

Hur ska det låta? Om ett samarbete mellan låtskrivare och arrangör

Hans-Erik Holgersson

När orkesterstycket *Spetsamossen* uruppfördes i januari 2022 i Växjö konserthus var det slutresultatet av två års samarbete mellan jazzsångerskan och låtskrivaren Carin Lundin och mig. Lundin hade skrivit melodierna och tillsammans hade vi utformat en nästan åtta minuter lång komposition, arrangerad och instrumenterad för symfoniorkester. Jag har under många år skrivit arrangemang för olika ensembler och orkestrar, men för mig var detta första gången som jag samarbetade med någon redan från den punkt då melodierna skapades. Tillsammans utvecklade vi idéer och utformade ett orkesterstycke som skulle lyfta fram de olika melodierna, men också som helhet få en dramaturgi¹ som vi båda kände oss nöjda med.

När idén till denna antologi kom upp tyckte jag att en beskrivning av detta samarbete skulle kunna bli ett intressant bidrag, där jag som konstnärlig utövare försöker beskriva en process som många gånger är osynlig och odokumenterad. Ett konstnärligt verk presenteras ofta för mottagaren först när verket anses färdigt och att då redogöra för tillkomstprocessens olika faser kanske inte känns nödvändigt eller meningsfullt för de inblandade. Det finns förstås exempel där konstnärer beskriver arbetet bakom ett verk (till exempel i brev och intervjuer), och kanske också vilka svårigheter som uppstod under arbetet. Programblad och cd-konvolut innehåller ibland texter där en kompositör analytiskt beskriver sitt verk, men det är sällan jag har hittat texter där jag får läsa mer i detalj om tillkomstprocessen.²

Inom populärkulturen, som till exempel film, popmusik och musikalerna, ser jag ofta exempel på att det har funnits flera personer inblandade i det kreativa arbetet. Dessa personer kopplas många gånger till olika konstnärliga roller eller funktioner (till exempel som låtskrivare, producent, arrangör, författare, regissör, scenograf, koreograf och liknande). Även om tillkomstarbetet inte heller här redovisas i detalj kan jag ändå tänka mig att det ibland har förekommit ett kollektivt givande och tagande av idéer under arbetsprocessen – där man inte alltid begränsar sig till sin yrkestitel – för att det så småningom skall uppstå ett färdigt verk.

¹ När jag använder begreppen "dramaturgi" eller "dramaturgisk" i denna text är innebörden såsom Aristoteles formulerade det: verkets "formella uppbyggnad respektive dess förmodade verkningar på sina åskådare" (Nationalencyklopedin: "Dramaturgi").

² Däremot finns ju inom musikvetenskapen en lång tradition av att studera och beskriva kompositörers tillvägagångssätt.

Inom konstmusiken vill jag påstå att ett musikstycke, med få undantag, bara förknippas med *en* upphovsperson.³ Historiskt sett förväntas denna person – kompositören – behärska alla led i färdigställandet av ett nytt verk, från en första idé till ett färdigt partitur. Detta synsätt, där *komposition*, *arrangering* och *orkestrering* anses höra till en och samma yrkesroll, finns fortfarande kvar, menar jag. Det framgår exempelvis av terminsöversikten och utbildningsplanen för Kungl. Musikhögskolans kandidatutbildning i ”Komposition med inriktning konstmusik”. Där ingår, förutom ämnet komposition, även instrumentation, kontrapunkt, harmonik och formlära. I innehållet för en motsvarande utbildning på Guildhall School of Music & Drama i London listas, förutom ”composition”, också ämnena ”orchestration”, ”harmony” och ”counterpoint”, och på Hochschule für Musik Hanns Eisler i Berlin hittar jag ”Tonsatz”, ”Kontrapunkt” och ”Instrumentation” i modulöversikten för kandidatutbildningen i komposition.

En utbildad kompositör kan naturligtvis samarbeta med andra under sitt yrkesliv, men utifrån dessa tre exempel verkar ändå tanken om en kompositör som behärskar olika specialkompetenser leva kvar; den utbildade kompositören skall besitta alla verktyg för att kunna gestalta sin musikaliska idé. Detta ”auteurtänkande” – att en person alltså är både idégivare och ansvarig för flera led i ett kompositionsarbete – kanske är en förklaring till att skapandeprocessen många gånger förblir osynlig. Det uppstår ingen självklar mötesplats där kompositören ombeds beskriva eller argumentera för sitt skapande arbete.

I denna text kommer jag att beskriva hur samarbetet kring orkesterverket *Spetsamossen* kom till skott, hur arbetsprocessen såg ut under ett drygt år, hur det var att vara musikaliskt kreativ tillsammans med en annan person och hur slutresultatet blev. Jag resonerar också kring begreppet arrangör, vilka roller jag själv växlade mellan i detta samarbete samt hur styckets storform gav mig idéer kring hur jag kunde tänka dramaturgiskt när jag skulle utforma orkestreringen.

Tillkomsten av Spetsamossen

Bakgrund

Växjö Stads Symfoniorkester kan beskrivas som en traditionell orkesterförening, där amatörer, musikstuderande, musiklärare och yrkesmusiker spelar tillsammans. Orkestern har sedan många år en etablerad arbetsrutin med repetitioner varje vecka och återkommande konserter under spelåret. Sedan cirka tio år har jag arbetat med orkestern regelbundet och tycker mig känna såväl de individuella musikerna som den kollektiva orkestern ganska bra. Jag vet för det mesta vilken musik som är tacksam att

³ I ett musikdramatiskt verk finns det förstås en kompositör och en eller flera librettister, men sett i ett historiskt perspektiv uppfattar jag det som att vi oftare förknippar en opera mer med kompositören än med librettoförfattaren.

arbeta med och vad vi måste återkomma till i det långsiktiga repetitionsarbetet (till exempel intonation och balans).

När Växjö Stads Symfoniorkester skulle fylla 40 år 2020 tog styrelsen initiativet till att få ett beställningsverk skrivet till orkestern, som kunde framföras vid en kommande jubileumskonsert. Förfrågan gick till jazzsångerskan och låtskrivaren Carin Lundin. Hon är uppvuxen i Växjö och fick sin första musikaliska skolning i ortens musikskola. Lundin är sedan många år en etablerad artist med ett flertal utgivna cd. I hennes repertoar ingår eget material och många av dessa låtar har hon också spelat in med sin egen jazzensemble. Kopplingen till Växjö och hennes erfarenhet av att komponera låtar gjorde Lundin till ett spännande val för detta beställningsverk.

Redan när Lundin fick frågan fanns också en idé att hon och jag skulle samarbeta för att få låten spelbar för orkester. Jag skrev i ett av de första e-postmeddelandena 2 januari 2020 att ”det skall vara instrumentalt och ca 5-7 minuter långt, d v s inte för långt och inte för svårt [...] [D]u kan tänka det mer som en låtkomposition och att du och jag sedan tillsammans arbetar fram hur de olika instrumenten skall spela”. Lundin svarade två dagar senare att

denna förfrågan [...] gör mig både livrädd och upprymd samtidigt!! Det låter som ett spännande uppdrag och jag vill gärna göra ett försök! Nej, någon vana att skriva för orkester har jag ju inte alls, så det förutsätter ett samarbete med dig – helt klart. Jag får många idéer och är säker på att vi kan få till något riktigt spännande tillsammans (Lundin 4 januari 2020)⁴

Här etablerades alltså tidigt förutsättningarna för ett samarbete oss emellan. För mig kändes det tillfredsställande att jag kunde fungera som ett slags filter för att Lundins låtidéer skulle bli så väl fungerande för Växjö Stads Symfoniorkester som möjligt. Från början var uruppförandet inplanerat till en konsert under 2020, men på grund av Coronapandemin blev det framskjutet till januarikonserten 2022.

Samarbetsformen

Med Lundin boendes i Stockholm och jag i Växjö blev e-posten den enklaste kommunikationskanalen. Efter att Lundin hade tackat ja skrev hon att

[j]ag tänker mig alltså det hela som en lång låt (5-7 min). Kanske med verser och refränger som kommer tillbaka. Men också mellanspel, tonartsbyten, melodi i oktaver, byten från 3/4 till 4/4, parti med bordunton i botten, kanske ganska tomt parti med bara soloinstrument i fokus med kontrabasar / slagverk ...med flera idéer. [...] Men som sagt, jag är ju helt ovan att ens tänka stor orkester, så det får ju vara att du arrangerar mina melodier och idéer, tillsammans med dina idéer. (Lundin 12 januari 2020)⁵

⁴ All e-postkorrespondens mellan Carin Lundin och mig finns sparad i mitt arbetsmaterial.

⁵ Om dokumentationen: Redan i det initiala skedet av vårt samarbete hade jag tanken att detta skulle kunna bli underlag för en beskrivande text. Parallellt med att arbetet och

I mitt svar dagen därpå skrev jag att ”den stora skillnaden mellan ’låttänkandet’ och orkesterkomponerandet är kanske att musiken inte måste ha ett ’groove’ hela tiden. Man kan arbeta med stillaliggande klanger, ungefär som en a cappella-kör” (Holgersson 13 januari 2020). I början av mars skrev Lundin att hon hade börjat skriva på en vals. Lundin skickade sina låtidéer nedskrivna i ett notskrivningsprogram och jag skickade ibland tillbaka notfiler med olika idéer för Lundin att reagera på. För att förtydliga en del idéer spelade jag för vissa partier även in filmer, där jag kommenterade mina förslag till instrumentation.⁶

Formen växer fram

Den 28 mars 2020 kom den första notfilen till mig:

Figur 1. Början på den allra första låtidén, en vals [= Vals 1].

Lundin gav då också en kortare beskrivning kring varför hon hade börjat kalla stycket *Spetsamossen*:

[P]å 60-70-talet när jag var liten bodde vi på Seminarievägen, och det var ofta cirkus och tivoli på Spetsamossen, kanske är det så fortfarande. Så lite av den känslan – cirkus, tivoli och musik kommunicerar utan vanligt språk – alla förstår oavsett härkomst. Jag [...] har [...] lagt till stämmor här och där om jag hört nåt som blir fint. (Lundin 28 mars 2020)

e-postdialogen tog fart började jag också att spara alla mejl, olika melodiidéer och instrumentationsversioner. När jag skickade förslag i form av notfiler döpte jag de olika dokumenten utifrån ett datum och ibland även med ett förtydligande, till exempel ”Spetsamossen 21 juni – slutet version 2” eller ”Spetsamossen 21 juni – 4/4-delen, ver 4”. Ibland skickade jag tillsammans med notfilerna en kommenterande film, och av storleksskäl fick jag då använda filöverföringstjänster, som gick utanför vår mejlkonversation. För att få rätt kronologi på samarbetets olika mejl och filöverföringar skapade jag också ett dokument i datorn, där alla mejltexter kopierades in, kopplade till rätt datum, och med kommentarer om eventuella bifogade filer. Jag transkriberade också mina muntliga kommentarer i de filmer som Lundin hade fått, så att jag ännu enklare skulle kunna hitta kopplingar mellan idéer och lösningar. Dessa texter lades också in i dokumentet. Alla musik- och videofiler finns sparade i mitt arbetsmaterial.

⁶Lundin skickade sina melodier noterade i programmet MuseScore. Jag arbetade i MuseScore (när jag ville visa olika idéer om harmonisering) och i programmen Finale eller Sibelius (när jag började utveckla instrumentationen).

Melodiiden som helhet hade i detta stadium en ABA-form, där B-delen hade en tydlig kontrast mot valsens, bland annat eftersom den var utformad i 4-takt och hade en synkoperad melodi.

Formdel	A		B	A1	Coda
Melodi	Vals 1		Kontrastdel	Vals 1	
Tonart	Bb-dur	c-moll	C-dur	Bb-dur	C-dur

Figur 2. Den första formöversikten.

Även om notexemplet i figur 1 bara innehåller tre faktiska stämmor (melodi, baslinje och en mellanstämma som lyfter fram viktiga toner i harmoniken) fanns ändå mycket information för mig som nu skulle börja fundera på hur man kunde överföra detta till orkesterns instrument. Eftersom ackordbeteckningar fanns angivna var det också möjligt att arbeta fram fler mellanstämmor.

Jag tyckte dock att melodiförslaget i sin nuvarande version var för kort (cirka tre minuter) och i mitt svar några dagar senare bad jag Lundin fundera över formen ”utifrån ett perspektiv på ca 7 minuter” (Holgersson 1 april 2020). Jag gav också någon idé kring att bygga upp ett intro ”med fragment från valsens och låta dem bli tematiska byggstenar” (ibid.). I detta läge såg jag inte heller hur B-delen med sin 4-takt skulle kunna komma som en naturlig fortsättning på valsens A-del: ”Tänker du dig det som en kontrastdel till valsens, eller som en egen idé?”, blev min fråga till Lundin (ibid.). Innan orkestreringsarbetet inleddes på allvar ville jag få en bättre överblick av kompositionen som helhet, dels för att kunna få rätt balans i instrumentval, dels för att kunna utforma en dramaturgi som skulle gynna helheten i och med att vissa delar förmodligen återkommer medan vissa delar skall fungera kontrasterande eller kanske vara mer av överledningskaraktär.

Knappt två veckor senare hade Lundin skrivit ytterligare två valser, båda i c-moll. Ytterligare två veckor senare, mot slutet av april, hade Vals 3 blivit dubbelt så lång. Den började som tidigare först i c-moll, men följdes nu av en vända i ciss-moll, med ett inskrivet improvisationssolo. Detta var något som Lundin hade skrivit om redan i januari⁷ och nu hade den idén landat i ett improvisationsparti. Lundin var dock öppen för att partiet kunde spelas med en noterad melodi, som skulle vara i en improviserad stil.

⁷ ”Kanske [ett] ganska tomt parti med bara soloinstrument i fokus” (e-post 12 januari 2020).

Lundin var överhuvudtaget väldigt tillåtande att hennes idéer kunde få byta plats och byggas om: ”Jag har skrivit alltihop som att det ska fungera i den följden, men det kan vi absolut ändra, med andra övergångar eller tonarter eller kasta om ordning – det kan du bestämma” (Lundin 11 april 2020).

Vi fortsatte att utbyta idéer och flytta runt melodier och även tänka i tonartsrelationer mellan de olika delarna. I slutet av februari 2021, ett drygt år efter att vi mer handfast hade påbörjat samarbetet, var vi framme vid den slutgiltiga formen och hur tonartsrelationerna mellan delarna skulle se ut. Speltiden visade sig nu vara – utifrån notskrivningsprogrammets tidsräkningsfunktion – knappt åtta minuter, alltså något mer än de sju minuter som hade varit målet från början.

Formdel	Intro	A	B	C	C1	C2	D	B1	A1	Coda
Melodi		Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Kontrastdel	Vals 2	Vals 1	
Tonart	c-moll	Bb-dur	c-moll	c-moll	ciss-moll	d-moll	D-dur	g-moll	Bb-dur	C-dur

Figur 3. Formöversikten över den slutgiltiga versionen. De färgmarkerade formdelarna refererar till den första formöversikten i figur 2. Kontrastdelen har nu bytt tonart till D-dur.

Parallellt med att formen som helhet började bli överblickbar hade jag påbörjat orkestreringen. Jag skrev den 8 februari 2021 att ”[j]ag har gjort de första 52 takterna och har några olika idéer på några ställen. Jag skickar därför en film via WeTransfer som du kan titta och lyssna på. Bifogar de 2 partituren här i mejlet”. På samma sätt som Lundin hade skickat melodiidéer i pianonotation till mig tidigare, började jag nu skicka orkestreringsförslag till henne. Jag gjorde ljudfiler från notskrivningsprogrammet för att ge Lundin något slags klingande exempel. Efter några veckor av ändringar av såväl små detaljer som större partier skrev jag att ”vi nog [är] i hamn med helheten och jag fortsätter med detaljerna, t ex mer slagverk och sånt. Vi hoppas att vi kan uruppföra detta på nyårskonserterna 8 januari” (Holgersson 20 april 2021).

Komponera och arrangera: Olika melodier kräver olika lösningar

Att komponera tillsammans

Under det första året handlade vårt samarbete om att få ihop de olika melodiidéerna till en fungerande helhet. Arbetsinsatsen därefter handlade om att bestämma ackorden, men så fort man väljer ackord uppstår också frågan om baslinje och hur baslinjen fungerar mot melodin. I grunden hade hela stycket angivna ackord, men ju mer vi arbetade med helheten desto mer blev det möjligt att ibland förändra delar av harmoniken. Detta tog mycket tid med

ibland många alternativ – som jag inte alltid konfronterade Lundin med – innan den slutgiltiga versionen bestämdes.

Ett första utkast till ett intro till *Spetsamossen* kom i mitten av maj 2020 (se figur 4 nedan). Här hade Lundin tagit upp en idé som jag hade föreslagit i början av april: att låta ”fragment från valsen [...] bli tematiska byggstenar” (Holgersson 1 april 2020).

Mitt svar, efter att jag hade spelat igenom musiken var att ”man kan vänta med F-dur och hålla sig till Fm och Ab först, så att man inte börjar ’utveckla’ tonarten redan i introt” (Holgersson 22 juni 2020). Här blev min roll mer av en medkompositör. Lundin återkom några veckor senare och skrev att ”jag förstår vad du menar med att vänta med Bb-dur-känslan, men [jag] vill i så fall ändra melodin, särskilt i takterna över Ab6, nu blir melodin istället en ters upp, känns bättre” (Lundin 10 juli 2020).

The musical score is divided into three main sections:

- Original:** Shows the initial melody and chords: Cm, G7/D, Cm/Eb, F7.
- Förslag (Proposal):** Shows a proposed change with numbered measures 1-7. Chords are Cm, G7/D, Cm/Eb, and Fm7.
- Slutversion (Final version):** Shows the final arrangement with measures 8-14. Chords include Cm/G, Ab6, and F7/A. A blue arrow points from measure 12 to measure 13, indicating a melodic shift.

The bottom section of the score (measures 15-20) shows further chordal development with chords like Bb, Eb maj7, Cm, Cm7/Eb, and Cm7/F.

Figur 4. Utvecklingen av introts melodi och ackord. För att fördröja Bb-durackordet föreslog jag en upprepning av melodin i takterna 11-12 och ackordet Ab6 innan F7/A. I och med detta ville Lundin flytta melodins placering i takterna 9-12 (inramat i rött).

I arbetet med detta intro upplevde jag att våra olika roller och funktioner blev väldigt tydliga. Jag tänkte på den längre harmoniska linjen utifrån att Vals 1 så småningom skulle komma, men hade inga synpunkter på de melodiska idéerna. För Lundin blev det däremot viktigt att få ändra melodin när jag ville ändra ackorden. För mig blev detta ett exempel på hur en låtskrivare kan ha en stark uppfattning om melodins toner i relation till ackordklangen (och då indirekt även med basstämman). Detta kan jag inte förutse, eftersom jag hör melodin och ackorden på mitt sätt, och i rollen som arrangör tänkte jag här mer utifrån storformen än hur enskilda toner påverkades genom en förändring av ackorden.

Melodierna hade jag sällan synpunkter på. Det enda önskemålet om ändring gällde en rytmfigur i Vals 2, som jag ville förenkla, med tanke på orkesterns spelkapacitet. Så blev det också:



Figur 5. Originalrytmen (på det övre notsystemet) och den förändrade rytmen i Vals 2.

Lundins låtskrivarbakgrund är att skriva låtar för mindre jazzgrupper med ackompanjemangsfunktionen i kompgruppen. När Lundin skickade mig sin Vals 3 (se "Original" i figur 6) fanns det – för mig – ett problem i att den bestod av många långa toner, vilket gjorde att melodin inte hade en självklar framåtrörelse. En lösning kunde vara att göra en mer rytmisk basstämman, men det skulle också förändra grundkaraktären på melodin, tyckte jag. Däremot kunde jag föreslå förändringar av harmoniken. När baslinjen blev mer stegvis och mer kromatisk tyckte jag att det uppstod en riktning i baslinjen och i musikalisk bemärkelse alltså en framåtrörelse i musiken:

The image shows three staves of music for measures 93-100. The top staff is the 'Original' version with chords Cm, Cm/E_b, Cm, Cm/E_b, Cm, Am7-5, G/B, Fm/C. The middle staff is 'Harmonisering 1' with chords Cm/G, Cm/G, Cm/G, G, Adim/G, G7, A_b7, D7/A, G(B), Fm/C. The bottom staff is 'Harmonisering 2' with chords Cm, Cm/B_b, A_bmaj, Gsus G, Adim/G, Dm-5/A_b, Adim, G/B, Fm/C. Red arrows in the bottom staff point from Cm to Cm/B_b and from Gsus G to Fm/C. Blue arrows point from Cm to Gsus G and from A_bmaj to Fm/C.

Figur 6. Lundins original av Vals 3 och mina två harmoniseringsversioner av takterna 93-100. Harmonisering 2, med basstämans motrörelse (röda pilar) till melodin (blåa pilar), blev den vi använde i slutversionen.

Att arrangera valserna

I ett av de första mejlen i vår korrespondens skrev Lundin att hon "[h]åller på med en vals" (Lundin 1 mars 2020). Att Lundin satte en genreetikett så tidigt i processen, åtminstone på *ett* melodiuppslag, betydde mycket för min ingång i samarbetet. Med Lundins bakgrund som jazzkompositör skulle hennes melodier kunna ha blivit mer utpräglad jazzidiomatiska, vilket kanske hade berett ett problem, eller åtminstone en större utmaning, om en sådan idé skulle överföras till symfoniorkester. Tanken från min och orkesterns sida var ju inte att få en längre jazzkomposition, som hade krävt en kompgrupp tillsammans med symfoniorkestern, utan att faktiskt få melodimaterial som lämpade sig för att arrangeras och instrumenteras för symfoniorkester.

Valsar komponerade för symfoniorkester finns det många av, både sådana som är tänkta att dansas till och mer konsertanta kompositioner. Även om jag inte direkt medvetet använde mig av några tidigare valskompositioner som referensverk har jag förstås hört många och även dirigerat några.⁸ En traditionell vals, när den är skriven för symfoniorkester, förknippar jag ofta med valsefterslag i mellanstämmorna. Eftersom Lundin till slut hade skrivit tre olika valser, blev utmaningen att få en variation mellan dem, så att inte alla tre valser blev arrangerade med samma lösning. Lundin och jag diskuterade dock aldrig våra eventuella olika referenser till genren vals.

Vals 1 hade en så pass aktiv melodilinje att efterslag bara skulle ha stört den melodiska idén, och dessutom hade Lundin redan skrivit en väl fungerande motstämna i mellanregistret (se figur 13). Vals 2 hade däremot

⁸ I första hand tänker jag då på kompositörer som Antonín Dvořák, Pjotr Tjajkovskij, Aram Chatjaturjan och Dmitrij Sjostakovitj.

en melodi som ofta stannade upp på längre toner på tvåan och trean i takten (se figur 5), vilket inbjöd till att utforma ett arrangemang med traditionella efterslag och en motstämma.

Vals 3 blev mer tillbakadragen i ackompanjemanget, först med ett jämnt åttondelsackompanjemang (från takt 93), sedan med mer kontrapunktiska stämmor (från takt 111) för att slutligen spelas som en jazzvals med vispar på trumsetet (från takt 127), där trombonsolisten improviserar.

I vissa fall i det kontrapunktiska arbetet (för både Vals 2 och 3) fick jag gå tillbaka och ändra ett ackord eller en ton i baslinjen än en gång, för att motstämman skulle få bästa möjliga förutsättning för samklang med melodin och placering i ackordklangen. Dessutom var jag tvungen att tänka på svårighetsgraden på instrumentalstämmorna överhuvudtaget, så att de inte blev för krävande för musikerna i orkestern.

När Vals 3 hade fått sin nya harmonisering fortsatte jag att skriva en motstämma som hade ganska tydliga inslag av ”fråga-svar” och komplementärrytmik:

Figur 7. Takt 97-107: Vals 3-temat i oboe med en motstämma i klarinet. Harmoniken som stämmorna stödjer sig på kommer från "Harmonisering 2" (se figur 6, takt 97 och framåt).

Att byta taktart

Det svåraste för mig var att få in kontrastdelen i 4-takt så att den skulle fungera i helheten eftersom all övrig musik går i 3-takt. Jag kände att det krävdes några nya, inskjutna takter här för att mjuka upp övergången mellan Vals 3 i d-moll och det kontrasterande 4/4-partiet i D-dur. Jag förklarade mina tankar i en film till Lundin:

[J]ag har inte riktigt vetat hur jag ska docka ihop det. Just nu så har jag tänkt [...] ett slags överledning här, bokstav E, där jag citerar lite grann från valsens fast i en fyrtakt. Och så småningom tar det oss in till det här som du kallar glassbilstemat. Skarvtakterna här emellan är för att komma överens med tonarten och karaktären, så det får du tycka till om. (Holgersson 2 mars 2021)

I denna överledning ("skarvtakterna") citerade jag alltså melodin från Vals 2 (se figur 5), vilket också Lundin hade gjort i introt (se figur 4).

Figur 8. Takt 143-149: Överledningen till kontrastdelen, här noterat på tre system för att göra det mer överskådligt.

Utmaningen, som jag såg det, var att försöka minimera upplevelsen av att det var tre musikaliskt ganska olika delar (slutet på Vals 3 – överledning – kontrastdel), och istället försöka skapa ett flöde som dels gick från 3-takt till 4-takt, dels från d-moll till D-dur. I figur 8 visas hur jag introducerar en sextondelsrörelse mot slutet. Denna figur hade jag redan skrivit i kontrastdelen, som ett ackompanjemang i stråkarna till valthornens och trumpeternas kontrastdelstema ("glassbilstemat") (se figur 9). Genom att först citera något lyssnaren redan har hört (figur 5) och sedan citera något lyssnaren snart skulle få höra (figur 9) hoppades jag att detta skulle minska upplevelsen av tydliga skarvar mellan de olika delarna.

Figur 9. Takt 158-161: Trumpeterna (överst) spelar temat i kontrastdelen med sextondelsrörelser i stråkarna som ackompanjemang.

I instrumentationsarbetet kan valet stå mellan att antingen förstärka de olika delarnas karaktär, eller försöka få delarna att mer skarvlöst följa på varandra. Inget av alternativen upplever jag som mer rätt än det andra, men om jag mest jobbar utifrån den första ansatsen kanske upplevelsen av ett potpurri blir tydligare, där varje ny idé presenteras med en ny musikalisk lösning. Om jag istället försöker göra skarvarna mer ohörbara kanske kompositionen uppfattas mer som *ett* flöde, ett sammanhängande stycke. Min komponerade överledning till 4/4-partiet är ett exempel på det sistnämnda.

Codan

Spetsamossens allra sista takter, cirka 20 sekunders musik, var nog det som Lundin och jag arbetade mest med. När valsmelodin var färdigspelad återstod i pianooriginalet bara en växling mellan två olika ackord, men ingen egentlig melodik. Här provade jag olika idéer att väva in citat från de tidigare valserna: ”Sen kommer man till slutet här och då tar jag in det där valsцитatet, så den ligger lite grann där i maj7-/maj9-placeringen” (Holgersson 15 mars 2021). Med vissa idéer följde att jag också började ändra ackorden för att ”få utrymme” för citaten (se figur 10). Lundins reaktion på detta var:

Oj, det blev ju en stor förändring, där du också lade in citat från ”vanliga valsmelodin”. Jag menade inte att ändra så mycket, mer än meloditonerna i horn och trombon, gick inte det? Tycker ju att det är fint med bastonerna c och g i kontrabas/tuba på slutet, det försvann också nu. (Lundin 11 april 2021)

The image shows a musical score for measures 247-249. It consists of four staves. The top staff is for Träblås (Trumpets), the second for Bleckblås (Trumpets), the third for Stråkar (Strings), and the bottom for Piano. The piano part shows three measures with chords: Cmaj7, F9/G, and Cmaj7. The trumpet parts show melodic lines, with the top staff having a prominent line and the second staff having a more rhythmic line. The string part shows a harmonic accompaniment.

Figur 10. Takt 247-249: En av versionerna för slutet på *Spetsamossen*. Träblås citerar Vals 1 och bleckblås citerar Vals 2. Längst ner visas Lundins pianooriginal.

Vi var överens om att på något sätt citera valsmelodiken i detta slutparti, men det blev efter några olika versioner tydligt för mig att jag inte kunde gå ifrån den ursprungliga harmoniken alltför mycket. I slutversionen blev det Vals 2-temat som citerades (samma tema som hade presenterats i inledningen). Nu spelades temat av trumpet och trombon medan resten av orkestern förstärkte harmoniken.

The image shows a musical score for measures 247, 248, and 249. The score is arranged in four systems. The first system is for Träblås (Woodwinds), the second for Bleckblås (Brass), the third for Stråkar (Strings), and the fourth for Piano. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The piano part includes chord markings: Cmaj7, F9/G, and Cmaj7.

Figur 11. Samma takter i slutversionen.

Lundin skrev den 20 april 2021: ”Jamen visst!?! Ger lite mollkänsla innan det duriga slutet, det låter fint tycker jag!”.

Begreppen arrangering, instrumentation och orkestrering

Arrangering brukar beskrivas som att man lägger till stämmor till en befintlig melodi. Melodins toner (och tonernas ordning) får inte ändras, men i den mest generösa tolkningen av begreppet kan arrangören i övrigt komma med helt egna idéer eller förändra redan etablerade versioner. Arrangemangets syfte – och arrangörens utmaning – bör dock, i de flesta fall, vara att alltid ge melodin bästa möjliga förutsättningar för att fungera i helheten.

Definitionen för arrangörens roll och insats – när det gäller detaljnivån – är ofta otydlig och flytande, och sällan tydligt dokumenterad, menar jag. Jonathan Tunick, en av de mest rutinerade arrangörerna på Broadway sedan 1970-talet⁹, menar att begreppet arrangering, i sin mest öppna definition, innebär att färdigställa ett musikstycke som på något sätt inte anses färdigt: ”Whatever is left undone we have to do”.¹⁰ Enligt Tunick innebär arrangeringsarbetet att harmonisera, skriva motstämmor och instrumentera, men i vissa fall handlar det också om att komponera och att helt enkelt färdigställa stycket.

⁹ Tunick har till exempel tilldelats priserna Emmy (1982), Grammy (1988) och Tony (1997) samt Oscarsstatyett (1977) för sitt arrangerings- och orkestreringsarbete med musikalerna. <https://masterworksbroadway.com/artist/jonathan-tunick/> [hämtad 2023-05-17]

¹⁰ Tunick i en paneldiskussion 19 oktober 2009, citerad i Schimmel (2014).

För mig handlar arrangeringsarbetet mycket om att berika kompositionen med stämmor i mellanregistret, och då inte bara som rytmisk utfyllnad utan även som tydliga motmelodier. Den musikaliska tekniken som jag ofta faller tillbaka på är kontrapunkten. Där handlar det om att utforma melodiska rörelser som samspelar med melodin, till exempel genom imitation eller med komplementärrytmik.

Att instrumentera de olika stämmorna i ett arrangemang handlar inte bara om att kombinera en stämma med ett instrument. Så fort styckets form väl är bestämd måste jag också fundera ur ett dramaturgiskt perspektiv. Orden ”instrumentation” och ”orkestrering” används ibland som synonymer, syftande på de instrument och de instrumentgrupper som skapar en orkesterklang. Ibland kan dock begreppen ha olika fokus. Kennan & Grantham (1990, s. 2) skriver i förordet till boken *The technique of orchestration* att ”instrumentation” mer handlar om de individuella instrumenten och ”orkestrering” om processen kring att skriva för orkester. Kennan & Grantham skriver dock att begreppen ibland överlappar varandra, men många böcker i ämnet orkestrering har en uppdelning där instrumenten först presenteras separat, och därefter en del som beskriver och ger exempel på hur instrumenten kan samverka i en orkester.¹¹

Instrumentation skulle då kunna ses som mer av ett hantverk (att ha kunskap om de individuella instrumenten), medan orkestrering kan påminna om ett konstnärligt skapande, mer att likställas med att komponera. Den amerikanske tonsättaren och musikteoretikern Walter Piston inleder sitt förord i sin bok *Orchestration* med ”The true art of orchestration is inseparable from the creative act of composing music” (Piston 1955: vii) och även Ertuğrul Sevsay tar upp detta i förordet till sin orkestreringsbok: ”[T]he discipline of orchestration [...] should be regarded as the ’aesthetical aspect’ of our teaching” (Sevsay 2013: xv).¹²

När jag nu beskriver *Spetsamossens* olika delar utifrån *instrumentationen* syftar det på hur instrumenten spelar, men när jag resonerar om styckets storform och arbetet med att skapa en musikalisk dramaturgi är det *orkestreringen* som hamnar i fokus. Robert Russell Bennett, som arrangerade och orkestrerade en mängd musikaler på Broadway, och då samarbetade med låtskrivare som till exempel George Gershwin, Jerome Kern och Cole Porter, har uttryckt detta passande: ”The music [...] is what there is to say. The orchestration is how you say it” (Suskin, 2011:181).

Lundins reaktioner på min instrumentation

Allt eftersom jag började instrumentera de olika avsnitten och bit för bit skickade förslag till Lundin i form av ljudfiler kom också återkoppling från

¹¹ Se till exempel Piston (1955), Kennan & Grantham (1990) eller Blatter (1997).

¹² Just detta diskuterar den finländske musikern och musikteoretikern Ville Komppa i sin artikel ”Discussing orchestration as an art” (2013). Han tycker att orkestrering sällan lyfts fram som en estetisk handling i teoretiska böcker. Det blir alltför ofta mer exemplifierat utifrån detaljerna och det praktiska arbetet (s. 76).

henne. Möjligen bjöd denna del av samarbetet på fler överraskningar för Lundin än för mig. Jag hade ju pianoverversionen att utgå ifrån, men tillsammans med vissa beskrivande ord (till exempel ”cirkus” och ”tivolii”) började jag ganska tidigt att tänka på melodierna utifrån olika instrument och tänkta arrangeringslösningar. Detta var dock inget jag tog upp med Lundin innan jag presenterade min färdigarrangerade och instrumenterade version.

När Lundin lyssnade på mina instrumentationsförslag ställdes de rimligen mot de klangliga idéer som hon kanske hade tänkt i sitt inre hörande och försökt beskriva. Dessa eventuella olika ljudbilsassociationer var dock inget vi tog upp i vår konversation. Ibland gällde Lundins återkoppling längre partier, till exempel ”gällande takt 93–108 tycker jag mycket om version 3! Vilken rörelse och vilka klanger! Men visst det kan ju vara mer stillastående i c-moll-delen och sen mer komplext i ciss-moll” (Lundin 21 februari 2021). Men hon kunde också ta upp isolerade detaljer som att hon ”gärna [vill] ha kvar kontrabasens pizzicato på ettorna, gillar treklangerna, superfint med uppgången i takt 44, underbart med g som går till ass i takt 48, 49, bra med lämnad etta i ostinatot takt 51. Ljuvligt!” (ibid.).

När det gällde Vals 2 beskrev Lundin att känslan här påminde henne om ”lite positivspel eller lite som i början på ’Where I want to be’ ur *Chess*,¹³ ja lite cirkus” (Lundin 29 april 2020). När jag läste detta blev det en tydlig ljudbilsassociation för mig. Lundin och jag är ungefär jämgamla och *Chess*-albumet hade jag lyssnat mycket på. För orden ”positivspel” och ”cirkus” tänkte jag ganska snart på den italienska filmtonsättaren Nino Rota, som skrev musik till många av regissören Federico Fellinis filmer. Kanske var det Lundins mollmelodi med kromatik som gjorde att jag kunde associera den till Nino Rotas musik. I den fortsatta konversationen kallades nu valsens för ”Fellini-valsens”. Möjligen var det jag som döpte den till det, eftersom jag fortsatte att associera från ”cirkus” till regissören ”Fellini” och då vidare till Nino Rotas musik. Min klangliga målbild blev att skapa en tung vals med mycket blåsfärg. När jag senare repeterade med orkestern kom det också flera kommentarer i stil med att ”det låter som musik till en film”, vilket kanske innebar att vi faktiskt var flera som associerade på liknande sätt kring Lundins melodi och min instrumentation.

Orkestrering: Att förstärka formen och skapa dramaturgi

Ett potpurri eller en längre berättelse?

Spetsamossen kan beskrivas som ett montage av olika melodier. När formen var bestämd och arrangeringsarbetet tog vid funderade jag mycket kring hur jag skulle kunna behålla lyssnarens intresse under ett drygt sju minuter långt musikstycke. Om ett stycke alltför mycket blir ett potpurri av melodier upphör

¹³ *Chess* är en musikal av Benny Andersson, Tim Rice och Björn Ulvaeus. Den hade premiär i London 1986, men musiken släpptes på en dubbel-lp redan 1984.

storformens betydelse och då tappar det, enligt mig, en av de viktigaste komponenterna i ett längre pågående musikstycke: dramaturgin.

Det finns många musikstycken som på pappret kan beskrivas som en ihopsättning av väldigt olika idéer (melodier, ackompanjemangsfigurer, rytmer, tonartsrelationer, klangfärger med mera), och där delarna – från ett kompositions-/ arrangeringsperspektiv – ibland har otydlig relation till varandra. Detta hindrar dock inte att en lyssnare kan uppfatta musiken som ett musikaliskt berättande med en fungerande dramaturgi, även om upphovspersonen fortfarande kan separera de olika idéerna.

I grunden består melodimaterialet i *Spetsamossen* av tre olika valsteman och en kontrastdel i 4-takt. Figuren nedan visar en mer schematisk bild av kompositionen utifrån ett tidsperspektiv, de olika formdelarna, tonarterna och den huvudsakliga instrumentationsidén:

Formdel	Intro	A	B	C	C1	C2		D	B1	A1	Coda
Melodi		Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Övre raveling	Kontrastdel	Vals 2	Vals 1	Vals 1
Tonart	c-moll	Bb-dur	c-moll	c-moll	cis-moll	d-moll	modulerande	D-dur	g-moll	Bb-dur	C-dur
Taktnummer	1	21	53	89	111	127	145 150	179	201	227	
Speltid per formdel	30"	48"	54"	54"	25"	48"	12"	57"	54"	38"	45"
Linjär speltid (enligt notskrivningsprogrammet)	0:00"	1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'			
Storform	"Första tredjedelen"			"Andra tredjedelen"				"Sista tredjedelen"			
Huvudsaklig instrumentationsidé											
Tid på inspelningen (MP3-bilaga)	0:03	0:37	1:28	2:19	3:22	3:34	4:22 4:35	5:36	6:30	7:11	8:01

Figur 12. *Spetsamossens* slutgiltiga form och instrumentation. För en större version av figur 12, se bilaga.

Denna översikt gjordes först efter att arbetet med *Spetsamossen* var avslutat, men formstrukturen som sådan fanns i mitt huvud under arbetet våren 2021. Bland det första jag tog ställning till var tonartsrelationerna mellan delarna. När jag hade arbetat med orkestreringen ett tag började också tanken att bygga upp orkestreringen till tre höjdpunkter att växa sig starkare, och det hjälpte mig för att kunna disponera orkestreringen utifrån ett helhetsperspektiv. Detta var något jag arbetade med på egen hand, men med regelbundna avstämningar med Lundin, som jag har gett exempel på tidigare.

Hur stycket startar

När det gällde introt hade Lundin och jag tänkt att den skulle vara sparsam och trevande, att melodin inte skulle vara helt sammanhängande från början. Detta var något som strukturmässigt redan fanns i Lundins pianoversion, där melodifragment presenterades till ett ganska stillastående ackompanjemang. När sedan Vals 1 följde var den i stort sett färdigarrangerad av Lundin, med en fint fungerande motstämma till melodin:



Figur 13. Vals 1 i pianoversionen: Melodi – motstämma – baslinje.

Fler instrument lades till under Vals 1, men det var först i sista delen av Vals 2 (från takt 73, "Fellini-valsens") som hela orkestern spelade samtidigt. Detta blev då en klanglig höjdpunkt av *Spetsamossens* första tredjedel.

Vals 3 x 3

Efter detta började jag om med att bygga upp instrumentationen mot en ny höjdpunkt. En utmaning här var att Vals 3 kom tre gånger i rad. Jag varierade instrumentationen genom att först låta olika blåsinstrument spela melodin till ett stråckackompanjemang, därefter instrumentera valsens med alla träblåsare, ett horn, en trumpet och klockspel (och med stråkarna ackompanjerades i pizzicato), för att till sist låta en trombon improvisera i ett slags långsam jazzvals. En styrka för Vals 3, tycker jag, var också att varje omstart (formdel C₁ och C₂) kom i en ny tonart. Förändringen av instrumentationen i kombination med tonartshöjningarna förstärkte framåtkänslan och gynnade därmed dramaturgin.

Kontrastdelen i 4-takt

Efter att trombonimprovisationen i Vals 3 avslutats går musiken över i 4-takt (se figur 8) och därpå kommer kontrastdelen. I kontrastdelen (formdel D) utnyttjades hela orkestern för att få partiet att bli så kontrastrikt som möjligt. Detta hängde för mig också samman med dramaturgin, vilket jag förklarade i en film:

[J]ag kände att jag ville engagera hela orkestern på något sätt, för att få någon kulmination och få ett pampigt parti här. Jag tror att det kan fungera ganska bra formmässigt för vi är någonstans i gyllene snittet, så att säga. Sen går kulminationen tillbaka till valsens, så det kan nog bli riktigt bra. (Holgersson 2 mars 2021)

Även om jag inte hade något nedskrivet schema av *Spetsamossens* formdelar och tidsförlopp när jag spelade in denna kommentar i filmen visade det sig att min önskan om en klanglig höjdpunkt låg väldigt rätt, sett utifrån dramaturgin. Det gyllene snittet i *Spetsamossen* infaller nämligen precis i början av kontrastdelen, där 4-takten börjar!¹⁴

¹⁴ "Det gyllene snittet" är ett uttryck för ett proportionsförhållande som kan appliceras på både figurer och linjära förlopp. På en sträcka (eller tidshändelse) infaller det gyllene snittet enligt förhållandet ca 61,8 % + ca 38,2 % (Dunlop, 1997). *Spetsamossens* speltid är enligt

Här, i den andra tredjedelens höjdpunkt föreslog jag flera olika versioner för Lundin för takterna 171–174. Utifrån den instrumentationsidé jag hade börjat med upplevde jag att det var svårt att få fram synkoperna tydligt. En synkop blir mest effektiv om den ställs mot en rak rytm eller en markerad puls, men så var inte fallet här eftersom alla stämmor hade samma synkopering i pianooriginalen. I den film jag skickade till Lundin förklarade jag att ”det skulle kanske kunna gå att ha rak rytm istället [...] jag tagit bort synkoperingen här [...] och istället hittat på en motmelodi i träblåset” (Holgersson 2 mars 2021).

Version 1

The musical score for 'Version 1' consists of six staves. The top staff is for Flöjt, Oboe, and Klarinett, starting at measure 171 with a melodic line. The second staff is for Trumpet, showing a simple harmonic accompaniment. The third and fourth staves are for Stråkar (strings), with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef, both showing block chords. The bottom staff is for Piano, showing chords Bm and C. The key signature is one sharp (F#).

Figur 14. Ett förslag till arrangemang av takterna 171-174 (takt 172-174 har samma slags rytm och arrangemangsidé). Här har synkoprytmen försvunnit och en åttondelsfigur i träblås tillkommit. Längst ner visas Lundins pianooriginal.

Sedan gjorde jag en version där alla instrument följde pianooriginalens rytm:

Version 2

171

Flöjt
Oboe
Klarinett

Trumpet

Stråkar

Stråkar spelar ackorden
med samma synkoperade
rytm som övriga.

Bm C

Figur 15. Samma parti, men nu med synkoper i alla instrument.

Lundins kommentar var att ”[j]ag tycker mycket om motmelodin i träblåset, så behåll det! Om det däremot ska vara synkop eller inte har jag svårt att avgöra nu när jag hör helheten. Synkopen kan vara kul, men den är absolut inte nödvändig!” (Lundin 9 mars 2021). I slutversionen behöll jag ändå synkoperna i stråkar och trumpet, men tog tillbaka åttondelsfiguren från version 1 för att få ett rytmiskt element som man kunde relatera synkopen till.

Slutversion

171

Flöjt
Oboe
Klarinett

Trumpet

Stråkar

Bm C

Figur 16. Slutversionen blev en kombination av synkoprytmen och åttondelsfiguren i träblås.

Detta var ytterligare ett exempel där Lundin ville behålla en detalj, som var viktigt för melodins gestik, medan jag inte tyckte att det blev tillräckligt övertygande i instrumentationen. Vi lyssnade kanske efter olika saker när vi lyssnade på detta parti.

Slutet närmar sig. Vals 1 och 2 repriseras.

I den sista tredjedelen av *Spetsamossen* skulle nu Vals 2 komma tillbaka och följas av Vals 1, innan codan. Om jag skulle upprepa samma instrumentation som dessa valser hade haft i början av stycket, hade dramaturgin blivit lidande. Det vill säga: i detta läge, på väg mot slutet av ett längre musikstycke, kände jag att det krävdes mer klangrikedom i instrumentationen och ett tätare flöde mellan de olika fraserna. Vals 2 kom nu dessutom i en ny tonart, som bättre lämpade sig för att låta blåsarna spela den. Detta hade jag haft i bakhuvudet när vi monterade ihop de olika delarna och fokuserade på tonartsrelationerna, men utifrån det dramaturgiska perspektivet blev det också väldigt bra att låta stråkarna försvinna ur ljudbilden i detta parti.

I början av *Spetsamossen* hade varje vals haft några takters inledning, men nu kom Vals 1 tillbaka direkt efter Vals 2, utan några inledande takter. Det ökade framåtriktningen och i detta läge var ju melodierna redan bekanta för lyssnaren. Blåsinstrumenten hade varit i fokus i Vals 2 och därför blev kontrasten desto större då jag valde att låta stråkarna dominera när Vals 1 nu kom tillbaka. Att krympa klangen, både registermässigt och klangfärgsmässigt (violinerna spelade nu i ett lågt läge), blev en bra kontrasteffekt. Härefter tillkom så småningom alltfler blåsare för att berika klangfärgen och öka det klangliga registret och den totala dynamiken. Därpå följde ett tonartsbyte och Vals 1 upprepades i den nya tonarten C-dur, i början av codan. Detta blev då den tredje klangliga höjdpunkten, precis i slutet av stycket. Eftersom *Spetsamossen* hade börjat i c-moll innebar denna avslutning i C-dur en tillfredsställelse när det gällde storformens tonartsrelation. Det förstärkte känslan av en lång formbåge.

Sammanfattningsvis består *Spetsamossen* av elva delar (se figur 12). Genom att gruppera dessa till tre större delar fick stycket en mer tillfredsställande storfom, som hjälpte mig när jag skulle utforma orkestreringen. Tonartsrelationer, harmonisering, instrumentation och medvetenhet om det gyllene snittet blev viktiga byggstenar för att konstruera ett dramaturgiskt förlopp, som hade syftet att få åtta minuters musik att upplevas som *en* berättelse, med spänning och avspänning, igenkänning och variation samt kontraster och höjdpunkter i orkestreringen.

Avslutande reflektion

Mitt arbetssätt som arrangör

Som relativt aktiv arrangör, men desto mindre aktiv kompositör, har relationen mellan kompositionen och arrangemanget alltid varit intressant att

fundera över för mig. I detta möte med en låtskrivare, där stycket inte var färdigskrivet när jag gick in i samarbetet, kom jag för första gången närmare denna bitvis otydliga och osynliga process, när vi tillsammans arbetade med musikaliska idéer, men utifrån olika roller.

Mitt arrangeringsarbete utgår mycket från pianot, där jag måste bekanta mig med melodin och harmoniken, eller – om det inte finns några ackord att utgå ifrån – prova olika harmoniseringar av melodin. Lundins melodier hade alltid angivna ackord och melodierna hade en tydlig tonartstillhörighet. I vissa fall hade också Lundin en noterad mellanstämma, som fungerade som ett slags motstämma genom att den plockade fram viktiga toner och tonrörelser i harmoniken. När jag börjar få en överblick över ett längre parti i ett arrangemang brukar jag skriva ut ett tomt orkesterpartitur. Ofta sitter jag sedan vid pianot och växlar mellan att spela olika idéer på pianot och att fördela dem i partituret.

När jag arbetar med längre symfoniorkesterarrangemang tycker jag att datorskärmen är för liten för att jag skall kunna få en bra överblick, vilket hämmar min överblick över detaljer. Jag kan varken se hela partituret på höjden (utan att scrolla uppåt och nedåt hela tiden) eller se var i musiken jag befinner mig (utifrån ett linjärt perspektiv). Det är möjligt att detta hänger samman med att jag började skriva arrangemang utan dator, men jag trivs alltså bäst om jag kan ta i partitурpappren och flytta dem fram och tillbaka. Det ger mig en större kontroll över vad jag har gjort och vad som återstår att göra.

Det är först när jag känner mig färdig med arrangemanget av ett längre avsnitt som jag brukar lägga in noterna i ett notskrivningsprogram för att kunna lyssna på det. Här hjälper datorn mig att få en första uppfattning om balansen mellan instrumenten och hur de musikaliska idéerna fungerar tillsammans. Jag får redan här en viss upplevelse av dramaturgin, även innan stycket som helhet är färdigskrivet eller färdigorkestrerat.

Associationer till annan musik

Förutom att ordet ”vals” tidigt uttalades i vårt samarbete beskrev Lundin lite av bakgrunden till platsen *Spetsamossen* i samband med att hon skickade de första skisserna med musik. Här kom flera viktiga associationsord fram, som till exempel ”cirkus”, ”tivolì” och ”positivspel”, men även en låtreferens (”Where I want to be” ur *Chess*).

Att få sådana nyckelord från kompositören kan underlätta mycket av arrangörens tankearbete och göra de kreativa besluten enklare att ta. Den musikaliska bild som jag ville måla upp utifrån dessa associationer blev en lite skev vals med en känsla av oro i botten. Jag tyckte Lundins melodi var både suggestiv och lite obehaglig. Närheten till Sjostakovitj vals ur Jazzsvit nr. 2 fanns också där i mitt inre hörande. Lundin tyckte också att det ”[l]åter fantastiskt, precis som jag tänkt mig!” (Lundin 21 februari 2021), när hon fick höra ljudfilen. Man kan ju leka med tanken att kompositören istället hade

refererat till "en speldosa", "ett dockskåp" och "sin leksakshäst" från barndomen. Då hade jag inte valt samma arrangemangsidé eller instrumentation.

Rollen som medkompositör

I *Spetsamossen* började jag med instrumentationen från början och arbetade mig framåt. Slutet var inte färdigkomponerat när jag påbörjade orkestreringen. De sista takterna färdigställdes, som jag har beskrivit tidigare, direkt i färdiginstrumenterade versioner. Där fanns alltså ingen komplett pianoversion först, mer än Lundins ackordföljd.

Så länge en och samma person komponerar, arrangerar och orkestrerar ett musikstycke är det svårt att dela upp processen och kunna säga vad som hände när. Men om flera personer är inblandade – med olika konstnärliga roller – stimuleras jag till att fundera över vilken idé som gav näring åt nästa idé.

I det samarbete som jag har beskrivit här, kom de musikaliska initiativen naturligtvis först från Lundin. Kring melodierna som sådana fanns inget samarbete (förutom min önskan att förenkla en rytm), men kring många övergångar samt starten och slutet på *Spetsamossen* blev det ett tydligare givande och tagande. Nu i efterhand är det inte helt enkelt för mig varken att komma ihåg eller kunna läsa mig till när vissa idéer bar frukt eller när andra förkastades, trots att all vår korrespondens finns bevarad.

För att kontrastdelen skulle fungera som en naturlig del i helheten lade jag in musikaliska citat från musik som redan hade spelats i stycket, liknande de partier man kan hitta i genomföringsdelen av en sonatform. Även om dessa sex takter är komponerade av mig kanske jag i detta läge ändå agerade mer som arrangör än som kompositör. Eftersom jag kände till styckets olika melodier använde jag mitt arrangörstänkade för att placera in melodicitaten så att de passade tillsammans och med harmoniken.

Som jag har nämnt tidigare var det den färdiga storformen på stycket som blev en nyckel till hur jag löste orkestreringen. Det visade sig alltså vara värdefullt att ägna mycket tid i början åt att tillsammans montera ihop de olika idéerna och bestämma tonartsrelationer. När helheten var klar fick jag tydliga ramar och det stimulerade kreativiteten. Det var också i denna del av processen som vi bättre kunde utvärdera de olika mindre delarna: till exempel om varje vals behövde ett nytt intro eller hur instrumenten skulle spela i starten.

Utifrån de exempel jag har tagit upp i denna text kan jag övergripande säga att jag ofta har argumenterat för att musiken måste "röra sig framåt" när jag har förklarat och försvarat vissa lösningar i arrangemanget. När Lundin har kommenterat vissa musikaliska händelser, eller velat föreslå andra lösningar, har de mer varit relaterade till harmoniken och hur basstämman har rört sig.

I arbetet med *Spetsamossen* tycker jag att allt det som Tunick¹⁵ räknade upp – att harmonisera, skriva motstämmor, instrumentera, komponera och färdigställa stycket – har förekommit under vårt arbetsår. Mycket har vi gjort tillsammans, men när det gäller instrumentationen gjorde jag ofta färdigt större delar åt gången, innan jag presenterade dem för Lundin.

De allra sista takterna arbetade vi mycket med och här kanske samarbetet blev mest aktivt och jämlikt, eftersom det bara fanns ackord att utgå ifrån, men att vi då kunde prova att lägga in melodifragment till dem. Här resonerade vi både om olika ackordlösningar, bastonerna och hur melodifragmenten skulle placeras i relation till ackordet.

Arrangörens dilemma: rutinarbete eller visionärt tänkande

Samarbetet kring *Spetsamossen* var ett nytt slags samarbete för mig. De flesta av mina tidigare arrangemang har jag skrivit på egen hand, men ibland har det förstås funnits önskemål om ”hur det skall låta”. Melodi och ackord har funnits, och även om jag har tillåtit mig vissa friheter kring uppbyggnaden av arrangemanget har melodin – ofta synonymt med ”låten” – många gånger redan en egen identitet, som har etablerats genom tidigare kända och spridda versioner.

Det fanns flera saker som var stimulerande med detta samarbete. Dels behövde jag inte fatta alla beslut själv kring ackord och stämmor, dels kunde jag bidra med musikaliska idéer i arrangemanget och instrumentationen. I arrangörsrollen ingår att vara flexibel och ha förmåga att ompröva idéer, men jag tror också att Lundins bakgrund som jazzkompositör bidrog till att hon var öppen för idéer, tillägg och ändringar. Ett framförande av en jazzlåt, åtminstone i en mindre ensemble, är många gånger resultatet av ett kollektivt arrangerande inom gruppen, vilket kanske kan bidra till diskussioner och experimenterande kring form, harmonik och arrangemang även i andra musikaliska samarbeten.

Både när Lundin och jag arbetade fram arrangemanget, och när jag därefter instrumenterade de olika delarna, var det viktigt att få en överkomlig svårighetsgrad utifrån orkesterns kapacitet; många konstnärliga beslut är alltså pragmatiskt grundade. Detta är kanske min styrka som arrangör, men det kan också bli begränsande, visionslöst och aldrig utmanande. Jag riskerar att som arrangör välja beprövade lösningar istället för att tänka friare, som kanske en kompositör hade tillåtit sig göra.

Efter att ha arbetat så detaljerat med ett längre stycke finns en risk att fastna i detaljerna. Men det är nödvändigt att flytta fokus till helheten för att kunna bedöma orkestreringen utifrån dramaturgin: hur jag vill att det musikaliska berättandet skall fungera.

När jag nu (i januari 2023) lyssnar om på *Spetsamossen*, ett drygt år efter att vi började repetera musiken, kan jag lyssna på ett annat sätt. Jag hör musiken mer som *ett* stycke, istället för ett montage av olika melodier. Jag

¹⁵ Tunick i en paneldiskussion 19 oktober 2009, citerad i Schimmel (2014).

tycker att storformens tre delar, där orkestreringen bygger upp mot tre höjdpunkter, gör att den dramaturgiska kurvan som helhet känns väldigt övertygande. *Spetsamossen* är nu färdigskrivet och uruppfört och det återstår att låta musiken framföras många gånger så att just detta verk får sin egen identitet. Detta kanske i sin tur kan fungera som inspiration för den musik som ännu väntar på att bli komponerad, arrangerad och orkestrerad.

Referenser

- Blatter, Alfred (1997), *Instrumentation and orchestration* [2nd ed.]. Schirmer books, New York.
- Dunlop, Richard A. (1997), *The golden ratio and Fibonacci numbers*. Dalhousie University, Singapore.
- Guildhall School of Music & Drama, Beskrivning av kursinnehållet i Undergraduate Composition <https://www.gsmd.ac.uk/study-with-guildhall/music/principal-study-and-departments/composition> [hämtad 2022-11-26]
- Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin, Beskrivning av kursinnehållet i Modulübersicht Bachelor Komposition <https://www.hfm-berlin.de/studium/studienfaecher/komposition/> [hämtad 2023-05-16]
- Kennan, Kent & Grantham, Donald (1990), *The technique of orchestration*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J.
- Komppa, Ville (2013), "Discussing orchestration as an art", *Trio*, vol. 3(1), s. 55–77. Sibelius-Akademien, Helsingfors
- Kungl. Musikhögskolan, Kandidatutbildning i Komposition med inriktning konstmusik. Utbildningsplan och terminsöversikt: <https://www.kmh.se/utbildningar/alla-utbildningar/kandidatprogram/komposition--konstmusik.html> [hämtad 2022-11-26]
- Nationalencyklopedin*: Dramaturgi <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/dramaturgi> [hämtad 2023-05-15]
- Piston, Walter (1955), *Orchestration* [1st ed.]. Norton, New York.
- Schimmel, Bryan (2014), *From pencil to performance: the creative nexus of arranging, orchestration and music direction in works of contemporary pop/rock musical theatre*, diss. Johannesburg: University of the Witwatersrand.
- Sevsay, Ertuğrul (2013), *The Cambridge Guide to Orchestration*, Cambridge University Press.
- Suskin, Steven (2011), *The sound of Broadway music: a book of orchestrators and orchestrations*. Oxford: Oxford University Press.

Bilaga
Större version av Figur 12

Formdel	Intro	A	B	C	C1	C2	D	B1	A1	Coda		
Melodi	Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Vals 3	Kontrastdel	Vals 2	Vals 1	Vals 1		
Tonart	c-moll	Bb-dur	c-moll	c-moll	ciss-moll	d-moll	D-dur	g-moll	Bb-dur	C-dur		
Taktnummer	1	21	53	89	111	127	145	150	179	201		
Spektid per formdel	30"	48"	54"	54"	25"	48"	12"	57"	54"	38"		
Linjär spektid (enligt notskrivningsprogrammet)	0'00"	1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'				
Storform	"Första tredjedelen"						"Andra tredjedelen"			"Sista tredjedelen"		
Huvudsaklig instrumentationsidé												
Tid på inspelningen (MP3-bilaga)	0:03	0:37	1:28	2:19	3:12	3:34	4:22	4:35	5:36	6:30	7:11	8:01