

**Hur kan man, genom att ändra i notskriften underlätta instuderingen
av japansk nutida västerländsk konstmusik?**

Lucia Goenaga

Examensarbete, 10 poäng
Malmö, december, 2006

Handledare: Anders Ljungar-Chapelon,
Universitetslektor

Lunds universitet
MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ

Sammanfattning

Den här uppsatsen skrevs för att belysa de hinder som kan uppstå när man som musiker tar sig an nutida musik, i detta fall japansk sådan. Den inriktning som arbetet tagit är hur man genom att förändra notbilden kan komma närmare musikens kärna, samt göra instuderingen så effektiv som möjligt under en relativt kort tid. För att nå de resultat jag gjort har jag använt mig av två informanter som arbetat med två stycken för solo flöjt av Kazuo Fukushima (1930), *Mei* (1962) och *Shun-San* (1969).

Fallstudiens genomförande har tagit tre veckor där informanterna som är studenter har fått studera in båda verken och därefter notera om det ena av dem (*Mei*) för att se om de med denna metod kom närmare kärnan i musiken och kompositörens intention. Under de veckorna som gick har de förutom detta även fört en loggbok över sina tankar och metoder som sedan följdes upp av en intervju. Studenterna har även filmats en gång i veckan för att kunna fastställa om de uppstår någon skillnad mellan deras sätt att spela verken med originalnotation och deras egen. I slutet av studien har de fått berätta angående sitt val av transkription och därefter lämnat in sina resultat till mig. De slutsatser jag sedan dragit baserat på det inlämnade material är, att om man som instrumentalist har en god förståelse av kontexterna av de verk man vill framföra, integritet och respekt för musiken så kan man gå in och förändra i notbilden för att facilitera sin egen instudering av stycket.

Nyckelord: Japansk nutida västerländsk konstmusik och estetik, transkription av musik, shakuhachi, *Ma*

Abstract

The hardships of studying Japanese contemporary music and keys to unlock its mysteries by changing the score

This paper is an inquiry trying to establish how two students approach the difficulties of studying contemporary Japanese music and how by changing the score without compromising the composer's intention one can come to astonishing results in a short amount of time. They both have undertaken the task of playing Kazuo Fukushima's (1930) *Mei* (1962) and *Shun-San* (1969) for solo flute during a three-week period. During this time we met once a week where I filmed their progress. They were also asked to keep a journal which we later on would follow up with an interview.

After the three weeks they presented a new notation that they had made based on their own experience with both the pieces and were then asked to explain as to why they had chosen that specific way of changing the score and how it affected their performance. Based on these results I drew the conclusion that as long as you have a good understanding of the music piece itself within its context, you have integrity as a musician and respect for the composer's musical idea you can change the score to facilitate your studies of whatever piece of music you want.

Keywords: Japanese contemporary western music and aesthetics, reinvention of a written score, shacuhachi, *Ma*

Innehållsförteckning

Inledning	1
Bakgrund	2
1. Om japansk flöjtmusik.....	3
1.1. Japansk traditionell musik.....	3
1.2 <i>Ma</i>	4
1.3 Shakuhachi.	5
1.4 Kazuo Fukushima.	7
2. Forskningsfråga och syfte	9
3. Material och metod.....	9
3.1. Val av undersökningsgrupp och metod.....	9
3.2. Etiska överväganden.	14
4. Resultat	15
4.1. Del I, instudering av <i>Mei</i>.....	15
4.2. Del II, instudering av <i>Shun-San</i>.....	17
4.3. Del III, transkription av <i>Mei</i>.....	19
5. Slutsatser.....	24
6. Diskussion	27
7. Litteraturlista	30
8. Bilagor	31

Inledning

Ända sedan min gymnasietid har jag varit fascinerad av nutida västerländsk konstmusik. Mitt intresse föddes när jag som tonåring för första gången hörde *Density 21, 5* (1936) solostycke för flöjt av Edgar Varése, (1883-1965). Jag hade aldrig hört något liknande och blev så tagen av stycket att jag genast gick ut och köpte det. Jag försökte mig på stycket men insåg att det var över min förmåga, men ett frö hade såts, som växte sig allt större med tiden.

När jag några år senare påbörjade mina folkhögskolestudier i Piteå växte mitt intresse allt mer. Jag kom i kontakt med verk som *Cassandra's Dream Song* (1970) av Brian Ferneyhough (1943). Dock var det för mig till en början mycket svårläst trots tillhörande instruktioner.

Frågan som väcktes var, om kompositören nu avsåg att verket ska spelas upp, varför då inte notera det på ett sätt som är läsligt för musikern? Får man som musiker gå in och förändra i notskriften? Notbilden i sig väckte förvisso en beundran för kompositören men även ett visst mått av irritation.

All konst handlar om att tolka det man ser, hör och känner. Att ändra i en notbild är det samma som att översätta en text till ett språk man själv förstår och behärskar. Därmed knyter man samman kompositörens intention med ens egen tolkning och kommer närmare musiken.

Bakgrund

Jag har valt att inrikta mig på japansk musik komponerad under efterkrigstiden fram till och med 1970-talet eftersom jag finner den intressant. Den japanska flöjttraditionen, det vill i denna studie säga shakuhachi flöjt är inspirerad av traditionella hov- och klostermusik.

Den flöjt som varit grunden för många nutida japanska verk är shakuhachi flöjten, som är enkel till sin uppbyggnad men innehar enorm potential gällande klangfärger och teknik. Det ser man tydligt i de två soloverk för flöjt jag valt att analysera av Kazuo Fukushima. *Mei* är skrivet 1962 och *Shun-San (The spring hymn)* år 1969. Dessa är noterade på två helt olika sett. I *Mei* använder kompositören sig främst av västerländsk traditionell notation. Dock upptäcker man snabbt att musiken skall klinga på ett sätt som inte framgår i partituret. I det andra har han utvecklat sin notering och har även lagt till specialgrepp för att få fram diverse klangfärger på flöjten och därmed möjliggjort för flöjtisten att komma verket ett steg närmare.

Med denna uppsats vill jag visa hur man på experimentellt plan, kan genom att ändra i notationen vare sig man lägger till eller skalar av, underlättar instuderingen av ett verk utan att för den delen påverka eller kompromissa musiken.

Uppsatsen är indelad i en historisk beskrivning av den japanska shakuhachi flöjt musiken samt dess påverkan på modernistisk västerländsk konstmusik, med inriktning på Fukushima och i relation till de två verk jag nämnde tidigare, *Mei* och *Shun-San*. Därefter klargör jag resultaten av mina fallstudier, videoobservationer, samt intervjuer och hur dessa kan komma till användning för framtida instudering och undervisning av nutida japansk flöjtrepertoar.

1. Om japansk flöjtmusik

I den japanska musiktraditionen värderar man det praktiska arbetet med konsten, istället för att analysera söker man sig till musiken naturligt, det vill säga att intellektet inte skall ta över det musikaliska arbetet, att det skall vara till hjälp och inte i fokus. Ett ordspråk är *"if you have time to think about theory, you should use that time for practice"*. *Characteristics of Japanese Music (1948)* skriven av Kikkawa Eisi är en de böcker som närmare beskriver den japanska musikens estetik.

För att kunna förstå de japanska verk som jag valt att analysera bör man ha en god förkunskap om den japanska musikens estetik. Förhållandet mellan den traditionella japanska musiken, kloster- och hovmusiken och naturen är ytterst viktigt. Genom att väva ihop naturens ljud såsom fågelsång, porlande vatten och vinden anser man att människan och ljud från exempelvis musikinstrument inte hamnar i konflikt med varandra utan är i ständig dialog och bildar en enhet: *"In Autumn the singing of the insects weaves a fabric with the music. The combination is rather wonderful"*. (Murasaki, Genzi monogatari,)

1.1. Japansk traditionell musik.

I den japanska traditionella musiken lägger man liten vikt vid den vertikala musiken betydelse, det vill säga ackord, stämföring eller rytm. De behöver inte vara i harmoni med varandra för att bilda musik såsom i den västerländska konstmusiken. Denna frihet skapar i sin tur naturliga pauser, *Ma* (paus, tomrum som uppstår mellan två toner, fraser), och ett flöde som inte kan beskrivas eller för den delen behöver det, utan skall åtnjutas.

I jämförelse med den västerländska konstmusiken, där man ser på musiken som ett pärlband av toner som i sin tur bildar en fras eller melodi, har man i Japan en till dels annorlunda estetik. Där hänger sig man mer åt den enskilda tonen snarare än kompositionen eller strukturen i sin helhet.

Den enskilda tonen bär med sig tonkvalité, klangfärg (timbre) och det anses vara tillräckligt såsom fågelsång, insekters surrande som icke är rytmiskt eller tonalt bundna toner men ändå är vackra. I den västerländska konstmusiken anses ofta den enskilda tonen vara antingen ett

stopp som i en *fermat* eller ett steg till nästa fras, melodilinje, medan en ton i den japanska konstmusiken så väl som i den traditionella anses vara nog. Tonen agerar varken som ett stopp eller ett steg på vägen utan är oberoende av vad som sker före eller efter i musiken.

Grunden till musiken ligger i den enskilda tonens relation till *Ma* tomrummet eller pausen som uppstår därefter och före. När talar om ”god *Ma*” och ”dålig *Ma*” talar man om balansen eller timingen mellan ljud och tystnad som uppstår under ett framträdande. För att kunna ge liv åt nästa ton bör *Ma* skapa en spänning, det är inte enbart en paus utan *Ma* innehar ett helt liv.

There are times when an audience says of an actor, "He's the best when he is doing nothing." The time "when he is doing nothing" is the spaces between these physical aspects of his acting. The actor's strict care and concentration are the elements that make these stillnesses or pauses interesting. He must be careful not ever to lose his intensity... are such times as the moment after the end of his dance, song, dialouge, gesture, etc. The feeling of concentrated intensity in the depths of the actor's heart is sensed by the audience, and thus the silent pauses are made interesting.

(Nakamura ur *Kakyo*, 1971:51)

Ma är ytterst expressiv och för att kunna förstå och verkligen lyssna på japansk traditionell musik bör man träna sina öron att lyssna och känna tystnaden som uppstår i musiken, precis som i den västerländska traditionen.

Inom den japanska traditionell klostermusiken kan man finna många influenser, en av dem kommer från Zen Buddhismen, där Buddha tar form i och via naturen. Detta har påverkat till stor del hur man i Japan ser på musik och dess betydelse. Dagliga göromål skiljer sig inte från att musikskapandet i dess betydelse det vill säga att enkelheten i dagliga göromål inte skall vara åtskilda musiken.

1.2 *Ma*.

Ma är den paus eller det uppehåll som uppstår mellan två toner eller två händelser i musiken. Det är inte enbart en tystnad utan ett tomrum som uppstår i musiken och är helt oberoende av det angivna tempot utan är som Toru Takemitsu (1930-1996) beskrev (generellt utifrån den japanska No-musiken), ”*Ma is not only a concept in time; it is at the same time very spatial, a spatial thing, I believe. Ma is perhaps... oh, Ma is a very philosophical term*”, (Burt. 2001).

Ma är något som är väldigt svårt att sätta ord på. Det tomrum som *Ma* är innehar som jag nämnt tidigare ett helt liv. Det bär med sig inte bara de toner som spelats och de framtida men står fritt i förhållande till de båda och bär därmed med sig alla universum toner och ljud.

1.3 Shakuhachi.

I traditionell japansk shakuhachi flöjtmusik grundar sig tempo och spatiala kvaliteter (pauser, tid, *Ma*) på tonkvalité, klangfärg, intensiteten i andningen, längd och användningen av drillar.

Under mellankrigstiden började man notera på ett sätt som innebar att man kunde ta till sig alla de tekniker som Boehm flöjten hade utvecklat. Detta öppnade dörrarna för att kunna bilda en bro mellan det ”gamla” (i detta fall) japansk traditionell flöjtmusik (användningen av Shakuhachi flöjtens tekniker, dess användning och lätthet för att framkalla mikrintervall) och den nutida västerländska konstmusiken.

Shakuhachiflöjten är gjord av en bambu rot och är enkel i sitt utseende. Namnet kommer från ett gammalt räknesätt som indikerar flöjtens längd, *shaku* motsvarar cirka 30 centimeter och *hachi* står för åtta. Tillsammans bildar de 1.8 *shaku* alltså cirka 54 centimeter (vilket motsvarar ungefär samma längd som en Boehm flöjt). Den finns flera olika längder på flöjterna och de är beroende av de andra instrumentens tonala omfång. Den vanligaste shakuhachi flöjten har fyra hål fram och ett bak för vänster tumme. Den är stämd i en pentatonisk skala, men genom olika grepp (man täcker antingen hela hålet eller halva) och genom att ändra på vinkeln som flöjten har mot munnen kan man få fram en västerländsk kromatisk skala. Genom att ändra vinkeln kontrollerar man även intonation (upp = *kari*, ner = *meri*), svällande- och böjning av tonen som ger flöjten dess speciella karaktär. Genom förändring av *embouchuren*, att öka intensiteten i andningen och kombinera detta med olika grepp kan flöjtisten skapa skillnader i klangfärg och tonalitet. I *Mei* (1962) använder Fukushima sig flitigt utav olika grepp, fladdertunga, luftstötter samt vibratot för att skapa olika artikulationen eftersom man inom shakuhachi spel inte använder sig av den västerländska konstmusikens artikulation med tungan. I flöjtens lägre register finner man en mjuk och luftig klang. I mellan- och höga registret återfinns en våldsam, stark klangfärg med mycket timbre.

Andningen är ytterst viktig i shakuhachi spelet och i Boehm flöjtspel. Varje fras är likvärdigt ett andetag, det vill säga att en fras börjar och tar slut i samma takt som du andas in alltså blir det naturliga frasslut. I och med att flöjten innehar sådana kvalitéer användes till en början enbart vid religiösa ceremonier och ansågs inte vara ett instrument för musikaliskt bruk utan kallades för *hoki*, själsligt verktyg.

Under Tokugawa perioden (1699-1867) blomstrade solorepertoaren för shakuhachi flöjten. Efter en lång tid av krig och våldsamheter rådde nu fred i Japan. Dock behöll man det feodala klassamhället som fanns innan där samurai stod högst, därefter jordbrukare, hantverkare och sist köpmän.

En av grupperna hette *komuso*, som i grova drag betyder *tomhetens munkar*. Dessa munkar var buddistiska präster som vandrade runt i landsbygden och spelade på shakuhachi flöjter. De lämnade ett avtryck i den solorepertoar, *honkyoku*, som finns idag för shakuhachi flöjt. Det finns andra inriktningar inom shakuhachi repertoaren, dock finns det inte mycket för två flöjter. En stil annan stil som finns heter *gaikyoku* och är namnet för shakuhachi flöjtens stämma i den japanska kammarmusiken.

Komuso tillhörde en gren inom Buddismen som heter *Fuke* där man lyfte fram betydelsen av *suizen*, att blåsa/utandas/spela/göra Zen. Zen Buddismen är grundad i tron att sökandet efter sanningen inte är beroende av intellektet. Man kan nå upplysning genom att spela en enda ton i flöjten.

We can search to know about things, but we do not really know them. To know them, we must throw away our notion of scientific investigation and logical reasoning and instead rely upon a heightened awareness and intuition about life...
(Titon, Worlds of Music, 1996; 377)

Because of the religious origin of its music, the sound of the bamboo flute leads the mind directly into spiritual thought. Thus a single tone of the shakuhachi can sometimes bring one to the world of Nirvana.
(Ethnomusicologist Fumio Koizum)

Honkyoku är själslig och meditativ musik. Musiken är noterad och fraserna är bundna till andningen vilket leder till att man bör ha en stark känsla för *timing* det vill säga tid och ”god *Ma*” för att kunna framföra ett verk för shakuhachi.

Under 1950-talet genomgick shakuhachi flöjten stora förändringar. I början av seklet utvecklades ett nytt spelsätt, *Tozan* som var influerad till stor del av den västerländska konstmusiken. Vid slutet av 1950-talet byggde man en flöjt med sju hål (den tidigare flöjten hade enbart fem) i hopp om att kunna spela på ett mer västerländskt sätt, dock utan någon större framgång.

All denna uppmärksamhet skapade ett stort intresse shakuhachi flöjten och dess repertoar i västvärlden och man räknar med att det idag finns cirka 300 västerlänningar som fått en mästertitel, *shi-han* och ännu fler som är blivande mästare.

1.4 Kazuo Fukushima.

Kazuo Fukushima (f. 1930, Tokyo, Japan) var autodidakt kompositör och gick med i en experimentell workshop, *Jikken Kobo* som startats av och med Takemitsu med flera. Efter det hans verk *Ekagra* (1957) för flöjt och piano vann vid den nutida musikfestivalen i *Karuizawa* 1958 spelades det även upp i Los Angeles *Monday Evening Concerts* året därpå baserat på en rekommendation av självaste Igor Stravinskij.

Efter att ha rest och gett föreläsningar världen över återkom Fukushima till Japan för att undervisa vid *Ueno Gauken College* i Tokyo och grundade och drev därefter (1973) ett arkiv för japansk musik (Nihon Ongaku Shiy o-shitsu) inom Universitets ramar där han bedriver forskning inom den traditionella japanska musiken det vill säga klostermusiken samt hovmusiken.

Fukushima komponerar främst för mindre ensembler där flöjten mestadels står i centrum. Ett av hans verk är *Mei* (1962) där han experimenterat fritt med klangfärger och rytm. I detta stycke höll han sig till den traditionella notationen. Efter att ha läst Bruno Bartolozzis *New sounds for woodwind* (1968) öppnade sig en ny värld för Fukushima och han kom ett steg närmare att kunna notera den musik han ville på ett sätt som möjliggjorde för instrumentalisten att tolka hans musik utifrån hans egen intention. Genom att kunna notera varenda ton, klangfärg och så vidare som en shakuhachi flöjt kunde framföra, kunde Fukushima föra över den traditionella *honkyoku* repertoaren till Boehm flöjten men i en moderniserad version. När man jämför hans verk för soloflöjt *Mei* (1962) med *Shun-San*

(1969), ser man en stor skillnad samt att han fått inspiration av Bartolozzis manual för ny notation av extended technics.

I *Mei* använder Fukushima sig enbart av traditionell notation och kvartstoner, glissandi, perkussiva effekter, extrem dynamik och flageoletter som återkommer. Tittar man därefter på hans senare verk *Shun-San* ser man redan vid första anblick att hans notation är mycket mer avancerad och att han blivit inspirerad av Bartolozzi. Hans användning av specialgrepp samt grafiska notation tog honom och musiken ett enormt steg närmare shakuhachi flöjtens klangfärg. *Shun-San* är i jämförelse med *Mei* även friare rytmiskt och har ingen jämn puls. I likhet med *honkyoku* är fraserna i balans med andningen. Den första och sista delen (i *Mei*) är i jämförelse med resten av verket nästintill helt fri från en stadig puls och står närmare *Shun-San* än mellan partiet. Detta fann jag intressant och undrade hur han skulle ha noterat just den första sidan om han hade haft tillgång till Bartolozzis bok och hur skulle jag och andra som studerar in verket gjort?

2. Forskningsfråga och syfte

Syftet med denna uppsats är att komma fram till hur man med hjälp av ny notation kan komma närmare musikens innehåll och budskap utan att förblindas av partituret. Många utav mina studiekamrater hyser ett förakt gentemot nutida musik och förkastar den under premissen att det antingen är för svårt att lyssna på eller att studera in. Med denna uppsats vill jag visa att genom att göra en djupdykning i notskriftens värld, kan även den allra mest komplicerade musiken spelas med lätthet och entusiasm.

Den forskningsfråga jag därmed ställer är följande:

Kan man genom att förändra notbilden underlätta instuderingen av ett verk utan att påverka det musikaliska innehållet?

3. Material och metod

3.1. Val av undersökningsgrupp och metod.

Den metod jag valt att använda mig av är den hermeneutisk kvalitativa metoden. Principen för en hermeneutisk process är att kunna röra sig mellan en del i texten, samt att se den utifrån ett helhets intryck det vill säga kontexten.

Vi kan bara förstå meningen med en företeelse genom att sätta den i samband med helheten, men å andra sidan är det bara delarna som gör helheten begriplig. Genom inlevelse, intuition och empati alternerar hermeneutikern mellan del och helhet. Det brukar kallas den hermeneutiska cirkeln.
(M. Stigendal, 2002)

Kritiken som läggs fram gentemot denna metod är enligt M. Stigendal ur ”*Den gode socialvetenskaparen*” exempelvis ”*Hur kan man ta helheterna för givna?, Varför måste alla företeelser utgöra delar av helheter?* I detta fall är helheten given i den mån att det material det vill säga det stycke musik som givits informanterna utgör grunden för undersökningen. Vidare förutsätter denna grund att informanterna behärskar de verktyg som är nödvändiga alltså sitt instrument, samt att de är villiga att delta. Detta skapar i sin tur harmoni mellan helheten det vill säga grunden, stommen för undersökningen samt de företeelser som därefter

tar plats under tidens gång i detta fall hur informanterna väljer att lägga upp sitt arbete utifrån materialet, de resultat som de gör samt hur jag sedan som forskare väljer att analysera inhämtad fakta utifrån min förståelse. Lyckas man därefter inte skapa en harmoni mellan dessa bör man ställa sig frågan om man valt korrekt metod eller om man bör ändra vinkel på sin undersökning. I och med att det handlar om att tolka det man ser framför sig utifrån ett helhetsintryck har man därmed friheten att kunna både vara objektiv och subjektiv. Att kunna pendla mellan *emic* (subjektiv synvinkel, det vill säga deltagarens) och *etic* synvinkel (objektiv synvinkel, det vill säga forskarens) uppstår harmoni vare sig helheten stämmer överens med de företeelser man tror sig skåda eller inte.

Jag anser att denna metod är bra för de fallstudier jag bedrivit eftersom jag baserar mina resultat på de tolkningar jag gjort av de videoobservationer, loggböcker och intervjuer som jag ställt samman. Gällande de videoobservationer som tagit plats bör jag kommentera att jag valt detta sätt att inhämta information eftersom det i detta fall lämpar sig bäst både i form av sättet att inhämta information samt den fysiska plats det vill säga Musikhögskolan i Malmö där videoinspelningarna gjorts. Under inspelningarna kan man observera saker som skett som skulle ha gått bort om man endast hade gjort ljudupptagningar, "Videoobservation giver også mulighed for at "se" sammenhænge mellem handlinger, bevægelse og udtryk, som ellers er skjult for det blotte øje". (H. Rönholt, med flera 2003). Detta gäller även de intervjuer som gjorts och som senare backats upp av de loggböcker som förts under undersökningens gång av informanterna. För att hålla uppsikt över min roll som forskare det vill säga att jag som observatör inte skall gå miste om något som sker under fallstudiens gång har jag tagit hjälp av en checklista:

1. Rum: den fysiska platsen eller platserna;
 2. Aktör: de inbegripna informanterna;
 3. Aktivitet: en uppsättning relaterade handlingar informanterna utför;
 4. Objekt: de fysiska ting som föreligger;
 5. Handling: enskilda handlingar som informanterna utför
 6. Händelse: en uppsättning relaterade aktiviteter som informanterna utför;
 7. Tid: de följder som inträffar över tiden;
 8. Mål: de som informanterna försöker uppnå;
 9. Känsla: de känslor som upplevs och uttrycks
- (B. Kullberg sid. 104, 2004)

I beskrivningen av studien redogör jag för de punkter som ställts samman i listan och vad de innebär för den studie som gjorts.

De informanter, (2. *Aktörer*), som jag använt mig utav i min undersökning är två musikerstuderande flöjtister vid Musikhögskolan i Malmö. De är väl insatta i den västerländska konstmusikens flöjtrepertoar, de äger en stor teknisk, samt musikalisk kunskap vilket gör det möjligt för dem att studera in samt analysera de två verk jag lagt fram på förhållandevis kort tid i detta fall tre veckor. Skälet till varför jag valt att göra undersökningen under en så kort och intensiv period är dels för att sätta lite press på informanterna genom att forcera en tidsram och därmed kunna observera på ett mer överskådligt sätt de följder som inträffar över den tid som angivits (7. *Tid*).

Undersökningen har ett övergripande mål (8. *Mål*) samt tre delmål. Det första delmålet är att studera in det första stycket så grundligt som möjligt, att se de svårigheter och hinder som finns i partituret, kunna uttrycka dessa i ord och slutligen göra en videoinspelning. Det andra är att utifrån det första delmålet studera in ett nytt stycke musik som är relaterat till det första, jämföra de båda, hitta likheter samt skillnader, redogöra för dessa i loggböcker och därefter framföra stycket. Det tredje målet är att baserat på de två första veckornas instudering av verken gå tillbaks till det förstnämnda, transkribera detta utifrån informanternas egna synpunkter samt att framföra stycket ännu en gång men med deras egen notering av verket. Målet med undersökningen är att se om det gjorts några förändringar i partituret, varför de gjorts eller inte samt att se om det hjälpt informanterna i sin instudering av stycket. Loggböckerna (9. *Känsla*) skall utgöra ett stöd informanterna i den mån att de kan skriva ner sina tankar kring musiken och undersökningen. Huruvida de är positiva eller negativa spelar ingen roll båda är lika intressanta samt återspegla händelser som uppstår utanför inspelningstillfället (6. *Händelse*).

De informanter jag valt är:

A) Kvinna studerande västerländsk konstmusik, tvärflöjt, MU4

B) Man studerande västerländsk konstmusik, tvärflöjt, MU2

De har olika bakgrund. Mannen är från Sverige och kvinnan från Danmark. Dock är deras akademiska bakgrund likartad. Man skulle även kunna analysera deras transkriptioner och inspelningar utifrån ett genus perspektiv men jag har dock medvetet valt att inte göra det

eftersom det öppnar dörrar till andra frågeställningar och betänkligheter som jag för detta arbete valt att bortse från.

Studien har utformats på följande sätt:

1)

Informant **A** och **B** har fått i uppgift att studera in förstasidan ur stycket för soloflöjt *Mei* av Fukushima. Under instudering skall de föra en loggbok över hur de har gått tillväga, vilka svårigheter de stött på hur de löst problemen, hur de tänker och känner inför verket. Efter en vecka har vi träffats och videofilmats hur de värmer upp och sedan spelar igenom stycket minst två gånger. Antalet uppspelningar är till för att de ska känna sig trygga och om det skulle ta stopp få en ny chans att ta sig igenom stycket.

Platsen (*1. Rum*), som videoobservationerna gjorts i detta fall sal X-215, Musikhögskolan i Malmö är det rum som informanterna har under sina huvudinstrumentlektioner. Salen i sig representerar en plats för lärande och utveckling och ger informanterna en känsla av trygghet eftersom de har och kommer att spendera mycket tid i rummet under sina resterande studieår vid skolan. Rummet är även neutralt i den mån att den inte används för konsertverksamhet eller något annat förutom lektioner och lägger inte press på informanterna i form av att de måste prestera en inspelning värd en konsert.

Det första som aktörerna skall utföra (*3. Aktivitet*) är att lära känna inte bara stycket och dess utformning utan även sätta ord på de svårigheter eller hinder som de stött den första instuderingsveckan. De handlingar som krävs av dem båda är en grundlig analys av musiken det vill säga en intellektualisering av stycket, att redogöra för den, samt att praktiskt, fysiskt ta sig an stycket och därefter spela upp det efter bästa förmåga efter sju dagar.

De fysiska tingen (*4. Objekt*) som föreligger aktörerna är ett stycke musik och loggböcker som lämnats till dem samt de videoinspelningar som tar plats var sjunde dag under tre veckor.

Uppgift nummer två delas ut samt ljudinspelningar av japansk musik främst Shakuhachi flöjt som inspiration och referens för nästa uppgift. Det bör påpekas att inspelningen inte innehåller någon inspelning av något utav de stycken som informanterna skall studera in det vill säga *Mei* och *Shun-San*.

2)

Vecka två ska informant **A** och **B** studera in solostycket, *Shun-San* av samma kompositör under en lika lång period, det vill säga en vecka. De ska även här föra en loggbok, men även jämföra styckena, skillnader i notation, för- och nackdelar med dessa och så vidare. Därefter träffas vi och filmar resultaten på samma vis som föregående vecka.

Aktiviteten har under andra veckan ändrats eftersom objekten är nya, det vill säga att eftersom informanterna nu skall studera in ett nytt stycke musik samt jämföra det med det föregående så ändras den uppsättning handlingar som följer därefter. Känslorna kommer även att påverkas dock inte till en allt hög utsträckning eftersom musikstyckena är relaterade till varandra inte enbart genom att kompositören är densamma utan även i dess karaktär och till viss del estetik. Målet med denna vecka skiljer sig en del från föregående men är i stora drag lik.

Tredje uppgiften delas ut samt erbjuds informanterna att vid behov kunna ta del av E. Karkoshas "*Notation in new music*" (1996) samt R. Dick, "*Tone development through extended technics*" (1986). Här ändras ännu en gång förutsättningarna i och med att informanterna erbjuds hjälp med sin transkription i form av den litteraturen jag precis nämnt.

3)

Informant **A** och **B** ska med hjälp av de föregående veckors instudering av verken ändra notationen i det första stycket *Mei* för att se om de i och med detta kommer närmare sin tolkning av verket rent skriftligt., samt att se om det behövs en ändring och hur den i så fall skulle se ut.

De kan använda sig utav *Shun-San* som inspiration samt den ljudinspelning som delats ut vid tidigare möten. De har vid behov fått använda sig av Erhard Karkoshkas, "*Notation in new music*" (1966) samt Robert, Dick, "*Tone Development through extended techniques*" (1986) som hjälp för att komma närmare sitt resultat. De får en vecka på sig därefter träffas vi för sista gången då vi filmar resultaten samt att jag får in deras egna skriftliga tolkningar av verket, loggböcker och vi avslutar med en kort intervju.

Syftet med fallstudierna har varit att se om musikerna ändrade något i notationen och hur, att läsa om hur de har gått tillväga, varför de valt en specifik notation om så skett och sist höra

om deras tolkning av musiken ändrats, fördjupats. För att kunna förstå deras tankesätt och för att inte riskera några missuppfattningar har jag valt att följa upp resultaten med en intervju av dem båda.

Intervjun har gått till på det viset att jag samt en informant i taget har träffats direkt efter den sista videoinspelningen där jag vi suttit och pratat och diskuterat hur det gått under de tre veckor som gått. Informanterna har själva visat upp och talat fritt utifrån sin tolkning av verket och därefter lämnat in sina loggböcker. Intervjun i sig har bestått av ”öppna frågor” där informanten obetts beskriva hur de gått tillväga, uttrycka känslor och så vidare. Detta tillsammans med loggböckerna kom att göra en stor del av den information som jag fått in. Det bör även nämnas att jag talat med och haft så kallade informella intervjuer med dem båda under hela undersökningens gång. Den djupintervju som tog plats efter den sista inspelningen speglade tillsammans med loggböckerna på ett mer djupgående plan de tankar som kommit fram under de samtal som hållits informellt under de tre veckor som gått. De frågor jag valt att bifoga av intervjun är inte hel i sig. Många av de svar som gavs under tiden gav upphov till följdfrågor och vinklar som jag valt bort eftersom de i sin tur inte bidrar till denna specifika undersökning, men dock ej bör förringas på grund av detta.

3.2. Etiska överväganden.

De informanter som har tagit del av fallstudien har jag valt att kalla för informant **A** och **B** för att behålla deras anonymitet. Dock tror jag att om deras namn läckte ut så skulle detta inte skapa någon kontrovers men jag ville att de skulle känna sig helt fria i deras instudering av verken samt inte känna att de behövde prestera något inför någon lärare eller för den delen inför mig. Den DVD som jag bifogar med arbetet till opponenter samt examinator visar trots detta deras ansikten men jag för säkerhets skull informerat informanterna om att de kommer att finnas en DVD- inspelning på dem båda och jag har fått deras tillstånd att sammanställa och visa denna.

4. Resultat

Jag kommer att ta en fråga i taget och därefter ge en sammanfattning av deras svar från intervjun samt det de har skrivit i sina respektive loggböcker. Citat kommer att framhävas där de är väsentliga och känns relevanta. Frågor **4.1.1.-4.1.5.** avser den första delen av fallstudien, frågor **4.2.1.- 4.2.4.** den andra och frågor **4.3.1-4.3.6.** den tredje. Detta för att det skall vara lättare att läsa samt att den ger en tydligare tidslinje.

4.1. Del I, instudering av *Mei*.

4.1.1. *Har du tidigare spelat stycket eller något liknande, om ja vilket/vilka?*

A hade spelat en del nutida västerländsk musik (Varése, *Density* 21,5) och japansk nutida musik (Takemitsu, *Voice*, 1971) inklusive det stycke de senare skulle komma att notera om. Trots detta var **A:s** kunskaper inom denna stil så pass ytliga (enligt henne själv) att det inte kom att påverka hennes val av notation eller interpretation. Informant **B** hade i andra hand aldrig spelat nutida västerländsk musik och ännu mindre tittat på japansk sådan.

Här bör påpekas att informanterna inte haft i åtanke att i deras obligatoriska undervisning inom klassisk tvärflojt ingår gemensamma lektioner en gång i veckan där stor del av den repertoar som spelas är västerländsk nutida konstmusik. Att de själva inte spelat är en sak men att de inte gör kopplingen att de är kunniga inom området i och med dessa lektioner anser jag vara intressant. Det bör läggas till att informant **B** även komponerar nutida västerländsk musik dock konventionell sådan.

4.1.2. *Skiljde verken sig åt, eller fann du några liknelser i notation?*

Här kunde informant **A** endast svara och ansåg att i jämförelse med Takemitsus, *Voice* för soloflojt var Fukushimas *Mei* så traditionellt noterat, ”*Mei är nästintill ovanligt konventionellt noterat*”. Detta kommer att bli en intressant observation när man senare jämför Fukushimas notation av *Mei* (se fig. 1 sid. 31) och *Shun-San* (se fig. 2-3 sid. 32-33) och **A:s** egen notation av *Mei*, där hon utvecklat ett nytt sätt att se på notskrift.

4.1.3. Vad tyckte ansåg du om notationen av stycket, var det begripligt?

Här fick informant **A** och **B** redogöra för eventuella hinder eller annan information som de tagit till sig i notbilden. Detta för att se om de hittat eller känner att det fattas något i notbilden eller för den delen anser att allt är bra.

Informant **A** menar att man kan "gå på", det vill säga närma sig stycket ur västerländsk synvinkel. Genom att spela precis som det står kommer man långt menar hon, "men man förlorar så mycket mer". Genom att kompositören noterat det så enkelt anser hon att han måste ha tagit för givet att man har den japanska musikens estetik, tradition och kultur med sig. Hon anser att stycket i sig är lätt men, "notationen är för enkel... där fattas något", och underliggande kunskapen som man måste ha med sig är djupare än det den (notationen) speglar.

Informant **B** uttrycker det så här, "det är ju japansk musiktradition förpackat i västerländsk notation men annars lättläst". Han menar att notationen kan vara hur simpel som helst så länge man har traditionen med sig även när det gäller västerländsk konstmusik där mycket av det som spelas är underförstått. Informant **B** går vidare med att beskriva rytmen i notationen som en av mindre betydelse gentemot de dynamiska skillnader som uppstår och användningen av klangfärger. Här strålar de informanterna samman då de lägger stor vikt den dynamiska lek som pågår i stycket.

4.1.4. Stämde det med överens med din tolkning av stycket innan du fått skivan?

Med den första uppgiften fick de även en skiva med shakuhachi flöjtmusik. Denna skulle tjäna som inspiration och källa för interpretation. Eftersom ingen av dem tidigare studerat in sig på japansk traditionell musik ansåg jag det vara av stor betydelse att de fick en liten glimt av vad den erbjuder.

Informant **B** tog i beaktande att rytmen i stycket är av underordnad art gentemot de dynamiska skillnader som uppstår i stycket efter att ha lyssnat på stycket. Detta är viktigt eftersom det i stycket står en puls samt är skrivet i en fast taktart, 4/4 - takt. Dock noterar kompositören ett *rubato* bredvid tempoindikation som för att säga att det är av ringa betydelse. Detta ger i sin tur en tvetydig information eftersom man antingen kan ha spelat stycket i en fast puls eller

inte. Informant **B** tar upp detta när han fastställer klangfärgernas betydelse för stycket i kombination med den rytmiska idén.

Det är uppenbart att klangfärg och dynamik utgör grundbultarna i den här typen av musik i vilken rytmen verkar vara av improvisatorisk art, dock inte obetydlig. Rytmen bidrar tillsammans med dynamiken till att skapa perkussiva effekter som ofta kombineras med kvarttönsförändringar, man känner intuitivt hur man ska spela.

I den sista meningen lyckas informant **B** artikulera en stor del av den japanska musikens tradition, att instinktivt ta sig an musiken utan att tänka men istället göra är av stor betydelse när man tar sig japansk musik oavsett om den är traditionell eller som i detta fall nutida västerländsk konstmusik.

4.1.5. Tror du att det stämde överens med kompositörens intention?

Den här frågan är svår att svara på i detta första stadium av studien eftersom ingen av dem har haft något möte med japansk eller nutida musik (enligt dem själva) och har därmed inget att relatera till. Här bör påpekas ännu en gång att informanterna har mycket att referera till men har inte gjort den koppling till den undervisning de fått tidigare.

Dock bör poängteras att senare i studien så kommer de att kunna jämföra de båda verken därmed relatera de båda styckena.

Kompositören har i en notbild lyckats fånga en tusenårig tradition av tempelmusik i en klassisk notbild (Mei) som kan med hjälp av fantasi och en genomlysning av klassisk japansk tempelmusik avkodas av en klassisk skolad flöjtist framföras på den drygt 150 år gamla Boehmflöjten. Så ja han har i den mån som han kunde notera stycket då kommit nära sin intention med musiken.

(Informant B)

4.2. Del II, instudering av *Shun-San*.

4.2.1. Vad tyckte du om stycket, om du jämför med Mei?

Frågan var ställd för att finna om de upptäckt några skillnader eller likheter i notationen i jämförelse med *Mei* och hur de i så fall framställdes. För min del är denna jämförelse ytterst relevant eftersom den speglar notskriftens betydelse för musikerns interpretation och

förståelse av musiken. Här har båda snabbt observerat att notationen i *Shun-San* är betydligt mer komplicerad än i *Mei*. Klangfärger är bättre noterade tack vare användningen av extended technics; *i jämförelse med Mei så provar kompositören någonting nytt med sin notation. Han förändrar sin notering på ett sätt som tvingar en att gå in i stycket. Det står precis det vad man ska göra (Informant A).*

Informant **B** anser precis som **A** att notationen i detta avseende är tydlig. Därefter gå de båda åt var sitt håll. **A** anser att notationen därefter är vag eftersom kompositören inte angett något tidsvärde och att han varit tydligare i sin notskrift i *Mei*. **B** hade lättare att läsa av den första notbilden samt förstå den. **B** menar att det bör finnas någon slags puls utskriven eller i alla fall en rytmisk indikation i musiken och att detta fattades i *Shun-San*. Informant **B** anser att Fukushima kommit ett stort steg närmare shakuhachi flöjtens estetik i jämförelse med tidigare nämnt stycke.

4.2.2. Fann du några liknelser eller skiljaktigheter med Shakuhachi flöjtens estetik och musik med Shun-San och Mei, vilka?

Denna fråga ställde jag för att se om ljudinspelningen av shakuhachi flöjten hjälpt eller stjälpt deras instudering av styckena. Informant **B** observerade att Fukushima använt sig mycket utav de kvarttonsförändringar och klangfärger som återfinns i shakuhachi musiken i både *Mei* och *Shun-San*. I det förstnämnda stycket har han även tagit till sig de accenter som shakuhachi flöjten använder sig av och det faktum att man inte använder sig utan tungstötar i den traditionella japanska musiken.

4.2.3. Var notationen begriplig?

I jämförelse med *Mei* använder sig Fukushima sig mycket utav nya notationstekniker. Bland annat så har han i detta stycke (*Shun-San*) implementerat användningen av nya grepp för att skapa nya klangfärger. Detta skapar i sin tur ett hinder eftersom det innebär att är tvungen att lära sig nya grepp. Detta visade sig vara svårt för informanterna innan de satt det i system, men löste detta utan vidare problem tack vare att resterande notbild var så enkelt uppbyggd.

4.2.4. Tror du att notbilden stämde överens med kompositörens intentioner?

Här anser både informant **A** och **B** att Fukushima kommit *Shun-San* närmare sin inre tanke med musiken i jämförelse med *Mei* eftersom han noterat stycket mycket mer noggrant och visar en klarare bild av vad som sker i musiken, det som kommer att ske samt det man som interpretatör kan läsa av i notskriften. Dock bör påpekas att man som musiker aldrig kommer att veta en kompositörs exakta intentioner såvida man inte jobbar i direkt kontakt med den informanten och är i ständig dialog med denne angående musiken som skall spelas. Att då informant **A** och **B** känner att de kommit ett steg närmare Fukushimas tanke med sitt stycke med hjälp av hans förändring av notationen känns betryggande.

4.3. Del III, transkription av *Mei*.

4.3.1. Varför har du valt att notera om stycket på det här viset?

Informant **A** har i sin transkription (se fig. 4 sid. 34) låtit sig inspireras av Fukushimas rytmiska notation av *Shun-San* eftersom det enligt henne underlättar det naturliga *rubato* som Fukushima själv eftersträvade. Därefter ställer hon frågan varför han själv inte gjort så och svarade genom att anta att han inte hade den kunskapen då han skrev *Mei*. Fukushima komponerade *Mei* 1962, det vill säga sju år innan *Shun-San*. Tiden mellan dessa två kompositioner upptäckte han Bruno Bartolozzis *New sounds for woodwind* .

Informant **A** börjar med att ändra tidsvärdena i *Mei* så att dessa skall bli friare, det vill säga att hon helt och hållet tagit bort 4/4- taktarten och bytt ut den mot en tidslinje precis som i *Shun-San*. Detta för att skapa en rytmisk frihet som hon anser finns i *Mei* men inte kommit till sin rätt i Fukushimas notation av stycket. Hon har i sin tur valt att inte notera några nya grepp för att få fram de olika klangfärger som finns i *Mei* utan har istället valt att visa dessa genom förändringar i dynamiken som hon skrivit ut på ett för henne tydligare sätt. Däremot anser hon själv att genom att ha valt att göra så här hamnat i samma läge som Fukushima själv, att gå miste om det mest fundamentala i stycket, klangfärgerna. G-klaven låter hon stå kvar eftersom hon tycker att det trots alla klangfärger och tonhöjds förändringar är av betydelse för stycket.

Informanterna har valt att lägga stor vikt vid dynamiska skillnader som finns i stycket samt att ändra taktarten

Därefter tar informant **B** en helt annan riktning. Istället för att se det ur samma vinkel som informant **A** det vill säga låta sig inspireras av *Shun-San* har han valt en grafisk notation (se fig. 5 sid.35). Han kände att det sätt han interpreterar stycket och efter att ha lyssnat på de ljudexempel som fanns tillgängliga kommit fram till att det mest naturliga vore att notera om stycket så att man visuellt kan få sig en inre uppfattning av musiken. Han har börjat i samma ände som informant **A** genom att ändra taktarten. Till skillnad från **A** anser inte **B** att *Mei* är helt fri i sin rytmiska grundtanke utan snarare har längre fraser än de som noterats av Fukushima. Genom att notera stycket i 10/4 -takt blir linjerna i musiken längre utan att för den delen förlora flödet i tempot eller pulsen. Han har såsom informant **A** valt att lägga stor vikt vid de dynamiska skillnader och accenter som uppstår i stycket. *"Dynamik och accenter är uttänkta med bågar och noter och ett visuellt mönster. Dynamiken liknar ett difraktionsmönster som uppstår när ljus får lysa igenom en spalt i en kristall och således projiceras visst avstånd på en skärm"* (se fig. 6 sid.36). Informant **B** har valt att notera noter genom att skriva tonnamn samt oktav på traditionellt sätt det vill säga tonen C1, D2 och så vidare. Kvarrtonsförändringar har han noterat efter Pendereckis system (sid. 25 Karkoshka). Informant **B** anser att detta sätt att notera den första sidan ur *Mei* är överskådligt eftersom denna inte innehåller några som helst snabba tonväxlingar . Detta möjliggör i sin tur **B**:s tolkning av de dynamiska förändringar samt att *Mei* inte följer samma system som västerländsk konstmusik gällande estetik och framförande.

4.3.2. Känner du någon skillnad när du spelar efter din egen notation och efter originalet?

Här svarade informant **A** att efter att ha jämfört sitt eget framförande av *Mei* känt mycket större frihet efter att ha spelat efter sin egen notation trots att hon kände till stycket sedan innan. Friheten hon kände var rytmisk eftersom hon i sin egen tolkning av partituret hade tagit bort både taktart och *tempo* angivelse för att befria sig från de krav som ställs när man har ett fast *tempo* oavsett om det efterföljs av ett *lento* eller inte. Informant **A** har dock valt att behålla en viss tempoangivelse eftersom hon noterat ett *lento*. Dock till skillnad från **B** har hon inte indikerat ett fast tempo i den mån att hon angett en exakt puls för fjärdedelar. Klangfärgerna har hon valt att inte skriva ut även där för att kunna improvisera fritt efter

notationen. Här bör jag påpeka att de tre inspelningar som resulterade faktiskt lät annorlunda för varje gång. Förutom detta blev även informant **A** friare rytmiskt samt klangfärgsmässigt från den första inspelningen i del I av studien och den sista i del III. Här kan man även observera att informant **A** ändrar karaktär inte enbart i sitt sätt att spela men även fysiskt. För varje genomspelning intar hon en flöjtists position(fötternas position, armar och så vidare) men sedan sker små förändringar vid varje ny tagning. Detta skiljde sig åt från informant **B** som under sina inspelningar antog nästan precis samma position oavsett inspelningstillfälle. Här hjälpte det faktum att jag använt mig utav videospelningar istället för att enbart utgå från ljudinspelningar, ”*Videoband visar visuella sammanhang och informanter i verbal samverkan. Alltså även sådana ickeverbala element som röstlägen, gester, ansiktsuttryck, ljus färger aktivitet och liv och rörelse eller avsaknad av det*” (M. Ely, 1991). Man bör även påpeka att man genom dessa inspelningar alltid kan gå tillbaka för att dubbelkolla om det är så att man missat något som skett.

I informants **B**:s fall kan man i inspelning se att han till skillnad från **A** är mycket mer precis och strikt sitt val av tempo samt rytmisering av stycket. Man bör nämna att tempot i första inspelningen är nästan identisk med den sista. Dock är han väsentligt friare i sina val av klangfärger i den sista inspelningen vecka tre jämfört med den första veckans inspelningar.

4.3.3. Påverkade notationen i *Shun-San dig och hur?*

Informant **A** har från allra första början tagit inspiration av *Shun-San* och använt sig av denna notation för att framställa sin egen dock utan att ta till vara några av de specialgrepp som används i den först nämnda notationen utan har istället tagit till vara den rytmiska friheten som tydligt återfinns. Informant **B** har i sin tur tagit influenser från *Shun-San* och *Karkoshka*. Han har precis som **A** lämnat ett traditionellt linjesystem dock har han behållit en tempoangivelse samt taktart. Linjesystemet har han lämnat bakom sig eftersom han menar att det ändå är så pass få tonväxlingar att ett sådant system enbart skulle vara i vägen och påpekar ännu en gång dynamikens betydelse i stycket.

4.3.4. *Känner du att kommit närmare kompositörens intention, musikens kärna med din omnotation?*

Informant **B** svarade:

Ja, det är lite lättare men det är svårt att säga eftersom jag inte vet vad jag tyckt om jag fått den här notationen till en början. Nu har jag fått se stycket ur två utgångspunkter, samtidigt som jag har hittat på det här själv så underlättar det kanske ännu mer.

A svarade att hon känner att hon kommit ett steg närmare musiken och kompositörens intention med stycket och att det underlättar en hel del att arbeta på det här sättet eftersom det tvingar en att gå in i musiken inte enbart intellektuellt genom att visualisera musiken internt utan att faktiskt fysiskt arbeta fram en ny notation.

Att man sedan går in i musiken via notation rent fysisk genom att ändra i den gör att man kommer ett steg längre in i processen av att förstå musiken än att man bara på ett teoretiskt plan tänker över det för att det kan i sin tur leda till att det blir en halvhjärtad insatts då man tänker snabbt igenom notationen och sedan går man vidare utan att reflektera över vad som egentligen menas med musiken.

(Informant **A**)

4.3.5. *Underlättar eller försvårar det att studera in ett verk på det här sättet?*

Informant **B** menar att det absolut underlättar arbetet med instuderingen men att ställer andra krav på en som musiker, att man faktiskt sätter sig ner och gör det. Han kunde tänka sig att använda denna metod för inläring av andra nutida verk där man ibland kan få känslan av att intellektet tar över helt eftersom notationen i många fall är så överarbetad att man måste lägga ner mer tid på att förstå vad som står istället för att spela musiken, ”*i andra verk är det för många tankeprocesser som tagit för mycket plats och skär i processen (inläring av verket). Det intellektuella arbetet tar över det praktiska*”. **A** berättar,

... nu studerar jag in Berioz Sequenza och har jämfört notationen i den Mei och Shun-San och tvingat mig själv att ställa frågan: Varför ser det ut så här, vad menar kompositören egentligen med det han skriver? Detta tror jag är en mycket viktig del, att man tvingar sig igenom den processen. Sen om man gör det för att komma närmare musiken eller enbart för sakens skull är en annan sak.

Men ska man studera in ett verk på det här sättet gäller det att man lägger ner tid och möda och att man reflekterar över vad som sägs i notationen annars är det inget poäng med det.

4.3.6. Skulle du kunna tänka dig att studera in andra nutida verk på det här sättet?

Både informant **A** och **B** kunde tänka sig att jobba på det här viset i framtiden trots att det är extra arbete med i bilden känner båda att det resultat de uppnått är värt det. Informant **B** menade att ändra i notationen i främst nutida musik skulle tilltala honom eftersom i hans ögon så är den traditionella notationen otillräcklig.

A kände ibland kunde kännas att man ”*tappade bort sig*” i det teoretiska arbete men i och med att man har friheten att experimenterar fram en ny alternativ notation i samma anda som kompositören själv gjort tidigare kommer närmare musiken kärna,

... musiken finns redan där från början det man gör när man själv ändrar i skriften är att gräva fram det man tror är kompositörens intention. Jag kom längre in stycket, och närmare in på hur jag själv vill tolka det.

5. Slutsatser

I min inledning tog jag upp frågan varför många kompositörer inom ramen för modernismen insisterar på att skriva och notera musiken på ett sätt som gör det svårt för musikern att förstå musiken? Därefter kommer det alltid fram att mycket av musiken i sig inte är för underhållning och rör sig inte heller bland traditionell harmoni användning, rytmisering, tid eller hur man ens tar sig an sitt huvudinstrument. Tar man detta i beaktande och därefter lägger till svår notation blir musiken inte tillgänglig för alla utan för en sluten grupp. Detta leder i sin tur en mentalitet som skapar fördomar gentemot den klassiska musiken som ”finkultur” eller ”salongsmusik” och knuffar ännu mer i skymundan den nutida västerländska konstmusiken, dess utövare och kompositörer.

Även bland studenter på Musikhögskolor runt om i Sverige kan man känna av dessa tendenser för den nutida västerländska konstmusiken. Den i sin tur anses vara konstig och svårlyssnad, och utan någon mening. Med det sista menar jag att eftersom musiken i sig inte kännetecknas av klassiska melodilinjer eller frasslut så anser många att det bara är ljud eller rättare sagt oljud. Jag tror att detta i grund och botten är å ena sidan en rädsla för musiken å andra helt enkelt för lite kunskap om stilen i sig.

De två informanter som deltog i min studie yttrade till en början en oro inför tiden de fick lägga ner, om de skulle klara det och så vidare. Om man inte är tekniskt avancerad på sitt instrument kan det till en början te sig svårt att ta till sig ett nutida verk, men gäller det inte all västerländsk konstmusik, för den delen all annan musik också?

Genom att välja ut dessa två verk har jag kunnat påvisa att man kan och får ändra i notbilden så länge man inte kompromissar med kompositörens intentioner och integritet. För att åstadkomma det bör man ha en god insikt inte enbart om dess estetik (i detta fall japans konstmusik) och kultur men även dess historiska bakgrund. Med detta vill jag ha sagt att genom att sätta sig in i kontexten för ett verk kommer närmare in på kompositörens liv, intentioner som i sin tur leder till att man på så vis kan komma närmare musiken. Inom ramen för detta fält det vill säga förändring av partitur för att därmed förenkla ens instudering har jag funnit tidigare forskning i form av Cecilia Hultbergs avhandling ” *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning – Approaches to Music Notation in Western Tonal Tradition* ”

(2002). Där tas det dock inte upp huruvida man går tillväga under instuderingen av klassisk västerländsk nutida konstmusik eller japansk sådan.

Inte kan du ta dig an ett verk av exempelvis Sjostakovitj utan att förstå den tid och det Sovjetunionen som han levde i då han skrev sina verk (förvisso går det, men vad får du för resultat egentligen?). Alltså kan man med god förförståelse komma långt i sin instudering av ett musikaliskt verk.

I nutida västerländsk konstmusik är även detta gällande men här har man som musiker även friheten att påverka sin instudering ytterligare. Kompositörer tenderar att använda sig utav nya tekniker för att notera sin musik. Vissa som exempelvis George Crumb (1943) gör detta på ett komplicerat dock lättförståeligt sätt. Man får som musiker mycket information, men den är noterad på ett logiskt sätt så att den i sig inte utgör något hinder. Sedan har du andra kompositörer som Brian Ferneyhough som komponerat ett solostycke för flöjt (Cassandra's dream song, ett av flöjtrepertoarens viktigaste och främsta verk) som kan få vilken rutinerad flöjtist att tappa intresset. Mitt bland dessa finns Fukushima som i ett verk, *Mei*, noterar enkelt och lättförståeligt och senare i annat verk har vidare utvecklade sitt sätt att notera musik. Här kan vi se en förändring inte bara i hans hantverk och användning av nya tekniker men även hans sätt att faktiskt ta till vara musiken utan att behöva kompromissa sin musikaliska idé.

Kan jag då besvara min egen fråga: Kan man genom att förändra notbilden underlätta instuderingen av ett verk utan att påverka det musikaliska innehållet? Svaret är: JA, så länge man har en god förförståelse av kontexterna av de verk man vill sätta tänderna i samt mycket fantasi. Det gäller att man har integritet som musiker och respekt för den musik eller rättare sagt notbild man därmed väljer att förändra. Målet är att man skall underlätta för sig själv under instuderingen och därmed komma med ett bättre resultat i detta fall ett gott framförande. Därefter är tanken att man kan (och förhoppningsvis gör) implementera denna tankegång hos sina elever. Tittar man på vad som lärs ut på vissa musikskolor som finns runtom i landet eller öppnar vilken som helst lärobok i tvärflöjt för barn så slås man av den brist på klassisk musik som faktiskt finns och tar plats bland alla Disney- och musikallåtar.

Nutida västerländsk konstmusik är en stil som faktiskt bjuder in till mycket humor och lek. Barn anser jag är särskilt receptiva för denna genre inom västerländsk konstmusik eftersom de inte har några fördomar gentemot musiken.

Informanterna har fått öppna ögonen lite för vad japansk nutida musik har att erbjuda. De har båda två kommit ett steg längre i sin förståelse av vad som egentligen står skrivet och vad kompositörens intentioner kunde ha varit när denne skrev musiken genom att förändra partituret.

Efter mina studier om japansk musik, dess estetik, min förkärlek för praktisk taget all nutida västerländsk konstmusik har jag kommit fram till att man genom små knep och ändringar inte bara kommer närmare musiken utan även lär sig tyda notskriften på ett nytt sätt och får en roligare instudering framför sig.

6. Diskussion

När man lyssnar på nutida klassisk västerländsk konstmusik bör man förhålla sig fritt till musiken. Musiken kräver av lyssnaren och instrumentalisten en stor dos koncentration. Det japanska sätt att lyssna på naturen, dess ljud och främst de tystnader som tar plats innan och efter en händelse grunden till all konst och liv. Det uppstår en vördnad och respekt för liv och död när man spelar eller hör inte enbart Fukushimas musik utan även Takemitsus verk.

Min syn på japansk musik och kultur är att den är högst levande och fast förankrad i tusen års historia utan att för den delen var konservativ, snarare tvärtom så tar den och lånar gärna från sina förfäder utan att fastna i historien. När det gäller nutida västerländsk konstmusik så är det få som tycker något positivt om den eller har för den delen någon större erfarenhet av den förutom att man någon hört något som man tyckte lät konstigt.

Sättet som jag valde att genomföra mina fallstudier anser jag vara ett bra sätt. Detta för att man tillåter deltagarna att arbeta fritt utifrån de material som presenterats för dem. Trots att de tillkommer en viss tids begränsning som skulle kunna ha utökats, men dock inte allt för mycket eftersom detta skulle vara kontraproduktivt med tanke på att målet med undersökning var att man skulle uppnå goda resultat förhållandevis snabbt. Därmed anser jag att de resultat som undersökningen gav tror inte skulle ha påverkats om deltagarna fått mera tid på sig.

När man sedan tittar tillbaka på de undersökningar som tog plats och de resultat som de genererade kan man ställa sig frågan varför ser de nya noterna ut som de gör, och varför valde just att göra som de gjorde? Utifrån de loggböcker och intervjuer som gjorts kan man dra slutsatsen att informant **A** valde att utgå från *Shun-San* som modell och informant **B** från en inre visuell bild. Utifrån de studier jag bedrivit inför undersökningen har jag inte funnit några tidigare teorier eller förklaringar till varför resultaten ser ut som de gör. I informant **A**:s fall anser jag att hon inspirerats av *Shun-San* till den grad att hon valde att notera om stycket utifrån Fukushimas egen notation. Det var inget som undersökningen i sig krävde utan de verk som lades fram gjordes för att visa två olika sätt som samma kompositör använder sig av efter att ha förfinat sitt eget hantverk. Det man tydligt ser är att han använt sig utav nya grepp och notation som sträcker sig åt det grafiska.

Informant **B** har i sin transkription utgått från ett visuellt mönster, som visar med större precision de dynamiska skillnader som uppstår i musiken. Det som här är mycket intressant och som jag inte hade väntat mig är att de båda utan att varit medvetna om varandras notation lagt all tyngd på dynamiken. Ingen av informanterna har ansträngt sig för att notera de klangliga skillnader som uppstår vilket jag ansåg och trodde att de båda skulle fokusera mestadels av sin på. Att experimentera med nya grepp och klangfärger som finns i stycket trodde jag var en av grunderna i stycket och jag anser att detta kunde ha påverkats om det i detta sista skede hade getts mer tid åt deltagarna att få fram en annan lösning. Att de sedan båda gick åt ett mer visuellt håll, trots att **B**:s notering är mer grafisk än **A**:s tyder på att synen är otroligt viktig trots att man inom musiken alltid jobbar med det auditiva. Utanför övningsrum och konsertsalar är nästan allt vi utsatt för visuellt, i exempelvis reklam, skyltar, varningar och så vidare.

De resultat som undersökningen gav var inte helt och hållet de jag anade skulle komma in. Att deltagarna valde att notera stycket på det sätt som gjordes anser jag vara naturligt. Det grafiska mönster som informant **B** använde sig utav stämde precis med den utveckling i notation som mina förundersökningar baserades på. Att informant **A** sedan inte valde att arbeta utifrån det tror jag beror på att hon låste sig till det andra stycket och valde att inte experimentera med en visuell bild. Skälet till detta anser jag vara brist på tid. Informanterna fick om de ville ta del av Karkoshkas Notation in new Music (1966) för att söka sig till nya möjligheter. Informant **A** valde att fortsätta med sin notering medan **B** valde att ta till sig de alternativ som gavs. Detta var ett vägskalet i undersökningen och nu i efterhand borde jag som ledare för undersökningen insisterat att Informant **A** tog del av informationen eller ännu bättre delat ut denna samtidigt som deltagarna fick sina uppgifter.

Det viktigaste med undersökningen var att se om det informanterna ändrade i originalnotationen, skulle den påverka dem, hur och var det värt det? Båda informanterna ansåg att det hade påverkat deras sätt att spela avsevärt och att det var till viss del värt att notera om verket. Dock påpekade dem att så länge man inte tänker ihjäl notskriften, det vill intellektualiserar och därmed överanalyserar det som står skrivet så kan man komma ett stort steg närmare kompositörens intention med musiken genom att arbeta på det här viset.

Det som fängade mitt intresse var den grafiska notationen, (om än i informant **A**:s fall inte så utpräglad som i informant **B**:s) kan användas i undervisningen av yngre barn och

introduktionen av nutida musik till denna åldersgrupp? Barn är benägna att leka fram nya ljud men har inte de medel att kunna precisera exakt vad de gör i den traditionella notskriften. Att bara notera en enkel effekt kan te sig svårt om man söker sig till den traditionella skriften men tillåter man sig som pedagog att experimentera fram en bild av ett ljud tillsammans med eleven kan man på så vis komma långt in i den nutida flöjtrepertoar som finns trots att barnet ej utvecklat en alltför avancerad teknik. Kanske kan man utveckla ett bibliotek av ”nya” noter som barnen utan påverkan av varandra kommit fram till och därefter implementera dessa vid instudering av nya verk och för den delen standardrepertoaren? Min förhoppning är att detta görs och används i den vanliga undervisningen och att man därmed involverar barnet ännu mer i den kreativa process som tar plats varje gång barnet tar upp sitt instrument och musicerar.

7. Litteraturlista

- Bartolozzi, Bruno. (1967). *New sounds for woodwind*. Oxford: Oxford University Press.
- Burt, Peter. (2001). *The music of Toru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dick, Robert. (1986). *Tone development through extended techniques*, S:t Louis MMB Music, Inc Contemporary arts building.
- Ely, Margot. (1991). *Kvalitativ forskningsmetodik i praktiken*. Lund: Studentlitteratur.
- Fink-Jensen, Kirsten; Holgersen, Sven-Erik; Nielsen, Anne. Maj.; Rönholt, Helle. (2003). *Video i pedagogisk forskning*. Köpenhamn: Köpenhamns Universitet: Inst. för idrott.
- Fukushima, Kazuo. (1962). *Mei*. Milano: Suvini Zerboni.
- Fukushima, Kazuo. (1969). *Shun-San*. Tokyo: Muramatsu.
- Hultberg, Cecilia. (2002). *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning – Approaches to Music Notation in Western Tonal Tradition*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet
- Karkoshka, Erhard. (1966). *Notation in new music*. Wien: Universal Edition 26902.
- Kullberg, Birgitta. (1996, 2004). *Etnografi I klassrummet*. Lund: Studentlitteratur
- Provine, Carl. Robert; Tokumaru, Yosishiko; Witzleben, J. Lawrence (2002). *The Garland encyclopedia of world music East Asia: China, Japan and Korea*. New York: Routledge.
- Stigendal, Mikael. (2002). *Den gode socialvetenskaparen*. Lund: Studentlitteratur
- Titon, Jeff. Todd. (1996). *Worlds of music*. New York: Schirmer New York Books.
- <http://www.musicfromjapan.org/resources/mfjc52.htm> (20061012). Music from Japan composers profile
- <http://www.grovemusic.com> (20061202). Search result from Kazuo Fukushima. Masata Kanazawa
- Empirisk studie av:
Informant **A** och **B** (Oktober/November 2006), Forskningsintervju, sammanställning av loggböcker samt videoinspelning av Lucia Goenaga, Malmö, Mhm, Lunds universitet,

8. Bilagor

MEI que je dédie à Wolfgang Steinecke
grâce à la flûte de Severino Gazzelloni.

MEI

PER FLAUTO SOLO

♩ = 50 → 60

KAZUO FUKUSHIMA
(1962)

1. Lento e rubato

pp mp pp mp mf f sf f fff mp mp pp p

accel.

rall. a tempo

↑ = $\frac{1}{4}$ di tono sopra ; ↓ = $\frac{1}{4}$ di tono sotto ; ————— = portamento

Fig. 1
Kazuo Fukushimas originalnotation av *Mei* sid. 1 (1962)

to Sayaka and Yoshiharu

SHUN-SA

The musical score is written on multiple staves. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *fff* (fortississimo). There are also markings for *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The score includes several measures with notes and rests, some with fingerings indicated by numbers 1-3. There are also markings for *N.* (Nada) and *Fl.* (Flute). The score is written in a style that suggests it is a handwritten manuscript.

The image displays a handwritten musical score for a solo piece. It consists of several systems of staves, each containing musical notation, dynamics, and performance markings. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with 'x' or 'y'. Dynamics such as *ff*, *f*, *mp*, *mf*, *p*, and *ff subito* are used throughout. Performance instructions include *rit.*, *molto*, and *poco a poco più.*. The score is written in a fluid, expressive style characteristic of contemporary musical notation.

Fig. 2 och 3
 Kazuo Fukushimas originalnotation av *Shun-San* (1969) sid. 1.

MEI
per flauto solo

Lento

Fig. 4

Informant A:s transkription av *Mei*. Här ser man tydliga drag från *Shun-San* och dess användning av tid och borttagandet av taktart. Dock har informant A behållit en tempoangivelse. Till denna not kommer även tillhörande instruktioner:

Strecken mellan noterna indikerar längden av tonerna

Mellanrummet mellan dessa (streck) = paus och dess längd

G upp eller G ner = glissando upp respektive ner

I indikerar lutet och starten av en linje. Mellanrummet som uppstår mellan dessa är **inte** pauser.

INSTRUKTIONER:

15 TAKTER ORIGINAL $\frac{4}{4}$ BLIR 6 TAKTER MED $\frac{10}{4}$ TAKT I NY NOTATION

SYMBOLER: † = SHARPEN BY A QUARTER-TONE
‡ = SHARPEN BY A THREE-QUARTER-TONE
b = FLATTEN BY A QUARTER-TONE
d = FLATTEN BY A THREE-QUARTER-TONE

DYNAMIK:

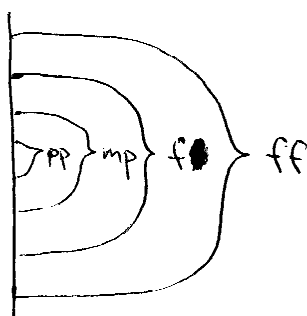


Fig. 6

Instruktioner: Här går informant **B** igenom precis vad varje symbol innebär. Han har använt sig av Pendereckis system ur Karkoshkas bok, Notation in new music. Här ser man även tydligt hur han har tänkt sig de dynamiska skillnader som uppstår i styckets första sida.

