

LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö  
Läroarbilden i Musik  
Frans Hagerman

C-UPPSATS  
Vårterminen 2008

### **Möte med ett okänt musikstycke**

Musikhögskolestudenters strategier när de ska bilda sig en uppfattning om ett nytt musikverk utifrån ett fonogram eller en notbild



Handledare: Stephan Bladh

## **Abstract**

Title: *An encounter with an unknown piece of music*

This essay describes the mechanisms involved in musical interpretation, by studying a score and listening to a recording. I have tried to map processes dealing with listening and score reading through an experiment, in which students from the Malmö Academy of Music were presented with a novel piece of music. I have made some conclusions, for instance it seems as though there is a connection in the interpretation between musical complexity and tempo, and a connection between dynamics and pitch, moreover that the participants in this study seem to be affected by the interpretational practice at the Malmö Academy of Music. The study is qualitative in its design both regarding data collection and interpretation of data. The analysis of data has aimed at mapping the standpoints of the informers and to explain these by using theories regarding listening and interpretation of a score. I have made categories generated from the results that explain how the informers interpret the music.

## **Keywords:**

Interpretation, auditory, audiographic perception, score reading, listening to music, harmony, common practice harmony, musical discourse, sociocultural theory

## **Sammanfattning**

Titel: *Möte med ett okänt musikstycke*

I denna essä beskrivs processer som har att göra med musikalisk interpretation, hur musik tolkas genom en notbild och genom lyssnandet av en inspelning. Genom att låta ett antal informanter från Musikhögskolan i Malmö ta del av ett nyskrivet musikstycke genom ett experiment som inbegriper lyssnande och notläsning har jag försökt kartlägga processer som är viktiga vid musikalisk interpretation. Jag når fram till vissa slutsatser, som t.ex. att det finns ett samband mellan tolkningen av musikens komplexitet och tempot, att det vidare finns ett samband mellan tolkningen av dynamik och tonhöjd, samt att mina informanter förefaller vara färgade av rådande tolkningspraxis så som den gestaltas på Musikhögskolan i Malmö. Studien är kvalitativ i sitt upplägg både ifråga om datainsamling och tolkning av insamlad data. Analysen av data har syftat till att kartlägga informanternas ställningstaganden och förklara dessa utifrån teorier om lyssnandet och tolkningen av en notbild. Jag når fram till ett antal kategorier som ger förklaringsmodeller över informantens sätt att lyssna och tolka en notbild.

### **Nyckelord:**

Interpretation, musikalisk tolkning, auditiv, audiografisk perception, notläsning, musiklyssnande, harmonilära, diskursiva verktyg, sociokulturell teori, DGG, det gemensamt givna, musikaliska uttrycksmedel.

<b>Innehållsförteckning:</b>	sida
Inledning	5
Syfte	5
Forskningsfråga	5
Teoretisk utgångspunkt	6
Diskursiva redskap	6
Lyssnandet – Den auditiva upplevelsen	8
Notläsandet – Den audiografiska upplevelsen	10
Tidigare forskning	13
Metod	13
Kvantitativa metoder	14
Experiment	15
Kvalitativa metoder	15
Urval	16
Design	17
Analysmetod	18
Studiens giltighet och trovärdighet	18
Forskningsetik	18
Resultat	19
Sammanfattning av resultatdelen	33
Diskussion	33
Slutsatser av diskussionen	36
Avslutning	37
Referenser	38

## **Inledning**

Utgångspunkten för föreliggande arbete är en av mina kompositioner, en trio för två flöjter och cello med den associativa titeln Ganymedes, som både är namnet på en grekisk, mytologisk gestalt och en av planeten Jupiters 63 kända månar. Mitt intresse lutar mer åt astronomi än åt grekisk mytologi och följaktligen är det också månen Ganymedes som jag har tonsatt. (En bild på denna måne finns på försättsbladet.) Denna komposition är en del av en musikalisk svit där samtliga 63 Jupitermånar ska tilldelas ett eget stycke musik.

Jag har funderat en hel del över hur musikalisk instudering fungerar, hur musiker går tillväga när de ska lära sig ett nytt stycke musik och hur de resonerar om musik. Detta arbete är ett sätt att närma sig denna komplexa frågeställning och kasta nytt ljus över den. Jag vill med hjälp av min studie öka förståelsen för de mekanismer och tankegångar som ligger bakom hur musikhögskolestudenter närmar sig ett nyskrivet musikstycke.

I ett sådant här förord brukar det förekomma en lång rad med tack till ett antal personer. I kontakten med insiktsfulla personer på en musikinstitution kan man få mycket goda råd och tankegångar och detta har även varit fallet med mig. Tack alla ni personer som känner er delaktiga i denna uppsats tillblivelse och tack min goda handledare Stephan Bladh och även Eva Saeter som var med och initierade arbetet.

## **Syfte**

Syftet med detta arbete är att ta reda på hur människor med god kodförtrogenhet inom den konstmusikaliska genren avkodar ett nyskrivet musikstycke i romantisk stil. Kunskapen om hur detta går till skulle i förlängningen kunna användas för att utveckla nya pedagogiska verktyg. Jag är av den uppfattningen att en viktig del i en musikalisk utbildning är att lära sig att behärska förmågan att på intellektuell väg resonera om musik. Att lära sig att spela en musikgenre innebär ofta att studenten får lära sig att behärska musikaliska passager tekniskt på sitt instrument, men för att tränga in i musikens väsen krävs också en förmåga att med intellektets hjälp kunna föra relevanta musikaliska resonemang. Genom att studera huruvida sådana resonemang överhuvudtaget förekommer vid mötet med ett nyskrivet musikstycke och hur de i så fall gestaltar sig uppkommer en plattform som man kan tolka och bygga vidare på.

## **Forskningsfråga**

På vilket sätt kan musikhögskolestuderna identifiera positioner i ett musikaliskt flöde eller en notbild, där musikaliska uttrycksmedel bör tillföras för att den musikaliska upplevelsen ska kunna botten i en vedertagen kod? Med musikaliskt flöde menar jag de toner och eventuella

samklanger av toner som når en person som lyssnar på ett musikverk. Med tillförda musikaliska uttrycksmedel menar jag förändringar i rytm och dynamik som gör att musikverket får en annorlunda karaktär. Med kod menar jag de konventioner och även intuitiva ställningstaganden som en musiklyssnare eller notuttydare upplever är genremässigt riktiga i den aktuella musikaliska kontexten. Jag syftar även till att jämföra om det är någon skillnad i tolkningen mellan de som får tolka ett musikaliskt flöde och för de som får tolka en notbild till samma musikverk.

## **Teoretisk utgångspunkt**

I detta kapitel kommer jag att beskriva några tankegångar som både är produkten av olika teoretikers skrifter och min respons på dessa skrifter. Det är meningen att dessa tankegångar ska bilda utgångspunkt för tolkandet av de resultat som min studie når fram till.

## **Diskursiva verktyg**

Som en utgångspunkt för arbetet tänkte jag ta upp det som Roger Säljö (2000) kallar intellektuella verktyg, även kallat diskursiva, språkliga eller psykologiska alternativt kognitiva verktyg. För att inte skapa begreppsförvirring tänker jag fortsättningsvis använda mig av begreppet *diskursiva verktyg* för att beteckna denna företeelse. Säljö är hemmahörande i den pedagogiska tradition som kallas för sociokulturell teori och vars upphovsman är Vygotsky (1896- 1934). Säljö (2000) skriver att

Mänskliga handlingar är i allmänhet en kombination av intellektuell och manuell verksamhet. Om vi ska bygga ett hus eller anlägga en trädgård, kan vi inte bara börja spika och gräva. Vi måste skaffa oss information genom att läsa tidsskrifter, böcker, kataloger eller tala med vänner som har relevanta kunskaper och erfarenheter. (s. 76)

Detsamma torde enligt min mening gälla även för den som spelar ett instrument eller vill leda en kör eller orkester med en taktpinne eller med händernas gestik. Att röra fingrarna rätt när man spelar ett instrument, att röra en taktpinne eller händerna i bestämda rörelser som hos dirigenten är ju en manuell verksamhet, medan uttydandet av de musikaliska symbolerna är en intellektuell verksamhet. Enligt Säljös tes (2000) är diskursiva verktyg något som den moderna människan lär sig genom kommunikation med andra människor eller genom artefakter. Artefakter är föremål eller dokument där mänskliga kunskaper är inbyggda. Exempel på diskursiva verktyg är matematiska formler, grammatiska regler, fotbollsregler eller helt enkelt resonemang som hjälper människan att förstå världen på ett nytt sätt. De diskursiva verktygen fungerar som intellektuella linser genom vilka vi fångar in verklighetens komplexitet. Nutidsmänniskan får genom sin långa skolgång ta del av diskursiva verktyg som gör henne förmögen att förstå världen på ett helt annat sätt än en människa född bara för 100 år sedan eller ännu senare. Ett exempel på ett diskursivt verktyg som förändrat förståelsen av naturen är t.ex. den heliocentriska världsbilden. Hos de

flesta vuxna individer är denna världsbild accepterad och ingår i förklaringsmodellen för varför det är mörkt på natten och ljus på dagen, hur årstider uppkommer o.s.v. Ett litet barn som ännu inte förstår att jorden snurrar runt sin egen axel, tror kanske att "solen går upp och ned". En person som tagit del av dessa diskursiva verktyg har en annan världsbild än den som är utan dem.

På samma sätt torde det vara med musikupplevelser, vare sig man tar del av ett musikverk i auditiv eller audiografisk form. Den som känner till sonatformen, är insatt i hur harmonilära fungerar, känner till olika italienska termer för hur man uttrycker skeenden i musik eller bara helt enkelt har fått lära sig vad de olika instrumenten heter och hur de klingar, upplever med all säkerhet ett stycke västerländsk konstmusik – vare sig det är avlyssnat på en CD-skiva eller om det är studerat genom ett partitur – på ett helt annorlunda sätt än den som inte har fått ta del av dessa musikaliska, diskursiva redskap i förväg. Man skulle kunna säga att dessa diskursiva verktyg kan ge en person en förförståelse inför mötet med ett nytt musikstycke. Detta är viktigt att känna till eftersom de informanter i min studie som ska identifiera positioner i ett musikaliskt flöde eller i en notbild med stor säkerhet bär på en sådan förförståelse eftersom de studerar på en musikhögskola där sådana kunskaper förmedlas.

Ett problem på svenska musikerutbildningar som jag upplever det, är inte att det inte förmedlas sådana diskursiva verktyg, för det gör det. De flesta får lära sig grundläggande satslära, formlära, funktions- och ackordanalys, musikalisk terminologi, musikhistoria o.s.v. Problemet blir sedan att dessa kunskaper inte blir använda och integrerade fullt ut i sådana aktiviteter som lyssnande och interpretation. Detta fenomen skulle kunna förklaras enligt teorin om den proximala utvecklingszonen, även kallat ZPD (zone of proximal development). Säljö (2000) skriver att "Vygotzky definierade denna utvecklingszon som 'avståndet' mellan vad en individ kan prestera ensam och utan stöd å ena sidan, och vad man kan prestera under en vuxens ledning eller i samarbete med mer kapabla kamrater" (s. 120). Vidare beskriver Säljö att detta har vida implikationer i pedagogiska sammanhang, då individer mycket väl kan förstå det som t.ex en lärare säger i stunden men senare ha svårt att tillämpa denna information. Enligt detta synsätt betraktas en information först som en kunskap då den kan få ett senare användningsområde. En kunskapsförmedling där den lärande får tillfälle att koppla ihop och tillämpa sina kunskaper ger en annan typ av förståelse. Jag tror att detta är lika giltigt inom musikpedagogik. Om en student får lära sig exempelvis funktionsanalys av en lärare och sedan inte tillämpar dessa kunskaper när han eller hon träffar sin lärare i huvudinstrumentet blir denna typ av information oanvändbar och glöms med tiden bort. I detta fall bär huvudinstrumentalläraren ett visst ansvar.

Hultberg (2000) har forskat i denna frågeställning och beskriver skillnaden mellan två pedagogiska traditioner, när det gäller instrumentalmetodik: den *praktiska-empiriska* metoden och den *instrumentala-tekniska* metoden. Den praktisk-empiriska metoden beskrivs av Quantz' (1752) som en metod där "(...) music has to be comprehended through a connection of emotions, limbs and intellect. Students learnt to express emotions in *musical thoughts*, the structure of

which they understood intellectually” (s. 25). Denna tradition förutsatte att instrumentallärarna “(...)were not only good instrumentalists but *learned masters of music as well*, educated in music theory and composition” (s. 25). I denna tradition var målet att studenten skulle lära sig musiken som ett språk. Som de hade lärt sig att behärska sitt modersmål skulle de lära sig att behärska musikens språk. Denna undervisning inbegrep ett stort mått av experimenterande med exempelvis musikalsika meningar innan noter fördes in i undervisningen.

Hultberg skriver att i mitten av 1800-talet lanserades den *instrumentala-tekniska* metoden där det musikaliska experimenterandet fick en underordnad roll. Istället för att studenten nu skulle experimentera med musikaliska meningar fick han tekniska och mekaniska övningar utskrivna på notpapper. Detta kunde innebära en snabbare teknisk utveckling på instrumentet men det kunde gå ut över musikförståelsen.

Den tendensen jag tycker mig se på musikhögskolan, att studenter inte kopplar ihop diskursiva verktyg i sitt instrumentalspel kan således förklaras utifrån pedagogiska traditioner där detta har en lägre prioritet än att lära sig att behärska tekniska passager på sitt instrument. Att jag tar upp denna instrumentalmetodiska frågeställning här är för att den är av betydelse för hur mina informanter kan komma att tolka positioner i ett musikalskt flöde eller i en notbild. En person som genom sin undervisning är inskolad i att experimentera kommer troligen att försöka se förbi en notbild eller inspelning och söka alternativa musikaliska lösningar.

## **Lyssnandet – Den auditiva upplevelsen**

Stockfelt (1988) skriver att

Ett grundläggande (...) karaktäristiskum hos människan är att hon alltid tolkar intryck från omvärlden så att de i någon bemärkelse blir hanterliga inom hennes bild av denna omvärld, och att hon inte kan undgå att göra sådana tolkningar, eftersom intrycken når henne genom hennes undermedvetna strukturering. Allt upplevande innebär inläring genom tolkning och förlänande av mening. Därför samverkar olika källor för intryck och olika begreppsstrukturer dialektiskt i tolkningen av detaljerna – språkliga begrepp med musikaliska intryck, kroppsupplevelse med upplevelse av auditiva tidsförlopp, klangfärg med tolkning av semantiska urladdningar, etc. (s. 10)

Med andra ord är det tänkande som sker vid musiklyssning en viktig del av hur ett musikstycke kommer att tolkas och därmed upplevas vid en genomlyssning. Genom att sätta namn på företeelser som sker under lyssnandets gång bibehålls också musikaliska skeenden i minnet som annars skulle ha glömts bort. Man skulle kunna föreställa sig att en person som är väl förtrogen med hur man kan koppla ihop musikaliska begrepp med lyssningsupplevelsen skulle kunna utbrista något i stil med:

I slutgruppen av expositionsdelen spelade klarinetterna ett knappt skönjbart och milt timbrerat pianissimo i parallella sexter på mollsubdominantackordet som inträdde precis före det sista dominantkvartsextackordet. Detta musikaliska skeende brukade under romantiken utgöra en kod för den unga kärlekstörstande individens rop efter bekräftelse.



Även om detta kan tyckas lite krystat och knappast troligt skulle det kunna var ett exempel på en musikvetenskaplig diskurs som skulle kunna ge ett ökat musikaliskt perspektiv på lyssnandet. Det begreppsmaskineri som styr upplevelsen av ett musikstycke vid denna typ av lyssnande är just en effekt av behärskandet av olika diskursiva verktyg. Stockfelt (1998) skriver vidare:

Lyssnandet, hur en lyssnare agerar för att strukturera ljudintryck genom att tillerkänna dem mening, är framförallt beroende av hur lyssnaren väljer att lyssna – vad lyssnaren väljer att lyssna *efter* i relationen till exempelvis musiken. Detta val kan emellertid inte betraktas som helt fritt eller slumpartat – det begränsas och styrs av en rad faktorer. En sådan faktor är lyssnarens förförståelse. Allt lyssnande kräver en avsevärd kompetens hos lyssnaren. Denna kompetens måste bl.a. inbegripa en förförståelse av vad man kan lyssna efter och en kompetens att relatera denna förförståelse till olika slag av ljudstrukturer i olika situationer. (s. 14)

Något man kan lyssna efter och som utgör en form av förförståelse är de harmoniska strukturerna i musik. Ingelf (1980) skriver t.ex. att ackorden är grupperade i formler vilket gör att den som lär sig dessa formler i förväg lätt kan hitta det de hör inom sig men har svårt att hitta på sina ackordinstrument. Att lära sig dessa formler kan jämföras med att lära sig läsa hela ord istället för att bokstavera, skriver han. Harmoniläran är just ett exempel på ett diskursivt redskap som kan ge en musiklyssnare en avsevärd förförståelse i kontakten med ett nytt musikstycke som de aldrig skulle fått utan dessa kunskaper, i alla fall om stycket är uppbyggt efter de harmoniska mönster som tas upp i harmoniläroböckerna.

Stockfelt (1998) beskriver också den roll situationen har för lyssnandet. För en person som sitter och lyssnar på musik i en bilstereo finns det faktorer som skapar andra förutsättningar för lyssnandet. För det första kan dånet från bilmotorn och knastret från vägunderlaget ta bort svaga nyanser i musiken. För det andra måste föraren koncentrera sig på bilkörningen och kan inte ägna hela sin uppmärksamhet åt musiken på det sätt som en besökare på ett konserthus kan göra. En annan faktor Stockfelt tar upp är den historiska dimensionen av lyssnandet. I hans studie av hur musiklyssnare upplever Mozarts G-mollsymfoni har han gjort en undersökning av hur detta musikstycke upplevdes av konserthusbesökare och recensenter under Mozarts tid och en bit in på 1800-talet. Han kommer fram till att dåtidens konserthusbesökare hade ett lyssnande och ett sätt att värdera musik som utgick från retoriken och dramat. De olika instrumenten i orkestern skulle representera de olika rösterna i ett drama och lyssnaren blev förvirrad om kompositören frångick dessa i förväg uppställda konventioner, något som också Mozart fick kritik för hos recensenter, särskilt J.J. de Momigny.

Slutsatsen av diskussionen är alltså att musiklyssnande är beroende av den specifika situationen, den historiska kontexten och den musikaliska förförståelsen, vilken inbegriper bruket av diskursiva verktyg. Var och en av dessa faktorer kan bli föremål för långtgående analyser och studier vilket jag inte har utrymme för i denna uppsats, varför jag ser mig tvungen att begränsa denna del av framställningen. I min studie kommer den specifika situationen där lyssnandet äger

rum att vara i en miljö där inte andra ljud stör. Däremot kan man såklart fundera över vad som kännetecknar en optimal lyssningsmiljö; har sådant som ljusförhållanden och möblemang en betydelse för hur musiken kan uppfattas? Den historiska kontexten är 2000-talets Sverige där en student på en musikhögskola är inskolad i just vårt sätt att uppfatta musik, men säkert även är färgad av massmediala strömningar. Informantens förförståelse i mitt fall skulle kunna vara typisk för den som är skolad genom den *instrumentala-tekniska* metoden, den *praktiska empiriska* metoden eller kanske en kombination av bägge beroende på vem som har varit eller är informantens lärare. Vilken pedagogik informanten har tagit del av påverkar dennes förförståelse.

### **Notläsandet – den audiografiska upplevelsen**

Valkare (1997) skriver att ”konstmusiken ofta definieras som den skrivna musiken” (s. 67) och att skriftens dominans inom konstmusikområdet har inneburit ”omdaning, expansion och inskränkning” (s.67). Vidare skriver han att:

Skriften har således skapat helt nya villkor, ett nytt livsrum, för det musikaliska beteendet. Den innebär en oavhängighet av det mänskliga minnet och ger också tidigare oanade möjligheter till spridning. (...) Skriften har också medfört uppkomsten av en ny begreppsapparat, en abstrakt musikteori och nya möjligheter att formulera kompositoriska procedurer. Dessa skriftlighetens konsekvenser kan uppfattas som en expansion, men de omfattar också moment av restriktion och begränsning och bortfall av möjligheter. (s. 68)

Vad dessa begränsningar och förenklingar innebär är att när man försöker fånga en auditiv uttrycksform på notpapper gör man också rytmiska och intonationsmässiga begränsningar i musiken. Valkare skriver att ”1800-talets många uppteckningsförsök för folkmusik är goda exempel på detta (t.ex. vissa svenska låttraditioners representation i Svenska låtar och det sätt som dessa låtar kom att spelas under 1900-talet ...)” samt vidare i de ”groteska förenklingar och feltolkningar, som ofta präglade den tidiga musiketnologins uppteckningar av t.ex. afrikansk musik” (s.73).

Det råder ett intressant förhållande mellan en komplex notbild å den ena sidan och en enkel notbild å den andra. Ju mer information notbilden innehåller, desto svårare blir det för musikern att på visuell väg tyda tecknen och omvandla dessa till musik, det krävs alltså en större audiografisk kompetens, eller prima vista-förmåga, som man kallar denna form av kompetens när det handlar om att läsa av notbilden direkt från bladet vid första anblicken och samtidigt spela den på sitt instrument. Innehåller notbilden lite information måste musikern däremot besitta en större auditiv kompetens, alltså förstå hur man kan omsätta kunskaper om t.ex. skalor, harmonier och typiska stilistiska vändningar till musik. Grovt förenklat kan dessa sätt att närma sig musik beskriva skillnaden mellan en typisk utövare av västerländsk konstmusik och en jazzmusiker.

Valkare (1997) kallar detta förhållande för grad av strukturellt skriftberoende. För att illustrera detta gör han en jämförelse mellan musik av kompositörerna Clementi och Beethoven. Enligt detta synsätt är Beethovens musik i högre grad strukturellt skriftberoende eftersom den innehåller fler oväntade vändningar och har mer självständiga stämmor. Clementis musik är ofta ackompanjerad av en albertibas, där harmoniken är relativt förutsägbar för den som är hemmastadd i wienerklassicistens harmonilära, den har följaktligen lägre informationstäthet än Beethovens musik, om man bortser från dennes ungdomsverk.

Vad kan man då dra för slutsatser av ovanstående? Jo, avläsningen av en notbild är beroende av uttolkarens förförståelse inom en given genre och notbildens komplexitet. På sätt och vis är avläsning av en notbild besläktad med musiklyssning. I båda företeelserna är begrepp som förförståelse och komplexitet viktiga begrepp. Detta är viktigt att känna till eftersom de informanter som kommer att studera notbilderna kan komma att dra slutsatser om tolkningen utifrån sin auditiva kompetens. Om de vet att en grupp av notfigurer brukar avkodas på ett särskilt sätt läser de kanske inte alla noter utan gör sin tolkning utifrån ett mönster som påminner om något de har sett eller har hört tidigare. De kan höra inombords ungefär hur det borde låta, ungefär som när man gör en överslagsräkning i mataffären.

Att läsa av en notbild innebär dels att se nottecknen, men också att försöka föreställa sig hur musiken kan låta i huvudet. Genom melodistudium, genom sångövningar, exempelvis *modus vetus* (Genom studium av *modus vetus*-boken tränar man sitt gehör genom att sjunga melodier som är karaktäristiska för en särskild tonalitet) och liknande kan man lära sig att sjunga en melodi i huvudet. Genom studium i harmonilära kan man lära sig att se vilken harmonik ett stycke har genom att bara titta lite på melodin eller ackompanjemanget. Denna färdighet bygger på att man har hört samma harmoniska mönster ett otal gånger tidigare. Samma sak gäller för musikens rytmer. De flesta studenter på högre musikutbildning har nog någon gång stiftat bekantskap med Jörgen Jersilds rytm-lärobok. Dessa färdigheter går givetvis att tillägna sig utan denna typ av riktad pedagogik. Kunskaper av detta slag är dock ofta inte tillräckliga i sig för att man verkligen ska förstå en notbild på djupet. Det krävs också historiska kunskaper, känslomässiga minnen från tidigare musikupplevelser och kunskaper om fysikaliska lagar etc. Detta med kopplingen mellan fysikaliska lagar och musikalisk interpretation är något som tas upp och behandlas av Bastian (1996), där han bland annat beskriver hur kunskapen om förhållandet mellan läges- och rörelseenergi inom fysiken kan användas när man tolkar en stor del av repertoaren inom västerländsk konstmusik. Den bästa förståelsen för en notbild har man enligt min mening om man behärskar så mycket som möjligt av ovanstående, alltså är en ensidig pedagogik inte tillräcklig om man vill bli en bra notuttydare. Observera att det mesta av det som jag nämner ovan (undantaget är känslomässiga minnen) är sådant som man enligt Säljös (2000) synsätt skulle kunna klassificera som exempel på diskursiva kunskaper.

En sak som tas upp av Valkare (1997) är att kunskaper om musik som tillhör skriftkulturen påverkar vårt sätt att också lyssna på musik. Enligt min mening ska sådana kunskaper inom musikpedagogiken kopplas ihop i så stor grad som möjligt så länge som det inte begränsar och förstör lyssnadet. Ett exempel på detta är när en lyssnare som tar del av ett musikaliskt förlopp börjar kvantisera förloppet för att få det att passa in i en viss taktart. Detta går säkert bra om musiken går i en viss taktart, men tänk om den spelas i ett fritt tempo utan taktart?

Det gemensamt givna, DGG är ytterligare en punkt som Valkare (1997) tar upp och som kan vara av betydelse för min studie. Han skriver att man på senare tid ”försökt formulera mer allmängiltiga regelsystem för god musik – eller i varje fall trott sig göra det. Ett exempel är Fred Lerdahl och Ray Jackendoff, som med utgångspunkt i strukturalistisk lingvistik vill skapa en allmän musikalisk grammatik” (Lerdahl och Jackendoff 1983, s. 88-89). Enligt detta synsätt finns det vissa grundelement i musik som utgår från fysikaliska lagar. Valkare (1997) skriver att

Även om man avvisar eller förhåller sig skeptisk till musikaliska universaler, måste man ändå anta att det finns en rad faktorer som sätter vissa gränser för det musikaliska beteendets utformning och bidrar till att musiken styrs i viss riktning. Vi kommer aldrig ifrån vissa perceptuella begränsningar och struktureringsmekanismer i människans sinnesorgan och hjärna. Jag har redan nämnt att människokroppens mekaniskt fysiologiska konstruktion, framvuxen i samspel med elementära naturlagar och de fysiska villkoren på vår planet, gravitation, lufttryck etc., också skapar begränsningar och förutsättningar för någon sorts normering; den tidsliga dimensionen hos en elefants rörelse är en annan än för en mus. Det indikerar att människans rörelsetempo och tidsuppfattning sannolikt också har ett sorts kvantitativt ”normalläge”, som hänger ihop bl.a. med hennes dimensioner.(...) Vi tvingas rimligtvis acceptera att musik måste spela med – eller mot – denna typ av grundläggande villkor. (s.89)

För att vi ska uppfatta musik på ett meningsfullt sätt ska den således samspela med vår organism. Våra sinnesorgan kan till exempel inte ta emot för mycket ny information på en gång. Därför är musik ofta uppbyggd genom upprepning av musikaliska motiv, vilket gör att vi lättare kan ta informationen till oss. Om det introduceras nya motiv hela tiden i ett musikaliskt förlopp kan det bli för mycket för den mänskliga hjärnan att hålla reda på samtidigt. Som en parentes vill jag tillägga att jag tror att detta är en bidragande orsak till problemen med hur man ska kunna intressera nya lyssnarskaror för nutida konstmusik.

Att jag tar upp denna punkt här är för att fylla i eventuella tomma luckor i förståelsen av musik som inte kan förklaras exempelvis utifrån en institutionell diskurs. Uppfattningen av musik även för en person som är hemmastadd i en given musikalisk kod är ju ändå beroende av de fysiologiska villkoren som människokroppens sinnesorgan utgör. Detta är för övrigt ett tecken på svaghet i Säljös (2000) argument att bristande förståelse enbart skulle bero på bristande diskursiv kunskap. Om man t.ex. har svårigheter att fånga en boll beror detta troligare på att man har svårt att koordinera ett perceptuellt intryck och sina kroppsrörelser än att man skulle ha en bristande diskursiv kunskap. Och även om detta med att fånga en boll är en manuell verksamhet enligt Säljös sätt att betrakta saken, så borde ju denna ändå påverka hur man diskursivt kan avnjuta exempelvis en fotbollsmatch. För att ta ett exempel ur musikens värld borde det t.ex.

vara lättare att förstå sig på musikteori om detta diskursiva kunnande också är ackompanjerat med att man också musikaliskt med perceptionen kan njuta av dessa musikteorins tankeskapelser. Sinnesorganens sätt att uppfatta omvärlden och de tankeverktyg vi använder för att organisera dessa intryck är ju inte frikopplade från varandra och ibland kan man fråga sig vad som kom först: tankeverktyget eller det perceptuella intrycket från omvärlden? Denna fråga är delvis upphovet till en klyfta mellan två filosofiska traditioner, rationalismen och empirismen, och senare mellan de pedagogiska synsätten piagetismen och sociokulturell teori, som jag dock inte tänker fördjupa mig mer i här. Vad jag vill säga med detta är att man kan förklara mycket utifrån sociokulturell teori, men inte precis allt. Det kan dyka upp fynd under min undersökning som kan kräva alternativa förklaringsmodeller.

### **Tidigare forskning**

Hultberg (2000) har gjort en studie som på många sätt liknar min. Hon har studerat hur ett antal informanter har tolkat pianostycken som hon har skrivit. I likhet med mitt musikstycke saknar Hultbergs stycken interpretatoriska symboler förutom noterna i sig. Informanterna har fått spela hennes stycken på piano och har samtidigt blivit filmade. Därefter har de diskuterat dessa filmer och informanterna har fått förklara varför de har tolkat som de har gjort. Hon kommer fram till att hennes informanter uppvisar två väsentligt skilda angreppssätt när det gäller att tolka västerländsk konstmusik. Det *utforskande förhållningssättet* innebär att informanten experimenterar sig fram med noterna och försöker finna musikens bakomliggande karaktär, den som inte syns direkt i noterna. Det *reproducerande förhållningssättet* innebär att informanten försöker spela rätt noter och inte göra fel. Dessa två strategier korresponderar med en instrumentalpedagogik beskriven som den *praktisk-empiriska* metoden respektive den *instrumentala-tekniska* metoden som jag tidigare har redogjort för. Hultberg beskriver skillnaden mellan Rosseaus och Rameaus sätt att beskriva musik, där Rosseau har lagt tonvikten vid musikens kommunikativa karaktär medan Rameau är mer inriktad på musikteori. Hultberg har valt att rikta fokus på musikens kommunikativa karaktär snarare än på musikteori. Därför skulle det enligt min mening vara intressant med ett komplementärarbete som lägger tonvikten på musikteori. Jag har därför gett mitt arbete en viss musikteoretisk vinkling, där harmoniläran har fått en relativt framträdande roll.

### **Metod**

Jag ska i detta avsnitt beskriva allmän metodologi, i första hand skillnaden mellan den kvaliativa och kvantitativa studien. Sedan ska jag förklara vad som kännetecknar ett experiment och beskriva hur min studie skulle kunna beskrivas som en typ av experiment. Därefter ska jag presentera vilken analysmetod jag har använt mig av samt forskningsetiska frågor.

## Kvantitativa metoder

Det som ska styra valet av metod är forskningsfrågans utformning. Trost (1994) uttrycker att ”om frågeställningen gäller hur ofta, hur många eller hur vanligt ska man göra en kvantitativ studie. Om frågeställningen däremot gäller att förstå (...) så ska man göra en kvalitativ studie” (s. 22). Inom samhällsvetenskaperna är de vanligaste datainsamlingsmetoderna vid kvantitativa studier enkäter som är konstruerade på förhand och där deltagarna ska fylla i olika svarsalternativ som är bestämda på förhand av forskaren. Att använda sig av enkäter eller tester som är standardiserade gör att genomförandet för varje session går mycket snabbare och det blir då praktiskt möjligt att använda sig av ett stort urval vilket är en förutsättning för att man överhuvudtaget ska kunna göra en statistisk bearbetning. Trost skriver:

Frågan om hur stort urvalet skall vara är relevant och samtidigt omöjlig att besvara på ett tillfredsställande sätt. En tumregel är att ju större urval desto större sannolikhet att det skall vara representativt för populationen. Alla som kastat krona och klave vet att de inte kommer upp varannan gång. Kastar man 100 gånger skulle man strikt slumpmässigt få krona 50 gånger och klave 50 gånger – det får man ju praktiskt taget aldrig. Ju fler gånger man kastar desto närmare en 50-50-fördelning kommer man. På motsvarande sätt: ju större urval desto bättre. Men praktiska omständigheter såsom kostnader och tid gör att man vanligen måste göra ett urval. (s. 35)

Som exempel på statistisk bearbetning gör Bladh (2002) en s.k. faktoranalys när han jämför utfallet mellan hur blivande och senare yrkesverksamma musklärare ser på vilka ämnen som är viktiga att behärska i sin yrkesroll som musklärare. Genom ett sådant förfaringsätt kan man upptäcka viktiga mönster som annars aldrig hade uppdagats.

Beroende på vilken typ av kvantitativ studie man vill genomföra använder man sig av olika urvalsmetoder. Om man är intresserad av att undersöka en särskild grupp av personer, en population utifrån särskilda urvalskriterier, t.ex. musklärlar- eller musikerstudenter kan man använda sig av ett bekvämlighetsurval. Trost (1994) skriver att

(...) bekvämlighetsurval (på engelska *convenience* eller *accidental sample*) innebär att man gör som Kajsa Warg menade att man skulle göra i kokkonsten, ”man tager vad man haver”. Det kan gå till så att man som universitetslärare delar ut ett formulär till studenterna på någon eller några kurser. Det kan ske genom att man sprider ett antal formulär som inlägg i någon tidning eller tidsskrift. Det kan innebära att man sätter upp anslag om att man vill ha kontakt med sådana som är villiga att svara på frågor om det man vill fråga om. (s. 30)

På detta sätt når man inte svar på vad en stor population anser i en fråga, utan man studerar en särskild grupp som inte behöver vara representativ för hela populationen. Det är då viktigt att beskriva urvalsmetoden, så att den som ska ta del av resultatet inte tror att resultatet speglar uppfattningen hos andra än de som har ingått i studien.

## Experiment

Cohen m.fl. (2000) beskriver hur experimentella och kvasiexperimentella studier kan användas för att skapa situationer där enskilda variabler kan isoleras och mätas mot en kontrollgrupp. Om man i en undervisningssituation vill ta reda på hur exempelvis en ny undervisningsmetodik påverkar studenters studieresultat i matematik kan man genomföra ett experiment eller ett kvasiexperiment. Man genomför då ett förtest där man testar studentens förmåga att lösa matematiska problem. Därefter låter man studenten exponeras för den nya undervisningsmetodiken och genomför ett eftertest av den matematiska problemlösningsförmågan. Genom att låta en kontrollgrupp genomföra samma tester, förtestet och sedan eftertestet utan att de har fått ta del av den nya matematikmetodiken kan man se hur den påverkar problemlösningsförmågan. Cohen skriver att:

The single most important difference between the quasi-experiment and the true experiment is that in the former case, the researcher undertakes his study with groups that are intact, that is to say, the groups have been constituted by means other than random selection. (s. 212)

Här menas att urvalsmetoderna skiljer sig åt vad gäller det riktiga experimentet och kvasiexperimentet. I det riktiga experimentet har man eftersträvat en slumpmässig spridning av informanternas egenskaper medan man i kvasiexperimentet använder informanter som inte är slumpmässigt utvalda. Ofta använder man kvasiexperiment när det ligger praktiska hinder i vägen för att man ska kunna genomföra ett riktigt experiment. Här kan man göra en jämförelse med det jag beskrivit ovan om bekvämlighetsurvalet.

Min studie är inte kvantitativ eftersom jag inte mäter några kvantitativa värden utan tar reda på informanternas språkliga utsagor. Alltså är min studie kvalitativ. Det man kan säga är att min studie skulle kunna beskrivas som en form av ett kvasiexperiment, på grund av sitt experimentlika upplägg.

## Kvalitativa metoder

Den kvalitativa metoden kännetecknas av att data normalt sett inte är kvantifierbara, alltså numeriska data, utan de är kvalitativa utsagor, alltså ord. Den svarar också mot andra forskningsfrågor än den kvantitativa metoden. De huvudsakliga kvalitativa metoderna för datainsamling är intervju och deltagande observation. Kvale (1997) skriver att det i fråga om intervjuer är lämpligt att

”intervjua så många personer som behövs för att ta reda på vad du vill veta”. Antalet nödvändiga intervjuer beror på undersökningens syfte. I kvalitativa undersökningar tenderar antalet personer att vara antingen för litet eller för stort. Om antalet är för litet är det omöjligt att göra statistiska generaliseringar eller testa hypoteser om skillnader mellan grupper. Om antalet är för stort går det inte att göra några mer ingående tolkningar av intervjuerna. Om målet är att förutsäga utgången av ett riksdagsval krävs normalt ett representativt urval av omkring 1000 personer, och då är det uteslutet med kvalitativa intervjuer. Om syftet är att förstå världen som den upplevs av en särskild person, räcker det med denna enda person (s. 97-98)

Den typen av intervju Kvale syftar på här är det som man brukar kalla för djupintervju eller formell intervju. I fallet med min undersökning kan man kanske inte tala om djupintervju, däremot om någon sorts formell intervju i fallet med den auditiva undersökningen, eller ett kvasiexperiment. Jag hade planerat i förväg vilka frågor jag skulle ställa och följde ett schema där jag skrev in det informanten ville säga. Detta schema var helt enkelt noterna till det som informanten fick lyssna på, alltså samma noter som jag kommer att presentera i resultatdelen.

I fallet med både den auditiva och audiografiska undersökningen gjorde jag också informella intervjuer där jag frågade informanten lite mer runt omkring, vad de tyckte om uppgiften, vad de hade för allmänna tankar om stycket och så vidare. Ely (1993) skriver att

Vissa intervjuer utförs "på direkten" under själva den deltagande observationen, om det finns tid och lust för dem. De intervjuerna är vanligen rätt informella. De har sin upprinnelse i en situation, kanske förläggs till dess avslutning, och sker vanligen med mindre föregående planläggning än formella intervjuer, (...). Ibland är de dessutom de enda intervjuer som våra deltagare kan och/eller är villiga att ge. (s. 65)

Genom sådana informella intervjuer har jag samlat in de tankar hos informanterna som var för vidlyftiga för att enbart kunna skrivas ner som interpretationstecken (exempelvis f, p, accelerando o.s.v.) i de noter jag hade med mig vid den auditiva undersökningen.

Ytterligare en datainsamlingsmetod jag har använt mig av är en rudimentär form av deltagande observation. Kullberg (2004) skriver att "eftersom man talar om deltagande observation som ett pågående och intensivt observerande, lyssnande och talande, kan deltagande observation tolkas som ett övergripande begrepp för alla de tekniker en etnografisk studie innehåller" (s. 92).

I mitt fall har jag inte använt alla de tekniker som ingår i en etnografisk studie, möjligen kan man kalla de fristående anteckningar som jag förde i anslutning till varje session för *fältnotiser*, om man vill använda etnografernas språkbruk. Under den deltagande observationen lade jag märke till sinnesstämningar hos dem som genomförde försöket, om de verkade pigga, trötta, glada eller sura o.s.v.

## Urval

Kriteriet för att vara informant i studien skulle vara att man var duktig i ämnena satslära och gehör. Detta eftersom jag tror att goda kunskaper i satslära och gehör är förknippade med en explicit god strukturell musikalisk förståelse och att sådana informanter skulle ha mycket att säga och bidra till att studien med så få deltagaren ändå skulle få ett hyfsat omfång, inte då i antalet sagda ord utan snarare i antalet väl genomtänkta idéer. Jag skulle få hjälp att hitta sådana informanter till studien genom en av Musikhögskolans lärare i sats- och gehörslära. Det visade sig dock att de tilltänkta informanterna både sa *ja*, *nej* och *kanske*, vilket ledde till att jag fick ta saken i egna händer. De informanter som ingick i studien fick sålunda bli sådana som var intresserade av att delta. Kriteriet kom därmed att omformas till att gälla sådana som hade ett intresse av att delta. Dessa informanter kom att bli: en violinist, en basist, en cellist och en



violinist och arrangör, och en gitarrist, alltså fem informanter totalt sett, som samtliga studerade på Musikhögskolan i Malmö. Ingen av dessa personer hade särskilda förkunskaper i musikteori motsvarande en kompositionsutbildning, men däremot kunskaper motsvarande de reguljära kurserna i satslära och hör inom ramen för en musikerutbildning på en svensk musikhögskola.

## **Design**

Kvasiexperimentet gick till på följande sätt: Informanterna delades in i två grupper. Grupp 1 fick lyssna på ett utdrag av en inspelning av min komposition Ganymedes, för två flöjter och cello. Grupp 2 fick studera notbilden till samma stycke. Inspelningen var gjord med hjälp av notskrivningsprogrammet Sibelius. Innan jag gjorde inspelningen tog jag bort alla interpretationssymboler i noterna: tempo- och nyansbeteckningar, fermater, accelerando och ritardandotecken o.s.v. tills notbilden var helt ren förutom noterna. Tempot valde jag med hänsyn till att det skulle upplevas som neutralt i förhållande till den mänskliga pulsen, som vanligen ligger någonstans mellan 60 och 100 slag per minut i viloläge - en halvnot fick i början av stycket motsvara en puls på 69 slag per minut. Nyansen blev genomgående mf.

Deltagarnas uppgift var att lyssna på inspelningen ett antal gånger, dock minst två gånger, och därefter komma med förslag på hur tolkningen borde ändras. Min instruktion till grupp 1 var att informanterna skulle be mig att stoppa inspelningen där de ville ge en kommentar av något slag hur musiken borde ha spelats istället om de själva hade fått stå för interpretationen. Jag bad dem att uppmärksamma mig med en handrörelse om de ville ge göra ett tempo-, eller nyansskifte, lyfta fram något särskilt instrument, lägga till ett accelerando, ritardando, crescendo, diminuendo, lägga till en fermat, ändra en artikulation eller liknande. Om de stoppade inspelningen ombads de också försöka beskriva vilken karaktärsbeteckning som de skulle vilja ge enskilda avsnitt i musiken. Deras kommentarer förde jag in i ett exemplar av notbilden som jag bar med mig vid intervjutillfället, som dock informanten inte fick titta i.

Den andra gruppen av informanter fick istället studera notbilden till samma stycke och skriva in det som de tyckte saknades i notbilden. Här gav jag instruktionen att de skulle skriva in karaktärs- och tempobeteckningar, nyanser, agogiska förändringar såsom accelerando, ritardando, fermater o.dyl. Med andra ord sådana anvisningar som brukar stå inskrivet i noterna till romantisk eller wienerklassisk musik för att den uttydande musikern ska förstå kompositörens musikaliska intentioner.

## **Analysmetod**

I resultatdelen har jag åskådliggjort indelningen av informanter som fick studera notbilden och lyssna på stycket i en kolumn som ser ut på följande sätt.

### **Grafisk grupp**

Arne

Bill

### **Auditiv grupp**

Cedric

Diana

Erik

De grafiska symboler som informanterna (Arne och Bill) vid den audiografiska undersökningen begagnade sig av har jag i möjligaste mån försökt överföra till verbal information så långt som det är möjligt. Jag ger också en kvalitativ tolkning till varför informanterna har svarat som de har gjort med utgångspunkt i min musikaliska förståelse av stycket.

Jag avser att analysera mina data genom att skapa kategorier, dels utifrån mitt teoriavsnitt och dels utifrån iakttagelser som uppkommer under studiens gång och som inte helt går att beskriva utifrån teoriavsnittet.

### **Studiens giltighet och trovärdighet**

Min förförståelse inom undersökningsområdet bidrar till att studien får en hög giltighet. De slutsatser som dras är följden av ett fortskridande analysarbete, såsom är brukligt vid kvalitativa studier. Jag har använt mig av metodtriangulering genom att dela informanterna i två grupper där den ena får studera en notbild och den andra får lyssna på en inspelning. Om det råder stor samstämmighet mellan grupperna kan detta tolkas som ett tecken på att samma fenomen har åskådliggjorts med skilda metoder. I fråga om trovärdighet kan sägas att utfallet av min studie kan ha överensstämmelse med annan litteratur i ämnet, exempelvis Hultbergs (2000) forskning, vilket är ett tecken på att resultatet är trovärdigt.

### **Forskningsetik**

Vid varje forskning som involverar människor är det viktigt att väga in den etiska aspekten. På vilket sätt kan de informanter som deltar i studien komma att påverkas av den. Det är inte i alla studier informanterna lämnar ut känsligt material. I min studie är materialet av relativt neutralt slag, men självfallet har jag tagit mitt forskningsetiska ansvar.

Innan undersökningarna genomfördes beskrev jag för informanterna att resultatet kommer att presenteras i denna uppsats, men att deras namn kommer att vara fingerade. De garanterades

således att bli anonyma. Jag anger inte i undersökningen vilken linje eller årskurs de går, endast att de är studenter vid Musikhögskolan i Malmö.

## Resultat

**Ganymede - trio** Frans Hagerman

Flute

Flute

Violoncello

Figur 1. Takt 1-6 med informanternas kommentarer nedan.

### Audiografisk grupp

Arne: dynamik: mp; karaktär: hoppfull; tempo: inget svar; dynamik: mf i takt 5

Bill: dynamik: p; karaktär: inget svar; tempo: inget svar; övrigt: svällare vid taktsträck 4-5; crescendo från takt 5

### Auditiv grupp

Cedric: dynamik: p; karaktär: (spoky) spöklikt; tempo: lägre än inspelning

Diana: dynamik: f; karaktär: andante misterioso, mörk klang; tempo: högre än inspelning

Erik: dynamik: pp; karaktär: mystisk; tempo: lägre än inspelning

Här vill alltså alla informanter utom Diana att stycket ska spelas i pianonyans och tre av fem anser att karaktären ska vara *misterioso* om man inbegriper *mystisk* och *spoky* i samma kategori. En tolkning till varför de vill ha detta *misterioso* skulle kunna vara den karaktäristiska halvtonssänknningen i skarven mellan takt 1 och 2 o.s.v.. Därtill skulle klangkombinationen två flöjter och cello, där cellons djupa hästtagelsklang kombinerat med flöjternas vassa silverklanger, kunna ha något mystiskt och spöklikt över sig. De informanter som studerade notbilden säger att i takt fem ska nyansen vara starkare än dessförinnan. Detta kan tolkas som att de på audiografisk väg kan urskilja musikens tripp-trapp-trull-effekt, där den andra musikaliska gesten blir starkare än den första och den tredje starkare än den andra. Detta är ett mycket vanligt sätt att frasera t.ex. i Mozarts musik och är en tolkningspraxis som informanterna verkar tycka passa här också. Tempot har de som studerade notbilden ingen åsikt om alls medan de som lyssnade till stycket hade en åsikt. Dianans åsikt avviker från de övrigas både ifråga om tempot och nyansen.

Figur 2. Takt 7-11 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: cesur efter a:et i takt 9, marcato på melodistämmorna i takt 10

Bill: crescendo i alla stämmor mot första slaget i takt 8, därefter diminuendo mot a:et i takt 9, dolce från takt 10, p i ackompanjemanget, mp i melodin, cresc. mot asset i takt 11 och sedan diminuendo.

#### Auditiv grupp

Cedric: sug lite på a:et i takt 9 som också ska diminueras. Tranquillo från takt 10 och samtidigt ska tempot komma igång.

Diana: Inga särskilda förändringar

Erik: upp med tempot lite grand i takt 10

Arne, Bill och Cedric tycker här att det antingen ska vara ett ritardando, diminuendo, en fermat eller en cesur i anslutning till a:et i takt nio. Detta kan tolkas som att de tycker att det är ett sorts kometecken i musiken här. Detta stämmer för övrigt bra in om man betraktar det brutna a-durackordet som en dominant i ett halvslut, vilket just kan betraktas vara ett musikaliskt kometecken. Cedric och Erik tycker att tempot ska ”komma igång” i takt 10. Detta kan man tolka på två sätt: antingen som att de vill att tempot ska komma igång efter en tilltänkt fermat eller cesur, eller som att de tycker att de snabba notvärdena i förstaflöjten gör att musiken borde spelas snabbare. Det är inte helt ovanligt att snabba notvärden kan stressa upp en musiker, vilket gör att han eller hon tycker att musiken ska öka i tempo.

Figur 3. Takt 12-14 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: Ingen kommentar

Bill: Crescendo mot ab:et i melodien i takt 13 och därefter diminuendo, pp i alla stämmor från takt 14 och samtidigt poco a poco cresc till början av takt 16.

#### Auditiv grupp

Cedric: Ingen kommentar

Diana: Ingen kommentar

Erik: Ingen kommentar

---

Att det bara är en informant som har någon åsikt om dessa takter kan bero på att det egentligen inte inträffar något nytt i musiken här, från takt 10 är det ju samma tema som det första fast transponerat en heltonssteg ner; man kan kalla det för en musikalisk transportsträcka om man så vill. Den kommentar Bill har skrivit handlar om hur man ska frasera.



Figur 4. Takt 15-16 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: Ingen kommentar

Bill: cresc fram mot början av takt 16 där dynamiken bli ff, sedan diminuendo.

**Auditiv grupp**

Cedric: Ingen kommentar

Diana: Ingen kommentar

Erik: Ingen kommentar

Här framgår igen att det endast är Bill som har någon uppfattning om passagen och den handlar om fraseringen – uppenbarligen är det återigen fråga om en musikalisk transportsträcka.



Figur 5. Takt 17-19 med informanternas kommentarer nedan.

### Audiografisk grupp

Arne: I slutet av takt 17 ska det vara ett litet ritardando (non marcato). I takt 18 ska ha dynamiken vara pp, men med cresc mot takt 19 där nyansen ska vara f från och med andra slaget. I takt 19 ska melodistämmorna spelas agitato och basstämman ska spelas legato, med en framåtriktning. (Informanten har ritat en pil i noterna här.)

Bill: I takt 17 ska nyansen vara mf i melodin. I takt 18 ska det vara f både i melodi- och basstämman medan mellanstämman ska crescendera från ett mf till ett f i följande takt. Karaktären i takt 17 ska vara piu marcato, medan takt 19 ska vara con furioso. Däremot sub. p i basstämman andra slag och crescendo från sista slaget.

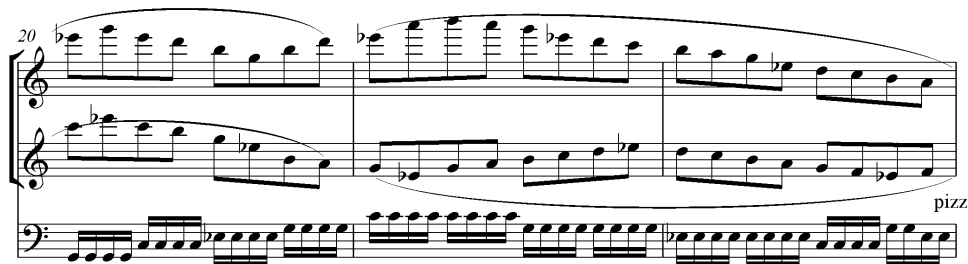
### Auditiv grupp

Cedric: mf i takt 18. Tranquillo och samtidigt accelerando.

Diana: från takt 18 ett friare men inte snabbare tempo, ad libitum. Från andra slaget i takt 19, lättsam och öppnare klang med nyansen mp.

Erik: Musiken växer dynamiskt naturligt i takt 17 mot takt 18 där dynamiken blir f och basstämman får accentuerad artikulation. Vid takt 19 ska tempot motsvara inspelningens tempo och det ska spelas intensivt.

Här tycks det hända någonting i musiken – något alla informanter är överens om – men när det gäller reflexionen över vad som händer går åsikterna isär. T.ex. menar Erik att musiken växer dynamiskt naturligt i takt 17 till en starkare nyans i takt 18, medan Arne tycker att nyansen i takt 18 ska vara pp och därefter crescendera. Det som dock förenar dessa båda utsagor är att de kopplar nyans med tonhöjd. Nyansen följer så att säga efter tonhöjden, en tolkningspraxis som är vanlig i interpretationen av barockmusik.



Figur 6. Takt 20-22 med informanternas kommentarer nedan.

### Audiografisk grupp

Arne: Diminuendo från och med andra slaget i takt 21. Calmando från och med sista slaget i takt 21.

Bill: crescendo i basstämman mot takt 21. Från mitten av takt 21, diminuendo i basstämman. Calmante i melodistämman från takt 22 och ritardando från och med andra halvan av takt 22.

### Auditiv grupp

Cedric: Ingen kommentar.

Diana: Ingen kommentar.

Erik: Ett diminuendo i melodistämmorna från och med mitten av takt 21.

Från mitten av takt 21 säger de tre informanterna som har svarat att det sker ett diminuendo. Detta säkert för att den övre stämman och basen här sjunker i tonhöjd mot en längre slutton och att de vill bromsa upp rörelsen innan man landar på sluttonen.

Figur 7. Takt 23-30 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: p, non legato i takt 23, calmando i takt 24. Fermat på g:et i takt 25, och därefter en cesur. pp i alla stämmor i takt 26 och därefter cresc. I takt 30, nytt tempo, fjärdedel = 130. Karaktär: Allegro, nyans f och "frisk" basstämma.

Bill: I takt 23 står det "med spänning. Takt 26, p i alla stämmor och tempot "långsammare". I takt 30 "piu mosso" och subito f.

#### Auditiv

Cedric: Ritardando i takterna 24 och 25. I takt 26, ett mp som crescenderar mot takt 30. I takt 30 ett lugnt tempo, meno mosso, dynamik p.

Diana: Ritardando i takt 24. I takt 26, karaktär av tromboner eller bastuba, mycket basklang, "fanfar", majestoso, pompöst", dynamik, fff med cresc. mot takt 30 där det blir en abrupt cesur. Tempo i takt 30 är en fjärdedel = 144, luftigt spel och allegro cantabile

Erik: Diminuendo i basen mot g: et i takt 25. mf i alla stämmor i takt 26. Crescendo i takt 30.

Diana har här skrivit att takt 26 ska spelas starkt, pompöst och med karaktär av bastuba och tromboner, vilket går stick i stäv med de andras åsikter om dessa takter. Två informanter använder ord som *frisk* och *luftig*. Både takt 25 och takt 29 kan betraktas som ett halvslut på dominanten.

Figur 8. Takt 31-35 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: mf i takt 31. f i första flöjten i takt 32, mf i andraflöjten. Karaktär i takt 31: "Spansk – Sevilla".

Bill: subito p i ackompanjemangsstämmorna i takt 32.

#### Auditiv grupp

Cedric: f i melodin i takt 32.

Diana: Mycket legato i melodin i takt 32.

Erik: Ingen kommentar

Här har informanterna Arne Bill och Cedric kommit med kommentarer som syftar till att föregripa ett eventuellt balansproblem mellan melodin och ackompanjemanget, som skulle innebära att melodin dränks av ackompanjemanget. Intressant är att både informanter som gjort auditiv och audiografisk undersökning sätter fingret på detta. Arne uttrycker att karaktären är ”spansk - Sevilla”. Detta kan möjligen härledas till att informanten tycker att harmoniföljden påminner om den spanska rundgången.

Figur 9. Takt 36-40 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: p i melodin i takt 36. mf i melodin i takt 40.

Bill: mf i takt 40.

#### Auditiv grupp

Cedric: mf i takt 36. Från takt 40 poco a poco cresc et accelerando.

Diana: p i melodin. Lite seg och trög start på melodin och därefter en skjuts framåt. Från takt 40 ”luftigt”.

Erik: Från takt 40 ska musiken växa och blir mer intensiv.

Alla informanter utom Diana ger uttryck för en ökad intensitetsgrad i takt 40, dvs starkare nyans, crescendo eller en skjuts framåt i form av ett accelerando. Intensiteten är given dels av polyrytmen, dels av motrörelserna och att treklängen i takt 40 är överstigande vilket skapar en spänning som sannolikt ger upphov till en känsla av intensitet.

Figur 10. Takt 41-45 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp



Arne: Ingen kommentar

Bill: Ingen kommentar

#### Auditiv grupp

Cedric: Litet cresc i takt 41.

Diana: Forfarande luftigt.

Erik: Ingen kommentar

Här är återigen några takter som kan ge en känsla av musikalisk transportsträcka vilket kan förklara de fåtaliga kommentarerna.

Figur 11. Takt 46-49 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: Rit. I slutet av takt 47. Meno calmando från takt 48.

Bill: Ingen kommentar

#### Auditiv grupp

Cedric: f i takt 48.

Diana: ff och mörk klang i takt 48. Kraftpilar som pekar innåt mot andra slaget i takt 48.

Erik: Subito p i takt 48

Fyra av fem informanter är här överens om att det sker en förändring i takt 48. Det förminskade dominantseptimackordet, den uppåtgående basrörelsen och den ökade rörelsen i flöjtstämmorna skapar en oro som vill leda musiken framåt.

Figur 12. Takt 50-54 med informanternas kommentarer nedan.

### Audiografisk grupp

Arne: Ingen kommentar

Bill: p i alla stämmor från takt 52 och poco a poco crescendo.

### Auditiv grupp

Cedric: Liten cesur i slutet av takt 51. Svällare i takt 52-53, och likadana på alla analoga ställen i fortsättningen.

Diana: Kraftpilar som pekar mot mitten av varje takt, analogt med kraftpilarna i takt 48.

Erik: Ingen kommentar

Två informanter antyder att det börjar något nytt i takt 52. Cedric vill förstärka detta med hjälp av en cesur, medan Bill vill förstärka detta med hjälp av en tillbakagång i nyans, för att därefter göra ett crescendo. Detta crescendo kan förklaras utifrån att temat nu genom tvåtaktersperioder strävar uppåt i tonhöjd, vilket vissa informanter tidigare likställt med ökad dynamik och accelerando.

The image shows a musical score for measures 55-58. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 55 starts with a treble clef staff containing a slur over a triplet of eighth notes. The alto and bass staves also contain triplets. Measures 56-58 continue with similar triplet patterns and slurs across all three staves. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Figur 13. Takt 55-58 med informanternas kommentarer nedan.

### Audiografisk grupp

Arne: Ingen kommentar

Bill: Ingen kommentar

### Auditiv grupp

Cedric: Ingen kommentar

Diana: Kraftpilar analoga med dem i takt 48.

Erik: Ingen kommentar

Återigen tycks det vara fråga om en musikalisk transportsträcka, vilket i så fall förklarar att det inte är några kommentarer.

Figur 14. Takt 59-61 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: Fermat i slutet av takt 60. I takt 61: f som dynamik, giocoso eller joyful som karaktär, piu mosso i tempokaraktär, ev allegretto.

Bill: Rit. I takt 60 och fermat på sista fjärdedelen i denna takt. I takt 61 f som nyans och allegro som tempo.

**Auditiv grupp**

Cedric: I takt 60: ff som diminuerar. Fermat i slutet av takt 60. Vivace som karaktär i takt 61, mf som crescendoer.

Diana: Cesur efter takt 60. I takt 61: metronomtempo = 155, flytande tempo och staccato i basstämman.

Erik: Snabbare från och med takt 61. Ska stressa på i tempo som ett accelerando.

Alla informanter är här eniga om att det ska ske någon sorts avrundning i takt 60, vilket kan tolkas som en fermat p.g.a. ett halvslut. Takt 61 ska börja som en ny avdelning med betydligt rörligare tempo. Möjligen kan man förklara informanternas enighet om att det ska vara ett snabbare tempo i takt 61 med att den rytmiska komplexiteten minskar, notvärdena minskar, att det blir en ljusare tonart och att stämmorna och harmoniken rör sig i samma riktning i en faux bordeaux-rörelse (ackorden rör sig sextställning stegvist nedåt), istället för att harmoniken rör sig i kromatiskt uppåtgående rörelser som i takterna innan 60. Det kan också vara en effekt av att man vill ha en avslappning av den stora spänning som höjdpunkten, det höga C:et i takt 60, innebär.

Figur 15. Takt 62-64 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: diminuendo i takt 63

Bill: Ingen kommentar

**Auditiv grupp**

Cedric: Ingen kommentar

Diana: Kraftpilar från två håll mot 4:e slaget i takterna 62, 63 och 64.

Erik: Ingen kommentar

Här tycks åter vara en musikalisk transportsträcka. Diana vill ha inbromsningar på sista slaget i varje takt, vilket troligen kan förklaras utifrån det rytmiska skeendendet.

Figur 16. Takt 65-67 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: diminuendo i på 4:e slaget i takt 65. Crescendo i takt 66.

Bill: Ingen kommentar

**Auditiv grupp**

Cedric: f i takt 67.

Diana: Kort cesur före och efter takt 66. Liten accent på 4:e slaget i takt 65 och 2:a slaget i takt 66.

Erik: Snabbare i takt 67.

I takt 66 vill Arne ha ett crescendo och Cedric och Erik vill ha snabbare tempo och forte takt 67. Möjligen kan det ha att göra med den ökade spänning som uppstår p.g.a att harmoniken nu börjar vandra uppåt istället.

Figur 17. Takt 68-70 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: svällare från 4:e slaget i takt 68 t.om 4:e slaget i takt 69. Fermater på alla toner i takt 70 och i denna takt ska dynamiken vara mp, och diminuera.

Bill: Rit. i takt 70

**Auditiv grupp**

Cedric: p i takt 68. Dim. I takt 69. Rit. i takt 70 och cresc.

Diana: I takt 70: f och litet ritardando. Drillen ska vara kontrollerad, möjligen utskriven som sextol.

Erik: Ingen kommentar

I takt 70 vill fyra av fem informanter att musiken ska bromsas in, vilket kan förklaras både genom drillarna som signalerar kadens i wienerklassisk musik, harmoniken som signalerar halvslut, och att det faktiskt kommer ett nytt avsnitt efter detta.

Figur 18. Takt 71-76 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: Samma som ovanstående informant, fast här anges också tempobeteckningen moderato och dynamiken p.

Bill: Tempo: från takt 71 meno mosso; karaktär: lätt – vackert. Dynamik: mp i cellon, mf i flöjten.

**Auditiv grupp**

Cedric: Spiccato i cellon från takt 71, som diminuerar i varje takt.

Diana: Tempo från takt 70, fjärdedel = 80. Karaktär: längtan, fundering över det som varit innan.

Erik: Informanten vill här från takt 71 att det ska vara samma tempo som den allra första inledningen av hela stycket, trots att stycket nu går i tretakt och inte i fyrtakt.

Arne och Erik anser att det ska vara samma tempo som i styckets allra första inledning, vilket är lite märkligt med tanke på att det inte ens är samma taktart här. Arne har ju haft noterna och har kunnat se att det är en annan taktart. Det kanske är så att de vill att ursprungstemat ska komma tillbaka här för att musiken inte ska gå vilse. De andra tre informanterna verkar vara överens om att detta är ett mindre dynamiskt avsnitt än det som var tidigare. Att Bill tycker att karaktären ska

vara *lätt* kan bero på att basen inte spelar första slaget vilket skapar en flytande känsla av lätthet – gravitationen tycks ha släppt greppet om melodin.

Figur 19. Takt 77-83 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: Från takt 77. Tempot ska vara draggande och släpande.

Bill: mp som dynamik, svällare i högra riktningen i ackompanjementsfigurerna mot de längre tonerna i takterna 77, 79 och 81.

#### Auditiv grupp

Cedric: Långsammare tempo än inspelningen. Karaktär: Påminner om musik av Rachmaninov.

Diana: Från takt 77: snabbare tempo än inspelningen, fjärdedel = 110. Karaktär: Grazioso "Öken och längtan".

Erik: Ingen kommentar

Erik ger från och med takt 77 inga flera synpunkter på musiken. Jag tolkar det som ett tecken på utmattning. Cedric tycker att passagen påminner om musik av Rachmaninov och Diana tycker att karaktären är "öken och längtan".

Figur 20. Takt 84-89 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: mf i takt 85.

Bill: crescendo i skalan i flöjten och f i takt 85.

#### Auditiv grupp

Cedric: crescendo i skalan i flöjten och ff i takt 85.

Diana: f i takt 85.

Erik: Ingen kommentar

I takt 85 vill samtliga informanter, utom Erik som antagligen har tröttnat, att dynamiken ska vara starkare. Återigen kan sambandet mellan tonhöjd och nyans skönjas.

Figur 21. Takt 90-95 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: Ingen kommentar

Bill: mf i flöjten i takt 93 och p i cellon i samma takt och framåt

**Auditiv grupp**

Cedric: Ingen kommentar

Diana: Lite snabbare tempo i takt 93.

Erik: Ingen kommentar

Bill vill korrigera balansen mellan cellon och flöjten i takt 93. Diana vill ha snabbare tempo i takt 93, troligen p.g.a. förändringen av basstämman.

Figur 22. Takt 96-100 med informanternas kommentarer nedan.

**Audiografisk grupp**

Arne: Allargando från takt 98, till takt 100 där det blir nytt tempo, Allegretto poco giocoso. Dynamik mp i takt 100.

Bill: mf i första flöjten i takt 97. I takt 100: piu mosso och poco a poco cresc, p i alla stämmor.

#### Auditiv grupp

Cedric: Ingen kommentar

Diana: tempo: fjärdedel = 125 i takt 97 och framåttrörelse. I takt 100, snabbare tempo. Minicesur strax före takt 100.

Erik: Ingen kommentar

Här råder en enig vilja att tempot ska öka i takt 100. Detta kan bero på taktartsbytet eller att det sker en hastig skiftning från moll- till durtonart. Man skulle kunna betrakta takterna från och med takt 100 som en slutgrupp på en exposition i en sonatform. Kanske brukar man öka tempot i slutgruppen något, eller också är det tonernas likriktning i rytmiskt hänseende och att det ofta går fler toner per pulsslag som ligger bakom detta fenomen.

The image shows a musical score for measures 101-103. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 101 starts with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. The alto and bass staves have chords. Measure 102 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) and a quarter note G4. The alto and bass staves have chords. Measure 103 continues with a treble clef staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) and a quarter note G4. The alto and bass staves have chords.

Figur 23. Takt 101-103 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: mf i takt 102.

Bill: fortsättning på crescendot i takt 100. Från takt 102, accelerando.

#### Auditiv grupp

Cedric: Ingen kommentar

Diana: Minicesur strax före takt 102.

Erik: Ingen kommentar

Det antyds att både nyansen och tempot ska öka stegvis vilket kan bero på att passagen ligger nära slutet av expositionsdelen.



Figur 24. Takt 104-107 med informanternas kommentarer nedan.

#### Audiografisk grupp

Arne: f i takt 104. mp i takt 105. Ritardando från 3:e slaget i takt 106.

Bill: fortsättning på crescendo i takt 100, till slutet. Fortsättning på accelerandot i takt 102 t.o.m. takt 104.

#### Auditiv grupp

Cedric: rit. från takt 104.

Diana: Komisk paus i takt 107 före slutackordet.

Erik: Ingen kommentar

Två informanter vill ha ett ritardando i takt 104 vilket kan bero den tvära skiftningen i harmonik mellan första och andra halvan av takten. Att Diana vill ha en komisk paus före sista ackordet i takt 107 kan möjligen vara uttryck för en hastigt påkommen idé.

### Sammanfattning av resultatdelen

Samtliga informanter har, inte helt oväntat, kunnat hitta positioner i det musikaliska flödet och har därtill gett uttryck för hur dessa skulle kunna ändras i interpretatoriskt hänseende för att deras uppfattning av den musikaliska koden ska kunna appliceras på detta musikstycke. Det har visat sig att även om det råder många delade meningar om tolkningen är det vissa grunddrag som tycks återkomma och som t.o.m. uppvisar vissa typer av mönster som går att spåra i litteraturen. Detta tänker jag gå in på i diskussionsdelen som följer. Skillnaden i tolkning mellan de informanter som fick tolka notbilden och de som fick lyssna på stycket är att informanterna som lyssnade på stycket har givit uttryck för fler musikaliska associationer. De som fått studera notbilden har varit mer inne på detaljarbete, som att ändra artikulationer här och var och skriva ut fraseringsstecken.

### Diskussion

Jag tänker här låta resultatet mynna ut i ett antal kategorier som sammanfattar de viktigaste grunddragen i hur och varför informanterna har svarat som de har gjort i undersökningen. Vissa av kategorierna går delvis i varandra vilket naturligtvis beror på att sådana aktiviteter som musicerande och avkodning av musik går i varandra. Tolkning av musik kan utgå ifrån

informantens kännedom om musikinstrumentens begränsningar och möjligheter, människans perceptuella och motoriska möjligheter och begränsningar, se Valkare (1997) och Stockfelt (1988) tolkningspraxis, se Bastian (1996, mitt ref. s. 11.) och associativa inspirationskällor. Dessa kategorier har jag nått fram till efter att ha analyserat mitt resultat.

### **Kategori 1 - musikinstrumentens tekniska begränsningar och möjligheter**

Den första kategorin handlar om ställningstaganden hos informanterna som kan bero på musikinstrumentens tekniska begränsningar och möjligheter. I denna kategori placerar jag tendensen att koppla tonhöjd med dynamik och intensitet i tolkningen. På många blåsinstrument och även när det gäller sångrösten är det lättare att få fram höga toner om man gör det med kraftigare dynamik och med större intensitet, och även det omvända att låga toner inte blir lika dynamiskt starka och intensiva om man inte motverkar detta som instrumentalist eller sångare. Exempel på detta fenomen kan man se t.e.x. *figur 5 och 6* med kommentarer. Bastian (1996, mitt ref. s. 11) skulle säkert förklara denna företeelse med fysikens begrepp *läges- och rörelseenergi*. En hög ton har högre lägesenergi och ska således spelas mer intensivt och än den låga och vice versa. Mer om detta senare.

### **Kategori 2 - den auditiva perceptionens begränsningar och möjligheter**

Den andra kategorin handlar om den auditiva perceptionens begränsningar och möjligheter, se Valkare (1988 mitt ref. s. 12). Svarsalternativen här handlar om att informanten gör ett val som innebär att musiken eller delar av den ska vara tillräckligt urskiljbarbar med den auditiva perceptionen. Hit räknas dynamiska korrigeringar i enskilda stämmor för att det ska bli god musikalisk balans som syftar till att man ska höra vilken stämma som är den viktigaste (se *figur 8 och 15* där melodin har förstärkts). Hit räknas också sådant som att tempoval är beroende av musikens informationsdensitet, alltså hur mycket som händer samtidigt i musiken. Om det är en passage där alla stämmor spelar samma rytm har informanten valt ett snabbare tempo än vid passager som är polyrytmiska. Exempel på passager där rytmen är likriktad, eller homorytmisk finns i *figur 6, 13 (takt 16)*. Exempel på en polyrytmisk passage finns i *figur 8, 9, 10, 11, 12 och 13*. Ett långsammare tempo vid exempelvis en polyrytmisk passage gör att man hinner uppfatta vad som händer rent musikaliskt, och ett snabbare tempo vid en homorytmisk passage gör att lyssnaren inte behöver tråkas ut. En följd av den auditiva perceptionen och dess bearbetning i hjärnan kan vara orsaken till det beklagliga sambandet mellan starkt och snabbt, som jag upptäckte att vissa informanter visade sig vara lagda åt. Ett crescendo kan lätt omvandlas till ett accelerando om hjärnan får bestämma. Detta beror på att musiken i sig tycks påverka vår tidsuppfattning genom pulsens anpassning till musikaliska förlopp, se Valkare (1997 mitt ref. s. 12).

### **Kategori 3 - den audiografiska perceptionens begränsningar och möjligheter**

Den tredje kategorin handlar om den audiografiska perceptionens begränsningar och möjligheter, se Stockfelt (1988 mitt ref. s. 10 och 11). En första anblick på en notbild full av 32-delsnoter kan göra en betraktare benägen att tro att det ska gå snabbt, men det skulle kunna vara så att en åttondel är lika med en metronompuls på 40. Då skulle det inte gå så fort ändå. Detta bygger på

tidigare erfarenheter hos betraktaren som säger att en notgrupp med flera balkar ska spelas snabbt. Det kan också upplevas som stressigt att titta på en notbild som är väldigt svartpepprad vilket kan göra att tempot vill skena iväg, eftersom musikern blir uppstressad av den höga informationsdensiteten och detta förhöjer pulsen. Detta kan förklara att många av informanterna valde snabba tempi där det fanns sextondelar i noterna trots att detta i sig inte ska förändra tempot. Ett exempel på ett sådant avsnitt finns i *figur 2 (takt 10)*.

#### **Kategori 4 - tolkningspraxis och bruket av kognitiva verktyg**

Den fjärde kategorin handlar om tolkningspraxis och bruket av kognitiva verktyg, se Säljö (2000 mitt ref. s. 6-7). Ett exempel på detta är detta att ritardera eller att sätta en fermat på ett halvslut, eller att sätta en cesur efter halvslutet, se *figur 2 (takt 3)*, *figur 7 (takt 25)* och *figur 13 (takt 60)*. Här har informanten mer eller mindre medvetet klart för sig att ett slut på en dominant är ett halvslut vilket är en musikalisk motsvarighet till skriftspråkets komma. Denna typ av harmonisk medvetenhet är något man kan öva upp genom studier i harmonilära, se Ingelf (1980, ref. på s. 9). Ett annat exempel på bruket av kognitiva verktyg är det att skapa ett omväxlande tempo eller dynamik när det kommer ett nytt tema. Enligt formläran kontrasterar ofta musikaliska teman. En musikalisk praxis som är vanlig när man spelar barockmusik är att höga tonhöjder spelas starkt och låga tonhöjder svagt. Denna tolkningspraxis kan sedan ha smittat av sig på tolkningspraxis av romantisk musik. Det kan här påpekas att det som från början var en instrumentalteknisk begränsning kan ha omvandlats till en musikalisk praxis. På sätt går kategorierna i varandra. Bastian (1996, ref. på s. 11) har också gjort ett kognitivt verktyg av denna företeelse genom att koppa ihop den med fysiska lagar om olika energiformer, t.ex. läges- och rörelseenergi. En annan tolkningspraxis som ofta är sammankopplad med interpretationen av Mozarts musik gäller musikens tripp-trapp-trull-effekt (se fig. 1), där den andra musikaliska gesten blir starkare än den första och den tredje starkare än den andra. Denna tolkningspraxis är också applicerbar på romantisk musik. Man kan också tänka sig musiken som uppbyggd av musikaliska motiv liknande språkliga meningar, där förståelse av musikteori spelar en central roll. Hultberg (2000, mitt ref. s. 13) och Quantz (1752, mitt ref. s. 8) beskriver en instrumentalpedagogik, vanlig före mitten av 1800-talet, som befrämjar och utvecklar detta tänkande. I Hultbergs studie som har ett liknande upplägg som min kommer hon fram till att vissa informanter är mer benägna att experimentera än andra när de får en ny notbild att tolka. En förutsättning för detta experimenterande är bakgrundskunskaper i tolkningspraxis och kännedom om kognitiva verktyg.

#### **Kategori 5 - musikaliska associationer**

Den femte och sista kategorin som behandlar musikaliska associationer och är främst bruklig vid analysen av informanternas val av karaktärsbeteckningar. Vid *figur 7* har Diana skrivit att takt 26 ska spelas starkt, pompöst och med karaktär av bastuba och tromboner, vilket går emot de andras åsikter om dessa takter. Det är förvånande att vilja spela en sådan passage på detta sätt, eftersom harmoniken borde signalera precis motsatsen. En naturlig plats för andhämtning i musiken skulle då istället förvandlas till en bråkande fanfar. Det kan för övrigt tilläggas att stället är inspirerat av en inledningspassage i pianonyans i overturen till Rimskij-Korsakovs *Scheherazade* som i sin tur inspirerats av en analog passage i overturen till Mendelssohns *En Midsommarnattsdröm*. I båda dessa förlagor ska passagen spelas i pianonyans. I takt 30 vill alla informanter utom en ha ett

rörligare tempo än i innan. Man kan visserligen inte tala om att ett sätt att tolka är rätt medan ett annat sätt är fel, men man kan säga att ett sätt att tolka är bättre förankrat i en given tradition. Försök har gjorts att skapa en allmängiltig musikaliska grammatik där man kan börja tala om rätt och fel i förhållande till denna grammatik (se Lerdahl och Jackendoff 1983, mitt ref s. 12). Två informanter använder ord som *frisk* och *luftig*. Den tomma kvinten med sitt förslag kan föra tankarna till svensk folkmusik, vilket möjligen kan förklara denna dessa karaktärsord. I *figur 8* uttrycker Arne att karaktären är ”spansk - Sevilla”. Detta kan möjligen härledas till att informanten tycker att harmoniföljden påminner om den spanska rundgången som i c-moll skulle vara: Cm, Bb, Ab G, vilket inte ligger långt ifrån den harmoniföljd som jag har använt mig av, som innehåller molldominanten i tersläge stegvist fallande subdominanten i tersläge för att komma till dominanten i grundläge. Harmoniföljden är tagen från en Bachfuga som kan tolkas ha ett arkaiskt harmoniskt fundament. Om Bach ville att det skulle låta gammeldags och kände till att spansk musik har sina rötter i arabisk musik så har han ju lyckats få det att låta arkaiskt, eftersom grekernas kunskaper vandrade via araberna. Därför är inte kopplingen mellan den spanska rundgången, och harmoniföljden i Bachfugan så svag och därför är det inte konstigt att Arne tycker att det låter spanskt. För övrigt kan tilläggas att tangomusiken som har spanska och latinamerikanska rötter ofta använder fallande basgångar.

I *figur 18* anser Cedric att passagen påminner om musik av Rachmaninov och Diana tycker att karaktären är ”öken och längtan”. Jag tror mig veta vilket stycke av Rachmaninov som informanten möjligen syftar på, nämligen tredje satsen av hans andra pianokonsert, eftersom denna delvis har varit min inspirationskälla när jag skrivit detta parti. Harmoniken i dessa båda partier har vissa beröringspunkter bl.a. harmonik baserad på skalor med altererade toner, som man får när man försöker imitera vissa utomeuropeiska skalor genom att sänka vissa toner i en durskala. Man får då fram ackord som mollsubdominanten och den altererade dominanten, som jag använt mig av i denna passage. Då är det intressant att Diana tycker att samma ställe påminner om ”öken och längtan”. Jag menar att essensen av tredje satsen i den aktuella pianokonserten kan ge känslan av just ”öken och längtan”.

### **Slutsatser av diskussionen**

Uppenbarligen finns det många gemensamma nämnare i informanternas sätt att tolka musikstycket på. Min slutsats som uppsatsförfattare är att åsikter om hur musiken borde tolkas rimligtvis borde vara ganska likartade med tanke på att studenter som utbildas i den västerländska konstmusikgenren på en musikhögskola troligtvis får ta del av värderingar hos sina respektive lärare och även medstudenter som bygger på en konsensusuppfattning beträffande tolkningspraxis. Att människan uppfattar vissa intervall som dissonanta och andra som konsonanta påverkar vårt sätt att tolka musikaliska förlopp. Dissonanser kan upplevas som spänningar som strävar mot konsonans. Sedan är det givetvis de diskursiva verktygen som spökar i tolkningsarbetet av musik, medvetet eller omedvetet. Någon kanske inte vet *varför* han

upplever en takt som ett halvslut medan en annan vet mer explicit, men om tolkningen blir densamma så spelar det ju inte så stor roll eftersom resultatet ändå blir detsamma. I ett sådant fall kan den ena vara medveten om tänkandet bakom handlandet men den andra inte. I princip skulle man nog kunna tolka rätt enbart med gehörets hjälp, fast det är troligen lättare om man känner till vissa bakomliggande principer på ett teoretiskt plan.

Dynamiken kan ofta vara sammanlänkad med tonhöjden, då hög ton kan vara lika med starkt eller intensivt. Detta kan både bero på DGG och vara en tolkningspraxis från barocktiden. Det kan också vara en följd av ett diskursivt redskap utvecklat av Bastian. Harmoniskt skapade spänningar, uppåtsträvande eller nedåtsträvande harmonik kan styra graden av intensitet och dynamik. Polyrytmer tycks vara förknippade med ökad intensitet, vilket troligen är en följd av DGG. Vissa nyansbeteckningar som informanterna tilfogat kan vara en reaktion mot eller ett sätt att föregripa balansproblem. Ett ökat tempo kan vara en följd av en audiografisk effekt som uppkommer av att noter med många balkar ser ut att vara en snabbare gest eftersom den är svårare att läsa. Musikens övergripande kurvatur vilken har att göra med kontraster och även tolkningspraxis, om man utgår från t.ex. en sonatform, kan påverka tempi och nyanser. Olika tonarter kan ha olika symbolisk innebörd, eller bara relationerna mellan två tonarter vilket betyder karaktärsförändring. Rytmask enkelhet tycks vara förknippat med ett snabbare tempo eftersom det är praktiskt möjligt att göra det snabbare, perceptionen kan hinna med, och att det kan upplevas som tråkigt om det går för långsamt, vilket beror på musikens informationsdensitet kontra uppfattningsförmågan, alltså en följd av DGG.

## **Avslutning**

I denna essä har jag försökt kasta nytt ljus över de interpretatoriska processer som är aktiva vid studiet av musik. Det är ett komplicerat ämne som aldrig kan bli uttömt nog och fullständig enighet i ämnet kan det nog inte bli heller eftersom det handlar om tolkningsprocesser och sådana i grund och botten är av subjektiv karaktär. Studien har väckt frågor rörande vilken metod man ska använda sig av vid sådana här undersökningar. Det skulle lämpa sig bättre att genomföra ett sådant här experiment med fler informanter fast med ett mer strukturerat tillvägagångssätt, ett experiment med kontrollgrupp i kvantitativ anda, där man isolerar en företeelse som man vill ta reda på, och där informanten får ett förtryckt formulär. Man skulle exempelvis kunna ta reda på om informanterna kan koppla samman musikaliska gester från ett verk till ett annat. Man skulle då kunna utröna hur den musikaliska associationsförmågan är beskaffad. Man skulle kunna ta reda på huruvida musikalisk associationsförmåga är en viktig del i interpretationsarbetet eller inte genom intervjuer. Är det vanligt att en instrumentalist som övar in ett nytt stycke tänker musiken i bilder – eller som en filmsekvens?

## Referenser:

- Bastian, Peter (1996) *In i Musiken*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.
- Bladh, Stephan (2002) *Musiklärare i utbildning och yrke*. Göteborg: Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs Universitet.
- Cohen & Manion, mfl. (2000) *Research methods in education*. London: 2000
- Ely, Margot m.fl. (1993) *Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken*. Lund: Studentlitteratur.
- Hultberg, Cecilia (2000) *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning*. Malmö: Musikhögskolan.
- Ingelf, Sten (1980). *Praktisk harmonilära och ackordspel – visharmonik – Faktadel*. Stockholm: Kullberg, Birgitta (2004) *Etnografi i klassrummet*. Lund: Studentlitteratur.
- Kvale, Steinar (2007). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Lerdahl, Fred och Jackendoff, Ray (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.
- Reuter och Reuter Förlags AB.
- Stockfelt, Ola (1988). *Musik som lyssnadets konst*. Göteborg: Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs Universitet.
- Säljö, Roger (2000). *Lärande i praktiken*. Stockholm: Nordstedts Akademiska Förlag (Bokförlaget Prisma).
- Trost, Jan (1994). *Enkätboken*. Lund: Studentlitteratur.
- Valkare, Gunnar (1997). *Det audiografiska fältet*. Göteborg: Institutionen för Musikvetenskap, Göteborgs Universitet.
- Quantz, Joachim (1752) *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. Femte utgåvan (1974) Kassel/Basel: Bärenreiter-Verlag.