



MUSIKHÖGSKOLAN
INGESUND

Filip Pontelius

Om jag gör såhär då?

En fenomenologisk självstudie av två
kompositionstekniker

What if I try it this way?

A phenomenological self-study on two methods of musical
composition

Självständigt arbete 15 hp
Lärarprogrammet

Datum: 17-11-16

Handledare: Daniel Mateos-Moreno

Sammanfattning

Självständigt arbete 1 – musiklärare

Titel: Om jag gör såhär då? En fenomenologisk självstudie av två kompositionstekniker

Författare: Filip Pontelius

Termin och år: Höstterminen 2017

Kursansvarig institution: Musikhögskolan Ingesund, Karlstads universitet

Handledare: Daniel Mateos-Moreno

Examinator: Ragnhild Sandberg-Jurström

Syftet med den här självstudien är att undersöka hur min kreativa process formas vid användandet av olika kompositionstekniker. De forskningsfrågor som studien har ämnat finna svar på är: Hur erfar jag att min skapandeprocess formas när jag komponerar med hjälp av två separata kompositionstekniker? Vilka likheter och skillnader erfar jag att det finns mellan de olika skapandeprocesserna? För att genomföra detta har två kompositionsmetoder använts för att komponera två stycken för solopiano, ett stycke och kompositionstillfälle per metod. Studien har sin utgångspunkt i det fenomenologiska perspektivet och genomfördes med hjälp av videoobservation och de skisser som producerades under observationstillfällena. Resultatet presenteras uppstrukturerat i sex teman efter linjär tid och består av de två metodernas skapandeprocesser och hur det upplevdes att komponera efter dem. Dessa teman har jag titulerat *Den ursprungliga idén* (när den första kreativa gnistan slår och exempelvis den initierande cellen skapas), *Strukturskiss* (när styckets form väljs), *Första utkastet* (där en helhetsbild ges av stycket och hur dess olika delar relaterar till varandra), *Utvecklande* (hur det unga stycket utvecklas och fylls ut med exempelvis ackord och andrastämmor), *Andra utkastet* (när de sista bitarna sätts på plats och styckets sektioner binds ihop), och *Sista ändringarna* (när kompositionsprocessen går igenom och tidiga beslut revideras om de inte längre passar in i styckets slutgiltiga form). Avslutningsvis diskuteras resultatet i förhållande till tidigare forskning. Under rubriken *Processen* behandlas studiens resultat på ett mer allmänt plan, och under rubriken *Kreativitet eller kunskap* poneras det kring hur mycket av kompositionsprocessen som faktiskt grundar sig i kreativt skapande av nytt stoff.

Nyckelord: Musik, komposition, fenomenologi, videoobservation, kreativt skapande, kreativ process.

Abstract

Thesis 1 – Music Education.

Title: What if I do it this way? A phenomenological self-study on two methods of musical composition

Author: Filip Pontelius

Semester and year: Fall semester of 2017

Course coordinator institution: Ingesund School of Music, Karlstad University

Supervisor: Daniel Mateos-Moreno

Examiner: Ragnhild Sandberg-Jurström

The purpose of this self-study is to investigate how my creative process is shaped by the use of different composition techniques. The research questions that the study has sought to find answers to are: How do I experience that my creation process is formed when I compose using two separate composition techniques? What similarities and differences do I experience the different creation processes? To accomplish this, two methods of composition have been used to compose two pieces of music for solo piano, one piece and composition session per method. The study is based on the phenomenological perspective and was conducted using video observation and the sketches produced during the observation periods. The result is presented structured into six themes after linear time and consists of the two methods creation processes and how it was perceived to compose after them. I have named these themes *The original idea* (when the first creative spark hits and, for example, the initiating cell is created), *Structure sketch* (when the shape of the piece is chosen), *The first draft* (where a more complete picture is given of the piece and how its different parts relate to each other) *Developing* (how the young piece is developed and filled out with, for example, chords and secondary voices), *Second draft* (when the last bits are put in place and the sections of the piece are connected), and *Final changes* (when the composition process is reviewed and early decisions are revised if they no longer fits into the final form of the piece). In conclusion, the results are discussed in relation to previous research. Under the heading *The process*, the results of the study are examined on a more general level, and under the heading *Creativity or knowledge*, it is pondered on how much of the composition process is actually based on the creative origination of new material.

Keywords: Music, composition, phenomenology, video observation, creative innovation, creative process.

Innehållsförteckning

Förord	5
1 Inledning	6
1.1 Inledande text	6
1.2 Problemformulering, syfte och forskningsfrågor	7
2 Bakgrund	8
2.1 Kompositionshistorik	8
2.2 Tidigare forskning	10
2.3 Teoretiskt perspektiv	11
3 Metodkapitel	13
3.1 Beskrivning och motivering av metoder	13
3.2 Design av studien	13
3.2.1 Val av musikaliskt gestaltande projekt	13
3.2.2 Val av dokumenterade situationer	15
3.2.3 Genomförande av dokumentationen	15
3.2.4 Bearbetning och analys av dokumentationen	16
3.2.5 Etiska överväganden samt studiens giltighet och tillförlitlighet.....	16
4 Resultat	17
4.1 Kompositionsprocesser	17
4.1.1 Den ursprungliga idén	17
4.1.2 Strukturskiss.....	18
4.1.3 Första utkastet	19
4.1.4 Utvecklande	20
4.1.5 Andra Utkastet.....	20
4.1.6 Sista ändringarna	21
4.2 Likheter och skillnader	21
4.2.1 Den ursprungliga idén	22
4.2.2 Strukturskiss.....	22
4.2.3 Första utkastet	22
4.2.4 Utvecklande	23
4.2.5 Andra utkastet	23
4.2.6 Sista ändringarna	23
4.3 Sammanfattning och slutsatser	24
5 Diskussion	26
5.1 Resultatdiskussion	26
5.1.1 Processen.....	26
5.1.2 Kreativitet eller kunskap.....	27
5.2 Arbetets betydelse	28
5.3 Fortsatta forsknings- och utvecklingsarbeten	28
6 Referenser	29

Förord

Jag vill tacka Karin Engström och Anna-Karin Skansen, och i viss mån även Philip Miller, för att med hög expertis och gott resultat ha hjälpt till med sökandet efter lämplig litteratur. Också värda ett tack och omnämnande i den här rapporten är min handledare Daniel Mateos-Moreno, för tips och tricks, och Martina Hed för att ha funnits där när ingen annan fanns att tillgå. Avslutningsvis vill jag även tacka min examinator, Ragnhild Sandberg-Jurström, som fanns med mig ända till slutet.

1 Inledning

I detta kapitel behandlas de tankar och det intresse som lett till att jag har valt det aktuella området för min självstudie. Dessutom ges exempel på hur resultatet av studien kan vara till nytta inom det relevanta utbildningsområdet. Därefter följer problemformulering och definitionen av studiens syfte, och sedan beskrivs vad jag hoppas att läsarna ska få ut av studien. Avslutningsvis formuleras två forskningsfrågor som studien ämnar svara på.

1.1 Inledande text

Komposition är den form av kreativt skapande som, liksom poesi och litteratur, jag anser kan vara en av de skapandeformer som tydligast blottlägger kompositörens/författarens/skaparens innersta väsen. Varje not, varje melodislinga, varje ackordprogression avslöjar något om kompositören. Hens stilistiska preferenser, åsikter om musik som fenomen och ibland även politiska och samhällseliga ställningstaganden kan jag ibland se skymta fram bakom de val som gjorts.

Trots att komposition kan vara ett sådant klart uttryck för ens inre är det fortfarande ett hantverksmässigt kunnande som ofta behöver läras in innan ens inre kan komma ut. Liksom målaren krävs kunskap och övning för att få ner den mentala bilden på papper, men resultatet bör också bero på vilken metod skaparen använder för att realisera verket. Målarens material (akryl eller olja, stor eller liten kanvas et cetera) kan likställas med kompositörens val av ensemble och form (klarinet eller oboe, vals eller rondo et cetera), men vad som kan likställas med målarens teknik/metod (blödning¹, laving², trompe l'œil³ et cetera) är för många inte lika självklart. Mitt svar på den frågan stavas kompositionsteknik.

Själv kom jag att bli intresserad av komposition i samband med att jag började spela på ett instrument, först piano, för närmare 15 år sedan. Det egna skapandet i samband med spelandet kändes otroligt naturligt, och jag har fortfarande svårt att förstå att någon som spenderar så mycket tid med musik som vi musikstuderande inte har åtminstone en liten önskan att komponera något eget. Med övning och utbildning kom mina kompositioner att bli både subjektivt och objektivt bättre med åren, och längs vägen kom många tips och råd på hur komponerandet skulle fortlöpa på bästa sätt. Dock kom många av tipsen att säga emot varandra. Skulle jag början med texten, melodin, ackorden eller formen först? Borde det första steget vara att fastslå vilken typ av ensemble låten skulle arrangeras för? Jag lyckades till slut bena ut att jag själv ansåg mig komponera bäst genom en blandning av flera metoder grundade i antingen vilken form stycket ska ha eller var den berömda inspirationen slog ner. Nu, en bra bit in på musiklektörutbildningen, blir det dock allt tydligare att min lösning inte är universell, utan snarare individuell, och att jag i mitt framtida yrke kommer att behöva kunskap och kännedom i fler än ett sätt att komponera. Mitt sätt är så att säga mitt sätt, inte rätt sätt.

Det brukar sägas att en kompetent lärare inte är någon som bara kan lära ut, utan en kompetent lärare har flertalet metoder som hen kan använda för att anpassa och ut-

¹ När en underliggande färg tränger igenom en annan färg (Svenska konstnärer, u.å).

² När skuggor och dagrar byggs upp med hjälp av tusch och penseln (Svenska konstnärer, u.å).

³ Ett framställningssätt som försöker göra en målning så realistisk att den kan förväxlas med verkligheten. En synvilla (Svenska konstnärer, u.å).

forma sin undervisning efter elevernas sätt att lära sig. Den här studien ämnas således vara en plats för i synnerhet kompositions lärare att såväl finna information om dessa skilda kompositions metoder som hur en individs skapandeprocess kan påverkas av vilken metod som används, något som kan ge ökad förståelse i den egna undervisningen. Dock kan självklart även lekmän, elever och kompositörer med flera finna intresse i studien för egen nyttjan.

1.2 Problemformulering, syfte och forskningsfrågor

Min problemformulering utgörs av mina funderingar kring giftermålet mellan kreativt uttryck och hantverk inom komposition. Jag har upplevt det som allmänt vedertaget att båda krävs för att skapa ett tillfredsställande verk inom den klassiska genren, men hur tekniken som används påverkar kompositionsupplevelsen verkar för mina ögon sällan tas i beaktande. Jag hoppas att med studien kunna exemplifiera hur valet av en kompositionsteknik kan påverka den kreativa processen. Detta kan vara till nytta för såväl studerande som lärare och andra utövande för en ökad förståelse av den individanpassade skapandeprocessen. Syftet med studien är därmed att undersöka hur min kreativa process formas vid användandet av olika kompositionstekniker.

För att uppnå syftet har följande forskningsfrågor formulerats:

1. Hur erfar jag att min skapandeprocess formas när jag komponerar med hjälp av två separata kompositionstekniker?
2. Vilka likheter och skillnader erfar jag att det finns mellan de olika skapandeprocesserna?

2 Bakgrund

I detta kapitel presenteras en historik av västerländsk kompositionsundervisning och kompositionslära. Därefter följer en orientering av tidigare forskning kring komponerande och fenomenologi. Slutligen beskrivs studiens teoretiska perspektiv utifrån Edmund Husserls utvecklande av den moderna fenomenologin.

2.1 Kompositionshistorik

Enligt Williams (2010) tenderar dagens högre kompositionsundervisning att i huvudsak fokusera på utvecklande av kreativiteten, medan kompositionsteknik snarare hamnar under rubriken musikteori. Detta har dock inte alltid varit fallet, utan hur komposition kategoriseras har ändrats under historiens gång. Omkring 300-talet skrev Aristides *Quintilianus Peri Musikês* (svensk översättning, Om musik), en avhandling i vilken han kategoriserar musik i två läger: praktisk och teoretisk. Här hamnar komposition under kategorin praktisk musik, det vill säga att komposition separeras från teorin enligt Quintilianus modell. Värt att notera är dock att alla frågor gällande såväl vokal som instrumental musik klassades som praxis, "görandet", av musik. Texter kring praxis inkluderade analyser av stycken och andra ämnen som numera hamnat under musikteori, och därför kan det i den andan beslutas att de numera separata områdena musikteori och komposition inte var åtskilda ursprungligen. Williams (2010) skriver att analys av den starkt dominerande vokala musiken under den här tiden och efterföljande århundraden, i huvudsak av gregorianska sånger, har visat att komponerandet av dessa stycken tog stor hänsyn till och i princip leddes av de sjungna ordens ljud, sammansättning och uttal med mera. Därmed bör de melodiska variationer som kan återfinnas på skilda nedteckningar av samma sång inte nödvändigtvis ses som fel, utan snarare möjliga lösningar.

Williams (2010) fortsätter med att musikaliskt uttryck, såsom komposition och improvisation, i huvudsak sågs som ett görande snarare än ett skapande innan 1400-talet. Detta kan delvis bero på att den notation som i västvärlden hade utvecklats sedan omkring 800-talet inte bar den prestige som senare skulle införskaffas den utan sågs snarare som blott ett hjälpmedel medan mycket av musiken fortfarande skapades i stunden och sällan kom att skrivas ner. Detta kom senare att ändras på, inte utan betydande påverkan från noterad kontrapunkt och fugans uppkomst. Enligt Williams (2010) kom komposition och improvisation att differentieras först på 1400-talet, och först nu beskrevs den nedskrivna kontrapunkten med ett substantiv, komponerat stycke, snarare än den improviserade kontrapunktens verb, det som kallades att sjunga över boken.

Vidare beskriver Williams (2010) hur utmaningen att inkludera den nya musikstilen och samtidigt åtminstone principiellt bevara den traditionella kompositionstekniken tydligt kan ses i exempelvis Gioseffo Zarlino's bok *Institutioni Harmoniche* från 1558. Zarlino var den förste som skrev om de nya stilarna, såsom hur förhållanden mellan sångstämmor prioriteras mer och bildar dur- och molltreklanger, men nämnde dem bara flyktigt och utan instruktioner då han var mer inriktad på den äldre typen av sakral komposition än den nyare stil som användes av bland andra kompositören Giovanni Pierluigi da Palestrina.

1700-talet, skriver Williams (2010), var unik gällande kompositionsundervisning på så vis att bara ett litet antal avhandlingar var vida kända över hela Västeuropa och fortsatte vara både framgångsrika och inflytelserika på många håll. Vissa av dessa avhandlingar beskrev metoder som var betydligt mer föreskrivande än de från tidigare år medan andra var mindre praktiska och istället fokuserade mer på spekulativa ämnen vilket kom att utveckla den musikaliska analysen och slutligen forma det område vi idag kallar musikteori. Liksom Zarlino's *Institutioni Harmoniche* kom Johann Joseph Fux's 1725 års publikation *Gradus ad Parnassum* (svensk översättning, Steg till Parnassos), och dess systematiska vinkel på kontrapunktsläran att ge en långvarig effekt på området. *Gradus ad Parnassum* hyllades som ett storverk av 1700-talets musiker och användes av såväl Haydn och Mozart som Beethoven. Även de metoder från 1800-talet, vilka användes bland annat av Mendelssohn och Brahms, byggde på Fux's system. I *Gradus ad Parnassum* beskrivs det kontrapunktiska regelverket genom en interaktion mellan läraren, Aloysius, och eleven, Josephus, och inkluderar såväl rättelser av vanliga fel som relevanta frågor och funderingar från den nyfikne eleven. Fux behandlar dock många av sina regler som förslag och uppmanar eleven till att tänka själv istället för att låsa in sig i en kreativtetsfattig värld av regler.

Omkring 1700-talets slut och 1800-talets början, skriver Williams (2010), uppkom synen på kompositören som ett geni. Ej längre var kompositören blott den som skrev ner en musikalisk produkt, utan snarare en inspirerad och briljant begåvning. Ej längre kunde musikern lägga till, ta bort eller på andra vis redigera eller ändra i verket utan skulle, liksom uppläsandet av en dikt, presentera alstret för publiken såsom kompositören menat det. Detta tog sådant grepp om tankarna kring komponerandet att den tidiga 1900-talsteoretikern Heinrich Schenker med alla sina insikter fortfarande kallade musikskapandet för "Geheimnis des Schöpfungs Augenblickes" (svensk översättning, "Den kreativa stundens mysterium"). I och med att kompositionsprocessen blev så mystifierad förtvivlade vissa pedagoger eftersom de tycks ha fått uppdraget att lära ut något som omöjligt kan läras ut, ett problem som tidigt uppmärksammades av bland andra kompositören Arnold Schönberg. Ett ökat intresse för psykologi gjorde dock att det började ges mer fokus på komposition som en kognitiv skapandeprocess. Denna mystiska kompositionsprocess och dess splittring från mer konkret teori kan sammanfattas med kompositören Anton Bruckner som ska ha sagt något i stil med "hör här, mina herrar, detta är regeln. Men självfallet komponerar inte jag på det viset". Bruckner menade dessutom att harmonilära krävde omkring tre års studier medan det räckte med några månader för komposition eftersom "det ändå inte riktigt var ett ämne som gick att lära ut." Omkring mitten av 1900-talet vara separationen mellan komposition och musikteori så gott som fulländad enligt Williams (2010).

Det som Williams (2010) anser var en av pedagogers största utmaningar vid det senaste sekelskiftet var övermättnaden av ämneskunskap som ackumulerats under århundradens lopp. Detta resulterade i en specialisering vilken skapade en klyfta mellan kreativitet och teknik. Som ett resultat av detta förflyttades och samlades områden med teknisk expertis – kontrapunkt, harmonilära, orkestrering med mera – till en egen unik del under musikteorins fana. Kvar under komposition fanns sedermera bara kreativitet, något av en risk då idén att en kompositör inte ska störas av vad hen lärt sig på teorilektionerna lätt kan ta fäste och spridas. Det är dessutom problematiskt att etablera nödvändiga kompetenser för kompositionsstudenter då pedagoger på intet sätt vill begränsa eller blockera elevernas kreativitet. Litteratur till kompositionsstudier riskerar, då de är

skrivna av personer med samma rädsla, också att bli för abstrakta med såväl instruktioner som uppgifter utan klara definitioner.

Ovanstående historik kring synen på komposition och kompositionsstudier och dess utveckling under historiens gång ämnar att för läsaren belysa den historiska aspekten på studiens ämne.

2.2 Tidigare forskning

Tidigare forskning kring komponerande, och mer specifikt ur ett fenomenologiskt perspektiv, finns att tillgå i en något begränsad mängd men tycks snarare bestå av i huvudsak studerandes arbeten än publicerad och referee-granskad forskning.

I en artikel sammanställer Grieg Viig (2015) 10 år av forskningsartiklar publicerade i referee-granskade tidskrifter om musikundervisning, forskningsartiklar som behandlar komposition i musikundervisningen. Tidskrifterna har internationell räckvidd vilket resulterar i att Grieg Viig's sammanställning innehåller forskningsartiklar från bland annat Finland, Spanien, Kina, Australien och Sydafrika. Dessa artiklar visar att kompositioner och komponerande kan influeras av hur ett flertal utomstående faktorer påverkar kompositören. Exempel är att tjejer kommunicerar mer vid gruppkomponerande än killar och att en könsmässigt heterogen grupp påverkas negativt av den friktion som uppstår, att ett alltför stort fokus på klassisk västerländsk musiktradition missgynnar de med annan kulturell bakgrund, och att musik som tros ha komponerats av en man värderas högre än musik som tros ha komponerats av en kvinna. Ett mindre antal av de forskningsartiklar som Grieg Viig refererar till rör kompositionsprocessen i sig. Ett sätt att definiera denna process kan vara som ett sökande efter rutter eller vägar till komponerande. En gruppens gemensamma komponerande beskrivs enligt Grieg Viig som ett horisontellt samarbete där idéer testas, anpassas och underkastas en demokratisk process som inkluderar alla medverkande. Vid individuellt komponerande demonstreras hur material utvinns ur personliga erfarenheter, musikalisk bakgrund och sociala kontexter. Alla de som komponerade själva hade ett vertikalt arbetssätt, alltså att de avslutade en sektion innan en ny påbörjades, vilket möjligen kan attribueras till det visuella utseende som den använda mjukvaran gav.

I sitt självständiga arbete skriver Soldh (2009) att stora delar av komponerandet görs utifrån teoretiska kunskaper och erfarenheter snarare än en ur stunden frambringad upplevelse. Det som däremot kräver en fenomenologisk inriktad kreativitet är det centrala temat – en rytm, kort melodisk cell eller dylikt – som av Soldh bearbetas i omgångar. Dennes personliga kompositionsprocess av teman beskrivs som en cykel av komposition, paus, revision, och refusering tills ett mycket personligt och individuellt nära tema utkristalliserar sig ur förloppet. I sitt arbete kring strategier och fokus vid målinriktad komposition skriver Soldh även om hur viktig planeringen av de respektive momenten är för slutprodukten. Även om stycket kan vara fritt skulle väl valda, men också snarast implementerade begränsningar i form av en planering gynna skapandeprocessen.

Lindberg (2015) har, ur den fenomenologiska synvinkeln, skrivit om hur olika metodiska och tekniska infallsvinklar kan väcka inspiration och kreativitet i en självstudie. Han noterar, liksom Soldh (2009), sin upplevelse av att zonen för positivt komponerande

rande är såväl instabil som tidvis flyktig. Inspirationen anses oförutsägbar och ett uppehåll på ett par dagar krävdes för att det mentala låset som stoppar inspirationen skulle försvinna. Lindberg (2015) uppmärksammar även att kompositionerna som var resultatet av självstudien får en särskild koppling till honom, och endast honom, som människa genom den personliga kopplingen till det ärliga och representativa stoff som uppkom som grundinspiration under kompositionsfasen av hans självstudie. Den här kopplingen är personlig och kopplad till fenomenologins fokus på den av erfarenheter påverkade relationen mellan subjekt och objekt. Varje stycke kan således ge helt originella upplevelser och associationer för var och en av åhörarna såväl som musikerna.

Rehn (2012), skrev i sitt arbete kring skapandeprocessen vid komponerandet av två poplåtar om hur hon behövde lura sig själv till att skriva mer originellt genom exempelvis ovana taktarter och obekväma tonarter. Det nämns också hur en i allmänt dålig dag ledde till ett subjektivt sämre resultat under den dagens komposition. Det upplevdes dessutom en dragkamp mellan kreativitet och vad som beskrivs som matematik för att resultatet av hennes kreativa skapande skulle leda till en fulländad produkt.

2.3 Teoretiskt perspektiv

I sin bok skriver Jan Bengtsson (2001) om den typ av modern fenomenologi som Habsburgsfödde Edmund Husserl grundade i och med publiceringen av två band år 1900 respektive 1901 titulerade *Logische Untersuchungen*, (svensk översättning, Logiska undersökningar). Husserl själv formulerade fenomenologins grundläggande princip som vår önskan att, så att säga, gå tillbaka till sakerna själva. Inom detta perspektiv gäller det att inte ta vare sig vetenskapliga teorier, sunt förnuft eller ens åsikter för givet utan istället fokusera helt på att göra full rättvisa åt det eller de objekt som är föremål för undersökningen. Bengtsson (2001) skriver att fenomenologin därmed kan sägas gå ut på att få grepp om objekten i fråga så som de visar sig i erfarenheten genom öppenhet och sensibilitet snarare än subsumering eller klassifikation under fasta kategorier.

Bengtsson (2001) skriver att fenomenologin således är en filosofisk teori och metod som, till skillnad från andra erfarenhetsfilosofier, både vill utgå från och göra rättvisa den naturliga upplevelsen. Den menar både att medvetandet alltid är riktat mot något annat än sig själv, och att det i sig självt endast är en psykologisk akt som föremål visar sig i, men också att saker inte upplevs av medvetandet som blott fakta utan som något och med en mening som gör dem till det de är. Enligt Bengtsson (2001) är alltså en erfarenhet av endast ett "det" inget mer än en erfarenhet, utan det vi erfar har en mening då det erfars som något. Detta gör exempelvis att någon kan se ett hus och dess våningar istället för bara fasaden, att någon ser att istapparna som hänger från taken är kalla fast hen inte kan känna på dem et cetera. Det direkt erfarna medför således egenskaper som inte själva är direkt erfarna. Husserl menade att dessa egenskaper appresenteras, det vill säga uppenbarar sig, för medvetandet.

Bengtsson (2001) fortsätter med att hänvisa till Husserls viktiga distinktion mellan naturalistiskt och personalistiskt betraktelsesätt. I den naturalistiska inställningen betraktas människor som ting medan den personalistiska ser dem som fullvärdiga personer. Detta nya arbete presenterade Husserls transcendentala, även kallad rena, fenomenologi. Här används en särskild metod, epochén, för att skilja på existens och innehåll. Såväl objektets existens som subjektets existens i egenskap av människa ska sättas i paran-

tes och fokus ska istället läggas på objektet, det erfarna föremålet, och dess fullständiga innehåll som rena fenomen.

Enström (2016) förklarar att det i görandets fenomenologi, användandet av fenomenologin på handlingar, är extra viktigt att observera och ta i beaktande att varken subjekt eller objekt nödvändigtvis måste vara fysiska. Dessa kan i andra fall vara något föreställt såsom en tanke, en dröm, en upplevelse eller ett koncept. Ett exempel som ges är ur skådespeleriets värld där skådespelaren som kroppssubjekt kan hamna i samspel med en rollfigur eller känsla som objekt.

Då studiens två frågeställningar betonar mina egna upplevelser krävs ett perspektiv med fokus på erfarenheter vilket fenomenologin är ett exempel på. Benson (2003) skriver om hur Husserl ansåg att ett fulländat objekt blev på riktigt verklig – alltså oföränderlig, permanent och tillgänglig för alla – genom dess befastande i skriftspråket. Detta antyder att objektet innan dess ska ha skapats och formats i subjektivitet, ett skapande ur en direkt upplevelse – idé eller insikt – i en enskild persons sinne. Benson själv menar att vi inte kan skapa något till hundra procent nytt, vare sig inom komposition eller andra områden, eftersom skapandet alltid kommer ur ett sammanhang såsom kultur, tradition och tidigare erfarenheter.

3 Metodkapitel

I detta kapitel presenteras studiens observationsmetoder och motiveringen till valet av dessa. Även de två valda kompositionsmetoderna beskrivs och motiveras. Därefter följer hur valet av dokumenterade situationer ser ut samt hur observationen och dokumentationsbearbetningen gick till. Slutligen diskuteras etiska frågor samt studiens giltighet och tillförlitlighet.

3.1 Beskrivning och motivering av metoder

Bjørndal (2005) menar att videoinspelning är en observationsmetod som har många fördelar. Inspelningarna bevarar tillfällena i ljud och bild som annars skulle gå förlorade, och just förmågan att gång på gång kunna observera en situation med fullt fokus på det som sker, är en av observationsmetodens främsta attribut. Dessutom är den stora detaljrikedom som videoinspelningen bidrar med mycket fördelaktig. För var gång videon ses om kan nya detaljer uppfattas, och samma situation kan observeras med varierande fokuspunkter för att på så vis ge en djupare förståelse av det som har utspelats. Bjørndal (2005) skriver att videoinspelningar ger en möjlighet sällan annars given att minska intryckstempot och öka potensen för lärande avsevärt om använt på ändamålsenligt sätt.

Videoinspelning som observationsmetod har onekligen många fördelar, vissa enbart denna metod förunnat, men kommer även med flertalet nackdelar att ta i beaktande. Dessa nackdelar utgår i huvudsak från det faktum att en videoinspelning inte är en fullständig representation av verkligheten, men också att kamerans närvaro kan göra en situation onaturlig och konstlad (Bjørndal, 2005). Den observerades agerande kan exempelvis påverkas av hur synlig kameran är, hur upplevt känslig eller intim den observerade situationen är för den observerade, och hur van denne är vid att bli observerad. Vad som visas i bild – exempelvis vad som ställs i fokus och om kameran visar större ytor eller är inzoomad – påverkar observatörens förmåga att uppfatta vad som sker i den dokumenterade situationen. Den förmågan påverkas dessutom av tekniska begränsningar, något som också gäller ljudupptagningen. Bildkvalitén kan försämra förmågan att uppfatta subtila minspel, och ljudet kan påverkas av oproportionerligt starka bakgrundsljud eller uppkomsten av ljudmattor som kan försvåra förmågan att höra vad en enskild person säger kraftigt. Enligt Bjørndal (2005) finns en generell regel att dessa problem ökar med antalet personer som omfattas av observationen.

3.2 Design av studien

I detta avsnitt presenteras de två kompositionsmetoderna, valet och bearbetningen av det dokumenterade materialet gås igenom, och etiska betänkanden samt studiens giltighet och tillförlitlighet tas i beaktande.

3.2.1 Val av musikaliskt gestaltande projekt

I projektet har jag valt att genom två kompositionstekniker undersöka hur dessa påverkar hur min kreativa process formas. Den ena tekniken är det som beskrivs av Smith Brindle i kapitel 1–8 ur hans bok *Musical Composition* (1986), och den andra är de punkter som tas upp i ett inlägg postat på ett diskussionsforum av Stroud (2017, 17 juli).

Smith Brindle (1986) förespråkar att man börjar skriva, eller snarare klottra, utmed notpapperets marginaler. Det kan handla om ackordföljder, melodiska celler eller i princip vad som helst. Detta syftar både till att sätta igång det kreativa flödet, men också bryta ner det mentala hinder som ett blankt papper faktiskt kan utgöra. Tidiga steg som ska förhindra att kompositören kör fast är att konstruera en mall för stycket utifrån väldigt konkreta frågor. Exempel på dessa är vilken typ av musik som ska skrivas, för vilka instrument, hur många satser verket ska ha och vilken struktur/form som ska användas. Viktigt är också att inte fokusera för mycket på den färdiga produkten och dess detaljer i det initierande stadiet, något som annars kan resultera i kreativ utbrändhet redan i takt tre.

Smith Brindle (1986) anser själv att melodin är musikens viktigaste faktor. Ett tecken på detta är att vi ofta bara behöver ett kort melodiskt avsnitt för att kunna identifiera ett stycke. Kan detta göras med exempelvis textur eller harmoni? Inte enligt Smith Brindle. Melodi består av tonhöjder och rytmer, och det senare tillskriver Smith Brindle huvudansvaret för en distinkt och minnesvärd melodi. Många kan känna igen rytmen i öppningen till Beethovens femte symfoni även om tonerna har ändrats, men motsatsen torde visa sig betydligt svårare. Melodin gynnas således när den består av toner av olika längd. Harmonin i ett stycke kan enligt Smith Brindle (1986) vara hämmande för kompositörer som tänker för långt i förväg och skriver en melodi med enkla ackordföljder i tankarna. Kompositören bör istället helt fokuserar på att skriva en bra melodi, sedan harmoni. Värt att – i en diatonisk sättning – utnyttja här är bland annat inventioner, parallellackord, och färgningar. Balans i den harmoniska rytmen bör också tas i beaktande.

Stroud (2017, 17 juli) lägger i punktform upp en guide baserad på egen erfarenhet för komponerande av stycken för solopiano. Första steget är att välja en tonart och/eller första ackord och testa diverse alternativ som faller in i huvudet för att finna ett behagligt mönster. I samband med detta bestäms styckets känsla. Lyriskt eller prosaisk, melodiskt eller rytmiskt, harmoniskt tät eller gles och så vidare. Därefter utforskas en utvald fras i så många variationer som möjligt. Alternativerna gallras sedan tills endast det subjektivt bästa återstår, men andra variationer kan användas senare för exempelvis variation i repris. I steg fyra uppmanar Stroud (2017, 17 juli) läsaren att hitta på en behaglig ackordföljd. En ensam melodi riskerar att cirkulera för mycket runt ett ackord vilket grovt begränsar styckets harmoniska frihet. Denna begränsning skulle således leda till stora svårigheter att behålla lyssnarens intresse. Ur de första fyra stegen bör tillräckligt med material ha framträtt för att utgöra en A-sektion. Här nämns även nödvändigheten av kontrasterande melodiska fraser. Samtliga av dessa bör inte gå i samma riktning eller landa på samma slutton. Med samma metod som beskrivs i steg ett till fem ska nu en kontrasterande B-sektion komponeras. Exempel på kontrasterande element är rytm, melodi, ackord, och harmonisk rytm. Slutet av B-sektionen anpassas nu för att leda tillbaka till A-sektionen. Detta kan resultera i modulationer, kromatiska linjer och liknande tekniker. Avslutningsvis analyseras och justeras det färdiga stycket för att säkerställa att ingen sektion upplevs som ointressant.

Jag valde Smith Brindles (1986) metod som en av de jag vill använda för studien för att den i många aspekter beskriver min egna, naturliga kompositionsmetod, dock inkluderande förbättringar på sådant jag anser har hämmat min utveckling något. Den metod som Strouds (2017, 17 juli) punkter konstruerar valde jag i huvudsak för att den var

relativt lättåtkomlig på internet. Detta blir således ett försök att använda en metod som, med stor sannolikhet, kan ha använts av en framtida elev innan formella musikstudier på grund av dess tillgänglighet på internet.

3.2.2 Val av dokumenterade situationer

Studien är designad på så sätt att två tillfällen för dokumentation gavs: den session av komponerande av ett stycke för pianosolo som utfördes efter Smith Brindles metod och den session av komponerande av ett stycke för pianosolo som utfördes efter Strouds metod. Eftersom det endast komponerades för ett soloinstrument, och för att ingen förbestämd form fanns som kunde sätta krav på en viss längd, bedömdes det att kompositionerna skulle kunna komponeras vid ett tillfälle vardera. Detta resulterade i valet att dokumentera det två skapandeprocesserna i sin helhet.

3.2.3 Genomförande av dokumentationen

I enlighet med Bjørndals (2005) råd togs tekniska aspekter i beaktande innan observationstillfället. Det i särklass största beslutet var kamerans placering, vad den får och inte får med i bild samt hur den kan påverka observationsobjektet i fråga. Då studien ämnade fånga en mycket lugn och stillasittande aktivitet var en stationär kamera att föredra då den möjliggjorde för den konsekvent höga bildkvalité som studien kräver. Detta gjorde det dessutom genomförbart att ha kameran i samma vinkel vid de två tillfällen när inspelningen genomfördes, vilket gav maximala förutsättningar för en jämförelse utan onödiga parametrar att behöva ta i beaktande under bearbetningen och analysen av det dokumenterade materialet. Bjørndal uppmärksammar vikten av kamerans position i förhållande till objektet i fokus, i det här fallet objektets ansikte i synnerhet. För att ta i beaktande de blickar som förutsägbart kom att kastas på det klaviatur som objektet komponerade vid placerades kameran i den här studien rakt framifrån och något under ögonhöjd. Risken att den observerade situationen skulle bli konstlad på grund av kamerans närvaro, på det sätt som Bjørndal beskriver, undviks på flera sätt. Dokumentationen är av en aktivitet som inte uppfattas som intim, och den observerade har uppenbarligen hög tillit till observatören då de är en och densamma. Att endast den observerade/observatören skulle se det inspelade materialet bidrog även det till ett avdramatiserande av situationen.

Det första observationstillfället, med Smith Brindles (1986) metod, skedde i ett övningsrum i Musikhögskolan Ingesunds källare och tog 89 minuter. Inspelningen skedde med kameran från en laptop med elpiano, bord, notpapper och blyertspenna i rummet. Ljussättningen bestod av lysrör i taket samt naturligt ljus genom ett relativt högt beläget fönster. Genom hela observationstillfället, under vilken den observerade komponerade ett stycke för solopiano, skissades idéer och tankeprocesser ner på notpapper. Dessa skisser – med ursprungliga idéer, revisioner och annat – togs omhand efter avslutad filmning och användes vid resultatanalysen. De kom att än mer belysa kompositionsmetodens inverkan på de kreativa processerna. Det andra observationstillfället, med Strouds (2017, 17 juli) metod, skedde i ett övningsrum i Musikhögskolan Ingesunds källare och tog 86 minuter. Övriga parametrar, omständigheter och handlingsförlopp var desamma som vid det första observationstillfället.

3.2.4 Bearbetning och analys av dokumentationen

Bjørndal (2005) beskriver ett flertal punkter som utgör grunden för den här studiens bearbetning och analys. Den kan således benämnas som en kvalitativ analys innehållande förenklingar, klassificeringar och jämförelser för kartläggning av tydliga mönster. Dessa mönster förklaras sedan i samband med en konsekvensbedömning. Fokus läggs här på studiens process, med förutsättningarna i periferin, men med ett fullständigt utslutande av de kompositioner som observationstillfällena resulterade i.

Under bearbetningen och analysen undersöktes de videoinspelningar som har dokumenterat studiens två observationstillfällen. Även de skisser som uppkom vid observationstillfällena användes under analysprocessen. Bjørndal (2005) menar att en analys bland annat innehåller förenkling, klassificering och jämförelse av det som dokumenterats samt kartläggning av tydliga mönster. De faktorer som i denna studie har uppfattats som särskilt relevanta och därmed fokuserats på är de faktiska kompositionsprocesserna samt de subjektiva val och reaktioner som pågick under dokumentationen. Detta inkluderar miner, direkta uttalanden och de skisser som producerades under komponerandet. Dessa observationer noterades och strukturerades sedan i teman efter linjär tid i arbetets resultatdel.

3.2.5 Etiska överväganden samt studiens giltighet och tillförlitlighet

En av de fördelar som en självstudie som denna för med sig är att de forskningsetiska frågor som tas upp av bland andra Johansson och Svedner (2006) sällan utgör större huvudbry. Då jag själv är studieobjektet kan viktiga punkter om ärlig beskrivning av undersökningens syfte, sanningsenliga svar på alla frågor, möjlighet att avbryta och frågor kring anonymitet således läggas åt sidan.

Giltighet och tillförlitlighet är två begrepp som Kvale och Brinkmann (2009) har bytt ut mot vad de anser är ordens synonymer, nämligen reliabilitet och validitet. Reliabilitet syftar på forskningsresultatets konsistens och tillförlitlighet. Ofta relateras detta till förmågan till reproduktion av resultat av andra forskare, hur konsekvent intervjupersoner svarar på frågor, och intervjuarens reliabilitet i relation till exempelvis ledande frågor. Kvale och Brinkmann (2009) skriver att validitet syftar på giltigheten, sanningshalten, i ett yttrande. Ett argument ska till exempel vara välgrundat, försvarbart och övertygande. Inom samhällsvetenskapen har validitet kommit att handla om forskningsmetodik och i vilken utsträckning en metod undersöker det den ska undersöka.

I den här studien strävas det efter en i största möjliga mån neutral bild av det material som samlats in från observationen. Vid analysen har en hög grad objektivitet försökts uppnås genom åsidoläggandet av bland annat estetiska preferenser och egna minnen från observationen och istället enbart använda det dokumenterade materialet.

4 Resultat

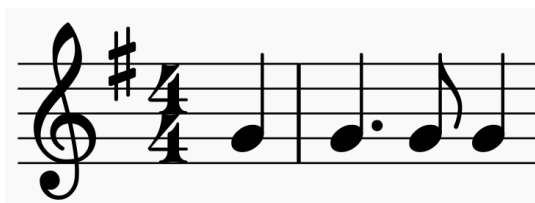
I detta kapitel presenteras resultatet av de analyser som har gjorts av studiens två kompositionstekniker. Först beskrivs med underrubriker de två kompositionsteknikernas skapandeprocesser. Dessa teman har jag titulerat *Den ursprungliga idén* (när den första kreativa gnistan slår och exempelvis den initierande cellen skapas), *Strukturskiss* (när styckets form väljs), *Första utkastet* (där en helhetsbild ges av stycket och hur dess olika delar relaterar till varandra), *Utvecklande* (hur det unga stycket utvecklas och fylls ut med exempelvis ackord och andrastämmor), *Andra utkastet* (när de sista bitarna sätts på plats och styckets sektioner binds ihop), och *Sista ändringarna* (när kompositionsprocessen går igenom och tidiga beslut revideras om de inte längre passar in i styckets slutgiltiga form). Dessutom beskrivs de erfarenheter som dessa skapandeprocesser resulterade i. Därefter görs en jämförelse mellan dessa processer och erfarenheter. Slutligen presenteras en sammanfattning och slutsatser kring studiens forskningsfrågor dragna av det presenterade resultatet.

4.1 Kompositionsprocesser

I detta delkapitel presenteras skapandeprocesser och upplevelser av dessa från de två kompositionsteknikernas observationstillfällen. Processerna delas med underrubriker upp i relevanta sektioner i linjär tidsordning.

4.1.1 Den ursprungliga idén

I enighet med Smith Brindles metod initieras den första sessionen av komponerande med diverse klotter, noter och kompmönster för att sätta igång kreativiteten. Den första inspirationen kommer med valet av kompmönster ursprungligen nerklottrat längs kanten av notpapperet; de brutna åttondelar med mittentonen oktaverad som från brukspianolektionerna har fått namnet *balladkomp* är antecknade. Detta kompmönster, i grundläggande, innehåller den stora sext som direkt kommer att bli den initierande upptakten. Efter detta relativt stora intervall säger objektets musikaliska intuition att den melodiska rörelsen behövde vändas. I detta drag uppkommer flertalet av A-sektionens musikaliskt definierande karaktärsdrag: frasen om två takter, frasens skålförm, samt den rytmiska cellen fjärdedel (upptakt) + punkterad fjärdedel + åttondel + fjärdedel.

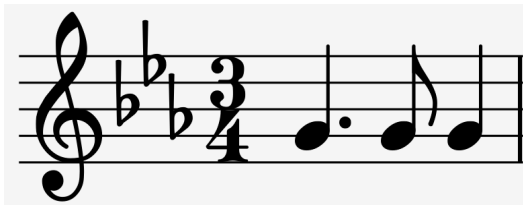


Figur 1. A-sektionens definierande rytmcell efter Smith Brindles metod.

B-sektionen börjar arbetas med så fort A-delens melodi är bestämd. Den ursprungliga tanken som leder sökandet efter B-sektionen är *kontrast*. Styckets ursprungliga intervall, en upptakt med en stor sext upp, ändras här till en ren kvint ner. Detta triggar än en gång en önskan att vända den melodiska rörelsen, något som resulterar i de i huvudsak

diatoniskt⁴ klättrande och fallande åttondelar som kommer att definiera styckets B-sektion.

Med Strouds metod inleds den andra sessionen av komponerande med ett godtyckligt val av tonart, i detta fall C-moll, och ett efterföljande sökande efter angenäma mönster. Detta kommer direkt att syfta till ackord, och den allmänt etablerade följderna i-bVII-bVI-V⁵ (här Cm Bb Ab G) väljs ut utan någon direkt konkurrens från andra idéer. De redan valda ackorden kommer under melodiskrivningen att upplevas som något av ett hinder och leder till många experiment med uteslutande ackordtoner. Det är dessutom smärtsamt tydligt att såväl rytmcell som melodisk struktur (och även taktart) ursprungligen stjåls rakt av från kompositionen efter Smith Brindles metod då studiens två dokumenterade situationer genomfördes i relativt snar följd. Önskade dissonanser leder dock till skapandet av en ny rytmisk och melodisk cell i vilken en mindre grupp toner upprepas med rytmisk variation innan ett hel/halvfras-slut. Denna sektion kommer senare att omplaceras till styckets B-del.



Figur 2. B-sektionens definierande rytmcell efter Strouds metod.

Vid starten av komponerandet av styckets A-del fanns redan B-delen som ett konkret stycke musik, och till skillnad från tidigare var även taktarten (3/4) spikad. Som kontrast undersöks den melodiska rytmen på olika vis och det som fastnar är ett långsammare alternativ med B-delen som en förhållandevis aktiv sektion. Tanken på en A-del bestående av, i mångt och mycket, en melodi av enbart arpeggion fäster hos objektet och leder in i nästa steg av den kreativa processen.

4.1.2 Strukturskiss

Vid användandet av Smith Brindles metod sker detta steg så gott som simultant med *Den ursprungliga idén*. Detta då objektet, liksom mången annan, finner viss inspiration i de mer precisa gränser och ramar som detta steg innefattar. Den något godtyckliga stommen kommer att innefatta: tonarten G-dur, taktarten 4/4, stilen ballad och formen av en menuett (/: A ://: B A :/). På skissnivå dokumenteras dessutom ett flertal melodiska avslut på A-sektionen då den efterföljande B-delen inte finns än. Alternativ till dessa är grundtonen, oktaven eller en melodisk modulation till dominantens grundton.

Gällande B-sektionen ska denna kontrasteras med tonartens mollversion⁶, men ett upplevt melodiskt problem med returneringen till A-sektionen ändrar detta till tonartens

⁴ Inom den aktuella tonarten.

⁵ Ett moll-ackord följt av ett dur-ackord två halvtoner mörkare, följt av ett dur-ackord två halvtoner mörkare, följt av ett dur-ackord en halvton mörkare, och sedan tillbaka till moll-ackordet fem halvtoner ljusare.

⁶ Moll-ackord med samma grundton som dur-ackordet. I detta fall är G-moll mollversionen till G-dur.

mollparallell⁷. Kontinuerligt vandrande åttondelar, endast avbrutna av fjärdedelar med staccato, ger B-sektionen ännu ett kontrasterande element utan att för den skull bli så distinkt att den skulle upplevas som tillhörande ett separat stycke. Även här finns, liksom i slutet av A-delen, flertalet alternativ på såväl diatoniska som kromatiska åttondelslöpningar för ett angenämt frasslut.

Strouds skiss kommer liksom med Smith Brindles metod att kraftigt överlappa med studiet *Den ursprungliga idén* i den mening att den ena inte avslutas innan den andra tar vid. Liksom Smith Brindle önskar Stroud ett tidigt upprättande av en ram utifrån vilken kompositionen ska bli som planerad, om än dock med mer fokus på stil och känsla än struktur. Lyrisk, melodisk, och diatonisk väljs till generella stilistiska riktlinjer, en trend i objektets kompositioner även utanför studien. I samband med nya stamceller till kompositionen hamnar dessutom en ny, mer passande tonart (3/4) i skisserna.

Skissen för A-delen visar att målet är en melodi, själv bestående av långsamma arpeggion med vissa inslag av förhållningstoner, över något annat än ett typiskt valskomp vilket inkluderar andra toner än grundtoner i basen. Annat som kontrasterar med B-delen är att denna sektion ska såväl börja som sluta på tonikans grundton. Detta både för att producera ett för genren tillfredsställande slut och för att se till att återtagningen från B-delen sker sömlöst och behagligt.

4.1.3 Första utkastet

Det första utkast som arbetet med Smith Brindles metod producerade är en A-sektion innehållande en melodi i G-dur på åtta takter med repris. Denna består i mångt och mycket av en skålformad melodisk struktur och en rytmisk cell om fyra toner. B-delen innehåller en melodi i huvudsakligen harmonisk E-moll med åttondelsklättringar upp och ner på skalan med inslag av kromatik. Sektionen avslutas med den melodiska kändsen 3-2-1 i E-moll, i huvudsak för att undanhålla den höjda sjuan i skalan för en mer uniform övergång till A-delens upptakt med sin initierande D-ton. I det första utkastet finns ännu inga ackord då dessa enligt Smith Brindles metod anses hämma melodikomponerandets kreativa flöde.



Figur 3. Exempel på definierande element av A-sektionen efter Smith Brindles metod.

B-delen av kompositionen efter Strouds metod består som första utkast av en repeterande, populär ackordföljd i C-moll framfört med ett typiskt valskomp. Melodin består av fyra delar som alla börjar på ackordets kvint och upprepar en tretons-cell innan två längre toner avslutar den två takter långa halvfrasen. Ingen del av melodin hamnar dock på tonikans grundton utan leder enbart melodin vidare. Detta bidrar till beslutet att placera sektionen till styckets B-del. A-delen har utvecklats till en melodi helt och fullt bestående av arpeggion av den simultant utvecklade ackordföljden. Denna är en diato-

⁷ Moll-ackord vars skala innehåller samma toner som dur-ackordet. I detta fall är E-moll mollparallellen till G-dur.

nisk kvintgång som genom en tritonus mellan Ab och Dm7b5 leder tillbaka till C-moll på åtta ackord. Dessa har dubblerats i längd och fyller nu ut de sexton takter som tilldelats den här sektionen av stycket.

4.1.4 Utvecklande

I utvecklandet av stycket efter Smith Brindles metod undersöks uppenbara ackordföljder för respektive delar. Det ter sig som uppenbart att såväl A- som B-delen bör börja på respektive sektionens tonika, det vill säga G-dur och E-moll. A-delen får sedan en gles ackordföljd med tonika och subdominant innan det medvetet rytm-harmoniskt snabbare slutet med dominant-kvart-sext till dominant-sju till tonika. I samband med att ackordföljden är bestämd tar objektet dessutom det kreativa beslutet att addera en traditionell understämning till A-delen. Detta genomförs utan större personlig prägel i terser och sexter, med enda undantag att upptakter spelas unisont eller i oktav.

I B-delen kommer, på grund av melodins utformning, mycket av harmoniken att byggas på molltonika och durdominant-sju. Problem uppstår dock när andra delar av melodinska harmoniseras. Sektionen kontrasterar med en tidvis dubbelt så snabb harmonisk rytm som A-delen, men mellan två utplacerade durdominant-sju (B7/D#) går det inte att hitta ett passande ackord utifrån objektets funktions-harmoniska kunskaper. Flertalet lösningar undersöks – B7b9, B7#5, och B°7 för att nämna några – men inget tillfredsställer objektets stilistiska önskemål. Efter flertalet minuter öppnar sig till slut en ny väg att tänka där en gemensam ton mellan ackorden kan lura örat till att uppfatta ett ackordbyte som en förhållning. Således väljs ackordet A-moll, som dock funktionsmässigt sett kan uppfattas som en tillfällig förhållning av B7 (B7b9sus4no1no5) snarare än en moll-subdominant.

Utvecklandet av stycket efter Strouds metod drivs inte bara av objektets personliga preferenser och kreativitet utan också av den balansgång som kontrasterna mellan de båda sektionerna utgör. Ett beslut blev att kontrastera genom tonhöjd utöver melodirytmsk täthet, start- och sluttoner, och harmonisk komplexitet. Detta kunde i det här skedet, när melodin var så gott som klar, bara göras genom att oktavera basgången upp eller ner. B-delen ligger således i ett relativt högt register medan A-delen har en fylligare bas. Denna bas utforskas för att undersöka möjliga alternativa toner, exempelvis den gemensamma ton som två efterföljande ackord har på grund av kvintgången, men innan det här stadiet av kompositionsprocessen har avslutats har detta bytts tillbaka till rena grundtonslinjer igen. För att inte helt och hållet begränsa melodin till ointressanta arpeggion i A-delen läggs förhållningar och genomgångstoner in på väl avvägda platser. Dessa är en nia som förhållning över F-moll och minusnior som genomgångstoner över Dm7b5 i det mer rytmiskt aktiva frasslutet.

4.1.5 Andra Utkastet

I slutprodukten efter Smith Brindles kompositionsmetod kan diverse punkter som inte hade uppkommit under en normal kompositionssession uppmärksammas, något som visserligen anses oönskat i stunden men som ändå vidgar bland annat strukturella vyer. Några exempel är att såväl den melodiska formen som det harmoniska mönstret i hela stycket är uppbyggt av tre nästintill repeterande takter med en tvåtakters kadens som avslut för den aktuella sektionen. Dessutom kommer B-delens A-moll (eller

B7b9sus4no1no5) att utveckla objektets syn på harmoniska progressioner till att innefatta nya förhållningssätt inför framtida kompositioner.

I slutprodukten efter Strouds kompositionsmetod står ett stycke på omkring 2:20 i speltid med en typisk menuettform (/: A ://: B A :/). A-sektionen består av en långsam melodi av arpeggion och förhållningstoner till den underliggande diatoniska kvintgången. Melodin driver dock på inför sektionens avslutande kadens med fjärdedelar över ackordet Dm7b5. Kompet spelas även det i arpeggion. B-delen är i sin tur en rörligare melodi, bestående av en tretakters rytmisk och melodisk form som anpassar sig efter en populär ackordföljd, och ett vanligt vals-komp med avsiktlig avsaknad av lägre tonhöjder. Detta upprepas en gång med viss modifikation för en sömlös övergång till återtagningen av A-delen.

4.1.6 Sista ändringarna

I samband med renskrivandet av kompositionen efter Smith Brindles metod uppfattas ett flertal punkter som kommer att revideras för ett mer tillfredsställande resultat. Beträffande A-delen ändras ackordföljden för en jämnare harmonisk rytm så att det som tidigare var två takter G-dur blir en takt G-dur med en efterföljande takt E-moll. Detta resulterar i några smärre ändringar i andrastämman, och ungefär samtidigt bestäms att den melodiska linje baserad på alternativa bastoner som har reflekterats över under kompositionsprocessen måste skrotas.

Gällande B-delen av kompositionen uppmärksammas att den returnerande övergången från B- till A-sektion upplevs som stagnerande på grund av en fullständig helkadens som frasslut. Detta resulterar i ett inflikande D7 (dominant-sju i G-dur) efter B-delens avslutande E-moll som driver stycket vidare in i vad som kan kallas återtagningen. För kontrast definieras B-delens vänsterhands-ackompanjemang som en ackordmatta av halvtonslånga ackord med minsta möjliga rörelse sinsemellan.

I revisionssteget av kompositionsprocessen med Strouds metod uppfattas en alltför stor avvikelse mellan styckets sektioner och leder till återkomsten av det traditionella valskomp, dock med bastonerna och ackorden separerade för att inte grumla ljudbilden med kolliderande övertoner. Strouds metod inkluderar dessutom en punkt om kontrasterande melodiska fraser. För att bättre representera detta justeras de längre tonerna i B-delen med resultatet att hälften av halvfraserna avslutas med en intervall uppåt, hälften neråt. Utöver dessa revisioner uppfattas A-delen innefatta melodiska och harmoniska slutpunkter på oönskade platser. Meloditonnen flyttas således i halvfrasslutet från tonika-parallellens grundton till dennes kvint. Dessutom ges tonika-parallellen funktionen dominant-sju i andra takten för ett driv mot kontra-parallellen (Ab) som initierar A-delens andra melodiska halvfras. Funktionen dominant-sju placeras även ut i andra takten av samtliga G-dur i stycket.

4.2 Likheter och skillnader

I det här delkapitlet uppmärksammas de likheter och skillnader som de två kompositionsmetoderna har med varandra. Även detta görs efter de underrubriker som beskrivits i tidigare kapitel.

4.2.1 Den ursprungliga idén

Både Smith Brindle (1986) och Stroud (2017) försöker i sina metoder trigga kompositörens kreativa nerv, men gör detta på olika sätt. Smith Brindle menar att klotter och annan utfyllnad av det vita notpapperet kan låsa upp ett hjärnsläpp och sätta sprätt på kreativiteten. Sedermera blev det ur detta klotter som den ursprungliga idén till stycket efter Smith Brindles metod blev till, och det utan större huvudbry för objektet. Stroud föreslår istället ett mer aktivt förhållningssätt och direkt spel uppmuntras för en mer audiell kallstart av den kreativa gnistan. Detta leder vid observationen till mycket spel omkring tidigare upplevd och spelad musik, något som försenar den ursprungliga idén mer än Smith Brindles metod.

Vid komponerandet av de två kompositionernas andra sektioner, B-delen efter Smith Brindle och A-delen efter Stroud, återfinns skillnader i processerna. Smith Brindles metod resulterar i att den kontrast i förhållande till A-delen som önskas av B-delen föds ur en tematisk omvandling av den existerande melodin. Med Strouds metod återvänder istället kompositören till en kreativ nollpunkt som leder till den något fantasilösa skissen av en arpeggio-baserad melodi.

4.2.2 Strukturskiss

Den tydligast likheten mellan Smith Brindle och Stroud i skissfasen är hur den i båda fallen kom att blandas med idéfasen. Detta förklaras bäst med att både Smith Brindle och Stroud uppfattar skissen och rambygget som en viktig del i den kreativa födseln. Tonerna måste således aldrig komma upp ur tomma intet utan kan ledas fram med relaterbara stöttor.

Även gällande struktur ställer sig Smith Brindle och Stroud på samma sida, men med klart definierade skillnader i utförandet. Speciellt Smith Brindle klargör hur mycket tydliga kompositoriska strukturer kan trigga kreativiteten i att fylla ut den här fastställda ramen, och här har studien visat att så är fallet för objektet i fråga. Även Stroud uppmärksammar vikten av ramar tidigt i den kreativa processen, men fokuserar snarare på den mer gehörsbaserade delen av det kreativa skapandet än det teoretiskt strukturella. Stroud lägger således vikten på sådant som kan utgöra en känslomässig beskrivning av musiken, vilket leder till en mindre teoretiserad och mer lekmannamässig nivå på kompositionsprocessen.

4.2.3 Första utkastet

Vid det första utkastet finns efter både Smith Brindles och Strouds metoder en struktur och en form på respektive komposition. Gemensamma nämnare här är styckets form, användandet av rytmiska celler, och att varje sektionens melodi är uppbyggd av fyra delar samt innehåller hela och halva frasslut. A-delarnas avslut innehåller dessutom en upptrappning av melodisk och harmonisk rytm medan B-delarnas avslut snarare innehåller en nedvarvning eller saknar variation från resten av sektionen.

Den stora skillnaden vid det här steget är dock vad som faktiskt finns nertecknat. Smith Brindles enorma upphöjande av melodin som viktigaste beståndsdel har lett till att det ännu enbart finns en melodi, om än en på alla sätt och vis tillfredsställande sådan.

Strouds mer allomfattande metod visar upp ett resultat som även inkluderar ackord, men detta tog längre tid och befinner sig i ett betydligt mer formbart stadium ännu.

4.2.4 Utvecklande

På grund av Smith Brindles och Strouds vitt skilda resultat vid det första utkastet består det kreativa steget om fördjupning och förädling av helt annorlunda innehåll beroende på den valda kompositionsmetoden. Smith Brindles starka fokus på den fria melodin har lett till att fokus helt ligger på ackord och den ackompanjerande vänsterhanden. Strouds metod har å andra sidan redan resulterat i en hel, om än ofullständig, komposition. I detta fall ligger stegets brännpunkt på förädling, och då i synnerhet gällande den något fantasilösa melodin i A-delen.

En likhet mellan metoderna är att steget om fördjupning och förädling innehåller en stor punkt gällande sektionmässiga kontraster för både Smith Brindle och Stroud. Stycket efter Smith Brindles metod kontrasteras med otraditionella ackordföljder och snabbare harmonisk rytm i B-delen, men också en andrastämma i A-delen. Stycket efter Strouds metod får i sin tur kontraster genom varierande tonhöjd och funktioner av meloditoner mellan styckets sektioner.

4.2.5 Andra utkastet

En skillnad mellan Smith Brindles och Strouds metoder värd att uppmärksamma under steget om slutprodukt och mångfaldigande är hur, om alls, kompositionerna har kommit att innehålla oväntade element. Smith Brindles metod har vid det här stadiet producerat ett stycke med oväntad melodisk uppdelning och krav på harmoniskt nytänkande. Strouds metod har istället lett till en komposition byggd på beprövad erfarenhet med ett behagligt men på intet sätt för objektet nyskapande resultat.

En likhet är dock hur de två kompositionerna kom att likna varandra på en strukturell nivå. Med Smith Brindle valdes för observationstillfället en menuettform (/: A ://: B A :/), trots annan taktart (4/4), då objektet har stor tidigare erfarenhet av strukturen. Stroud påpekar direkt att en ABA-form ofta är allt som behövs vilket ledde till att just den formen användes vid det andra observationstillfället. Detta betyder dock att ännu en skillnad mellan Smith Brindle och Stroud finns att uppmärksamma, nämligen att Stroud förespråkar en viss formtyp medan Smith Brindle helt avstår från detta.

4.2.6 Sista ändringarna

Även under justeringen går det att observera skillnader mellan de två kompositionsprocesserna. Med Smith Brindle revideras fortfarande endast ackord och ackordrelaterade aspekter såsom införandet av en jämnare harmonisk rytm i styckets A-del och ett bot mot B-delens avsaknad av driv mot återtagningen. Strouds metod har lett till ett stycke som, utöver samma harmoniska aspekter som stycket efter Smith Brindle, har ett betydligt större behov av justering av melodin. Detta gäller i huvudsak halv- och helfrasslut för melodisk balans och kontroll av uppfattade slutpunkter.

En likhet mellan de två metoderna är att den stora fokusen på kontraster mellan A- och B-delarna nu kommit att leda till avbön på flera punkter för att åhöraren ska kunna upp-

fatta varje stycke som en helhet. För såväl Smith Brindle som Stroud handlar detta om baslinje och ackompanjemang. Alternativa bastoner och kompmönster skrotas således för att upprätthålla en viss nivå av enhetlighet genom hela kompositionerna.

4.3 Sammanfattning och slutsatser

Det här delkapitlet börjar med kortare svar på studiens forskningsfrågor. Ett utförligare svar ges i föregående delkapitel, men här följer en sammanfattning. Den första forskningsfrågan lydde: Hur erfar jag att min skapandeprocess formas när jag komponerar med hjälp av två separata kompositionstekniker?

Med Smith Brindles metod upplevdes dess stora fokus på melodi och dennes slutförande innan sådant som harmonik bestäms ledde till en större helhetsuppfattning. Under komponerandet av melodin upplevdes ett nära grepp om hela stycket, och allt därefter sågs snarare som påbyggnad, utveckling och förädling än som vidare komponerande. Den kreativa processen upplevdes dessutom som snabbt avklarad, även om den i realtid endast tog 89 minuter inkluderat en renskrivning. Smith Brindles metod med bland annat melodifokus och kreativt klotter gav alltså objektet rätt förutsättningar för att hamna i ett kreativt flow, det näst intill transcendentala tillstånd då den reflekterande självmedvetenheten kopplas bort.

Med Strouds metod uppfattades skapandeprocessen fortfarande som positiv, men med ett större krav på uppmärksamhet, detta i huvudsak på grund av metoden för kreativ kallstart. Vid sidan av detta upplevdes metoden dock som, om inte begränsande, så åtminstone självbegränsad. Avsaknaden av vägledning kring vad som kan rädda en ointressant sektion, den knapphändiga förklaringen av kompositionstekniska principer och att få konkreta ramar finns resulterar i svårigheter för objektet att begränsa sig till det aktuella förfarandet vid observationstillfället. Med hänsyn tagen till det sammanhang metoden presenterats går detta på intet sätt att klandra Stroud för, men erfارandet kvarstår oavsett vad än dessa omständigheter må ha varit.

Den andra forskningsfrågan som ställdes var: Vilka likheter och skillnader erfar jag att det finns mellan de olika skapandeprocesserna? Detta kan sammanfattningsvis beskrivas som att huvudsakligen handla om de båda metodernas definierande aspekter.

Smith Brindle upplevs bygga mycket av sin metod på teoretiska kunskaper med fokus på att skapa ett väldefinierat rum där skapandet kan ta sig uttryck. Detta kan med fördel liknas med en kreativ sandlåda. Det här upplevs som en positiv stötta under skapandeprocessen då det kan ses som ett konkretiserande av det svårdefinierbara, abstrakta förlopp som komponerande faktiskt är. Strouds metod ger snarare sken av att fokusera mer på kreativitet ur aktivitet med örat som enda riktlinje. Detta kan ses lite som en öppen äng av kreativitet, ett tillstånd med nästintill oändliga möjligheter men utan större struktur. Under det observerade tillfället uppfattades det här, likt ett smörgåsbord, som en metod med vissa krav på självdisciplin för ett sammanhängande resultat.

Likheter mellan de två metoderna handlar i huvudsak om hur kompositionsprocessen delas upp med de två metoderna. Båda observationsmetoderna börjar med någon typ av avgränsning, vissa mer konkreta och omfattande än andra, följt av någon typ av kreativt stimule-

rande aktivitet. Detta uppfattas som positiva aspekter, om än med något bättre resultat vid observationen av när Smith Brindles metod användes.

Slutsatser som kan dras utifrån detta är huvudsakligen att många aspekter påverkar hur en kompositionsprocess erfars, men också att flertalet steg i kompositionsprocessen påverkas av den valda metod som används vid komponerandet. Därmed handlar det sökande efter en egen röst och ett eget uttryck som kompositörer – såväl som musiker och andra individer med kreativa utlopp – går igenom, inte bara om produkten av skapandet utan också processen ur vilken resultatet uppkommer.

5 Diskussion

I detta kapitel diskuteras intressanta aspekter av föreliggande studies resultat i relation till tidigare forskning och teoretiskt perspektiv. Därefter reflekteras över studiens betydelse, följt av förslag på fortsatt forskning i ämnet.

5.1 Resultatdiskussion

I det här delkapitlet diskuteras resultatet av den här självstudien i relation till den tidigare forskning som har presenterats. Under rubriken *Processen* behandlas studiens resultat på ett mer allmänt plan, och under rubriken *Kreativitet eller kunskap* poneras det kring hur mycket av kompositionsprocessen som faktiskt grundar sig i kreativt skapande av nytt stoff.

5.1.1 Processen

Syftet med den här studien har som tidigare nämnts varit att undersöka hur min kreativa process formas vid användandet av olika kompositionstekniker. I sitt sammanställande av referee-granskade forskningsartiklar från en 10 årsperiod nämner Grieg Viig (2015) hur samtliga av de som observerades vid individuell komposition hade ett vertikalt arbetssätt, det vill säga att de avslutade en sektion innan en ny påbörjades. Detta fenomen går även att finna i föreliggande studie, närmare bestämt när den kreativa processen efter Strouds (2017) metod observerades. Stroud går i sin metod igenom ett antal steg för att komponera en A-sektion och skriver sedan uttryckligen att stegen ska repeteras för att komponera en B-sektion. Denna separation mellan sektionerna kan vara orsaken till att jag vid denna metods observationstillfälle kom att ofrivilligt komponera styckets B-sektion först. Smith Brindle (1986) klargör, till skillnad från Stroud (2017), å det tydligaste att dennes kompositionsmetod går emot praxisen med separat komponerade sektioner med motiveringen att för mycket fokus på den färdiga produkten kan leda till snar kreativ utbrändhet. Melodin ser han dessutom som musikens otvivelaktigt viktigaste faktor, och en kompositör som börjar tänka harmonik för långt i förväg kan leda till en melodi komponerad med enkla ackordföljder i tankarna. Även om jag inte till fullo håller med honom i hans upphöjande av melodin som otvivelaktigt viktigast erfor jag under komponerandet efter Smith Brindles (1986) metod en större helhetsomfattning. Melodin tog vägar som ett alltför tidigt harmonitänk hade förhindrat, och efter dess färdigställande upplevdes resterande delar av den kreativa processen mer som ett utvecklande och en förädlingsprocess snarare än vidare komponerande.

Grieg Viig (2015) skriver att det vid individuellt komponerande kan demonstreras att material utvinns ur personliga erfarenheter, musikalisk bakgrund och sociala kontexter. Detta kan observeras i den här studiens resultatdel där det exempelvis framgår att den första spirande idén vid komponerandet efter Smith Brindles (1986) metod togs från en tidigare erfarenhet, nämligen balladkompet introducerad på en lektion i brukspiano. Sannolikt var också valet av kompositionernas form och struktur grundat i tidigare personliga erfarenheter. Båda av studiens två stycken skrevs i formen av en menuett (/: A ://: B A :/), något som kan bero på att det är den överlägset mest utforskade och därmed också mest bekväma form för mig att komponera utifrån.

En av de likheter som den här studien har funnit mellan de två valda kompositionsmetoderna är hur de båda tidigt introduceras för någon typ av avgränsning, dock på distinkt skilda sätt. Smith Brindles (1986) metod förespråkar konstruerandet av en mall utifrån konkreta frågor kring genre och instrumentation medan Strouds (2017) metod lägger större vikt på mer subjektiva aspekter såsom styckets känsla. I föreliggande studie erfars dessa två metoder vara som en kreativ sandlåda respektive en kreativ äng. Smith Brindle (1986) fokuserar på ett konkretiserande av det svårdefinierbara och uppriktande av tydliga gränser likt en sandlåda medan Stroud (2017) snarare lägger sin metods fokus på det subjektiva intrycket och mer diffusa, öppna restriktioner likt en äng. Båda metoderna erfors under observationstillfällena som positiva aspekter av de kreativa processerna, om än med ett något större krav på koncentration i Strouds metods fall. Allt detta sammanfaller väl med Soldhs (2009) arbete i vilket han noterar att den kreativa processen gynnas av väl valda och snart implementerade begränsningar, och det gäller även om stycket i fråga är fritt.

5.1.2 Kreativitet eller kunskap

Ur resultatet går det att utläsa ett flertal likheter mellan den här studien och andra arbeten med kompositionsfokus och fenomenologiskt perspektiv, även om dessa i sig inte håller en mycket högre akademisk nivå än självständiga arbeten för kandidatexamen. Soldh (2009) nämner att stora delar av komponerandet görs utifrån teoretiska kunskaper och erfarenheter snarare än en ur stunden frambringad upplevelse. Ett tydligt exempel på detta går att finna under komponerandet av B-delen i stycket skapat efter Smith Brindles metod, och då mer specifikt vid valet av ackordföljd. Denna valdes med teoretisk kunskap om principerna bakom konventionell harmonik, men flödet avstannade när en utmaning upptäcktes. I detta fall behövdes en kreativ infallsvinkel för att slutligen finna en lösning på det harmoniska problemet. Detta exempel kan också ses som ett exempel på den dragkamp mellan kreativitet och matematik som Rehn (2012) nämner i sin studie.

Bengtsson (2001) skriver om Husserls metod att uppnå den transcendentala, rena fenomenologin genom epochén. Epoché syftar till att sätta såväl objektets existens som subjektets existens i egenskap av människa i parentes och fokus ska istället läggas på det erfarna föremålets fullständiga innehåll som rent fenomen. Även om Engström (2016) tydliggör att varken subjekt eller objekt nödvändigtvis måste vara fysiska när fenomenologi används på handlingar kastar ändå den här och andra studier ett tveksamhetens ljus på om den rena fenomenologin överhuvudtaget går att applicera på komponerade. Som Soldh (2009) nämner så ligger den fenomenologisk inriktade kreativiteten i det centrala temat, det ursprungliga frö ur vilket kompositionen växer, men frågan är hur fri denna process egentligen är. Utifrån Grieg Viigs (2015) konstaterande att material utvinns ur personliga erfarenheter, musikalisk bakgrund och sociala kontexter kan det således argumenteras att ett lyckat användande av epoché leder till ett misslyckat försök till kreativt skapande. Om inte resultatet av denna studie stödjer denna ståndpunkt så säger den åtminstone inte emot den då ingen av de använda kompositionsmetoderna resulterade i ett skapande som inte grundades i tidigare erfarenheter.

5.2 Arbetets betydelse

Betydelsen av det här arbetet för mig personligen har varit att få en insikt i hur min kreativa process kan komma att påverkas av vilken kompositionsteknik som används, oavsett om det sker medvetet eller omedvetet. Den har dessutom gett mig en insikt i hur min tidigare intuitiva process för skapande fungerade, men även hur den begränsade resultatet. Studiens påverkan bör inte överdrivas, men den har till viss del tvingat mig att utveckla min förståelse för det egna komponerandet.

För mig såväl som för andra musklärare kan den här studien vara ett fönster in i en ny värld av uppmärksammande av subjektiva upplevelser som vi som musklärare erfar under de kreativa processer som både komponerande och annat skapande i undervisningen kan orsaka. Detta kan eventuellt även appliceras på kommande elever och de själva erfar sina skapandeprocesser. Studien kan ge förståelse för hur en individ – en själv, kollegor, elever eller andra – skapar och på så vis öppna upp för möjligheten att anpassa sitt bemötande, sitt förhållningssätt och sin undervisning för att kunna erbjuda bästa möjliga assistans för individens utveckling. Speciellt Strouds (2017) metod kan vara ett exempel på vilka kompositionstekniska erfarenheter elever kan ha tagit till sig innan mötet med etablerad musikutbildning.

Det kan utöver det tidigare nämnda vara blivande och verksamma lärare i andra ämnen än musik som finner nytta i det här arbetet. Även om arbetet enbart inkluderade mig själv och genomfördes i en mycket liten skala kan det, och speciellt för en eventuell framtida studie som utvecklar och breddar denna, blottlägga strukturer i elevers skapandeprocesser som går att appliceras i andra delar av skolan och utbildning i allmänhet. Det kan leda till ett utvecklat lärande och större förmåga till individanpassning.

5.3 Fortsatta forsknings- och utvecklingsarbeten

En uppenbar fortsättning på denna självstudie är att jämföra än fler tips, tricks och tekniker för komposition, och då i synnerhet etablerade tekniker med publicerad litteratur och andra erkännanden. Även tekniker med specifika mål, exempelvis kontrapunkt och serialism, kan undersökas för att bland annat bidra till en ökad förståelse av hur den kreativa processen kan påverkas av valet av kompositionsteknik.

Syften relaterade till föreliggande självstudie skulle kunna gynnas ytterligare av att en stor, eller åtminstone större, provstorlek används för ett mer allmänt signifikativt resultat. Möjligtvis kan observationsobjekten dessutom jämföras efter ett urval av kategorier – exempelvis ålder, biologiskt kön, socioekonomisk status, tidigare musikaliska erfarenheter eller liknande – för att utforska eventuella trender relaterade till dessa kategorier.

Ännu ett exempel på fortsatta forsknings- och utvecklingsarbeten relaterade till föreliggande självstudie är att använda ett liknande koncept för skapande och utvärderande av råd och metoder för kreativa processer. I och med fortsatta studier av sådan typ kan kanske vissa metoder eller delar av metoder utkristallisera sig som mer effektiva än andra. I framtiden kan dessa möjligtvis kombineras till, statistiskt sett, objektiva överlägsna metoder värda att utnyttja och lära ut i allmänhet eller till specifika kategoriska grupper.

6 Referenser

- Alkenäs, D. (2014). *Mitt Komponerande, Kreativitet och Teknik: Självtudie av den egna kompositionsprocessen* (Magisteruppsats). Tillgänglig: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:708008/FULLTEXT02.pdf>
- Bengtsson, J. (2001). *Sammanflätningar. Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*. Göteborg: Daidalos AB.
- Benson, B. E. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue - A Phenomenology of Music*. Storbritannien: Cambridge University Press.
- Bjørndal, C. R. P. (2005). *Det värderande ögat: observation, utvärdering och utveckling i undervisning och handledning*. Solna: Liber förlag.
- Grieg Viig, T. (2015). Composition in Music Education: A Literature Review of 10 Years of Research Articles Published in Music Education Journals. *Nordic Research in Music Education Yearbook*, 16, 227-257. Tillgänglig: https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2426741/NMPF_Aarbok_16_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Johansson, B. & Svedner, P-O. (2006). *Examensarbetet i lärarutbildningen Undersökningsmetoder och språklig utformning*. Uppsala: Kunskapsföretaget i Uppsala AB Läromedel och utbildning.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Lindberg, O. (2015). *Metoder Mot Mer Melodier - En observationsstudie i komposition och inspiration inom jazzgenren* (Självständigt arbete). Arvika: Musikhögskolan Ingesund. Tillgänglig: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:844207/FULLTEXT01.pdf>
- Rehn, V. (2013). *Att skriva musik - Magi eller teori?* (Självständigt arbete). Stockholm: Kungliga Musikhögskolan. Institutionen för musik, pedagogik och samhälle. Tillgänglig: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:642945/FULLTEXT01.pdf>
- Smith Brindle, R. S. (1986). *Musical Composition*. New York: Oxford University Press Inc.
- Enström, A. (2016). *Känsla för skådespelarkonst: mot en förståelse av tysta kunskaper och görandets fenomenologi* (Doktorsavhandling, Akademiska skrifter, 1). Umeå: Två Förläggare Bokförlag. Tillgänglig: <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:928674/FULLTEXT02.pdf>
- Soldh, A. (2007). *I huvudet på en kompositör: Den kreativa processen i handling och tanke* (D-uppsats). Örebro: Örebro universitet, Musikhögskolan. Tillgänglig: <http://oru.diva-portal.org/smash/get/diva2:372884/FULLTEXT01.pdf>
- Stroud, S. (2017, 17 juli). *What are some steps I can take to compose piano music?* [diskussionsforum]. Hämtad från <https://www.quora.com/What-are-some-steps-I-can>

[take-to-compose-piano-music](#)

Svenska konstnärer. (u.å.). *Ordlista*. Hämtad 2017-12-12, från
<https://www.svenskakonstnarer.se/start/ordlista.php?letter=alla>

Williams, B. J. (2010). *Music Composition Pedagogy: A History, Philosophy and Guide* (Doctoral thesis). Ohio: The Ohio State University. Tillgänglig:
https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1274787048/inline