

**Lunds universitet
MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ
Musiklärarutbildningen
Marie Sandell, IE4**

**EXAMENSARBETE
VT 2002**

Hör du vad jag känner?

Handledare: Stephan Bladh

Hör du vad jag känner? Do you hear my feelings?

Marie Sandell

Abstract

The purpose of this work was to find out in what extent the intentions and feelings of a performing musician reach the listener.

To look into this I let a musician perform a piece. The performance was recorded and the recording was played to a group of listeners, in this case three students at the education of eurhythmics at Malmö Academy of Music, that were to react spontaneously to the music with motion. This was recorded on a video. A discussion with focus on the intentions and experienced feelings was carried out with the musician as well as the listeners right after the performance respectively the playing of the recording. The motion was analyzed and compared with both the discussions.

During my work I came to the conclusion that the part of the performance that consisted of dynamics, phrasing and both rough and fine changes in the energy went through to the listeners in a clear and subtle way. However it was more difficult to determine whether specific feelings were communicated to the same extent. I also came to the conclusion that it was difficult to decide with the method used whether the awakened feelings originated from the interpreters or the composers work.

Keywords: Communicate; presence; feeling; motion; intention; interpretation.

Hör du vad jag känner? Do you hear my feelings?

Marie Sandell

Sammanfattning

Syftet med detta arbete var att ta reda på i vilken utsträckning en musikers egna upplevda känslor och intentioner i framförandet av ett musikstycke når fram till åhöraren.

För att undersöka detta lät jag en musiker framföra ett stycke. Framförandet spelades in och denna inspelning spelades i sin tur upp för en åhörargrupp, här en grupp om tre rytmikstuderande, som rörelsemässigt fick reagera spontant på musiken. Åhörargruppens rörelser spelades in på video i sin tur. Samtal fördes med musikern i anslutning till framförandet och med åhörarna i anslutning till uppspelningen, där de känslor som tänkts förmedlas respektive upplevts stod i fokus. En analys av rörelsen genomfördes och jämfördes med de båda samtalen med musikern respektive åhörargruppen.

Jag kom under mitt arbete fram till att den del av framförandet som utgjordes av dynamik, frasering och skiftningar i musikens energi såväl av grövre som av finare slag på ett tydligt och nyanserat sätt gick fram till åhörarna, medan det var svårare att avläsa huruvida specifika känslor i samma utsträckning övertogs. Jag kom också fram till att det var svårt att med den använda metoden exakt avgöra huruvida de uppkomna känslorna hade sitt ursprung i interpretens eller i kompositörens arbete.

Nyckelord: Förmedla; kommunicera; närvaro; känsla; rörelse; intention; interpretation.

Innehåll

| | |
|---|---------------|
| Bakgrund och syfte | 1 |
| Avgränsningar | 3 |
| Metod | 4 |
| Metoden i korthet | 4 |
| Val av musik och musiker | 5 |
| Val av åhörare | 6 |
| Rörelseanalys | 7 |
| Resultat | 9 |
| Framförande och efterföljande intervju/samtal | 9 |
| Anna Fridhill, Saraband ur Partita för soloflöjt, J. S. Bach | 9 |
| Samtal med Anna Fridhill | 9 |
| Annas tankar och känslor i framförandeögonblicket | 10 |
| Om Annas känsla av att vara närvarande i utförandet | 11 |
| Några fler av Annas tankar om utförandet, och om sitt musicerande i allmänhet | 11 |
| Samtal med åhörargruppen | 12 |
| Emmas, Sofias och Helenas upplevelser av stycket | 12 |
| Den synliga rörelsen | 19 |
| Takt 1 – 16 | 19 |
| Takt 17 – 46 | 21 |
| Stycket som helhet | 25 |
| Sammanfattning av rörelseanalys och samtal | 26 |
| Diskussion | 27 |
| Reflektion över resultatet | 27 |
| Diskussion av metoden | 28 |
| Diskussion av rörelseanalysen | 29 |
| Diskussion av arbetets samtalsdel | 30 |
| Komposition eller interpretation? | 31 |
| Diskussion av huruvida man kan uppfatta närvaro i musiken | 32 |
| Diskussion av åhörargruppen | 33 |
| Undersökningens validitet | 33 |
| Slutkapitel | 35 |
| Litteraturlista | 36 |
| <i>Bilaga: Bach, J. S. Partita i a-moll för soloflöjt.</i> | <i>bilaga</i> |

Bakgrund och syfte

”Hur påverkas människan av musik?” är en fråga som väckt människors nyfikenhet tvärs över geografiska och kulturella områden genom epoker och årtusenden, i såväl konstnärliga som pedagogiska, filosofiska, terapeutiska, religiösa, kommersiella och rentav politiska syften. Och vid det här laget vet vi med säkerhet att musikens kraft är stor, ja till och med enorm.

Våren 1999 studerade jag min andra termin vid Musikhögskolan i Malmö, och vi i musiklärarutbildningarnas första årskurs genomförde traditionsenligt ett musikalprojekt. Vårt projekt resulterade i ”Gud 2 - eller alla dessa liv” och jag var, tillsammans med klasskamraten Andreas Mars, kapellmästare. Det var första gången jag dirigerade en hel orkester och det var en jublande upplevelse att med kroppens hjälp lyckas åskådliggöra och förmedla till musikerna det musikaliska uttryck jag ville skulle komma ut ur denna gigantiska orkesterkropp. Jag upplevde att när jag verkligen var närvarande och känslan av musiken fanns förankrad i hela min kropp nådde mitt budskap bäst fram, naturligtvis i kombination med ett visst tekniskt kunnande (men vid denna tidpunkt måste jag nog bedöma just den dirigeringsstekniska kunskapsnivån som relativt ringa om än viljemässigt stor...).

Under höstterminen 2001 påbörjade jag så det examensarbete som skulle handla om hur jag kunde använda min rörelsebakgrund för att finna/arbota fram metoder för att förbättra min dirigering. Jag arbetade då praktiskt med en motett av Brahms och spelade kontinuerligt in mig själv på video för att kunna analysera mina rörelser och tekniken i dem samt se eventuella framsteg. Jag hann också genomföra och delvis också nedteckna en intervju med dirigenten Gunnar Staern för vidare användning i detta första examensarbete. Av olika skäl valde jag att avbryta det arbetet och befinner mig nu istället mitt i detta. Då delar av arbetet har slutförts i ett senare skede använder jag delvis litteratur som är skriven senare än 2002, då detta arbete är katalogiserat.

Den fråga som väcktes i mig 1999 och som senare ledde vidare till de frågor som skulle bli utgångspunkten för detta arbete var: vad är detta immateriella som vandrar från dirigent till musiker till åhörare? Frågan i sig är inte på något sätt färsk, utan har tvärtom avhandlats av berömda filosofer och tänkare i de tjugigaste kretsar åtminstone sedan de gamla grekernas tid och resulterat i storartade teorier till exempel om musiken som överlägsen inom fostran. Såväl Platon (427 – 347 f. Kr.) som hans elev Aristoteles (384 – 322 f. Kr.) ansåg att de olika tonarterna (som de såg ut vid den tiden) och rytmmönstren kan påverka karaktären såväl positivt som negativt och därför, noga utvalda, borde ingå i all uppfostran från tidig ålder. Dessa idéer bars fram och vidareutvecklades av olika tänkare och levde kvar relativt oförändrade ända fram i renässansens dagar (Benestad, 1994). Under barocken uppstod de musikteorier vi idag med ett samlingsnamn kallar affektlära. Det fanns då flertalet utarbetade bruksanvisningar för hur man skulle skapa specifika känslor i lyssnaren genom musiken. En viktig teoretiker under denna tid är den tyske musikteoretikern Johann Mattheson (1681 – 1764) som till skillnad från många av den tidens musikteoretiker ansåg att inte bara vokalmusik med sin textliga påverkan på musiken kunde komma ifråga för affektlärens idéer, utan i allra högsta grad även instrumentalmusiken. Han ansåg att man i musiken kan imitera själens rörelser. Affektläran beskrevs som upplevelsemässigt allmängiltig och den enskilda människans personliga erfarenheter och andra individuella drag ansågs alltså inte påverka de affekter man upplevde (Lundbäck, 2006). Om jag gör ett stort hopp framåt genom århundradena har vi på senare tid sett gårdagens ungdom förfläckas av den ”hemska jazzen” och den ännu hemskare rock’n rollen, och punken! Hu! (Tacka vet jag Alice Tegnér.) För dagens ungdom finns än grövre musik att låta sig vilseledas av, med allehanda sorters dunka

dunka, den ena tyngre än den andra: trash metal, power metal, black metal, death metal, doom metal, gothic metal...

Skämt åsido, barockens affektlära, romantikens programmusik och dagens massiva utbud av filmmusik, TV- och dataspelsmusik, hissmusik, Mozarteffekt och reklamjinglar visar nog så tydligt att man med kompositionstekniska grepp kan manipulera åtminstone vårt känsloliv. Att musik påverkar måste anses vara helt bortom allt tvivel. Frågan som trots allt faktiskt kvarstår är hur vi påverkas, och av vilken/vilka komponenter? Hur kan man via något så immateriellt som musik överföra känslor så att de i varje lyssnares kropp på nytt blir något högst påtagligt, och hur subjektiv eller objektiv är den ”substans” som utgör upplevelsen av musik? Musikforskaren Vickhoff menar att det faktiskt finns någon sorts objektivitet i upplevelsen av musik. Som exempel nämner han att ca. 80% av alla människor kan uppfatta sorg i musik. Vickhoff menar enligt Göteborgs-Posten (2008) att det visserligen finns kulturella inlärda mönster som gör att vi reagerar på musik på olika vis men att det ändå finns vissa egenskaper i musik som höjer sig över kulturell bakgrund.

Hur undersöker man då något så diffust som vad musiken kommunicerar till åhöraren? Psykologen och sångaren Wedin (1972) undersökte känslouttryck i musik bland annat genom att använda undersökningsmetoden multidimensional scaling (MDS), en metod som ofta används i statistiska undersökningar och som använts med framgång i musikaliska sammanhang sedan 50-talet. I sin undersökning använde han 20 utdrag på 30 – 45 sekunder vardera ur noga utvalda kompositioner företrädesvis ur den klassiska musiklitteraturen. Dessa fick 49 undersökningsdeltagare lyssna på och för varje utdrag välja 10 beskrivande ord ur en omfattande lista på 150 ord och/eller ur det egna ordförrådet. Wedin valde sina undersökningsstycken framför allt utifrån deras kompositionstekniska kvaliteter som instrumentation, tempo, rytmik och harmonik.

Enligt affektlärens förfäktare var, som vi sett ovan, den upplevelse som kunde förmedlas med musikens hjälp snarare objektiv än subjektiv. Olika kompositionstekniska grepp kunde av tonsättaren förutspå skapa specifika känslor i åhöraren. Om dessa kan sägas gälla än i våra dagar undersökte Lundbäck (2006) genom att låta musikintresserade ungdomar i dagens samhälle lyssna till ett antal noga utarbetade utdrag med affekter av Monteverdi i interpretation av henne själv och medmusiker. Ungdomarna skulle i skrift med tre ord uttrycka vilka känslor vart och ett av dessa partier väckte i dem. Det Lundbäck kunde se utifrån denna undersökning var att den grad av energi som fanns i musiken visserligen i relativt hög grad uppfattades av försökspersonerna, men att den positiva, negativa eller neutrala laddning ett stycke tänktes förmedla inte uppfattades.

Björnerås (2008) gör en liknande undersökning med utgångspunkt i framförandet av egna kompositioner och kommer fram till att ”det inte är de tankar och känslor som kompositören eller interpreten lägger i stycket som skapar vissa reaktioner utan snarare de kompositionstekniska byggstenar som använts” (s. 9).

Samtliga ovanstående undersökningar kring musik som förmedlare av känslor tycker jag är spännande och på sina respektive nivåer väl utförda. Det jag saknar i dem alla är dock fokus på exekutörens roll i det hela, den roll man ju som musiker och utövare befinner sig i. Det kan väl inte vara så att det enda som verkligen betyder något för en lyssnare i slutändan är hur noterna sitter samman på pappret? Vi vet ju alla att det inte är så. Oberoende om ett stycke går i dur eller moll eller ingen tonart alls och oavsett om tempoangivelsen är långsam eller snabb har jag ju som exekutör inom och utöver detta ett stort utrymme för min egen interpretation av

det hela. Och det jag nu frågar mig är: Vilken roll spelar det om jag som interpret och förmedlare av musik själv har en tydlig känsla i framförandeögonblicket? Krävs det av en utövande musiker att han/hon själv känner för att också musiken ska fyllas av känsla och sammanhang, och är i så fall det en förutsättning för att en åhörare i sin tur ska känna sig berörd? Är det då också samma känsla som övertas av åhöraren som utövaren är uppfylld utav? Vad händer i mötet? Märker jag när du känner?

Syftet med detta arbete är att se om musikerns egna upplevda intentioner i framförandeögonblicket når fram till åhöraren oavsett de kompositionsmässiga byggstenarna.

Forskningsfrågorna lyder: Går det att uppfatta det man brukar kalla närvaro i musiken? Hör åhöraren vad musikern känner? Kan forskaren se när och vad åhörarna känner?

Avgränsningar

Jag kommer endast att redogöra för Rytmikmetoden och Labans rörelsemetod i detta arbete mycket kort. Den som ytterligare vill fördjupa sig i vad Rytmik innebär hänvisar jag till tillgänglig litteratur inom området (se litteraturlista).

När det gäller musiken har jag valt att inte själv analysera den i någon nämnbar utsträckning utan lämnar det åt åhörargruppen enligt de ramar jag ställt upp.

Jag kommer att vidareutveckla forskningsfrågorna under arbetets gång.

Metod

Känslighet är direkt kopplad till sinnen. Att vara musikaliskt känslig innebär att kunna uppskatta nyanser icke blott i tonhöjd, utan också när det gäller dynamisk kraft eller rörelsens snabbhet. Dessa nyanser förnimms inte bara av örat, utan också av muskelsinnet.

Ovanstående skrevs 1920 av Jaques-Dalcroze, grundare av rytmikmetoden, och finns numera i svensk översättning (1997, s. 83). Jaques-Dalcroze menade redan då att kroppen spelar en central roll i hur vi uppfattar musik. Nära hundra år senare kom den tidigare nämnda Vickhoff (2008) ut med sin doktorsavhandling. I pressmeddelandet från Göteborgs Universitet står det så här:

...Det visar sig att vi reagerar emotionellt ”förmedvetet” (innan vi blir medvetna om musiken). Känslan är alltså inte orsakad av att musiken representerar något eller att vi bedömer den på något medvetet sätt. Musiken går rätt in i kroppen på lyssnaren och sätter kroppen i rörelse. Känslan är kopplad till denna kroppsliga rörelse snarare än till intellektet...

På så sätt lyfter Vickhoff upp Dalcrozets antaganden om hela kroppen som mottagare av musiken till en vetenskaplig nivå. Dessa båda citat har jag valt att ha som utgångspunkt för min undersökningsmetod, och utgår ifrån att all musik i sin synliga form är fysisk rörelse och att den därmed rimligtvis borde ta sig uttryck i såväl musikutövarens som i åhörargruppens kroppar.

Jag kommer nu att utveckla mina metodiska utgångspunkter. Först kommer en kort genomgång av metoden. Därefter beskrivs urvalet av musik, musiker och åhörare. Avslutningsvis beskrivs rörelseanalysen.

Metoden i korthet

En musiker spelar upp ett stycke. Framförandet spelas in på MiniDisc. Direkt efteråt förs ett samtal med musikern, vilket också dokumenteras på MD, om den spelade musiken och om hur musikern kände/tänkte i uppspelningstillfället. I nästa led spelas MD-inspelningen upp för en åhörargrupp, här en grupp om tre rytmikstuderande, som spontant får reagera på musiken. De blir under tiden filmade. Efter en uppspelning inför åhörarna förs ett samtal med dem om deras upplevelse av musiken. En analys av den inspelade rörelsen genomförs och jämförs med de båda samtalen med musikern respektive åhörargruppen.

I min undersökning har jag spelat in musikern på MD i rytmiksal D202, för att få en bra ljudupptagning i ett rum med god akustik. Jag har genomgående spelat in åhörargruppen på video eftersom jag liksom Vickhoff tror att kroppen visar någonting som annars tvingas ta vägen om hjärnans intellektuella vindlingar för att kunna verbaliseras. På den långa vägen hinner en hel del spontan information förvanskas eller till och med försvinna. Jag tror att kroppen kan visa saker som medvetandet inte uppfattar. Samtalet med musikern utgör i min undersökning en grund för det jag förväntar mig eventuellt ska återspeglas hos åhörargruppen. När musikerns intentioner fram till åhörarna?

Val av musik och musiker

Val av musiker och musik var inte det lättaste. Först var tanken att jag skulle använda flera musiker och jag genomförde inspelningar och samtal med tre musiker: Två av dem var klassiska musiker, varav en spelade ett barockstycke med framträdande danskaraktär och en spelade ett långsamt solostycke för violin av Bach. Den tredje musikern var folksångerska och sjöng en trall, vilken är tänkt att sjungas till dans.

En tid funderade jag på hur jag skulle genomföra min undersökning med detta minst sagt splittrade material. Det är svårt att veta hur åhörare låter sig påverkas av genre-, instrument- och karaktärsskillnader, och ifall det avspeglar sig tydligare än det jag faktiskt ville komma åt; känslöflödet. Alltför många faktorer spelar in: Funktionellt folkmusikspel eller -trallande till dans, liksom all musik som har sina rötter i dansmusiken (oavsett tidsålder) betonar ju av alla musikelement *rytmen*. Det är förankrat i just dansrytmen och i kommunikationen med dansarna, och det är viktigt att dansarna kan luta sig mot rytmen i dansen (annars står de kanhända på näsan...). Rytmen finns ju alltid med som ett viktigt element av många i all sorts musik, men den kan vara olika mycket framhävd.

J. S. Bach's långsamma solosatser bygger övervägande på melodi, frasering och harmonik över en underliggande puls/rytm, och ställer stora krav på musikerns tolkning och närvaro i musiken. Styckena framhäver således helt olika musikaliska kvaliteter som delvis går in i varandra och tar sig helt olika uttryck i rörelse vilket kan försvåra en redan knepig undersökning. En rytm är påtaglig och till sin natur lätt att uppfatta. Det är mer det där andra, det som förmedlar ett innehåll av ett annat slag, som jag vill undersöka. Jag drog därmed slutsatsen att jag borde använda ett stycke där det tydligaste, rytmen, inte har den största rollen, risken fanns ju i så fall att det var det enda jag skulle få se i rörelsen hos åhörargruppen, även om också de övriga elementen ingår i utförandet.

Jag tror själv på förmedlingen av musik som något som övergår alla genregränser vilket också bidrar till att jag med gott samvete faktiskt kunde begränsa mig till en enda musiker och ett enda musikstycke. Jag fattade också beslutet att arbeta med en klassisk musiker eftersom mitt examensarbete ursprungligen tog sats i dirigeringen, som ju hör hemma just i den genren. En av de tre musiker jag spelat in stämde väl överens med mina intentioner så långt.

I detta läge mötte jag Anna Fridhill, en klassisk flöjtist i IE4, som skulle ha en halvöppen repetition i all enkelhet inför sin examenskonsert, vari skulle ingå en partita för soloflöjt av J. S. Bach, och därmed naturligtvis en långsam sats, en Saraband. Anna intresserar sig dessutom för dirigering och har studerat för Patrik Andersson på Musikhögskolan.

Nu började det klarna. Här fanns den förenande länken i min kedja. Jag antar att Annas studier inom dirigeringsämnet på något sätt lämnar avtryck i hennes sätt att studera in och i att framföra musik, det skulle till exempel kunna medföra att hon har dirigentens inre karta över styckets form verksam under utförandet och ett vaket öra för vad hon vill ha och vad hon får. Jag var framfusig och Anna var tillmötesgående och därtill kom vänliga gudar och vi kunde genast genomföra en inspelning.

Jag tänkte att jag i min undersökning skulle jämföra hur man upplever två ganska olika framföranden av annars två väldigt lika stycken, och det var med denna intention jag genomförde genomlyssnandet med åhörargruppen. Av omfattningsskäl valde jag dock i slutändan att helt och hållet koncentrera mig på en enda musiker, och av skäl nämnda ovan

valde jag Annas framförande. Anna var ”klar” med instuderingen av sitt stycke, eftersom hon skulle ha examenskonsert dagen därpå, vilket gjorde att hon var helt klar över styckets form och hur hon ville framföra stycket. Anna använde noter under inspelningstillfället och avsåg att göra så även under examenskonserten. Hon tyckte dock inte att detta hindrade henne i sitt musicerande.

Val av åhörare

Jag hade från början tänkt använda flera olika åhörargrupper, för att undersöka musikens universella förmåga att mediera känslor: en grupp bestående utav musiker (genretillhörighet oviktig), en grupp bestående utav rytmikstuderande som visuellt skulle tydliggöra musikens uttryck, och slutligen en grupp bestående av ickemusiker. Dock märkte jag återigen att arbetet visserligen skulle kännas intressant för mig, men att det växte utanför alla rimliga gränser storleksmässigt.

Istället valde jag att begränsa underlaget till en av dessa grupper och då har jag valt att som åhörargrupp använda tre rytmikstuderande, eftersom jag gör antagandet att ett rörelseuttryck skulle bli tydligast i denna grupp som ju är specialtränad inom området. För mitt syfte måste jag anta att de passar bäst, då de förhoppningsvis förstärker rörelseuttrycket och därigenom underlättar en analys av materialet. Jag utgår alltså ifrån att en ”rytmikare” berörs av musik lika mycket eller lika lite som vilken annan musikmänniska som helst. Dock kan man ju inte utesluta att det faktum att rytmikare är tränade att ”lyssna med kroppen” i sig medför att de lyssnar på musik på ett annorlunda sätt. Det tänker jag dock inte undersöka i detta arbete. Jag har valt att använda rytmikstuderande som åhörargrupp eftersom de är vana att spontant omsätta och tolka musik i rörelse.

Rytmikgruppen utgörs av:

Emma Denward, IE3, rytmik, med jazz-sång som huvudinstrument och huvudgenre, Sofia Alvarez, IE4, rytmik, cross-over när det gäller såväl instrument som genre. Har dock förkärlek för cubanskt conga-spel och salsadans, men har den senaste tiden dykt ner i den klassiska sång-litteraturen och utforskar sin kapacitet som sopran. Helena Axelsson, IE1, rytmik, med klassiskt piano som huvudinstrument.

Här bör tilläggas att jag i åhörargruppen eftersträvade att ha en spridning instrument- och genremässigt. Att ha rytmikare som testgrupp innebär i sig en genrebredd eftersom metoden i sig inte är genrebestämd, och under utbildningen arbetar vi över genregränserna. Tilläggas bör också att Helena visserligen inte funnits på utbildningen och alltså inte tränats i rytmik lika länge som Emma och Sofia, men hon hade under det år då hon studerade på St. Sigfrids folkhögskola i Växjö rytmik som huvudinstrument innan hon påbörjade sina studier i Malmö.

Att använda video i en situation som kräver spontanitet och avslappning är naturligtvis vanskligt eftersom man lätt kan bli hämmad och därigenom förlorar i spontanitet när ett yttre öga är inkopplat på det här sättet, och man dessutom blir förevigad för eftervärlden. Dock känner vi varann så väl efter lång tids arbete nära varann (framför allt känner jag Emma och Sofia väl, som båda är eller har varit årskamrater med mig), att inspelningssituationen upplevdes som relativt avslappnad.

Jag inledde inspelningssessionen med en avslappningsövning som går ut på att känna närvaro i och tillgång till hela sin kropp. Allt för att lämna så mycket utrymme som möjligt för den

musik som komma skulle. Utan att alltför mycket störa det lugn och den koncentration och närvaro som infunnit sig (hoppades jag) berättade jag om vad mitt examensarbete handlade om och om vad som nu skulle hända. De fick instruktionen att i rörelse helt följa musiken som den var. Jag bad dem att hela tiden ha endast en liten rörelse igång i kroppen och vara nästan stilla, och bara när de kände att musiken *bar* dem fick de röra sig; när de fick *en riktigt god impuls* av musiken. Impulsen kanske varade hela stycket, och då fick/skulle de rörelsemässigt vara i musiken hela stycket. Eller så varade kanske impulsen inte så länge utan stannade av. Då skulle också de stanna av.

Ett problem finns i detta. Viss rörelse är ju intensiv fast den är liten, medan annan rörelse är stor i rummet, men liten i intensitet och känsla. Dock hoppas jag ändå kunna se detta på videon. Ett annat problem är att vi rytmikare gärna spinner vidare på de impulser vi får och improviserar vidare utifrån det. En stor del av vår rörelseundervisning rör sig kring improvisationen. Därför försökte jag i mina instruktioner inför uppspelningen vara väldigt tydlig med att det i största möjliga mån gällde att ”planka” musiken, att bokstavligen följa musiken, precis så som de upplevde den, underförstått i till exempel klang, karaktär och flöde, och inte associera vidare. Kort sagt: att *vara* musiken.

Antalet, tre personer, utgör ingen omfattande grupp. Men jag anser att arbetet blir alltför omfattande för sitt poängantal och för svårarbetat om jag har en större grupp. Jag får ta risken att alla tre kanske uppvisar tre helt olika sorters rörelseklang/-karaktär, och i så fall är antingen undersökningsunderlaget för litet eller också visar det bara att upplevelsen av musik i slutändan alltid är alltigenom subjektiv.

Rörelseanalys

När jag ska analysera rörelsematerialet från videoupptagningarna, det vill säga både musikernas och åhörarnas rörelse, är det i egenskap av rytmikpedagog¹ jag närmar mig materialet, med den kunskap om musik och rörelse som jag har med mig i bagaget, både från min utbildning vid Musikhögskolan i Malmö och från tidigare utbildningar och andra erfarenheter.

Konkret kommer det att gå till så här: Jag tittar på videoupptagningen av åhörargruppen. Detta gör jag med ljudet avslaget för att inte riskera att påverkas av flöjtstämman utan istället helt

¹ Rytmikmetodens grundare är Emile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950), och det är utifrån hans grundtankar som rytmikutbildningar och ”Dalcroze-utbildningar” har startats i Sverige och i andra länder runt om i hela världen. I Sverige finns rytmikpedagogutbildningen just nu på Musikhögskolorna i Malmö, Stockholm och Göteborg samt endast med inriktningen Rytmik för barn på Musikhögskolan i Ingesund. Rytmikpedagogutbildningen i Malmö har sin grund i Dalcrozés idéer, men under årens lopp har metoden och utbildningen utvecklats och förändrats i takt med övrig musikpedagogik. Under min utbildningstid har vi således inte ägnat så mycket tid åt Dalcrozés ursprungliga rytmikövningar. *Metrik*, en av grundövningarna inom Rytmiken, har vi undervisats i av två lärare. Rosa Mileros har undervisat oss i metrik på ett sätt som jag tror ligger nära den ursprungliga metrikundervisningen och vår huvudlärare på Rytmikutbildningen, Ann-Krestin Vernersson, har undervisat oss i en modern variant av samma ämne. Vi har också haft *Improvisation*, förmodligen på ett helt annat sätt än Dalcroze själv genomförde övningen, men däremot har jag aldrig undervisats i ämnena *Solfège* och *Plastik*. Till dessa ämnen kommer till exempel undervisning i drama och rytmikmetodik med flera ämnen som under min utbildningstid varit specifika för Rytmikutbildningen på Musikhögskolan i Malmö. Under min utbildningstid har jag studerat boken *Rytm, musik och utbildning* (E. Jaques-Dalcroze, 1997) och funnit att vi på Rytmikutbildningen faktiskt ändå ägnat oss åt just de saker han beskriver, men, enligt min uppfattning, på ett friare och i sitt sammanhang mer integrerat vis än vad den tiden kanske tillät då Dalcroze själv var verksam och lade grunden för sitt system.

kunna koncentrera mig på rörelsens egen frasering och kvalitet. För att kunna orientera mig i stycket kommer jag dock stundtals behöva lyssna på flöjtstämman under tiden. Jag kommer att bedöma rörelsen genom att titta på hur åhörargruppen använder sig av de tre parametrarna *Tid, Kraft* och *Rum* för att beskriva musiken och dess frasering såsom de uppfattar den (Jaques-Dalcroze, 1997, s. 70). Jag kommer också att använda mig av R. Labans ”effort-graph” (Newlove, 2001, s. 68 – 77 och Vällilä Leis, 2002, s. 10-11) och analysera rörelsens dynamik delvis utifrån åtta så kallade **basic efforts** varav vart och ett av dem beskriver en speciell kombination av just tid, kraft och rum i olika grader. De begrepp som används i (Newlove, 2001) är **Time** som beskriver om en rörelse är uthållen eller plötslig (**sustained-sudden**), **Weight** som beskriver vilken kraft eller kanske snarare vilket motstånd en rörelse har (**strong-light**), samt **Space** som beskriver om den väg en rörelse tar i rummet är direkt och rak eller böjd och snirklig som en omväg (**direct-flexible**). Kombinerade på olika sätt bildar dessa tre parametrar åtta **basic efforts**:

1. **pressing** (sustained-strong-direct)
En uthållen rörelse med mycket kraft/motstånd som tar en direkt/rak väg genom rummet.
2. **thrusting** (sudden-strong-direct)
En plötslig rörelse med mycket kraft/motstånd som tar en direkt/rak väg genom rummet.
3. **wringing** (sustained-strong-flexible)
En uthållen rörelse med mycket kraft/motstånd som tar en böjd/snirklig väg genom rummet.
4. **slashing** (sudden-strong-flexible)
En plötslig rörelse med mycket kraft/motstånd som tar en böjd/snirklig väg genom rummet.
5. **gliding** (sustained-light-direct)
En uthållen rörelse med lite kraft/motstånd som tar en direkt/rak väg genom rummet.
6. **dabbing** (sudden-light-direct)
En plötslig rörelse med lite kraft/motstånd som tar en direkt/rak väg genom rummet.
7. **floating** (sustained-light-flexible)
En uthållen rörelse med lite kraft/motstånd som tar en böjd/snirklig väg genom rummet.
8. **flicking** (sudden-light-flexible)
En plötslig rörelse med lite kraft/motstånd som tar en böjd/snirklig väg genom rummet.

Jag kommer hädanefter att skriva samtliga dessa engelska begrepp översatta och i fetstil i de fall jag i texten använder mig av Labans rörelseteori i min analys. Utöver dessa åtta Basic Efforts kommer jag att titta på den fjärde parametern **Flow** som tillsammans med Weight, Space och Time bildar Labans effort-graph och beskriver hur fritt eller hur bundet flödet i en rörelse är (**free-bound**). Även denna parameter kommer att skrivas i texten i fetstil och på engelska. Jag kommer inte att fästa stort avseende vid var någonstans i kroppen rörelsen utspelar sig, men däremot kan det vara intressant att se om det är en begränsad del av kroppen som rör sig eller om rörelsen sker simultant i många kroppsdelar eller rentav i hela kroppen. För ytterligare fördjupning i Jaques-Dalcrozés och Labans rörelsemetoder hänvisar jag till redan nämnd litteratur samt till referenslistan.

Resultat

I det följande kommer jag att presentera mina resultat. Jag börjar med att beskriva framförandesituationen, fortsätter med samtalen med Anna Fridhill och åhörarna och avslutar med åhörarnas rörelse.

Framförande och efterföljande intervju/samtal

Anna Fridhill, Saraband ur Partita för soloflöjt, J. S. Bach

Anna får innan framförandet välja ut var i rummet hon vill ha sin ”scen” vid framförandet. Hon får veta att hon bara får spela upp stycket en enda gång, och att hon ska framföra det med samma närvaro och koncentration som om det vore en konsertsituation. Jag ber henne rikta sitt spel direkt till mig som lyssnande publik. Detta eftersom jag själv brukar uppleva att det är lättare att musicera när man har en levande person att spela för än att spela för ”ingen” eller för bara en ”död” inspelningsapparat och för att uppnå största möjliga koncentration i framförandeögonblicket. Efter denna information tar ”konserten” sin början. Anna kommer in på ”scenen” ”utifrån”, presenterar stycket och spelar därefter upp det. Under uppspelningen sitter jag på en stol och lyssnar engagerat. Det är första gången jag hör stycket och det jag hör är fantastiskt vackert...

Samtal med Anna Fridhill

Eftersom minnet är mest verksamt i direkt anslutning till framförandet så väljer jag att föra vårt samtal omedelbart. I samtalet vill jag utröna hur Anna tänker och känner när hon musicerar i allmänhet, vad hon tänker och känner om just det här stycket och till och med så detaljerat som *var* i stycket hon känner och tänker vad. Jag lotsar Anna igenom hela notbilden och försöker med olika medel få henne att verbalisera sitt uttryck ända in i de minsta detaljerna. Ibland får jag lirka och dra för att nå önskade detaljer, medan vid andra tillfällen hennes tankar och känslor forsar ur henne, helt av egen kraft.

Då och då ger jag av mina egna reflektioner och intryck av hennes musicerande, specificerar någon upplevelse som jag fick, för att föra henne tillbaka till olika delar i framförandet som framstod som viktiga för mig som lyssnare. Stämmer inte det jag säger med hennes känsla kommer hon förmodligen att tala om för mig vad hon *faktiskt* kände eller inte kände. Genom att på det här sättet nyfiket *lotsa* fick jag till slut en väldigt tydlig bild av vad Anna ville med stycket (och precis på samma sätt kommer jag att visa senare att jag jobbade med åhörargruppen).

Samtalet är en kombinerad intervju och samtal och har karaktären av ett pussel, där bit fogas till bit och till slut, här nedan, växer till en helhet. Jag kommer att återge utdrag ur det samlade samtalsmaterialet. Urvalet är gjort med beaktande av mitt syfte och för att ge en så god helhetsbild av stycket som möjligt. Dock återger jag en kort del av intervjun/samtalet exakt, för att ge Läsaren en tydligare uppfattning om hur samtalen med Anna och åhörargruppen kan gå till. Där jag inte citerar är det endast Annas uppfattningar som jag har förstått dem som redovisas.

Innan sammanfattningen vill jag tillägga att Anna håller tolkningen öppen från gång till gång, och att nedanstående beskrivning av stycket således i sin helhet bara gäller för just detta framförandetillfälle.

Annas tankar och känslor i framförandeögonblicket

För Anna handlar den här Sarabanden framför allt om *flöde*, något som ska vara *naturligt*, inte konstlat på något sätt. Styckets övergripande karaktär är *vemod*. Början är väldigt *enkel* och *öm* och ska spelas så enkelt som möjligt, detta gäller framför allt första repriserna, takt 1 – 16 (se notexempel i bilaga). Känslan är inte *varmt* öm och enkel utan är istället en *vemodig* öm och enkel känsla. Klangfärgen är ganska *ljus* i första repriserna. Den agogik som är tydligt framträdande i framförandet är för Anna ingenting hon medvetet tänker på utan det är någonting som kommer till henne i utförandeögonblicket, utifrån musikalisk uppförandepraxis i kombination med den egna, personliga tolkningen av stycket.

Om vad Anna känner inför en stegring uppåt i takt tio mot en höjdpunkt i takt 14 svarar hon:

A: [paus]...Det känns som att jag har någonting att säga; Lyssna på mig!

M: Det är en uppfordran då?

A: Ja, det kan man säga.

M: Är den lirkande [illustrerar]; ”lyssna, lyssna, lyssna...”, eller är den...

A: Nej, den är mer... bedjande.

M: Bedjande...? Klagande-bedjande? Är det en vemodig...?

A: Klagande, bedjande! Ja, den är lite vemodig! Den är lite vemodig...

Höjdpunkten är höjdpunkten av denna bedjan.

M: Och vad händer sedan? Fortsätter bedjan hit? [pekar på första reprisens slut.]

A: Nej, det är lite mer resignerat där [pekar på och nynnar samtidigt takt 15 och 16], det är ju ett avslut också.

I andra repriserna [från och med takt 17] skiftar stycket karaktär. Här kommer en *hårdare* känsla in, någonting *annat* dyker upp. Här är det inte fråga om vemod på samma sätt. Den bedjande, klagande stämningen fortsätter, men ömheten som fanns i början har försvunnit. Harmoniken är lite ljusare, här ändrar det sig från moll till dur, vilket ju också påverkar musikerns interpretation. Det går alltså att spela detta väldigt ljust och glatt också, men Anna väljer att spela det lite *mörkare* och *intensivare*. Detta fortsätter fram till takt 26.

I takt 27 kommer nytt tema som återknyter till det ömma och enkla i början. Där kommer det alltså tillbaka, det lite *mjukare*, med än större *vemod*. Takt 31 och 32 är väldigt *klagande* och innebär en *känslomässig stegring*. Frasslut i takt 34.

Enligt Anna har forskning visat att Bach ”glömt” fyra takter mellan takt 34 och 35; en repris av satsens inledande fyra takter, vilka Anna spelar i sitt framförande. (Taktsiffermässigt får dessa fyra takter dock hålla till godo med att bli en parentes.) I nämnda fyra takter återkommer samma känsla som i början, samma vemod. Det är en *återblick*. I takt 37 kommer den mörkare, hårdare tonen tillbaka igen. I takt 40 kommer en ny återspeglning av det vemodiga, men här ännu mer *intensiv*. En sista intensiv *klagan* har sin höjdpunkt i slutet av takt 44.

Anna väljer att sluta i ett mezzoforte, att ”gå rakt ut” utan diminuendo. Stycket slutar i känslan av att man har skakat av sig vemodet. Då det är borta har man lämnat det bakom sig och går vidare. Detta händer i styckets två sista takter.

Om Annas känsla av att vara närvarande i utförandet

I början av stycket kände sig Anna lite störd av funderingar över vad jag skulle fråga henne om efter utförandet. Så småningom tänkte hon dock: ”Nu måste jag låta *musiken* tala, inte *jag*. Jag ska inte göra något.” Någonstans i första reprisens andra omgång återfick hon känslan av att vara närvarande i musiken, fri ifrån andra, störande tankar.

Några fler av Annas tankar om utförandet, och om sitt musicerande i allmänhet

Anna menar att hon inte medvetet styr över sina tankar innan hon börjar spela. Det är någonting som bara kommer; ”Så, nu är jag den här Sarabanden”. Anna *tänker* inte ”vemodigt” innan hon börjar spela. Hon känner sin första ton. Anna använder alltså inte bilder eller tankar som hjälpmedel men försätter sig i en *stämning*. Detta känner hon även i sin kropp, framför allt under inandningen innan första tonen.

När jag frågar om Anna känner en underliggande puls när hon spelar svarar hon att den dyker upp då och då och gör sig påmind, men att den mest bara finns där utan att hon egentligen tänker på den. Jag frågar också om hon känner att hon spelar ”ensam”, eller att hon musicerar mot någonting annat. Anna svarar att hon ju musicerar mot de som lyssnar. Hon säger att det är väldigt viktigt med *uttryck*; Uttrycket är viktigare än att spela rätt. De som lyssnar måste bli *berörda*. Uttrycket är det absolut viktigaste för Anna och att våga tänja på gränserna.

Här säger hon att det finns något motsägelsefullt i denna önskan; att vilja vara den som bara förmedlar musiken, och samtidigt vilja beröra människor. Hon tycker att det i detta finns en konflikt. Det är lätt att lägga på för mycket uttryck i musiken; ”sån't uttryck som musiken inte behöver egentligen, men som jag misstolkar, eller känner att jag har så mycket musikalitet inombords som bara *vill* ut, och sen så kan det bli för mycket ibland, så man förstör musiken på det sättet. Då måste man försöka tygla sig själv och låta musiken tala istället. Det är svårt ibland.”

Jag frågar Anna hur hon musicerar när hon spelar musik av annan karaktär än denna långsamma sats och tar som exempel en snabb sats. Anna säger att det är en annan sak med snabba satser; då kan hon vara lite ”lurig” och lägga sig till med tydlig gestik och rentav försöka tänka ”busigt” .

Samtal med åhörargruppen

Som framgick av metodavsnittet inleder jag samtalsstunden med en avslappningsövning med åhörargruppen. Därefter placerar jag den utan att alltför mycket störa koncentrationen så att alla gruppmedlemmarna syns på videoupptagningen. Av samma skäl ber jag dem att inte göra alltför stora rumsliga utflykter från sin utgångsposition.

Åhörargruppen får först lyssna på och röra sig till upptagningen av ett Grave ur Sonat i a-moll för soloviolin av J. S. Bach, vilket vi samtalar om direkt efteråt. Det är inte nyss nämnda stycke som är viktigt för denna undersökning, men i samtalet förekommer jämförelser mellan de båda framförandena då jag inte varit emot att upplevelserna sätts i relation till varann. Först efter uppspelningen av detta första stycke och efterföljande samtal spelas alltså det flöjtstycke upp som jag utgår ifrån i min undersökning. Detta faktum tror jag har en viss positiv inverkan på situationen, då det kan medföra att åhörarna känner sig lite mer avslappnade när de nu vet vad som ska hända. Funderingar över vad som ska hända kan lätt bli ett orosmoment som lyfter bort koncentrationen från det som *faktiskt* händer, vilket ju var just vad som hände vår musiker under första delen av stycket, enligt hennes egen utsago. (I det fallet var det dock viktigt att musikern inte kände till vad arbetet gick ut på, då jag eftersträvade att få ett så naturligt spel som möjligt, och inte ett spel anpassat efter mitt syfte.) I situationen med åhörarna tror jag dock att denna ”förberedelse” skänker avslappning och underlättar för spontana reaktioner, vilket i sin tur är viktigt för resultatet i denna undersökning. Medan det framförda stycket är grunden för min undersökning är det åhörargruppen mitt intresse är fokuserat på. Därför är det viktigt att åhörarna är öppna för musiken så att de uppfattar så mycket av den som möjligt, och att de är maximalt koncentrerade för att genom hela stycket kunna reagera spontant och på ett sätt som för dem känns musikaliskt relevant.

Åhörargruppen får *en* uppspelning på sig för att reagera på stycket. Ingen av de tre åhörarna säger sig ha hört stycket tidigare. De får inte veta vem som framför stycket, då de alla tre känner musikern, vilket skulle kunna påverka deras upplevelse av stycket på ett för min undersökning oönskat sätt. På samma sätt som med musikern tar därefter ett samtal vid. Samtalet genomförs också tekniskt sett på samma vis. Oturligt nog är Helena tvungen att gå direkt efter uppspelningen varför samtalet mellan henne och mig får äga rum först efter ungefär en timme. Detta medför sannolikt ett visst avstånd till upplevelsen av framförandet, men jag anser att det fortfarande är värdefullt att få hennes intryck. Därför återges hennes tankar och känslor också i samtalet nedan, infogade i efterhand.

Emmas, Sofias och Helenas upplevelser av stycket

När jag nu går över till större avsnitt ur samtalet är syftet att Läsaren själv ska få följa med i den jämförelseakt som ligger till grund för mina slutsatser. Jag börjar med Emmas första kommentar efter ”genomlyssningen” av Sarabande ur Partita i a-moll för soloflöjt av J. S. Bach:

Jag tyckte det var underbart *vackert!* Jääättefint spelat.

Sofia håller med i Emmas berömmande ord. I violinstycket hade åhörarna uppfattat ett flöde som gick i vågor och ibland förde dem med sig och ibland inte. I en jämförelse med detta flöde säger Sofia:

Men för mig var det mycket större...*linjer* i dem; vågorna. Alltså, de pågick mycket, mycket längre.

Marie: Okej...

Sofia: Men se'n är det där lite individuellt också, tror jag, för jag märkte att jag... em... det temat som var i början, som började det hela, det kom tillbaka...efter ett tag, och det var lite mer *lågmält*, och då märker jag att jag tycker om det, men jag *rör* mig inte så mycket...

Emma & Marie: Mm.. Nej [samtidigt].

Sofia: ...och se'n kommer jag igång, när det *stegrar* sig.

Emma: Mm, men jag håller precis med, jag tänkte faktiskt på det, på precis den grejen. Alltså just det här att man *känner* jättemycket...inom sig, att man verkligen *känner* av musiken.

Hos åhörarna verkar det alltså ske en upplevelse på flera plan. Sofia och Emma är båda medvetna om vad som händer i musiken å ena sidan och vad som händer i deras rörelse å den andra. De upplever kanske just det jag tidigare påtalat i metodavsnittet; att en rörelse kan upplevas som intensiv samtidigt som den rumsligt sett är väldigt liten? Jag försöker tränga lite djupare in i vad de menar genom att i samtalet lyfta fram just detta. Det är viktigt för mig att få reda på vad de faktiskt känner för musiken, vad de upplever. (Vad som syns får jag reda på tids nog.)

Marie [Vänder sig till Sofia]: Är det *så* det känns, eller är det så att du inte känner lika mycket...för musiken?

Sofia: Jag känner för musiken. Då är det mer att jag *lyssnar*. Och sen när det kommer igång då så kan jag inte stå still längre.

Emma: Mm.

Marie: Nej, okej... Men känner du fortfarande att du har musiken i din kropp medan det är tyst?

Sofia: Ja, det känner jag nog! Det känns som att jag står och *väntar* på nå'nting.

Och långt senare i samtalet säger Emma faktiskt om "temat" som hon känner igen när det återkommer i stycket:

I det här igenkännandet på nå't vis så upplever man ändå den här *energin* som är stor även om den är...*stilla*.

Dock är det ju här *känslan* som avses och inte rörelsen. Det ska bli spännande *om*, och i så fall *hur* denna känsla som är så stark och samtidigt stilla avspeglar sig i rörelsen.

Sofia upplever alltså en *väntan* i de stilla delarna av stycket, och att hon *lyssnar*. Det sistnämnda säger också Emma senare i samtalet. Jag blir dock inte helt klar över om hon upplever att hon hela tiden har kontakt med flödet i musiken; om hon så att säga är *i* musiken, lyssnar och känner väntan, eller om hon står *utanför* musiken och lyssnar och väntar på att musiken ska fånga henne. Därför målar jag i luften upp en bild av en lång linje som får symbolisera flödet genom stycket från början till slut, och frågar dem om de någonstans känner att detta flöde bryts och de inte längre har kontakt med musiken.

Emma: Inte i detta. Nej. **Sofia:** Det *bröts* inte. Nej. [I munnen på varandra.]

Emma: Detta sista stycket här var det väldigt påtagligt för mig att *flödet* hela tiden fanns, även om det liksom är starkare eller svagare. Fast egentligen menar jag att det verkligen är *kontinuerligt* [skratt]. Det är ett *kontinuerligt flöde*, men det följer ju musikens uppbyggnad, så i de mer lågmälda partierna så kanske det är som en bred flod som rinner sakta framåt, och sen så smalnar det av och så blir det liksom 'pchhchsch' [Emma gör en explosivt vattenfallsartad gest] [skratt]...i de starka. Det

är kanske liksom samma mängd vatten, om man säger så, [skratt] fast det porlar och forsar och rinner och flödar på olika *sätt*... Så känner nog jag.

I violinstycket hade Emma upplevt att flödet då och då bröts, att det blev tydliga brott, men att hon däremellan verkligen fördes med. Så är alltså inte upplevelsen av flöjtstycket. I detta är Sofia, Helena och Emma överens. Alla tre delar alltså upplevelsen av flöjtstycket som ett kontinuerligt men dynamiskt flöde. Helena upplever dock inga känslostormar åt något håll i flöjtstycket även om det berör henne, medan Emma i sin beskrivning av floden innefattar alla känslonyanser från de minsta (lågmalda), till de största (explosiva). I Sofias fall tycker jag det är svårt att i efterhand analytiskt bedöma den dynamiska bredden i hennes upplevelse av det här stycket; från väntan och lyssnande till flera höjdpunkter med en känsla av iver.

Vidare beskriver Helena flöjtistens musicerande som att hon ”alltid är på väg åt något håll”, och betecknar spelet som *kontinuerligt* och *böjligt* i jämförelse med fiolstycket som hon upplevde som mer ”rakt” och lite ”stapligt”.

Senare under samtalet framhåller Emma också *andningen* i flöjtistens spel på ett sätt som ger ytterligare en förtydligande bild av det flöde Emma uppfattar i musiken:

Det är lugna, sköna linjer som man känner hela tiden fortsätter på nå't sätt.
Den här andningen som böljar fram och tillbaks, men liksom aldrig står still.

Nu tycks åhörarna ha framkallat sin respektive helhetsbild av stycket och jag är nyfiken på mer detaljerade känslor och bilder när det gäller styckets olika delar. Jag försöker väcka känslominnen, och ber dem försöka sätta ord på de känslor musiken framkallat, till exempel glädje eller sorg, eller berätta om bilder som dykt upp. Emma börjar:

Varmt.

Sofia: Mm, *varmt*.

Sofia: Jag har ett ticks. Alltid när jag hör flöjt [fnissar] så ser jag den här *Ången* framför mig [allmänt skratt], och det är ofta nån fjäril och så. [skojar:] Nu kommer 'rytmiken och fjärilarna'.¹

Också Helena nämner *värme* när vi senare talar om framförandet, vilket förvånar mig en smula. *Värme* talade vår musiker också om, men då för att hon *inte* tyckte det var en passande beskrivning på det här stycket... Ordet *ömt* var däremot ett av de ord musikern använde för att beskriva styckets inledning, och det är kanske nog så nära. Definition av ord visar sig inte helt oväntat vara väldigt subjektiv. Ett exempel är ordet *öm*, som Anna använder som beskrivande ord för de mjukare partierna i stycket. Att *öm* för någon/något förklaras i SAOL såhär: ”ha medkänsla med; vara mån om”. Att ha medkänsla och vara mån om någon anser jag vara omöjligt utan att det finns värme med i bilden. Kanske är det då Annas beskrivning av stycket som vemodigt som liksom sprider ett kallare ljus över stycket enligt henne själv, även om hon inte nämner ordet *kall* utan endast påtalar avsaknaden av värme. Den värme som ordet *öm* trots Annas uttalande måste sägas innefatta kommer fram i det samtliga åhörare säger om sina respektive känslor för musiken.

¹ Det här är vad många tror att vi rytmikstuderande håller på med hela dagarna, det vill säga fladdra runt i rummet, barfota, lätt på tå, med armarna utbredda som vingar...och ”vara fjärilar”. Det händer till och från att människor börjar tala om dessa fjärilar initierat och med ett hänfullt leende i mungipan när de vill driva gäck med en seriös rytmikare, och jag har då alltid avvisat det hela som ett illasinnat rykte, förmodligen tillkommet endast för att underminera en ypperlig utbildning. Detta ”rytmik-rykte” visar sig dock härmed alltså vara...riktigt...?

Helena nämner också *trygghet* och *saklighet*. Hon upplever att musikern liksom *berättar* genom musiken någonting. ”Så här är det och jag ska hjälpa er genom det här. Det här kan hända, men det är ingen fara”, berättar flöjten på ett betryggande och ”sakligt” vis. Kan det vara så att den värme åhörarna känner kommer ur en känsla av trygghet och av att vara omhändertagna?

Sofias bild av ången och fjärilen leder inte till några vidare avslöjanden så jag lämnar den därhän och går vidare i samtalet. Vi har redan tidigare talat om höjdpunkter i samtalet om violinstycket och jag frågar nu åhörarna om det finns någon motsvarande höjdpunkt i det här stycket.

Sofia: Jaa... de var väldigt *långa*, kände jag.

Emma: Jag kände att det fanns *många* och *långa* höjdpunkter.

[Sofia håller med.]

Sofia kommer fram till att höjdpunkten för henne kom varje gång efter att temat spelats, vilket stämmer med notbilden och med musikerns tanke ifall ”temat” är lika med satsens åtta första takter, vilka ju återkommer flera gånger, nästan identiskt, och varje gång följs av en stegring i tonhöjd, en förtätning i notvärde och dessutom ett spelat crescendo. Stegringarna inför höjdpunkterna är ju också ganska utdragna när man tittar i notbilden, så man kanske kan anta att de höjdpunkter Sofia talar om i själva verket innefattar såväl stegringen inför den egentliga höjdpunkten som höjdpunkten själv. Helena upplevde höjdpunkter i ”uppgångarna”, varmed jag antar att hon avser just tonhöjden. Det verkar som om alla tre upplever höjdpunkterna på samma ställen i stycket.

Jag vill veta mer om åhörarnas känslor för musiken och frågar om det finns någon svärta i den värme de känner, eller om den är enbart vacker och skön, utan vassa kanter eller mörkare djup. Sofia svarar:

Ibland kände jag mer *frustration* än jag gjorde i det första stycket. Eller...inte frustration., men jag var så där [andas illustrerande snabbt in och ut].

Marie: Är det den glöden du talar om? [Refererar till det tidigare samtalet om fiolstycket.]

Sofia: Ja, men den var annorlunda nu... Det var ingen negativ frustration nu... Frustration kanske *är* negativ, jag vet inte..

Marie: Ett sorts motstånd, eller?

Sofia: Nej!

Emma: Det låter nästan som nå't slags...*iver*.

Sofia: Ja, *iver*, ja, just det!

Emma: Men lite otillfredsställd, nästan.

Sofia: Ja, absolut.

Emma: Så där uppstår en frustration då, liksom... [förklarande].

Sofia: Ja, det var nog iver!

Marie: Iver... i höjdpunkterna?

Sofia: Ja!

Här har vi känslolinnhållet i Sofias höjdpunkter, även om både Emma och Sofia verkar tycka att det är svårt att formulera vad de egentligen upplever. Även Helena tycker det är svårt att med ord beskriva vad hon känner i det här stycket. Antagandet jag gjorde om höjdpunkterna kan kanske stämma, då en stegring enligt mitt tycke delar vissa gemensamma drag med ”iver”. Man vet att man är på väg någonstans, att man har ett mål och en riktning. Kan Emma också identifiera sig med den känslan, eller vad döljer sig i höjdpunkterna för hennes del, om man går bortom bilden av det rinnande vattnet? Hon reflekterar:

Nja, jag kände nog mot slutet, i nå'n höjdpunkt där, att jag hittade...den *energin*, på nå't sätt [harklar sig], eller att jag *fick utlopp*, eller vad man ska säga.

Marie: Den energin?

Emma: Den energin som finns i musiken [småskrattar], att jag kunde ta in den...och få ut den igen...

Marie: Mmm...

Emma: ...i rörelse...på ett väldigt skönt sätt, när det liksom bara kommer in och det liksom cirklar runt.

Jag tänker genast att det nog är så här varje musiker vill att en åhörare ska känna när man spelar...

Emma avser en höjdpunkt som hon upplevde någonstans i slutet av stycket. Jag tolkar att hon med den avser styckets sista stegring, vilken för henne dessutom verkar vara hela styckets höjdpunkt. Det är ju också så musikern beskrivit styckets uppbyggnad; mot slutet kommer en sista intensiv klagan innan man lämnar vemodet bakom sig.

Jag är inte riktigt nöjd ännu och målar upp stycket genom att återge de känslor som mina åhörare upplevt genom styckets gång, för att skapa mig en tydligare bild, och hoppas att de ska fylla i där det inte stämmer med deras egna bilder. Framför allt undrar jag om någon av dem ska nämna det där vemodet som musikern själv så tydligt känner. Just därför framhäver jag alltså i min sammanfattande beskrivning lite provokativt styckets totala frihet från någon som helst svärta när jag vänder mig till Emma...

Emma: Inte direkt svärta, men jag känner, detta stycket är ju *också* ett *vemodigt* stycke. [Liksom violinstycket.]

Marie: Tycker du det? [Där kom det minsann...]

Emma: Jag tycker att det är lite vemodigt.

Sofia: Mm.

Emma: Fast det är ju ändå liksom, det är också det där, det...är så blandat.

Marie, Sofia: Mmm.

Marie [till Sofia]: Kände du också att det är vemod?

Sofia: Naä, inte så mycket, tror jag inte. Lite, lite. Jag känner mer *nyfikenhet*.

Nyfikenhet, alltså. När jag i efterhand går igenom det inspelade samtalet undrar jag vad hon egentligen menar. Känner hon att musiken i sig förmedlar en nyfiken känsla eller blir hon helt enkelt blev nyfiken på vad som ska komma? Jag undrar också hur det kommer sig att jag under själva samtalet inte tänkte på att gräva djupare här, då *nyfikenhet* är en känsla som för mig hamnar längre utanför ramen för de tankar, känslor och bilder jag använder som referens än något av det som tidigare kommit upp. Desto mer spännande att ta reda på hur Sofia faktiskt menar. Nyfikenhet var förmodligen inte alls vad jag väntat mig få som svar. Blev jag så överraskad att jag helt enkelt kom av mig? Eller var jag för ivrig att finna just de känslor och bilder flöjtisten själv nämnt? Frågorna visar på ett av problemen med min samtalsmetod som ju snarare är intuitiv än strukturerad och förutbestämd. En annan aspekt är också att vi hade en begränsad tid för vårt samtal och att jag därför omedvetet blev mer rationell och inte lade ner lika mycket energi på tankebanor som kändes för avlägsna som på det som ”brändes”. Problemet är att alla bilder och känslor är så subjektiva och relativa att jag inte kan bedöma huruvida Sofias nyfikenhet i själva verket var avlägsen eller inte. Vad betyder nyfikenhet för Sofia? Att finna ett verbalt uttryck som helt motsvarar den känsla man har är ju inte det lättaste. Kanhända hade jag funnit stort släktskap vid lite envetet grävande...

Trots att de två framförda styckena är så lika är det ganska få ord åhörarna använder som är gemensamma för båda. Ord som används för att beskriva violinstycket är till exempel innerlighet (Sofia och Emma), glöd (Sofia) och frustration (i det här fallet Helena). När jag har föreslagit samma ord för att beskriva flöjtstycket vill de kanske använda samma ord, men i så fall lägga till något som förändrar dess betydelse, eller så vill de använda helt andra ord och uttryck. Det är uppenbart för mig att upplevelserna av de två styckena skiljer sig markant ifrån varandra trots styckenas likhet.

Vemod nämndes även i samband med violinstycket och Emma vill förtydliga hur hon menar:

Jag kan inte säga att det är *en* känsla, utan det är *många* känslor. Alltså när det är vackert och flödar så känner man ju *lycka*...också. Även om det slår an liksom lite *sorgliga* strängar också, så är det ändå förknippat... alltså nå'n *rörelse*, liksom...

Marie: Mm.

Emma: Alltså, jag menar inte så'n 'kroppsrörelse', utan *sinnerörelse*.

Marie: Det är ingen 'käck låt', helt enkelt.

[Fniss]

Emma: Nej.

Är det just denna känsla av lycka och sorg på samma gång som framkallar denna sinnerörelse? En känslomässig dubbelhet som kanske ger ett extra djup åt bilden. Syns denna sinnerörelse också i kroppens rörelse, undrar jag, trots att Emma inte framhäver den som det viktiga i sammanhanget. Hörs det när det känns? Något i den här komplexa bilden, eller kanske just att det är en kombination av lycka och sorg, gör att Emma blir rörd.

När jag frågar Helena om känslan i musiken, tycker hon visserligen att styckets inledning är *mörkt tyst* och drar mot *sorg*, men den övergripande känslan i stycket är ändå *positiv* och *varm*.

Jag vill om det är möjligt vrida ur den här trasan mer och går så långt att jag talar om för åhörarna att det efter ett ganska långt lågmält parti (det vill säga efter den första repressen med omtagning) kom ett starkare parti, någonstans i mitten, och att jag då märkte att det började hända väldigt mycket rörelsemässigt hos dem. (Det var också där musikern tyckte att det kom in något annat i stycket). Jag frågar om de uppfattat att det hände något nytt i stycket, om de uppfattat en brytpunkt. Men det verkar som om de sagt mig allt de kommer ihåg av stycket för de gör bara vaga antaganden om att det förmodligen var då de kände flöde respektive höjdpunkt. Jag inser att jag har fått veta allt som en enda genomlyssning lämnar efter sig. Jag går därför över till slutet, och frågar Sofia hur stycket slutar.

Snabbt! Det slutar snabbt! Jag kände: oj! Nu är det slut.....

Det saktade ju av där, hon gjorde ett ritardando, och då fattade man; jaha, nu är det...

Då ställde jag mig frågan: Är det *slut* nu? [Och ger svaret själv, förvånad] ...Ja.

Det var så mycket *energi* där på slutet.

Sofia är uppenbarligen överraskad av att ritardandot och slutet kommer där de kommer, eftersom hon upplevde en så stor energi i spelet. Om vi drar oss till minnes musikerns egen beskrivning av hur hon avslutade stycket spelade hon "rakt ut", i mezzoforte, utan diminuendo.

Och Emma då?

Mm. Jag kände... här kände jag verkligen att det kunde klingat av i en evighet...nästan, men sen så, när du gick bort och stängde av så så liksom ryckte jag

upp ur den här... men på nåt vis ändå, så klingade det ändå av i mig...länge; själva tonen och känslan. Även ljudet, alltså själva ljudet av flöjten, på nå't sätt.

Marie: Så här var också någon fortsättning på sätt och vis också? Eller? [liksom i violinstycket.]

Emma: Mm. Och den var ännu starkare för mig, den här gången.

För Emma tycks alltså stycket fortsätta efter det att musiken klingat ut, liksom hon upplevde att det gjorde i violinstycket, men här var känslan av en "fortsättning" än starkare. Jag tänker att behovet av tystnad efter det här stycket kan vara stort för att man själv ska hinna "avsluta" stycket i lugn och ro inom sig, vilket kan ha varit en anledning till att min rörelse för att stänga av CD-spelaren uppfattades så tydligt och störde musiken som klingade vidare i tystnaden. Hon tillägger att *hennes* fras varade längre än *musikerns* gjorde. Sofia flikar in att det för henne var tvärtom i det här stycket, medan beskrivningen passar bra in på hur hon kände för slutet i violinstycket.

Trots att Sofia hävdar motsatsen tycker jag det finns stora likheter mellan deras upplevelser. Känslan av att stycket borde varit lite längre tycks mig gemensam för dem båda även om de formulerar den på olika vis. Snarare tycker jag det är i hur de *bemöter* den känslan de skiljer sig åt. Sofia verkar snarast bli förvånad och störd i sitt eget pågående flöde av att musiken slutar så plötsligt, medan Emma istället avslutar musiken själv inom sig.

Om den upplevelsemässiga skillnaden i slutet säger de:

Sofia: Det kan ju bero lite på var man är.

Emma: Jo, precis, i själva...; var man har sin balans, alltså rent så'na konkreta saker också.

Sofia: Ja. Ja. Det tror jag också.

För att förtydliga ovanstående vill jag lyfta fram ett exempel från samtalet om violinstycket: Emma var inne i ett jämnt flöde fram till ungefär mitten av stycket där hon upplevde en höjdpunkt. Sedan stannade flödet av, trots att hon tänkte att det egentligen borde varit en höjdpunkt där. Emma kände alltså inget flöde trots att hon upplevde att musikern arbetade väldigt intensivt för att uppnå ett flöde i sitt spel och resonerar kring det:

Men det är ju jättesvårt, för har *jag* haft ett sån't flöde så kanske *jag* behöver paus, på nå't sätt. Det är svårt att säga om det *bara* beror på det man hör.

Förmodligen spelar många saker in i hur man upplever musik. Ingen kommer ju in i processen som ett blankt ark utan var och en tar med sig hela sin personlighet samt sinnesstämningen för dagen. Avslappningsövningen i början och det lugn den skapade hos åhörarna bidrog sannolikt till att just "lugn" nämndes i beskrivningen av framför allt violinstycket som ju var först ut. Denna möjlighet påtalar även åhörarna.

Jag tror verkligen upplevelsen beror på var man befinner sig känslomässigt och det var också en av anledningarna till att jag valde att inleda med en avslappningsövning; för att "rensa sinnen" och möjliggöra ett nytt, samlat fokus. Om jag är trött och stressad och helst vill lyssna på lugn och mjuk musik men får intensiv musik i högt tempo blir jag förmodligen både irriterad och frustrerad. Får jag däremot lugn musik när jag själv vill ha massor av intryck och energin i kroppen är stor, kanske jag blir frustrerad och irriterad av att jag känner mig hindrad.

Avslutningsvis frågar jag åhörarna om rörelse i två former... Jag frågar först om de känner sig *berörda* av musiken.

Emma: Mm, av detta sista känner jag mig *verkligen* berörd.

Sofia: Jag känner mig också mer berörd av det här sista, men jag känner mig också berörd av det andra, då när jag hade nå'n höjdpunkt där.

Marie och Emma: Mm.

Sofia: Men men det var längre...det höll i sig längre i detta sista stycket.

Också Helena kände sig berörd av musiken, säger hon i vårt samtal senare. Jag är dessutom nyfiken på om åhörarna själva kan *höra* på musikern när hon rör sig, och på frågan svarar alla tre att de tror att flöjtisten rör sig mest i jämförelse med violinisten. Detta vet jag stämmer.

Den synliga rörelsen

Nedan följer en detaljerad beskrivning av kvaliteter jag uppfattar i åhörarnas rörelse. Sist följer en kort sammanfattning av såväl samtal som rörelseanalys. Denna återges i kursiv stil.

Takt 1 – 16

När jag nu direkt går in på detaljnivå vill jag återkomma till Annas beskrivning av inledningen som *öm* och *enkelt* och spelad med *ljus* klangfärg. I takt 10 startar en *bedjande stegring* fram till en *höjdpunkt* i takt 14. *Resignation* och *avslut* avrundar repriserna. Jag vill också uppmärksamma att Anna inledningsvis kände sig störd i sin koncentration och inte förrän någonstans mitt i första reprisens andra omgång kände sig fullständigt *närvarande* i musiken.

Hos åhörarna är inledningen rörelsemässigt snarlik. Först är de tre åhörarna helt stilla. De blundar. Bara en koncentrerad uppmärksamhet vibrerar i kropparna som står vända mot filmkameran. Det syns att de lyssnar, att deras fullständiga uppmärksamhet är riktad helt och hållet utåt. Ännu har intrycken inte översatts till rörelse. Den första rörelse som syns är en mjuk, långsam, neråtgående huvudrörelse. Hos alla tre åhörarna är det just denna rörelse som inleder rörelsestycket, ganska direkt hos Helena, strax efter hos Sofia och inte förrän i takt fem hos Emma. Rörelsekvaliteten hos Sofia och Helena är **floating** och genomsyras av mjukhet. Jag vill beskriva den som sensuell och smekande. Emmas rörelse är också övervägande **floating** men har dock ett inslag av **strong** och drar således mot **pressing**. Rörelsen är hos samtliga mycket liten och sker i en mycket begränsad del av kroppen.

Fortsättningsvis skiljer sig rörelsens placering i deras kroppar mestadels dock åt och åhörarna skapar också var och en genom stycket sin egen skala storleks- och energimässigt för hur stor/liten och hur kraftfull/lätt rörelsen framträder i sina ytterligheter i deras olika versioner av stycket. Jag ser att Emma överlag använder större rörelse i rummet än Sofia och Helena. Helena i sin tur använder sig mycket av ytterligheterna i spannet från minsta lilla till största stora. Däremot ser jag i hennes rörelse lite mindre av ett mellanläge. Sofia har genomsnittligt sett den till storleken minsta rörelsen.

I slutet av takt 10 ser jag plötsligt i Sofias rörelse en tydligt ökad rumslighet, och en större del av kroppen är nu involverad i rörelsen; överkroppen och armarna utför en mjukt omslutande, smekande rörelse. Fortfarande är rörelsekvaliteten mycket mjuk, men jag ser samtidigt en snabb

växling mellan **free** och **bound flow** i takt 11, vilket ger rörelsesekvensen en viss spänning. I takt 13 ökar också involveringen av hela kroppen och båda armarna höjs i takt 14 över huvudet i en **flexible** rörelse. I takt 15 stannar rörelsen av (avfraseras) och avslutas med en **gliding** armrörelse rakt ut från kroppen i takt 16, vilken i sin tur sedan avfraseras. På samma sätt involverar Emma i takt 11 nu överkroppen i rörelsen och ökar också rörelsens utvidgning i rummet genom att först rulla överkroppen framåt och neråt och därpå åter rulla upp. Första reprisens första omgång avfraserar Emma med en mjuk lutning av överkroppen åt sidan. Motsvarande utveckling ser jag också i Helenas rörelse i takt 13, då axlarna drar armarna uppåt (**pressing**). I takt 14 utför händerna snirklande rörelser (**floating** med **flicking** i impulserna) som avfraseras i takt 15-16.

Jag ser alltså hos samtliga tre åhörare inledningvis en mjuk, liten rörelse som i takt 10 övergår i en tydlig ökad rumslighet samt en ökad involvering av kroppen i rörelsen fram till takt 14. Dessutom ser jag ett visst mått av **pressing** hos alla tre någonstans inom samma takter. Helena och Sofia visar tydligt den snirkliga uppgången i notbilden på gediget rytmikvis: snirkliga löpningar ger snirkliga rörelser, högre och högre toner ger rörelse högre och högre upp i luften... Detta visar ju dock företrädesvis själva kompositionens uppbyggnad och kanske inte Annas utförande av densamma. Vad gäller utförandet spelar dynamiken i rörelsen betydligt större roll. Alla tre avfraserar i slutet av reprisens.

Den andra omtagning av första reprisens inleds med koncentrerad stillhet hos samtliga tre åhörare i den position där de hamnat. Först Helena och senare Sofia utför därpå en omslutande, smekande rörelse. Därpå följer hos dem alla en liknande utveckling av rörelsen som i första omtagningen men denna gång tar rörelsen genomgående större plats i rummet, samt har ännu tydligare dynamisk form. I takt 13 rör sig för första gången Sofia och Emma över golvet om än bara ett eller ett par steg. Emma utnyttjar även rummets lodräta dimension till fullo genom rörelse högt upp och långt ner i rummet. Denna rörelse är nu mer **sudden** men fortfarande mycket mjuk och böljande. Helenas rörelse i sin tur har starka impulser och korta stunder av **free flow** i en öppen position högt upp i kroppen och rummet. Även Sofias rörelse har större kraft och är mer **sudden** för att i takt 14 sträva lätt uppåt. Att rörelsen, framför allt hos Sofia och Helena är placerad högt upp i såväl kroppen som i rummet samt också relativt liten storleksmässigt ökar intrycket av lätthet och kan kanske tolkas som ett uttryck för den ljusa klangfärg Anna har i första reprisens men också för den mjuka, ljusa karaktären.

Den andra omtagningen präglas alltså av en större rörelsemässig trygghet och starkare rörelsemässiga kontraster (från total stillhet till rörelse över golvet) vilket ger en tydligare form och struktur för mig som betraktare. Vari denna trygghet grundas kan diskuteras. Kanske har den sin grund i att åhörarna den här gången "vet" vad som musikaliskt ska inträffa (oavsett om de är medvetna om att det är en repris eller ej). En annan möjlighet är att åhörarna registrerar Annas ökade närvaro just här i utförandeögonblicket. Denna rörelsemässiga trygghet förblir intakt till styckets slut.

Den *ömhet* Anna vill förmedla ser jag framför allt hos Sofia och Helena och då avser jag den mjuka, smekande, omslutande gest som infaller i första delen av de båda omtagningarna. Inslaget av motstånd (**pressing**) i Emmas rörelse gör att jag inte tolkar denna rörelse som öm, trots att dess mjukhet och flödet i rörelsen som helhet inte motsäger denna beskrivning. Den har inte heller den omslutande gestik jag finner i såväl Sofias som Helenas rörelse. Den *stegring* Anna vill uttrycka fr.o.m. takt 10 med en höjdpunkt i takt 14 anser jag även i andra omtagningen syns mycket tydligt i samtligas rörelse i form av ökad rumslighet och ökad involvering av större och större delar av kroppen. Att samtliga tre åhörare uppfattar denna

stegring går inte att ta miste på. Även i denna omtagning finns en ökad kraft här och ett visst mått av motstånd.

Den rörelsemässiga stillhet som ibland infinner sig, till exempel i början av första reprisens andra omtagning, diskuterades i samtalet med åhörarna i kapitlet ovan. Sofia menar att trots att hon står stilla känner hon musiken i sin kropp, men att hon liksom står och lyssnar. När temat senare kommer tillbaka mellan takt 34 och 35 talar även Emma om upplevelsen av energin som stor, men ändå stilla. Detta kan jag dock inte se avspegla sig i rörelsen på något sätt mer i den koncentration jag redan pekat på samt det logiska flöde som finns i rörelsen och den fraserings som utförs. Just den starka känsla som uppenbarligen finns hos åhörarna i de stilla partierna kännetecknas ju just av att den är just stilla, och tittar jag endast på detta partiet utan sammanhang kan jag inte se skillnad på ”stillhet som känns” och ”stillhet som inte känns”, även om stillheten i rörelse känns helt logisk både när jag tittar på rörelsestycket med och utan beledsagande flöjtstämma. Detta beror gissningsvis på det redan sagda avseende koncentration och flöde samt att samtliga tre avfraserar sin rörelse innan rörelsestillheten infinner sig. Dock vet jag ju efter samtalet att de alla känner.

Anna har i framförandet av takt 10 – 14 en *bedjande* och *klagande* känsla. Såväl bedjan som klagan är känslor som jag anser har en viss negativ laddning och därmed innehåller ett visst mått av disharmoni och fysisk anspänning. (Om man klagar är man ju på något sätt missnöjd med läget och vill något annat...) Man kan lätt kontrollera detta själv genom att känna den anspänning och det motstånd kroppen får när man befinner sig i något av dessa tillstånd. Denna anspänning påverkar i rörelse framför allt parametern **Weight**, men även parametern **Time** i olika grad beroende på hur hetsig klagan är. Den disharmoni som jag anser ryms i de båda orden skulle kanske även kunna synas som disharmoni i den enskilda rörelsen eller i rörelseflödet. Någon ytterligare fysisk förnimmelse som hör ihop med dessa båda ord och som kan anses vara absolut kan jag inte peka på utan jag anser dem vara antingen individuella eller underordnade. Den anspänning som jag alltså anser att dessa båda ord fysiskt för med sig finner jag också som ett nytt element i rörelsen hos samtliga tre åhörare i båda omtagningarna någonstans i takt 10 till och med 14.

Dock kan man finna anspänning och motstånd som ingredienser även i känslor som snarare har en positiv innebörd, exempelvis stolthet och triumf. Här måste man kanske se till rörelsens och musikens kontext för att dra en logisk slutsats i fråga om vilken känsla det rör sig om. I samtalet med åhörarna kan vi se finner såväl Emma som Sofia att det finns ett vemod i stycket. Även Helena uppfattar inledningsvis en sorg. Ingen väljer att beskriva stycket i termer av stolthet eller triumf.

Takt 17 – 46

Vid andra reprisens start gör Sofia en dykande rörelse som utförs **slashing** med **free flow** och rörelsen sker nu också simultant i hela kroppen. Direkt ökar dessutom rörelsens utbredning i rummet och även rörelsen över golvytan. En tydlig förändring uppfattar jag också i Emmas rörelse som nu utförs med mer energi, och nu sker fullständigt simultant i hela kroppen. Nu vill jag vill beskriva den som **floating** med inslag av **slashing** men fortfarande med **bound flow**. Även hos Helena sker en tydlig förändring i rörelsen då hon nu för första gången nu förflyttar sig över golvet, och då över en stor yta relativt sett. Detta gör hon med upprätt kropp.

Denna tydliga förändring av karaktären i samtligas rörelse med ökat inslag av **slashing** och inledningsvis även i **pressing** (Helena) anser jag uppenbart visar den *hårdare* känsla Anna här vill förmedla i sitt spel.

Ordet *mörk* som Anna också använder för att beskriva musikens uttryck här tycker jag förstärker de rörelsemässiga kvaliteter ordet *hård* för med sig, men en ytterligare följd skulle kunna bli till exempel att rörelsen inträffar längre ner i rummet och/eller i kroppen vilket vi i så fall kan iaktta i Sofias dykning eller i Helenas förflyttning över golvet. Borta är nu alltså dominansen av **light** i rörelsen och den till storleken lite mindre rörelsen nära kroppen i **bound flow** som jag anser kännetecknande för till exempel ömsint rörelse, och in kommer i stället mer extrovert rörelse med högre grad av **strong** och **free flow**.

Någonstans i takt 21 – 25 (lite olika var i dessa takter för de olika åhörarna) inträffar ytterligare något nytt i samtligas rörelse: efter en avfrasering i takt 20 blir Sofias rörelse **flicking** (takt 21) och mitt i takt 24 blir impulserna till rörelserna starkare och ger **slashing** i **free flow**. Första delen av takt 25 är hos samtliga mycket **strong**, för att sedan avta och, fortfarande med stora rörelser, bli mer stilla och **gliding**. En avfrasering här, alltså. I Emmas rörelse ser jag också **free flow** i form av flera svingande rörelser (ung. **slashing** i **free flow**) i takt 21 – 26. Hon gör virvlande, snurrande utflykter över golvytan, rörelserna har relativt starka impulser men är i förlängningen lätta och snabba. Även Helenas rörelse präglas i takt 21-22 av **free flow** då starka impulser får hela överkroppen att fritt svänga runt sin egen mittaxel med armarna flygande runt kroppen. Ansiktet är lyft mot taket och det hela ser härligt ut. Därefter blir hennes rörelse mycket stor i alla riktningar men blir lite mer **bound**. Det är uppenbart att samtliga tre upplever ett stort flöde och fart i detta partiet.

Anna framhåller inte detta parti i musiken mer än det som angetts redan i takt 17. Därför förvånar det mig att åhörarna med så stor samstämmighet, om än med en viss förskjutning, visar helt nya kvaliteter i sin rörelse, och då avser jag framför allt det **free flow** som syns. **Free flow** utmärks av att rörelsen inte kan avbrytas när som helst, utan är lika fri i sin framfart som en boll man kastat iväg som endast hindras av luftmotståndet. Den *flyger*, helt enkelt. Dock kan **free flow** vara en konsekvens av ord med såväl negativ som positiv laddning, då rörelsekvaliteten förutsätter en viss kraft i impulsen men själva rörelsen i sin förlängning är fri. I takt 21 ser jag i notbilden att kompositionen i sig delvis möjliggör detta fysiska uttryck, då rytmiken här skiljer sig från tidigare i stycket; den inledande figuren i flera av takterna består av en åttondel följd av två sextondelar. Men jag anser att endast detta i sig inte är tillräckligt för att skapa så stor förändring i rörelseuttrycket som nu syns utan faktiskt kräver en extra insats av musikern. Därför tycker jag att Annas musicerande når fram, och visar sig samstämmigt i rörelse med större detaljrikedom än Anna verbalt förmedlat i intervjun då hon ju faktiskt inte framhåller någonting speciellt med just dessa takter.

Vad gäller den *mörkare* känslan Anna vill förmedla här, kan jag inte uttolka detta i rörelsen utan bara komma ihåg att Emma, med ett vagt medhåll från Sofia, tyckte stycket är *vemodigt* medan däremot Helena mindes inledningen som *mörk* och *sorglig* men att hon övergripande mindes stycket som *positivt* och *varmt* vilket mycket riktigt avspeglar sig i den öppna position hon rörelsemässigt intar just här. Rörelsen berättar alltså i detta fall ingenting utöver det jag redan fått reda på genom samtalen. Som Anna själv säger ändras harmoniken i andra repriserna och övergår för ett ögonblick i dur, vilket naturligtvis kan föra med sig konsekvenser av det slag som vi ser i Helenas rörelse.

I takt 27 tänker sig åter Anna en *öm, mjuk* och *enkel* karaktär, och åter får jag hennes kommunikation av detta bekräftad i vad jag ser i åhörarnas rörelse. Sofias rörelse blir åter mjuk och storleksmässigt betydligt mindre än nyss men med ett inslag av **dabbing**. Lite plötslighet finns alltså enligt henne också med i bilden. Emma övergår till små, snirklande axelrörelser medan hon sakta snurrar runt sin egen mittaxel. Axelrörelsen är rund och mjuk men har ändå en viss fart. Helena å sin sida övergår till långsamma men inte helt mjuka armrörelser efter sin avfrasering i takt 26. Den tänkta återgången till den mjuka och ömma känslan är således delvis uppenbar men uppenbarligen är detta parti också kryddat med en viss riktning och fart som på olika sätt kan skönjas i samtliga tre åhörarens rörelse. Frågan är om det är Bach eller Anna som kryddat. Detta ska vi dock inte undersöka här. Det som skiljer detta parti från inledningen i Annas egen beskrivning av sitt framförande är att det är än mer vemodigt. Är det detta vi ser uttryckt som en viss fart i rörelsen? Eller är det bara den kommande stegringen som anas redan här?

Föregående parti leder fram till takt 31-32; de takter som Anna tänker sig som ”*väldigt klagande* och som innebär en *känslomässig stegring*”. När jag tittar på Sofias rörelse, som här sker i armarna och hela bålen, ser jag en något större övergripande rörelse, samtidigt är den i händerna liten och lätt. I takt 33 kommer ett staccato i form av **dabbing** och **flicking** in i bilden och det hela avfraseras därpå i takt 34.

När det gäller Emmas rörelse avstannar den i takt 30 och först i takt 32 ökar den. Den är nu till storleken fortfarande ganska liten, men mitt intryck är att hela kroppen vibrerar av koncentration. Hela kroppen lever men det enda som egentligen rör sig tydligt är fötterna som liksom glider/flyter där de står som om man omöjligt kan stå stilla men ändå liksom gör det..? Även Emma för in **flicking** i takt 33 och avfraserar det hela i takt 34.

Helena i sin tur startar en **pressing** rörelse uppåt i slutet av takt 30 och utför i de följande två takterna en intensiv och **strong**, men också mycket långsam rörelse simultant med ben, armar, händer och huvud. I takt 33 övergår även Helenas rörelse till ett lättare **flicking** i händer och huvud och slutligen kommer en avfrasering i takt 34.

Denna stegring skiljer sig från de tidigare uppgångarna och höjdpunkterna både vad gäller rörelsens utbredning i rummet då rörelsen i Emmas och Helenas fall är storleksmässigt mindre relativt sett, men även, och kanske framför allt, vad gäller rörelsehastigheten som i denna stegring är långsammare och rörelsen är också mer intensiv utan att egentligen vara **strong**. Här är det ju inte heller i notbilden sextondedelsfigurer utan istället till synes raka åttondelar vilket inte kompositionsmässigt ger någon relativ fart åt just detta partiet. Melodin innebär inte heller någon löpning utan ligger relativt stilla i tonhöjd. Ändå vibrerar åhörarnas rörelse av intensitet. Rörelsen visar tydligt intensiteten i musiken just här, trots att den rumsligen inte är särskilt stor. Vad gäller Sofias rörelse uppfattar jag den som mindre intensiv i sig själv än Helenas och Emmas rörelse, men med en ökning i stället av rörelserytmen och i rörelsens storlek. Den *känslomässiga stegring* Anna vill förmedla här anser jag alltså gå fram, men på lite olika sätt, i samtligas rörelse.

Samtliga åhörare återger i rörelse ett spelat staccato i takt 33.

Härefter kommer en återblick i form av att takt 1 – 4 spelas igen, vilket visar sig såväl i Sofias mjukt omfamnande gestik som här alltså kommer tillbaka, med det tillägget att hon öppnar upp bröstkorgen när de höga tonerna spelas, som i Emmas inledande stillhet som efter två takter övergår i en långsam fokuserad uppåtrörelse med armarna och det ena benet. Helena

avviker dock från sin egen tolkning av samma takter de båda tidigare gångerna i stycket. Hon utför en inledningsvis lite tvekande fotrörelse som också för med sig resten av kroppen. Här får jag intrycket av att Helena lite grand fångas av sin egen rörelse och en nyfikenhet på vad fötterna vill göra och på vart rörelsen i sig kan ta vägen, snarare än att vara fokuserad på vad musiken vill. Dock fångar hon fortfarande in den mjuka känsla Anna avser att förmedla.

I takt 35 tänker sig Anna åter en *hård, mörk* karaktär och det visar sig genast i att Sofias tills nu **floating** rörelse som i takt 35 börjar brytas upp i små, irriterade, avbrutna rörelser. I takt 38 öppnar hon plötsligt upp bröstkorgen och snurrar runt sin egen mittaxel med öppna, utbredda armar. Detta övergår i en viss vinglighet och så strävar hon en stund efter att samla ihop kroppen och låter rörelsen avstanna i början av takt 40. Helenas rörelse i sin tur får fr.o.m. takt 35 mer kraft och fler nya rörelseimpulser, den tar mer golvyta i anspråk och byter ofta riktning. I takt 40 blir hon istället helt stilla. I motsvarande passage fortsätter Emma sin fokuserade och långsamma rörelse, nu följer armar, händer och blick med i rörelsen. I takt 40 gör hon en lååång, **gliding** armrörelse där armen och hela kroppen långsamt förlängs till sitt yttersta. När det gäller Emmas rörelse kan jag inte tydligt läsa det hårda, mörka, även om koncentrationen är stark och rörelsen på något sätt obeveklig. Jag tycker dock att de återkommande växlingarna mellan de båda kontrasterande karaktärerna övergripande faktiskt framträder med all önskvärd tydlighet hos åhörarna.

Anna säger att det *hårda, mörka* återkommer i takt 37, men vi ser detta redan i takt 35 i såväl Sofias som Helenas rörelse. I takt 40 vill Anna förmedla en ännu mer *intensiv* återspeglning av det *vemodiga*. Den här gången visar åhörarna det i avstannad rörelse (Sofia), total stillhet (Helena) och i en rörelse som stannar kvar och förlängs i sin riktning (Emma).

I Sofias rörelse går den avstannade rörelsen i takt 41 över i små, lite snabbare, snirkliga **floating** rörelser, men i takt 44 sträcker hon ut armarna rakt framför sig med handflatorna mot varann. Med ansiktet vänt uppåt och lätt bakåtlutad svingar hon sig nu (**slashing**) med ett litet mått av **free flow** runt sig själv. Det ser skönt och lekfullt ut. Emmas rörelse utmärks av snurrar och svängande armar när det i takt 42 kommer in många ögonblick av **free flow**. Helena intar i takt 42 en stark, bredbent position och rörelsen är nu långsam när hon böjer benen. Här gissar jag att rörelsen är kraftfull, men det är svårt att se på videoupptagningen så jag kan inte alls med bestämdhet hävda detta. En sista höjdpunkt hos såväl Sofia som hos Emma kan man dock inte ta miste på även om den klagande aspekten inte kan sägas gå fram i rörelsen just här. Snarare tycker jag att det ser ut som att Sofia ger uttryck för en i grunden positiv känsla.

När den sista flöjttonen klingar finns fortfarande mycket kraft, i form av fart, och riktning i Sofias rörelse som klingar ut först en stund efter att den ljudande tonen faktiskt försvunnit. Samma sak gäller Emmas rörelse som under den sista tonen mynnar ut i intensivt smekande armrörelser runt huvudet som mjukt följer med i rörelsen. Detta bekräftar det som de båda säger i samtalet om sin respektive upplevelse av slutet som fyllt av energi (Sofia) och att det kunnat klinga av i evigheter (Emma). Helenas långsamma rörelse klingar av och hon blir stilla i denna bredbenta position medan stycket klingar ut. Hon tillägger ingenting i samtalet om sin upplevelse av slutet. Annas musikaliska grepp att "gå rakt ut" ger således genklang i rörelsen, med säkerhet i två av de tre fallen och mer osäkert i det tredje då rörelsen är stilla och jag inte uppfattar huruvida den är **Strong** eller **Light** även om positionen i sig själv kan uppfattas som stark.

Stycket som helhet

De nyckelord Anna väljer för att beskriva stycket som helhet är *flöde, naturlig* och *vemod*. Genom hela stycket kunde jag alltså kanske förvänta mig att se *flöde* till exempel i form av rörelse som följer på rörelse. Jag förväntar mig inte se abrupt avhuggna rörelsesekvenser utan istället mjukare, klingande övergångar och avfraseringar. Jag förväntar mig att se naturlig rörelse, vilket jag gör ett försök att översätta som avskalad och enkelt utförd rörelse utan ansträngande ytterlägen eller konstiga vinklar. Hur en vemodig rörelse ser ut anser jag vara föga absolut, så detta lämnar jag tills vidare och nöjer mig med vad mina åhörare redan tidigare avslöjat i intervjun.

Med stycket som helhet för ögonen fokuserar jag nu först på Sofias samlade rörelse. Den **basic effort** som tydligast beskriver den karaktär som dominerar Sofias enskilda rörelser, även om andra kvaliteter också dyker upp, är **floating** och **gliding** vilka utförs med övervägande **bound flow**. Impulserna till sekvenserna är övervägande mjuka och lätta. Ett tydligt flöde knyter ihop hela stycket. Andra ord som jag vill använda för att beskriva den övergripande karaktären i Sofias rörelse är *mjuk, nära, innerlig, ömsint, närvarande* och *enkel*.

Emmas rörelse i sin tur domineras nästan helt av begreppet **floating** som utförs med övervägande **bound flow**. Den sker mestadels simultant i hela kroppen. Emma använder sig överlag av större rörelse än de övriga två och impulserna är tydligare och snärtigare med lite mera kraft än Sofias. Rörelsen utgår ofta ifrån magen/bålen, med ett visst motstånd i rörelseimpulsen (som alltså är ganska **strong**), och för mjukt med sig den övriga kroppen i rörelsen som blir **floating**. Jag ser ett tydligt flöde som knyter ihop hela stycket. Övriga ord jag vill använda för att beskriva Emmas rörelse är *flöde, mjukt böljande, otroligt organiskt, sjögräs, runt, mjukt, närvarande*.

Helenas rörelse ger mig ett något mer splittrat intryck. **floating** och **gliding** förekommer även här i stor utsträckning, framför allt inledningsvis, men Helena använder genomsnittligt sett mer kraft i sin rörelse vilket gör att de långsamma rörelserna i högre grad än hos Sofia och Emma kan beskrivas som **pressing** och **wringing**. Även här ser jag att rörelserna i hög grad hänger samman. Andra ord jag vill använda för att beskriva Helenas rörelse är *mjuk, öm, innerlig, stark, plötslig, energisk, varierad*.

Vi har redan tidigare i intervjun med åhörarna fått oss berättat att de alla kände ett kontinuerligt, oavbrutet flöde genom hela stycket (Helena beskriver det som böjligt och kontinuerligt), just som Anna själv tänkte sig, och jag anser också att detta syns framför allt i den koncentration som präglar all utförd rörelse och som aldrig bryts, men även i det flöde som präglar och knyter samman rörelsen genom hela stycket.

Sammanfattning av rörelseanalys och samtal

Annas mjuka, enkla intention i inledningen går fram i samtligas rörelse. Den ömma aspekten avläses i två åhörarens rörelse, men står inte motsagd hos den tredje. Två åhörare säger sig i samtalet dessutom uppfatta det vemod Anna vill förmedla i inledningen, en åhörare uttrycker det i stället som sorg.

Den andra omtagningen av första repriserna framstår formmässigt tydligare än den första omgången.

Att samtligas rörelse sker högt upp i kroppen och i rummet i första repriserna kan tolkas som att den ljusa klangfärg Anna använder i sitt spel i första repriserna har nått fram till åhörarna.

I stunder av total stillhet i åhörarnas rörelse kan jag inte avläsa hur stark/svag deras känsla är av musiken. Detta kommer i stället delvis fram i samtalskapitlet.

I paritet med Annas intention i utförandeögonblicket finner jag kraft och anspänning som ett nytt element i rörelsen hos samtliga tre åhörare i båda omtagningarna någonstans i takt 10 till och med 14 vilket i detta sammanhang kan tydas som uttryck för en klagande, bedjande känsla. Andra tolkningsmöjligheter finns.

Åhörarna återger ofta även kompositionens byggstenar i rörelse.

Åhörarna skapar rörelsemässigt var och en sin individuella storleks- och energiskala.

Annas frasering avspeglas med något undantag genomgående i samtliga åhörarens rörelse.

De växlingar mellan hårda/mörka partier å ena sidan och mjuka/enkla å den andra som Anna vill förmedla framgår tydligt i samtliga åhörarens rörelse. Dessa partier framstår dock ej som kontrasterande i det efterföljande samtalet.

Den första delen av styckets andra repris återges i rörelse samstämmigt avseende dynamiken, dock uppvisas skillnader i karaktären.

Den känslomässiga stegring Anna vill förmedla i takt 31-32 återspeglas på ett från övriga stegringar avvikande sätt i intensiteten i åhörarnas rörelse snarare än i dess storlek.

Annas musicerande visar sig samstämmigt i rörelse med större detaljrikedom än hon verbalt förmedlat i intervjun. Framför allt gäller detta dynamik, riktning och frasering i musiken.

*Intensiteten i en rörelse syns och kan visa den kvaliteten i musiken trots att rörelsen är storleksmässigt liten och/eller långsam och/eller **light**.*

Annas grepp att "gå rakt ut" i slutet återspeglas tydligt i energin som finns i åtminstone två åhörarens rörelse och detta beskrivs även i samtalet med åhörarna.

Stycket som helhet återges i överensstämmelse med Annas intention i ett rörelsemässigt flöde. Detta flöde bekräftas även i samtalet med åhörarna där det beskrivs i termer av flöde, kontinuerligt och böjligt.

Diskussion

Reflektion över resultatet

Jag är uppriktigt förvånad över hur stor samstämmighet de tre åhörarna visar i sin rörelsemässiga tolkning av det framförda stycket. Inte i den enskilda rörelsen som sådan, men i dess övergripande form vad gäller till exempel kvalitet, intensitet och storlek. De stora dragen som Anna ville uttrycka i sitt framförande av stycket syns tydligt och med något undantag samstämmigt. Det är dock tydligt att åhörarna beroende på var de befinner sig i sin egen rörelsefras och beroende på koncentrationsnivå och tolkning väljer att lyfta fram olika komponenter i musiken.

Vi har sett att samtliga drag i Annas utförande av stycket som handlar om hur graden av energi böljar fram och tillbaka tar åhörarna in och visar med något undantag samstämmigt i rörelse. Med samma tydlighet har jag kunnat iaktta samtliga tänkta stegringar och efterföljande höjdpunkter och avfraseringar. Dessa beskriver Anna i samtalet och uttrycks också av åhörarna i rörelse på lite olika sätt. Den tydligaste rörelsemässiga skillnaden, som inte kommer fram i samtalet med åhörarna, är den intensitet jag ser i en relativt liten och långsam rörelse i takt 31-32. Just dessa takter beskrivs av Anna som en *känslomässig stegring*. Att den här typen av nyanser utöver själva stegringen med efterföljande höjdpunkt i sig uppenbarligen går fram till samtliga åhörare på något sätt och att jag kan se att det påverkar deras rörelse även om den sinsemellan skiljer sig överraskar mig! Det var jag inte riktigt beredd på.

Överraskande är också att det många gånger dessutom framkommer rörelsemässig samstämmighet i partier som Anna inte lyft fram i det avseende som visar sig. Som exempel vill jag nämna den hos de tre åhörarna samstämmiga rörelsemässiga stegringen och det **free flow** som syns fram till takt 25, som Anna egentligen inte alls påtalat som en stegring i samtalet om musiken utan endast som något nytt, *hårt* och *mörkt* i hela det partiet.

Jag är också imponerad över att se att mycket av åhörarnas upplevda karaktär i stycket faktiskt trots allt måste sägas gå fram i rörelsen. Kvaliteten i den utförda rörelsen stämmer ofta överens med de rörelsekvaliteter man kan förvänta sig att finna som beskrivning av de känslor Anna vill förmedla. Inledningens *ömma*, *enkla* känsla återspeglas till exempel som en *öm*, *enkel* rörelse i två åhörarens rörelse och som en *mjuk* och *liten* rörelse i den tredje åhörarens rörelse. I övrigt syns den karaktär Anna säger sig uttrycka inte specifikt som karaktär, men rörelsen innehåller ofta samma kvaliteter som de beskrivande orden rörelsemässigt bör föra med sig. Men det finns också motsägelser i dessa partier avseende just karaktären.

De kontraster mellan det *mjuka*, *ömma* och det *hårda*, *mörka* Anna vill framhäva genom hela stycket återspeglas som vi sett i princip genomgående tydligt i samtligas rörelse. Jag uppfattar själv Annas beskrivning av dessa partier som bestående av övervägande *positiva* respektive *negativa* känslor och att hennes tolkning av stycket delvis är uppbyggt av kontraster mellan dessa båda poler. I samtalet beskriver dock inte åhörarna stycket som uppbyggt av kontraster på detta sätt. Den bild av stycket som framträder i samtalet hos var och en av åhörarna är istället ganska komplex känslomässigt och de beskriver alla både vemod och värme i stycket utan att beskriva de kontraster Anna verbalt är relativt tydlig med. Vad saker som detta kan detta bero på diskuteras vidare nedan i avsnittet ”Diskussion av arbetets samtalsdel”. Dock får jag varken i samtalet eller i rörelsen intrycket att de automatiskt kände just negativa känslor som *hårt* och *mörkt* i de partier Anna avsåg, även om de rörelsekvaliteter som hänger ihop med just dessa ord framträder tydligt i deras rörelse just där. I några av dessa partier och hos några av åhörarna framträder nämligen även positiva karaktärer i rörelsen.

På detta sätt liknar på sätt och vis mitt resultat det Lundbäck (2006) kommer fram till, även om jag upplever att min undersökning framstår mer nyanserat avseende just uppfattandet av energin i musiken.

Samtliga tre åhörare uppfattar och uppvisar i princip samtidigt samma skiftningar i musikens energi. Jag anser att samstämmigheten i detta avseende är viktig. Dock framträder inte karaktärer med otvetydig tydlighet. Detta gäller till exempel kontrasterna mellan positivt och negativt som inte framträder med tydlighet varken i rörelsen eller i samtalet med åhörarna.

Diskussion av metoden

Att genomföra ett akademiskt arbete av denna omfattning känns faktiskt riktigt stort. Det har varit både spännande och utvecklande och de tillfällen då jag känt mig färdig med ett avsnitt eller fått till en riktigt tjugig formulering har jag blivit fullkomligt uppblåst av självbelåtenhet. Jag måste dock erkänna att jag också genomgått en hel massa *vill-slänga-arbetet-i-papperskorgen*-stunder. Ämnet i sig är så stort och frågorna filosofiska och svårformulerade. Att hitta forskning i ämnet som sådant har varit relativt enkelt. Det vimlar av mer eller mindre seriös fenomenologisk musikkritik. Svårare var det att finna någon som använt en liknande metod. I själva verket kunde jag inte hitta någon alls. Det enda jag fann som kändes riktigt nära var en rubrik på en föreläsning, men någon litteratur i ämnet fann jag inte. Detta har gjort att jag har varit tvungen att själv vara pionjär och lägga ner mycket tid på att formulera och utarbeta en metod. På vägen har jag följaktligen begått en hel del misstag, som att ta ett helt stycke, i stället för att välja ett antal avsnitt med några få förmedlade känslor representerade. Arbetet blev helt enkelt extremt omfattande trots mina ständiga ansträngningar att begränsa det hela. Det beror till stor del på att rörelseanalysen bredde ut sig mer än väntat. Detta är en orsak till att arbetet på detaljnivå blev lite för omfattande för att jag verkligen skulle lyckas tränga in i på djupet. Jag tror att ämnets karaktär i sig passar för en doktorsavhandling snarare än en sju-poängsuppsats. Detta gäller dock inte metoden.

Greppet att använda en dubbel analys, det vill säga både en analys och sammanställning av ett samtal/intervju och en rörelseanalys var lyckat på det sättet att de båda metoderna många gånger överlappade varann. Som exempel kan nämnas Annas övergripande beskrivning av stycket som *vemodigt*. Detta var svårt att utläsa i åhörarnas rörelse men kom istället fram i samtalet med dem. Åt andra hållet kan nämnas de snabbare växlingarna i intensiteten i Annas framförande som inte detaljerat kunde återges i samtalet med åhörarna men som istället framträdde med tydlighet i rörelsen. Här och där förstärkte metoderna alltså varann och ofta kunde luckor fyllas igen. Problemet med denna dubbla metod är återigen, förutom de separata problemen i metoderna i sig vilka diskuteras nedan, att arbetet blev alltför omfattande.

Att använda ett helt stycke som grund för min undersökning var ett misstag, som i förlängningen ledde till att undersökningen blev grundare än jag egentligen hade önskat. Ett bättre alternativ kanske hade varit att välja några få passager ur inspelningen och på det sättet få ett tydligare och mer detaljerat resultat.

Omfattningen av arbetet blev för stor för sitt poängantal.

Samtalsdelen och rörelsedelen kompletterar varandra på ett bra sätt men denna dubbla metod har också bidragit till arbetets alltför stora omfattning.

Diskussion av rörelseanalysen

Arbetet med rörelseanalysen har varit både spännande och utvecklande för mig själv men rörelsematerialet har varit ganska svårbedömt många gånger och otympligt att använda i vetenskapligt syfte. Dock har det framkommit betydligt mer än jag inledningsvis vågade hoppas på.

The effort graph ur Labans rörelsemetod visade sig vara ett väldigt konkret och användbart verktyg i analysen av rörelsen framför allt avseende dess dynamik och frasering. Att läsa karaktären i rörelsen på ett tydligt sätt var dock betydligt svårare. I Rörelseanalysavsnittet gör jag exempelvis antagandet att det inte finns ett entydigt, absolut svar på hur en vemodig rörelse ser ut. Jag har avseende just denna typ av osäkerhet ofta undvikit dessa karaktärsbeskrivande ord i tolkningen av rörelsen och istället lämnat den tolkningen till åhörarna själva via samtalet.

Men så finns den där extra dimensionen i rörelsen som består av det konstnärliga, personliga avtryck åhörarna gör i sin tolkning av stycket. Jag uppfattar ju rörelsen på en konstnärlig nivå i sig själv, men jag tycker inte att jag lyckats beskriva eller analysera just detta på ett otvetydigt sätt. Därför kan jag känna att hela undersökningen blev lite fattigare än jag inledningsvis kanske tänkt mig. Ibland gör jag emellertid min egna tolkning, utan inblandning av Labans rörelsemetod och andra specifika analysredskap mer än min egen samlade erfarenhet och det som består av konstnärligt tycke och smak. Detta kan exempelvis gälla min bedömning av vad som är en öm, en smekande eller en enkel rörelse. Jag gör bedömningen utifrån det samlade intrycket av gestik, rörelsekvalitet och rörelsens position och/eller riktning. Dock sker det i någon mån relativt intuitivt och jag känner att jag saknar handfasta redskap för denna delen av analysen. Kanske kan detta anses vara ett problem för undersökningens validitet?

Jag funderar således också över min roll som analytiker av rörelsen. Hade det blivit annorlunda om en erfaren dansare med stor vana att analysera rörelse hade tagit den rollen? Jag kan inte utesluta att min relativa ovana att analysera rörelse på detta sätt gjort att min analys blivit grov, eller till och med felaktig.

Ett problem jag fick på köpet vid valet att spela in åhörarnas rörelse och analysera den i efterhand är icke helt oväntat av teknisk karaktär. Den praktiska delen av undersökningen ägde rum våren 2002 och den filmkamera jag hade att tillgå fungerade visserligen, men när det kom till att urskilja de små rörelserna och de riktigt fina nyanserna drog tyvärr tekniken en egen gräns för hur mycket jag kunde uppfatta. Allra tydligast framstår denna gräns i de stunder då rörelsen är storleksmässigt liten men eventuellt **strong**. Det gör en stor skillnad för rörelseuttrycket. En skillnad jag nu alltså inte med säkerhet kunde urskilja. Viss rörelse kunde jag dessutom inte urskilja över huvud taget då den hände utom kamerans räckvidd. Jag har analyserat den rörelse jag kunnat se, det vill säga den allra mesta.

Labans rörelsemetod var ett användbart verktyg i rörelseanalysen avseende dess dynamik. Dock känner jag att jag saknar tydliga redskap för analys av andra element i rörelsen såsom till exempel karaktär även om jag delvis kan göra en beskrivning utifrån mina samlade erfarenheter. Detta kan vara ett problem för undersökningens validitet.

Det som tydligast framträder i rörelseanalysen är energin i musiken. Då visar den dynamik men även frasering och relativt subtila förändringar i energin oväntat tydligt.

Tekniken satte käppar i hjulet då kvaliteten på videoupptagningen i flera fall försvårade analysen av rörelsen.

Diskussion av arbetets samtalsdel

Ovanstående diskussion gällande rörelseanalysen styrker samtalsdelens betydelse för undersökningen, och kanske hade det varit givande att utarbeta just denna del mer. Eventuellt hade både samtalet med musikern och samtalet med åhörarna kunnat ge ett tydligare resultat om samtalen varit mer detaljerade i sin utformning. När det gäller åhörarna funderar jag på hur det hade varit om de fått ta del av videoupptagningen av deras rörelse i direkt anslutning till själva inspelningen och de fått berätta om sin upplevelse av musiken beledsagade av bilden av sin egen rörelse. Jag tänker mig att informationen om var i stycket de kände på olika sätt skulle bli mer precis än de ganska vaga antaganden om tema och höjdpunkter som nu kom fram. Här kanske den metod som Wedin använder sig av i sin doktorsavhandling att för sina åhörare presentera en lista med valbara beskrivande ord att välja bland kan hjälpa till att skapa en mer fullständig bild av både de känslor som avsågs att förmedlas och de känslor som upplevdes av åhörarna (Wedin, 1972). Eller Lundbäcks metod att be deltagarna om tre olika beskrivande ord för varje utvalt avsnitt ur musiken de fick lyssna till. (Lundbäck, 2006). Samtidigt kunde jag med min samtalsmetod få klargörande svar på flera definitionsmässiga frågor som kanske hade blivit obesvarade i enkätform. En kombination av de olika metoderna vore kanske det mest lyckade.

Det finns också en påverkansmöjlighet, åtminstone mellan Sofia och Emma som ju intervjuades samtidigt, som inte är försumbar. Intervjun var ju utformad som ett samtal där vi alla tre var ganska aktiva även om min egen roll var underordnad och inte alls hade med mitt eget tyckande att göra. Jag kan inte utesluta att detta påverkat resultatet i ett för min undersökning negativ riktning. Antingen genom att åhörarna omedvetet använder samma ord och automatiskt håller med varann utan att de egentligen tänkt igenom det hela, eller att de tvärtom verkligen försöker värna sin alldeles egna upplevelse och därför strävar efter att också skapa en helt annorlunda beskrivning än den andra... Detta hade kunnat undvikas om samtalet ägt rum med en åhörare i taget. Då tillkommer dock det avstånd i tid som inträffade med samtalet med Helena och som automatiskt delvis separerar åhöraren från upplevelsen, vilket också hände med Helena. Med enkätform hade detta i sin tur kunnat undvikas. Men då uppstår genast andra problem, som vi kan se nedan.

Det finns en definitionsproblematik i undersökningen. Definition av ord visar sig inte helt oväntat vara väldigt subjektiv. Ett exempel som påpekades i samtalet med musikern är ordet *öm*, som Anna använder som beskrivande ord för de mjukare partierna i stycket. Att *ömma* för någon/något förklaras i SAOL såhär: "ha medkänsla med; vara mån om". Den värme som ordet *öm* trots Annas uttalande måste sägas innefatta kommer fram i samtliga åhörarens rörelse och/eller uttalande om deras respektive känslor för musiken. Kanske kunde man dock med en kombinerad samtals- och enkätmetod delvis undvika detta problem.

Samma subjektiva tolkning måste antas finnas med i olika grad i samtliga beskrivande ord om stycket. När Sofia talar om sin känsla av *frustration* och *iver* kan det, som jag i samtalsavsnittet också pekar på, vara svårt att veta vari denna frustration har sin grund. Vickhoff skriver:

This supports the idea that emotions may be induced by imitated movement patterns. It also makes it possible to react emotionally to deviations from

expected outcomes (music rules) since the rule can be compared with the imitated movement before the information reaches the limbic system. (Vickhoff, 2008, s. 256)

Tanken är alltså att om vi kan musikreglerna förväntar vi oss omedvetet ett specifikt förlopp i musiken. Men om vi, som Vickhoff hävdar, med kroppen uppfattar rörelsen bakom musiken innan medvetandet får vara med kan vi också reagera om utgången i det musikaliska förloppet blir annorlunda än vi förväntat oss. Kanske är Sofias *frustration* ett utslag av just en sådan förväntan som inte uppfylls? Det är dock inte detta som undersöks i detta arbete, men ovanstående visar på den enorma komplexitet som mött mig under detta arbetes gång.

Samtalsdelen har stor betydelse för undersökningen.

Det finns en möjlighet att åhörarna påverkats av varandra i samtalet om deras musikupplevelse.

En större detaljrikedom i musikerns och åhörarnas beskrivning av stycket och dess olika delar hade förmodligen gett ett tydligare resultat. En kombination av samtal och enkät skulle kunna vara en bättre metod som kanske delvis skulle kunna avhjälpa problemet med subjektiv definition av ord.

*Det är svårt att verkligen veta var de känslor som uppkommer har sin grund. Om känslorna visar den musik som sker eller om den i stället är en reaktion på att något **inte** sker eller tar en oväntad vändning musikaliskt sett.*

Komposition eller interpretation?

En problematik som återkommer flera gånger i stycket är svårigheten att skilja på komposition och interpretation. Jag har nu inte byggt upp arbetet kring att undersöka just den skillnaden utan tänkte mig i arbetets början att musikern själv fick servera en färdig sammanslagning av grundmaterialet kompositionen och sin alldeles egna interpretation och att jag skulle vara fullkomligt nöjd därmed. Jag skulle ju ändå få reda på vad just min musiker ville förmedla till åhörarna och det var det viktiga. Jag märker emellertid hur jag ständigt hakar upp mig på att jag inte med denna undersökning med säkerhet kan visa vad som är musikerns del i åhörarnas upplevelse, då det är så tydligt att hon i detta fall förmedlar en hel massa!

Jag vill säga: Ja! Det syns när det känns!!! För visst syns det just här. Ingen tvekan om det. Men kanske hade det som nu syns synts även om Anna i framförandeögonblicket inte känt ett smack. Jag kan naturligtvis gissa att det är Annas lätta, luftiga spelsätt och klang som ger en lätt rörelsekaraktär hos åhörarna. Men kan jag med säkerhet veta? Jag har ju valt att göra endast en inspelning och uppspelning av stycket, vilket gör att det saknas möjlighet att göra den sortens jämförelser som skulle kunnat leda till mer säker kunskap om detta. Det skulle dock vara mycket spännande att i någon form undersöka detta i ett annat arbete i framtiden.

Det faktum att det spelade stycket är en långsam sats i a-moll ger i sig självt en del av tolkningen. De inbyggda kompositoriska byggstenarna som melodik, melodirytmer, harmonik, dissonanser m.m. ger ju vissa tolkningsmöjligheter företräde, men likväl är det ju upp till interpreten att tillvarata möjligheterna och levandegöra dem. Denna möjlighet påpekar också Anna i samtalet ovan.

Många gånger visar åhörarna på exemplariskt rytmikmanér en rörelse högt upp i rummet när ljusa toner spelas och när Anna spelar snirkliga, snabba löpningar avspeglas detta helt bokstavstroget i snirkliga handrörelser. Ett annat tjuvigt exempel på hur fint "rytmikorganismen" fungerar är den studsiga, **flicking** rörelse som samtliga tre åhörare uppvisar i takt 33, men i olika delar av kroppen, och när jag lyssnar hör jag just... ett staccato. Ej noterat, men interpreterat. Även detaljerade agogiska förändringar kan få synlig form som när Sofia tolkar takt 10-11. Ej noterat, men interpreterat.

Kanske hade det kunnat bli lättare att urskilja interpretens del i det hela om jag haft en fullkomligt platt uppspelning med som jämförelse. Platt i den mening att den skulle spelas utan såväl dynamik som agogik eller frasering. (En omöjlighet att utföra för vilken musikalisk människa som helst kan det tyckas, men det finns ju totalt okänsliga midiprogram...) Då tillkommer ju dock frågan hur det påverkar att man hör samma stycke två gånger. Vilken version bör spelas först? Bör man till och med ha två helt olika åhörargrupper som får lyssna till var sin version? Och är det egentligen relevant över huvud taget då ju Bach komponerade med tanke på den tidens uppförandep Praxis och knappast med tanke på dagens midifiler? Uppförandep Praxisen var ju en del av kompositionen. Möjligheten att undersöka detta hamnar tyvärr utanför detta arbetes räckvidd.

Denna undersökning kan inte med säkerhet visa när det är tonsättaren och när det är exekutören som ger upphov till de olika känsloupplevelserna hos åhörarna. Och det stör mig!

Diskussion av huruvida man kan uppfatta närvaro i musiken

Som vi sett ovan i samtalet med åhörarna säger samtliga tre att de känner ett flöde rakt igenom hela stycket. Därför kan vi veta att musikern lyckats förmedla någonting hela tiden, att hon lyckats hålla koncentrationen eller varit närvarande i musiken i en så hög grad att musiken gått fram till åhörarna.

Möjligheten att se närvaro och känsla i musiken är dock diskutabel. Gäller det i så fall vilken musiker som helst, professionella som nybörjare? Kan vi över huvud taget märka någon skillnad på om den professionella musikern är närvarande i framförandet eller om han/hon spelar på ren rutin? Kan man höra skillnad på närvaro/icke närvaro när det är en nybörjare som spelar eller förutsätter det att musikern har ett visst mått av teknik? Eller förutsätter det ett mått av musikalitet, och hur mäter man i så fall den? Närvaro behöver ju inte heller bara vara "av" eller "på" utan befinner sig säkert ofta i en gråzon. Och då blir ju det hela mycket relativt. En fråga föder lätt nya frågor. Ingen av dessa frågor kan dock egentligen med säkerhet besvaras med hjälp av denna undersökning.

I den här undersökningen vet jag tack vare samtalet med Anna att hon i utförandeögonblicket inte kände sig fullständigt närvarande i styckets inledning. Detta har jag dock inte kunnat se att åhörarna uppfattade men samtalet med åhörarna visar tydligt att de alla känner ett obrutet flöde genom hela stycket. Jag kan inte se att man i denna undersökning kan urskilja det man brukar kalla närvaro i musiken.

Närvarande är ett ord jag själv använder som ett av nyckelorden i min egen beskrivning av såväl Sofias som Emmas rörelse. (Beskrivningen står egentligen inte motsagd beträffande Helenas rörelse, men i mitt intryck av hennes rörelse är inte detta det mest framträdande.) Kan detta innebära att åhörarna vidarebefordrar den närvaro de själva uppfattar, eller är den närvaro jag ser endast ett uttryck för deras odelade koncentration på uppgiften och på

musiken? Jag själv brukar gripas av en tvingande koncentration och närvaro när jag hör något jag spontant uppfattar som riktigt bra och levande. Jag kan bara inte låta bli att fullkomligt suga in alla intryck av musiken i hela mitt väsen (även om det skulle råka vara ett o-väsen.) Jag kan dock inte se om det är denna typ av koncentration det är fråga om här hur mycket jag själv än gillar Annas tjusiga framförande!

Jag märker att det är inte så lätt att ringa in det vi kallar närvaro i musiken. Kanske för att det är svårt att veta vad närvaro faktiskt är...

Allmänt sett kan man med denna undersökningsmetod inte på ett nyanserat sätt se närvaro i utförandeögonblicket.

Diskussion av åhörargruppen

För den metod jag valde tycker jag att valet av åhörargrupp var bra. Jag funderar emellertid över hur jag kunnat få ett tydligare resultat i rörelsedelen vad gäller just uttryckandet av känslor och musikens karaktär i de olika delarna. En skådespelare eller kanske till och med en mimare skulle kanske ta sig an uppgiften på ett helt annorlunda sätt och istället för frasering och fina nyanser i dynamiken hellre visa sitt vemodiga sinne tydligt i mimik och kroppshållning. Dock skulle ju även detta behöva tolkas i sin tur om man genomförde en undersökning på det vis som skett i detta arbete...

Jag hade förväntat mig större spridning i åhörarnas respektive förmåga att visa musiken i rörelse och även om de tekniskt och konstnärligt sett rör sig väldigt olika är det som jag tidigare konstaterat förbluffande ofta rörelsen sker med samstämmighet i såväl tid som kvalitet.

Det kan inte uteslutas att åhörarna i sin rörelse påverkas av varann, men såväl mina instruktioner och inledande övning innan inspelningen som det faktum att de blundar genom hela stycket och att deras rörelse är så pass olika varandras samt att tidsmässiga förskjutningar och undantag från samstämmigheten förekommer pekar på att de var och en verkligen gått in för att göra sin egen tolkning. Dock finns naturligtvis möjligheten att de ändå blivit påverkade av varann där. Trots att de inte tittar på varandra eller på något annat sätt strävar efter att uppfatta vad de två andra håller på med så uppfattar man ju via andra sinnen vad som händer runt om. Jag har ändå bortsett ifrån denna risk då jag tror den är försumbar.

För den metod jag valde tycker jag att valet av åhörargrupp var bra. Med en annan typ av åhörargrupp tror jag att problematiken med rörelseanalysen endast hade bytt ansikte.

Det kan inte uteslutas att åhörarna i sin rörelse påverkas av varandra, men mitt intryck är att de gör det i försumbar utsträckning.

Undersökningens validitet

Jag anser att undersökningen är spännande men att det finns mycket som talar emot att man kan använda den här undersökningen vidare i vetenskapligt syfte. De många tolkningsleden, att jag själv tolkar åhörarnas tolkning av en musikers tolkning, ja, det är lätt att se hur omständlig och omväga den här undersökningen faktiskt ter sig när man beskriver den på det

viset... må så vara att arbetet varit nog så spännande. Jag hävdar att undersökningen har relativt låg validitet. Det grundar jag i den relativt låga kvaliteten på videoupptagningen, det låga antalet åhörare, de många tolkningsleden liksom det faktum att jag i undersökningen begränsade mig till en enda version av ett stycke.

Ett begränsat statistiskt underlag samt för många tolkningsled ger undersökningen låg validitet.

Slutkapitel

Jag ställde ett antal frågor i inledningen:

Går det att uppfatta det man brukar kalla närvaro i musiken?

Hör åhöraren vad musikern känner?

Kan forskaren se när och vad åhörarna känner?

Jag har i detta arbete kommit fram till att det med tydlighet framgår att den del av Annas framförande som utgörs av dynamik, frasering och skiftningar i musikens energi såväl av grövre som av finare slag på ett tydligt och nyanserat sätt verkligen går fram till åhörarna. Detta har jag kommit fram till genom den samlade informationen från de båda samtalsdelarna och rörelseanalysen. I detta avseende hörs och syns det faktiskt när det känns. I just denna undersökning. Detta framstår med extra stor tydlighet i de fall då Annas musicerande visar sig samstämmigt i rörelse med större detaljrikedom än hon verbalt förmedlat i intervjun. Framför allt gäller detta dynamik, riktning och frasering i musiken.

Dock har det varit svårare att avläsa huruvida specifika känslor och karaktär i samma utsträckning övertas av åhörarna. Framför allt fördunklas detta av skillnader i de olika personernas definition av ord och av brist på detaljer i samtalet med såväl musikern som åhörarna. Några nyckelkänslor har dock med säkerhet gått fram, som till exempel ett övergripande flöde och ett inledande vemod.

Att specifikt se huruvida man kan uppfatta närvaro i musiken lät sig inte göras i denna undersökning.

Det faktum att jag inte med säkerhet har kunnat se hur stor del Annas egen interpretation har haft i åhörarnas upplevelse, då ju en tonsättare också gjort sitt jobb en gång i tiden, fick större betydelse än jag inledningsvis hade räknat med. Därför har syftet med detta arbete att se om musikerns egna upplevda intentioner i framförandeögonblicket når fram till åhörarna oavsett de kompositionsmässiga byggstenarna delvis inte kunnat nås. Detta har lett till slutsatsen att jag hade behövt använda en annan metod, eller åtminstone en annorlunda utformad version av de befintliga metoderna, för att undersökningen eventuellt skulle kunna ge ett säkrare och tydligare resultat och för att mitt syfte till fullo skulle kunna nås. Det hade förmodligen dessutom lett till att arbetet både blivit mindre omfattande och mer lättarbetat.

Jag har också kommit fram till att denna resa har varit nedrans kul men att arbetet som helhet, vilket jag också återkommit till flera gånger, blev alldeles för omfattande. Jag har haft svårt att bortse från alla nya frågor som uppkommit på vägen och har på något sätt velat undersöka allt samtidigt. Det lät sig nu naturligtvis inte göras! Jag tror att jag i och med detta arbete har lärt mig att det ställs extra stora krav på den som vill skriva om ickeverbalt område som musik och rörelse. Jag är övertygad om att jag valt ett annat arbetssätt (och förmodligen ett helt annat ämne) om jag påbörjat ett nytt arbete idag. Och faktum är att jag är riktigt sugen på att fortsätta. Det har nämligen varit en märklig njutning detta att stöta och blöta allt material och vassa mina egna ord och formuleringar.

Avslutningsvis vill jag dänga till med det citat som Vickhoff istället inleder sin doktorsavhandling med: Naná Vasconcelos ord ”The body is our primary instrument”.

Kom ihåg det.

Litteraturlista

Böcker

Jaques-Dalcroze, Emile (1997). *Rytm, musik och utbildning* (I. Bertolotto, M. Höjer och M. Tegen, övers.). Stockholm: KMH Förlaget. (Original publicerat 1920.)

Walter, Bruno (1967). *Musik och musiker* (K. Rootzén, övers.). Stockholm: Bokförlaget PAN/Nordstedts. (Original publicerat 1954.)

Benestad, Finn (1994). *Musik och tanke* (Nils L. Wallin, övers.) Lund: Studentlitteratur. (Original publicerat 1978.)

Newlove, Jean (2001). *Laban for Actors and Dancers*. London: Nick Hern Books, New York: Routledge. (Original publicerat 1993.)

Artikel

Göteborgs-Posten (2008), Han utforskar musikens hemligheter. 27 mars 2008.

Wedin, Lage (1972). *Multidimensional Scaling of Emotional Expression in Music*. STM.

Doktorsavhandling

Vickhoff, Björn (2008). *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion*. Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 90.

C-uppsatser

Lundbäck, Maja (2006). *Musica Pathetica. Om hur de medel som under barocken användes för att väcka och stilla människans affekter uppfattas av dagens musikstuderande ungdom*. Luleå tekniska universitet, Musik och Medier, Musikhögskolan.

Björnerås, Amanda (2008). *Säg det i toner – en undersökning av möjligheten att i musik förmedla känslor och bilder*. Luleå tekniska universitet, Institutionen för Musik och Medier, Avdelningen för Musikhögskolan.

Examensarbete

Välilä-Leis, Anna (2002). *Ökad rörelsemusikalitet med hjälp av Rudolf Labans begrepp*. Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö, Musiklärarutbildningen.

Partita BWV 1013

flute solo

Johann Sebastian Bach

typeset by Michele Giulianini

Sarabanda

7

13

19

25

31

37

42