motsatsen till reduktionism<sup>5</sup>. Jag zoomar ut från föregående helhet till en större helhet för att betrakta något ur en större kontext<sup>6</sup>. När uppstår denna form av perspektiv?

Vi kan till exempel i en fugaexposition observera varje stämma, comes och kontrasubjekt etc. Var och en för sig. Men blir vi så kloka som vi skulle önska av detta?

När vi har zoomat ut och observerat varje stämmas förhållande till resterande, kan vi då tydligare se att detta i sin helhet är en fugaexposition och mindre sannolikt en del av ett mellanspel? Vad blir då nästa steg? Eventuellt att zooma ut ett steg längre och kanske hamna vid en Schenkeranalys för att se musikens harmoniska riktning<sup>7</sup>, kanske för att se när expositionen träder in igen mot fugans avslutande formdel.



Figur 2 - Modell över ett holistiskt perspektiv



Figur 3 - Utdrag ur *Fuga i C-moll*,  
*BWV 847*, J.S Bach

Det finns dock en viss problematik med ett holistiskt tänkande, nämligen helhetens yttersta gräns. Om vi till exempel skulle reducera fugan i en Schenkeranalys, har vi då nått det yttersta? Eller finns det ett större perspektiv? Som till exempel form, jämförelse av flera fugor, estetik, kulturell kontext. Listan kan fortsätta i all evighet, men när vet vi att vi har ställt in förstoringsglaset rätt baserat på det vi letar efter? Frågan dyker också upp huruvida vi verkligen finner svar med enbart överblickande som verktyg<sup>8</sup>.

5 Nationalencyklopedin, holism, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/holism>

6 Se figur 2

7 <http://www.schenkerguide.com/whatischenkeriananalysis.php>

8 The Open University, *Systems thinking and practice*, iBooks store, s. 29

## Systemiskt perspektiv

Om vi exempelvis skulle tänka på hur de organ som tillsammans utgör människokroppen fungerar, ser vi då varje organ som något som fungerar för sig självt? Eller ser vi det mer som en del som tillsammans med resterande organ formar ett flöde i ett system?<sup>9</sup> När det kommer till estetiska värdegrunder och kompositionsprocesser blir föreställningen om en helhet dock allt mer komplex. Vi ser inte längre en tydlig avgränsning till skillnad från liknelsen med människokroppen, där avgränsning redan är etablerad: kroppen i sig.

Systemiskt tänkande kan tolkas som ett konstant pendlande mellan det *holistiska* och det *reduktionistiska*, dvs utzoomning och inzoomning. De båda existerar på grund av varandra. Ett delmoment i något holistiskt kan inte fungera utan dess förhållande till resterande delmoment i en helhet. Förändras exempelvis det ursprungliga konceptet för ett verk, så påverkas även våra tankegångar kring metodik och hantverk, och även reflektionerna som uppstår när verket är färdigt. Tonsättarens självdefinition befinner sig nu i en annan situation på grund av hur alla beståndsdelar har interagerat under processen.

Systems thinking is useful for investigating complex situations. It involves a holistic approach that looks at the behaviour of wholes, and the many interconnections between the components.<sup>10</sup>

För att visa ett exempel på hur detta tankesätt kan se ut i praktiken så skulle jag vilja dra en parallell till ett spektralt förhållningssätt. I akten av att forma ett verk med spektrala utgångspunkter, så kan vi tala om tonsättaren som arbetar med ett ljud, eller en karaktäristik för en klang som är idealisk för ett visst sammanhang (det holistiska). Tonsättaren zoomar sedan in på klangens deltoner (reduktionism). I denna situation återkopplas deltonernas olika förhållanden till hur ett ljud som helhet gestaltas med olika ljudstyrka och position i frekvensdomänen som utslagskraft. Även här dyker dock problematiken om avstånd och avgränsning fram igen. När vet vi att ljudet vi jobbar med faktiskt är en helhet? Kan vår aktuella skala av klangen enbart vara ännu ett delmoment i något större<sup>11</sup>?

---

9 <https://www.youtube.com/watch?v=AP7hMdnNrH4>

10 The Open University. *Systems thinking and practice*, iBooks store, s. 56

11 Tenney, James, *META + HODOS: : a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form ; and, META Meta + Hodos*, s. 17 - 18

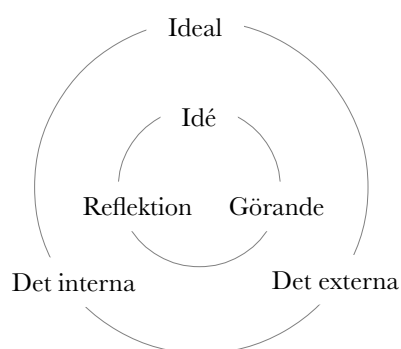
Svaret till detta kan vara att beroende på hur varje unik situation ser ut, så varierar den yttersta gränsens position. Vill vi till exempel skapa ett specifikt ljud, så skulle själva målsättningen – ljudet i sig kunna definieras som en helhet. Ju mer deltonernas relationer stämmer överens med målet, ju närmare helheten har vi kommit.

Vi kan alltså se det som att vi *definierar* den yttersta gränsen beroende på kontexten<sup>12</sup>. Men när blir det relevant att försöka se utanför det vi väljer att se som en gräns? Och är inte det vad som i själva verket sker när ett kreativt sökande äger rum?

### 3. Om skapande

Vi skulle kunna betrakta skapandet som ett stort nätverk av tankelager som tillsammans formar en massa, likt hur en myrstack ser ut när dess inneboende krälar omkring på utsidan. Så hur extraherar vi relevans ur detta kluster av mening? För att på ett begripligt sätt förklara det kreativa menar jag att vi behöver använda oss av abstrakta beskrivningar. Om idén om en absolut sanning för det kreativas funktionalitet skulle bejakas, så är ett objektivt försök till dess beskrivning inte en användbar representation för vad denna sanning skulle kunna vara. Det vi skulle stå inför om den abstrakta beskrivningen inte togs till skulle enligt min mening vara något som liknar ett sökande efter individuella toner i ett vitt brus. Informationsmängden om hur alla delmoment samverkar skulle vara så massiv att ett holistiskt perspektiv skulle vara oundvikligt. Den minsta beståndsdel i vår uppfattning skulle låsa sig vid bruset i sig, på grund av massan.

Det kreativa sinnet är med detta sagt en situation som varken kan utgöras av eller tänkas om i form av objektivitet som ensam nämnare. På grund av den komplexitet som blir till genom denna blandning av objektivt och subjektivt seende, så vill jag mena att det ej går att beskriva det kreativa utan en *abstrakt representation*<sup>13</sup>. Abstrakt i den mening att den inte objektivt visar hur det kreativa sinnet i verkligheten fungerar.



Figur 4 - Modell över verkets tankelager

<sup>12</sup> The Open University, *Systems thinking and practice*, iBooks, s. 29

<sup>13</sup> Se figur 4



Denna abstrakta representation kan delas in i två kategorier, eller cirklar. En yttre och en inre. Den yttre cirkeln representerar ett tankelager där de aspekter som ligger bakom komponerandet finns. Komponistens identitet som omringar verkets formation. Den inre cirkeln representerar den kompositionsprocess som resulterar i verket. Alla delmoment i dessa cirklar är beroende av varandra. Var och en är dock än så länge bara ett tomt blad fram tills att vi själva fyller i med en innebörd.

## Yttre cirkel - Identitet

Jag tror att bakom varje verk vilar först och främst ett *ideal* av något slag. Jag använder ordet i detta sammanhang som ett uttryck för en form av konstnärlig utopi, avgörande för hur vi reagerar gentemot oss själva och vår omgivning. Utgångspunkten för våra värderingar. Området är mycket brett och kan sträcka sig över allt ifrån exempelvis klangliga preferenser till vad konstens eventuella roll för oss bör vara.

Vad är det då som formar detta ideal? Enligt mig genom samverkan med något som står utanför mig själv, det som jag i modellen kallar för det *externa*. Det har allt att göra med hur vår omgivning påverkar oss: det kan handla om var jag har studerat, vilken typ av musik som jag är belyssnad i, vilka filosofiska inriktningar jag kan ha ställts inför etc. Det omfattar både min förflutna och nuvarande miljö.

Det *interna* bygger på alla erfarenheter som resulterar i jaget. Här är det viktigt att poängtera att på denna punkt vilar ett antagande om att teorin om tabula rasa stämmer: Tanken att vi alla är tomma blad när vi föds, och att det som senare formar oss är vår omgivning<sup>14</sup>. Det interna är i och med detta antytt som en produkt av det externa. Det som dock skiljer de båda åt enligt mig är hur individen formar sin världsbild baserat på, inte av, dennes omgivning. Det interna kan tolkas som en komposition i sig på sätt och vis, då med något externt som material.

I detta yttre lager existerar alla tre punkter på grund av varandra. De är inte separerade och kan inte fungera utan varandras förstärkning. Så är även fallet med deras samband med de parametrar som utgör det inre lagret i modellen och vice versa.

---

14 Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding, Bok ii: Ideas*, <http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/locke1690book1.pdf>, s. 18

## Inre cirkel - Verket

Det mer rörliga lagret är det inre, dvs ett verks resa från tomt notblad till klingande resultat. Det är här som de yttre parametrarna märkbart konvergerar med de inre, och massan gör sig synlig för oss. Verket blir till.

För mig vilar verkets kärna på ett koncept, eller en *idé* av något slag. Oavsett om det är denna kärna som finns kvar då ett verk har kristalliserats, så är den alltid närvarande. Den står med andra ord inte stilla, utan genomgår en konstant omdefiniering av sig själv. Vi behöver alltså inte känna igen den ursprungliga idén i slutändan, vi kan se den mer som ett delmoment som konstant byter skepnad.

*Görandet* kopplat till mediet är en beteckning för allt som har med det konkreta komponerandet att göra. Här faller till exempel gestaltning, form, notation, instrumentation in. Byggstenarna vi antar efter att vår ursprungliga idé har satts i rörelse. Metodik och dess effekt.

Delmomentet om *reflektion* fungerar på samma sätt som de i det yttre lagret, dvs att det ligger över hela skapandeprocessen som en form av täcke. Reflekterandet är enligt modellen alltid aktiverat. Det vilar till skillnad mot den yttre cirkeln inte i det undermedvetna, utan placerar sig i förgrunden i det kreativa tänkandet. Vi är medvetna när vi reflekterar, och gör det konstant när vi komponerar utifrån vissa värdegrunder. Det är en metod för att förstå den nya bilden av allt jag är. Det är denna punkt som jag vill mena är en av de mer avgörande faktorerna för idéns konstanta omdefiniering.

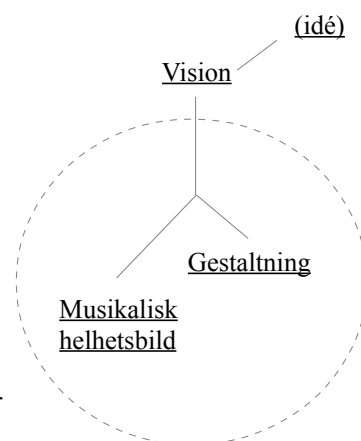
## 4. Om kompositionsprocessen

Vad jag har kommit att fästa mig vid under min tid på Kungliga Musikhögskolan är främst en fascination kring det ursprungliga konceptets resa. Hur idén, ofta i mitt fall härledd ur ett annat medium än ett auditivt sådant, genomgår en förvandling till någonting som jag från början aldrig kunde ha föreställt mig.

### Inuti min metodik

Sprungnen ur idén är vår vision om verkets möjliga uttryck och form innan. Detta kan beskrivas som en transkribering av en idé till musikaliskt material. Det kan handla om vilken klangbild eller gestik som föreställs beroende på vilka parametrar som tillsammans utgör idén. Exempelvis idén om ljus och mörker översatt till position i frekvensdomänen och grad av övertonsrikedom. Denna vision är starkt beroende av idén, och idén av visionen.

Vi kan betrakta visionen som något som förgrenar sig till två möjligheter i görandet<sup>15</sup>. Jag väljer här att kalla den första för en *musikalisk helhetsbild*, som är en komprimerad version av musiken. Det kan handla om enkla anteckningar över vilken klangfärg som vi vill ha, en melodisk urlinje om en sådan finns, harmonisk progression etc. En mindre detaljerad bild av musiken som i stora drag visar hur verket kommer att låta. En form av karta som komponisten ritat upp för sig själv. Den andra förgreningen är *gestaltning*, som kännetecknar det mer detaljerade arbetet: musikens slutgiltiga formation. Den innefattar varje individuell gest eller samklang som förekommer i kompositionen på ett mer konkret plan.



Figur 5 - modell över mitt görande

Dessa två förgreningar kan se ut på olika sätt i kompositionsprocessen. Vi kan se de båda som kopplade till visionen var och en för sig. Vi kan också betrakta dem systemiskt, dvs att en existerar simultant med den andre. En situation där alla moment påverkar varandra under en och samma tidpunkt.

<sup>15</sup> Se figur 5

## *Voidward into the raven flock*

För att sätta förgreningarna i perspektiv refererar jag först och främst till komponerandet av mitt verk *Voidward into the raven flock* för symfoniorkester<sup>16</sup>. Idén till stycket baserade sig ursprungligen på ett utforskande kring text i förhållande till musik. Hur en text och dess inneboende dramaturgi kan översättas till ett musikaliskt stycke som i slutändan står för sig självt.

Styckets vision och form slog rot utefter en beskrivning av ett specifikt väsen som återfinns i svensk folktro: nattramnen<sup>17</sup>. Efter att jag hade läst denna beskrivning dök genast bilder upp rörande de olika platser som detta väsen befinner sig i, och funderingar kring hur de uttryck som beskrivningen förde med sig kunde gestaltas musikaliskt. För att gestaltningen dock skulle kunna ske behövde jag någon form av källa att hämta material ifrån. Jag valde då ut ett antal dikter skrivna av James Joyce och T.S Elliot. Jag upplevde att dessa dikter på ett abstrakt plan hade en viss koppling till beskrivningen om nattramnen. Detta ledde till att jag nu hade två inspirationskällor att utgå ifrån, som både kunde samverka med varandra och stå för sig själva inuti verket. Jag tog sedan en röstinspelning av dikterna och analyserade talmelodiken för att skapa en utgångspunkt till tonmaterial och frasering. Det var denna talmelodik som skulle komma att bli min musikaliska helhetsbild.

Vision och gestaltning vägde mycket starkt under kompositionsprocessen, och med facit i hand så kan detta ha inneburit en viss problematik för mig. Under första halvan av verket upplevde jag att jag ej hade funnit något stabilt sätt att använda den musikaliska helhetsbilden på, och fokuserade istället mer på direkt gestaltning utifrån idé och vision. Ett mer intuitivt sätt att arbeta på. Under andra halvan fann jag däremot ett sätt att ta till den musikaliska helhetsbilden. Jag hade här en mycket tydligare metodik. Jag upptäckte att jag nu kunde vara mycket mer kreativ då fler möjligheter uppdagades för mig. Jag misstänkte när verket var färdigt att jag på många ställen i verket hade fokuserat för mycket på att direkt ge musikens sin färdiga form, och arbetade till stor del utifrån ett mindre perspektiv. Icke-auditiva utgångspunkter blev direkt översatta till musik, då med en musikalisk helhetsbild att utgå ifrån, men jag upplevde vid flera tillfällen att den inte var tillräckligt genomarbetad för att kunna blomma fullt ut i relation till de bilder som från början var avsedda att skapas.

---

16 Se bilaga 1

17 Hyltén-Cavallius, Gunnar Olof, *Wärend och wírdarne: ett försök i svensk ethnologi*, s. 467-468

I och med idén och inspirationskällorna till materialet skapade jag för mig själv en konceptuell värld som konstant expanderade och ändrade form tillsammans med de reflektioner som blev till under kompositionsprocessen. Vad jag till stor del funderade över efter att stycket var färdigt var min disponering av delmoment inuti mitt görande. Följande frågeställning dök upp: Om jag i nästa stycke skulle kunna väga upp den musikaliska helhetsbilden till samma nivå som gestaltningen, skulle jag då kunna finna fler möjligheter i mitt skapande?

65

Picc.  
 1  
 2  
 FL.  
 Ob. 1. 2  
 Eng. Hn.  
 Cl. Bb 1. 2  
 B. Cl.  
 Bsn.  
 1  
 2  
 3  
 4  
 Hn.  
 C Tpt.  
 Tbn.  
 Tba.  
 Timp.  
 Perc.  
 Cro.  
 Glock.  
 Vib.  
 Hp.  
 Pno.  
 Solo.  
 D  
 Vin. I  
 Vin. II  
 Solo.  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

Figur 6 - Utdrag ur Voidward into the raven flock, andra satsen

## Effluvia

I mitt stycke *Effluvia*, för fem musiker och elektronik<sup>18</sup>, valde jag en annan väg att gå. Jag ville se om balansen kunde uppnås genom att försöka finna jämvikt mellan delmomenten i görandet. Jag utforskade här hur min syn på den omdefinierbara idén kunde avspegla sig i det klingande genom att applicera en tidigare modell från en tidigare erfarenhet på en ny situation. Mitt föregående verk för orkester blev utgångspunkten till min nuvarande musikaliska helhetsbild. Dess klangliga, modala och konceptuella urlinje. Avsikten var att arbeta med en befintlig idé som positionerar sig i ett annat ljus. Ett utforskande av något som jag redan är medveten om, som i sig har abstraherats från sin ursprungliga idé till en större grad än tidigare. Detta på grund av att idén redan har genomgått en kompositionsprocess. En omdefiniering av sig själv.

t = tonalt centrum  
(o) = klanglig ornamentering  
(m) = melodisk ornamentering  
s = soundscape(elektronik)

Långsamt, legato, "flytande"

(mönster harpa)

vågor

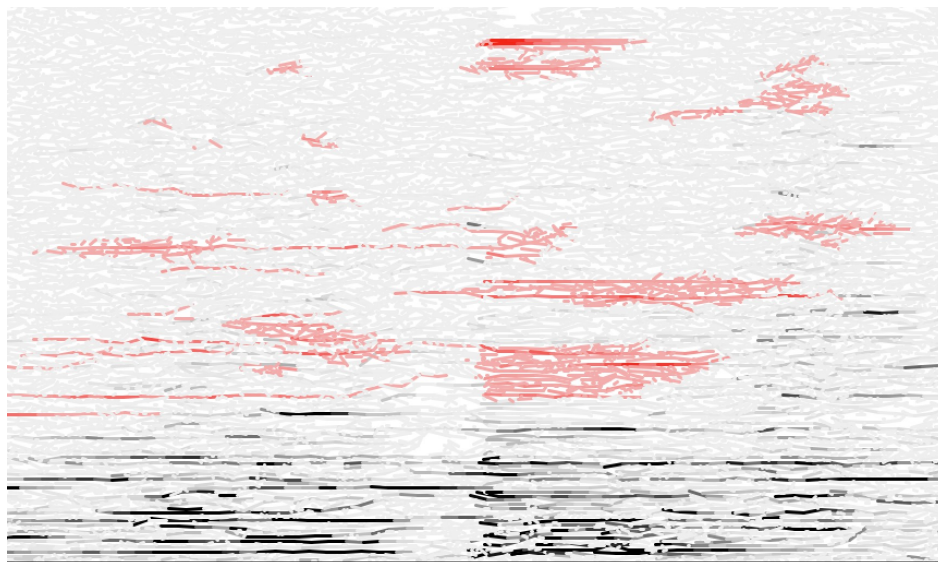
Figur 7 – Musikalisk helhetsbild av *Effluvia*, första satsen.

Förstärkning och variation av det befintliga.

Jag valde här att subtrahera orkesterstycket till de melodiska, harmoniska och klangliga korn som låg till grund för helheten. Med dessa korn arbetade jag ut den musikaliska helheten mer detaljerat för att skapa en starkare källa till material, som lättare kunde översättas till de musikaliska uttryck som jag ville fånga. Då genom att positionera redan etablerade melodiska korn där de först förekommer i två övertonsspektrum. Ett med D som grundton, ett med F#. Samtidigt som jag arbetade melodiskt ritade jag även ut hur elektroniken skulle bete sig i symbios med det harmoniska och melodiska. Visionen bestod här av soundscapes som var sammankopplade med idén om flöde ur en konkret ljudande perspektiv. Fraseringen av vågmönster och associationen till kontinuum via användandet av flödande vind och vatten.

<sup>18</sup> Se bilaga 2 & 3

Dessa soundscapes positionerades i den musikaliska helhetsbilden utefter hur de tillsammans med den instrumentella fraseringen kunde konvergera till att skapa en ny identitet. En rekonstruktion. Den musikaliska helhetsbilden bestod dock inte enbart av en visuell bild för musiken och dess associerade soundscape. Den innehöll även konkret ljudande komponenter. En inspelning av orkesterstycket dekonstruerades, och i elektronikstämman skapades en ljudande abstraktion av tidigare material. Jag arbetade här subtraktivt, och dekonstruerade klangbilden<sup>19</sup>.



figur 8 - Omtolkning av det befintliga. Orkesterklang som ges en ny identitet. Bilden representerar ett sonogram i programmet SPEAR. Urval av vissa frekvensområden baserat på flageolettdrillar i stråksektionen.

Mitt görande modifierades i detta stycke på ett sådant sätt att den musikaliska helhetsbilden arbetade tillsammans med gestaltningen i kompositionsprocessen. Det var tvärt emot till hur jag hade gjort i föregående stycke. Görandets beståndsdelar existerade inte individuellt i relation till visionen av verket. Komponenterna i mitt görande samverkade systemiskt.

*Effluvia* handlade om flöde *i* och flöde *ur* den kreativa processen. Utifrån ett tidigare material genomgår komponerandet i sig en konstant transformation. Ett kontinuum i skapandet. Det ljudande flödet, dvs det som uppstod *ur*, bestod av samma innebörd, dock positionerad utanför processen, dvs att musikens identitet, dess kristalliserade gestalt, bestod av ett klingande flöde kopplat till relationen mellan musikalisk frasering och mimetisk gestaltning<sup>20</sup>.

19 Se figur 8

20 Emerson, Simon, *The language of Electroacoustic Music*, Kap 2, s. 17 - 20



## 5. Resultat

Den yttersta gräns som jag har valt att se har baserat sig på ett försök till att lösa ett specifikt problem i mitt komponerande. Kompositionsprocessen blev i mitt andra stycke mer balanserad. Jag upplevde att jag hade en stabilare grund, och kunde finna fler möjligheter. Detta berodde till stor del på att jag redan hade en musikalisk värld att röra mig inom i och med mitt orkesterstycke.

Möjligheterna berodde också på hur jag strukturerade upp min metodik, jag arbetade mer detaljerat med den musikaliska helhetsbilden, och försökte balansera upp den gentemot resterande moment i mitt görande. Kontexten som jag har funnit obalans i och valt att titta på kändes i slutändan mer tydlig för mig.

Har modifieringen påverkat mitt skapande som helhet? Jag har filtrerat mitt synfält till att hantera två delmoment i mitt komponerande: idén och görandet. Jag har sökt en mer balanserad kompositionsprocess genom att utforska hur min disposition av delmoment inuti min metodik kan påverka mitt skapande. Resterande delmoment i den större kontexten, dvs mina ideal och hur min omgivning påverkar dem, är något som jag kommer att arbeta med i framtiden.

Denna kontext är del av en representation av var jag är nu, men imorgon kanske mina värderingar och beskrivningen av vad jag är ser helt annorlunda ut, och mina modeller kan drastiskt ändras. Jag arbetar med föränderliga mönster. En transformation av verken och mig själv. Vi föds båda konstant på nytt, och det som föds på nytt i en del av oss, kanske också kan påverka något större.

## 6. Slutord

Vad som nu återstår är att relatera till mig själv som helhet. Fylla i resterande tomma delmoment i modellen. Jag har försökt koordinera mig i en konceptuell massa, bestående av ett stort nät av tankelager. Möjligheterna med hur dessa tankelager kan se ut och kombineras är oändliga, och än så länge har jag enbart beskrivit en fraktion av hur de kan representeras. Min förhoppning är att jag i framtiden eventuellt skulle kunna utforska hur min modell över olika tankelager kan tolka en komplexitet som står utanför mig själv. En annan typ av massa. Kanske kan jag zooma ut till en sådan grad att jag kan finna en modell för ett kollektivt skapande, om något sådant existerar. Om detta skulle vara möjligt, var positionerar sig den då den yttersta och innersta gränsen?

## Referenslista:

### Litteratur:

- Tenney, James, *META + HODOS: : a phenomenology of 20th century musical materials and an approach to the study of form ; and, META Meta + Hodos*, Frog Peak Music, Oakland, Calif, 1986
- Emmerson, Simon (red.), *The language of electroacoustic music*, Macmillan, London, 1986
- Hyltén-Cavallius, Gunnar Olof, *Wärend och wirdarne: ett försök i svensk ethnologi*, Norstedt, Stockholm, 1864-1868

### E-böcker:

- The Open University, *Systems thinking and practice*, ”VersionID: T551\_1, Module code: T551\_1, Build: 1.1.4, Stamp: 2011-07-14T11:33:56+01:00, Copyright © 2011 The Open University”, hämtad från iBooks store

### Internetsidor:

- <https://www.youtube.com/watch?v=AP7hMdnNrH4>, hämtad 2015-02-06
- Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding, Book ii: ideas*, Copyright © 2010–2015, Jonathan Bennett, <http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/locke1690book1.pdf>, hämtad 2015-04-01
- <http://www.schenkerguide.com/whatisschenkeriananalysis.php>, hämtad 2015 – 05 - 16
- Nationalencyklopedin, holism, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/holism>, hämtad 2015-05-19
- Nationalencyklopedin, systemisk, <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/systemisk>, hämtad 2015-05-20

### Bilder:

- figur 1-2, Gustav Lindsten
- figur 3, Skärmavbildning, Utdrag ur *Fuga i C-moll, BWV 847*, J.S Bach, hämtad från <http://imslp.org/Wiki/File.BWV0847.pdf>, hämtad 2015-04-19
- figur 4-8, Gustav Lindsten

## **Appendix:**

### **Bilaga 1:**

Partitur till verket *Voidward into the raven flock* – för symfoniorkester

### **Bilaga 2:**

Partitur till verket *Effluvia* – för Harpa, Accordion, Violin, Viola, Violoncello & Elektronik

### **Bilaga 3:**

Inspelning av verket *Effluvia* – för Harpa, Accordion, Violin, Viola, Violoncello & Elektronik.

Inspelningen gjordes i Stora salen på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, 17:e April 2015.

Dirigering: Markus Luomala

Accordion: Francesco Moretti

Harpa: Justyna Krzyzanowska

Violin: Filip Gloria

Viola: Martin Cederstrand

Violoncello: Vincent Wistrand

