



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

## **Konsten att förvalta en musikalisk idé**

En undersökning av olika kompositionsmetoder

**Klara Goliger**

---

**Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i musik och -  
ljudproduktion**

VT 2021

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i musik och -ljudproduktion

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

VT 2021

Författare: Klara Goliger

Arbetets rubrik: Konsten att förvalta en musikalisk idé – en undersökning av olika kompositionsmetoder

Arbetets rubrik på engelska: The art of capturing a musical idea – a study in different methods of composition

Handledare: Staffan Mossenmark

Examinator: Johan Norrback

## **Sammanfattning**

**NYCKELORD:** Komposition, låtskrivande, metod, skapande, konstnärlig process.

Detta arbete ämnar undersöka olika kompositionsmetoder. Till grund för utforskandet ligger intervjuer med tre yrkesverksamma kompositörer/låtskrivare verksamma inom olika genrer. Under samtalen har de fått redogöra för hur deras process ser ut, från första impuls till färdig produkt.

Intervjuerna har också rört frågor som musikalisk identitet, val av kontext och uppkomsten av musikaliska idéer. Detta material har använts för att bryta ner kompositionsprocessen i mindre beståndsdelar för att ytterligare försöka förstå vad som händer i oss när vi skriver musik.

Syftet med undersökningen har varit att försöka förstå hur val av metod kan påverka den skapande processen. Metoden för att undersöka detta har varit att testa de tre kompositionsmetoder som tonsättarna berättat om, för att sedan analysera dem utifrån ett eget perspektiv.

Resultatet var mångtydigt men kan sammanfattas med att val av metod spelar en stor roll för den egna känslan av kontroll och mark över process och resultat. Att definiera och reflektera kring sin metod kan bidra med ökat självförtroende och tyngd. Samtidigt är det viktigt att hålla sig flexibel gentemot metodens strikta ramar för att inte tappa sin konstnärliga lekfullhet och verklighetsförankring.

# Innehåll

<b>1</b>	<b>Bakgrund och syfte</b>	<b>5</b>
1.1	<i>Om driften att skriva musik</i>	5
1.2	<i>Moderna kompositionsmetoder</i>	7
1.3	<i>Problembeskrivning</i>	8
<b>2</b>	<b>Frågeställningar och tillvägagångssätt (metod)</b>	<b>9</b>
2.1	<i>Frågeställningar</i>	9
2.2	<i>Undersökningens tillvägagångssätt</i>	9
<b>3</b>	<b>Diskussion kring begrepp och tankemodeller</b>	<b>10</b>
3.1	<i>Om fritt musikaliskt skapande</i>	10
3.2	<i>Uppdelning i tre steg</i>	13
3.3	<i>Steg ett: beställningen</i>	13
3.4	<i>Steg två: den musikaliska idén</i>	14
3.5	<i>Steg tre: kompositionsmetoden</i>	16
3.6	<i>Hur stegen förhåller sig till varandra</i>	16
3.7	<i>När slutar vi komponera? - Om musikproduktionens roll i förhållande till musikkomposition</i>	19
<b>4</b>	<b>Undersökningens utgångspunkter</b>	<b>20</b>
4.1	<i>Egna beställningar</i>	20
4.2	<i>Egna musikaliska idéer</i>	20
4.3	<i>Kompositionsmetod 1</i>	21
4.4	<i>Kompositionsmetod 2</i>	22
4.5	<i>Kompositionsmetod 3</i>	23
<b>5</b>	<b>Att jobba enligt kompositionsmetod 1</b>	<b>24</b>
5.1	<i>Processen</i>	24
5.2	<i>Svårigheter</i>	25
5.3	<i>Fördelar</i>	25
<b>6</b>	<b>Att jobba enligt kompositionsmetod 2</b>	<b>26</b>
6.1	<i>Processen</i>	26
6.2	<i>Svårigheter</i>	26
6.3	<i>Fördelar</i>	27
<b>7</b>	<b>Att jobba enligt kompositionsmetod 3</b>	<b>27</b>
7.1	<i>Processen</i>	27
7.2	<i>Svårigheter</i>	28
7.3	<i>Fördelar</i>	29
<b>8</b>	<b>Avslutande reflektion</b>	<b>29</b>
8.1	<i>Fördelen med att över huvud taget ha en metod</i>	29
8.2	<i>Hur viktigt är formatet?</i>	31
8.3	<i>Att spela eller tänka = att leta eller veta</i>	31
8.4	<i>Fortsatt utforskande</i>	33
<b>9</b>	<b>Litteratur</b>	<b>35</b>

## **Bilagor - intervjuer**

<i>Bilaga 1: Intervju Malin Bång</i>	34
<i>Bilaga 2: Intervju Jenny Gustafsson Soovik</i>	42
<i>Bilaga 3: Intervju Lina Nyberg</i>	50

## **Bilagor – ljudfiler**

Ljudfilerna jag skickar med denna undersökning ska ses som första försök i mitt laborerande med nya metoder. De är relativt råa demoinspelningar som ska illustrera kompositionerna i dess rena form, utan att ha producerats eller efterarbetats i någon större utsträckning. De ska inte ses som ett resultat av arbetet utan snarare ge en inblick i den process jag genomgått för att komma till olika slutsatser kring låtskrivande och komposition i stort. Med detta sagt hänvisar jag till filnamnen nedan:

*Audio 1 (demo kompositionsmetod 1) KG\_MLP3\_2021*

*Audio 2 (demo kompositionsmetod 2) KG\_MLP3\_2021*

*Audio 3 (demo kompositionsmetod 3) KG\_MLP3\_2021*

# KONSTEN ATT FÖRVALTA EN MUSIKALISK IDÉ

*...en undersökning av olika kompositionsmetoder*

## 1 Bakgrund och syfte

### 1.1 Om driften att skriva musik

Jag har känt drivkraften att skriva musik så länge jag kan minnas. Trots det känns allt kring själva komponerandet mystiskt, som en utforskad terräng jag inte tycker mig förstå. Varför får jag musikaliska idéer och varför misslyckas jag ibland med att fånga in dem, få dem att stämma överens med bilden i huvudet?

#### **Drivkraften hos det omätbara**

Ja, musik och musikskrivande har alltid betytt mycket för mig. Det är svårt att förklara varför, vilket i sig är talande - det är det omätbara, det som ger glädje och känsla av meningsfullhet utan att i sig innebära någon vinning som går att ta på. Det står i så stark kontrast till vårt annars så nyttomaximerande samhälle att det ibland kan kännas radikalt att ägna sitt liv åt kulturyttringar som inte kan generera någon tydlig vinst. Men den där känslan av eufori, gemenskap och meningsfullhet som musiken ger, visst kan den ibland te sig diffus och svår att mäta, men den är kanske den största vinsten.

Jonna Bornemark beskriver i sin bok *Det omätbaras renässans* hur det moderna samhället har en vilja att kvantifiera allt från skattefinansierad välfärd till konst och kultur. Hon menar att hur mycket vi än försöker mäta konsten – genom att till exempel räkna antal streams, konsertbesökare eller skriva topplistor – måste vi inse att den inte kan mätas i bestämda siffror, utan bara bedömas enligt olika subjektiva och kontextbundna termer.<sup>1</sup> ”I de konstnärliga uttrycken får vi följa med i mänskligt erfarande och kan även uppleva hur det sträcker sig bortom oss”<sup>2</sup>, skriver hon, och belyser därmed hur viktig - och faktiskt basal - konsten och det abstrakta tänkandet är för oss människor. Hon understryker det ytterligare genom att visa på en liknelse:

Konstnärliga uttryck uppfattas ibland som underhållning och som grädde på moset i en trist vardag. Men med tanke på konstens förmåga att fånga upp vadheter, stå i kontakt med icke-

---

<sup>1</sup> Jonna Bornemark, *Det omätbaras renässans – en uppgörelse med pedanternas världsherravälde*, Stockholm: Volante 2018, s.248.

<sup>2</sup> Bornemark, *Det omätbaras*, 251.

vetandet och därmed också forma om våra etablerade kategorier är det snarare den tallrik  
moset ligger på.<sup>3</sup>

Bornemarks tankar är relevanta i sammanhanget då de till viss del förklarar syftet med  
uppsatsen: att hitta metoder för att inte låta sig bli alltför påverkad av den kommersiella  
musikindustrins siffror och normer. Jag tror att det handlar om att låta sina egna musikaliska  
idéer få komma till tals.

## **Musik och känslor**

För mig är musik det starkaste uttrycksmedlet - om jag ska skapa något jag tycker är sådär  
riktigt fett – då är det oftast någon form av musik. Detta är antagligen på grund av att jag  
själv får mina starkaste känsloupplevelser när jag lyssnar på musik.

För visst handlar musik om känslor? Alf Gabrielsson skriver i sin bok ”Starka  
musikupplevelser” (en studie baserad på flera hundra människors berättelser), att det  
vanligaste sättet att berätta om sin starkaste musikupplevelse är att beskriva det  
känslomässiga uttrycket i musiken<sup>4</sup>. Även bland professionella musiker som kan  
terminologin och har verktyg för mer avancerad musikanalys är detta vanligt: de berättar hur  
”De ’glömde’ all sin sedvanliga analys av musiken och utförandet och ’lyssnade bara på  
musiken’”.<sup>5</sup>

Ingen annan i min familj är musiker, men alla värdesätter musiken högt och själva lyssnandet  
har alltid funnits med. Musikens kraft talar nog tydligt till de flesta, men har man blivit utsatt  
för det tidigt och i stor skala, då kanske man tränat upp sig och blivit mer mottaglig för just  
den kanalen, det sättet att ta till sig känslor. Gabrielsson skriver om kraften hos barndomens  
musikupplevelser:

Musikens inverkan i tidiga levnadsår är ofta förknippad med en trygg miljö där mamma,  
pappa eller andra närstående finns i närheten som säkerhet och stöd. Upplevelserna präglas i  
regel av stor glädje och styrka. De stannar kvar i minnet och kan få stor betydelse för  
inställningen till musik, till och med leda till ett beslut att i framtiden helt ägna sig åt musik.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Bornemark, *Det omätbara*, 259.

<sup>4</sup> Alf Gabrielsson, *Starka musikupplevelser - musik är mycket mer än bara musik*, Möklinta: Gidlunds förlag  
2008, s. 500.

<sup>5</sup> Gabrielsson, *Starka musikupplevelser*, 517.

<sup>6</sup> Gabrielsson, *Starka musikupplevelser*, 28.

Jag känner igen mig. Det finns inga minnen som är så förknippade med magi, trygghet och glädje som ens första musikminnen - jag tror absolut mitt val att syssla med musik kan härledas dit.

Och tanken om att vissa finner intresse i att skapa eget och andra inte - den tror jag inte speciellt mycket på. Jag tror tvärt om att de flesta har en längtan efter att få sätta sin prägel på något, vad det än må vara. Jag tror att det handlar om att ge och ta: har du läst många böcker och det betyder mycket för dig, är sannolikheten större att du kommer känna drivkraften att skriva en egen bok, än om du inte har läst någon bok alls i ditt liv. Har du kollat mycket på fotboll under din uppväxt, gråtit lyckotårar varje gång ditt lag vunnit, är chansen att du vill börja spela antagligen större. Kanske är det grundat i en känsla av att vilja betala tillbaka för de känsloupplevelser man själv fått?

## *1.2 Moderna kompositionsmetoder*

Dagens teknik erbjuder en hel uppsjö av hjälpmedel för komposition och det är lätt att bli förvirrad, haka upp sig på de tekniska detaljerna kring dessa hjälpmedel och börja fundera kring vems musik man egentligen skriver, när så många av ens impulser styrs av datorns koder.

Valmöjligheterna för vilka ljud vi kan skapa är nästintill oändliga. Sida efter sida på olika internetforum diskuterar fördelar och nackdelar med programmen och det är lätt att fastna i att spendera tid på att köpa, välja, läsa på om och testa sina hjälpmedel, istället för att faktiskt skriva musik. Det är som ett förberedelsearbete som aldrig slutar.

Vad finns det för sätt att navigera i detta möjligheternas kaos utan att fastna någonstans på vägen? Vi kanske inte har något annat alternativ än att bara strunta i allt det där, sätta oss ner och helt enkelt bara skriva?

Jag tror att metodens roll till viss del är att hjälpa oss att göra just detta. Jag tror att en metod skulle kunna hjälpa mig att inse att det faktiskt inte spelar så stor roll vilken mikrofon eller synth eller ljudkort jag har, att det viktiga egentligen är just musiken i sig.

### **Genre och metod**

Val av metod är ofta baserat på vilken genre kompositören är verksam inom. Inom musikens olika subkulturer finns schabloner för hur musik kan eller ska skrivas.

I den kommersiella popvärlden delar man ofta upp musikskrivandet på flera personer enligt givna roller. Det finns en så kallad ”topliner” som är ansvarig för text och sångmelodi och så finns det producenter som är ansvariga för arrangemangets olika byggstenar.

I den mindre kommersiella popvärlden är det ofta tvärt om – där ska allt helst göras av en och samma person, för där lever idealet om det ensamma geniet, den så kallade ”DIY” (Do It Yourself) -kulturen.

Inom jazzen är den vanligaste metoden att komponera genom improvisation och inom den nutida konstmusiken finns en norm om motsatsen, att varje ton ska vara genomtänkt och kunna motiveras.

En av anledningarna till att jag skriver det här arbetet är att jag känner ett behov av att utforska vad det finns för fler alternativ. Jag förstår såklart att schablonerna finns där av en anledning, men kan ändå inte låta bli att undra, vad som skulle hända ifall man kastade om dem lite grann.

Innan jag började min kandidat i musikproduktion läste jag komposition. Därför har jag haft möjligheten att testa på både populärmusikens mall för musikskapande och den mer klassiska. Hittills har jag tänkt på det som helt olika kapitel, som att jag vid en punkt valde att byta riktning helt. Nu vill jag försöka luckra upp gränsen mellan de två skolorna, därför att jag har en bestämd känsla av att de skulle kunna ge kraft åt varandra.

### *1.3 Problembeskrivning*

Alla musikskapare har väl sina mer eller mindre formulerade metoder, min skulle kanske luta åt det mindre formulerade hållet. Mitt låtskrivande är oftast något som bara ”händer” - jag brukar aldrig riktigt bestämma mig för att skriva en låt utan känslan är snarare att det sker av en slump.

Jag önskar nog att det kunde få vara lite mer målinriktat, att jag hade en metod. Den behöver inte alltid ge resultat, det är inte det, men som det är nu är att skriva musik ett litet kristillstånd, jag har ingen kontroll eller överblick. Jag kan inte i efterhand minnas hur det faktiskt gick till. Konturerna är abstrakta.

Jag tror att det är viktigt att definiera sin egen metod för att kunna utvärdera den och ta makten över den - för det är det – jag känner mig något maktlös inför mitt eget skapande! Och det kanske kan vara en bra sak - kanske är känslan av att inte ha kontroll en nödvändighet - jag vet inte. Jag ska utforska det!

## 2 Frågeställningar och tillvägagångssätt (metod)

### 2.1 Frågeställningar

- Vad kan jag lära av använda andras metoder i mitt eget skapande?
- Går det att ta makten över sin egen process?

### 2.2 Undersökningens tillvägagångssätt

Min metod för att undersöka frågeställningarna är att låna kompositionsmetoder från tre olika tonsättare och testa att skriva egen musik utifrån dem.

#### Intervjuer

För att få fram dessa tre kompositionsmetoder har jag valt att intervjua artisten och låtskrivaren Jenny Gustafsson Soovik, nutida konstmusikkompositören Malin Bång samt jazzsångerskan och tonsättaren Lina Nyberg. De har alla fått svara på frågor som rör deras kompositionsmetod, deras musikaliska identitet och val av kontext. Frågorna har varierat lite mellan de olika intervjuerna men generellt har jag försökt få svar på dessa:

- Berätta om hur du brukar gå tillväga när du skriver musik, har du metoder som du jobbar efter?
- Hur kan en musikalisk idé gestalta sig hos dig?
- Hur bestämmer du i vilket format din idé ska presenteras, kan du sätta en skiljelinje mellan din musikaliska idé och den kontext i vilken du sätter den?
- Hur hittade du fram till ditt sätt att skriva musik idag?
- Kan du känna dig begränsad i ditt musikskapande?
- Känner du att det finns en kärna i din musik, något som är “du”, och kan du bli rädd att tappa bort det?

Jag gjorde intervjuerna några månader innan jag började skriva på själva arbetet och de satte igång många funderingar hos mig, eftersom samtalen kom att innefatta så mycket mer än bara beskrivningar av tonsättarnas kompositionsmetoder. Tankarna som lyfts fram i dem har därför i hög grad påverkat själva utformningen av arbetet och de tankemodeller jag konstruerat. Därför har jag valt att använda dem inte bara för att hämta kompositionsmetoder, utan också som diskussionsunderlag när jag i följande kapitel reflekterar kring de begrepp och tankemodeller som jag kommer att använda mig av i undersökningen.

Intervjuerna i sin helhet finns bifogade som bilagor.

### **Undersökningens praktiska metod**

För att kunna gå vidare och skriva musik utefter dessa metoder har jag konstruerat tre beställningar åt mig själv. Dessa tre beställningar utgör startpunkten för varje process. Sedan använder jag de tre olika metoderna för att fånga in de musikaliska idéer som växt i mig utifrån beställningarna.

Vad jag menar med beställning, musikalisk idé och metod samt hur mina faktiska beställningar och metoder ser ut kommer jag att förklara mer ingående i kapitel tre och fyra.

## **3 Diskussion kring begrepp och tankemodeller**

### *3.1 Om fritt musikaliskt skapande*

Karl Marx har skrivit att ”verkligt fritt arbete – som att komponera – är på samma gång det mest förbannade allvar, den mest intensiva ansträngning.”<sup>7</sup>

Ja, samtidigt som fritt musikskapande är det övergripande målet för många musiker, finns där en tröskel som är trög att ta sig över, så många val och distraktioner. Men vad innebär det egentligen att skapa fritt?

Kanske är det så enkelt som att fritt skapande sker när vi skapar av egen fri vilja, när vi lyckas ta oss över den där tröskeln. Men klarar vi det på egen hand?

---

<sup>7</sup> Karl Marx, *Grunddragen i kritiken av den politiska ekonomin (I urval och översättning av Sven-Eric Liedman)*, Halmstad: AB Rabén & Sjögren Bokförlag 1971, s. 178.

## Ramar

En allmän uppfattning är att konstnärlig frihet motsägelsefullt nog uppstår när vi har vissa ramar att förhålla oss till. Ramarna kommer vi aldrig undan, de finns alltid där: baserat på vår bakgrund, vilken genre vi rör oss i, vilken musik vi lyssnar på och vår omvärld i stort. När vi skolas in i en genre är det vi egentligen gör att studera ramverken och bli experter på att förhålla oss till dem. Till exempel när en jazzgitarrist studerar skalor att improvisera över. Hen upplever sig antagligen friare i sitt spel ju fler skalor (ramar) hen lär sig.

## Lekfullhet

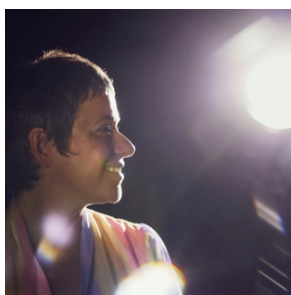
Men allt det där lärandet kommer med en baksida. Min barndom framstår i en romantisk glans när jag tänker tillbaka - de där första stegen i utforskandet av min musikaliska identitet. Musiken hade en mystisk aura kring sig. Den känslan har mattats av med åren, allt eftersom jag lärt mig mer. Men den kommer fram ibland – till exempel när jag testat på något nytt som jag inte förstår mig på. En synth jag inte vet hur den fungerar, ett instrument jag aldrig spelat på innan eller ett samarbete med en ny person.

Så samtidigt som former och ramar skapar frihet och rörlighet, tar de till viss del bort mystiken kring det som är okänt för oss. Måste det lekfulla utforskandet finnas kvar när vi skriver musik?

## Skapa på löpande band

Självklart går det att “lära sig” att skriva musik på ett visst sätt, hitta ett vinnande koncept och fortsätta producera musik på löpande band. Sluta utforska och bara köra på. Men är det fritt skapande? Är det möjligt att behålla sitt fria skapande som yrkesverksam kompositör eller är det bara en naiv föreställning vi unga musikskapare har?

Lina Nyberg svarar på frågan om hon ibland skapar något på ren inspiration, som inte kommer från någon beställning:



Hur går det till när du får inspiration, händer det att du sätter dig och skriver “bara för att”?

Det var ganska länge sen det var så, men det kan nog bero på att jag jobbat så pass mycket på senaste. Då blir det mer så att man jobbar när man har beställningar. Jag tror att jag skulle bli sittande länge innan det kom nåt, ifall jag skulle försöka. Jag upplever att det finns en kurva i hur mycket man kan leverera, att man behöver tid för återhämtning. Har

det varit mycket kanske man till och med måste bestämma att nu har jag faktisk levererat alla de här sakerna så då måste jag ta det lugnt ett tag. Så att man inte bränner ut den delen. Det är viktigt att hämta in inspiration och energi utifrån.

Skulle detta alltså betyda att genuint fritt skapande är oförenligt med att jobba som yrkesverksam kompositör?

Jag brukar ibland lugna mig med att tänka att musiken är ett djupt ämne, att det inte finns någon gräns för hur mycket som går att utforska, även om man bara verkar i en genre. Det finns alltid verktyg att ta till för att öka mystiken för sig själv igen, dyka djupare ner. Med åren ökar kunskapen, målet är att lekfullheten inte ska försvinna.

Malin Bång resonerar på temat:



Har du någon gång känt dig rädd att tappa bort ditt eget konstnärliga ID?

Ja, kanske, eller snarare rädd att inte kunna komma på nya relevanta idéer. Det viktiga är att inte forcera fram en idé utan låta den komma av sig själv. Om man bara frilansar och komponerar så skriver man ju ganska mycket musik varje år. Min största rädsla har väl varit att bli som någon slags musikmaskin, att tänka: “okej nu ska jag sätta ingång med ett nytt stycke” utan att ha hunnit tänka igenom ordentligt innan jag sätter

igång, så att stycket inte hinner grunda sig.

Både Malin och Lina nämner tid som en faktor, att man behöver låta sina idéer mogna och inte forcera fram något. Det skulle kunna vara en sådan typ av lärdom som kommer med åren - att våga lita på att saker tar tid. Så att man kan fortsätta skapa på löpande band utan att mista nyfikenheten inför musiken.

### **Att vara en sakletare**

Spenderar man lite tid med att lyssna och analysera musiker och tonsättare som varit verksamma under långa perioder så kan man ofta höra hur grävandet fortsätter. Jag tänker till exempel på Joni Mitchell. Det är som att hon upptäcker en ny värld med varje ny skiva – och hon har gjort många skivor. Det gäller att vara en expert på att leta efter de där magiska sakerna som lockar en till utforskande och skapande. Jag tänker ofta: att vara musiker är som att vara sakletare – man samlar ljud, intryck, idéer, influenser, texter och tankar i en liten bank för sig själv. Det handlar om att hela tiden ha fingret uppe i luften, att analysera sig själv och sin omvärld, vara uppmärksam och ha ett öppet sinne.

## Det fria skapandets två sidor

Tillbaka till exemplet med jazzgitarristen: hen lär sig om teori, teknik och pluggar in skalor med målet att bli bättre på att improvisera fritt. Erfarenhet och övning gör att hen känner sig avslappnad och säker - i förlängningen kanske mindre benägen att haka upp sig på det tekniska. Allt detta hårda (relativt fyrkantiga) arbete för att få in skalorna i muskelminnet leder i bästa fall till att fokus flyttas från teorin till den lekfulla musikaliska intuitionen - där alla de intryck, influenser och impulser som dyker upp i stunden kan komma till uttryck - kanske uppstår då fritt musicerande. Att kunskap och erfarenhet ger frihet - för mig är det den ena sidan av fritt skapande.

Den andra sidan är den utforskande, naiva, lekfulla, ja kanske barnsliga sidan. Som när man var ett barn och tre ackord på gitarren och en text på knagglig engelska kunde få en att känna sig som en rockstjärna. Det där att få uppleva mystiken i något man inte förstår eller behärskar. Det är att lämna saker åt slumpen. Det kan vara väldigt skönt ibland.

För att kunna arbeta med att skapa musik tror jag att man behöver känna till dessa två sidor av det fria skapandet och ha förmågan att balansera dem utefter sina egna behov.

### 3.2 Uppdelning i tre steg

I detta arbete pratar jag om metoder och musikaliska idéer. Men vad är egentligen vad, går de att särskilja? Finns det ens någon poäng med att särskilja dem? Gränsen är helt klart suddig. Tänk om ens metod till exempel skulle vara att skriva musik på ett notblad med förbundna ögon. Detta för att man vet att musiken kommer låta på ett oväntat sätt. Är inte själva idén då att metoden kommer ge ett visst resultat? Är det en idé om en metod? Eller är det egentligen bara en idé som man tidigare haft en metod för att tänka ut?

Nu när jag ska testa Lina, Jenny och Malins metoder får jag passa mig så att jag inte på köpet tar deras idéer. Tanken är ju att jag ska skriva min egen musik, syftet är att undersöka hur *mina* idéer och *min* musikaliska identitet kan komma fram på olika sätt. Därför känns det viktigt att jag har klart för mig vad som är vad. För att kunna göra det har jag delat upp processen i tre steg. Nedan avgränsar jag dessa steg från varandra så gott det går.

### 3.3 Steg ett: beställningen

Konstnären Inger Bergström undersöker konstnärliga processer i sin masteruppsats i praktisk kunskap. Här redogör hon för hur ett projekts förutsättningar, eller ramar, blev en viktig del av den konstnärliga praktiken när hon arbetade med ett platsspecifikt verk på ett museum tillsammans med en kollega.

Processen som vi gick igenom i arbetet med installationen hade alltså ett specifikt ramverk. För det första, det var ett samarbete mellan två konstnärer. För det andra, processen hade en bestämd tidsram. Och slutligen, platsen vi arbetade mot var från början definierad. Min tanke är att detta tydliga ramverk, i tid och rum, skulle kunna medföra bra förutsättningar att synliggöra en konstnärlig process. Det är möjligt att se att vår gemensamma process är beroende av samspel mellan olika aspekter. Det är också tydligt att det är en process där materialets uttryck, eller materialets språk, undersöks. Vi arbetar med materialet i våra händer, vi experimenterar och ser vad som kommer ur detta. I rummet provar vi olika variationer, vi flyttar omkring objekt i rummet och iakttar vad som händer.<sup>8</sup>

Här ser vi hur ett relativt bestämt ramverk ledde till ett konstnärligt undersökande i det mystiska, okända och på något sätt slumpmässiga. Att inte styra allt själv ger den fördelen att man hela tiden kan komma att bli överraskad. Dessa förutbestämda regler kommer i detta fall från en utomstående part, en beställare som efterfrågat ett verk i en viss kontext.

#### **Beställningen – en förutsättning?**

Ett tag tänkte jag att man kunde dela upp skapande i fritt och inte fritt. Att om man inte gör musiken för sin egen skull så skulle den inte vara fri. Till exempel om man får en specifik beställning av någon. Men att ha beställningar behöver nog inte alls vara oförenligt med fritt skapande. Jag har förstått att det snarare är tvärtom - det är en förutsättning. Så här säger Lina om det:

---

<sup>8</sup> Inger Bergström, *Konstnärlig process – Ssecorp gilrantsnok: att beskriva det konstnärliga görandet*, Masteruppsats i praktisk kunskap, Södertörns Högskola, 2017, s. 14.



Jag tänker att de olika sätten att leta efter inspiration kommer som nummer två i processen: nummer ett är själva beställningen. Och har man ingen beställning, ja, då kanske man hittar på en beställning själv, och då är ju det den första impulsen: att man vill göra nåt över huvud taget. Och var drivkraften till att man vill göra något kommer ifrån, det kan kanske vara att man har lust att spela med några speciella musiker: "jag har aldrig spelat med fyra fagotter, det verkar kul", kanske man tänker, haha. Eller så kommer den från en vilja att uttrycka något särskilt, eller så blir man inspirerad av något man hör. Ofta är det nog något sådant som utgör starten.

Här visar Lina att beställningen inte behöver vara mer än en startpunkt. Kanske är egentligen allt vi gör grundat i någon typ av beställning - antingen den kommer från en utomstående part eller från oss själva.

### *3.4 Steg två: den musikaliska idén*

För mig är en musikalisk idé ett gestaltande av vår identitet, ett uttryck för vår musikaliska persona. Jag tror att det är våra musikaliska idéer som gör oss unika. En idé ska varken forceras eller struktureras, den ska växa naturligt och uppstå inom oss. Det är då den är som mest genuin och faktiskt säger något om oss som skapande människor.

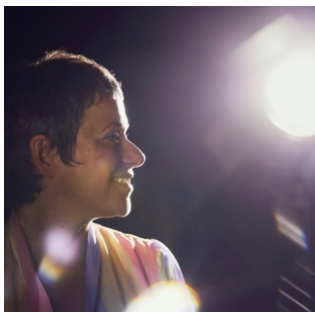
Det är svårt att säga något generellt om begreppet musikalisk idé eftersom det, enligt min definition, inte finns några generella drag - och det är egentligen hela poängen.

Men ska jag försöka beskriva en musikalisk idé för mig så kan jag säga att de oftast dyker upp när jag promenerar. Ofta är det abstrakt, en känsla eller energi, någon sorts helhet med diffusa konturer. När jag får en sådan idé vill jag direkt springa hem och skriva ner den eller bevara den på något sätt. Men det är inte alltid det lättaste.

Jag tror att alla människor går och bär på olika idéer, att det inte är en bristvara. Problemet uppstår snarare då vi ska försöka få ur oss idéerna, minnas dem och låta dem uppfyllas.

## Musikalisk idé enligt intervjuerna

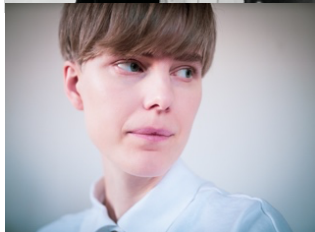
När jag bad Lina, Malin och Jenny att beskriva hur en musikalisk idé kan se ut för dem fick jag helt olika svar:



Lina - Det kan nog vara lite vad som helst: allt från en intellektuell idé, en tanke om att det ska vara något väldigt svagt och gnistrande i början som sedan växer för att bli stort och bombastiskt. Där har du en musikalisk idé om ett crescendo och det finns miljoner sätt att illustrera den med ljud. Men exakt hur jag skulle illustrera det, det finns i mitt huvud, utifrån vilka erfarenheter jag har innan och vad jag har för bakgrund.



Malin - Objekten har stor inverkan på hur stycket tar sig ut. Till exempel hade jag ett stycke om växterna och människornas makt - om vilka som borde lyssna på varandra egentligen - i förhållande till klimatförändringarna och sådär. Då hade jag med timglas, det strilande ljudet av sand som droppar, plus att de liksom räknade ner tiden. Att just hitta sådana saker, som har symboliska - visuella och ljudande - betydelser har jag ofta utgått ifrån.



Jenny - Härom veckan hörde jag en låt som var så cool. Det var en ballad som var ganska lugn och rösten var väldigt soft, men så plötsligt kom ett ord som var skitstarkt, en oktav upp. Det var så jävla effektivt. Det är ett typiskt exempel på något som klickade igång en idé hos mig.

När man läser om deras musikaliska idéer såhär, tagna ur sin kontext, upplever jag att de säger en del om dem som tonsättare. Det kanske faktiskt skulle kunna vara så att idéerna i sig själva förmedlar det som är kärnan i deras konstnärliga identitet.

### 3.5 Steg tre: metoden

Metoden, det tredje steget enligt min processmodell, är det jag valt som arbetets huvudfokus, just därför att det är den viktiga bryggan mellan abstrakt tänkande och praktiskt görande. Jag tror inte att det finns en metod som passar alla, utan det är något högst personligt som vi kan utveckla och förfina genom hela livet.

För att förtydliga ytterligare behöver jag tillägga att det jag menar med kompositionsmetod inte kan likställas med metod i vanlig bemärkelse. Jag syftar till exempel inte på olika tekniska

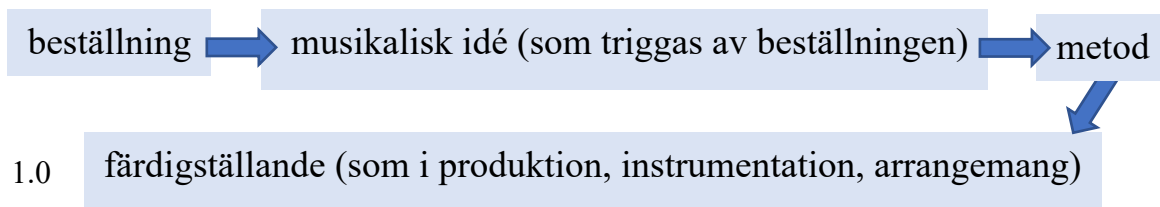
metoder för att producera eller arrangera. Det jag pratar om är själva nedtecknandet, bevarandet av den musikaliska idén. Hur vi arbetar för att få ur oss musiken.

Om den musikaliska idén bygger på något som måste få komma fram naturligt, är metoden något vi kan träna på och utforska enligt olika principer. Metoder har vi för att fånga in det vi vill uttrycka och det finns oändligt många mer eller mindre framgångsrika sätt att göra det på. Hur många gånger har man inte haft en storslagen idé som fallit pladask när den mött ett papper, ett notskrivningsprogram eller en studiosession?

Ibland känns det som att vi någonstans längs vägen vant oss vid att saker inte blir så som vi föreställt oss i huvudet. Det behöver såklart inte bara vara en dålig sak, för det kanske faktiskt är omöjligt att helt återskapa en idé till verklighet. Oftast händer oväntade saker längst vägen som ger våra idéer nya riktningar, det är en naturlig del av alla skapande processer. Att vi ändrar riktning längst vägen betyder dock inte att vi sviker våra idéer, det betyder snarare att vi får nya idéer. Detta förklarar jag vidare i nästa kapitel.

### 3.6 Hur stegen förhåller sig till varandra

Såhär tänker jag att processen skulle kunna ritas upp. (Se figur 1.0)

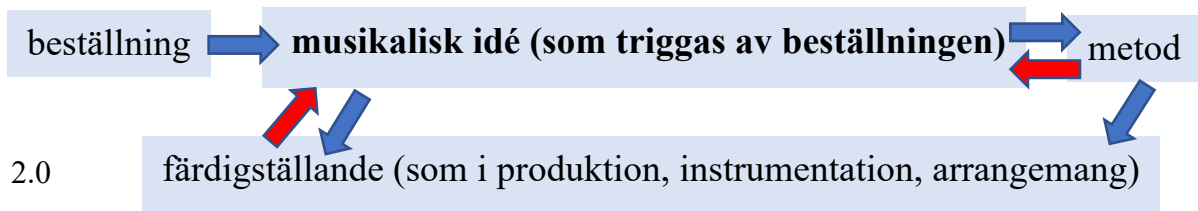


#### Att göra och att genomgå

Men ordningen är inte fast. Inger Bergström menar att en skapande process inte bara utgörs av att låta en idé materialiseras. Det konstnärliga arbetet består i att undersöka själva materialet. Där sker en växelverkan mellan görande och genomgående – så fort vi gör något praktiskt, kommer vi att påverkas av görandet och dess konsekvenser. Hon menar att dessa behöver samverka – fastnar vi i görandet riskerar vi att bli för mekaniska och uppe i oss själva – fastar vi å andra sidan i genomgåendet stannar vårt materialiserande av idén upp.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Bergström, *Konstnärlig process*, 16 - 21.

Precis så tänker jag att stegen matar varandra i en cirkel (se figur 2.0). Beställningen matar idén. När idén stöps ut genom en metod ger metoden nya impulser och idéer som stöts fram och tillbaka. När musiken sedan ska färdigställas, produceras, kommer ytterligare impulser och idéer matas in fram och tillbaka. Man skulle kunna uttrycka det som att vår musikaliska idé är navet, samtidigt som den är i konstant rörelse och förändring.



### **Konsten att sätta punkt**

Detta cirkelförlopp kan fortsätta i all evighet tills vi väljer att sätta punkt. Eftersom det är just ett cirkelförlopp är det inte särskilt självklart för oss när vi ska sätta den där punkten, det är som en konst i sig. Ibland finns det aldrig ett slut på vår process, och det är enbart tack vare deadlines och yttre påverkan vi kan avsluta. Eller, egentligen är det nog alltid så. Jag har själv lyckats sätta punkt på musik jag gjort, men där har det bara handlat om att jag varit sträng mot sig själv, bestämt mig, satt mina egna deadlines. Den där magiska insikten om att det är klart har i alla fall aldrig kommit och välsignat just mig. Vid vissa tillfällen tröttnar man också bara. Det är den musiken som ligger där och ruttar på ens hårddisk, som man tänkt göra något av men aldrig lyckas avsluta.

### *3.7 När slutar vi komponera? - Om musikproduktionens roll i förhållande till musikkomposition*

Som musikproducent har jag lärt mig att lägga stor vikt vid arrangemang, sound och uppbyggnad, och ser det som en viktig del av mitt musikskapande. Ibland kommer produktionsdetaljerna före melodi, text och ackord. Man skulle kunna välja att se det som att jag då producerar först och komponerar sen, men är det verkligen så? Måste man skilja på vad som är produktion och komposition eller kan det få flyta in i varandra? Jag frågade Jenny hur hon resonerar kring detta:

Det verkar som att du sätter en ganska tydlig skiljelinje mellan vad du kallar för “komposition” respektive “produktion”. Hur kommer det sig?



Jag tror att jag har gjort en sådan uppdelning för min egen strukturs skull. Nu när jag tänker på det inser jag att jag nog gör det lite medvetet, för att avgränsa mig själv. Både min största tillgång och största komplikation är att jag har väldigt många idéer. Jag är snabb på att få tankar, skisser och planer och har väldigt lätt att snurra iväg på grejer. Därför tror jag att jag ganska aktivt tvingar mig själv att skriva klart låten när jag sitter vid pianot, innan jag tar den till datorn där alla möjliga verktyg finns tillgängliga. Jag måste först få klart strukturen på låten, de grundläggande grejerna. Sen kan såklart kompositionen förändras när jag för in den i datorn och börjar sjunga in texten på riktigt. Då händer det att jag ändrar på någon fras eller på formen.

Hon är tydlig med att hon gör en sådan uppdelning för sin egen skull - för att kunna navigera sig fram bland alla verktyg som finns där ute. Men själva komponerandet, det handlar om text och toner, sång vid pianot.

Jämför man med kompositörer som huvudsakligen jobbar med noter kan man tänka att det jag kallar för produktion kan jämföras med vad de kallar instrumentation eller arrangering. Men när man ser en klassisk kompositör framför sig: ledmotivet är färdigt och nu sitter hen och skriver ut stämföringen i blåssektionen. Tänker man inte att hen då komponerar? Och tvärt om, när en producent sitter och experimenterar sig fram till nya ljud kallar vi det för produktion fastän det i högsta grad handlar om musikskapande.

Egentligen är det nog bara kompositören själv som kan avgöra var komponerandet slutar och nästa fas tar vid. Malin berättar om hur hon jobbar för att hålla kvar komponerandet så länge som möjligt:



När jag var yngre brukade jag först skissa upp en form och sedan jobba med detaljerna. Men så kom jag till en punkt, för några år sedan, när jag tyckte att det blev tråkigt att formen redan var bestämd. Det kändes som att när formen redan var bestämd så satt jag bara och fyllde i detaljer, fast jag redan visste hur allting skulle bli i slutändan. Det fanns liksom inte någon överraskning för mig. För att ta mig ur det tog jag några kurser i komposition och fick lite inspiration av andra lärare. De presenterade en metod som kallas fragmentationsmetoden. Under flera år jobbade jag sedan på det viset att jag gjorde små, små fragment, sekunder långa, som sedan sattes ihop och blev fraser. Man kunde ta fragmenten

och sätta samman dem med chansmetod, alltså låta dem falla ner på ett papper och se var de hamnade. (...) Så som jag komponerar nu är delvis sprunget ur fragmentationsmetoden, uppblandat med andra metoder. Jag kan fortfarande göra så att ifall jag vet tre olika karaktärer på musiken som jag vet att jag vill ha, kan jag utarbeta dem först och låta formen komma mycket senare.

För det är väl egentligen ingen annan som kan bestämma i vilken ordning saker ska ske och vad som är och inte är en del av kompositionen. Det är upp till kompositören själv att forma. Jag tror att det kan vara en viktig sak att ha med sig i strävandet mot att själv kunna ta makten över sin process.

## **4 Undersökningens utgångspunkter**

### *4.1 Egna beställningar*

Jag har skapat tre stycken beställningar åt mig själv och på slump parat ihop med de tre intervjuernas metoder. Det resulterade i att jag ska:

1. Skriva en minimalistisk poplåt för blås och sång med hjälp av de metoder jag lärt mig av Malin Bång.
2. Skriva en låt som bygger på ett beat utav preparerade sträng-instrument med hjälp av de metoder jag lärt mig av Jenny Gustafsson Soovik.
3. Att skriva en låt i tretakt som hela tiden har en tydlig rörelse framåt med hjälp av de metoder jag lärt mig av Lina Nyberg.

### *4.2 Egna musikaliska idéer*

De musikaliska idéerna jag har för detta projekt går hand i hand med beställningarna, eftersom de alla tre består av visioner i mitt huvud. De är impulser som triggats igång av själva beställningarna. Det är ingen poäng att jag försöker skriva ner dem här: hade jag lättvindigt kunnat göra det hade jag nog inte känt behovet av att skriva den här uppsatsen. Det jag ska göra är att, med hjälp av de olika metoderna, testa att dokumentera och förverkliga idéerna på olika sätt.

## 4.3 Kompositionsmetod 1

### Malins metod

Under mina intervjuer har tonsättarna fått berätta om sina metoder. Den första metoden jag ska testa har inspirerats av min intervju med Malin Bång. Malin berättade utförligt om sitt sätt att skriva musik, här är ett utdrag:



Efter jag har kommit på en idé som jag känner mig intresserad av så finns det ofta ganska tydliga delar som jag kan börja skissa material till. Då brukar jag skissa för hand, på papper, för att försöka få fram vilken ljudvärld det handlar om.

Sedan går jag vidare med att skissa fram vilken roll varje instrument, eller instrumentgrupp, ska ha. Och vidare: hur utspelar den sig på ett kronologiskt sätt, är det en idé som har övergripande principer för hela musiken eller är det en idé där det först händer något i en del och sedan kommer en annan del som en konsekvens av den första? Så att det finns en idé om form inbakad i det här stadiet, på ljudande material och på helheten. Jag brukar inte arbeta ut formen så exakt ännu, men lite skissartat. (...)

När jag väl vet ganska tydligt vad varje instrument har för roll kan jag börja arbeta med specifika delar. Jag börjar inte alltid från början, utan när jag väl har min skiss är det bara att mejsla ut, oberoende av kronologi. Fortfarande på papper, skissar jag kanske någon notlinje eller så - inte detaljerat med rytmer än, utan mer gestiskt - övergripande för varje fras. (..)

Det är på något vis som att stycket är en skulptur. När jag har skissat fram de här lite grövre dragen i de olika delarna och ska börja jobba ännu mer detaljerat, då matar jag in det i Sibelius. När jag har gjort det skriver jag ut noterna och skissar för hand ovanpå, liksom karvar ut mer och mer detaljer ur den här klumpen. (...)

På slutet så handlar det om att sätta ihop de olika delarna på ett intressant sätt. Där är jag väldigt uppmärksam på flödet i musiken: energinivåer, kontraster. En linje som pågår länge kanske har andra formbyten ovanpå... Ja, jag tänker ganska mycket på hur länge någonting pågår - kontinuitet kontra kontraster och sådär.

Metoden kommer alltså gå enligt dessa steg:

1. Skissa på papper - vilken ljudvärld handlar det om?
2. Skissa på papper - vilken roll ska de olika instrumenten ha?
3. Skissa på papper och i noter - hur är musikens kronologi, hur ska formen se ut i grova drag?
4. Skissa på papper och i noter - arbeta med specifika delar, jobba gestiskt med olika fraser - utan att placera i kronologin.
5. Tänk över form, energinivåer, kontraster och flöden i musiken.

## 4.4 Kompositionsmetod 2

### Jennys metod

Den andra metoden har inspirerats av Jenny Gustafsson Soovik som svarade såhär på frågan om hennes skapandemetod:



Det finns vissa sätt som är vanligare än andra. I många år, egentligen sedan jag började skriva musik, har det vanligaste varit att jag suttit vid ett akustiskt piano och testat mig fram, improviserat och sett vad som kommit. Jag brukar spela in idéer och fraser på min telefon för att komma ihåg dem. Så har de flesta av mina låtar kommit till.

Jag är snabb på att få tankar, skisser och planer och har väldigt lätt att snurra iväg på grejer. Därför tror jag att jag ganska aktivt tvingar mig själv att skriva klart låten när jag sitter vid pianot, innan jag tar den till datorn där alla möjliga verktyg finns tillgängliga. Jag måste först få klart strukturen på låten, de grundläggande grejerna. Sen kan såklart kompositionen förändras när jag för in den i datorn och börjar sjunga in texten på riktigt. Då händer det att jag ändrar på någon fras eller på formen.

Jag tror det är viktigt för mig att jag känner att låten fungerar i det enkla formatet, för då vet jag att jag är nöjd med kompositionen - jag kan se den framför mig och greppa den. Om jag börjar snurra iväg på massa coola effekter kan jag bli osäker på ifall jag har gjort en tillräckligt stabil bas. "Har jag verkligen gjort ett riktigt bra arbete med text och melodi, är

jag nöjd med formen, eller försvinner det bara i massa coola produktionseffekter?” Jag tror att jag någonstans där har gjort ett vägval när jag valt att jobba så. För min egen strukturs skull.

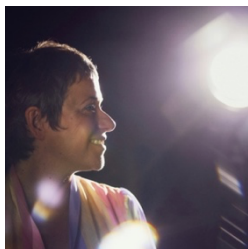
Metoden kommer alltså att gå enligt dessa steg:

1. Improvisera mig fram och testa idéer vid pianot.
2. Dokumentera genom att spela in på telefonen.
3. Sammanfoga till en färdig låt.

## 4.4 Kompositionsmetod 3

### Linas metod

Den tredje metoden kommer från Lina Nyberg:



Musiken är flyktig i sin karaktär eftersom den består av ljud, och de ljudidéer som man får går ju liksom inte att ta på. Så fort man ska dokumentera sina idéer, så ska man spela dem, och då är de redan förstörda. För direkt när man har något ljudande, så försvinner själva grundidén som man hade inne i huvudet. Därför har jag försökt hitta andra sätt att illustrera de idéer som jag får i ett tidigt stadium, för att spara dem utan att förstöra dem med något ljudande.

Just att utveckla det på det här sättet som jag gjort de senaste fem - tio åren kommer ur ett samtal som jag hade med en kompis som är manusförfattare. Hon berättade för mig att de inför kickoff med filmprojekt alltid gör en så kallad “moodboard”, alltså att man samlar ihop info om det som man tror att den här filmen ska bli i form av collage, tidningsurklipp, låtar. Man gör helt enkelt en liten bank med material som handlar om filmen.

Det tyckte jag var lätt att föra över på musik. (...) Plötsligt hade jag skapat en liten bubbla, eller en värld, där den här musiken skulle vistas och då var det lättare att sätta igång med processen eftersom det fanns en ram.

(...) Alla brukar prata om hur de sitter vid pianot och skriver musiken, sen skriver noter för hand och sen skriver in i datorn. Jag känner bara “varför då?”. Det blir ju ännu ett steg till,

ännu ett instrument... Jo, jag kan spela ganska bra piano, men det blir ändå en omväg. Det är bättre att skriva in det i datorn direkt.

Om man hör någonting i huvudet så kan man skriva ner det direkt i datorn, det är därför jag tänker på instrumentet sång, det är på något sätt så nära hjärnan så att man är van vid att det går direkt, inte via något annat instrument. Därför tänker jag att om man är sångare så kanske det är bäst. Hade jag varit pianist så hade jag kanske suttit vid pianot hela tiden, men nu sjunger jag ju, mitt instrument är liksom här (pekar på ansiktet).

Metoden kommer alltså att gå enligt dessa steg:

1. Måla eller skapa collage utav material som ramar in min musikaliska idé.
2. Skriv ner musiken direkt utefter gehör och utgå från rösten
3. Arrangera, klipp och klistra

## 5 Att jobba enligt kompositionsmetod 1

### 5.1 Processen

Att testa Malins metod var en intressant utmaning. Jag hade min tydliga beställning som var att skriva en poplåt för blås och sång och skulle försöka få fram den genom att följa de steg jag listat ovan. Jag hade en vag idé i huvudet om hur låten skulle börja litet och sedan växa, liksom växla mellan tät och öppen stämföring mellan vers och refräng.

Jag hade ett block där jag började skissa på en tankekarta med ord och begrepp som jag tyckte beskrev min idé och textens tema. Det kändes bra att redan innan jag började sätta toner reflektera kring frågor som: *Vad är min idé? Vad är det jag vill uttrycka och varför?*

Så gjorde jag en skiss över styckets form och kronologi i stora drag. Det var användbart att ha dessa skisser som försökte ringa in idén, så att jag hela tiden kunde gå tillbaka till dem när jag kände att jag började tappa bort vad jag höll på med och försökte åstadkomma.

Efter det jobbade jag med att skapa enstaka fraser som jag skulle försöka sätta ihop senare. Problemet var att alla fraserna kom med en text, så det kändes inte så lätt att labba med ordningen i efterhand utan att texten blev osammanhängande. Trots det valde jag att ta alla

fraserna från mina notskisser och lyfta in i ett notskrivningsprogram för att klippa, klistra och jobba vidare med dem. Men där tog det stopp. Eftersom jag hade så många olika fraser mindes jag inte riktigt min vision kring dem. Jag försökte hålla fast vid dem och minnas varför jag hade skrivit dem ett tag innan jag gav upp. Istället valde jag ett par utav fraserna som jag utvecklade och jobbade vidare på vid pianot. Direkt väcktes visionen och idéerna till liv igen, och jag kunde fortsätta jobba vidare i datorn.

Jag tog inte hänsyn till praktiska förutsättningar som till exempel hur länge en blåsare kan hålla ut en ton, eftersom jag fokuserade på att jobba visionärt och få ner en skiss på låten i stort.

För lyssning, se bifogad ljudfil under namnet *Audio 1 (demo kompositionsmetod 1) KG\_MLP3\_2021*. Det är en skiss skapad av mjukvaruinstrument och sång.

## 5.2 Svårigheter

Under processens gång märkte jag att jag hade svårt att inte döma mig själv medan jag skrev, vilket nog var anledningen till att det sa stopp vid ett skede. Jag avfärdade så många av mina idéer på olika grunder – den ena hade för enkel harmonik, den andra var för jazzig, någon för poppig, nästa för konstig, för repetitiv, för rörig. Jag som annars inte brukar döma mig själv i skrivarskedet.

Min teori är att anledningen till att den dömande inre rösten kom fram just här var på grund av att jag jobbade med noter. I notskrift blir allt så visuellt och synligt - vilket kan vara skönt eftersom det ger stor kontroll – men själva känslan av musiken, uttrycket och svänget (som kanske faktiskt är det som spelar roll snarare än till exempel rytmisk variation eller hur typ lagom komplexa ens harmisar är) kommer bort för detaljerna. Helt enkelt så började jag övertänka. Antagligen för att jag inte har skrivit musik i noter på länge, och är lite ovan.

## 5.3 Fördelar

Så jag kanske inte följde metoden till punkt och pricka men jag lärde mig mycket. Jag tyckte att det var värdefullt att starta processen genom att sätta mig vid ett ritblock och skissa kring idé – ljudvärld - form i stora drag och få ner lite små idéer kring text och melodik. Det var tryggt att mina skisser fanns där som en ständig referenspunkt att gå tillbaka till när jag snurrade iväg på min idé.

Jag hade till exempel bestämt att det skulle vara en låt med bara blås och sång, men efter lite övervägande valde jag att också skriva för marimba vilket det inspirerade mig till att skriva vidare och utveckla musiken åt ett håll som ändå kändes inom visionen jag hade från början.

Förutom att jag tar med mig värdet av att skissa på förhand, är ytterligare en lärdom insikten om hur skönt det är att skriva musik i tystnad. Det första tillfället då jag jobbade med den här metoden märkte jag vid slutet av dagen hur jag kände mig nästan renad, jag mådde bra och var helt lugn. Jag förstod att det berodde på att jag suttit i tystnad hela dagen – något jag väldigt sällan gör.

En annan stor fördel med att jobba i total tystnad är att man faktiskt hör sina egna idéer, och jag vill tänka att det jag skrev blev mer i enighet med vad jag ville uttrycka på grund av det.

## **6 Att jobba enligt kompositionsmetod 2**

### *6.1 Processen*

Jennys metod är inte helt ny för mig, jag har ofta jobbat på liknande sätt. Jag satte mig vid pianot en förmiddag och började testa idéer. Det var roligt, jag fick många idéer på ackord och komp som jag spelade in med mobiltelefonen för att minnas och dokumentera. Sångmelodin hittade jag på samtidigt som jag skrev ackorden, det kändes ganska givet. Texten var klurigare, jag testade massor av olika spår, men blev inte särskilt nöjd med något.

Efter några dagar gick jag tillbaka till inspelningarna och sållade ut de bitar jag trodde mest på, sammanfogade dem till en hel låt med form och allt. Texten var fortfarande inte där, men jag tyckte att pianoarrangemanget var fint och spelade det mycket, utarbetade fler och fler detaljer.

Texten skrev jag tillslut vid ett annat tillfälle, då jag satt på ett tåg, som en anteckning i mobilen. Vid det laget hade jag memorerat hela sångmelodin och låtens form utantill, så jag kunde jobba utan att sitta vid pianot.

För lyssning, se bifogad ljudfil under namnet *Audio 2 (demo kompositionsmetod 2)* *KG\_MLP3\_2021*. Det är en liveinspelning där jag spelar piano och sjunger.

### *6.2 Svårigheter*

Det var svårt att skriva text eftersom jag inte hade någon tydlig idé om låtens tema när jag skrev den. Det kändes som att texten och musiken inte riktigt hörde ihop då jag skrev dem vid helt

olika tillfällen. Jag tycker att musiken blev fin – men lite riktingslös. Jag visste inte vart jag var på väg, och jag tycker att det hörs i slutresultatet.

Ytterligare en stor svårighet, som på ett sätt gjorde att jag misslyckades med metoden, var att jag inte nådde upp till det som var beställningen. Beställningen var ju från början att skriva en låt som skulle produceras som ett beat av egeninspelade samplingar från olika stränginstrument. Men eftersom jag skrev låten på just piano, blev det att jag direkt - utan att tänka på det - utarbetade ett pianoarrangemang som, enligt mig, är för bärande i låten för att kunna tas bort. Jag tror faktiskt inte att låten i sig skulle hålla för att produceras i något annat sammanhang (om den ens håller i sin nuvarande form).

Det är lite tvärt emot så som Jenny använde sig av metoden – hon skriver ju sina låtar på piano just därför att hon vill att låtarna ska kunna bära i det enkla formatet. För mig ledde det istället till att jag råkade skraddarsy låten för det formatet jag skrev den på.

### *6.3 Fördelar*

Trots allt skrev jag faktiskt en hel låt, och det är ju inte dåligt. Metoden skiljer sig markant från de andra två metoderna då den bygger på att faktiskt spela på ett instrument, skriva musik genom att testa och leta sig fram. Det har den stora fördelen att man känner musiken i stunden, man blir medryckt och kan skapa något som känns svängigt eller känslösamt eller vad man nu känner för vid tillfället. Det är som ett sätt att släppa på kontrollen lite grann. Ofta är det de små felen man gör som blir till ackordens roliga färgningar eller oväntade underdelningar av rytmiken. Sådana detaljer tycker jag är svåra att få till utan att få spela dem, känna hur de känns och klingar i öronen.

Helt enkelt var det roligt och enkelt att skriva just musiken på det här sättet, framför allt under utarbetningen av pianoarrangemanget.

## **7 Att jobba enligt kompositionsmetod 3**

### *7.1 Processen*

Linus metod gav mycket tillbaka. Jag skrev en låt på en dag under vilket kändes som en rolig och kreativ process. Jag visste vad min beställning var och började dagen med att fundera kring hur musiken skulle kunna låta. Jag hörde saker i huvudet som jag tyckte lät spännande och försökte mig på att måla hur det lät.

Det som snurrade i mitt huvud den perioden var en bok jag läste i vintras och som lämnade starkt avtryck. Boken har en gestalt som jag har snöat in på, det är en pojke vid en flod, som är huvudkaraktärens (Blanches), första kärlek. Det är en enda scen, det första och enda kärleksmötet, hennes vackraste minne, att se pojken vid floden, och hon tar fram det minnet när hon har det som svårast.<sup>10</sup> Det symboliserar på något sätt en oskuldsfull undanflykt. Detta var vad jag hade i tankarna när jag började skriva låten.

När jag målade försökte jag få ner det jag upplevde att själva musiken och harmoniken jag hörde i huvudet såg ut som. Det blev symboliskt – ett stort mörkt hav, man seglar fram, söker sig igenom vågorna, det är mörkt, man åker hit och dit, hittar inte riktigt dit man vill. Men längst bort i synfältet finns en fyr som hjälper en att hålla kursen. Rent harmoniskt var det en drivande tretakt som letar sig fram genom olika mellandominanter tills den hittar rätt och kan landa i ett Eb-dur till refrängen som symboliserar ett drömtillstånd, en plats i huvudet som känns hemma.

Det fick bli ett parallellt spår i låttexten, det med fyren och det mörka havet. Men jag tycker att det passar mot boken, att pojken vid floden är som Blanches fyr i horisonten - hur fel hon än hamnar i livet finns det alltid ett vackert minne av hur livet egentligen borde vara, att luta sig mot.

Efter att ha målat bilden hade jag en diffus versmelodi i huvudet, och jag började skissa fram textmaterial på papper. Det blev så att jag satte mig ner och skrev hela texten i ett sjok, som en dikt ungefär, fast med en melodi i huvudet. Jag noterade varken ackord, toner eller rörde vid ett instrument förrän hela sången var färdig, med text, ungefärlig melodik och harmonik, som fanns i mitt huvud, men också i min målning där jag försökt få fram den rätta känslan som ackorden skulle inbringa. Det var skönt, jag kände att jag hade kontroll över resultatet, att jag var nära min ursprungliga vision när jag sedan gick över och började sjunga och spela sången på pianot så som det var tänkt.

För lyssning, se bifogad ljudfil under namnet *Audio 3 (demo kompositionsmetod 3) KG\_MLP3\_2021*. Det är också en liveinspelning med endast piano och sång.

## 7.2 Svårigheter

Jag kan tänka mig att det kommer vara svårt att upprepa den här processen i exakt samma form nästa gång, med tanke på hur begränsad jag känner mig i mitt målning. Det skulle absolut

---

<sup>10</sup> Per Olov Enquist, *Boken om Blanche och Marie*, Stockholm: Nordstedts förlag, 2004.

kunna vara en sådan sak som sänker självförtroendet, att fastna i att ens målning blir ful eller konstig på något sätt.

Dessutom blev det väldigt påtagligt när jag först satt där med det vita pappret framför mig och skulle börja skissa, hur läskigt det är att vara kreativ. De blev tydligt i och med att målande inte triggas igång min kreativitet på samma flödande sätt som musik. Så kanske var det bara en slump att det trots allt lyckades den här gången. Eller så var det nyhetens behag.

### *7.3 Fördelar*

Jag är osäker på hur mycket bilden gjorde med min låt, men jag tror att den var viktig. Jag kan ju verkligen inte måla, bilden i sig var inget jag ville spara på, men det var inte heller poängen. Arbets sättet påminde mycket om kompositionsmetod 1, i detta med att skapa ett nav, något att förhålla sig till – och att göra sig en uppfattning av vad det är man vill skapa, redan innan man sätter igång och skapar det. När jag körde fast i textskrivandet så kunde jag gå tillbaka och titta på bilden, hämta saker från den. Precis som jag gjorde med skisserna när jag jobbade med den första låten.

Det var kanske ren tur att jag just där och då funderade så mycket kring den där boken, så att temat lite sa sig själv och texten kom enkelt. Eller så var det just tankearbetet och målningen som ledde mig fram till det.

Det finns i alla fall något mycket fint i att starta dagen med att plocka fram penslar, papper, skissblock och pennor. Det blir som att man verkligen satsar på att skapa något, en extra insats som sporrar en mentalt. Men jag kan verkligen tänka mig att det skulle kunna fungera exakt tvärt om en annan dag – att prestationsångesten skulle komma och förlama en istället. Sådant är svårt att veta på förhand.

## **8 Avslutande reflektion**

### *8.1 Fördelen med att över huvud taget ha en metod*

En viktig lärdom som kom utav att arbeta enligt andras metoder var att jag insåg hur skönt det var att över huvud taget ha en bestämd metod. Jag tror inte att den mentala inställningen som kommer av förberedandet, alltså frambringandet av känslan att ”nu ska jag sätta igång och arbeta”, kan underskattas. Precis som Marx sa - det fria arbetet är den mest intensiva ansträngning. Det är inte konstigt att vi behöver stålsätta oss inför det - precis som ett

fotbollslag har taktiksnack inför en match, behöver vi ladda upp. Det är kanske viktigare än någonsin att lära sig hitta sätt att komma in i arbetsfokus när man sitter ensam och skriver musik.

Jag märkte alltså den fördelen med alla tre metoder. Att ha en medveten metod blir som en metod i sig, det ger ökat självförtroende och en visshet i att man faktiskt arbetar med att skriva musik.

### **Ett sätt att ta makt över skapandet**

Jag skrev i min problembeskrivning att jag länge känt mig maktlös inför mitt eget skapande, att låtskrivandet bara är något som råkat hända ibland utan att jag är medveten om det. Det är såklart superbra om det bara ”råkar hända” att man skriver en grym låt, men desto mer jag jobbar med musik, desto mer sällan märker jag att det händer.

För att kunna arbeta med att skriva musik och ha någon form av kontinuitet, dels i sitt uttryck men även i den mängd man producerar, tror jag att metoden är helt essentiell. Den verkar vara det för mina intervjuobjekt och troligen också för mig. Att vara strukturerad och medveten om vad man gör behöver nog inte stå i motsättning till kreativ frihet och lekfullt utforskande. I längden kanske det snarare är tvärt om – utan metod är risken stor att fastna i gamla hjulspår.

Därför menar jag att metoden faktiskt är det verktyg vi har till hands när det kommer till att ta makten över den egna processen. För ja, det går. Jag tror inte att det är något som kan hända över en natt lika lite som jag tror att det är något binärt – någon sorts av eller -på-knapp – nej, det är inte ens så lätt att själv veta när man har makt och inte. Men någonstans handlar det väl mest om att 1) ha en inre vision, och 2) följa den. Det är ytterligare en viktig sak som jag fått öva mig på genom att använda andras metoder, och det har varit värdefullt, även om jag känner mig långt ifrån färdig.

### **Att förhålla sig flexibelt till metoden**

Jag tror dock, och har själv upplevt, att musiken kan påverkas negativt om man håller för hårt i en specifik metod och inte anpassar sig efter stundens behov. Jag tror framför allt att olika typer av beställningar kräver olika metoder. Nu parade jag ju bara ihop mina beställningar med metoderna på slump, och det märks i resultatet - jag känner mig nöjd med vissa aspekter av låtarna, men det finns också mycket i dem som jag hade velat jobba med på andra sätt.

För mig är nog metodens viktigaste roll att just kicka igång den kreativa processen. När den sen väl är igång, flödar den ofta av sig självt, och då gör man kanske klokast i att bara åka med och se vart det leder.

## *8.2 Hur viktigt är formatet?*

Att skriva musik på ett instrument med tanke om att det senare ska spelas på ett annat. Att föreställa sig hur en låt kommer låta i ett helt annat sammanhang än det man just nu är i. Det är möjligt, såklart. Jag har gjort det förut, absolut. I det här projektet tyckte jag att det var svårt. Och när jag tänker efter, inser jag att jag nog alltid har tyckt att det varit svårt.

### **Otåligheten – a blessing and a curse**

Det kanske helt enkelt beror på att det *är* svårt, rent objektivt? Eller så är det något med hur jag själv fungerar, att jag är lite otålig och gärna vill att musiken ska låta bra direkt? Jag tänker på när jag skrev enligt Jennys metod, hur jag nästan omedvetet skapade ett pianoarrangemang som blev så bärande för låten att den sedan inte kunde arrangeras om till det tänkta formatet.

Jag tror att det var just därför som jag valde att börja syssla med musikproduktion – för att jag ville kunna ro mina kompositioner i hamn på egen hand, utan att behöva repa in musiken med musiker eller skicka iväg den till en annan producent för få den färdigställd.

Det finns en otålighet i det som jag inte än bestämt mig för om jag ska jobba emot eller inte. För på ett sätt finns det en kraft i den.

Om jag skulle välja att acceptera den här sidan hos mig själv, skulle det kanske vara bäst om jag började arbeta i det format som min beställning angav direkt, utan omvägar som till exempel ett piano. Alltså, ifall jag skulle skapa en låt med ett beat av preparerade stränginstrument, så skulle det vara enklast om jag helt enkelt började med beatet, lät det bli mitt ramverk som sedan skulle inspirera mig till idéer kring text och melodi.

## *8.3 Att spela eller tänka = att leta eller veta?*

### **Två motsatta processer**

Som jag ser det är det huvudsakligen två motsatta vägar jag fått gå här. Malins och Linas metod hamnade för mig under samma kategori, de hade båda det gemensamma draget att jag fick göra ett tankearbete i tystnad som första steg. Jag gjorde en plan och sedan utförde jag den: innan

jag började sätta faktiska toner, visste jag på ett ungefär vad jag skulle skriva för musik. Jennys metod vad tvärt om baserad på att spela, improvisera och testa sig fram - mer av ett letande.

De hade båda sina fördelar. När vi skriver musik genom att spela ett instrument får vi direkt en ljudlig respons och kan avgöra vad vi tycker låter bra eller inte. Det gör det lättare att hitta helt nya vägar, eftersom så mycket lämnas åt slumpen (till exempel genom felspelningar) och det går att skriva musik som vi inte kunnat föreställa oss i huvudet. Samtidigt blir det svårt för oss att uppfatta vår ursprungliga vision om vi hela tiden har en faktisk ljudande källa som distraherar oss från det vi hör i huvudet.

En annan bieffekt av spelandet är att man lämnar relativt mycket makt åt sina förutsättningar, alltså de begränsningar man har rent tekniskt på instrumentet. Ett vanligt knep bland låtskrivare är att skriva på ett annat instrument än det man är mest bekväm med när man kör fast. Att låta begränsningar och ramar styra är – som sagt – ofta bra och kanske nödvändigt, men om vi har en bestämd vision i huvudet sedan innan kan det hända att vi undermedvetet börjar kompromissa med den - vilket inte heller behöver vara dåligt, men kanske bra att vara medveten om.

Den stora fördelen med både Malins och Linas metoder var att jag kände att mina låtar direkt fick en riktning, en medvetenhet och en tyngd som gjorde att de kändes genomarbetade och grundade. Metoderna genererade även en process där text och musik integrerades och blev ett, snarare än att de var två olika pusselbitar som föll på plats vid olika tillfällen. Jag tror att det berodde på att jag hade tvingats visualisera helheten i ett så tidigt skede.

### **Görande och genomgående i praktiken**

Tillbaka till Inger Bergströms teori om görande och genomgående, som presenterades i kapitel 3.6 (*Hur stegen förhåller sig till varandra*). Jag påstår att tankearbetet, planerandet och skissandet utifrån min musikaliska idé, som jag gjorde i Malins och Linas metoder, var ett görande – jag gjorde det i syfte att försöka materialisera min idé så troget som möjligt. Jennys metod, å andra sidan, kom snabbare in i en genomgående fas, eftersom starten var att jag testade mig fram, undersökte de förutsättningar jag hade – i detta fall ett piano.

Såklart hade alla tre processer en blandning av både görande och genomgående. Idéer och anpassningar till omvärlden växlades om varandra, omedvetet, genom alla tre processer - annars hade nog ingen musik kommit till över huvud taget. Men de hade olika mycket, och den stora frågan är kanske, i vilken ände man väljer att börja.

Jag tror att det är viktigt att hitta en balans mellan att vara sann mot sin idé, försöka materialisera den, men samtidigt vara lyhörd för vad som händer under tiden den materialiseras, anpassa den och utveckla den efter de impulser som själva görandet ger en. Precis som Inger själv gjorde när hon och hennes kollega mötte den plats där de skulle göra sitt verk och blev tvungna att jobba utefter de förutsättningar som fanns där, låta verket integreras i själva platsen.

På ett förenklat sätt kan dessa två begrepp – görande och genomgående - konkretiseras i att veta och att leta, eller ännu mer konkret: att tänka och att spela. För mig var inget bättre eller sämre, låtarna som kom ut av dem hade sina olika styrkor och svagheter.

## *8.4 Fortsatt utforskande*

### **Min ultimata metod**

Jag tror att det säger sig självt att görande och genomförande måste få kombineras. Därför tror jag på att blanda dessa tre metoder i framtiden. Att börja låtskrivandet så som jag gjorde då jag testade Malin och Linas metoder - med att i tystnad försöka föreställa mig min vision och få ner den på papper på något sätt – skissa, måla, göra collage eller tankekarta – vilket av dem jag väljer är nog strunt samma - för det är att tvinga fram själva tankearbetet som är syftet. Sedan kan jag gå över till genomförande och där jobba mer så som jag gjorde då jag testade Jennys metod: börja undersöka mina förutsättningar genom att jobba i ljudande format, leta mig fram och låta stundens impulser (och kanske även slumpen) styra.

Undersökningen har lett mig fram till att detta är en processmodell som skulle vara passande för mig, i alla fall just här och just nu.

### **Arbetet slutar inte här**

Jag hoppas dock att arbetet med att utforska mina och andras metoder är ett livslångt projekt som kan få ta tid och utrymme. Det finns nog inget självklart svar på vad som är den bästa metoden för mig, mina olika behov och mål med musikskrivandet kommer med största säkerhet förändras med tiden.

Men en allmän lärdom som kommit ur undersökningen är att det är viktigt för mig att synliggöra min egen process och reflektera kring dessa frågor för att känna att jag kan motivera det jag gör. Jag vill ha det tydligt vad som är mina mål med skapandet. Oavsett om jag hamnar i att skriva populärmusik, konstmusik eller något där emellan - oavsett om jag väljer att se på

mig själv musikproducent, låtskrivare eller kompositör - ska jag alltid sträva mot att vara ärlig mot mig själv och min musikaliska identitet.

## 9 Litteratur

Bergström, Inger. *Konstnärlig process – Ssecorp gilräntsnok: att beskriva det konstnärliga görandet*. Masteruppsats i praktisk kunskap, Södertörns Högskola, 2017.

Bornemark, Jonna. *Det omätbaras renässans – en uppgörelse med pedanternas världsherravälde*. Stockholm: Volante 2018.

Enquist, Per Olov. *Boken om Blanche och Marie*. Stockholm: Nordstedts förlag, 2004.

Gabrielsson, Alf. *Starka musikupplevelser - musik är mycket mer än bara musik*. Möklinta: Gidlunds förlag 2008.

Marx, Karl. *Grunddragen i kritiken av den politiska ekonomin (I urval av Sven-Eric Liedman)*. Halmstad: AB Rabén & Sjögren Bokförlag 1971.

## Bilaga 1

### *Intervju - Malin Bång*

*Berätta om hur du går tillväga när du skriver musik. Har du någon speciell metod?*

Jag brukar börja med att tänka väldigt mycket på idéerna kring stycket, utarbeta ett koncept som kanske inte bara består av en idé, utan även flera underidéer. Så att hela utgångspunkten för musiken är ganska tydlig innan jag börjar skissa på själva materialet. På något vis känner jag mer och mer att jag måste veta "varför komponerar jag just det här stycket, vad är det jag är intresserad av för tillfället?"



Foto: Peter Cederling

Jag har några stycken som är ganska dokumentärt baserade, till exempel har jag ett stycke för fiol och elektronik där utgångspunkten är hur det låter i ateljén när instrumentet byggs, för att uppmärksamma de ljuden som pågår under byggandet av fiolen. Det finns en idé om att när du bygger en fiol så måste du vara så tålmodig, tills du har en färdig fiol, då har du plötsligt den perfekta klangen. Därför tyckte jag att det var intressant att uppmärksamma de ljuden som redan pågår medan fiolen byggs. I mitt stycke är det som att fiolen har en dialog med sin egen tillblivelse: ett exempel på en rätt tydlig metod eller startpunkt.

Idén kan också influeras av vilken ensemble som ska spela; om det är en orkester eller en mindre grupp. En gång hade jag ett koncept som handlade om hur individen kan påverka en stor grupp, en orkester. Det kunde jag sedan iscensätta med musiken, med en faktisk orkester som spelade. När jag väljer koncept så har det ofta att göra med något som kan porträtteras i ljudande form, ett ämne som inte är helt isolerat från musik eller ljud.

Efter jag har kommit på en idé som jag känner mig intresserad av så finns det ofta ganska tydliga delar som jag kan börja skissa material till. Då brukar jag skissa för hand, på papper, för att försöka få fram vilken ljudvärld det handlar om.

Sedan går jag vidare med att skissa fram vilken roll varje instrument, eller instrumentgrupp, ska ha. Och vidare: hur utspelar den sig på ett kronologiskt sätt, är det en idé som har övergripande principer för hela musiken eller är det en idé där det först händer något i en del och sedan kommer en annan del som en konsekvens av den första? Så att det finns en idé om form inbakad i det här stadiet, både på både ljudande material och på helheten. Jag brukar inte arbeta ut formen så exakt ännu, men lite skissartat. Jag brukar ofta relatera till att om jag vet att stycket ska vara till exempel 20 minuter, så ritar jag upp en tidslinje med 20 minuter och skissar på hur olika delar ska breda ut sig och vilken nivå av detaljer som behövs i olika delar.

När jag väl vet ganska tydligt vad varje instrument har för roll kan jag börja arbeta med specifika delar. Jag börjar inte alltid från början, utan när jag väl har min skiss är det bara att mejsla ut, oberoende av kronologi. Fortfarande på papper, skissar jag kanske någon notlinje eller så - inte detaljerat med rytmer än, utan mer gestiskt - övergripande för varje fras. När jag gjort det kan jag titta på helheten som en tidslinje igen och se till exempel att "den här frasen tar fem sekunder, om jag har valt att det ska vara ett tempo där en fjärdedelsnot är 60, ja då tar den fem sekunder. Då blir det kanske en fem fjärdedelstakt." Jag delar ofta in fraserna i takter så att en fras är en takt: om det är en lite längre fras som gradvis blir mer och mer komprimerad och intensiv - till exempel ett gradvis crescendo eller accelerando - så börjar det vanligtvis med ganska låga notvärden, kanske tre-halvtakt, och sen blir det kanske sex fjärdedelar, tre åttondelar, tre sextondelar... Takterna krymper ju mer smådetaljer som kommer in i dem.

Stycket är lite som en skulptur. När jag har skissat fram de här lite grövre dragen i de olika delarna och ska börja jobba ännu mer detaljerat, då matar jag in det i Sibelius. När jag har gjort det skriver jag ut noterna och skissar för hand ovanpå, liksom karvar ut mer och mer detaljer ur den här klumpen. Den delen av processen kan pågå ganska länge, det beror nästan mest på hur mycket tid jag har. Om jag har tid vill jag nästan alltid ta det ett steg till och utarbeta ännu fler detaljer.

På slutet så handlar det om att sätta ihop de olika delarna på ett intressant sätt. Där är jag väldigt uppmärksam på flödet i musiken: energinivåer, kontraster. En linje som pågår länge kanske har andra formbyten ovanpå... Ja, jag tänker ganska mycket på hur länge någonting pågår - kontinuitet kontra kontraster och sådär. Jag ändrar ofta mycket på längder i de olika delarna - det är lätt att höra om en del är alldeles för kort, om den behöver längre tid på sig.

Så det är väl kanske sista steget, att sitta och pilla med tidsmässiga detaljer. Och förstås att vara extra noga med alla beskrivningar om hur det ska spelas, artikulationer och karaktär. Mycket som jag själv tar för givet vet jag behöver skrivas lite mer noggrant när man som jag har mycket ljudbaserade stycken för instrument. Då behövs det att de som spelar förstår vad det är för ljud de ska producera. Och just det, ett förord också, brukar väl vara det allra sista, efter att själva partituret är klart. Ett ganska långt förord med förklaringar på olika spelsätt och så.

*Hur har din väg fram till att hitta den här metoden gått?*

Jag tycker det har varit väldigt intressant att experimentera med olika metoder, men jag kan känna igen att jag har använt mig av just den här processen ett tag. När jag var yngre brukade jag först skissa upp en form och sedan jobba med detaljerna. Men så kom jag till en punkt, för några år sedan, när jag tyckte att det blev tråkigt att formen redan var bestämd. Det kändes som att när formen redan var bestämd så satt jag bara och fyllde i detaljer, fast jag redan visste hur allting skulle bli i slutändan. Det fanns liksom inte någon överraskning för mig.

För att ta mig ur det tog jag några kurser i komposition och fick lite inspiration av andra lärare. De presenterade en metod som kallas fragmentationsmetoden. Under flera år jobbade jag sedan på det viset att jag gjorde små, små fragment, sekunder långa, som sedan sattes ihop och blev fraser. Man kunde ta fragmenten och sätta samman dem med chansmetod, alltså låta de falla ner på ett papper och se var de hamnade. Men jag tyckte att om jag gjorde så i ett helt stycke så blev det alldeles för osammanhängande, därför använde jag det bara till vissa delar, då kunde det fungera.

Så som jag komponerar nu är delvis sprunget i fragmentationsmetoden, uppblandat med andra metoder. Jag kan fortfarande göra så att ifall jag vet tre olika karaktärer på musiken som jag vet att jag vill ha, kan jag utarbeta dem först och låta formen komma mycket senare. Jag har testat lite olika varianter här och där, men metoden jag använder nu har växt fram gradvis de senaste tio åren.

*Är det för att du strävar efter att ha kvar själva komponerandet så länge som möjligt i processen?*

Precis. Att jag har en sådan tydlig metod kanske också har att göra med att jag ofta skriver långa, stora stycken, för orkestrar och stora ensembler. Då har jag behövt ha lite koll på helheten. Man har större frihet att experimentera med kompositionsmetoden när man skriver

för en lite mindre sättning, trio eller kanske solostycken. Då känns det roligt att överraska sig själv med en lite annan metod. Men när det gäller stycken där det krävs så mycket arbete på att bara få fram allt material, då behöver jag känna mig lite säkrare på att det jag gör kan användas i slutändan. Har man skrivit en bit musik och instrumenterat den för 30 olika instrument, och så går det sedan inte att få med den i det slutliga stycket, då känns det ju rätt synd. Så jag har nog utarbetat lite olika metoder för olika typer av situationer.

*Hur kan en musikalisk idé gestalta sig hos dig?*

Det handlar mycket om koncept. Jag har själv klassisk bakgrund - jag har spelat fiol, piano och altfiol - så min musikaliska hemvist är bland de klassiska instrumenten. Sedan har jag börjat blanda in massa olika akustiska objekt för att utöka ljudpaletten. Säg att jag har en grupp som spelar de här och de här instrumenten, kan de också få spela på andra mindre objekt ifall det behövs för klangen. Ibland kan det vara att de här objekten representerar något symboliskt i idén också. Objekten har stor inverkan på hur stycket tar sig ut. Till exempel hade jag ett stycke om växterna och människornas makt - om vilka som borde lyssna på varandra egentligen - i förhållande till klimatförändringarna och sådär. Då hade jag med timglas, det strilande ljudet av sand som droppar, plus att de liksom räknade ner tiden. Att just hitta sådana saker, som har symboliska - visuella och ljudande - betydelser har jag ofta utgått ifrån.

*Kan det vara något som i sig kickar igång din process, att du får en sådan typ av idé?*

Ja. Men med just det här stycket som jag precis nämnde, var det en festival som skulle ha tema antropocen, det är den geologiska tidsåldern som vi befinner oss i nu, där människan för första gången börjat förstöra jorden. Så där fanns redan en infallsvinkel.

Men annars så ja precis, jag behöver tänka efter kring vad jag själv är intresserad av för tillfället, vad jag vill att stycket ska handla om. Ibland har det nästan varit som en dagbok. För några år sedan flyttade jag runt en del - jag var i Paris, New York och Tokyo. Då spelade jag in ljuden av de städerna och inspirerades av deras karaktär. Jag tror att jag tar in mycket av det som pågår runt omkring mig, antingen på ett konkret sätt eller på ett mer abstrakt sätt - det kan vara idéströmningar som pågår eller så.

*Hur bestämmer du i vilket format du ska presentera din idé?*

Ofta så vet jag vilka jag ska skriva för, när det handlar om uppdrag. Men det kan ofta vara flera olika uppdrag som pågår eller som är planerade för framtiden, så att jag kan välja: "den

här idén passar nog bäst för det här tillfället, den här ska jag använda för symfoniorkester, den här idén kanske passar bättre för ensemble...”

Men i mitt fall är det ju egentligen mest ensembler och orkestrar som jag komponerar för. Konsertmusik helt enkelt, om man talar om format i stort.

*Kan du känna dig begränsad i ditt skapande?*

Jag ville faktiskt göra poplåtar när jag var liten, men det var för svårt. När jag var ung tänkte jag; “jag ska skriva en låt och skicka in till melodifestivalen...” Men sedan, i och med att jag själv höll på med klassisk musik, så föll det sig naturligt att det rörde sig om klassiska instrument som någon sorts utgångspunkt.

Jag har nog alltid strävat efter att skapa friktion, att det inte ska vara alltför enkelt. Jag vill utmana mig själv. Omedvetet har det blivit så att jag använder objekt till exempel – de kan ju ofta vara ganska svårhanterliga att få att låta som man vill, och det skapar också en begränsning för vad de kan göra. Därför har också de klassiska instrumenten fått ha olika typer av begränsningar. Det är som att jag hela tiden söker efter olika sätt att rama in och begränsa mina valmöjligheter.

Jag har nog egentligen aldrig tänkt att jag skulle vilja vara aktiv i en annan musikgenre. Inom den här nutida musikgenren som jag är verksam i, så har jag upplevt att det finns olika riktningar redan där. Jag har alltid sökt mig till att inte göra det som pågår i min omedelbara närhet. När jag gick på Hvitfeldtska musikgymnasiet var det nästan ingen annan som var speciellt intresserad av komposition, så det blev lite min egen värld. Det var väldigt roligt och bra, för i det fanns inte möjlighet att jämföra sig med någon annan.

När jag sedan pluggade i Stockholm var lärarna och många studenter intresserade av spektralharmonik och formanter, vokalers övertoner... Ganska fransk-inspirerat. När man skulle visa upp sitt stycke så presenterade man först och främst sitt sätt att organisera tonhöjderna... Redan då var jag mer intresserad av att komponera med ljud. Det kändes skönt att ha det som en egen nisch.

Jag har alltid sökt mig till det som jag känner är mitt eget, inte göra någonting som är beroende av någon strömning eller så. Jag behöver känna att jag befinner mig på mitt eget fält, då vet jag att mina val är personliga. Det är viktigt att känna det.

Samtidigt är det ju helt mänskligt att påverkas av sin omgivning: man kan ju inte göra annat än att relatera till det som man har omkring sig. När jag gick i Stockholm fick jag relatera till att jag *inte komponerar* enligt den spektralharmoniska traditionen. Det blir ibland att man hamnar i opposition till någonting som man inte egentligen valt att gå emot, men att det ändå blir så på grund utav miljön.

Därför tror jag att min lösning var att testa olika miljöer. Jag har åkt på flera kompositionskurser i olika länder där jag fått träffa kompositionsstudenter från alla möjliga delar av världen. Det var ett bra sätt att få en utblick, och väldigt roligt att träffa andra som höll på med liknande musik. Så man inte behöver uppfinna hjulet varje gång utan fick se hur andra personer hade löst samma problem som jag hade. Det är väldigt bra att ha både och som relief. Att både känna att man har något eget men att det ändå finns personer där ute som man kan relatera till.

*Har du någon gång känt dig rädd att tappa bort ditt eget konstnärliga ID?*

Ja, kanske, eller snarare rädd att inte kunna komma på nya relevanta idéer. Det viktiga är att inte forcera fram en idé utan låta den komma av sig själv. Om man bara frilansar och komponerar så skriver man ju ganska mycket musik varje år. Min största rädsla har väl varit att bli som någon slags musikmaskin, att tänka: "okej nu ska jag sätta ingång med ett nytt stycke" utan att ha hunnit tänka igenom ordentligt innan jag sätter igång, så att stycket inte hinner grunda sig. Så jag har börjat arbeta som lärare för att blanda ut tiden lite grann. Jag tror det är nyttigt att reflektera kring olika musikaliska och konstnärliga frågor (som man gör på en musikhögskola) vid sidan av kompositionen. Som deltidslärare behöver jag inte heller komponera lika många stycken utan hinner istället reflektera och gå in på djupet i varje stycke jag gör.

Så det har väl snarare varit min farhåga, att köra slut på sig själv och att inte känna att de konstnärliga, inspirerande delarna av musiken får tillräckligt med utrymme.

*Du spelar ju lite elektronik ibland, tillsammans med din ensemble. Hur jobbar du då?*

Det har varit en väldigt viktig del av min identitet att jag hela tiden har samarbetat med ensemblen *Curious Chamber Players*. Vi startade den gruppen i slutet av studierna på musikhögskolan, så jag har alltid kunnat testa musik och stycken med de som är med där. Vi har utvecklat ganska specifika sätt att spela på olika instrument och mikrofonplaceringar som

är ganska ovanliga - ibland inne i instrumenten. Tryggheten att möta de musikerna regelbundet och tillsammans kunna utveckla ett sound har varit viktig för mig.

Ibland spelar jag objekt i den gruppen och ibland har jag spelat elektronik eller tape-stämmor. I och med att jag har haft mycket förstärkta ljud på sistone så har jag ofta suttit vid mixern och lyssnat in mig på varje mikrofon, ställt in klanger tillsammans med en ljudtekniker. Det är ett detaljerat arbete att sitta och lyssna på mikrofonens förstärkta ljud, man kan hålla på och fila på det i all oändlighet. Där gäller det att ha ett lagom förhållningssätt så att man inte fastnar utan kan arbeta musikaliskt också på ett mer generellt sätt.

*När det kommer till just modern ljudkonst är det fler och fler som lockas till att experimentera med synthar, modulärsystem, digitala ljudeffekter, etcetera, medan du ändå har valt att hålla kvar vid de akustiska ljuden hela tiden. Hur kommer det sig?*

När jag väl har använt tape eller elektronik har det mer varit att jag spelat in ljud, som i det här fallet med det där fiolstycket om fiolens tillblivelse. Jag var med i en fiolbyggarateljé en dag och hängde upp en mick precis där byggaren arbetade. Jag spelade in ljudet av händer på trä och olika verktyg mot trä. I stycket ville jag att det skulle vara så realistiskt återgivet som möjligt. Fast sen kanske ljuden överlagras på olika sätt så att de blir mer abstrakta på vissa ställen och mer konkreta på andra... men jag har egentligen alltid jobbat med fältinspelningar.

*Det är grymt att du har den här ensemblen att jobba mot, så att du får direkt respons på dina musikaliska idéer och inte måste vänta så länge för att få höra det du skriver. Kan det vara en anledning till att du hela tiden fortsatt att jobba med akustiska instrument och objekt istället för med dator?*

Ja. Om man skriver musik med melodier och toner är det vanligt att lyssna på ljuden från till exempel Sibelius för att höra hur det kommer att låta. Men jag tycker det är roligare att själv tänka mig in i hur det kommer låta, utan någon datorsimulering. Jag har ordnat så att jag har instrument, objekt och lite enkla högtalare hemma, så att jag kan testa ljud medan jag komponerar. Det är viktigt för mig att veta hur man kan få fram ljuden, så att jag sen kan förklara det för musikerna på ett tydligt sätt. När jag pluggade komposition på musikhögskolan läste jag kurser i instrumentation. Där fick vi mest lyssna på orkestermusik och studera partitur, vilket jag tycker är ganska långt ifrån så som jag själv komponerar och jobbar med varje enskilt instrument. Ju längre jag arbetat själv desto mer känner jag behovet av en praktisk och fysisk relation till ljuden.

*Du jobbar ofta efter uppdrag eller beställningar. Kan du trots det känna dig fri i ditt skapande?*

Jo, om man får en beställning att skriva något inom ett visst ämne, och man själv råkar vara intresserad av samma ämne, då är det intressant. Men precis, om det skulle vara en beställning till en festival med ett tema som jag inte kan relatera till, då hade jag nog tackat nej.

Ibland har jag varit involverad för att skriva till musikteater där man får någon text som man inte kan relatera till... Då behöver man säga ifrån att "nej det går inte för mig att komponera det här." Det där får man alltid var lite uppmärksam på, så att det inte blir så att man plötsligt inte kan stå för det man skrivit. Jag måste kunna relatera till det och engagera mig i det.

De flesta gångerna är det egentligen mest instrumentationen som är bestämd från beställarens håll, sen är man rätt fri i övrigt. Men samtidigt, när man får en beställning av några beställare, börjar man ju alltid fundera.... "Hur uppfattar de min musik, vilka stycken har de lyssnat på som gjort dem blir intresserade?" En beställare har kanske oftast intresserat sig av några specifika aspekter av musiken, men jag försöker att inte tänka för mycket på det. Ärligt talat känner jag mig oftast väldigt fri att gå in i de här idéerna från mitt eget håll och det är väldigt sällan som någon lägger sig i.

Samtal mellan Malin Bång och Klara Goliger, 06-11-2020.

## Bilaga 2

### *Intervju - Jenny Gustafsson Soovik*



Foto: Jenny Gustafsson Soovik

*Berätta lite om hur du brukar gå till väga när du skriver musik. Har du någon speciell metod?*

Det har jag såklart på olika sätt - låtar har kommit fram på olika sätt - men det finns vissa sätt som är vanligare än andra. I många år, egentligen sedan jag började skriva musik, har det vanligaste varit att jag suttit vid ett akustiskt piano och testat mig fram, improviserat och sett vad som kommit. Jag brukar spela in idéer och fraser på med min telefon för att komma ihåg dem. Så har de flesta av mina låtar kommit till.

Jag försöker dock bli lite bättre på att testa olika sätt. Jag är nyfiken på vad som skulle hända om jag började i en annan ände, utforska vad som skulle hända ifall jag började med text till exempel. Jag brukar skriva ner små fraser i telefonen ibland, om jag kommer på något ord

eller någon mening som jag gillar, eller ett tema som inspirerar mig. För att kanske kunna bygga något utav det senare.

En gång skrev jag en låt efter en reklambrief. Det var verkligen ett annat sätt att jobba på, för då fanns önskemål och referenser från annat håll. Det var jättekul, verkligen något jag kan tänka mig att göra mer, fast egentligen är det någonting helt annat - mer att man använder sig av en hårt förvärvad kunskap för att framställa en produkt. Jag tycker inte att det ena är fetare än det andra, jag tror egentligen att båda behövs för mig.

*När du sätter dig vid pianot och skriver, eller komponerar, har du redan en idé i huvudet eller är du som ett rent blad?*

Ibland har jag någon idé - kanske har jag gått och gnagt ganska länge på något - det kan vara något jag hört i annan musik, en mer eller mindre vag bild eller vision av någon feeling eller toninnehåll.

Ibland har jag också plankat musik som jag gillar. Allt ifrån Loney Dear, Bon Iver och Björk till klassiska kompositörer som Sibelius och Bach. För att analysera och tänka efter "vad är det för ackord här egentligen, vad är det för harmisar?". Ibland kan det vara att jag hört en ny ackordföljd någon annanstans och bara "fan det här är en väldigt snygg ackordföljd, den har jag aldrig använt", och plankar den rakt av.

Ibland sitter jag bara och spelar helt random. Men nu var det faktiskt längesedan jag hade en sådan där kompositionsperiod då jag skrev många låtar på raken, det var ett bra tag sedan jag skrev en ny låt. Men i våras skrev jag faktiskt min första låt på gitarr. Det var kul!

*Kändes det annorlunda att skriva på ett nytt instrument?*

Ja, jag kan typ inte spela gitarr, så absolut, jag blev väldigt begränsad. Men jag tyckte på ett sätt att det var lite skönt med den begränsningen. Ibland kan jag nästan bli överväldigad av ett piano: det har så många tangenter, de bara ligger där, så många toner. Därför tyckte jag det var kul att skriva på ett annat instrument. Klart att det blir skillnad liksom.

När jag tänker efter så hade jag faktiskt en idé av en melodi som skulle gå uppåt, en stigande rörelse, det kommer jag ihåg att jag hade innan jag började skriva just den låten. Det blev också så i slutändan.

*Kan du ge fler exempel på hur en musikalisk idé kan gestalta sig hos dig?*

Jag tror att de där idéerna hela tiden blir fler och mer varierade med åren. På senaste tiden har jag blivit mer mekanisk, nästan tråkigt mycket mekanisk. Jag är väldigt medveten om vad som funkar i olika sammanhang och blir starkt påverkad av det. Kanske är det på grund av att jag började jobba med en synk-representant som jobbar mot bland annat TV-serier och film. Sedan dess har jag märkt att jag varit extra medveten om vilken musik som gör sig bra på TV, så att hon ska få bra grejer att pitcha. Jag har börjat göra mycket mer akustiska ballader, du vet, emotional stuff liksom... Det är en visst typ av sound som gör sig bra på film.

Man kan säga att jag är inne i lite av en businessperiod just nu, inte så värst konstnärligt kanske. Men det är lite spännande att få testa på det med. Att hitta sätt att så snabbt som möjligt, och så tydligt som möjligt, fånga essensen av vad det är man vill säga med en låt. Jag jobbar mycket mer med text nu än jag gjorde innan. Det ska vara tydligt.

Härom veckan hörde jag en låt som var så cool. Det var en ballad som var ganska lugn och rösten var väldigt soft, men så plötsligt kom ett ord som var skitstarkt, en oktav upp. Det var så jävla effektfullt. Det är ett typiskt exempel på något som kickade igång en idé hos mig.

*Kan du få idéer om sound också?*

Absolut. Det kan jag verkligen få. Nu har jag varit inne på stråkar ett tag, så jag får hela tiden idéer om stråkararrangering. Jag har sedan länge gått igång på olika synthsound och ljudvärldar. Ibland kommer idén om en ljudvärld före en komposition, eller så kommer den efter en komposition. Jag kanske tänker "oh, den här låten hade varit cool att göra i den här världen, på det här sättet". Eller så kommer det innan på så sätt att jag tänker att jag skulle vilja skriva en låt som jag kan göra såhär eller såhär med.

Det mest utmanande när jag har en idé är att vara öppen för att den kanske inte blir så som jag vill att den ska bli. Att veta när man ska vika från originalidén och följa med i den nya, och när man ska försöka stå kvar vid den gamla.

*Kan det vara yttre påverkan, kanske folk du samarbetar med, som gör att du känner att du behöver avvika från din idé, eller händer det i dig själv?*

I mig själv. Jag samarbetar nästan aldrig med någon i själva kompositionsprocessen. Ibland i produktion, men inte i själva text-och-musik-grejen. Första gången jag råkade ut för det var faktiskt nyligen, då jag fick feedback på text. Det har jag aldrig fått förut. Jag blev pushad att förtydliga: det kanske inte riktigt framgick vad jag menade en viss mening, den var lite för flummig. Så jag fick ändra om lite och förtydliga, för att få fram budskapet. Just där kom det

utifrån, men framför allt så är det i konversationen med mig själv som jag kommer fram till vad som behöver ändras om.

*Hur hittade du fram till det sättet som du jobbar idag?*

Det är en process som jag är lite bättre på nu. Känslan av total osäkerhet och kaos är samma nu som den var för tio år sedan. Den där känslan: "tänk om jag har fyllt min kvot och aldrig kommer skriva en bra låt till?" Ja, den känslan kommer jag nog alltid dras med, den är ganska lik mot hur den var förr.

Det påminner om hur jag jobbar just nu, jag sitter och klipper en video. Jag har två timmars videomaterial som ska ner till tre och en halv minut, i ett ganska dåligt filmklippningsprogram, med en ganska seg dator. Det är samma känsla, känslan av att "hur fan ska jag få ihop någonting av det här, det kommer inte gå". Men så börjar man jobba, och så är det ett litet jävla steg i taget, sen är man klar. Men känslan i början är alltid frustrerande och läskig - du vet den där dömande jäveln på axeln som dyker upp och säger "tänk om det här blir dåligt". Som om jag är rädd för att skriva en låt som jag inte är nöjd med. Trots att jag häromdagen räknade ihop att jag faktiskt har gett ut tjugofem låtar. Fattar du, *gett ut* tjugofem låtar! Jag har skrivit fler, som aldrig blev något, eller, som jag inte har gett ut. Inte för att jag egentligen är missnöjd med de låtarna... Produktionen kanske jag skulle vilja gå in och ändra, men kompositionen är jag nöjd med. Visst kan jag se en utveckling, att jag mognar som låtskrivare, men jag har egentligen ingenting emot de låtarna jag gjorde för längesedan.

Trots det är det som ett oöverstigligt berg att ta sig över varje gång jag får en ny idé fram till att det får strukturen av en färdig låt. Rädslan över att bli besviken på mig själv är alltid med. Det är väl den dåliga självkänslan som kryper fram och tar sig uttryck. Men jag vet om att den finns där, så jag skiter i den. Jag vet att det krävs en ansträngning, en push, för att ta mig igenom och förbi det där. Jag har gjort det så många gånger nu att jag vet att det går med lite arbete. Det är tröttsamt, det är jobbigt, det krävs en insats. Jag kan verkligen se nu, hur det tar energi. Det är intressant, jag tror inte att jag såg det på det sättet för tio år sen.

*Kan du känna dig begränsad i ditt musikskapande?*

Ja och nej. Ibland kan jag känna att det bör finnas någon form av konsekvens i mitt skapande. Samtidigt tycker jag att det är bra att kunna göra olika saker. Det är rätt spännande med en bred musikalisk approach, olika uttryck berikar ju varandra. Jag har haft några sidoprojekt där jag jobbat med improvisation. Det är kul att ha det igång, jag känner mig breddad av det.

Tekniska begränsningar känner dock jag ofta, som att hade varit gött att ha en symfoniorkester eller en stråkkvartett, att jag skulle vilja ha råd att köpa bättre samplingsbibliotek eller att det hade varit fett att ha en Moogsynth att spela in på någon gång. Sådana grejer, absolut. Samtidigt är det skönt att ha lite begränsningar. Det finns en poäng med det också.

*Kan du ibland önska att du hade ett annat arbetssätt eller en annan kontext (till exempel skriva mer akustisk och noterad musik) eller känner du dig säker på att du har hittat ditt sätt?*

Jag saknar inte att jobba med noter, utan trivs ganska bra med att skapa musik i min DAW. Jag tycker att det är ett kul sätt att jobba på eftersom det blir musik lite snabbare. Hade jag kommit igång med att skriva noter hade jag väl blivit snabb på det så småningom, i och för sig. Jag har gjort det en del, fast då har jag aldrig komponerat utan mer skrivit arrangemang. På ett sätt är det väl också att komponera, när man tänker på det... Jag vet inte hur jag skulle bära mig åt om jag skulle försöka skriva en låt direkt med noter, men det är klart, om jag komponerade någonting på piano så skulle jag kanske kunna göra ett arrangemang på det direkt i ett notprogram. Det skulle bli en helt annan grej än det jag gör nu.

Men som sagt, jag gillar det sättet jag har hittat. Jag har blivit så pass bekväm i min DAW att det går snabbt och enkelt, jag har mina favoritsounds och grejer som jag vet funkar. På så sätt behöver det inte vara så långt från idé till att det faktiskt blir någonting.

I början var det en väldigt lång process av att leta ljud och bläddra bland inställningar, men det lät ändå aldrig riktigt som jag ville. Så är det inte nu för tiden – visst, det händer ibland - men för det mesta så går den där processen väldigt mycket snabbare. Jag vet inte ens vad skillnaden är, jag kan liksom inte urskönja någon specifik skillnad, mer än att det går snabbare, att idéerna som jag får generellt funkar mycket bättre än vad de gjorde förr. Det är väl det som är erfarenhet. När man har tragglat på i flera år så kommer man över vissa trösklar och då blir allt enklare. Jag kan inte på ett objektivt sätt se att jag sitter på så himla mycket mer kunskap, men, det gör jag ju.

*Det verkar som att du sätter en ganska tydlig skiljelinje mellan vad du kallar för "komposition" respektive "produktion". Hur kommer det sig?*

Jag tror att jag har gjort en sådan uppdelning för min egen strukturs skull. Nu när jag tänker på det inser jag att jag nog gör det lite medvetet, för att avgränsa mig själv. Både min största tillgång och största komplikation är att jag har väldigt många idéer. Jag är snabb på att få

tankar, skisser och planer och har väldigt lätt att snurra iväg på grejer. Därför tror jag att jag ganska aktivt tvingar mig själv att skriva klart låten när jag sitter vid pianot, innan jag tar den till datorn där alla möjliga verktyg finns tillgängliga. Jag måste först få klart strukturen på låten, de grundläggande grejerna. Sen kan såklart kompositionen förändras när jag för in den i datorn och börjar sjunga in texten på riktigt. Då händer det att jag ändrar på någon fras eller på formen.

Nu i coronatider då jag varit lite lat och inte orkat gå ner till det ostämnda pianot i min replokal så har jag faktiskt spelat in, eller komponerat, rätt in i datorn. Då brukar jag ändå använda ett pianoljud, så att jag gör samma avgränsning där - jag komponerar klart låten innan jag börjar producera, gör en superenkel demoversion med piano och sång. Jag tror det är viktigt för mig att jag känner att låten fungerar i det enkla formatet, för då vet jag att jag är nöjd med kompositionen - jag kan se den framför mig och greppa den. Om jag börjar snurra iväg på massa coola effekter kan jag bli osäker på ifall jag har gjort en tillräckligt stabil bas. "Har jag verkligen gjort ett riktigt bra arbete med text och melodi, är jag nöjd med formen, eller försvinner det bara i massa coola produktionseffekter?" Jag tror att jag någonstans där har gjort ett vägval när jag valt att jobba så. För min egen strukturs skull.

*Känner du att det finns en kärna i din musik, något som är "du", och kan du bli rädd att tappa bort det?*

Nja. Jag tror att det nästan är tvärt om, att jag är rädd att jag aldrig kommer bli av med det. Jag försöker hela tiden hitta något nytt, men kommer inte undan det faktum att jag aldrig kommer ifrån mig själv. På ett sätt skulle jag bara vilja skriva samma låt om och om och om igen. Det känns ibland som att jag gör det. Det är samma teman som återkommer, samma tonspråk och samma typ av melodier. Jag har länge tänkt på det som ett problem och känt mig less på mitt eget uttryck, tyckt att allting låter likadant. Men för ett par år sen så var det någon som sa - och det landade väldigt bra - att för mig heter det brist på idéer och att jag är inkörd i samma spår, men för andra heter det mitt sound. Det var lite av en "aha"-upplevelse. För det är ju faktiskt det som är att ha ett sound, och det finns något jävligt fett i det, att man har en röd tråd i det man gör.

Jag kan ha så mycket spretiga idéer (från hårt producerad upbeat elektronisk musik till akustiska pianon och stråkar) att jag ibland undrar "kan jag ha allt det här på en och samma skiva?". Men det binds ändå ihop av faktumet att det är jag som har skrivit musiken, vilket i sig gör att det finns massor av saker som återkommer. Dessutom ligger min röst på allting. Så

jag tycker det funkar att göra en såpass spretig skiva, eller, den upplevs inte ens som spretig, i alla fall tycker jag inte det när jag lyssnar på den såhär i efterhand.

Så nej, jag är inte rädd att tappa det. Inte just nu i alla fall, kanske om jag någon gång skulle hamna i någon annan typ av situation eller möta någon ny utmaning. Jag kan nog känna att kärnan är där den ska, men hur den paketeras, såna mindre beslut som inte förstör grundidén kan jag kompromissa med. Till exempel ett lite onödigt långt intro på en låt, det kan jag korta ner eftersom jag vet att det lättare kommer med på Spotifys spellistor om det är kort. För några år sedan så hade jag nog tänkt "eh, ursäkta, jag gör så långt intro jag vill". Idag är jag lite mer såhär: "hallå, vadå, det är väl okej, jag kan väl skriva en annan låt med långt intro, men om jag vill att den här låten ska komma med på en spellista, då får jag väl ha ett kortare jävla intro." Jag har blivit mer pragmatisk kring sådana beslut, mer verklighetsförankrad och inte lika romantisk. Du vet den där konstnärsidentiteten. Den är lite skön att släppa faktiskt, för det kan vara så himla bajsnödigt och verklighetsfrånvänt.

Det är jätte viktigt att ha en balans mellan yttre omständigheter och förutsättningar, ja liksom den här världen som vi faktiskt lever i vare sig vi vill det eller inte, och det här inre skapandet, inspirationen och idéerna. Den enda som kan avgöra om de är det är jag själv. Så jag får ställa frågan till mig själv, känna in. "Hur känns det, är jag i balans? Jo men det är okej liksom. Jag kan ändra det ordet, eller jag kan göra refrängen lite hookigare, eller jag kan göra någonting som gör att låten ha lite större chans att få fler lyssnare, för då kanske jag kommer få lite mer pengar, och det kommer generera fler möjligheter för mig att jobba vidare i jämförelse med att jag står på mig och har den här långa tråkiga refrängen som ingen annan uppskattar förutom jag". För att hårdra det då. Det har varit en väldigt intressant process att komma fram till det. Ganska befriande känsla faktiskt.

Jag kan få panik på den pretentiösa stämningen som finns i jazzvärlden, som vi båda ju har lite erfarenhet av.... Det är jävligt lätt att säga ditt och datt om konstnärlig frihet när man är etablerad och framgångsrik inom det fältet och kanske också jobbar som lärare på en skola så man får en inkomst, men om man inte är i den situationen så blir det lite såhär "aja, lycka till liksom."

När man håller på med pop krävs det en lite större medvetenhet kring vad det är man faktiskt producerar; man får hela tiden fråga sig vem som kommer vara intresserad av musiken och hur den ska paketeras för att nå ut. Det kanske faktiskt är det som är nyckeln till att göra bra pop, att man är medveten om de där yttre faktorerna och kan kompromissa till en viss gräns

med sin låt eller sin vision, samtidigt som man fortsätter vara mån om den där kärnan, som du var inne på. Den får inte försvinna, den måste vara där, jag tror att det är den som räddar en. Det är den som i slutändan berör. Folk vill ju bli berörda. Sen kan man bli berörd av olika saker och det är därför det behövs olika musik, olika uttryck. Det är väl samma med andra konstformer, film, serier... Det finns ju också saker som man absolut inte blir berörd av, som någon annan blir berörd av. Men alla gillar nog att bli berörda.

Samtal mellan Jenny Gustavsson Soovik och Klara Goliger, 05-11-2020.

## Bilaga 3

### *Intervju – Lina Nyberg*



Foto: Miki Anagrius

*Berätta lite om hur du brukar gå tillväga när du skriver musik, har du någon speciell metod du utgår ifrån?*

Det kan se väldigt olika ut. Jag blev precis klar med en masterutbildning i komposition och under den utbildningen har jag försökt hitta metoder för att underlätta den kreativa processen genom att jobba med grafiska partitur, formscheman och bilder för att illustrera det jag vill skapa i musiken. Musiken är flyktig i sin karaktär eftersom den består av ljud, och de

ljudidéer som man får går ju liksom inte att ta på. Så fort man ska dokumentera sina idéer, så ska man spela dem, och då är de redan förstörda. För direkt när man har något ljudande, så försvinner själva grundidén som man hade inne i huvudet. Därför har jag försökt hitta andra sätt att illustrera de idéer som jag får i ett tidigt stadium, för att spara dem utan att förstöra dem med något ljudande.

Men min metod kan variera; jag har också jobbat en del med improvisation genom att spela in mig själv när jag improviserar på piano, för att sedan använda saker som dykt upp i stunden som källa för det jag ska skriva. Det är ett annat sätt, det blir lite mer pusselkänsla. Att hitta olika idéer som man sätter ihop. Men även det som jag pratade om tidigare, att tänka; "vad är det jag hör inne i huvudet, vad är min vision?". Det är roligt att man säger vision, när det är något man hör. Min vision av musiken, min hörbara vision av musiken, som bara finns i mitt huvud. Hur kan jag behålla den, eller spara den som inspiration?

*Kan du alltså se den visionen som en bild framför dig?*

Ja, eller jag får ju liksom göra den som bilder; måla eller skapa kollage för att försöka ringa in essensen av idén utan att använda klingande material, till en början.

*Vad kan det vara för typ av idé?*

Det kan nog vara lite vad som helst: allt från en intellektuell idé, en tanke om att det ska vara något väldigt svagt och gnistrande i början som sedan växer för att bli stort och bombastiskt. Där har du en musikalisk idé om ett crescendo och det finns miljoner sätt att illustrera den med ljud. Men exakt hur jag skulle illustrera den, det finns i mitt huvud, utifrån vilka erfarenheter jag har innan och vad jag har för bakgrund. För att behålla det som är mitt så försöker jag illustrera det med färger, mönster och strukturer. Man kan också använda ord för att försöka beskriva det man vill ha fram. Så att man har själva grundidén tydlig för sig själv när man börjar skriva, istället för att gå direkt till pianot med en vag idé om sitt crescendo: där försvinner den ursprungliga visionen snabbt.

*Hur tar du dig sedan vidare från de här skisserna?*

Jag har provat lite olika sätt. Mycket beror på vilken typ av musiker man tänker sig att jobba med. Jag har testat att ge grafiska partiturer till improvisationsmusiker, liksom lämnat över mina teckningar och låtit dem improvisera utifrån vad de sett. Där blev det väldigt tydligt för mig att jag har en väldigt klar bild av hur jag vill att musiken ska låta. För när de spelar det som de själva associerar till när de ser mina bilder, blir det inte alls rätt, haha. I alla fall inte

om man har en tydlig bild innan. Det är säkert olika beroende på vad man har för idéer, men i sådana fall blir lösningen att försöka notera musiken exakt som den ska vara, om det nu är viktigt för en. Det behöver det ju inte vara alltid.

*Hur hittade du den här metoden?*

Det här med att göra formscheman, starta med helheten istället för med detaljerna, är en klassisk metod som jag alltid använt mig av sedan jag började skriva för lite större sättningar. Men just att utveckla det på det här sättet som jag gjort de senaste fem - tio åren kommer ur ett samtal som jag hade med en kompis som är manusförfattare. Hon berättade för mig att de inför kickoff med filmprojekt alltid gör en så kallad "moodboard", alltså att man samlar ihop info om det som man tror att den här filmen ska bli i form av collage, tidningsurklipp, låtar. Man gör helt enkelt en liten bank med material som handlar om filmen.

Det tyckte jag var lätt att föra över på musik. Särskilt om man ska skriva något lite större, till exempel musik för en hel skiva eller ett längre beställningsverk (vilket var fallet för mig just då). Det är lätt att bli panikslagen och inte veta vart man ska börja. Så jag började samla olika typer av inspiration, både bilder och fotografier utifrån den här idén om en moodboard, och tyckte att det fungerade väldigt bra. Plötsligt hade jag skapat en liten bubbla, eller en värld, där den här musiken skulle vistas och då var det lättare att sätta igång med processen eftersom det fanns en ram.

I bilderna finns det alltid mycket information - särskilt om man ska skriva sångtexter - för att få idéer och tankar om vad man ska skriva om. Jag har experimenterat mycket de senaste åren; testat att göra abstrakta akvarellmålningar och försöka göra partitur utifrån det, jobbat med improvisationsmusiker som fått spela det men även försökt översätta andra saker till notbild för klassiska musiker.

Örjan Fahlström - som var lärare på min master - pratar mycket om att han brukar sätta upp post-it-lappar på väggarna som beskriver hela det musikaliska förloppet, och att han lät dem sitta uppe så att han hade igång den processen hela tiden under kompositionsarbetet. Han har inte alls jobbat med att rita och måla så mycket som jag, men det är ändå ett sätt att visualisera musiken som jag tror är väldigt vanligt. Istället för att gå direkt till pianot och bara: "nej det blev inget idag".

*Kan graden av kontroll som du känner att du behöver ha i musiken variera? Vad är det som styr hur mycket kontroll du känner att du behöver ha över en viss idé?*

Det blir olika saker beroende på vilka musiker jag vet att jag ska jobba med. Jag tycker att det där är komplicerat därför att det direkt leder mig till problem med notation. Om jag har en symfoniorkester som ska spela min musik så är det jättesvårt att notera det på det sättet som jag vill att det ska låta. Det är otroligt komplicerat notationsmässigt att få saker att låta så som jag vill, särskilt när man jobbar lite mellan genres som jag gör; att notera för symfoniorkester så att det låter flödigt men ändå rytmiskt som det kan vara i jazz. Jag går vilse i det hela tiden för att det är så komplicerat - på ett roligt sätt. Jag kan hålla på med det hur länge som helst, för det handlar också om det mänskliga, eller såhär, om man är uppvuxen med att jobba inom en viss genre så har man vissa idéer om hur man tolkar en notbild. Man måste försöka förstå hur musikerna ser på ens notbild. Det gäller helt olika regler beroende på om det är improvisationsmusiker eller klassiska musiker som ska spela. Förutom i de fall då det råkar vara folk som har hållit på med både och.

*Kan du känna dig begränsad när du skriver musik?*

Ja, ofta känner jag mig begränsad notationsmässigt, det är utmaningen, men samtidigt så är jag väldigt intresserad av den utmaningen. Det är nog mer som att, ja, det är därför jag håller på. Det är det som är kul; anledningen till att jag inte slutar skapa musik är för att jag inte har kontroll på det. Om det bara var lätt skulle jag nog tycka att det var tråkigt.

Jag kan fortfarande inte riktigt förstå hur musikskapandet ska gå till, speciellt inte i de här skarvarna mellan genres som jag rör mig i, då är det så många parametrar som man behöver ha koll på samtidigt. Jag har i alla fall inte lyckats bemästra det. Och för mig så är det positivt, för annars skulle jag nog ha börjat göra något annat.

När man lyssnar på sin egen musik så hör man en massa saker som ingen annan hör, för att man vet vad man skulle kunna ha gjort. Det vet ju ingen annan. Det är därför det blir komplext att lyssna på sig själv, det är så svårt att hålla alla förhoppningar och idéer borta. Ofta har man strukit och slängt massa saker - man känner ju till alla de där valen. Även om man inte alltid tänker på dem så är man medveten om att det har pågått en process. Vad som råkar bli kvar till slutet avgör slumpen - även om det är konkreta val så är det bara en slump: för att man gjorde dom valen en speciell dag - en annan dag hade man kanske gjort ett annat val för att man hade vaknat på en annan sida.

*Hur går det till när du får inspiration, händer det att du sätter dig och skriver "bara för att"?*

Det var ganska länge sen det var så, men det kan nog bero på att jag jobbat så pass mycket på senaste. Då blir det mer så att man jobbar när man har beställningar. Jag tror att jag skulle bli sittande länge innan det kom nåt, ifall jag skulle försöka. Jag upplever att det finns en kurva i hur mycket man kan leverera, att man behöver tid för återhämtning. Har det varit mycket kanske man till och med måste bestämma att nu har jag faktisk levererat alla de här sakerna så då måste jag ta det lugnt ett tag. Så att man inte bränner ut den delen. Det är viktigt att hämta in inspiration och energi utifrån.

*Hur hittar du inspiration när du får en beställning?*

Det är svårt att veta, har man en beställning så är det ofta beställningen i sig som kickar igång inspirationen. Tänk att få en beställning utan att ha något att börja med, då är det jobbigt, deadline kommer närmare och närmare... den känslan vill man inte ha - det är därför jag har de här metoderna som jag har berättat om.

Jag tänker att de olika sätten att leta efter inspiration kommer som nummer två i processen: nummer ett är själva beställningen. Och har man ingen beställning, ja, då kanske man hittar på en beställning själv, och då är ju det den första impulsen: att man vill göra nåt över huvud taget. Och var drivkraften till att man vill göra något kommer ifrån, det kan kanske vara att man har lust att spela med några speciella musiker: "jag har aldrig spelat med fyra fagotter, det verkar kul", kanske man tänker, haha. Eller så kommer den från en vilja att uttrycka något särskilt, eller så blir man inspirerad av något man hör. Ofta är det nog något sådant som utgör starten.

De flesta av mina projekt har inte varit att någon hört av sig till mig och frågat "kan du göra det här?", utan i 99 procent av fallen så är det jag som sitter och tänker typ "jag vill skriva för stråkkvartett, jag måste hitta en stråkkvartett". Så den praktiska delen kommer först: jag hittar en stråkkvartett och frågar dem, "vill ni spela min musik?". Sen går det inte att backa längre, för då har jag en stråkkvartett på halsen som blir sur ifall det inte blir något. Det blir mycket mer pinsamt då om det inte blir något. Det är en bra sporre, pinsamheter.

Det kan också vara så att man vill göra en soloskiva och då får man hitta andra deltagare som hjälper till att lägga krav. Till exempel någon producent eller ljudtekniker. Det är också bra att satsa mycket egna pengar, familjens pengar, haha. Det kan också vara en sporre, känslan av att nu får jag ju faktiskt göra det här, annars har jag ju slösat bort alla de här pengarna i onödan.

*Känner du att det finns något som du kan peka på som är en kärna eller ID i din musik, något som är konstant?*

Jag tror att den musiken som jag i allmänhet gillar och som antagligen speglas i min egen musik, är musik med någon slags drama, att det finns olika saker: olika dynamik, klanger och typer av ljud - att det är varierat och att man kan bli överraskad.

*Har det alltid funnits med?*

Ja, jag tror det. Även om jag gillar mycket homogen musik som är lugn, har jag förstått att det inte är sådan musik jag skriver. Det är inte en preferens, att jag tycker all annan musik är dålig. Det är bara sådan musik som det blir när jag skriver musik. Jag har försökt att göra på andra sätt, men det blir ändå inte så. Kanske kommer det bli på ett annat sätt längre fram i livet...

*Har du någon gång känt att yttre påverkan har gjort dig rädd att tappa bort det som är ditt eget uttryck?*

Jag gjorde precis en jingel till en hemsida, en typisk sådan beställning där man får mycket önskemål om att det ska vara på ett visst sätt (fast jag hade ändå ganska fria händer). Om jag hade skrivit någonting som inte var en beställning så hade det kanske hade låtit på ett annat vis, men jag upplever ändå att jag hör mig själv i slutresultatet - på något märkligt sätt - och trots att jag anpassar det efter beställarens idéer så har jag svårt att tvätta bort min egen stämpel. Det kanske egentligen är bra, i alla fall utifrån det sättet jag jobbar. Det finns säkert massor av sammanhang där det är en dålig egenskap, men för mig känns det bra.

*Det sättet som du valt att jobba på, eller det fältet som du har valt, har det alltid känts givet eller har du någon gång önskat att du var verksam inom en annan genre?*

Jag har funderat på det - och jag känner mig nöjd. Jag har i efterhand tänkt på varför man gör vissa val utifrån olika hierarkier i musiklivet, men jag har ändå kommit fram till att det fanns en tydlig anledning för mig att välja jazzen, och det är att jag känner mig fri att uttrycka mig som jag vill här. Jag har jobbat mycket med klassiska musiker och jag spelade klassisk gitarr fram tills jag var tjugo, så jag har varit i den världen. Jag upplevde att det var för styrt, som utövare alltså, att man förväntades göra på vissa sätt. Det gäller även om man drar det åt pophållet: det blir för lagt. Jag känner mig instängd i en roll. För mig så är jazz och improvisationsvärlden öppen för fler typer av uttryck. Både de influenser som jag har från klassiskt håll och de som jag har från populärmusik får plats inom jazzgenren, den är väl lite

välkomnande på det sättet. Ur mitt sätt att se på det i alla fall - kommer man från ett annat håll så är det säkert tvärt om.

Jag har provat andra saker och av någon anledning känt mig instängd. Det kan vara roligt ett tag, som omväxling eller små utflykter. Jag uppskattar ändå att jag har den klassiska bakgrunden, för att jag har lärt mig att vara pedantiskt så att jag, när jag noterar för klassiska musiker, på något sätt är hemma, även om det nu är länge sedan jag höll på med det. Det där med att lägga saker i ordning, det är så mycket struktur som ska till när man skriver musik. Ett kort tag av flow och komposition, och sen är det bara "get to work". Då kan man uppskatta att man har den där pedantiska sidan.

Jag har skrivit en del för gitarr, det är underbart att få skriva för ett instrument som man vet hur man noterar. Och - även om det inte lät så bra - så kunde jag spela mig igenom noterna för att se att det verkligen var spelbart. Jag har faktiskt kört ett trick som är att jag provar att spela alla instrument jag skriver för. Jag saknar några fortfarande... Men jag har turen att vara gift med en saxofonist, så jag har spelat ganska mycket saxofon och klarinett, inte alls på någon professionell nivå, men jag vet hur det känns vilket är en fördel när man ska skriva fraser, sätta an toner eller fraser. Och har man spelat gitarr så är det lätt att koppla till stråk: man förstår fingersättningar och svängningar. Stråken är konstig i och för sig... Och piano har jag spelat litegrann. Vi hade en trumpet ett tag som jag blåste i, haha. Det är något med att känna i kroppen hur någon annan ska tvingas spela ens musik, som kan vara nyttigt.

*Har du någon gång känt dig lockad att skriva musik i dator?*

Jag brukar faktiskt skriva direkt i notprogrammet Sibelius. Jag har en spaning om att det är på grund av att jag är sångerska. Alla brukar prata om hur de sitter vid pianot och skriver musiken, sen skriver noter för hand och sen skriver in i datorn. Jag känner bara "varför då?". Det blir ju ännu ett steg till, ännu ett instrument... Jo, jag kan spela piano, men det blir ändå en omväg. Det är bättre att skriva in det i datorn direkt. Jag har jobbat så mycket i Sibelius så att det går snabbt. Förstås beror det också på; ibland kan det vara bra att testa saker, eftersom det klingar på andra sätt med övertoner när det är piano så att man kan höra saker på ett annat sätt. Men för mig har det i alla fall varit så, att alla de saker som jag har skrivit för storband och orkester, har jag skrivit direkt i datorn - inga romantiska omvägar. Jag skissar och skriver in idéer i datorn, klipper och klistrar och så. Så finns allt där sen.

*Brukar du ha en idé om ett tema då eller kan det också komma i stunden när du sitter i Sibelius?*

Det är nog lite både och. Om man hör någonting i huvudet så kan man skriva ner det direkt i datorn, det är därför jag tänker på instrumentet sång, det är på något sätt så nära hjärnan så att man är van vid att det går direkt, inte via något annat instrument. Därför tänker jag att om man är sångare så kanske det är bäst. Hade jag varit pianist så hade jag kanske suttit vid pianot hela tiden, men nu sjunger jag ju, mitt instrument är liksom här (pekar på ansiktet).

Nej men det finns ju också förutfattade bilder av hur det ska gå till när man komponerar, att det där med datorn är lite fult. Men jag älskar datorn.

*Men när det kommer till att jobba i en DAW, har du varit lockad av det, att spela in eller producera ljuden direkt i datorn?*

Det närmsta jag kommit till det är nog Garageband, men egentligen är det nog mest en teknisk och kunskapsmässig fråga. Jag har alltid varit närvarande när min musik mixas, men då med en tekniker som varit behjälplig med att utföra mina idéer. Det är nog en vanesak som jag inte lagt någon tid på. Än. Men jag gillar det väldigt mycket och det är en stor del av mitt jobb också eftersom jag har gjort så många skivor. Jag gillar den processen.

Jag höll på med att göra demos i Garageband ett tag, för att jag inte ville notera allting till mitt band. Så fort man noterar allting så står musikerna där och försöker spela exakt som det står - då får man inte med deras egna idéer, deras impulser och improvisationer, om man nu vill ha med dem. Därför spelade jag in små mystiska demos på garageband och spelade upp för dem istället, som utgångspunkt för att göra en ny låt. "Här är min demo, kan vi göra något som låter ungefär såhär?" Så fick de något ljudande att utgå från istället.

*Det är så mycket folk som blir involverade när man jobbar på ditt sätt till skillnad från att jobba själv i datorn, liksom tekniker, musiker och så vidare, det måste vara kul?*

Ja men verkligen, jag menar, det är en trygghet förstås, att man har sitt crew. Några som känner en och vet vad man håller på med. Eller inte, haha. På samma sätt tycker jag att det ger väldigt mycket inspiration att inkludera nya musiker för att få input utifrån. I det kan det också vara skönt att ha med någon eller några som man känner väl. Det är en avvägning i att skapa en bra miljö för samarbete och personkemi. Om man bara har folk som man känt hela livet, nästan som syskon, kan det bli rätt tråkig stämning. Då kan det vara intressant att ta in en person som man aldrig träffat förut, det blir en helt ny miljö. Man skärper sig om det är någon som man inte känner där. Jag tror att man är sådan som människa. Om man till exempel sitter och pratar med någon nära familjevän betar man sig på ett annat sätt än om

man pratar med någon som man aldrig träffat förut. Det speglas nog också i musiken, på ett eller annat sätt. Jag har märkt att jag själv är mer uppmärksam när jag spelar med någon som jag aldrig pratat med. Möjligen lite för respektfull, som att man är rädd att såra eller kliva någon på tårna.

Samtal mellan Lina Nyberg och Klara Goliger, 07-12-2020.