



HÖGSKOLAN  
DALARNA

# **Kandidatuppsats**

## **Kunskap för kreativitet**

---

---

**En undersökning av kreativitet i teori och praktik**

Författare: Rasmus Budny  
Handledare: Thomas Florén  
Examinator: Linda Portnoff  
Ämne/huvudområde: Ljud/Musikproduktion  
Kurskod: LP2005  
Poäng: 15 hp  
Examinationsdatum: 16/01/15

Högskolan Dalarna  
791 88 Falun  
Sweden

## **Abstract**

Den här studien undersöker teoretiska definitioner av kreativitet, förhållandet mellan kreativitet och kunskap, och låtskrivares strategier för att uppnå kreativitet.

Låtskrivande är den skapandeprocess som ska resultera i en färdig musikprodukt.

Kreativitet innebär brytande av gamla regler och konventioner för att skapa någonting nytt. Varje musikgenre har specifika regler och konventioner för hur den ska låta och uppfattas, vilket då innebär att man måste ha kunskap om dem för att kunna skriva musik inom den valda genren. Detta kan få låtskrivarprocessen att förefalla som icke-kreativ, trots att låtskrivande är känt som en konstnärlig och kreativ uttrycksform.

I den här studien användes kvalitativa intervjuer för att ge svar på forskningsfrågorna. Tre erfarna och tre mindre erfarna låtskrivare intervjuades, vilka berättade om sina musikkunskaper, definitioner av kreativitet och skapandeprocesser. Resultaten visade att låtskrivarna inte uppfattade att deras musikkunskap var hämmande för deras kreativitet. Studien visade att låtskrivarna hade utvecklat specifika strategier för hur de skulle kunna skapa på rutin och få tillgång till sin kreativitet. Slutligen definierade låtskrivarna specifika faktorer som påverkade kreativiteten, som till exempel psykiska och fysiska distraktioner.

## **Keywords**

Kreativitet, kunskap, låtskrivande, musik, skapande, process

# Innehållsförteckning

Inledning .....	1
<b>1.1 Bakgrund .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Syfte och Frågeställning.....</b>	<b>2</b>
<b>1.3 Avgränsningar .....</b>	<b>3</b>
Teoretiskt ramverk .....	4
<b>2.1 Tidigare forskning om låtskrivande .....</b>	<b>4</b>
<b>2.2 Tidigare forskning om kreativitet .....</b>	<b>5</b>
<b>2.2.1 Vad är kreativitet? .....</b>	<b>5</b>
<b>2.2.2 Vilka är kreativa?.....</b>	<b>6</b>
<b>2.2.3 Den kreativa processen .....</b>	<b>7</b>
<b>2.2.4 Kunskapens betydelse för kreativiteten .....</b>	<b>8</b>
Metod .....	9
<b>3.1 Kvalitativa djupintervjuer .....</b>	<b>9</b>
<b>3.2 Urval .....</b>	<b>11</b>
Resultat och analys .....	12
<b>4.1 Kreativitet i teori och praktik .....</b>	<b>12</b>
<b>4.2 Kunskapens påverkan på kreativiteten .....</b>	<b>15</b>
<b>4.3 Strategier för att uppnå kreativitet .....</b>	<b>18</b>
<b>4.4 Metoder för musikskapande .....</b>	<b>20</b>
Diskussion.....	22
<b>5.1 Sammanfattning .....</b>	<b>22</b>
<b>5.2 Avslutande reflektioner.....</b>	<b>24</b>
<b>5.3 Framtida studier .....</b>	<b>27</b>
Källförteckning .....	28

# Inledning

## 1.1 Bakgrund

Kan en låtskrivares samlade erfarenhet och kunskap över tid komma att hämma den kreativa förmågan? Finns det en spänning mellan en kompositörs förmåga att vara kreativ och den kunskap denne successivt tillägnat sig eller går det att utveckla kunskap om hur man är kreativ? I denna uppsats vill jag studera hur låtskrivare uppfattar sin egen kreativitet i förhållande till den kunskap de bygger upp och samlar på sig i och med erfarenhet. Kan det vara så att ju längre erfarenhet man har, ju större kunskapen är, ju större är risken att man ”börjar gå i samma hjulspår” och upprepar tidigare låtar?

Kreativitet är ett starkt värdeladdat ord. Min tidigare uppfattning kring termen var att den beskrev någon som skapade produktivt, i och med att jag tänkte på de engelska orden ”create” och ”creative”. Men, enligt Sahlin (2001), handlar kreativitet i själva verket om att skapa något originellt nytt. I Sahlins bok, *Kreativitetens Filosofi*, beskrivs kreativitet som problemlösning, där problemen inte löses inom de bestämda ramarna och reglerna för de system de tillhör, utan genom att man bryter de traditionella grunderna och konventionerna och skapar nya lösningseffektiva strategier och regler. Sahlin menar vidare att en viktig förutsättning för kreativitet är att individen har kunskap om det system som individen är kreativ inom. Endast när man har kunskap om de regler som finns för ett system kan man medvetet bryta sig ur de bestämda normerna. När Sahlin berättar om system syftar han på regelverk och ramar för hur ett problem ska lösas. Han använder antikens krigsföring som ett exempel på hur man kan bryta sig ur ett system. Sahlin beskriver antikens krigslag som ”ritualiserade massdueller” där ”trupperna ställdes öga mot öga i täta led och i flera linjer – de grupperades i så kallade falanger” (Sahlin, 2001, ss.11-12). Inom systemet ”antikens krigsföring” var det förväntat att slagen skulle följa dessa regler och ramar. Det var när Epaminondas, en fältherre från Thebe, kreativt ändrade på sina falanger som reglerna och ramarna bröts, det vill säga att systemet förändrades.

Låtskrivande är den skapandeprocess som ska resultera i en färdig musikprodukt. Eftersom man skapar nytt material (om man skriver originell musik) använder en låtskrivare sin kreativa förmåga. Inom varje musikgenre finns etablerade regler och konventioner för hur den genren ska låta, spelas och uppfattas. Därmed krävs det en viss musikkunskap eller, specifikt, kännedom om genrens konventioner för att man ska kunna skapa musik inom den. Med dessa tydliga regler och system som ska följas för att skapa musik inom en genre kan det förefalla som att låtskrivarprocessen inte är kreativ. Däremot kan låtskrivare uppfatta sig själva som kreativa, oavsett om de är helt originella och innovativa eller om de förlitar sig helt på inlärd kunskaper och konventioner.

Jag har alltid haft ett intresse för det mystiska fenomenet ”kreativitet” och hur det fungerar inom låtskrivande. Generellt uppfattas låtskrivande som en kreativ uttrycksform. För mig som låtskrivare har det funnits ett konstant sökande för hur man går till väga för att förbättra kreativiteten och låtskrivarförmågan. Därför finns ett intresse för att förstå hur andra låtskrivare bemöter låtskrivandet och skapandeprocessen. Jag har uppfattat att topproducenter skriver hitlåtar på löpande band som om det vore efter en specifik metod. Andra artister beskriver en annorlunda process där ”en känsla har kommit över dem” och från tomma luften skrivs låten, till exempel som Tracy Chapman beskrev ”*Songwriting is a very mysterious process. It feels like creating something from nothing. It’s something I don’t feel like I really control.*” (Chapman, 2002). Ändå är det inte sällan som låtarna från dessa två skolor följer samma konventioner och regler för hur musik, från deras genre, ska låta. Hur uppfattar låtskrivare sin egen skaparprocess och kreativitet? Hur tycker de att deras kunskap om musik påverkar deras kreativa förmåga inom låtskrivande? Dessa frågor har väckt ett stort intresse hos mig, då jag upplever att svaren skulle kunna utveckla och fördjupa min och andras förståelse för hur fenomenet kreativitet fungerar inom låtskrivande samt hur musikkunskap påverkar den kreativa processen.

## **1.2 Syfte och frågeställning**

Syftet med uppsatsen är att undersöka och beskriva kreativitetsbegreppet i teori och praktik. På ett teoretiskt plan ska definitioner av kreativitet sammanställas och beskrivas utifrån tidigare litteratur. Empiriskt ska kreativitetsbegreppet studeras genom att undersöka hur låtskrivare definierar kreativitet, samt uppfattar att kunskap och erfarenhet påverkar deras kreativa förmåga. För att uppnå syftet har tre övergripande frågor formulerats, vilka jag har

för avsikt att besvara genom att intervjua låtskrivare med varierad erfarenhet. De tre frågorna är:

1. Hur ser låtskrivare på relationen mellan kunskap/tidigare erfarenheter och kreativitet?
2. Vilka strategier använder låtskrivare för att hitta till sin kreativitet?
3. Hur definierar låtskrivare kreativitet och vilka faktorer upplever de påverka den?

### **1.3 Avgränsningar**

Uppsatsen avgränsas av att det är de intervjuades subjektiva upplevelser av sin egen kreativitet och förhållande till kunskap som analyseras. Med andra ord ligger fokus på låtskrivares subjektiva åsikt och upplevelse av kreativitet till skillnad från en bedömning och värdering av vad som är kreativt.

Kreativitet kan studeras utifrån en rad olika forskningsområden och aspekter. Det är vanligt förekommande idag att tala om kreativitet utifrån dess kategoriseringar, vilka är process, person, plats, och produkt ”*kreativitetsforskningens berömda fyra P:n*” (Törnqvist, 2009, s.10). Ytterligare finns ett vetenskapligt intresse för kreativitet inom flera discipliner, såsom psykologi, filosofi, teknologi, sociologi, med mera. Det har därför varit viktigt, i detta arbete, att tydliggöra att ambitionen ligger på att belysa musikskapares erfarenhet, upplevelser och åsikter runt sina kreativa förmågor. Den kreativa processen har varit huvudämnet och inte de resterande kreativa *P:na*. Det har inte varit ett fokus att värdera resultatet av musikskaparnas kreativa handlingar, det vill säga att värdera eller bedöma låtskrivarnas kreativitet. Istället har det framstått som betydelsefullt att förstå samspelet mellan kunskap och kreativitet inom låtskrivarnas skapandeprocess, samt de metodiska kreativitetsstrategier som används.

Ålder och erfarenhet har varit de primära faktorerna i vilket urvalet gjordes utifrån. Däremot kunde urvalet ha baserats med större fokus på de musikaliska genrerna som intervjupersonerna arbetar inom, till exempel om subjekten endast valdes utifrån två musikaliska genrer. På så sätt kunde en jämförelsestudie ha utförts, med fokus på de kreativa

skillnader man upptäckt efter intervjuerna med subjekten inom de specifika genrerna. Istället har det legat ett intresse att upptäcka om det finns olika tankar och metoder runt kreativitet beroende på den erfarenhet och kunskap man innehar om låtskrivande och musikskapande. Därmed fanns det ingen betoning på de musikaliska genrernas betydelse. Det visade sig under studien att låtskrivarna skrev musik inom olika genrer. Detta var en intressant men icke-planerad faktor som blev tydlig under projektets gång.

# Teoretiskt ramverk

## 2.1 Tidigare forskning om låtskrivande

Litteratur och forskning om låtskrivande handlar till stor del om själva låtarna och dess ursprung eller hur låtskrivarna har fått sin inspiration. Den misslyckas att, på en djupare nivå, förstå samspelet mellan kunskap och kreativitet i en låtskrivares skapandeprocess. Som till exempel, musiksribenten Stefan Warnqvist (2010) presenterar i sin bok *Vägen till Sångerna – Samtal om kreativitet och låtskrivande*, intervjumaterial från populära svenska låtskrivare. Intervjuerna innehåller information om skapandeprocessen för hur låtar kan komma till, med fokus på inspirationen men inte den underliggande kunskapen eller kreativiteten. Boken har som syfte att svara på frågorna ”*Vad som driver dem i deras låtskrivande, vad de inspireras av, hur de känner inför det förändrade musikaliska landskap som digitalisering har medfört*” samt ”*hur inspirationen till att skiva musik kan komma från många håll, både egna upplevelser och andras*” (Warnqvist, 2010, s.13). Det bör påpekas att boken inte är vetenskaplig, då Stefan Warnqvist är journalist och inte forskare. Warnqvist fokuserar inte på det djupare samspelet mellan kunskap och kreativitet i en låtskrivares skapandeprocess vilket är ämnet för den här studien. Att få mer insikt i samspelet mellan kreativitet och kunskap kan potentiellt hjälpa låtskrivare få mer förståelse för sina egna skapandeprocesser, vilket i sin tur skulle kunna hjälpa dem att utveckla sitt låtskrivande.

## 2.2 Tidigare forskning om kreativitet

### 2.2.1 Vad är kreativitet?

Det finns idag ingenting som kan kallas för en enhetlig teori om kreativitet. I motsats förefaller forskningsfältet att bli allt mer svåröverskådligt. Enligt Gunnar Törnqvist, professor emeritus i ekonomisk geografi och författare av boken *Kreativitet i tid och rum* (2009), har begreppets mening förändrats under åren. Förut förknippades kreativitet med idéutveckling och konstnärskap. Idag ses förnyelseförmågan som en viktig drivkraft i en framväxande kunskapsbaserad ekonomi. Utöver detta har kreativitet blivit ett modeord, där det är prestigefyllt och laddat med positiva attribut. Användningen av termen växer exponentiellt. En sökning på orden ”creative” och ”creativity” på Google, gjord av Törnqvist 2008, gav tillsammans mer än en halv miljard träffar. Idag får man över en och halv miljard träffar. Dessa olika idéer framkallar misstanke om att det saknas en entydig och klar definition av begreppet i de olika sammanhang som den används.

Kreativiteten är ett ämne som skapar intresse inom en rad olika vetenskapliga discipliner. Nils-Eric Sahlin (2001) berättar i boken, *Kreativitetens filosofi*, att vetenskaplig forskning om kreativitet och dess definition började inom psykologin, under första halvan av 1900-talet. Sedan dess har ett intresse för kreativitetsforskning vuxit inom andra områden, såsom sociologi, teknologi, ekonomi, konst med mera. På senare år har Richard Florida även diskuterat kreativitet i relation till samhälle och klassystem, i sin bok *Den kreativa klassens framväxt* (Florida, 2006). Där talar Florida om hur en kreativ klass har vuxit fram i USA under senare år, på grund av en ökande tillgänglighet till långa formella utbildningar. Med sina uppgifter försöker Florida visa ett påtagligt tecken på en framväxande kunskapsbaserad ekonomi. Florida hävdar att ökad kunskapsförmåga har lett till förnyelse och nya framgångsrika verksamheter skapade av en ny kreativitetskapacitet.

Törnqvist (2009) presenterar, i boken *Kreativitet i tid och rum*, kreativitetens fyra *Pn* produkt, person, process och plats, vilket nämns ovan. Produkt har att göra med vad som skapas och hur omvärlden uppfattar det kreativa resultatet, till exempel som kreativt och märkvärdigt. När man studerar person så har enskilda, ofta banbrytande kreativa personer analyserats, vad som utmärker extremt kreativa personer. Process utmärker vad som föregår ett kreativt resultat, exempel på detta är ”lösningen av ett problem, en uppfinning eller ett nytt sätt att



uttrycka sig inom konst eller musik” (Törnqvist, 2009, s.11). I fråga om plats har man studerat omgivningens betydelse för kreativitet, till exempel storstadens betydelse. De olika användningarna och forskningsområdena för kreativitet skapar ett komplext och svårtolkat begrepp som inte framstår som entydigt i alla sina former.

Sahlin (2001) berättar, i boken *Kreativitetens filosofi*, att det är accepterat idag, inom vetenskapsvärlden, att kreativitet är problemlösning där man bryter mot gamla regler och konventioner och istället skapar nya lösningseffektiva strategier och regler. Inom problemlösning finns två olika tankesätt att utgå ifrån. Begreppen presenterades av psykologen J.P. Guilford på 1950- och 60-talen och är kända som ”*konvergent tänkande* och *divergent tänkande*” (Törnqvist, 2009). *Konvergent tänkande* utgår från en analytisk synpunkt, där man försöker lösa problem i traditionella tankebanor och söker ett snabbt och enkelt svar. *Divergent tänkande* fungerar på motsatt sätt, där man väljer riktningar som skiljer sig från de traditionella. Man hämtar idéer och infall från en mängd olika håll som inte endast kretsar kring det aktuella problemet. På så sätt skapas flera lösningsalternativ till samma problem. Maria Sandgren, lektor i estetisk psykologi vid Södertörns högskola, talar om att för kreativitet att uppstå krävs det att en ny och gammal idé möts (Ur Johansson, 2011). Man måste låta element från olika områden föda inspirationen och leda fram till nya lösningar. På så sätt skapar man något nytt. Däremot måste också frågan ställas, vad menas med nytt och kreativt?

### **2.2.2 Vilka är kreativa?**

Sahlin (2001) talar om att det är idéerna som är, på den mest grundläggande nivån, bärarna av kreativitet. Av den anledningen är personer, miljöer, handlingar, och produkter endast kreativa i någon indirekt mening. Däremot eftersom det är personer som ger upphov till idéerna framstår det som otydligt hur man ska tolka detta.

Sahlin (2001) påpekar att nyhetsvärdet hos någonting värderas beroende på den måttstock man använder för att mäta. Vidare talar han om hur en idé, handling, eller produkt inte behöver vara ny och originell för att bedömas som kreativ. Det tas upp ett exempel i ”*Kreativitetens Filosofi*” om hur en man, som bodde långt ut på den ryska landsbygden, arbetade med en uppfinning under många år. När uppfinningen var färdig tog han den till den

närmaste staden och visade upp sitt mästerverk: cykeln. Vad personen inte visste var att staden redan var full med ”moderna” cyklar, med kedjedrift och styrbara framhjul, och att den unika uppfinningen hade existerat sedan många årtionden tillbaka. Personen i berättelsen uppfattas däremot fortfarande som kreativ utan att egentligen ha bidragit med någon ny kunskap. Därmed kommer poängen att man måste betrakta kreativitet och nyhet i relation till något, det vill säga vem det är nytt för (Florén, 2010).

Gunnar Törnqvist (2009) skriver, i *Kreativitet i tid och rum*, att inom forskning och konstnärlig verksamhet är det oftast krav på att en skapelse ska vara banbrytande inom ett helt ämnesområde eller konstform för att accepteras som en nyhet. Skapelsen ska även anses vara signifikant för samhället i stort. Denna syn får kreativitet att framstå som en förmåga som endast tillhör en elit av berömda forskare, uppfinnare och konstnärer. I motsats framhäver både Sahlin (2001) och Törnqvist (2009) att kreativitet inte endast tillhör vissa individer med speciella egenskaper utan finns hos alla människor. Törnqvist förklarar att frågan om vem som är kreativ kan arrangeras längs en skala mellan två poler. Den ena ändan hävdar att i princip alla människor har kreativa egenskaper och ger upphov till dem under daglig verksamhet. Den andra beskriver att genuin nyskapande begåvning endast tillhör ett fåtal människor. På så sätt menar Törnqvist att människor inte kan vara ”okreativa<sup>1</sup>” utan att alla är kreativa på olika nivåer.

### 2.2.3 Den kreativa processen

Den kreativa processen är den process som föregår lösningen på ett problem, en ny uppfinning, eller ett nytt sätt att uttrycka sig inom konst. Det är den processen man genomgår för kreativt skapande. Statsvetaren G. Wallas presenterade 1926 en modell av den kreativa processen genom fyra olika faser: *förberedelse*, *inkubation*, *uppenbarelse*, och *bekräftelse* (Ur Törnqvist, 2009, Johansson, 2011). Modellen bygger på en tidigare uppsats skriven av den franske matematikern och vetenskapsteoretikern Henri Poincaré.

*Förberedelse* (preparation) handlar om att tillägna sig kunskaper och utnyttja sin kompetens

---

<sup>1</sup> Intressant att tillägga att ordet ”okreativ” saknas i det svenska språket.

<sup>2</sup> Är en vanlig och populär ackordföljd som förekommer ofta i västerländsk musik. Den bygger på I, V, vi, och IV ackorden av en vald tonart, till exempel i C-dur skulle dessa ackord vara C(I)-G(V)-Am(vi)-F(IV)

och erfarenhet för att kunna avgränsa de frågor och problem som ska lösas. Sahlin (2001) förklarar att det är under denna fas som man får en bild av vad man vet och vad som saknas.

*Inkubation* (incubation) tillåter det undermedvetna att bearbeta materialet. Som kreativ arbetare låter man frågor och problem sjunka undan och genom avkoppling kan man främja den kreativa processen. Idéer och tankar som har tagit form under förberedelsefasen kan nu bearbetas, potentiellt omformuleras, och kombineras med nya erfarenheter på oprövade sätt. Törnqvist (2009) talar om den mänskliga hjärnans förmåga att kunna arbeta med frågor och lösa problem även när vi sover, under vilket bisociation och divergent tänkande opererar inom våra drömmar. Sahlin (2001) påstår däremot att trots att man enkelt kan påstå att denna kreativa fas förekommer, har man lika svårt att kunna precisera exakt vad som sker och experimentellt utforska fenomenet.

*Uppenbarelse* (illumination) uppstår om inkubationsfasen har varit lyckad. Det är under den här fasen som man har en ”eureka-upplevelse” och då finns det en upptäckt eller en uppfinning att presentera. Det vetenskapliga arbetet har rört sig framåt och någonting (konst, musik, teknik et al.) nytt har skapats.

*Bekräftelse* (verification) är den sista fasen i den kreativa processen. Den går ut på att pröva och testa den nya skapelsen eller lösningen. Granskning kan göras av uppfinnaren själv och/eller den vetenskapliga befolkningen, i både nu-tid eller i framtiden. Nya omvärderingar är inslag som för utvecklingen framåt. Är inte skapelsen/lösningen lyckad får man ombearbeta den och passera de fyra faserna på nytt.

#### **2.2.4 Kunskapens betydelse för kreativiteten**

Kreativa handlingar kommer sällan från det tomma rummet. Enligt Sahlin (2001) kräver kreativitet att man är målinriktad, det vill säga att man har intentioner att lösa det specifika problemet. Det i sin tur leder till att kreativitet kräver kunskap inom det specifika området för att kunna lösa ett problem. Det kräver att man förstår systemets regler för att effektivt kunna lösa ett problem inom systemet. Däremot krävs ytterligare ett steg för att uppnå en kreativ handling. Sahlin påstår att ha förståelse för vad man vet är väsentligt för problemlösning men

att vara medveten om vad man inte vet, det vill säga förstå gränserna av sin egen kunskap och se bortom regelsystemet, är kärnan för kreativitet.

# Metod

## 3.1 Kvalitativa djupintervjuer

I syfte att beskriva och analysera låtskrivarnas subjektiva upplevelser av sin kreativitet har 6 djupintervjuer med låtskrivare genomförts. Djupintervjuer är speciellt användbara då forskaren är intresserad av att förstå ”*hur människor uppfattar sin värld och sitt liv*”(Kvale & Brinkmann, 2014, s.15). Det skulle inte räcka med kvantitativ data för att mer ingående kunna svara på hur en person upplever och uppfattar ett fenomen (Trost, 2005). I vanliga intervjustudier anses det vara lämpligt att utföra  $15 \pm 10$  intervjuer för att ta reda på den eftersträvade informationen, varför denna studie har 6 intervjuer (Kvale & Brinkmann, 2014).

Stefan Warnqvist (2010) visade hur en intervjumetod kunde ge lyckade resultat när man eftersökte att få en insikt i låtskrivarprocessen hos artister och musiker. I hans bok, *Vägen till sångerna*, presenterade han material samlat från djupintervjuer med musikskapare. Utifrån dessa frågeställningar hade speciella intervjufrågor formats för att kunna ge eftertraktade svar från intervjupersonerna. Det var också tydligt i boken att frågorna och intervjutillfällena var flexibla för att bättre anpassa situationen eller intervjupersonen. På så vis var intervjuerna svagt strukturerade och standardiserade i den mening som presenteras i *Kvalitativa intervjuer* av Jan Trost (2005).

Intervjuerna som utfördes under studien följde likadana strukturer och uppbyggnadsformer. Intervjuerna var semistrukturerade, i den meningen att svarsmöjligheterna var öppna. Det fanns inte bestämda svar som förväntades utan varje intervjuperson fick möjligheten att uttrycka sina egna unika upplevelser, iakttagelser och analyser. Intervjuerna innehöll också en mellangrad av standardisering, i och med att frågorna och situationen för intervjun kunde variera beroende på plats och tillfälle samt efter de svaren som gavs (Trost, 2005). Kvalitén av resultatet i en studie som använder kvalitativa intervjuer som data insamlingsmetod, förlitar

sig mestadels på forskarens skicklighet som intervjuare (Kvale & Brinkmann, 2014). Eftersom jag inte är en erfaren intervjuare skrevs en intervjuguide som tillät att samtalen flöt på ett naturligt sätt och att de korrekta ämnena angående studien diskuterades. Intervjuguiden användes i kombination med frågor som uppkom på plats på grund av samtalsämnet och de svaren som intervjupersonerna gav. Platsen för intervjuerna bestämdes till fullo av intervjupersonerna. Syftet var att skapa en behaglig arbetsmiljö där intervjupersonerna redan kände sig trygga och bekväma vilket, i sin tur, skulle leda till att intervjupersonerna kunde ge öppna och genomtänkta svar (Trost, 2005). Intervjuerna tog mellan fyrtio och sextio minuter att genomföra och följde en genomtänkt intervjuguide. Inledningsfrågorna rörde sig runt låtskrivarens bakgrund till musik och den musikaliska kunskapen de besatt. Detta var designat för att både förstå hur långt intervjupersonens kunskap nådde samt skapa en lättare stämning där personen endast behövde prata om sig själv och sina musikaliska upplevelser. Resterande delar av intervjun handlade om kreativitet och skaparprocesser där personen fick diskutera sina iakttagelser, upplevelser och strategier runt fenomenet. Detta för att ge svar till de forskningsfrågorna som presenterades i början av uppsatsen.

Trost (2005) beskriver, i *Kvalitativa intervjuer*, att kvalitativa eller informella intervjuer går ut på att förstå hur subjektet upplever och tänker, vilka erfarenheter de har samt hur deras föreställningsvärld ser ut. Metoden har på så sätt fördel att kunna användas vid komplexa situationer, inte för att mäta utan för att utreda och förklara något ur ett visst perspektiv. Genom personlig kontakt med intervjusubjektet skapas förutsättningar för att man kan gå ner på djupet och ta emot information som i andra situationer skulle vara komplicerad att gräva fram (Kvale & Brinkmann, 2014). Intervjun kan vara konfidentiell, vilket skapar en betryggande miljö för vilken subjektet kan uttala sig (Trost, 2005). Den betryggande miljön förstärks när intervjuerna görs enskilt och inte i grupp, vilket till exempel hjälper subjektet att inte känna sig pressad av andra deltagare.

En nackdel med kvalitativa intervjuer kan vara att resultatet kan mötas med skepticism eftersom de byggs på små urval vilka inte är representativa för en population (Trost, 2005). Dessutom är varje intervjutillfälle relativt kostsam både tids- och arbetsmässigt på grund av det stora antalet material som framkommer. Däremot i urvalets försvar talas det om i *Den kvalitativa forskningsintervjun* att fler studier skulle ha tjänat på att ha färre intervjuer och istället lagt mer tid på förberedelserna och analyserna (Kvale & Brinkmann, 2014). Det

berättas att för många intervjuer planeras utifrån ett kvantitativt synsätt, dvs. ju flera intervjuer, desto mer vetenskapligt, desto bättre. Det kan även uppfattas av intervjusubjektet att man gör intrång på deras privatliv och ställer frågor som berör känsliga ämnen och uppfattas som kränkande eller att man ställer frågor som de inte förstår. I sådana situationer kan subjektet välja att inte öppna sig eller besvara frågorna på det sätt man önskade, resultatet blir att man inte får något användbart material och därmed slösar resurser.

## 3.2 Urval

Till forskningsprojektet krävdes det intervjuer med ett antal låtskrivare med olika egenskaper, för att kunna svara på forskningsfrågorna. Det var viktigt att kontakta subjekt för intervjuerna som hade god och varierande erfarenhet av att skriva egen musik. Erfarenheten motsvarade kunskapsnivån för en låtskrivare, där mer erfarenhet för låtskrivande förutsatte mer kunskap och ”vice versa”. För att tydligt kunna undersöka om kunskapen för låtskrivande var hämmande för deras kreativitet, var erfarenhet en tydlig egenskap att utgå ifrån.

Med erfarenhet i åtanke skapades två olika urvalsgrupper. Den ena gruppen representerade låtskrivare med mycket kunskap och erfarenhet, där det krävdes minst 30 års erfarenhet av låtskrivande för att inkluderas. Den andra gruppen bestod av låtskrivare med mindre erfarenhet, vilka hade högst 15 års erfarenhet av låtskrivande. Sex stycken låtskrivare valdes totalt, där det fanns tre representanter för varje urvalsgrupp. En ytterligare aspekt för låtskrivarna var att de tjänar eller har tjänat pengar för sitt låtskrivande, eftersom det kriteriet innebar någon grad av professionalitet. Urvalet och projektet hade nog gynnats av att alla intervjupersonerna klassificerades som professionella låtskrivare, men på grund av en bristande kontaktnät var det inte en möjlighet. Därför har urvalet gjorts med både professionella och semi-professionella låtskrivare.

Kontakt med passande intervjusubjekt gjordes med hjälp av metoder som Eliasson (2003) presenterar i *Kvantitativ metod från början*. Till en början användes ett kvoturval för att ta kontakt med lämpliga låtskrivare, dessa låtskrivare skulle ha varierad erfarenhet av låtskrivande. Däremot var det få som hörde av sig och, av de som hörde av sig var det ingen som var villig att ställa upp på intervju. Efter det misslyckade resultatet att få tag i passande personer tillämpades även ett snöbollsurval. Snöbollsmetoden gjorde det möjligt att ta kontakt med lämpliga personer till undersökningen via ett personligt kontaktnät. Däremot kan det

fortfarande finnas problem med ett snöbollsurval. En potentiell nackdel med snöbollsurval är att det kan leda till en homogenisering av intervjupersonerna, eftersom det är möjligt att respondenterna rekommenderar andra personer som delar deras idéer och uppfattningar. Det är oklart om detta var ett problem i studien, då även de intervjupersoner som helt saknade koppling till varandra, kom med liknande svar. Dessutom är det oklart om det är yrket/sysselsättningen eller relationen de rekommenderade personerna hade till respondenterna som påverkar svaren som gavs. För övrigt var inte de rekommenderade personerna verksamma inom samma musikgenre som respondenterna.

# Resultat och analys

## 4.1 Kreativitet i teori och praktik

Studien åskådliggjorde låtskrivarnas egna tolkningar och uppfattningar om sina kreativa processer. De olika idéerna och kreativitetsstrategierna visade varierande arbetssätt och åsikter om fenomenet kreativitet. Redan vid intervjusubjektens definition av begreppet kreativitet framkom skiftande tolkningar. De sex låtskrivarna delade likadana åsikter om att kreativitet, i grunden, handlar om skapelse, det vill säga att vara kapabel till att skapa någonting, ändra någonting, eller att producera någonting.

Uppfattningarna om kreativitetens definition skiljde sig åt efter den initiala meningen. Två av de sex intervjupersonerna uttryckte på ett eller annat vis att de ansåg att kreativitet är skapande med ett nyhetsvärde. Deras uppfattning stämde överens med den teoretiska definitionen som Sahlin (2001) beskriver. En av dessa två uttryckte att kreativitet handlar om nyskapande i allmänhet, ”*Jag skulle definiera kreativitet som att, från en given situation, utifrån mer eller mindre info hitta på en ny lösning eller hitta på ett nytt mönster eller ett nytt beteende, eller att applicera ett gammalt på ett nytt sätt eller i en ny situation... skulle jag tycka var kreativ?*” (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014). Den andra förklarade sin definition av kreativitet först med koppling till allmänt skapande men motiverade senare sin uppfattning genom sin relation till musikskapande. Subjektet förklarade att även om man skapar någonting som liknar det som har gjorts tidigare så tolkas det fortfarande som nytt för att man själv skapar

det. Den personliga stämpeln man tillsätter skapelsen gör den ny i den bemärkelsen att man som person är en unik individ.

*”Kreativitet... Att skapa någonting, så länge man skapar någonting så är man väl kreativ. För även om jag inte tycker att någonting är bra så kanske någon annan tycker det är bra. Det är svårt att lägga värde i vad som är bra eller inte och så länge man skapar någonting som inte redan finns så är man kreativ. Det beror på helt på vad man är ute efter... Det kanske låter som något annat men just det man själv gör har ju inte funnits förut. Även om det är en cover eller någonting på en låt, så exakt den versionen som du gör är ju ny. Så då är det ju någonting som man själv har skapat. (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014)”*

De fyra resterande intervjusubjekten uttryckte andra definitioner av kreativitetsbegreppet. Det förekom flera gånger att kreativitet inte alltid behövde vara nyskapande, för att *”det inte gick att uppfinna hjulet varje gång”* (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014). Det förklarades att om man hade som mål att producera någonting nytt varje gång man ville skapa, så skulle det i sin tur förminska och avskräcka skaparviljan, dvs. kreativiteten, på grund av att man inte kunde nå upp till målet. Subjekten uttryckte också att även då man inte uppfann hjulet på nytt kunde produkten fortfarande uppfattas som bra och tilltalande, som en poplåt som använder samma ackord och konventioner som har funnits tidigare men som fortfarande uppfattas som intressant och populär. På frågan om låtskrivarna ansåg att skapande behövde ha ett nyhetsvärde för att anses vara kreativt framkom en tudelad bild. En av de intervjuade personerna med lång erfarenhet svarade på följande sätt:

*”Nej det tror jag inte, det tycker jag faktiskt inte. För då tror jag att man skulle dämpa kreativiteten för att det inte är så mycket som är nytt så, på det sättet. Då skulle inte många kunna tillåtas att vara kreativa, för att många saker som görs i kreativiteten är ändå någon sorts variant av det som tidigare har gjorts. Låtar kan ju påminna om andra eller vad det nu än är. Det är svårt att förnya om man tänker pop, där jag skriver låtar. Där finns ju ackordföljderna som har används redan tusentals gånger, oftast då. Så det är svårt att vara helt unik. Men däremot kan det vara jätte bra i alla fall, med låtar som är nya och fräscha. Men nyskapande det är det ju inte alltid och det behöver det inte vara, tycker jag. (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014)”*



Ett subjekt berättade att kreativitet inte behöver ha ett nyhetsvärde, men att det har ett kommunikationsvärde. Med det menade han att produkter borde förmedla någonting, till exempel en tanke, ett budskap eller en abstrakt idé. Produkter kan likna tidigare uppfinningar, så som en poplåt som använder samma ackord och konventioner som tidigare poplåtar, men genom att de kommunicerar ett tydligt budskap visar dem att de är produkter av kreativitet.

*”Jag tänker att när vi skapar saker, för en själv att ta del av eller andra att ta del av, så förmedlar man någonting. Den här uppfinningen, eller vad det är, den förmedlar någonting. Bara rent generellt så ser jag, att om du till exempel skriver en låt eller om du kommer på en uppfinning eller vad det är, all form av skapande har till någon grad ett... förmedlar en idé eller ett budskap eller en abstrakt idé, en tanke vad som helst, till de som tar del av den här skapelsen. Det kan också vara avtryck. Vissa skapar saker för att lämna. Kanske inte för syftet, men resultatet blir att man lämnar ett avtryck... Så jag tyckte inte nödvändigtvis att det innebär att skapandet är synonymt med nytt. (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014)”*

Ett intervjusubjekt förklarade kreativitet likt inspiration. Han menade att en vanlig myt, för kreativitet, är att skapande personer väntar tills de får en ”*blixt från himlen*” och därefter gör de sitt skapande (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014). Som professionell tonsättare uppfattade han att man inte kunde endast förlita sig på kreativitet för att skapa. Istället påbörjar han musikskapande och senare i processen tillkommer kreativitet och inspiration. Kreativitet var inte ett krav för hans skapande.

Hur låtskrivarna har utvecklat sin förståelse för begreppet var oklart. I och med deras olika kreativa bakgrunder samt personliga egenskaper så måste det vara någonting de har utvecklat och förändrat under flera år.

I och med att fyra av subjektens uppfattning av kreativitet skiljde sig från den teoretiska definitionen, så som Sahlin (2001) beskriver, blev det svårt att svara på de ursprungliga frågeställningarna som baserades på den teoretiska definitionen av kreativitet. Med hänsyn till frågeställningarna har analyserna gjorts med tanke på både den teoretiska definitionen för kreativitet samt intervjupersonernas uppfattade begreppsbestämning.

Man bör också förstå att kreativitet ska betraktas i relation till något, det vill säga vem det är nytt för (Florén, 2010). Vissa av intervjusubjekten uttryckte att de inte såg det nödvändigt att den allmänna publiken såg deras musik som nydanande, eller kreativ i den teoretiska definitionen. Däremot uttrycktes det som viktigt att det fanns något personligt nytt i deras skapande, något som gjorde skapandet roligt och spännande. På så sätt kan det uppfattas som att det är viktigt för låtskrivarna att uppleva sig själva som kreativa, i den teoretiska definitionen, under skapandeprocessen, men att resultatet inte behöver vara kreativt. Utöver detta ansåg alla låtskrivare att deras musik var kreativ. Det förefaller däremot som det, trots intervjusubjektens olika definitioner av kreativitet, alltid finns minst en liten grad av nyhet i deras låtar. I och med att de lägger till sitt eget unika, personliga och konstnärliga uttryck i musiken så uppstår något litet nytt som skiljer den från andra låtar. På så sätt kan man säga att det skapas en grad av teoretisk kreativitet.

Låtskrivande är ett empiriskt fenomen där det inte finns något bestämt problem att lösa. Den färdiga låten är slutresultatet och problemet i sig är hur man ska skapa den. Det förefaller som att intervjusubjekten har lika stor användning av *divergent tänkande* som *konvergent tänkande* där de gör sin problemlösning, låtskrivande. De vill att musiken ska upplevas som kommersiellt ”tillgänglig” och därmed kommer användningen av *konvergent tänkande*, det vill säga tänkande inom traditionella tankebanor, vilka är vanliga musikaliska konventioner för den musik de skriver. Samtidigt vill de kunna uttrycka något personligt i skapandet, någonting som bara de själva kan tillföra. Där har de användning för *divergent tänkande*, då de använder personliga influenser och tankesätt som skiljer sig från de traditionella. Genom kombinationen av dessa tankesätt skapas musik som de själva uppfattar som kreativ, men som kan i någon grad också betraktas som kreativ i teori.

## 4.2 Kunskapens påverkan på kreativiteten

Intervjuerna visade tydligt att låtskrivarnas musik-kunskap påverkade deras kreativitet och musikaliska produkter. Kunskapsnivån varierade med varje låtskrivare men samtliga intervjuer gav insikt i hur kreativiteten påverkades.

Intervjusubjekten visade sig ha olika uppfattningar om hur de influeras av olika genre och musikaliska konventioner. Det framstod som en självklarhet för dem att deras respektive genrer har specifika regler, både skrivna och oskrivna, för hur musiken ska låta. Några av dem

tänkte därför medvetet på reglerna när de skrev sin musik, med syfte att den färdiga produkten skulle tillhöra den valda genren. Ett exempel på detta var en låtskrivare som skulle lära sig att skriva musik inom housegenren. Han beskrev att genom lyssning och analysering kunde han förstå och lära sig de specifika konventionerna för house genren. Dessa regler underlättade sedan och kom till användning när låtskrivaren själv skrev sin musik inom den valda genren. ”Ja, säg till exempel att jag sitter med en dansdänga och jag ska försöka få det att låta som det bör göra då kanske jag sitter och lyssnar på massa kända låtar och referenslyssnar. Det händer ofta. (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014)”

Utöver den valda metoden, berättade intervjusubjekten också att de kunde skriva musik först och därefter tillämpa den till en viss genre. På så sätt kände man att konventionerna inte påverkade den kreativa processen utan bara resultatet.

Utöver genreknutna konventioner upplevde intervjusubjekten att de påverkas av dagens populärmusikaliska konventioner. Ett intervjusubjekt förklarade att han vill att hans musik ska upplevas som tilltalande och njutbar. Han kunde därför inte utnyttja sitt fulla ”musik-nörderi” i sitt låtskrivande eftersom musiken då inte längre skulle vara tillgänglig (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014). Andra låtskrivare upplevde att det var viktigt, i dagens musikindustri, att musiken låter på ett visst sätt för att accepteras bland den breda publiken, ett exempel på detta var användningen av I–V–vi–IV ackordföljden<sup>2</sup>. Därför var det, när de skrev sådan musik, ett medvetet val att försöka tillämpa sådana konventioner och oskrivna regler. Däremot upplevdes det inte som hämmande för kreativiteten utan endast som ytterligare ett verktyg man kunde utnyttja i sitt skapande.

”Och idag är det lite gran samma sak, vi har ett ideal. Det som är det här kommersiella uttrycket, som är en nödvändighet att man på något sätt... kanske inte styr sig till men man måste förhålla sig till det på något sätt när man ska ta fram någonting som är kommersiellt nåbart. Det finns ju regler. Vi har den här vers-refräng och nu mera har refränger en A och B del. Och sen vers igen refräng, stick, dubbel refräng. Det är som ett exempel, det är lite grann en regel, så här skriver man låtar idag. Det tvingar oss att tänka ”vad kan vi göra utöver det här?”. Jag tror att det tvingar folk att vara kreativa. (Intervjuperson med kort erfarenhet,

---

<sup>2</sup> Är en vanlig och populär ackordföljd som förekommer ofta i västerländsk musik. Den bygger på I, V, vi, och IV ackorden av en vald tonart, till exempel i C-dur skulle dessa ackord vara C(I)-G(V)-Am(vi)-F(IV) (Hillered, 2009).

2014)”

Andra upplevde att det fanns både för- och nackdelar med medvetenheten i låtskrivandet. Ett intervjusubjekt förklarade att konventioner (musikaliska men också personliga konventioner för låtskrivandet) kunde vara stödjande för kreativiteten, i och med att det fanns en tydlig metod för hur de skulle skriva och skapa en låt. Det fanns en röd tråd att följa, och begränsningarna tvingade låtskrivaren att förlita sig på endast några få verktyg i dess lager. Det upplevdes som lättare att skapa någonting värdefullt av några få verktyg än att försöka inkorporera all kunskap man besatt.

*”För vi är väldigt fria men ändå så kanske det finns någon liten diffuse ram. Det är kanske något lite folkligt. Så att när man letar idéer till det då blir det lätt att man håller sig inom det, men försöker vidga på det lite gran. Och kan ju det vara någonting bra för kreativiteten också, att man har någon slags röd tråd i detta. Så det kan ju vara till en hjälp också.* (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014)”

Två av de mer erfarna låtskrivarna berättade om hur de upplevde att deras utvalda instrument skapade regelverk och rutiner för hur de skrev musik. Båda skrev majoriteten av sin musik på gitarr vilket är ett instrument som tillämpar sig bäst till ett antal specifika tonarter, vilka är enklare att spela på gitarr, rent tekniskt. Detta upplevdes som instängande för deras skapande och hämmande för kreativiteten i och med att de använde samma tonarter gång på gång. En av låtskrivarna, har därför, på senare tid, gjort ett medvetet val att pröva nya tekniker, tonarter, och stämningar när han skriver musik på gitarr. Detta ansågs vara stärkande för kreativiteten då han tillämpade nya musikaliska verktyg i sitt skapande, vilket ledde till nya och spännande verk.

Kunskap och erfarenhet uppfattades inte stödjande för kreativiteten. Låtskrivare beskrev att det är en myt att kunskap skulle försvåra skapande. Kunskapen fungerar som ett verktyg för skapande, där den ger upphov till nya sätt att arbeta, höra och skriva musik. Det var inte kunskapen som styrde och bestämde, utan människan bakom skapandet som använde verktygen. En låtskrivare beskrev att *”ju mer regler jag lär mig, desto fler regler kan jag bryta”* (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014). Detta kan direkt anknytas till vad Sahlin (2001) beskriver att kreativitet är; genom att veta vad man vet, och vad man inte vet, kan man

medvetet bryta sig ut ur de regelsystem man verkar inom. Han menar att kunskap förutsätter kreativitet.

*”Det är viktigt att ha kunskap, för att kunna realisera det man hör. Och med mer kunskap kommer man att börja höra annorlunda än vad du gör utan kunskap. Därför att du får in en annan tonbild eller annan harmoni i och med att du har lärt dig saker gör det att du hör annorlunda och bättre saker, än om du inte hade någon kunskap.( Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014)”*

Som Sahlin (2009) påstår, kräver kreativitet att man är målinriktad för att lösa ett problem. Det är viktigt att man vet vad man vet och vad man inte vet, för att man ska kunna lösa det som man har intention att lösa. Intervjusubjekten har intentionen att skapa musik och skriva låtar. Det framstår därför som logiskt att intervjusubjekten kräver kunskap om musik och konventioner för att kunna skapa musik. På så sätt kan de veta var gränserna går och hur de ska bryta mot reglerna. Men detta är hur man löser problem på ett nyskapande och teoretiskt kreativt sätt. Fyra intervjusubjekt anser inte att man alltid kan vara nyskapande inom låtskrivande, det är därför inte ett krav för kreativitet. Därför anser de inte att kunskap är endast någonting som stödjer kreativitet utan också stödjande för skapande generellt. Kunskap ger nya idéer och förslag för hur man kan skapa bortsett från kunskapens syfte så som Sahlin beskriver den. Kunskap fungerar som verktyg bortsett från att vara en markör för systemets gränser.

### **4.3 Strategier för att uppnå kreativitet**

Alla intervjusubjekten beskrev och upplevde liknande faktorer för vad som bidrog till deras kreativitet. De förklarade att det man behövde för att vara kreativ var förmågan att kunna tänka fritt, hjärnan behövde vara ”ledig”. Genom fritt tänkande fanns inga förströelser som förhindrade skapandeprocessen, utan man skulle kunna självreflektera och tänka gränsfritt och obesvärat. Idéerna kunde på så sätt komma till form. Låtskrivarna beskrev att i deras fritt tänkande tillstånd kunde till exempel melodier, ackordföljder, texter, rytmer och övriga låtidéer poppa upp spontant i deras hjärna. Detta kunde de inte riktigt förklara varför, men en tanke som föreslogs var att det blev så som resultat av deras relation med och kunskap om musik.

När intervjusubjekten skulle förklara hur de kom in i ett kreativt och fritt tänkande tillstånd uppkom olika strategier och idéer. Den vanligaste förekommande metoden var att göra sig av med distraktionerna som uppfattades som hämmande för kreativiteten. Dessa beskrevs som vardagliga problem, till exempel som att behöva äta, tömma diskmaskinen, kolla senaste händelsen på Facebook, lämna bilen på reparation, men också emotionella konflikter såsom depression eller ångest.

*”Att man sakta men säkert får bort alla andra tankar, att ”bilen ska på reparation, etc.”. Att man bara kommer in den där världen. (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014)”*

Det krävdes både inre välmående och frihet från externa distraktioner för att uppnå fritt tänkande för att därefter kunna utöva en kreativ förmåga. Intervjusubjekten beskrev att situationer som går på rutin som till exempel att sitta ensam på en buss eller i en bil, att stå i duschen, eller att ligga i sängen redo för att somna var stödjande för kreativiteten. Dessa stunder befann man sig i på egenhand där ingen extern stimulans skedde, därför gav det möjlighet till djupare tänkande vilket ledde till formning av nya kreativa idéer och skapande.

Ytterligare beskrev tre av låtskrivarna att kemisk stimulans hjälpte deras kreativa förmåga. En berättade att berusning gjorde honom mer kreativ och ökade hans skaparlust. Utöver detta berättade intervjusubjekten att deras löpning eller promenerande kunde öka deras kreativa förmåga. Både genom att hjärnan utlöste endorfiner under träningen och att de fick möjlighet att tänka fritt och självreflektera.

Detta sätt att använda fritt tänkande och självreflektion för att producera kärnor till skapande påminner om inkubationsfasen av G. Wallas kreativa process modell (Ur Törnqvist, 2009). Inkubationsfasen beskrivs som en tid där man låter kunskap och frågor sjunka ner i det undermedvetna. Under den tiden tänker man fritt tills att en idé eller lösning plötsligt befinner sig i sitt huvud, då har man övergått till uppenbarelsefasen. I och med att intervjusubjekten redan äger musikalisk kunskap så befinner de sig nästan konstant inom inkubationsfasen. Förberedelsefasen, den fas där man samlar information och gör sig bekant med problemet som ska lösas, tog plats under deras tidigare år inom deras musikaliska karriärer då de lärde sig spela instrument, skriva låtar, musikteori, genreregler, och så vidare. Därefter vilar den kunskapen omedvetet och kommer senare till användning i fritt tänkande, det vill säga inkubationsfasen. Låtskrivarna berättade hur det kunde uppstå låtidéer när de låg i sängen på gränsen mellan medvetenhet och sömn. Detta är ett tydligt exempel på hur divergent tänkande

kan utspela sig under inkubationsfasen beskriven av Arthur Koestler (Ur Törnqvist, 2009).

*”Det kommer, i alla fall för mig, när jag har suttit och fått in låten i huvudet och hört ackord. Så det händer, oftast när jag sitter och jobbar med ett projekt... Jag kan ligga i sängen och höra musiken. Och oftast händer det så att jag skriver något på dagen och sen när jag går och lägger mig finns ett ögonblick, mellan sömn och vaken där man tänker ”oh jävlar”. Det är kreativitet! Det är en punkt som är oerhört kreativ, där kan jag höra saker, andra saker än det jag har skrivit. (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014)”*

Därefter när en låtidé har uppstått kan uppenbarelsfasen påbörjas. Nu övergår arbetet från ett fritt kreativt tänkande till ett produktivt skapande, där utveckling krävs för att låten ska skapas. Det finns nu en idé att arbeta med. Däremot förefaller det som att arbetet kan skifta fram och tillbaka mellan inkubation- och uppenbarelsfasen. I och med att låtskrivarna kan fastna och sakna partier i låtarna, kan de återvända och igen förlita sig på fritt tänkande/inkubation för att producera en ny musikalisk idé som går att arbeta med.

## **4.4 Metoder för musikskapande**

Genom deras erfarenhet inom låtskrivande hade låtskrivarna lyckats utveckla egna metoder för hur de skrev musik. För vissa uppstod mer uppenbara förändringar i deras kreativa process medan andra upplevde minimala utvecklingar. Dessa metoder tog form genom övning och utförande av låtskrivande men också, i vissa fall, med hjälp av skolning och lärande.

Låtskrivande, beskrivet av intervjusubjekten, handlar om att utveckla sina spontana musikaliska idéer till fullbordade musikstycken. Intervjusubjekten förklarade att när de kände sig redo och inspirerade att skriva musik så satte de sig oftast ner vid ett instrument, antingen virtuellt eller akustiskt, och började utveckla den ursprungliga idén som fanns i huvudet. Det kunde även hända att de utvecklade nya musikaliska fraser eller idéer när de väl satt sig ner vid sina utvalda instrument. På så sätt tog inspirationen över helt och hållet. Utöver den rent musikaliska biten kunde vissa intervjusubjekt uppleva att det uppstod lika många tillfällen där text tog form innan själva komponerandet. Texter kunde uppstå som resultat av fritt tänkande eller arbete. Ett av intervjusubjekten, en ung hiphop artist, förklarade att inga av de ”beats” han skapade, innan texten var klar, ledde fram till någon färdig låt. I hans fall behövde texten vara helt klar innan musiken kunde ta form.

Det som framstod gemensamt mellan intervjusubjekten var att det inte räckte med endast en musikalisk idé eller inspiration för att skapa låtar. De var viktiga ingredienser men det gick inte alltid att förlita sig på sådana faktorer. Låtskrivarna målade upp situationer som de kunde möta i yrkeslivet där de har blivit anlitade att skriva en låt som skulle ska vara färdig inom en specificerad period. Om det inte uppstod någon inspiration eller musikalisk idé kunde de inte gå till rekryteraren och säga, ”tyvärr det blev inget”.

*”Att konstnärer eller musiker eller kompositörer sitter någonstans i något hörn och så får de en blixtnedslag från himlen. Så går det inte alls till. Men jobbar man som professionell då har man inte tid med det utan... Studion är ju bokad ett visst datum, det måste vara klart, det finns inga alternativ. (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014)”*

Av den anledningen ansågs engagemang och arbete vara de viktigaste faktorerna inom låtskrivandet. Genom deadlines och press skapades ett tvång att vara kreativ. Genom hårt arbete, mer än spontan inspiration, uppstod utveckling och skapelse. Av den anledning ansågs deadlines och tvång inte som hämmande utan stödjande för låtskrivande och kreativ utveckling. På frågan, hur låtskrivarna kommer in i ett kreativt tillstånd, svarade en av de intervjuade personerna med lång erfarenhet på följande sätt:

*”För det känns nästan som ett jobb. Det känns sällan jag tycker att jag sätter och känner, ”nu är jag super inspirerad”, utan jag bestämmer ”nu ska jag ta tag i de där idén, som jag faktiskt har spelat in, som jag inte får ut ur huvudet, och nu ska jag jobba med den”. (Intervjuperson med lång erfarenhet, 2014)”*

Av den anledningen ansågs bearbetningen och det engagerade arbetet vara de viktigaste delarna av låtskrivarnas kreativa process. Det förklarades att det var genom den metoden som de blev bättre låtskrivare och hade lättare att komma åt sin kreativa förmåga, övning gav färdighet. Däremot uppstod det inte alltid kvalitativa idéer eller låtar. Flera låtskrivare beskrev att det kunde gå längre perioder då de inte skapade någonting som de var nöjda med. Ett intervjusubjekt, specifikt förklarade att 90 procent av de idéer han skapade var inte tilltalande och ansågs vara ”skräp” (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014). Det var genom intensivt arbete som han skapade de återstående 10 procenten som han var nöjd med. Han förklarade



att i sin låtskrivarprocess har han två initiala faser, en där han ”sprutar ut” mängdtals olika idéer och en därefter där han filtrerar bort de dåliga från de bra (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014). Han uppfattade, tillsammans med andra intervjusubjekt, att för mycket kritik i de ursprungliga faserna av låtskrivandet kunde vara enormt hämmande för kreativiteten. I och med att det var för tidigt för att avgöra om en idé skulle leda till en tilltalande låt så uppfattades det som poänglöst att kasta bort kreativa förslag och stoppa skaparprocessen, även om de inte uppfattades som kvalitativa i deras ursprungliga form.

Under bearbetningsfasen kunde intervjusubjekten anse att kritik var en viktig del av den kreativa processen. Två av låtskrivarna hade upplevt att deras skaparprocess hade ändrats med åren, i och med att de var hårdare och mer kritiska mot sina egna verk. De kunde inte längre publicera låtar hur som helst, likt det de gjorde när de var yngre, utan nu krävdes det kvalitetskontroller för att de skulle framstå som kvalitativa låtskrivare på en konkurrenskraftig marknad. Denna kritiska fas skedde närmare slutet av låtskrivandeprocessen, på så sätt kunde den inte förstöra den ursprungliga kreativiteten. I fall intervjusubjekten ansåg att låten inte höll en kvalitetsstandard så tillförde de mer arbete och tid åt att produkten skulle framstå som så fulländad som möjligt.

*”En överlevnadsinstinkt att jag är så kritisk mot mig själv för att jag behöver vara mer kritisk mot mig själv än vad jag tänker att andra kommer vara. För att det är så jag lyckas ta mig fram i en hård bransch... Min karriär är beroende av mitt skapande, så det är viktigt att den har ett värde för någon annan. Och då har man tendenser att bli kritisk mot sitt skapande på ett helt annat sätt än förut när det var totalt kompromisslöst. (Intervjuperson med kort erfarenhet, 2014)”*

## Diskussion

### 5.1 Sammanfattning

Den här studien undersökte låtskrivares uppfattning om hur den musikkunskap de har påverkar deras kreativitet. Sex intervjuer genomfördes med låtskrivare av varierande

erfarenhet. Intervjusubjekten berättade om deras erfarenhet av musik, kreativitet och skapandeprocess.

Frågeställningarna var:

1. *Hur ser låtskrivare på relationen mellan kunskap/tidigare erfarenheter och kreativitet?*
2. *Vilka strategier använder låtskrivare för att hitta till sin kreativitet?*
3. *Hur definierar låtskrivare kreativitet och vilka faktorer upplever de påverka den?*

Intervjusubjekten upplevde att deras musikaliska kunskap och erfarenhet för låtskrivande var till hjälp för deras kreativitet. Den kunskap som låtskrivarna hade ackumulerat under många års arbete ansågs vara ett hjälpmedel för låtskrivandet. I och med att kunskapen betraktades som ett verktyg för skapandet, så betraktades mer kunskap som någonting stimulerande, och hjälpande för produktionen av musik. Det föreföll som att kunskap gjorde det möjligt för låtskrivarna att skriva musik på nya och annorlunda sätt. Därför uppfattades den som enigt stödjande för kreativiteten, och inte hämmande.

När låtskrivarna skrev musik för specifika genrer upplevde de att deras kunskap för genreregler och konventioner var stödjande för deras kreativitet. De uppfattade att ramarna och gränserna för genren gjorde det lättare att skapa musik, eftersom det fanns tydliga riktlinjer att utgå ifrån. I och med att majoriteten av låtskrivarna ansåg att kreativitet var skapande, där nyhetsvärde inte var ett krav, uppfattade de att alla hjälpmedel för skapande var stödjande för deras kreativitet.

Låtskrivarna utvecklade olika strategier för att framhäva sin kreativitet och stödja deras skapande. De beskrev att tillståndet som krävdes för att vara kreativ var att uppnå fritt tänkande. Strategier för att uppnå ett fritt tanketillstånd inkluderade fysisk motion, bortsortering av negativa och oproduktiva tankar, och ett personligt tvång. Vidare beskrev låtskrivarna att tillfällen som skapade möjlighet för fritt tänkande var hjälpsamma för kreativiteten, som till exempel när man försökte somna. Ytterligare kände låtskrivarna att genom ett tvång som till exempel "deadlines" förbättrades deras kreativa och skapande förmåga. De ansåg att övning gav färdighet, och att kreativitet och låtskrivande var någonting

man fick aktivt försöka arbeta med och utöva för att kvalitativa produkter och förbättringar skulle ske. Låtskrivarna upplevde att negativa tankar och distraktioner, både fysiska och psykiska, var de faktorer som var hämmande för kreativiteten. Dessa inkluderade depressiva och ångestladdade tankar och känslor samt tråkiga och distraherande vardags sysselsättningar.

Intervjusubjekten definierade kreativitet på olika sätt. Två låtskrivare upplevde att kreativitet är skapande med nyhetsvärde. Resterande fyra låtskrivare beskrev att kreativitet inte alltid behöver vara nyskapande och därför var det inte ett krav för kreativitet. Vidare ansåg de att ett krav av nyhet skulle vara hämmande för deras skapande. Utöver detta beskrev en låtskrivare att kreativitet bör ha ett kommunikationsvärde, där skapelsen ska kunna förmedla någonting, till exempel ett budskap.

Faktorer som var främjande var främst olika inspirationskällor. Låtskrivarna upplevde att de kunde bli inspirerade och ”få feeling” för musik från en rad olika källor, såsom annan musik, lyrik eller film. Ytterligare beskrevs det att om det fanns ett syfte med skapandet så framkom oftast mer kvalitativa produkter, till exempel om man på ett terapeutiskt sätt skrev musik från sina egna upplevelser och känslor, skrev om samhällsörättvisor, eller för ett specifikt högtidligt tillfälle som en begravning eller ett bröllop.

## **5.2 Avslutande reflektioner**

Det visade sig vara lite skillnad mellan de två urvalsgrupperna. Båda framförde likartade idéer om faktorer och strategier för musikskapande och framhäandet av kreativitet. Det framstod, däremot, som om låtskrivarna med mer erfarenhet hade lyckats komma längre i sin utveckling med sina tankar om processen. De verkade mer medvetna om ditt skapande och sina individuella arbetssätt. Dessa hade de lyckats utveckla både genom lärande, erfarenhet och flera års bearbetning. Det framstod intressant att mer erfarenhet inte bidrog till en mer teoretiskt korrekt definition av kreativitet, utan begreppet förblev tolkat på individuella sätt.

Som nämns i inledningen, enligt litteraturen bygger den teoretiska definitionen av kreativitet på att vara skapande med nyhetsvärde (Törnqvist, 2009). Nils-Erik Sahlin beskriver kreativitet som problemlösning där man bryter sig ur bestämda regler och system med nya, uppfinningsrika lösningar (Sahlin, 2001). Han talar också om hur en vanlig tolkning av kreativitet bygger på den engelska versionen av ordet, ”creative” bygger på ordet ”create”

vilket betyder att skapa. Sahlin förklarar därefter teorin om att vara skapande är något annat än att vara kreativ, man kan vara full av skaparkraft utan att alls vara kreativ, i den mening nydanade. Till exempel kan man bygga trä soldater på likadana sätt som det tidigare har gjorts. På så sätt är man skapande men man saknar nyhetsvärdet för att anses vara kreativ. Teorins definition kräver två olika aspekter för att någon, eller någonting ska accepteras som kreativ. Det kräver en viss grad av skaparkraft samt en nivå av nyhet. Utifrån intervjusubjektens uppfattning kan man tolka att alla ansåg att kreativitet är skapande, det vill säga att den kräver en viss grad av skaparkraft. Som nämnts ovan däremot, definierade två av de sex subjekten, begreppet på ett likadant sätt som teorin gör. Resterande ansåg att kreativitet endast kräver skaparkraft för att godkännas, samt att idén om skapande med nyhetsvärde skulle vara hämmande för själva skapandet. Låtskrivarna tyckte att även om en låt lät likt en annan kunde den fortfarande anses som bra och tilltalande genom personligt uttryck. På så sätt är kvalitetsvärde sammankopplat med kreativitet, i en del av låtskrivarnas definition. Subjekten presenterade samtliga ett värderingsfritt kreativitetsbegrepp där kreativiteten inte kunde leda till att skapa någonting dåligt och icke-omtyckt. Kreativitet var något uppskattat och tilltalande. Det framstod också i deras definitioner att genom konstnärligt och personligt uttryck i skapande så var man kreativ. Genom att det faktiskt var en själv som tillförde ett personligt uttryck och skapade låten, även om den lät lik andra låtar, accepterades man som kreativ.

Några av låtskrivarna uttryckte att det var svårt att hitta utrymme för nyhet inom de genrerna de verkade inom. De påpekade att eftersom de upplevde att populärmusik idag är så väldefinierad, finns det inte mycket utrymme för kreativitet. Reglerna och systemen är så pass etablerade att det blir svårt att tillföra någonting nytt till området utan att falla utanför populärmusikens ramar. Detta är kreativitetens fängelse, då man etablerat ett nytt regelsystem kan man inte verka inom det och anses vara kreativ längre (Sahlin, 2001). Det kräver då att man adderar en ny byggsten för systemet för att behålla ett kreativt värde. I och med att byggstenar läggs till blir fängelset svårare att bryta sig ur. Dagens populärmusik är ett sådant kreativt fängelse.

I och med att intervjusubjekten verkar inom väl utforskade system, speglar det deras perception av kreativitet. I dagens populärmusik anses låtar vara mer tilltalande och omtyckta av den allmänna publiken när de använder de konventioner som finns inom systemet, istället

för att vara helt nyskapade. Det är därför som de populäraste låtarna idag använder liknande ackordföljder, låtstrukturer, ljudbilder, och så vidare. En låt behöver passa in i en viss ram för att den ska accepteras som ”bra”. När intervjusubjekteten påstår att man inte alltid behöver vara nydanande i sitt skapande, förefaller det som att de menar att man inte alltid kan skapa nya produkter som ska vara omtyckta och accepterade av en allmän publik, därför är det inte ett krav för kreativitet.

Den här forskningsstudien ger stöd för idén att kreativitet inte är en medfödd egenskap som endast speciella få erhåller, samtidigt som den understryker att kreativitet inte är någon magisk och slumpvis känsla som skapar uppfinningar och konstverk. Låtskrivarna är medvetna om att för att de ska uppleva kreativitet måste de arbeta för det, samtidigt som de uppfattar sig själva och sina verk som kreativa. Det som är mest intressant är den skiftande uppfattningen av vad kreativitet är. Endast två av de sex låtskrivarna, två av dem med mindre erfarenhet, beskrev kreativitet på det sätt som teorin gör. Detta belyser faktumet att kreativitet är ett komplext och svårförstått ämne, även för människor som är verksamma inom skapande konstformer. Den bidrar med en mer nyansrik bild av vad kreativitet är än vad den tidigare forskningen beskriver. Studien visar också information om låtskrivares åsikter om kreativitet och hur deras skapandeprocesser fungerar. Det här är någonting som har varit svårt att hitta i den svenska litteraturen på en djupare och mer ingående nivå.

Informationen som samlades utifrån intervjuerna kunde direkt kopplas till och ge svar på forskningsfrågorna som ställdes i studien. Intervjupersonerna visade att det fanns strategier och faktorer som gjorde det möjligt att vara skapande och kreativ, och att de inte endast kunde förlita sig på någon ”känsla” att vara den drivande faktorn i deras skapande. Ytterligare uppfattades kunskap som främjande för kreativiteten. Däremot fanns skiftande idéer om vad kreativitet faktiskt var. Studien har av den anledningen hög validitet, eftersom den ger svar på de forskningsfrågor som ställdes.

Man kan ifrågasätta om de rätta personerna användes i studien och framför allt om tillräckligt många subjekt användes. Endast hälften av intervjupersonerna försörjde sig helt på musik och/eller musikskapande. Resterande subjekt skrev musik som ett sidoprojekt eller hobby parallellt med sin huvudsakliga inkomstkälla. De hade, antingen tidigare eller nuvarande, tjänat pengar för sitt musikskapande men inte kunnat försörja sig på det. Det är därför diskutabelt

om man kan påstå att studien har undersökt kompositörers/låtskrivares upplevelser eller ”människor som skriver musiks” upplevelser. Man kan dessutom ifrågasätta huruvida sex subjekt skulle kunna generellt representera något om populationen låtskrivare.

Om studien skulle göras om, hade det funnits mer fokus på att kontakta låtskrivare som på ett bättre sätt kunde representera populationen, det vill säga endast personer som försörjer sig på låtskrivande och musikskapande på heltid skulle inkluderas i undersökningen. Vidare kunde man haft användning för flera metoder av datainsamling. Specifikt kunde man ha använt en “deltagande observations metod”, då man kunde deltagit under en låtskrivarsession och fått direkta tankar och iakttagelser om kreativitet av subjektet under skapandeprocessen. Det hade potentiellt lett till ytterligare insikter och idéer om subjektets egna uppfattningar om och strategier för kreativitet. Ytterligare förbättringar hade varit att lägga mer fokus på att använda en bredare mängd litteratur. Under projektets gång har flera användbara böcker upptäckts men stadiet för inläsning hade passerats. Dessa böcker innehöll ny information och tolkningar för fenomenet kreativitet samt intervjuer med välkända historiska låtskrivare där de diskuterar sina verk och sitt skapande.

### **5.3 Framtida studier**

Vidare finns en rad olika aspekter att utveckla och undersöka i framtida studier. I sektionen ovan har det redan presenterats förslag på förbättringar som skulle kunna tillämpas. Utöver detta kan man ändra variablerna och fokusen i studien för att kunna ge upphov till ny information. Istället för att lägga fokus på erfarenheten hos låtskrivarna kan man till exempel inrikta sig på genre knutna låtskrivare, där man jämför kreativa skillnader för låtskrivare inom olika genrer. Ytterligare kan man tillämpa studien för andra typer av konstformer. Uppfattar målare, fotografer, skulptörer, och andra konstnärer kreativitet på samma sätt som låtskrivare gör? Vilka faktorer påverkar de i deras skapande, och vilka strategier för kreativitet skapar de för sig själva? Det skulle kunna vara intressant att undersöka om man finner skillnader i kreativitetstänkandet.

Dessutom kan man tillämpa olika kreativa principer för att vidare utveckla studien. Detta skulle kunna innebära att man undersöker resterande kreativa P:n inom låtskrivande. Till exempel att förstå platsens innebörd för låtskrivare.

# Källförteckning

## Elektroniska källor

Chapman, T. (den 14 oktober 2002). 2002 – Fire and rain. (H. Stas, Intervjuare) VH1.

Johansson, A. (den 5 december 2011). *Man måste verkligen vilja ta in något nytt*. Hämtat från DN.Insidan: <http://www.dn.se/insidan/man-maste-verkligen-vilja-ta-in-nagot-nytt/> den 19 November 2014

## Tryckta källor

Eliasson, A. (2003). *Kvantitativ metod från början*. Lund: Studentlitteratur.

Florén, T. (2010). *Talangfabriken: Om organisering av kunskap och kreativitet i skivindustrin*. Stockholm: Stockholm Universitet

Florida, R. (2006). *Den Kreativa Klassens Framväxt*. New York: Daidalos AB.

Hillared, E. (2009). *Lathund för låtskrivare*. Stockholm: Prisma.

Kvale, S., & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Student Litteratur AB.

Sahlin, N.-E. (2001). *Kreativitens Filosofi*. Falun: Nya Doxa.

Trost, J. (2005). *Kvalitativa Intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.

Törnqvist, G. (2009). *Kreativitet i Tid och Rum*. Stockholm: SNS.

Warnqvist, S. (2010). *Vägen till Sångerna*. Lund: BTJ Förlag.