



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

BALANSGÅNGEN MELLAN FRIHET OCH BEGRÄNSNING

Att komponera musik till ungdomskör

Helena Fornegård

Examensarbete inom konstnärligt magisterprogram i musik,
inriktning kördirigering

Vårterminen 2016

Examensarbete inom konstnärligt magisterprogram i musik, inriktning kördirigering
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2016

Författare: *Helena Fornegård*

Arbetets titel: *Balansgången mellan frihet och begränsning - Att komponera musik till ungdomskör*

Handledare: *Christina Ekström, Ulrika Davidsson*

Examinator: *Joel Eriksson*

Nyckelord: komposition, tonsättning, ungdomskör, kör, körmusik, körsång

ABSTRACT

Balance between freedom and limitation – Composing music for youth choir

How can one compose a song for a youth choir and make it relevant and interesting to its young members? This essay is dealing with the challenges you meet when composing a song for young voices, hearts and minds. The report describes the whole journey from finding a poem to a complete composition for SSA and piano. The composition was done with the support of a focus group, a youth choir, who tried singing the music in rehearsals and evaluated on the experience of singing it. The group was also part of interpreting the chosen poem. The challenges in the process was to find a relevant text for young people, make it singable and interesting, adding a piano part that would support, consider the possibilities and limits with young voices and also be true to yourself as a composer and artist. The reports also deals with the issue of popular music, the genre that young people mostly relate to, and if one can merge some of its core elements in to a choir piece. **The conclusion states that the outer factors; the focus group, the text and the characteristics of popular music have inflected on the composing. They have provided both energy and frustration to the process, and also frame and focus in the composition. The most important things learned are staying true to the text and to your original idea.**

TACK

Till alla på HSM som varit inblandade i min utbildning. Ett speciellt tack till mina handledare, min fokusgrupp, mina kurskamrater, poet Daniel Boyacioglu, professor Gunnar Eriksson, lektor Anne Johansson, pianister Lisa Eriksson och Björn Strand som alla bidragit till mitt examensarbete. Ett sista tack till min familj för tid, förståelse och uppmuntran.

Innehållsförteckning

1 INLEDNING.....	5
1.1 Bakgrund.....	5
1.2 Syfte och frågeställningar.....	6
1.3 Metod	7
1.3.1 Metodologiska utgångspunkter.....	7
1.3.2 Min iterativa process.....	7
1.3.3 Forskningsetiska principer	9
1.3.4 Tidigare forskning	10
2 FOKUSGRUPPEN	11
2.1 Beskrivning	11
2.2 Repetitionerna.....	11
2.3 Förändringar under processen.....	13
3 TEXTEN.....	15
3.1 Urval av text	15
3.2 Interpretation av dikten	17
4 KOMPOSITIONEN	21
4.1 Sångstämmorna utan text	21
4.2 Texten i sången.....	24
4.3 Samklangen.....	29
4.4 Ackompanjemanget.....	34
4.5 Sångstämmorna utifrån de vokala förutsättningarna.....	38
4.6 Val av populärmusikaliska element	41
4.6.1 Definition av populärmusik.....	41
4.6.2 Formen.....	44
4.6.3 Taktarterna	44
4.6.4 Harmonierna.....	46
4.6.5 Stämföringen	46
4.6.6 Fokusgruppens jämförelser	47
5 AVSLUTANDE DISKUSSION	48
5.1 Fokusgruppens roll	48
5.2 Lärdomar från min personliga kompositionsprocess	50
5.3 Sammanfattning	52
5.4 Slutord.....	53
Källförteckning.....	54

Bilagor

1 INLEDNING

1.1 Bakgrund

Det finns mängder av musik vackert komponerad eller arrangerad för kör. Men ändå finns det många körledare och musiker som gärna arrangerar musik själva, och jag är en av dem. Jag gör det delvis för att jag vill sätta min egen prägel på musiken, men också för att jag vill anpassa arrangemanget till just den kör som ska sjunga det.

Min bakgrund inom musik innefattar högre studier i sång, rytmik, ensemble och kör. Jag studerade musikteori och till viss del komposition inom musikpedagogutbildningen i Göteborg år 1995-2000. I min utbildning inom magisterprogrammet i kördirigering har jag fördjupat mina kunskaper om arrangering av röster, främst genom professor Gunnar Eriksson, och genom det här examensarbetet. Jag har under mina anställningar som musikpedagog arbetat mycket med unga röster i kör, och då främst diskantröster i åldrarna 15-19 år. Genom åren har jag försökt fånga in vad som de unga fastnar för, tycker om och gärna vill sjunga. Jag har också lärt mig förutse vad som kan bli en stor utmaning att sjunga eller svårt att lära in. Det handlar om både röstens förutsättningar liksom musikalitet och gehör.

När jag träffat ungdomar i körsammanhang och introducerat dem för olika typer av stycken och arrangemang så har nordisk folkmusik och dagens hits ifrån populärmusiken varit de mest populära genrerna att sjunga. Jag anser att dagens hits ofta inte når någon hög musikalisk kvalitet i kör på grund av att de är så starkt förknippade med artistens personliga stil och uttryck. Det blir närmast omöjligt för en kör att omsätta det här kollektivt, vilket, i mitt tycke, gör att sången lätt blir utslätad och intetsägande i fraseringar och uttryck. Samsången blir väldigt lidande, klangen spretar och tonernas genretypiska ansatser och de musikaliska fraseringarna är väldigt svåra att göra som ett kollektiv. Körmedlemmarnas förutbestämda uppfattning av hitlåten och artistens fraseringar och uttryck sätter alltså käppar i hjulen i arbetet med kören.

När man studerar repertoar som är utgiven för ungdomskörer hittar man många arrangemang inom populärmusiken. Bredvid folkmusik, visa och jazz hittar man arrangemang av musik av artister och grupper som exempelvis Beatles, Per Gessle, Kent, Ray Charles, Elton John och ABBA. Dessutom är det mycket ny och gammal schlagermusik som arrangeras för kör. Jag har lärt mig att ju längre bort man kommer i tid och genre från dagens populärmusik desto lättare är det att jobba med körens gemensamma

sångsätt och uttryck. Den äldre musiken, eller den som ungdomar inte känner till, gör dem mer öppna för att toka och skapa något eget istället för att härma en artist.

De iakttagelser jag gjort under mina år som körledare för ungdomar har lett mig till att skriva ny musik för ungdomar för att få tillfälle att arbeta utifrån ett oskrivet blad och därmed undersöka hur de närmar sig nyskriven musik, både som människor och sångare, och hur de förhoppningsvis kan identifiera sig med den.

I mitt dagliga arbete med ungdomar i kör vill jag försöka bejaka deras uttryckssätt och bekräfta att deras musik också har kvaliteter och därmed möta dem respektfullt som musikanter, sångare och människor. Men som körledare ser jag det också som min uppgift att lära dem nya saker, att få dem att utmana sig själva musikaliskt och sångmässigt, och också uppmuntra dem att faktiskt fundera på sångtextens budskap. **Det här brukar jag uppnå som arrangör, för det är genom att arrangera sångstämmor som jag lärt mig mycket om exempelvis stämföring och vad som låter bra när en ung sångare sjunger en stämma. Det är endast ett fåtal gånger i mitt professionella liv som jag har komponerat körmusik.**

Jag har i det här arbetet tagit ett steg i en annan riktning än den som är vanligast förekommande inom området ungdomskör; jag har utifrån min personliga musiksmak komponerat ett körstycke för unga röster från en av mig utvald text **och inkluderat några element från dagens populärmusik**. Med min komposition vill jag visa på hur man kan utmana unga körsångare att prova nytt material men också inkludera de musikaliska drag som finns i den populärkultur som de är en del av. Jag ämnar också visa på hur man kan komponera sångstämmor som är sångbara och vårdande av klangfärgen i de ord som texten bjuder.

1.2 Syfte och frågeställningar

Mitt syfte är att undersöka vilka kompositionsverktyg som är relevanta när man skriver körmusik för ungdomar. Jag belyser min kompositionsprocess av ett körstycke för ungdomskör: från urval av dikt till färdig tonsättning. Processen inkluderar interaktion med den kör till vilken kompositionen skrivs. Aspekter jag har valt att särskilt uppmärksamma är:

- Textligt innehåll: Hur väljs en lämplig text? Hur bedömer man vad som är relevant för ungdomar? Hur kan jag beakta målgruppen i den musikaliska bearbetningen av den valda texten?

- Förutsättningar: Vilka är de vokala och gehörsrässiga förutsättningarerna och hur kan jag som tonsättare beakta dem?
- Musikalisk stil och tonspråk: Hur kan jag komponera för att ungdomarna i kören ska kunna uppfatta kompositionen som relevant för dem? Hur kan mina val av taktart, rytm, stämföring och ackompanjemang fungera i kompositionen?

Min förhoppning är att projektet skall vara belysande för andra som komponerar musik för unga körsångare och för körledare som leder ungdomskör och vill göra väl avvägda val av repertoar.

1.3 Metod

1.3.1 Metodologiska utgångspunkter

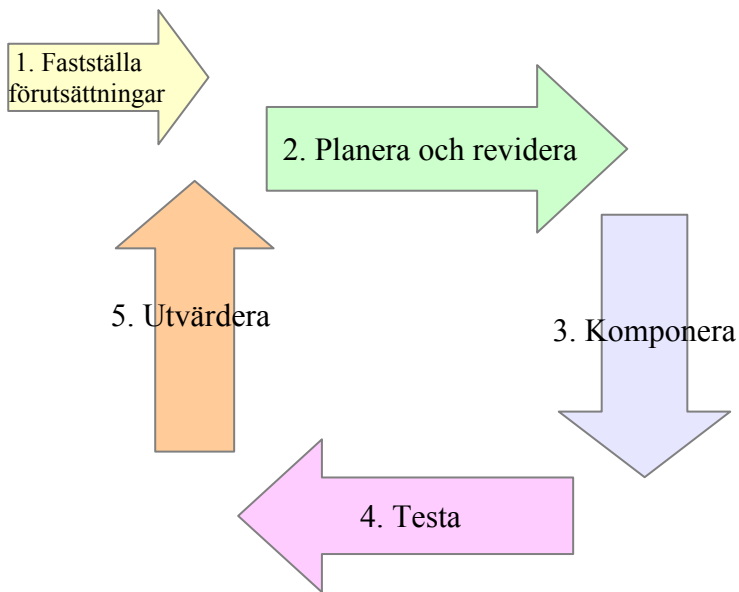
Kompositionsprocessen har genomförts genom en så kallad iterativ process som kan definieras på det här sättet:

A process for arriving at a decision or a desired result by repeating rounds of analysis or a cycle of operations. The objective is to bring the desired decision or result closer to discovery with each repetition (iteration).¹

1.3.2 Min iterativa process

Den metod jag använde var i hög grad undersökande och jag ställdes inför många konstnärliga val. Min process följde cirkeln i figur 1 på så sätt att jag efter urval av fokusgrupp och text kunde 1) fastställa de musikaliska förutsättningarerna för mitt konstnärliga arbete, 2) planera arbetet genom analys av text och fastställande av musikalisk form, 3) komponera musiken, 4) testa kompositionen på fokusgruppen. Efter varje repetition kom jag till steg 5) då jag utvärderade och omvärderade. I det här steget hade jag inspelningar och intervjuer av fokusgruppen till min hjälp.

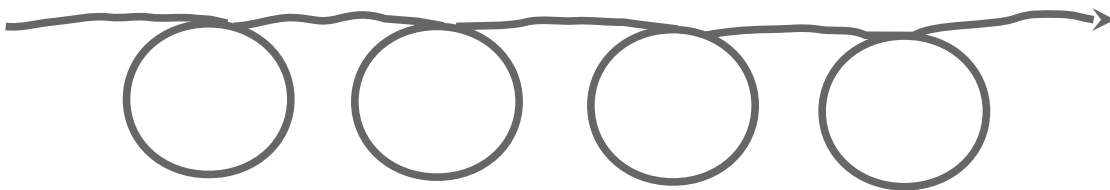
¹ *Business dictionary*. s.v. "Iterative process" Åtkomst 2016-04-25
<http://www.businessdictionary.com/definition/iterative-process.html>



Figur 1: Min iterativa process

Vid ett tillfälle fick jag gå tillbaka till steg 1 och det var efter att min fokusgrupp tappat alla sina manliga deltagare och barytonstämman var tvungen att tas bort. Det här steget i processen beskrivs i kapitel 2.3.

Steg 2-5 upprepades ett flertal gånger för att utveckla kompositionen till att komma närmare min fokusgrupp i relevans och musikalisk svårighetsgrad. **Däremot itererade jag aldrig mitt textval, utan när det valet var gjort stod jag fast vid det.** Eftersom min process inneburit en utveckling kan den också beskrivas som följande i figur 2 då den visar på en cirkulär rörelse som går framåt.



Figur 2: Rörelsen framåt i min iterativa process.

Det musikaliska komponerandet utfördes med hjälp av min sångröst, klaviatur, dator och penna och papper. För att spara de första idéerna gjorde jag korta inspelningar med enkel ljudupptagning på en mobiltelefon.

Parallellt med komponerandet vid ett klaviatur så noterade jag de idéer jag trodde

mest på i notskriftsprogrammet Sibelius 7. Det tillvägagångssättet gav en överblick, bättre förutsättningar att dokumentera, att tänka teoretiskt, och att kunna se de grafiska formerna jag ibland utgick ifrån.

Komponerandet pågick parallellt med repetitionerna med fokusgruppen. Det gav mig möjlighet att testa delar av min komposition och sen genom ljudinspelningar lyssna analyserande på utförandet och därmed utvärdera och omvärdera. Det följande arbetet innebar ofta revidering av stämmor för att förbättra kompositionen.

Jag sökte inspiration och nya idéer för min komposition genom att lyssna på, för mig ny, körmusik, **och då främst a capella-kompositioner för diskantkörer**. Jag studerade också olika partiturer och läste referenslitteratur, exempelvis *Kör ad lib Grön* av Gunnar Eriksson.²

1.3.3 Forskningsetiska principer

Mitt arbete ansluter till de fyra krav som Vetenskapsrådet stipulerar vad gäller forskningsetiska principer. Kraven är följande:³

- Informationskravet: Forskaren skall informera de av forskningen berörda om den aktuella forskningsuppgiftens syfte.
- Samtyckeskravet: Deltagare i en undersökning har rätt att själva bestämma över sin medverkan.
- Konfidentialitetskravet: Uppgifter om alla i en undersökning ingående personer skall ges största möjliga konfidentialitet och personuppgifterna skall förvaras på ett sådant sätt att obehöriga inte kan ta del av dem.
- Nyttjandekravet: Uppgifter insamlade om enskilda personer får endast användas för forskningsändamål.

Alla deltagare i fokusgruppen tillfrågades skriftligen om de var villiga att medverka i det här arbetet. Se bilaga nr 1. Gruppens omyndiga deltagare tillfrågades via sina vårdnadshavare.

² Eriksson, Gunnar, *Kör ad lib Grön*, Bo Ejeby Förlag, 2008

³ *Vetenskapliga rådet* ”Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning” Åtkomst 2016-04-25 <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>

1.3.4 Tidigare forskning

I rapporten refererar jag till olika typer av litteratur. I boken *Konsten att skriva enkelt: för unga sångare*⁴ av Roine Jansson, lektor vid Kungliga Musikhögskolan, som författat många metodböcker kring arrangering i musik, ger han bland annat konkreta råd vad gäller stämföring. Jansson skriver också tydligt om hur och varför man ska skriva sångstämmor till just unga människor på ett visst sätt. John Høybyes som är en dansk kompositör och dirigent, har författat många metod- och repertoarböcker och jag valde att hämta exempel från *Papegojboken, för körledare*⁵.

Den brittiske kompositören Paul Barker för en djuplodande diskussion i sin bok och jämför sina egna påståenden med andra kompositörers. Han kallar sin bok för en guide till kompositörer, sångare och lärare (*Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers.*⁶) och berör till exempel utmaningarna i att tonsätta en text.

Tom Wine arbetar som kördirigent vid Wichita State University i USA. Hans intervjuer med några av vår tids främsta körkompositörer, till exempel John Rutter och Libby Larsen, finns i hans bok *Composers on composing for choir*⁷. Där tar han upp frågor viktiga frågor för en kompositör; som vikten av att välja en bra text, att strukturera sitt arbete och att lyssna på goda exempel för att hitta inspiration. Varje intervjuad kompositör ger tips till körledare och kompositörer.

4 Jansson, Roine. *Konsten att skriva enkelt för unga sångare*, Stockholm: KMH förlaget, 2006.

5 Høybye, John. *Papegojboken, för körledare*, Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen, 1986.

6 Barker, Paul, *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers*. New York: Routledge, 2004.

7 Wine, Tom, editor, *Composers on Composing for Choir*, Chicago: GIA Publications, Inc. 2007

2 FOKUSGRUPPEN

2.1 Beskrivning

Komponerandet har skett med stöd av en fokusgrupp. Eftersom jag valt att komponera till en målgrupp vilken jag personligen inte är en del av fann jag användandet av en fokusgrupp fruktbart och intressant. Den utvalda gruppen var den ungdomskör jag själv leder i mitt dagliga arbete; Kungsbacka Kulturskolas Vokalensemble som har 15 medlemmar i åldrarna 15-21 år. Endast tre av körmedlemmarna läser noter och sjunger godkänt utifrån notbladet, men ungefär tio av körmedlemmarna kan ändå ta viss hjälp av notbilden (främst vad gäller tonhöjd) när de sjunger. Dock är det så att hela gruppen främst använder sitt gehör när de ska lära sig en stämma i ett nytt stycke.

Deltagarnas röstomfång är A-e1 för barytonerna, g-c#2 för altarna, bb-f2 för sopranerna (något högre för enstaka förstasopraner). Samtliga sångare har svårt för riktigt svaga och riktigt starka nyanser. Körens klang innehåller mycket diskant och är rak. Endast en av sångarna kan sjunga med vibrato. Barytonerna (när de ingick i fokusgruppen) var de mest ovana körsångarna jämfört med övriga medlemmar. De var ovana vid att hålla en egen stämma och tog lång tid på sig i inlärningsprocessen. Deras röster var inte egaliserade vilket visade sig särskilt vid fraseringar med legato. Altarna sjunger tydligt och ganska kraftfullt i sitt låga register, men har där svårt med legato. De har alla en tydlig skarv vid a1, och faller in i läckande falsettsång⁸ när de sjunger tonerna högre än skarven. Andrasopranerna sjunger med jämnare röstkvalitet, men har svårare att hålla sin stämma och sjunga rätt i intonation. Förstasopranerna är något spretiga i sin klang i höga tonlägen men de är sångvana och de mest uttrycksfulla sångarna i gruppen. De har en större förmåga än de andra stämmorna för variation i sångstil och musikgenre. Båda sopranstämmorna upplever en märkbar skarv vid ungefär eb2. Den musikaliska nivån på kören kan jämföras med likvärdiga ungdomskörer i traktens kyrkor och kulturskolor.

2.2 Repetitionerna

En vanlig repetition går till på så sätt att jag förevisar och spelar igenom varje stämma på pianot. Jag börjar med en stämma, låter den fortsätta sjunga när jag lägger på de andra stämmorna, en efter en. De får ofta sjunga varandras stämmor för att hela tiden vara

⁸ Med falsettsång menas då det i larynx finns en stor glipa mellan stämläpparna där luft strömmar igenom. Stämläpparna är styva och möts inte vid luftens vibrationer/svängningar. Röstklngen kan då bli svår att nyansera.

aktiva, lära sig förstå varandras utmaningar och för att känna hur stämmorna förhåller sig till varandra. Ibland sjunger de bara utifrån ett textblad, men oftast finns noter utskrivna. Vid mer komplicerad musik spelar jag in varje stämma och skickar till medlemmarna så de kan öva hemma. Sånger de sjunger kan oftast kategoriseras i musikgenrerna folkmusik, pop och soul.

Fokusgruppen har deltagit i analysen av den utvalda dikten och i fyra repetitioner av mitt musikaliska stycke. Syftet med att repetera med fokusgrupp var:

- Att se och höra hur unga körsångare reagerar på kompositionen stämvis och som helhet.
- Att höra på vad sätt deltagarna sjunger stämmorna med sina röster; hur varje stämma låter var för sig och hur alla stämmor låter tillsammans.
- Att utifrån deras sång, reflektioner och reaktioner på kompositionen göra konstnärliga val i min kompositionsprocess.

På den första träffen med min fokusgrupp fick deltagarna göra en diktanalys genom att höra den utvalda dikten först läsas högt av mig, sedan läsa den själv, tänka tyst i tre minuter och sedan delge sina tankar om den. Jag gjorde en ljudinspelning av hela diskussionen som följde.

När jag hade färdigställt min kompositions inledning, vad jag kallar del A, så repeterade jag den direkt med fokusgruppen. Piano användes som repetitionsstöd och vi befann oss i gruppens vanliga repetitionsrum; ett musikrum på ca 25 kvm med relativt god akustik för sång. Deltagarna spelades in både på video och i en ljudupptagning under hela repetitionen. Repetitionen tog förhållandevis lång tid, jag behövde repetera stämmorna väldigt många gånger och stötta deltagarna både genom min sång och mitt pianospel. Ibland var pianot störande för en stämma, men stöttande för en annan. Kompositionens del A innehöll i det här tidiga skedet många motrytmer vilket gjorde repeterandet mycket svårt vilket ledde till dålig koncentration. Barytonerna kunde inte sjunga ifrån notbilden vilket gjorde att jag fick ägna dem nästan all uppmärksamhet. Ljudinspelningen gav mig ändå mycket material som hjälpte mig att omvärdera, ta bort och lägga till toner i min komposition. Som sista moment i repetitionen fick gruppen frågan: Hur upplevde du att sjunga det här? De som ville fick svara och svaren spelades in.

Med lärdomar från den första repetitionen kunde den andra repetitionen genomföras bättre med en annan pianist som stöttade stämmorna inledningsvis men som sen övergick till att spela den utskrivna pianostämman. Som dokumentationshjälp fanns då bara en ljudinspelning. Vi repeterade del B, C och E för att sen gå tillbaka till del A som nu var reviderad. Som sista moment i repetitionen fick gruppen frågan: Hur upplevde du att sjunga det här?

Repetition 3 var med en något decimerad skara med flera notkunniga sångare frånvarande. Det här ledde till sämre engagemang i arbetet. Vi repeterade nu del B och D. Det blev mycket arbete med textens rytmik och att känna igen de olika taktarterna. Som sista moment i repetitionen fick gruppen frågan: Hur upplevde du att sjunga det här?

Repetition 4 genomfördes med alla i fokusgruppen närvarande och vi började repetera den del som var ny för dem; del F. Efter det började vi från början och sjöng igenom hela stycket med pianots ackompanjemang. När vi var klara ställde jag frågorna: 1. Hur upplevde ni att sjunga det här? 2. Rent röstmässigt, hur upplevde ni att sjunga det? 3. Hur kopplar ni diktens innehåll ihop med musikens stämning och tonspråk? 4. Kan ni beskriva hur den här musiken hamnar i relation till den populärmusik som ni möter i er vardag?

I min roll som fokusgruppens repetitör undvek jag att prata för mycket om kompositionen utan lät deltagarna sjunga och undan för undan bilda sig en egen uppfattning om uttryck, svårighetsgrad, tonspråk och stil. Deras kommentarer om kompositionen citeras i kapitel 4.

Genom ljudinspelningar från repetitionerna har jag använt deras sång som riktmärke för hur jag skulle omforma, bearbeta och gå vidare i komponerandet. Deras prestationer men också deras åsikter har givit mig mycket att tänka på och verkligen väglett mig i arbetet att skriva för målgruppen; unga körsångare.

2.3 Förändringar under processen

Mitt i kompositionsprocessen var det ett sommaruppehåll för fokusgruppen. Nya medlemmar kom till och andra slutade när den nya verksamhetsperioden började. Barytonstämman fanns inte längre kvar i gruppen vilket ledde till omstrukturering i kompositionen. Beslutet blev att inkludera piano som ackompanjemangsinstrument för att fylla ett tomrum som uppkommit då barytonstämman inte längre fanns i fokusgruppens

sammansättning. (Anledningen till att jag tog beslutet att föra in piano i kompositionen går att läsa om i kapitel 4.4)

Eftersom videofilmandet under första repetitionen störde deltagarnas koncentration i allt för hög grad togs beslutet att inte fortsätta med den formen av dokumentation. Jag bedömde att all den information som behövdes kunde ändå fås genom att göra endast ljudinspelningar.

3 TEXTEN

3.1 Urval av text

Den första utmaningen var att hitta en text som jag personligen tyckte om och ville komponera musik till. Det krävdes en tid och en del rådfrågande av människor i min omgivning; vänner och bibliotekarier. Det var viktigt att hitta poesi eller texter med innehåll som skulle kännas relevant för ungdomar och som hade ett modernt språk. Utöver innehåll och språk så kom rytm, frasering och form in som parametrar som behövde övervägas eftersom texten skulle gestaltas i toner och rytmer.

Jag läste poesi av flertalet svenska poeter. Någon skrev med en rytmik som tilltalade mig, men fraserna var för långa **för att fungera som sångbara fraser och jag tycker inte om att stycka upp textliga fraser för mycket. Detta eftersom jag vill eftersträva att en sångfras speglar en naturligt talad fras som avklaras i en andning.** En annan skrev modernt och vardagligt, men efter att ha satt några toner till orden så upplevde jag det som banalt och tomt på innehåll. I början när jag läste tonsatte jag orden direkt och det störde upplevelsen av dikterna. För att bryta det här fortsatte jag att läsa ännu fler dikter och till slut kunde jag koncentrera mig bättre på orden och innehållet.

Till slut föll valet på dikten *För fjärilar finns bara fjärilsaker* av Daniel Boyacioglu.⁹ Författaren är en svensk poet och musiker. Han är född 1981 och har sammanlagt givit ut fem diktsamlingar¹⁰. Boyacioglu har också turnerat med Riksteatern, spelat på Dramaten, skrivit librettot till operan *Triumf och tragedi* för Kungliga Operan, gjort radioteateruppsättningar och tre musikalbum.¹¹ **Dikten är citerad på nästa sida.**

9 Boyacioglu, Daniel, *Det är inte hennes fel att jag skriver sämre*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009.

10 Svenska filminstitutet, "Daniel Boyacioglu", Åtkomst 2016-03-23 www.sfi.se

11 Wahlström & Widstrand, "Daniel Boyacioglu", Åtkomst 2016-04-28
<http://www.wwd.se/forfattare/b/daniel-boyacioglu>

För fjärilar finns bara fjärilsaker

Om det vi svettas
och det vi dricker
är samma vatten.
Och solen strålar
också på natten
men inte för oss.
Den jord vi brukar
och kyrkogårdens
en och samma jord.
Fjärilar fladdrar
på sidentyg, välj
dina bästa ord

*Det finns ingen bra årstid
att göra slut,
vintern är kall
och sommaren härlig.*

Det ser ut som om regnet
hellre önskade vara snö.
Vi står nakna liksom träden.
På en gång ihopväxta
och mil ifrån
atonala i vår gråt
och varandras körer.
Fem frisyrier i en,
grenar åt alla håll.
Grenar olika tunga
dansar i samma vind,
dansar för att hålla värmen.

*Det finns ingen bra årstid
att göra slut,
vintern är kall
och sommaren härlig.*

Soluret, kvarnen vid ån,
Da Vincis utsträckta armar.
Den sämsta ekvationen
är kärleksdiktens,
den med två halvor och en fiol.
Vattnet slår mot klipporna
träden har stått där i hundra år,
vindkraftverken har precis blivit
snygga.
Det är fullmåne inatt,
just när jag ska gå lägga mig
tänder nån eld på mitt vardagsrum. ¹²

12 Återgiven med tillstånd av författaren och förlaget.

Jag valde just den här dikten på grund av följande egenskaper: den innehåller både det stora och det lilla perspektivet och den behandlar mänskliga relationer; människans och naturens kretslopp, allts förgänglighet och att vi människor på något sätt är ensamma även när vi är tillsammans. Den beskriver också naturen, kärleken, tvåsamheten och det svåra i att prata med varandra. Språket är modernt och ganska vardagligt med avsaknad av svåra termer och bitvis ungdomligt i sina formuleringar. Dessutom gav dikten mig bilder och grafiska former som jag såg framför mig när jag läste den. Den är tydlig i sin form med styckeindelning som jag i ett tidigt skede grovt delade upp i en enkel musikalisk form. Dessutom är raderna och fraserna lagom långa för att sjungas.

Att ge tid för urval av text visade sig vara mycket viktigt. I ett ganska tidigt skede förstod jag att den här delen av processen skulle ta mycket tid och kraft. Kompositören David N. Childs säger så här om den här delen av kompositionsprocessen:

Locating a suitable text can be one of the most time-consuming aspects of choral composition, yet I believe it is one of the most important.¹³

Childs kollega John Rutter beskriver det istället så här:

The hardest thing I do as a composer is to find the text and identify its ideal musical structure.¹⁴

Rutter belyser att en text inte bara har ett innehåll, utan också att man som kompositör behöver hitta en musikalisk struktur i den som fungerar väl. Det här arbetet är något jag som musikskapare också beaktade från början i mitt sökande efter en bra text.

3.2 Interpretation av dikten

Mitt eget grundliga arbete med interpretationen av dikten gjorde jag först helt på egen hand för att inte påverkas av andra i ett för tidigt stadium. Det var ett spännande skede i processen eftersom kompositionen nu skulle börja ta form. Tonsättaren Libby Larsen beskriver en del av sin kompositionsprocess på följande sätt:

When I discover a text I want to work with, I memorize the text and repeat it over and over, using different tempos and inflections until I find the natural flow of the words, the textures, and colors.¹⁵

13 Wine, *Composers on Composing for Choir*, 6.

14 Wine, *Composers on Composing for Choir*, 160.

15 Wine, *Composers on Composing for Choir*, 45.

Jag valde att läsa dikten många gånger för mig själv och senare spela in mig själv för att koncentrerat kunna lyssna på min rytmik, frasering, mitt tempo och uttryck. Det var mycket användbart att bara lyssna på sig själv genom inspelningen eftersom dikten då blev mer tydlig. En annan metod jag använde var att läsa dikten för andra människor. Det gav mig olika känslomässiga upplevelser av dikten beroende på vilka människor jag läste dikten för. De här olika metoderna berikade min komposition och mitt förhållande till dikten. Det gjorde det också lättare att sen gå in i en djupare tolkning av innehållet. Till exempel hittade jag flera fraser som jag ville betona eftersom de kändes extra viktiga. Jag strök under dem för att arbeta med betoningarna i kompositionen.

Parallellt med tolkningen av diktens innehåll skissade jag på en preliminär musikalisk form, med bokstäver som delar in texten i olika delar som jag kom att arbeta ifrån. Se också bilaga nr 2.

A

B Om det vi svettas
(...)
dina bästa ord

C *Det finns ingen bra årstid*
(...)
och sommaren härlig.

D Det ser ut som om regnet
(...)
dansar för att hålla värmen.

E *Det finns ingen bra årstid*
(...)
och sommaren härlig.

F Soluret, kvarnen vid ån,
(...)
tänder nån eld på mitt vardagsrum.

G

I ett tidigt skede bestämde jag att kompositionen skulle inledas med ordlös sång (del A), för att ge en lugn introduktion. Fragment och fraser ur del A skulle sen återkomma i senare delar av stycket.

Det som jag kallar del B upplevde jag som enkel och klar att deklamera eftersom den är ett konstaterande av fakta om hur jordens kretslopp fungerar och att vi människor är en del av den. ”Den jord vi brukar” är den jord som ger liv och det är samma jord som ”kyrkogårdens” där döda människokroppar förmultnar. Döden ger alltså nytt liv om och om igen. Den sista frasen i del B tyckte jag var tydligt inledande till del C. Den frasen strök jag under för att jag tyckte den var extra viktig och skulle därför sjungas på samma ord och samma rytm i samtliga stämmor.

Varje gång jag läste del C och E högt så blev jag lugn och mjukt konstaterande i mitt uttryck. Jag noterade det här för att infoga samma känsla i min komposition. Formuleringen ”att göra slut” är något som finns i ungdomens språk mer än i vuxnas språk, som istället har ordet separera. Det är en livsförändring och smärtsam sak att gå igenom för ett par som är i en kärleksrelation och här visar författaren att det inte går att förmildra omständigheterna kring beslutet genom att välja en bra tidpunkt.

Del D delade jag upp i två delar, D1 och D2, mest på grund av mina musikaliska idéer utifrån texten. Det handlar om träden som har rötter som växer ihop under jorden, är nakna, men ändå mil ifrån med sina grenar uppe i luften. Författaren stannar kvar i naturen när han beskriver en komplicerad relation där parterna är tillsammans men ändå inte. I D2 tolkade jag in en splittring när frisyrerna spretar som grenar åt alla håll och att grenarna är olika tunga. Se i bilaga nr 3 skisserna av trädgrenar som visar på en form jag planerade att göra med sångstämmorna. Jag strök under alla meningar för att komponera en gemensam rytmik, och för att i slutet av D2 samla ihop klangen, lugna ner stämningen och sänka tempot. Det här för att samla ihop kören till del E som blev liksom C lugn och konstaterande i sitt uttryck.

Del F liknar del B i sitt konstaterande av fakta och att kretsloppstanken förstärks av de cirkulära orden som beskrivs: soluret, kvarnen, Da Vincis utsträckta armar, vindkraftverken och månen. Den avslutande delen beskriver en natt då månen lyser och någon tänder en eld, där månen symboliserar ett lugn men också något hemlighetsfullt och tilldragande och elden symboliserar det dramatiska som förstör och gör tillvaron komplicerad.

Fokusgruppen hjälpte mig genom att själva tolka dikten. De huvudord som deltagarna tog fram var: Livets gång, ångest, osäkerhet och relationen. Ytterligare reflektioner som uttalades:

Att det börjar med att allting är harmoniskt: '...det vi svettas och det vi dricker är samma vatten.' Allting är en helhet, allting kommer igen, allting känns bra. Sen blir det: '...två halvvar och en fiol' och '...tänder nån eld på mitt vardagsrum.' Det blir det mer kaosartade.¹⁶

Osäkerheten bidrar till ångesten.¹⁷

Det som jag tycker va mest powerful är det sista *tänder nån eld på mitt vardagsrum*. Då känner man som typ att det är asså smärta. Typ att ja där gjorde han slut, ja där sprack det.¹⁸

Fokusgruppens interpretation av dikten gjorde mig starkt motiverad och lustfylld. Jag bedömde diskussionen som engagerad med många åsikter och känslor som uttalas, med referenser till deras egna erfarenheter. Det gjorde mig säker på att dikten tilltalade den unga publiken. Diskussionen fördes framförallt av de äldre deltagarna (18-19 år) och min tolkning är att det är de ungdomarna som har erfarenhet av en seriös kärleksrelation. Det faktum att fokusgruppen kom fram till att dikten handlar om en relation mellan två människor, som det ofta gör i populärmusik, gjorde att jag kunde låta texten få ta plats i stycket som skulle, enligt planen, komponeras med populärmusikaliska drag i sig.

Eftersom diskussionen var muntlig och dessutom spelades in av mig var jag medveten om att ett viss mått av mod krävdes av deltagarna för att våga uttala sig. Min egen tolkning sammanfogad med fokusgruppens tolkning gav mig en god grund för att börja komponera musiken. I bilaga nr 2 går att uttyda mina tidiga idéer om tonarter, rytmer och harmonik.

16 Deltagare i fokusgruppen, sopran 1.

17 Deltagare i fokusgruppen, baryton.

18 Deltagare i fokusgruppen, sopran 2.

4 KOMPOSITIONEN¹⁹

Utifrån fokusgruppens sammansättning, antal medlemmar och kunskapsnivå valde jag att dela upp dem i tre stämmor för tjejerna och en stämma för killarna. Killarnas stämma, Baryton, tjänade som en basstämma och tjejernas stämmor kunde skapa fylliga klanger och komplett harmonik eftersom de var tre till antalet. De här fyra stämmorna bildade initialt instrumentet för vilket jag skulle komponera, även om fokusgruppen inte är så van vid att sjunga a capella. Men valet föll på a capella-kör eftersom jag personligen finner det allra vackrast, mest intimt och fullast av känslor. Dikten jag valt kändes också mest rätt att behandla med endast sångröster. Mina fortsatta val kring stämföring behandlas senare i kapitel 4.3 och 4.5.

4.1 Sångstämmorna utan text

Inledningsvis gjorde jag några skisser av grafiska former på ett papper (bilaga nr 3) och funderade på hur de kunde komma att klinga musikaliskt. De runda formerna speglar innehållet i framförallt diktens del B och F vars innehåll kretsar kring naturens och livets kretslopp. De spretiga, grenlika formerna återfinns i diktens del D. Men jag koncentrerade mig på att återspegla det runda i kretsloppet och improviserade fram korta melodier. Vid pianot hittade jag mönster, motrytmer, enkla vaggningar, en rundhet som kändes lite spännande och på en lagom nivå i sångbarhet för fokusgruppen. Jag noterade ett slags enkelt vaggande i mellanstämmorna, sopran 2 och alt, som skulle påminna om vågsvall som kommer tillbaka om och om igen. I sopran 1 lade jag en stämma som skulle sjungas om och om igen och den blev ”rund” och spegelvänd i sin form.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano 1, the second for Soprano 2, the third for Alto, and the bottom for Baritone. The tempo is marked as quarter note = 35. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. Soprano 1 has a melodic line with eighth notes. Soprano 2 and Alto have a simple, repetitive pattern of quarter notes. Baritone has a simple, repetitive pattern of quarter notes.

Figur 3: Styckets introduktion, del A, vid repetition 1 med fokusgruppen.

¹⁹ Den kompletta kompositionens notbild finns som bilaga nr 4. En ljudinspelning finns som bilaga Audio 1.

Än så länge var min komposition bara fragmentarisk och mitt delmål var att hitta små rytmiska mönster och melodier som kunde återkomma och infogas på flera ställen i stycket. En svårighet jag hade i det här stadiet av kompositionen var att redan innan jag valt vilken text jag skulle tonsätta hade idéer om kompositionstekniker och om hur jag ville att mitt stycke för kör skulle låta; en typ av stämföring och musikaliskt mönster som jag tyckte var spännande och intressant. Men när jag påbörjat mitt arbete med texten behövde jag omvärdera mina ursprungliga idéer och upprepade gånger kritiskt till mig själv ställa frågan: Vad ska jag prioritera; den ursprungliga musikaliska idén eller min musikaliska gestaltning av texten? Kunde jag kombinera de här två sakerna genom att infoga kompositionstekniker jag ville använda i texten?

En lösning på ovanstående problem blev att sätta samman några av mina musikaliska idéer i del A (styckets introduktion) där kören skulle sjunga på vokaler och inte riktiga ord. På så sätt blev inte mitt komponerande direkt styrt av texten. Däremot var jag tvungen att lägga in min helhetstolkning av dikten i den här introduktionsdelen, eftersom den för en publik ”sätter an tonen” för hela stycket. Således fick stämmorna skapa harmonier och rörelser och bygga på min tolkning av orden som komma skall. Se figur 3.

Sångsätt, intonation, klanger, med mera analyserades utifrån ljudinspelningen från fokusgruppens första repetition av de ordlösa stämmorna i del A och nödvändiga korrigeringar gjordes. Förenklningar gjordes också utifrån fokusgruppens reaktioner på att del A upplevdes svår att sjunga. I bilaga Audio 2 hör man hur jag först repeterar barytonstämman i del A och sen sätter ihop den med övriga stämmor. Inspelningen är från repetition 1. Fokusgruppens reaktioner när de efter sångrepetitionen tillfrågades hur de upplevde att sjunga del A:

Jag hade svårt att hitta tonerna i låten. Det var svårt för mig.²⁰

Kaos.²¹

Jag kan tycka, som någon som har läst noter i typ 10 år, att det var väldigt enkelt att hänga med, men jag kan förstå att det var väldigt förvirrande med tre, fyra stämmor i olika rytmer. Att det kan vara svårt att hålla sig till sin slinga. Jag märkte det även när vi körde, så undrade jag ligger jag rätt nu? Så fick man ta om nästa gång. Ja, men det var nog rätt ändå. Så det var lite knepigt.²²

För vissa sångare kan ord vara något att fästa tonerna på, något nödvändigt som ger

20 Deltagare i fokusgruppen, baryton.

21 Deltagare i fokusgruppen, sopran 2.

22 Deltagare i fokusgruppen, sopran 1.

struktur och logik, men om orden inte finns blir det svårare att sjunga och memorera. Mitt mål var inte att komponera svårtillgängligt för unga körsångare så att de upplevde sången som konstig, utan sångbar med flöde i fraserna och lagom utmanande i harmoniken. Barker betonar att kompositören bör arbeta för att hjälpa sångaren:

The singer must be helped – not hindered – through the composer's technique and sensitivity.²³

Körsångares sångklang kan bero på engagemanget de känner i musiken, och ifall stämman är uppreparande och inte särskilt rörlig i melodi och rytm blir klangen lätt platt och kan upplevas tråkig. Det här var fallet i Sopran 2, Alt och Baryton.

Korrigeringar som jag gjorde i den ordlösa delen, del A, var att ta bort barytonstämman motrytm som skapade rytmisk förvirring, göra altstämman mer rörlig och därmed enklare att hålla fast vid, ta ner tempot och infoga pauser i sopran 1 vilket skulle ge sångarna större chans till god intonation, samt lägga till en pianostämma. I bilaga Audio 3 redovisas hur fokusgruppen sjöng del A vid repetition 4. Se figur 4.

The image shows a musical score for four parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, and Piano. The score is in 3/4 time and marked with a tempo of quarter note = 94. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the Soprano 1 part. The Soprano 1 part begins with a rest, followed by a melodic line starting on a whole note, marked with a piano (*p*) dynamic. The Soprano 2 part has a melodic line starting on a half note, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and includes the vocalization 'Ooh...'. The Alto part has a melodic line starting on a half note, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and includes the vocalization 'Aah...'. The Piano part has a harmonic accompaniment starting on a whole note, marked with a piano (*p*) dynamic. The score is written on four staves, with the Piano part on a grand staff (treble and bass clefs).

Figur 4: Del A efter korrigeringar gjorda efter repetition 1 med fokusgruppen.

23 Barker, *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers*, 52.

4.2 Texten i sången

Rhythm, in poetry, music, and in painting, is the artist's foremost resource.²⁴

Att arbeta med ordens rytmik i Boyacioglus dikt var en spännande process. Jag fick tyda betoningar, stavelser, konsonantljud med mera, och lyssna till musiken som låg bakom orden. Liksom den italienske kompositören Luciano Berio uttalat i citatet ovan så är poesins rytm verkligen en tillgång för en kompositör. Rytmerna fanns redan i Boyacioglus ord, så för mig som **sångkompositör** gällde det att uttala dem på ett naturligt sätt, lyssna noga och sen notera dem och hitta flyt i fraserna. Eftersom jag spelat in mig själv när jag läste dikten högt, i ett tidigt skede innan jag börjat komponera toner, kunde jag använda den inspelningen för att lyssna upprepade gånger på hur ordens rytmik föll sig naturligt i rösten. Med det här arbetssättet kunde jag eftersträva en mer ren rytmik, fri från musikaliska föreställningar om hur man vill att ens musik ska låta. Jag lät orden styra in mig på de musikaliska rytmerna. Mitt arbetssätt följde den grekiske filosofen Platons uttalande:

The melody is composed of three things, the words, the harmony and the rhythm... and the harmony and the rhythm must follow the words.²⁵

Mycket tankeverksamhet gick åt till taktarternas förhållande till textens rytm, vilket lett mig till att byta taktarter ganska ofta i stycket. En del ord krävde verkligen tid av tanke och omprövningar, som exempelvis i altstämman som sjunger i en 6/8 takt där betoningarna naturligt ligger på första och fjärde åttondelen i varje takt, se figur 5.

ALTO

mf

Det ser ut som om reg-net hell-re ön-ska-de va-ra snö. Vi står

Figur 5: Takt 57-58 i del D, altstämman.

Rytmik handlar mycket om detaljer i orden som är viktiga att beakta, men min lärdom var att inte stanna för länge med att arbeta på de små detaljerna, utan se det stora perspektivet i diktens innehåll och min analys av den. Att se flödet framåt, där fraseringsarna och harmonierna får spela en större roll. Som ett exempel på det här lade jag i kompositionens del B ett ackompanjemang i Sopran 2 och Alt med hjälp av orden *Vi, här, nu*. Se figur 6.

²⁴ Luciano Berio cited in Barker, *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers.*, 45

²⁵ Plato cited in Barker, *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers.* 44.

SOPRANO 2

ALTO

mf

Vi, här, nu, Vi, här, nu, Vi, här, nu, Vi, här, nu,

Vi, här, nu, Vi, här, nu, Vi, här, nu, Vi, här, nu,

Figur 6: Utdrag ur del B, sopran 2 och alt.

Det här blev alltså ett tillägg till diktens text och grundar sig i min diktanalys om att diktens kärleksrelationen (*vi*) ska ta slut, eller behandlas, just här, i detta nu. Ett alternativ hade varit att göra ett utdrag ur dikten och rytmisera det på liknande sätt. Anledningen att jag inte gjorde så var att jag ville skapa en slags miljö som handlade relationen (*vi*), platsen (*här*) och tiden (*nu*). Orden satte an tonen för vad som skulle komma; diktens innehåll, och skulle på ett sätt hjälpa lyssnaren att öppna sig och lättare kunna förstå innehållet. Det tog mig förhållandevis lång tid att hitta rätt ord, mest på grund av konsonanternas och vokalernas placering i munnen. Jag ville hitta en tydlig rytmik och valde därför att inleda frasen med konsonanten *V* hellre än *H* eftersom *V* sätter an tonen mer direkt än *H*. Att *Ä* är en öppen vokal var viktigt att beakta, så valet att inte ge ordet *Här* för mycket utrymme var medvetet. Däremot fick ordet *Nu* mer tid och variation eftersom *U* är en mer stängd vokal och mjukare i sin karaktär. Efter att ha provat orden i min egen sång och i det sångregister jag ville placera dem så hittade jag en rytmik som passade.

Melodiken blev upprepande och förstärkte den runda kretsloppsfraseringen som jag inlett med i del A. I bilaga Audio 5 hör man hur fokusgruppen sjunger inledningen av del B. En av deltagarna i fokusgruppen kommenterade den här passagen i del B så här:

Det gjorde texten väldigt kraftfull. Budskapet kom fram väldigt mycket med *Vi, här, nu* i bakgrunden, och sen la man texten på det. Ja det kommer bli svincoolt alltså.²⁶

Långt efter att jag färdigställt den här delen av kompositionen såg jag noterna till Carl Orffs sats *Odi et Amo* i sviten *Carmina Burana*. Intressant nog kan man tydligt se att jag fått inspiration till min upprepande kompstämman från hans komposition i takt 19-36 där han låter basarna upprepande ackompanjera damstämmorna. Däremot består min rytmisering av mer variation än Orffs.

²⁶ Deltagare i fokusgruppen, alt.

19 *p*

f qua - re id fa - ci - am, *segue* qua - re id fa - ci - am,

Figur 7 ur Orffs *Odi et Amo*, takt 19-22²⁷.

I slutet av del B, när musiken ska vidare in i del C, så gav texten mig en del tankebekymmer. Arbetet blev speciellt svårt när jag valde att byta taktarter, som jag diskuterar i kapitel 4.5. När jag bestämt mig för att fullfölja del B i 4/4-takt ledde det till att jag fick ändra rytmiseringen av orden i kommande takt då texten löd: *Fjärilar fladdrar på sidentyg*. Se figur 8 där rytmiseringen är rak och tydlig med fjärdedelar och åttondelar. Efter mycket tankearbete och många upprepningar av att sjunga orden så bestämde jag mig för att åter igen ändra kompositionen just i det här partiet. I figur 9 kan man se hur jag kunde få tillbaka de flödiga triolerna till orden *fjärilar* och *fladdrar*. Jag infogade då också en 2/4-takt men gick sen tillbaka till 4/4-takt.

SOPRANO 1 *sp*

Ooh

SOPRANO 2 *mf*

Fjä - ri-lar fladd-rar på sid-en- tyg.

ALTO *mf*

Fjä - ri-lar fladd-rar på sid-en- tyg.

Figur 8 visar takt 41-42 med en rak och något utdragen rytmisering av orden.

²⁷ Orff, Carl, *Odi et Amo*, Stockholm, Gehrmans Musikförlag AB, 2003.

The image shows a musical score for three voices: Soprano 1, Soprano 2, and Alto. The music is written in 4/4 time. Soprano 1 has a melodic line starting with the word 'Ooh'. Soprano 2 and Alto have identical parts with triplets and a fermata. Dynamics include 'sp' and 'mf'.

Figur 9 visar hur jag i takt 41-42 skapade i mitt tycke idealiska rytmiseringen av orden *fjärilar* och *fladdrar*.

En text består inte bara av ord som bildar rytmik, utan också av ett faktiskt innehåll, och dessutom har kompositören en personlig tolkning att ta hänsyn till. I det här hävdar Barker att det finns en problematik:

When music is added to words, the aspect of meaning is simultaneously both simplified and made more complex. To some extent, a composer's music is a coded elaboration of both subtext and content.²⁸

Ett moment i arbetet med den musikaliska helheten sammankopplad med dikten var att skriva ner en grov musikalisk form för hela stycket. Jag gjorde mina anteckningar på samma blad som texten med dess rader och styckeindelning för att få en bra översikt på helheten. Se bilaga nr 2. Under hela min process har just de här anteckningarna varit ett stort stöd eftersom de påmint mig om helheten och de ursprungliga analyser jag gjorde av diktens innehåll.

I ett tidigt skede då jag arbetade med urval av text läste jag snabbt igenom många olika texter. Då så svävade orden iväg i improviserade melodier inne i mig och jag tyckte ofta det lät banalt och simpelt. Orden miste sin kraft när mina toner lades på dem. Men den här problematiken upplevde jag inte efter att ha gjort den genomarbetade tolkningen av innehållet i Boyacioglus dikt. Min lärdom av detta är att när diktinterpretationen var gjord ledde den till att öka både min respekt för och förståelse av texten. När jag sen satte musik till orden så blev melodierna självklara och naturliga för mig.

²⁸ Barker, *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers*, 49.

I min diktinterpretation definierade jag fraser och stycken som jag lyfte fram som viktigare än de andra. De är understrukna i mina anteckningar, se bilaga nr 2. När jag satte toner till de orden lät jag alla sångstämmor samlas och sjunga samma rytmik och ord. På så sätt lyfte jag fram och betonade orden, som syns i figur nr 10. Det här blev ett sätt att lyfta fram de ord som kunde klargöra och belysa innehållet och det centrala i dikten.

SOPRANO 1
Den jord vi bru-kar och kyr ko går-dens en och sam-ma jord.

SOPRANO 2
Vi, här, nu, Vi här nu är en och sam-ma jord.

ALTO
Vi, här, nu, Vi här nu är en och sam-ma jord.

Figur 10: Utdrag från kompositionens del B, takt 38-40 som visar hur alla stämmor kommer samman och i sista takten sjunger samma text.

En av frågorna som uppkom under processen var: Vad händer med kompositionen när den text jag valt genomgår förändringar och tolkning på grund av mitt sätt att komponera och sen genomgår ytterligare förändringar när den möter de unga rösternas uttryck? Det är min övertygelse att mycket sker i detta förlopp, det är däremot svårt att säga vad, men min erfarenhet står emot Gioacchino Rossinis (1792-1868) uttalande citerat i Barkers bok:

The good singer should be nothing but an able interpreter of the ideas of the master, the composer...in short, the composer and the poet are the only true creators.²⁹

Eftersom jag i min komposition strävade efter ett ungdomligt uttryck så ville jag att fokusgruppen också skulle räknas in som medskapare av musiken. Den var viktig som kreativ kraft ihop med kompositören och poeten och det kändes väldigt spännande. Möjligheten för fokusgruppen att påverka kompositionen gavs vid repetitionerna genom sitt sätt att ta sig an musiken, hur de sjöng och vad de sa när jag ställde frågan om upplevelsen av att sjunga stycket. **I bilaga Audio 4 hör man hur fokusgruppen sjunger del E vid repetition 4.** Barker formulerar själv tankar kring sångarens roll som uttolkare av musiken och texten. som kan tjäna som en kommentar till Rossinis uttalande:

²⁹ Barker, *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers*, 50.

There are (...) many models for the relationships between music and text. Some composers have offered clear-cut (some might say, unyielding) instruction as to how the two should function together. For others, ambiguity remains a potent creative factor, resulting in the possibility of different degrees of interpretation. (...) The singer always gets the last word.³⁰

Att sångaren får sista ordet håller jag delvis med om. Jag ser det som att poeten startar ett förlopp med sin dikt, kompositören ger den nya riktningar och mera substans och känsla eftersom musikens kraft flödar genom orden, sångarna adderar sitt uttryck och sin sångklang till orden och tonerna, men sist finns det en publik som tar emot allt det här och tolkar det på sitt sätt. Det här är en spännande process där alla har olika roller, stora eller små.

När min komposition var färdigställd och fokusgruppen sjungit helheten var det spännande att höra deras reaktioner om texten i förhållande till musiken. Jag frågade specifikt om den stämning och tonspråk som musiken förmedlade ihop med textens innehåll. Jag frågade alltså inte om specifika rytmiseringar eller melodislingor av ord. Många i fokusgruppen upplevde det svårt att svara på frågan men en av reaktionerna var:

Vissa strofer i dikten passar väldigt fint med melodin de hör ihop med. Och ibland är det tvärt emellan. Det kan ju vara liksom känslöflöde också. Det är lite vemodigt med: *Det finns ingen bra årtid att göra slut*. Vemodigt och moll. Och då ser man också känslan. Man kopplar ju en känsla till musiken.³¹

Troligtvis var det svårt för deltagarna att svara på frågan och anledningen till det kan vara att diktanalysen gjordes så långt som ca ett år före det att kompositionen var färdigställd. Tiden skapade tyvärr en distans till verket och det här har varit ett problem. En större diskussion om längden på arbetsprocessen förs i slutdiskussionen i kapitel 5.

4.3 Samklangen

“Var och en i kören ska tycka det är stimulerande att sjunga”³² skriver Roine Jansson och visar på att man exempelvis kan flytta melodin mellan stämmorna. Det här genomförde jag i kompositionen; i del A där Sopran 1 har melodin och sjunger diktens text, och i del D där Sopran 2 och Alt sjunger texten. Jansson betonar också att alla stämmor bör få sammanhang och mening och att det kan skapas genom att ge understämmor ny text som består av ord hämtade från melodins text. Min erfarenhet går i linje med Janssons

30 Barker, *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers*, 53

31 Deltagare i fokusgruppen, Sopran 1.

32 Jansson, Roine. *Konsten att skriva enkelt: för unga sångare*, 7.

påstående. Att skapa stimulerande stämmor är extra viktigt i körer med unga människor som ofta betonar vikten av rättvisa mellan sig. De utgår mer ifrån sig själva än vad vuxna gör och har fortfarande en bit kvar till att se sig själva som en pusselbit i en helhet, där det inte spelar så stor roll vad man själv gör i gruppen, utan där gruppens prestation är viktigare än individens.

Janssons idéer om stämföring underlättar också inläring och memorering eftersom koristerna har ord att koppla till sin sångstämma. Det här sättet att arbeta med stämföring kan jämföras med mina påståenden i kapitel 4.1 där jag skriver om svårigheten att sjunga och komma ihåg toner utan ord.

Jansson benämner också en annan stämföringsteknik: så kallad parallellföring, och med det menar han när exempelvis tre stämmor börjar en fras på varsin ton och sen i tonhöjd följs åt, oftast med en stor eller liten ters avstånd. Med samma text och rytm bildar de ett harmoniskt mönster. Musiker kallar det ofta lite för tersstämmor. Det här är en stämföringsteknik jag diskuterar och exemplifierar i kapitel 4.6.5 om popmusiken. Efter att fokusgruppen sjungit del C där jag använt mig av parallellföring yttrades följande kommentar:

Man hittar stöd i varandra. Ingen förskjutning. Man blir inte rädd att komma in fel.³³

John Høybye använder en satsteknik som han kallar för flerstämmigt omkväde, eller 1-3-1-principen.³⁴ Med det menar han att tre sångstämmor börjar en fras på en unison ton, breddar sen till att sjunga på tre olika toner, för att sen komma tillbaka till en unison ton. I förordet till sin bok *Papegojboken*³⁵ som är skriven till körledare, ger Høybye exempel på sin arrangeringsteknik.

The image shows a musical score for three voices, labeled A, B, and C. The lyrics are 'HAL-LE - LU - JAH, Mi-chael row the boat a - shore'. The score illustrates the 1-3-1 principle, where three voices start on different notes (1-3-1) and then converge to a unison note. The lyrics are written below the notes, and the voices are labeled A, B, and C. The lyrics are: HAL-LE - LU - JAH, Mi-chael row the boat a - shore. The score shows three voices (A, B, C) starting on different notes and then converging to a unison note. The lyrics are: HAL-LE - LU - JAH, Mi-chael row the boat a - shore.

Figur 11: Utdrag ur Høybyes *Papegojboken* som visar på 1-3-1-principen.

33 Deltagare i fokusgruppen, Alt.

34 Jansson, *Konsten att skriva enkelt: för unga sångare*, 76.

35 Høybye, *Papegojboken, för körledare*, 8-9

Høybye hävdar att ”Fördelen med den här satstekniken är att barnen vet varifrån de kommer – från melodin! Och de vet också åt vilket håll de är på väg – till melodin!”

Jansson tar upp Høybyes arrangeringsteknik i sin bok och kompletterar diskussionen med att också hävda ”att den gemensamma starten gör att det är mycket lätt att komma igång.” Fortsättningsvis säger Jansson också att stämmornas melodik får en ”tydlig riktning i varje avsnitt”³⁶. Jansson väljer att själv kalla den här tekniken för ”tillfällig breddning”.

Kompositören Hillevi Dahl har också använt ovan nämnda satsteknik i sitt stycke *Kom natt*, figur 12, där hon valt att låta de tre diskantstämmorna komma tillbaka till samma ton redan i samma fras.

The image shows a musical score for two staves. Both staves are in treble clef and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first staff has a '2.' above the first measure, indicating a second ending. The dynamic marking 'mf' is placed above the first staff. The lyrics 'Att än-nu sme-ker ha-ven strän-der-na.' are written below the staves. The melody consists of eighth and quarter notes.

Figur 12: Utdrag ur Dahls *Kom natt*.³⁷

I del D, se figur 13, i min komposition har jag använt den teknik som Jansson kallar tillfällig breddning och därmed också förstärkt bilden av de grenar som symboliserar den i dikten beskrivna splittringen inom kärleksrelationen. Jag valde dock att inte låta stämmorna komma tillbaka till samma ton, eftersom jag ville gestalta den spretighet som grenarna formar.

The image shows a musical score for three staves: SOPRANO 1, SOPRANO 2, and ALTO. All staves are in treble clef and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The dynamic marking 'f' is placed above each staff. The lyrics 'Fem fri-sy-rer i en. Gren-ar åt al-la håll' are written below the staves. The melody consists of eighth and quarter notes.

Figur 13: I del D, takt 64-65.

³⁶ Jansson, *Konsten att skriva enkelt för unga sångare*, 76.

³⁷ Dahl, Hillevi, *Kom Natt*, 1999, Bo Ejeby Förlag

Däremot, i del D, figur 14, har jag låtit sopran 2 och alt börja på samma ton, och sedan låtit altstämman vandra neråt i tonhöjd i varje fras, för att i nästa fras komma tillbaka till tonen f som sopran 2 upprepar. Den här tekniken kan man då kalla 1-2-1.

SOPRANO 2 *mp*
 Det ser ut som om reg-net hell-re ön-ska-de va-ra snö. Vi står

ALTO *mf*
 Det ser ut som om reg-net hell-re ön-ska-de va-ra snö. Vi står

Figur 14: Utdrag ur del D, takt 57-63, sopran 2 och alt.

I bilaga Audio 6 redovisas ett klipp från repetitionen av början av del D. En av fokusgruppens medlemmar kommenterade stämföringen så här:

Lite häftigt tycker jag. Att altstämman fick göra lite liv i det hela. Det blev ändå rätt livfullt.³⁸

Under min kompositionsprocess fick jag vara noga med flera gånger gå tillbaka och lyssna på hela stycket, alltså de delar av kompositionen jag dittills komponerat. Detta för att behålla en helhet, ett flöde och för att inte göra för svåra övergångar för sångarna. Jag har också hela tiden eftersträvat att delarna ska påminna om varandra och att det finns element som återkommer. Ett exempel på en återkommande melodisk fras är den som noterats i piano och sopran 1 i del A, och som man i figur 15 kan se är i samma stämmor, men i annan tonart.

Piano *mf*

Figur 15: Del D, takt 53-55, pianostämman.

³⁸ Deltagare i fokusgruppen, sopran 1.

Michael Bojesen har i sitt körstycke *Eternity*³⁹ använt sig av samma stämföringsidé av att låta melodier återkomma i både ackompanjemang och sångstämmor, då han i början av stycket låter pianot spela en melodi i figur 16.

Längre in i stycket låter Bojesen den här melodin återkomma i pianostämman för att i takt 40 för första gången sjungas av altstämman. Se fig nr 17.

Samma melodi återkommer även i andra stämmor längre fram i stycket. I figur 18 sjunger altstämman samma melodi igen för att sen få ett slags ”svar” av sopran 2 där melodin återkommer fast en kvarts intervall upp i tonhöjd.



Figur 16: Utdrag ur pianostämman takt 1-4 ur Bojesens *Eternity*.



Figur 17: Utdrag ur altstämman takt 40 ur Bojesens *Eternity*.



Figur 18: Utdrag takt 57-59 ur Bojesens *Eternity*.

Att ge både sångaren och åhöraren melodier som återkommer flera gånger i samma stycke är en god idé som praktiseras av väldigt många kompositörer.

39 Bojesen, Michael, *Eternity*, Copenhagen: Wilhelm Hansen AS, 2004

4.4 Ackompanjemanget

När barytonstämman ej fanns i fokusgruppen ställdes jag inför ett val; antingen komponera a capella för SSA och därmed göra elimineringar och redigeringar i det jag redan komponerat, eller hitta ett instrument som kunde tjäna som ersättning för kompositionens lägre stämma. Eftersom jag stundtals ville åstadkomma ett djup i register i min komposition så valde jag att försöka hitta ett instrument att komponera för.

Jag visste att min kompositionsprocess nu tog en ny riktning och det skulle ge mig andra utmaningar än om jag valt att fortsätta att skriva för a capella sättning. René Clausen, en amerikansk kompositör, säger följande om den här problematiken:

I think accompanied and unaccompanied pieces are conceptually quite different. An accompanied piece needs to be thought of as an organic process, combining the voices and accompaniment, which is not the case in unaccompanied writing.⁴⁰

Jag sökte råd hos kollegor för att kunna göra ett gott val av instrument som skulle bli en naturlig del i just den ovan nämnda organiska processen tillsammans med kören. Först pratade jag med en slagverkslärare om användandet av tonande slagverk i kompositionen. Vi kom fram till att vibrafon vore det bästa alternativet på grund av dess möjligheter att likt en sångröst hålla långa toner med pedal. Innan jag tog ett beslut lyssnade jag på inspelningar av både vibrafon, xylofon och marimba tillsammans med kör och fann ett gillande för kombinationen av tonande slagverk och kör. Men efter teoretiska lärdomar om att vibrafonens lägsta ton är lilla f fick jag omvärdera en gång till. Jag ville alltså hitta ett instrument som kunde ge mer botten och bas till kompositionen. Tyvärr var marimba, vars register ändå går ner till stora A, inget alternativ på grund av dess begränsningar i tonlängd.

Cello är enligt mig ett instrument med varm och sånglik klang som förekommer i ett flertal körkompositioner och som jag också tidigare använt i mitt arbete med sångarrangemang för körer. Men efter diskussioner med en professionell cellist kom jag fram till att inte använda cello på grund av körens svårighet att hålla tonhöjd vilket försvårar cellistens musicerande och intonation.

Till slut bestämde jag mig för att inkludera piano i min komposition. Med det instrumentet blev jag fri att bestämma tonarter utifrån deltagarnas röster (andra instrument, exempelvis cello, har svårigheter med intonation i vissa tonarter). Pianot är också ett

⁴⁰ Wine, *Composers on Composing for Choir*, 30.

instrument jag själv behärskar vilket gav mig stora möjligheter i komponerandet eftersom jag själv kunde spela min egen komposition. Pianot håller också samma tonhöjd vilket blev ett bra stöd för fokusgruppen i repetitioner och framförande.

Det var mitt mål att använda pianot på många olika sätt; som en kompletterande klanggivare i register dit sångrösterna ej når och som en effektgivare av rytmik och harmoniska färgningar. Jag har också använt pianot som vägledare vid tonarts- och tempoförändringar för att hjälpa sångarna, som exempelvis i takten före del C då ett nytt tempo bör etableras för kören (se figur 19) då jag skrivit pianostämman på tydliga åttondelar och därmed valt bort en mer komplicerad rytmik som förmodligen bara skulle förvirra sångarna. Genom att jag valt en tydlig rytmik kan de lugnt komma in i det nya tempot före de ska sjunga själva.

The musical score for Figure 19 consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano 1 (S.), Soprano 2 (S.), and Alto (A.). The bottom staff is for the piano accompaniment (Pno.). The music is in 4/4 time and begins at measure 43. A tempo marking of $\text{♩} = 68$ is shown above the first staff. A section marker 'C' labeled 'Konstaterande' is placed above the second measure of the vocal parts. The lyrics for all parts are: 'välj din-a bäs-ta ord Det finns in-gen bra___'. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) for the vocal parts, and *p* (piano) for the piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. There are two 'Led.' (lead) markings below the piano staff at the end of measures 44 and 45.

Figur 19: Takt 43-45

Pianot tjänar också som en slags dialogpartner med en av sångstämmorna som i del A då Sopran 1 och pianot växelvis för fram melodin (se figur 20). Den här dialogen blir vacker och hjälper också Sopran 1 att hitta ton, härma pianistens frasering och uttryck och att få andningspauser samtidigt som både pianot och sopran 1 hjälper melodin att ”gå runt” i flera varv.

Figur 20: Takt 1-7

Eftersom jag ville skapa lugn och ett slags konstaterande i del C och E så lät jag i ett tidigt skede av komponerandet pianot bli en rogvivande pulsgivare med en upprepande rytmisk figur, se fig 21.

Vid repetitioner med fokusgruppen av del C och E fungerade pulsen och tempot fint, men däremot fanns det svårigheter för mellanstämmen, sopran 2, att hitta sina toner. Det här ledde till att jag valde att förändra pianots ackompanjemang till som i figur 22 som visar motsvarande takter (45-47) som i fig 21. I pianostämman har jag alltså placerat in tonen som sopran 2 ska sjunga väldigt tydligt (eb1 i takt 45, d1 i takt 46, eb1 i takt 47)

Figur 21: Takt 45-47, i sin ursprungliga form i pianostämman.

C *Konstaterande*

45

S. finns in-gen bra års - tid att gör-a slut

S. finns in-gen bra års - tid att gör-a slut

A. finns in-gen bra års - tid att gör-a slut

Pno.

♩. ♩. ♩. ♩.

Figur 22: Takt 45-47, i sin förändrade form.

Att komponera för piano och sång och hitta ett organiskt samspel var en utmaning. Anslaget på tangenterna är mycket olikt det som sångarna har till sina toner. Till exempel, ett blåsinstrument kan följa röster mycket mer i andning och frasering för att det är också så fysiskt som sången. Pianisten måste arbeta mycket på sin följsamhet, för i ett sådant körstycke jag har komponerat så är texten i fokus och kören är dess bärare. Pianot får inte ta över och dominera med ett typiskt uttryck känt för pianot som soloinstrument, utan det ska härma sångarna så långt det är möjligt.

Pianot har en enorm spännvidd i register och tempo, till skillnad från sångrösten, vilket gjorde det spännande att komponera i olika oktaver och se pianostämman som ett komplement till den täta körklängen med tre diskantstämmor. Däremot behövde jag begränsa pianostämmans omfång för att i första hand se pianot som ett stöd till sångstämmorna. Om ackompanjemangsstämman och sångstämman ligger för långt ifrån varandra kan intonationen blir väldigt svår att hantera.

Tyvärr är piano ett så väl använt ackompanjementsredskap att det kan upplevas lite överanvänt och ges numera inte så mycket uppmärksamhet. Men fördelarna med dess stora omfång, möjligheterna till dynamik och flerstämmighet överväger nackdelarna.

4.5 Sångstämmorna utifrån de vokala förutsättningarna

Sångrösten är ett komplext instrument och varje sångares utvecklingsfas, ålder, kön, samt fysiska och mentala hälsotillstånd påverkar rösten. I en kör ska medlemmarnas röster skapa en samklang och arbeta fram ett gemensamt uttryck, trots alla individuella förutsättningar.

När man, som jag, komponerade för en kör där åldersspannet är ganska litet, bara fem år, och när den efter ett tag in i kompositionsprocessen bara bestod av sångare av samma kön så var förutsättningarna för samklang ganska goda. Fokusgruppens vokala förutsättningar är tidigare beskrivna i kapitel 2.1 och det här avsnittet ska jag berätta om de konstnärliga val jag gjort i komponerandet för fokusgruppen, utifrån deras vokala förutsättningar.

Nästan alla sångare upplever så kallade registerskarvar när man sjunger exempelvis en uppåtgående rörelse. De flesta tjejer har en skarv mellan eb2 och e2 vilket kan innebära ett problem att sjunga egaliserat fram och tillbaka över just den tonen. Det här gör det önskvärt för icke professionella sångare att kompositören eller arrangören i möjligaste mån undviker melodier eller tonarter som utmanar sång över registerskarven. Eftersom det här problemet är känt för mig så valde jag att aldrig låta sopran 1 sjunga högre än eb2. Visst kan man göra det, för sångrösten tar inte slut ovanför den tonen, utan ändrar bara karaktär, men min personliga smak och styckets karaktär styrde också mitt val att hålla sopranstämman under eb2. Se exempel i figur 23.

SOPRANO 1



Gren-ar åt al-la håll___ Gren-ar o-lik - a tun-ga

Figur 23: Sopran 1 i del D, takt 65-66.

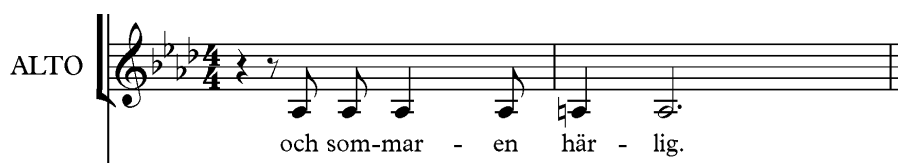
Efter repetition av del D i fokusgruppen sa en av sångarna så här:

Det var inte så man var tvungen att spänna sig. Röstmässigt.⁴¹

I figur 24 kan man se altarnas lägsta ton (ab) som de sjunger i min komposition. I den här delen av stycket (del C och E) ska de sjunga svagt tillsammans med de andra

⁴¹ Deltagare i fokusgruppen, sopran 1.

stämmorna som också sjunger i, för dem, låga lägen. Sopran 2 har i hela stycket ett omfång från bb till c2. Sopran 1 går som lägst ner till c1.

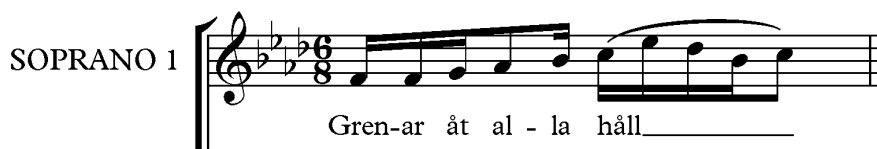


Figur 24: Alt i del C, takt 50-51.

Efter repetition av del C sa en annan deltagare: ”Skönt läge att sjunga i.”⁴²

Eftersom pianot tjänat som ackompanjemang och fyllt ut harmonier och gett bastoner bland annat, så har jag kunnat vara fri i val av tonarter. Om jag fortsatt att komponera för a capella-kör så hade jag blivit mycket mer begränsad eftersom altstämman då fått tjäna som givare av bastoner. Då hade exempelvis inte F-moll varit en så bra tonart att skriva i eftersom det låga f:et, alltså lilla f, då borde tjänat som baston, men inte hade den möjligheten eftersom det är för lågt för kvinnliga sångare att sjunga lilla f.

Jag anser att en kompositör alltid bör eftersträva sångbarhet i sångstämman. Att ha kunskap om sångröstens register är avgörande för att den text man tonsätter ska ges rättvisa. Eftersom fokusgruppen var välkänd för mig så kunde jag höra deras sång inom mig när jag komponerade deras stämmor. Till exempel så visste jag hur högt i tonhöjd jag kunde komponera för Sopran 1, och min kunskap om vokalklang i höga register var också något jag tillämpade, exempelvis på ordet *håll* i del D, se figur 25. Att sjunga på vokalen å i högt läge är bekvämt och kan därför uttryckas med lätthet och övertygelse. Å ena sidan kan artikulationen verkligen bli lidande i höga register, men å andra sidan kan sångklangen verkligen bli lidande ifall sångarna prioriterar artikulationen.



Figur 25: Sopran 1 i takt 65.

⁴² Deltagare i fokusgruppen, alt.

För att skapa förutsättningar för god intonation och samklang valde jag att undvika stora intervall i melodierna och lade ofta stämmorna i täta lägen. Troligtvis har gemensamma hållpunkter i stycket, som exempelvis en gemensam startton i en melodisk fras, samlat dem och gjort dem trygga i intonation, dynamik och uttryck.

Sångarnas något begränsade förmåga till dynamiska ytterligheter är något jag beaktat genom hela stycket. Det rör sig mellan piano och forte och jag har medvetet lagt sångstämmorna i de lägen där de klarar av att skapa den dynamik som jag efterfrågar. Till exempel har jag undvikit höga lägen när de ska sjunga piano och låga lägen när de ska sjunga forte.

Att göra korta insatser och då starta varje fras i rätt tonhöjd, med fin tonbildning och rätt dynamik är en svårighet för många sångare. Trots den här vetskapen valde jag att i del F låta varje stämma ha korta instick där de levererar texten en stämma i taget. Se figur 26. Anledningen till varför jag gjorde det här valet är textens karaktär av ett uppstaplande av olika ting och fenomen som knyter an till en cirkulär form (soluret, kvarnen vid ån, Da Vincis utsträckta armar, osv). Jag ville inte arbeta fram ett flöde i långa sångfraser eftersom jag inte tolkade texten till att flöda. Den cirkulära formen gestaltas i pianot den här gången.

The musical score consists of four staves. The top three staves are for vocal parts: SOPRANO 1, SOPRANO 2, and ALTO. The bottom staff is for Piano. The time signature is 3/4. The lyrics are: Soprano 1: "kvarn-en vid ån, _ Den"; Soprano 2: "Sol - ur - et, Den"; Alto: "Da Vinc-is ut - sträck - ta arm - ar". Dynamics are marked as *mf* for the vocal parts and *mp* for the piano part.

Figur 26: Takt 83-86 i del F.

Val av vokaler att sjunga på var något jag lätt kunde testa med fokusgruppen. Exempelvis i del A då det är ordlös sång så provade jag först att låta alt och sopran 2 sjunga på oj. Det är ett behagligt och mjukt ord att sjunga på, men när jag lyssnade på inspelningen

från repetitionen lät det som de verkligen sjöng ordet oj, alltså att de ojjade sig för något, och då kände jag att styckets introduktion blev något helt annat än vad jag önskade. Därför ändrade jag deras stämma till att sjunga på Ah. Det fungerar att göra det i låga lägen, men sångarna får passa sig att inte bli passiva och därför slappa i den mjuka gomen, vilket kan ge en lätt nasal klang. Däremot är Ah ganska svårt att ge en fin klang i höga lägen. Det fungerar för skolade sångare, men jag valde att låta sopranstämman sjunga på Oh i höga lägen, se figur 27.



Figur 27: Takt 104-105, del F i sopran 1.

Den avslutande delen, del G, sjungs på orden do, do, do. Det ger en ganska stängd karaktär, men det är ett medvetet val av ord som kan härledas till populärmusikens sätt att ”doa”.

Vad jag än har komponerat för rösterna har jag själv sjungit stämman och provat ansatser, betoningar i orden och vokalfärgerna i olika dynamiska lägen. Det har varit en stor fördel att dela samma röstläge och kön som målgruppen och att jag sen flera år väl känner sångarnas röster i fokusgruppen.

4.6 Val av populärmusikaliska element

Nyutgiven körmusik för unga röster är ofta arrangerad utifrån gamla eller nya hitlåtar hämtade från populärmusiken. Arrangemanget följer ofta låtens ursprungliga form och stämföring i sångstämmorna. Notbilden ofta kompletterade med ackordanalys (ej utskrivna noter) för piano- eller gitarrackompanjemang. I arbetets inledning berör jag problematiken med att arbeta med populärmusik i kör som gett mig anledning till att behandla det i mitt konstnärliga arbete.

4.6.1 Definition av populärmusik

Att ge populärmusiken någon definition är en svår uppgift. Nationalencyklopedien (NE) skriver så här:

Musikstilistiskt är gränserna mellan populärmusik, konstmusik och folkmusik flytande. Generella populärmusikaliska stildrag existerar endast i form av allmänna formprinciper, såsom symmetrisk periodik och vers–refrängdisposition.⁴³

I dagens flöde av populärmusik i Sverige dominerar popmusiken, och den definieras av NE på följande sätt:

Typiska kännetecken är nynnvänlig melodik, tydlig funktionsharmonik, enkel och överskådlig form samt ett pregnant och slagkraftigt sound.⁴⁴

I popmusiken finns ofta inslag av andra musikgenrer, såsom rock, soul, grunge, country, punk, dance med mera, som då bildas så kallade hybridformer. Det leder till att musikgenren är svår att definiera och specificera, och det bekräftas av Jacqueline Warwick när hon diskuterar musiktermen pop:

In the face of charges of being derivative and banal, pop remains cheerfully indifferent to the value of originality. At the same time, the creators and producers of pop are often pioneers of new technologies, sounds, and styles, so that pop is frequently at the vanguard of experimentation. This paradox is one of many that make definitions of pop slippery and elusive.⁴⁵

Oavsett om man försöker definiera populärmusik eller popmusik så handlar det först och främst om tillgänglighet; hur lätt den är att konsumera i vårt multimediala samhälle, men också att musiken är lättillgänglig för lyssnarna genom sitt enkla tonspråk och sin enkla form. Jacqueline Warwick beskriver Stephen Fosters (1826-1864), en av de första kompositörerna av populärmusik, sätt att skapa poplåtar:

Foster sought simplicity and transparency, crafting a language that could be grasped quickly by the majority of listeners after only one or two hearings.⁴⁶

Redan så tidigt som på Fosters tid visste man alltså värdet av att skapa musik som var lätt att ta till sig. NE skriver också om just lättillgängligheten:

Bestämningen ”populär” har sedan 1800-talet använts i generell mening för mer lättillgängliga former av musik och musikpresentation⁴⁷

43 Nationalencyklopedien, s.v. ”Populärmusik” åtkomst 2016-04-25

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/populärmusik>

44 Nationalencyklopedien, s.v. ”Pop” åtkomst 2016-04-25

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/pop>

45 Oxford music online, s.v. ”Pop”, åtkomst 2016-04-25

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/A2259112?goto=pop&_start=1&pos=1

46 Oxford music online, s.v. ”Pop”, åtkomst 2016-04-25

http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.ub.gu.se/subscriber/article/grove/music/A2259112?goto=pop&_start=1&pos=1

47 Nationalencyklopedien, s.v. ”Populärmusik” åtkomst 2016-04-25

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/populärmusik>

Jag har i det här arbetet hittat några av populärmusikens minsta gemensamma nämnare vad gäller form, textligt innehåll, omfång i melodi och rytmik. Jag använder termen för att beskriva kompositioner som är korta (3-4 min). Pulsen är tydlig och taktarten är oftast 4/4. Sångmelodin har oftast ett litet omfång och en rytmik rik på synkoper. Formen på låten består oftast av delar som introduktion, avslutning samt verser och refränger varvade om vart annat. Sångtexten är oftast lättillgänglig, allmänmänsklig och behandlar relationer mellan människor.

Den symmetriska periodiken som Nationalencyklopedien har med i sin definition av populärmusik syftar på hur antalet takter och pulsslag oftast är delbara med siffran fyra. En typisk poplåt har exempelvis en introduktion på åtta takter, en vers på sexton takter, en refräng på åtta takter osv. Det här är en periodik som är väl känd hos dagens ungdomar, såsom deltagarna i min fokusgrupp, och så fort man lämnar den brukar det krävas mer repetitionstid och ge upphov till en del frågor hos körsångarna.

Min erfarenhet säger mig att idag lyssnar svenska ungdomar mest på populärmusik och i synnerhet på popmusik, inte minst på grund av den enorma tillgång på populärmusik som finns genom digitala medier. I det här arbetet vill jag begränsa diskussionen till populärmusiken som i vårt samhälle är kommersiellt starkast och mest frekvent förekommande på ungdomskulturens arena, såsom på internet, tv och radio. Den når en bred publik eftersom den är tydligt inriktad på konsumtion genom att den är lätt och snabb att förstå och tycka om bland annat på grund av sin korta och fasta form och lättlyssnade melodier.

Men min avsikt med att komponera ny musik med inkludering av populärmusikaliska element var inte att skapa lättillgänglig musik som lätt skulle ”trallas” igenom, utan att bejaka de unga körsångarnas musik som finns i deras vardag och som ligger nära deras identitet. Jag ville göra den nyskrivna musiken relevant för dem genom både text och ton, och därmed också skapa en bro mellan mig som kompositör och dem som utövare.

Efter att ha repeterat min komposition med fokusgruppen har jag också sett att för dem välkända tongångar och rytmer skapar engagemang som också hjälper till vid inläringen. Körsångare som är engagerade i musiken påverkar uttrycket på ett positivt sätt i både musiken såväl som i texten.

4.6.2 Formen

En av anledningarna till att jag såg möjligheter i att skapa en fungerande musikalisk form av dikten *För fjärilar finns bara fjärilssaker* var de delar jag kallar C och E i kompositionen. I diktens form identifierade jag de nämnda delarna som fungerande musikaliska refränger i den framtida kompositionen. Den här upptäckten ledde till att jag i ett tidigt skede delade in hela dikten i en liknande enkel form som är mycket vanlig i populärmusik:

Del A tjänar som introduktion

Del B som vers

Del C som refräng

Del D som vers

Del E som refräng

Del F som vers

Del G som refräng och avslutning

Till skillnad från en typisk populär sång är verserna i min komposition inte lika varandra. Valet att göra så berodde på textens olika karaktär, innehåll och rytmik. På så sätt frångår jag en typisk populärmusikalisk form och närmar mig en mer klassisk form; Rondo. I mitten av del D (takt 64) gör jag också en drastisk förändring i karaktär. Även i del F gör jag i takt 95 en tonartsförändring, vilket är ett sällsynt drag mitt i en vers i populärmusik.

Eftersom jag låtit texten styra de flesta av mina konstnärliga val har jag också frångått populärmusikens symmetriska periodik och låtit kompositionens olika delar vara just så långa som texten och uttrycket krävt.

4.6.3 Taktarterna

Fokusgruppen lärde mig också att för många olika taktarter som blandades blev för svårsjunget. Det här fick de erfara på första repetitionen av del A då mitt utkast bestod av 6/8 takt i Alt och Sopran 2, $\frac{3}{4}$ i barytonstämman och 4/4 takt i sopran 1. Mina egna observationer och deras respons ledde till en förenkling av rytmerna och betoningarna. Den här erfarenheten sätter jag i relation till det faktum att dagens popmusik nästan uteslutande komponeras i 4/4 takt. Det är alltså den taktart som är den mest bekanta för fokusgruppen.

Bojesen har i sin komposition Eternity valt att skriva hela stycket i 4/4 takt och att dessutom, förutom vid ett fermat, låta samma tempo hållas hela stycket igenom. I min komposition ändrar jag taktart och puls vid ett flertal tillfällen och det är ett medvetet drag bort ifrån popmusikens typiskt regelbundna puls i regelbundna perioder. Det här gjorde jag för att låta texten och inte musikgenren styra kompositionen. Exempel på olika taktarter syns i figur 28 då stycket i del B är i $\frac{3}{4}$ takt inledningsvis, byter sedan till $\frac{2}{4}$, går tillbaka till $\frac{3}{4}$ takt för att i del C gå i 4/4 takt.

Under den tredje repetitionen med fokusgruppen, då de fick repetera de ovanstående partiet, registrerade jag hur svårt de tyckte det var med taktartsbyten. Även på inspelningen hörde jag deras tveksamhet i sången och osäkerhet i pulsen. Som jag hävdade ovan, att genomgående 4/4 taktart i en låt är det mest bekanta för fokusgruppen, så hade jag nu bevis för att byte av taktarter upplevdes krångligt. Den här nyvunna kunskapen ledde till en förändring i kompositionen, se figur 29.

The musical score for Figure 28 shows three vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, and Alto. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature starts in 3/4, changes to 2/4 in the second measure, returns to 3/4 in the third measure, and changes to 3/4 again in the fourth measure. The lyrics are: "Den jord vi bru-kar och kyr-ko-går-dens en och sam-ma jord." for Soprano 1, and "Vi, här, nu, Vi här nu är en och sam-ma jord" for Soprano 2 and Alto.

Figur 28: Utdrag ur del B, takt 38-40 i sin ursprungliga form.

The revised musical score for Figure 29 shows the same three vocal parts. The time signature starts in 3/4, changes to 4/4 in the second measure, and returns to 3/4 in the third measure. The lyrics are: "Den jord vi bru-kar och kyr ko går-dens en och sam-ma jord." for Soprano 1, and "Vi, här, nu, Vi här nu är en och sam-ma jord." for Soprano 2 and Alto.

Figur 29: Utdrag ur del B, takt 38-40, efter förändringar gjorda i taktartsbyten.

Jag valde då också att fullfölja 4/4 taktart hela vägen in i del C. Det här valet gjordes för att skapa lugn för sångarna och för att förenkla kompositionen.

4.6.4 Harmonierna

Bojesen har i stycket Eternity valt att komponera i harmonier som ofta hörs i popmusik; Grundton, kvint och kvart (istället för ters) staplade, molltreklang med liten sjua, durtreklang med tersen i basen, durtreklang med tillagd nona. Ackorden kombineras i en för popmusikgenren vanligt förekommande följd.

Mina harmoniska val var inte så planerade och det beror på att jag som sångerska är framförallt melodiskt och rytmiskt orienterad i musik. Jag tror att min bakgrund gjorde att jag komponerade med melodin i fokus, även improvisatoriskt och nära på slumpmässigt vid klaviaturet och med rösten som ledde till i en modal stil i styckets samtliga delar förutom de som tjänar som refränger; del C, E och G. Där arbetade jag mer harmoniskt men föredrog färgningar som förekommer inom jazz; ackord såsom maj7, moll9, moll7-5.

Naturligtvis hade jag kunnat komponera och harmonisera mycket mera tydligt åt populärmusikens håll, men gjorde ett konstnärligt val att följa mina instinkter och låt melodierna tillsammans med texten styra arbetet mycket mer än harmoniska mönster.

4.6.5 Stämföringen

I del C, E och G komponerade jag i så kallad parallellföring som är den allra mest förekommande stämföringstekniken inom populärmusiken. Melodi och stämmor följs åt i text, rytmik och avstånd och tonerna sjungs på det ackompanjerande instrumentets ackordtoner. Medvetet valde jag att just i de här delarna, C, E och G, använda mig tydligt av populärmusikens harmonik, stämföring, taktart och rytmik för att skapa lugna avsnitt i kompositionen. De andra delarna som omger dem är polyrytmiska, modalt uppbyggda, i olika taktarter och har stor variation av stämföring. Behovet av lugn och tid för tanke i del C, E och G var därför något jag beaktade i ett tidigt stadium av mitt komponerande. En av deltagarna i fokusgruppen reagerade så här efter första repetitionen av del C:

Den kan passa alla. Det här funkar ju. Den var kul att sjunga. Den gav en bra känsla.⁴⁸

Sångstämmans omfång i poplåtar brukar vara ganska så litet och det gör melodierna så kallat ”nynnvänliga”. Det draget från populärmusiken har jag också fått med i del C, E och G vilket bidrog till den positiva upplevelsen som fokusgruppen visade efter

⁴⁸ Deltagare i fokusgruppen, alt.

repetitionerna av just de här delarna. Deras reaktioner gjorde att jag inte ändrade något i min komposition av del C, E och G efter att fokusgruppen prövat dem.

4.6.6 Fokusgruppens jämförelser

Utan att nämna att jag ämnade att inkludera drag av populärmusik så bad jag ändå fokusgruppens deltagare att sätta kompositionen i relation till populärmusik. Det här skedde första gången i repetition 2 då de just repeterat del A, B och C. Innan de fick svara gav jag en kort muntlig definition (utifrån hur jag förklarar i kap 4.6.1) av vad jag menar med populärmusik. En diskussion följde:

Den är lik även fast den är väldigt annorlunda. Man skulle typ bli chockad av att höra en sån här på radio. Men den här skulle man också gå och tralla på efter ett tag. Det är ju en rätt djup text men samtidigt är den inte jättesvår. Den var rätt skön att sjunga till. Det blev fint. Det blir det väl när en poet har skrivit den. Den var fint att sjunga. Helheten som sagt... det blir nog fräckt ihop sen. Lite kontraster och så där.⁴⁹

All musik bygger väl på varandra. Man skulle ju kunna pussla om den så blir den en poplåt. Även fast det är ju inte jättepoppigt.⁵⁰

Även i repetition 4 med fokusgruppen fick de göra jämförelse mellan kompositionen och populärmusik. Den här gången kunde de ta in sin upplevelse av hela stycket i jämförelsen och följande kommentarer fälldes:

Jag tycker populärmusiken är enkelt uppbyggd. Det kanske är tre toner i hela versen. Här händer mycket mer. Stämmor överallt som påverkar.⁵¹

Känns mer som konstmusik än populärmusik. Den är mer komplex.⁵²

Den är ju mycket mer dramatisk. Alltså den här går ju igenom en rad med känslor medans popmusik kanske går igenom en känsla. Den säger väldigt mycket. Både själva dikten och musiken.⁵³

Deltagarnas kommentarer visar på att jag inte tagit in märkbara och tydliga element från populärmusiken in i kompositionen. Troligtvis hade en fylligare diskussion infunnit sig ifall deltagarna hade en stor teoretisk kunskap om de olika musikstilarna och olika kompositionstekniker. Men efter några förklaringar kunde de förstå vart de populärmusikaliska elementen kunde höras. I nästa kapitel diskuterar jag det här ytterligare.

49 Deltagare i fokusgruppen, sopran 1.

50 Deltagare i fokusgruppen, alt.

51 Deltagare i fokusgruppen, alt.

52 Deltagare i fokusgruppen, sopran 1.

53 Deltagare i fokusgruppen, alt.

5 AVSLUTANDE DISKUSSION

5.1 Fokusgruppens roll

Komponerandet har ända från första stund pågått med fokusgruppen i åtanke, vilket har varit både givande och utmanande. Möjligheten att prova några takter i taget av kompositionen har framförallt varit väldigt roligt. När jag suttit och lyssnat på ljudinspelningarna har jag i detalj kunnat bedöma sångsätt, intonation, stämföringen med mera, och det har givit mig en chans till utveckling. Som musiklehrare och arrangör är det just det här dilemmat man ofta ställs inför; att anpassa ett arrangemang eller komposition till just den kör som ska sjunga det. Oftast arbetar man under tidspress, men under den här processen har jag haft möjlighet att bearbeta materialet under en längre tidsperiod. En fortsatt diskussion om tidsaspekten i projektet finns senare i det här kapitlet.

Fokusgruppens reaktioner har varit väldigt intressanta eftersom de har varit så väldigt olika bland medlemmarna även fast de känner varandra och sjunger samma musik av samma kompositör. De olika reaktionerna avslöjade många olika faktorer som påverkade dem, nämligen: deras olika nivå av nyfikenhet för ny musik, deras syfte att vara med i kören, mognad, gehör, notläsningsförmåga, plikttrogenhet gentemot varandra, koncentrationsförmåga och deras lojalitet mot mig. De kommer alla från olika familjer och bakgrund (även om det skulle kategoriseras som en homogen grupp) och finner intresse i olika musikstilar eller olika konstnärliga uttryckssätt; såsom exempelvis en texts innehåll eller rytmik, en sångs gestaltning, en fras rytm och melodiska förlopp. De har olika anledningar till att vara med i kören och tar sig an ny musik på väldigt olika sätt. Någon sjöng och repeterade min komposition för att hen hade de förväntningarna på sig att göra så, någon annan drevs av nyfikenhet för musiken och en tredje blev fascinerad av rytmerna.

Eftersom jag har varit ledare för kören under flera år så tror jag att lojaliteten mot mig och mitt arbete var stor. Deltagarna ville prestera bra när de sjöng min komposition för att de ville mig väl och för att de ville hjälpa mig framåt i min process. Att jag påverkade fokusgruppen med min person var oundvikligt och det skedde naturligtvis eftersom jag var både kompositör och lärare för dem. Den diskussion som följde varje repetition, då jag frågade: ”Hur upplevde du att sjunga det här?” blev uppenbart påverkad av det faktum att jag som ställde frågan och fick svaren muntligt var kompositören och jag satt i samma rum

som deltagarna. Möjligen hade jag fått andra svar ifall de skett skriftligen eller om jag ej närvarat.

Det faktum att det var själva kompositören som skötte instudering och förevisade med sitt sångsätt av texten påverkade dem hur de sen sjöng kompositionen. Med tanke på att jag eftersträvade ett ungdomligt uttryck i sången ser jag den här påverkan som negativ. Deltagarna sjöng förmodligen på det sätt som jag visade dem och inte som de instinktivt skulle gjort utan en förlaga. Den här problematiken handlar också om gruppens musikaliska nivå som tyvärr inte innefattar en god notläsningsförmåga. Hade de kunnat sjunga musiken direkt ifrån bladet hade deras sångsätt, tolkning och frasering förmodligen blivit annorlunda.

Ingen av deltagarna uttryckte någon gång att sången kändes tekniskt svår att sjunga. Det här tolkar jag som att jag hittade rätt i omfång, ordens placering, frasering, melodik och pauser. Gehörsmässigt så var kompositionen utmanande för fokusgruppen, speciellt i början av processen då jag komponerade för a capella-kör. Men arbetet gick bättre då pianot kom in i kompositionen och jag tillförde toner som kunde spela nyckelroller i svåra passager. Det skedde också under processen en utveckling i kören vad gäller förmågan att kunna hålla sin stämma. Med tiden lärde de också känna kompositionens tonspråk vilket underlättade intonation, memorering och samklang.

Det är svårt att bedöma och utvärdera hur stor relevans ungdomarna kände till kompositionen. Utifrån deras kommentarer har jag kunnat tolka in en viss skepsis till delar av dikten, exempelvis fraserna om väderkvarnar och vindkraftverk, men en stor förståelse till andra delar, exempelvis fraserna om att göra slut. I och med att vi gjorde en gemensam diktanalys fick de en bra ingång in i stycket. Men som vuxen är det lätt att gruppera ungdomar och förenkla verkligheten genom att hävda att de tänker lika. Under den här processen har jag upprepade gånger konstaterat att de är olika och har olika referensramar, både på det känslomässiga och musikaliska planet. Det gör att bedömningen av hur mycket de kunnat relatera till kompositionen som ungdomar nästan är omöjlig att göra. Däremot har det kommit något positivt ur att de följt processen på relativt nära håll och därmed blivit involverade i komponerandet. Det har lett till ett engagemang och förmodligen också en viss närhet till texten och musiken.

Tidsaspekten är viktig i processen med fokusgruppen. Den här processen har varit väldigt utdragen (17 mån) på grund av olika saker, bland annat att jag tidigt valde att infoga

repetitionerna med fokusgruppen i deras vanliga verksamhetsschema över ett drygt läsår. Det innebar att det repeterades annan repertoar mellan de fyra repetitioner jag hade för kompositionen. I efterhand kan jag se att en bättre planering av repetitionerna i en mer komprimerad tidsperiod förmodligen hade ökat engagemanget och nivån på fokusgruppens prestationer eftersom de hade haft kompositionen i ett färskare minne. Då hade processens givande och tagande mellan kompositören och kören blivit mer aktivt och fruktbart.

De musikaliska dilemman jag ställts inför med fokusgruppen har jag till stor del upplevt som begränsande för mig som konstnär. Eftersom jag tvingats komponera utifrån deltagarnas förutsättningar, ålder och den musiksmak de flesta ungdomar har var jag tvungen att avvara många kreativa idéer som kanske jag kunnat behålla ifall min målgrupp istället hade varit en blandad kör i vuxen ålder med skolade röster. Ett direkt störande moment i processen har varit att jag tänkt på individerna i fokusgruppen (som jag känner ganska väl) och på vad varje individ kan tänkas tycka om kompositionen. Men just den begränsningen har också varit av godo just på grund av utmaningen i att verkligen hitta rätt i både text och ton. Jag har behövt vara väldigt precis och konkret i mina konstnärliga val. Hade jag inte haft en fokusgrupp att komponera för tror jag att kompositionen hade blivit mycket mer fragmentarisk utan genomarbetade övergångar och förmodligen svårtillgänglig för både publik och kör.

5.2 Lärdomar från min personliga kompositionsprocess

Min personliga kompositionsprocess började i och med att jag började läsa poesi med en körsång för unga sångare som mål. Nu i efterhand borde jag ha läst ännu fler dikter och letat ännu mer noggrant. Inte för att jag ångrar mitt val av dikt; jag har under hela processen tyckt om att arbeta med Boyacioglus text, men jag hade gärna komponerat från en text som varit mer komprimerad och på färre rader. En bit in i processen upplevde jag att kompositionen tenderade att bli lång och i mitt tycke lite för pretentiös på grund av all den text som skulle genomkomponeras och levereras med trovärdighet. **På grund av textens uppbyggnad och dramaturgi ville jag inte stryka något utan vara den trogen.** Jag hade föredragit att komma tillbaka till textrader och kunna upprepa musikaliska förlopp. Nu var det endast delen som börjar med ”Det finns ingen bra årstid...” som gick att reprisera. De andra diktraderna var så olika varandra i rytm och karaktär att jag inte kunde återanvända melodier. Men den viktigaste lärdomen i val av text har varit att verkligen tycka om och

känna ett engagemang för textens karaktär och innehåll så det ger kraft åt komponerandet hela vägen fram till ett färdigt resultat.

Dikten gav mig en ordentlig skjuts in i komponerandet och i perioder har oerhört många melodier och rytmer flödat genom mig. Jag tror att alla kompositörer behöver kunna begränsa sig och välja noga vilka musikaliska idéer de vill förverkliga. Mitt dilemma var i början att jag hade för många idéer om stämföring och arrangemang innan jag dök djupt ner i texten. Några av de idéer kunde jag förverkliga i del A då jag tillät mig att komponera för ordlös sång, men sen var jag tvungen att stålsätta mig, stänga av alla färdiga melodier jag hade inom mig och istället utgå ifrån texten. Det var absolut nödvändigt att låta texten styra kompositionen och det var då jag trädde in i en för mig ny och mycket fascinerande fas av komponerande. Det var först då jag nådde min fulla respekt för orden och innehållet.

Fokusgruppens rektioner, prestationer och reflektioner har varit till stor glädje och hjälp i mitt eget reflekterande över min komposition. Eftersom kompositionen vuxit fram under en lång tidsperiod så har det funnits plats för mycket reflektion för mig. De svåraste brottningarna har varit kompromisserna jag gjort mellan mina musikaliska idéer och de som har fungerat i fokusgruppen. I rapporten har jag gett många exempel på förenklingar jag har gjort för att göra stycket mer sångbart och i början såg jag det som nederlag eftersom det innebar att jag inte fick fram mina idéer fullt ut, men i efterhand kan jag se hur bra det faktiskt blev för både sångarna och kompositionen.

Det var väldigt bekant för mig att komponera för det röstmaterial som fanns i fokusgruppen. På grund av min arbetsfarenhet med unga röster så var just sångklängen inget jag behövde analysera eller lägga speciellt mycket kraft på att fundera över. Det föll sig naturligt och jag upplevde att sångarna sjöng kompositionens fraser på det sätt jag förväntade mig. Men det har också att göra med att jag som kompositör var den som förevisade sången under repetitionerna och det ledde till att sångarna sjöng på det sättet jag visat dem.

I skedet då barytonstämman försvunnit från fokusgruppen och jag valde att inte fortsätta komponera för a capella-kör ställdes jag inför en ordentlig utmaning att skriva för ett instrument. Även om jag har hanterat och arbetat utifrån ett pianoklavatur i större delen av mitt liv fann jag det svårt att skriva en ackompanjemangsstämman som var både stöttande och också musikaliskt intressant. Jag förstod att fokusgruppen skulle behöva pianots toner, och jag ville ha bredden över flera oktaver, men i efterhand vet jag inte om jag gjorde rätt

val för min komposition. Jag är tveksam till om ackompanjemangsstämman berikar kompositionen och jag borde ha lagt ordentligt med tid på att studera körkompositioner med pianoackompanjemang.

Ambitionen att inkludera populärmusikaliska drag har hela tiden varit intressant att arbeta utifrån men det har varit förhållandevis svårt att förverkliga något musikaliskt som känts riktigt bra. Många av mina idéer har tydligt dragit åt det konstmusikaliska hållet med exempelvis taktartsförändringar utifrån textens rytm och det har varit svårt att förena dem med exempelvis den regelbundna periodiken som är så central i populärmusiken. Däremot, när jag analyserade mitt eget komponerande utifrån populärmusikens grundstenar gav det mig insikter och möjligheter till medvetna val. Jag gjorde då val som antingen förde kompositionen närmare eller längre ifrån populärmusiken. På så sätt har populärmusiken fungerat som ett sorts bollplank i min kompositionsprocess.

För att summera min reflektion över processen och hur kompositionen blev kan jag konstatera att jag hade föredragit att tonsätta en kortare text än den jag valde, att jag fortsatt med komponering för a capella-sättning och genomfört arbetet med fokusgruppen på en kortare tidsperiod.

5.3 Sammanfattning

För att sammanfatta svaren på mina frågeställningar behandlar jag här det textliga innehållet, de musikaliska förutsättningarna och den musikaliska stilen och tonspråket.

För att välja en text som är relevant för en viss målgrupp, i det här fallet ungdomar, behöver vederbörande vara med i valet eller i processen av interpretation. I min process bjöd jag in målgruppen till att tolka och det blev fruktbart för kompositionen. Ungdomarnas tolkning av texten hjälpte mig i den musikaliska bearbetningen främst genom att jag kunde lyfta fram och betona specifika fraser eller känslor som de lyfte fram i tolkningen. Mitt val av text gjorde jag själv för att kunna knyta an mig själv som person och konstnär till texten och processen visade att kompositörens kärlek till texten var avgörande för det personliga engagemanget och därmed också resultatet.

De musikaliska och vokala förutsättningarna var väl bekanta för mig eftersom jag har lång erfarenhet av ungdomars sångröster och för att fokusgruppen var en grupp jag arbetat med en längre tid. Däremot var det mer utmanande att komponera

ackompanjemangsstämman för piano, men instrumentet blev ett bra redskap för att hjälpa sångarna.

Hur jag lyckades komponera i en stil och med ett tonspråk som upplevdes relevant för ungdomar är svårt att bedöma. De diskussioner som fokusgruppen förde efter varje repetition vittnade om hur de tagit till sig musiken på väldigt olika sätt. Mina val av taktart, rytm, stämföring och ackompanjemang fungerade väl i kompositionen efter att jag itererat många delar av musiken. De konstnärliga val jag gjorde var delvis utifrån förutsättningarna i fokusgruppen, men till största del utifrån mitt personliga tonspråk och min interpretation av texten.

5.4 Slutord

Det har funnits tre yttre faktorer som jag behövt förhålla mig till; Fokusgruppen, texten skriven icke skriven av mig själv och populärmusikens karaktäristik. De här faktorerna har gett mig ökad kunskap, mycket energi men också en viss frustration. Jag har på något sätt komponerat i ett begränsat område och har kommit till insikt att det varit nödvändigt för att kompositionen skulle få en ram, ett fokus och en röd tråd.

Med tiden har insikten kommit hur viktigt det är att som kompositör vara trogen texten och den personliga musikaliska grundidén. Det ger alltså en trovärdighet när man sen instuderar stycket med sin kör. Om kompositören genomför sitt arbete med övertygelse och engagemang så genomlyser det instuderingen och väcker körens engagemang.

Det är min övertygelse att fokusgruppen hade med fler repetitioner än de vi hade skulle kunnat framföra mitt stycke *För fjärilar finns bara fjärilsaker* på ett mycket känslösamt och engagerat vis, och de hade gjort det med stolthet.

Källförteckning

Litteratur

Boyacioglu, Daniel. *Det är inte hennes fel att jag skriver sämre*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009.

Barker, Paul. *Composing for voice: A guide for composers, singers, and teachers*. New York: Routledge, 2004.

Wine, Tom, editor. *Composers on Composing for Choir*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2007.

Jansson, Roine. *Konsten att skriva enkelt för unga sångare*. Stockholm: KMH förlaget, 2006.

Høybye, John. *Papegojboken, för körledare*. Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget/Edition Wilhelm Hansen, 1986.

Noter

Bojesen, Michael. *Eternity*. Copenhagen: Wilhelm Hansen AS, 2004.

Dahl, Hillevi. *Kom Natt*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1999.

Orff, Carl. *Odi et Amo*. Stockholm: Gehrmans Musikförlag AB, 2003.

Internet

Business Dictionary, www.businessdictionary.com

Svenska Filminstitutet, www.sfi.se

Wahlström och Widstrand, www.wwd.se

Nationalencyklopedien, www.ne.se

Oxford music online, www.oxfordmusiconline.com