

MUSIKPEDAGOGIK

MUSIKENS TYNGDPUNKTER

Om interaktionen mellan meter och rytm
och dess roll i
den interpretativa processen

Ingemar Fridell

magisteruppsats

Handledare: Göran Folkestad
VT 1999



Lunds universitet

MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ

ABSTRACT

Fridell, Ingemar: "Metric Points of Gravity in Music — interaction between meter and rhythm and its role in the process of musical interpretation". Malmoe Academy of Music, Sweden, 1998.

The aim of the present study is to shed more light on the following questions: What is the role of interaction between meter and rhythm in the process of musical interpretation? What motives lie behind the choices that music students make when interpreting a piece of classical music? Often there seem to be differences between the perspective of a musician and that of a music analyst. In the theoretical part metric analyses are discussed as well as a mental model where the conception of a continuous flow of energy in music is compared with physical laws influencing a body in movement, different kinds of emphases, musical points of gravity serving as energy impulses, upbeats charging the music with power, the musical "transmission gear", rhythmical asymmetrical patterns, etc. The empirical part is a study of six piano students at the Malmoe Academy of Music playing two pages of a Mozart sonata. After having been asked to mark in the score notes and divisions of significance for their performances, they were asked to play the same part again. The experiences of the participants as expressed in the interviews were compared with the recordings, their notations, and my personal impressions. The participants seemed to possess a great deal of self-criticism combined with a clear view of what they wanted to express musically, although their aesthetic ideals differed. They also considered the emotional and the analytical aspects of music to be equally important. But the result also indicates some difficulties among the participants in mastering falling rhythmical structures. It might be an advantage if questions dealing with musical structure and interpretative choices could be explained more clearly. Maybe there is a need for a new subject: a sort of interpretation teaching, which could serve as a bridge bringing together all the different musical subjects into some commonly accepted aesthetic principles for musical performing. The connection to the spoken language can be used as a point of reference, since everybody knows a language.

Keywords: points of gravity, energy flow, meter, rhythm, interpretation, language

INNEHÅLL

	Sida
Förord	V
1. Inledning	1
1.1. Bakgrund	1
1.2. Musikvetenskap och interpretation	3
1.3. Teori och känsla i musikframförandet	6
1.4. Syfte	8
1.5. Kortfattad beskrivning av uppsatsen	8
2. Musikens tyngdpunkter	11
2.1. Den musikaliska invigningsprocessen.....	11
2.2. Musikens indelning	12
2.3. Musik och språk	18
2.4. Metrik, puls och tyngdpunkter.....	21
2.5. Musikens rytmiska struktur	24
2.6. Potentiella och faktiska tyngdpunkter	32
2.7. Meter och rytm — en interaktion mellan dåtid och nutid	37
2.8. Växelspelet mellan rytm och meter ur ett estetiskt perspektiv	39
2.9. Taktenheten som tidrum	40
2.10. Interaktionen mellan meter och rytm som uttrycksmedel	41
2.11. Notskriftens relativitet	47
2.12. Det musikaliska förloppet format av olika rytmiska mönster	49
2.13. Metern som bakgrund åt det rytmiska skeendet.....	51
2.14. En musikalisk balansakt	53
2.15. Tyngdpunkternas markering.....	57
2.16. Föreställningen om ett musikaliskt energiflöde	61
2.17. Tyngdpunkterna som kraftimpulser	66
2.18. Den musikaliska ”växellådan”	72
2.19. Pulsslagens assymetri	81
2.20. Sammanfattning	86

3. Metod	90
3.1. Det teoretiska och praktiska kunnandet	90
3.2. Syfte	91
3.3. Allmän forskningsmetodisk bakgrund	91
3.4. Val av metod	93
3.5. Urval och planering av undersökningen	94
3.6. Beskrivning av undersökningens genomförande	98
4. Resultat	102
4.1. Val av tempo	102
4.2. Analys av anteckningarna	102
4.3. Analys av intervjuerna	110
4.4. Könsskillnader samt skillnader mellan olika utbildningar	124
4.5. Sammanfattning	124
5. Diskussion	127
5.1. Några musikaliska problem av speciellt intresse	127
5.2. Teori och praktik i en integrerad helhet inom musikstudierna	138
5.3. Avslutande kommentarer	142
Referenser	145
Bilaga: Sonate KV 333 av W. A. Mozart, s. 1-2	153

FÖRORD

Ett varmt tack till alla de berörda parter på Musikhögskolan i Malmö som under årens lopp på olika sätt bidragit till att realisera mina studier i universitetsämnet Musikpedagogik!

Jag vill också rikta ett stort tack till Göran Folkestad, professor vid forskarutbildningen i Musikpedagogik vid Musikhögskolan i Malmö, och till Bengt Edlund, universitetslektor vid Musikvetenskapen i Lund, för deras stöd, hjälp och vägledning. Bengt har i ett tidigare skede av detta arbetet bistått med handledning, värdefulla litteraturtips och inspirerande diskussioner. Göran har varit min handledare i Musikpedagogik och bidragit till att jag de senaste åren fått ögonen öppnade för många nya och spännande perspektiv, vilket dessutom betytt mycket för mig inom andra verksamhetsområden i mitt liv. Han har hjälpt mig ”röja vildvuxen skog” och återfört mig till jorden med varsam hand, när tankar och känslor velat flyga iväg alltför högt.

Ett varmt tack riktas också till Görans företrädare, professor Bertil Sundin, som med sin stora sakkunskap och erfarenhet bidragit med värdefulla synpunkter i samband med uppsatsens examination.

Utan de musikstuderande på Musikhögskolan som jag under många år haft förmånen att arbeta med, hade mina idéer heller knappast kommit till konkret uttryck. Därför vill jag framföra mitt varmaste tack till var och en av dem för givande sammusicerande och värdefullt tankeutbyte.

Jag vill också tacka Michal Wesolowski för hans hjälp i samband med planeringsarbetet inför den empiriska undersökningen samt de pianostuderande som med en på alla sätt tillmötesgående och positiv inställning velat avsätta tid för att delta i denna studie.

Sist men inte minst vill jag tacka mina kollegor i ”magistergruppen” för uppmuntran, berikande samvaro och givande diskussioner på hög nivå.

Malmö, april 1999

Ingemar Fridell

1. INLEDNING

1.1. Bakgrund

Ur ett visst perspektiv kan musikens strukturella egenskaper, d.v.s. sådant som berör det harmoniska och melodiska skeendet, rytm, metrik, storform, etc., beskrivas som ett slags kod som rymmer en in-neboende känslomässig uttryckspotential. Att försöka göra denna struktur någorlunda rättvisa är ett mer eller mindre medvetet vedertaget estetiskt ideal för de flesta som framför musik. Men detta betyder naturligtvis inte att det bara existerar ett enda riktigt sätt att framföra ett musikstycke på. I det talade och skrivna språket använder vi på motsvarande sätt en gemensam grammatisk struktur och uppsättning ord, men trots det finns det knappast två människor som uttrycker sig exakt likadant.

Det som intresserar mig är vilka implikationer som frågeställningar rörande ett musikstyckes metriska struktur, frasering, indelning, betoning samt interaktionen mellan puls och rytm kan få i den interpretativa processen. En djupare musikalisk förståelse och en bättre helhetsöverblick inbegriper enligt ett vanligen förekommande synsätt en utvecklad känsla för hur det musikaliska skeendet kretsar kring spänning och avspänning, att musik består av byggelement och melodiska fraser som bland annat betingas av rytmstrukturer, tyngdpunkter och taktmeter, etc. Den melodiska linjen kan i likhet med det talade språket sägas bestå av ett slags "ord" och "meningar", och även om musikaliska förlopp i regel är mångtydiga till sin karaktär, kan det finnas anledning för en musiker att reflektera lite över det musikaliska indelningsmönstret och ta ställning till var det ena eller andra melodiska "ordet" eller "meningen" kan tänkas börja och sluta.

Under min egen utbildning har jag upplevt instruktioner i stil med "Spela mjukare!", "Mer känsla!", "Mer intensivt!", "Tänk på linjen!", utan att någon lärare förklarar närmare hur detta skulle gå till rent konkret.

Sundberg (1990) anser att det hittills mest fokuserats på strukturella aspekter och inte så mycket på hur musiker kan gå tillväga för att skapa passande känslöstämningar. Han går t.o.m. så långt att han ger uttryck för en förhoppning att det skulle kunna vara möjligt att organisera alla uttrycksmässigt meningsfulla avvikelser i en för lyssnaren begriplig akustisk kod i form av ett slags lexikon.

Under 1700-talet fanns en klassisk speltradition som till stor del beskrivits av Quantz, Rameau, Mattheson, Hauteterre m.fl. Där dras ofta paralleller mellan talets retoriska principer och sättet att framföra musik. Tydlighet och klarhet var ett vanligt förekommande estetiskt ideal. I vilken grad denna tradition kan anses ha varit allmänt utbredd hos alla musiker är naturligtvis en fråga som kan diskuteras. Den rent konkreta innebörden på detaljnivå av de retoriska principer som ansågs vara ett så behjärtansvärt ideal att tillämpa i musikaliska sammanhang, framgår sällan speciellt tydligt, utan i regel tycks resonemangen hålla sig på en ganska allmän nivå. Detta skulle möjligen kunna tolkas som att det tidigare har funnits så starka underförstådda och levande kunskapstraditioner i fråga om sättet att framföra musik, att inga speciellt detaljerade anvisningar i skriftlig form var nödvändiga.

Den stora detaljrikedom på föredragsbeteckningar och andra anvisningar som så ofta möter våra dagars musiker i noterad klassisk musik från de senaste hundra åren i jämförelse med i musik av äldre dato, har kanske bidragit till att göra den enskilde musikerns kunskap om musikens struktur till viss del överflödig. Kompositören och dirigenten tycks så att säga alltmer ha kommit att ta över huvudansvaret. Frågan är om vi idag är på väg att förlora känslan för en äldre musikalisk kunskapstradition som det kunde vara angeläget att bevara, och om det i så fall är möjligt att återknyta kontakten med denna.

Frågan är hur mycket kunnande musikhögskolestuderande egentligen besitter av egen kraft. Vilka toner anser de vara viktigast och vilka indelningar väljer de att göra när de tolkar ett musikstycke? För att skapa ökad förståelse för deras sätt att framföra musik, kan det vara av intresse att studera hur de tänker och upplever musik, inte minst med tanke på att musikers perspektiv förmodligen ibland kan skilja

sig en del ifrån ett i traditionell mening musikvetenskapligt perspektiv.

Det bör tilläggas att de resonemang som förs i denna uppsats huvudsakligen avser framförandet av s.k. konstmusik av traditionellt västerländskt slag, främst verk komponerade från och med 1700-talets början och fram till och med 1900-talets första hälft.

1.2. Musikvetenskap och interpretation

Utgångspunkten för den empiriska grundforskning som sedan slutet av 50-talet bedrivits vid Institutionen för musikforskning i Uppsala har inte främst varit musikens noterade form utan snarare egenskaper hos klingande musikaliska ljudförlopp i samband med musikframföranden (Bengtsson, Gabrielsson och Thorsén, 1969). Den tidigare klyftan mellan musikforskning och psykologi har också delvis överbryggats, i och med att denna forskning, förutom att analysera notation och ljudförlopp frambringade genom exekutörens beteende, även inbegriper sambanden mellan dessa och mottagarens reaktioner och upplevelser.

Den naturliga bron mellan musikens notation och själva framförandet skulle kunna vara en fokusering på den interpretativa processen eller överförandet av nottexten till ett klingande resultat. Ordet interpretation kan syfta på tolkandet i betydelsen överväganden och reflektion samt de subjektiva estetiska val och val av spelstrategier som exekutören gör före själva framförandet i samband med studiet av nottexten. Men det kan även syfta på det klingande resultatet och framförandet (eng. performance) som sådant. Där tydligheten så kräver kan det vara en fördel att skilja mellan framförande och interpretation i försträmda betydelse.

Cone (1995) menar att varje musikaliskt framförande är uttryck för en underförstådd kritisk granskning av en komposition. Han hänvisar på s. 241 till Meyer (1973) som anser att "the critic does not come to praise masterpieces" (eller för att fördöma brister, tillägger Cone) "but to explicate and illuminate them" (ix-x). Tolkning är enligt Cone länken mellan kritik och framförande.

Levy (1995) skriver: "Just as every performance is an interpretation, every interpretation is either a performance or, when written as analysis and criticism, construable as a set of 'instructions' for a performance, though seldom explicitly so (s. 150)." Hon hänvisar till Meyer (1973):

The performance of a piece of music is [...] the actualization of an analytic act — even though such analysis may have been intuitive and unsystematic. For what a performer *does* is to make the relationships and patterns potential in the composer's score clear to the mind and ear of the experienced listener. (s. 29)

Levy kommenterar: "But which of the myriad 'relationships and patterns' (surely never all in a single performance), on what basis and to what degree (s. 150)?"

Musikteoretikern, violinisten och kammarmusikern Joel Lester, professor vid City University of New York, citerar Toveys yttrande om Beethovens pianosonater: "Players should understand what they play (Lester, 1995, s. 197)." Lester efterlyser dock mera av exekutörernas perspektiv i litteratur där musikstycken analyseras. Han hänvisar också till W. Berry som i sin bok *Musical Structure and Performance* (1989) tvivlar på den övertygande kraften i framföranden som uttrycker brister i den analytiska insikten. Sådana brister grundar sig på okunnighet och på impulser som inte ifrågasatts tillräckligt.

En vanlig syn bland många musikvetare tycks vara att exekutörerna bör vara teoretiskt initierade och följa musikens implicita teoretiska regler. Lester pläderar för en mera balanserad interaktion mellan analys och framförande, vilket är ett synsätt som jag själv sympatiserar med. Noterna är inte stycket i sig själv utan snarare en karta eller ett recept för framförandet. Detta förutsätter dock tanken att musikverket har en dold existens bakom nottexten. Själva framförandet är både rikare och mera begränsat än noterna. Rikare genom att det klingande resultatet innehåller en massa nyanser och detaljer som knappast går att notera. Men varje sådan detalj är samtidigt en begränsning genom att andra möjligheter utesluts. Ett framförande utgör ett specifikt val

för ett stycke, d.v.s. vissa aspekter favoriseras och andra utesluts precis som vid en teoretisk analys.

En del teoretiker gör anspråk på att veta den enda riktiga valmöjligheten för en viss passage eller ett musikstycke, medan andra teoretiker hävdar ett helt annat tolkningsalternativ med lika stor övertygelse. Lester tycker det är ännu värre med motsättningarna mellan analys och framförande. Vilken makt kan ett analytiskt påstående ha om det klart motsägs av ett allmänt accepterat "effektivt" framförande?

Lester menar inte att analys och framförande skulle vara helt oberoende av varandra. En exekutör måste ta ställning till faktorer som form, hypermetrik, frasering, strukturell stämföring, strukturellt viktiga toner, balans mellan toner som skall förbindas eller skiljas åt, vilket alltsammans hjälper kompositionen fram till sin slutsats eller poäng. Men å andra sidan lyssnar exekutörer eller studerande som hoppas bli artister inte till skolade "auktoriteter" som placerar sig i opposition till eminenta virtuoser. Lester föreslår att i stället för att förkasta framföranden genom påståenden om att de är felaktiga ur en analytisk synvinkel, skulle analytikerna kunna inlemma framförandena som en viktig del i den analytiska processen.

Analysen som avviker sinsemellan kan enligt Lester jämföras med olikartade framföranden: i båda fall rör det sig om olika tolkningar av samma stycke utifrån skilda perspektiv och uppfattningar. Att välkomna olika tolkningar i analyserna behöver inte leda till en ohämmad relativism eller att man okritiskt accepterar alla tänkbara uppfattningar, tvärtom, men framförandets realitet leder nödvändigtvis fram till insikten om att det alltid måste ske val mellan flera alternativa möjligheter på grund av olika perspektiv. Att i den analytiska processen ta hänsyn till olika tolkningsmöjligheter för ett musikstyckes framförande gör det lättare att särskilja det slags beslut som baserar sig på odiskutabla strukturella aspekter och beslut som grundar sig på interpretativa överväganden och bevekelsegrunder av helt annat slag.

Att erkänna framföranden som relevanta för musikaliska analyser kommer också att dramatiskt bredda repertoaren som teoretikerna hänvisar till när de gör sina analytiska påståenden, menar Lester. Besluten som exekutörer gör grundar sig på ett något annorlunda per-

spektiv, och därför återspeglar de troligtvis ett vidare omfång av strukturella val än enbart teoretiska analyser som ofta kan verka begränsade.

Följderna av detta annorlunda sätt att närma sig problemet blir enligt Lester stora. Om stycken betraktas som konstellationer av otaliga tolkningsmässigt acceptabla möjligheter, kan fokus i analysen ändras från att finna en enda tänkbar struktur i ett stycke till att diskutera ett mångfald olika tolkningsstrategier. Exekutörer kan då gå in i en analytisk dialog som artister och som intellektuellt jämlika i stället för intellektuellt underlägsna som borde lära av teoretikerna. Även rent stilistiska och estetiska frågor borde behandlas mera direkt i analyser än vad som brukar vara fallet. Även om "musiker borde förstå vad de spelar" gäller i lika hög grad följande: "Analysts should understand what it is they analyse, especially when the goal of their analysis is to enlighten performers (s. 214)."

Teorier kan alltså beskrivas som redskap för att hantera verkligheten, i detta fall det musikaliska framförandet, eller i bästa fall som en karta över verkligheten, men det gäller att komma ihåg att det aldrig är kartan som är verkligheten. Förhållandet mellan teori och praktik är utomordentligt komplicerat, och det gäller att finna en form där båda dessa aspekter kan integreras i ett balanserat helhetstänkande.

1.3. Teori och känsla i musikframförandet

I en musikaliskt kommunikativ situation i samband med ett musikframförande är det sällan önskvärt att musikens teoretiska aspekter ställs i förgrunden. Hos såväl musikutövare som lyssnare kan musikintresset många gånger vara baserat på en längtan efter att uppleva ett mentalt och känslomässigt tillstånd som rentav kan innebära en diametral kontrast till många företeelser i vår moderna, materialistiskt dominerade kultur, en längtan efter en sorts transcendens befriat från onödiga intelligensmässiga kalkyler. Kanske är det detta tillstånd som Lidner (1997) åsyftar när han diskuterar begreppet "flow" och som så många musiker mer eller mindre medvetet tycks sträva efter att uppnå i en spelsituation.

Enligt Cone (1995) handlar det om att ha intuition som vägleds av erfarenhet. Om källorna för ett framförande är historiskt och analytiskt uppenbara på ett alltför påfluet sätt, kallar vi tolkningen "akademisk". Även om exekutörens trohet mot notbilden är nödvändig, räcker inte detta. En tolkning måste återge en övertygande och djupt personligt engagerad uppfattning i harmoni med kompositionens tanke i motsats till bara ett korrekt framförande.

En vanlig uppfattning bland musiker är att musik främst har med känsla att göra. Många verkar vara rädda för ett alltför analytiskt tänkande som så lätt sker på bekostnad av musikens egen inneboende magiska kraft. Rothstein (1995) berättar t.ex. om de s.k. post-strukturalisterna som ifrågasätter den musikaliska strukturens egen värde. Frågan är på vilket sätt strukturen bör påverka framförandet, *om* och hur analysresultatet skall överföras till lyssnaren. I vissa fall kan det kanske göra mera skada än nytta att "ta fram" det strukturella i ett framförande. De flesta går knappast på konsert eller lyssnar på inspelningar för att höra en analytisk demonstration utan för att uppleva någonting "magiskt".

Rothstein själv tycks gå en medelväg och menar att exekutören bör ta hänsyn till både analytiska sanningar och dramatiska sanningar. En musiker kan jämföras med en diktläsare som bör förstå språket, varje menings syntax och ha ett fast grepp om diktverkets verstruktur, metrik och rytm. Men korrekthet på alla dessa fält är i sig ingen garanti för ett övertygande framförande. Exekutörens mål då denne företar en analys är inte bara att förstå verket för dess egen skull utan att upptäcka eller skapa en musikalisk berättelse.

På motsvarande sätt som för ett musikstycke bör en berättelse i verbal form naturligtvis inte uppfattas som en samling grammatiska regler. Men detta bör å andra sidan enligt min uppfattning inte uppfattas som att det går att handskas med språket hur som helst, eftersom en grammatiskt ogenomtänkt formulering kan skapa missförstånd eller oavsiktliga innebördsliga förskjutningar. Under förutsättning att tanken kan accepteras att musik liksom språk kommunicerar något slags innebörd, även om den främst tycks vara av känslomässigt slag, eller åtminstone att musiken inspirerar lyssnaren till att göra sig egna tankar, är det knappast likgiltigt hur ett musikstycke gestaltas. Här menar

Rothstein att en analys som grundar sig på fantasi och ett visst mått av kunnande kan bidra till att locka fram det magiska i musiken, vilket är avgörande för att det hela skall låta levande.

1.4. Syfte

Det övergripande syftet med denna uppsats är att

- 1) med utgångspunkt från en del av den musikvetenskapliga litteratur som skrivits i ämnet öka förståelsen för begreppet metrik och hur interaktionen mellan puls och rytm gestaltas i akustisk form
- 2) undersöka vilka indelningar musikhögskolestuderande väljer att göra och vilka toner de anser vara viktiga när de tolkar ett musikstycke
- 3) öka förståelsen för musikhögskolestuderandes upplevelser, musikaliska bevekelsegrunder och utgångspunkter i det hela taget.

1.5. Kortfattad beskrivning av uppsatsen

Uppsatsen kretsar kring frågeställningar av interpretativ art och kan ses som ett försök att förena ett musikvetenskapligt perspektiv med ett musikpedagogiskt perspektiv.

Den teoretiska delen av uppsatsen (kapitel 2) är närmast avsedd som en *vidvinkelöverblick* av holistiskt slag över interpretativa frågeställningar som hänger ihop med musikens metriska uppbyggnad och interaktionen mellan puls och rytm. Skulle jag avvika ifrån huvudlinjen och gå vilse i en mängd sidospår genom att fördjupa mig alltför mycket i alla enskilda detaljer, finns en uppenbar risk att uppsatsens avsikt att ta utgångspunkt från ett pedagogiskt perspektiv fördunklas. På motsvarande sätt uppnås knappast någon helhetsvy över skogen enbart genom att undersöka precis varenda buske, tallkotte eller grässtrå.

Jag har valt att med fokus på musikens rytmiska struktur, dess tyngdpunkter och interaktionen mellan puls och rytm studera relevant musikvetenskaplig litteratur. Av speciellt intresse för denna uppsats är Cooper och Meyer (1960). Mycket tyder på att det kan råda en viss skillnad mellan många utövande musikers perspektiv och ett mera strikt musikvetenskapligt perspektiv, och därför vidareutvecklas Cooper och Meyers analyser till en tankemodell som eventuellt kan användas som ett praktiskt användbart redskap till att bättre förstå interaktionen mellan puls och rytm. Utifrån denna tankemodell diskuteras bland annat föreställningen om ett kontinuerligt musikaliskt energiflöde, uttrycksmässig rytmisk manipulation, olika slags betoningar, tyngdpunkterna som kraftimpulser, upptakter som kraftförberedelser, den musikaliska "växellådan", musikens rytmiska assymetri m.m.

I kapitlen 3 och 4 beskrivs den empiriska delen av detta arbete, en undersökning med sex pianostuderande på musikhögskolenivå som i förväg och på egen hand ombetts studera in ett kortare avsnitt ur en Mozartsonat. Undersökningen bestod av pianospel, en mindre skrivuppgift och personliga intervjuer. Intervjuerna avslöjade en relativt självkritisk inställning bland deltagarna gentemot det egna spelet. Samtidigt verkade de ha en relativt klar föreställning om vad de ville uttrycka musikaliskt, även om deras estetiska ideal skiljde sig åt sinsemellan. Deltagarna sade sig lägga vikt vid olika musikaliska aspekter alltifrån musikens strukturella egenskaper, de stilistiska särdragen, ett äkta och naturligt personligt förhållningssätt, till gestaltandet av inre bilder eller handlingsförlopp. Resultatet tyder också på att de eftersträvar en balans mellan känsla och analytisk tänkande i sitt spel.

I kapitel 5 diskuteras den varierande grad av medvetenhet bland deltagarna som undersökningsresultatet indikerar när det gäller stigande och fallande rytmiska strukturer, interaktionen mellan rytm och meter och balanserandet av olika typer av emfaser gentemot varandra, vilket bland annat fäster uppmärksamheten på några intressanta musikaliska problem rörande puls och rytm, harmoniska förslag, fallande rytmiska grupperingar och artikulationsbågar.

Vidare diskuteras förhållandet mellan teoretisk kunskap och musikens mera känslomässiga aspekter inom musikundervisningen. Det vore kanske en fördel om frågor som har med musikalisk struktur och in-

terpretativa val att göra kunde förklaras på ett tydligare sätt. Förbindelsen mellan musik och det talade språket skulle kunna användas som en referenspunkt, eftersom nästan alla människor känner till ett språk. Det behövs kanske någon form för tolkningslära som kunde förena olika musikaliska delämnena och öppna möjligheterna till en dialog mellan representanter för olika musikaliska perspektiv. Avsikten är dock inte att begränsa artistens frihet att slutligen själv få välja sin tolkning.

2. MUSIKENS TYNGDPUNKTER

2.1. Den musikaliska invigningsprocessen

Att fördjupa sitt musikaliska kunnande skulle kunna beskrivas som att upptäcka musikaliska sammanhang ur allt vidare perspektiv. Denna närmast intuitivt präglade utveckling kan ibland upplevas som något av en musikalisk invigningsprocess, vare sig den utgår från "naturmetoden" (att härma efter) eller från intellektuell analys. Det en person invigs i är musikens speciella lagar och principer. Eftersom denna fördjupade insikt måste upplevas individuellt genom personliga erfarenheter, ligger det naturligtvis en viss begränsning i intellektuella analysmetoder. Men detta hindrar inte att teoretiska resonemang ändå kan vara till stor nytta; de kan bidra till den totala utvecklingen mot en större och mera mångfacetterad musikalisk upplevelse. Och med tanke på att det kan uppstå situationer som kräver att tankar förtydligas och formuleras i verbal form, har även den mest intuitivt begåvade musiker ibland nytta av att kunna strukturera och klargöra sin förvärvade insikt bättre, både för sig själv och inför andra.

Ibland går det att upptäcka förvånansvärda överensstämmelser mellan den musikaliska upplevelsen och de lagbundenheter som råder i livet och i naturen runt omkring oss. Många upplever musiken som en massa i rörelse, t.ex. Bastian (1987) och Celibidache som enligt Sundin (1994, s. 503) gett uttryck för att den musikaliska spänningen var förbunden med upplevelsen av massa. Musikens linjära förlopp med dess rytmer, melodik, frasering och harmoniska förändringar verkar styras av lagar och principer som påminner om de fysiska lagar som påverkar en kropp i rörelse. Att musicera *organiskt* skulle kunna beskrivas som en förmåga att tillämpa fysikens lagar, att kunna överföra den praktiska förståelsen av hur en kropp i rörelse beter sig till musikens värld. Liknelsen förefaller kanske en smula banal, men det kan bland annat handla om att musicera på samma sätt som att köra bil på ett så smidigt sätt som möjligt. En musiker bör t.ex. kunna behärska att spela mjukt och utan ryckighet där så krävs och ha känsla för hur det gäller att "bromsa" och "ge gas" i precis rätt ögonblick o.s.v. Att se musiken som något levande och organiskt, som inte är

skilt från verklighetens övriga realiteter, kan underlätta utforskandet av dess inre natur och bana väg för en större sensibilitet inför musikens många uttrycksmöjligheter och känslomässiga valörer. Dessutom finns anledning att misstänka att många tekniska problem till viss del bottnar i ett alltför stelt och oorganiskt musikaliskt tänkande. Teknisk behärskning beror inte bara på starka muskler och en utvecklad motorik; den musikaliska förståelsen spelar också en viktig roll.

2.2. Musikens indelning

Att reflektera över ett musikstyckes sammansättning och indelning samt dess spänningpunkter kan ha stor betydelse för hur det framförs. Ett framförande helt utan indelning och musikalisk spänning som koncentreras punktvis, skulle i den mån ett sådant spelsätt överhuvudtaget vore möjligt, förmodligen innebära att musiken förlorade i uttryckskraft.

Inom ramen för varje slags musikalisk indelningsenhet, vare sig det rör sig om liten melodisk byggsten eller ett formmässigt block av större format, finns normalt någon form för potentiell musikalisk spänningsutveckling mot ett slags kulminationspunkt av större eller mindre format samt en motsvarande potentiell spänningsavveckling. I en enhet så stor som en hel sats representeras t.ex. den musikaliska spänningens kulminationspunkt av hela satsens dramaturgiska höjdpunkt och i en liten melodisk eller rytmisk byggsten utgörs kanske "kulminationspunkten" enbart av en betoning av något slag.

Musik kan delas in på flera olika sätt beroende på vilken utgångspunkt som väljs, inte bara melodiskt utan t.ex. också harmoniskt och rytmiskt, samt ibland också i mindre strategiskt valda byggbitar i avsikt att lättare lösa tekniska problem. En jämförelse mellan parallella indelningssystem visar ofta att olika slags enheter inte nödvändigtvis sammanfaller med varandra. Den noterade taktindelningen i ett musikstycke behöver t.ex. inte vara kongruent med grupperingar som gjorts med hjälp av en analysmetod som mera tar sikte på styckets rytmiska struktur. Musikens sammansättning är i många fall ganska komplicerad och mångtydig.

Ett vanligt estetiskt ideal när det gäller interpretation är att musiken upplevs hålla samman och hänga ihop i en större helhet (Sundin, 1994). Men samtidigt måste detta balanseras mot en i lika hög grad estetiskt motiverad förväntan på att musiken upplevs som indelad i mindre enheter eller byggstenar. Sundin hänvisar till Mersmann (s. 175) som menade att i samband med framförandet är det i kraft av fraseringen som elementens interaktion uppfattas genom att antingen förena det som hör ihop eller genom att avgränsa från varandra det som är åtskilt i kompositionen. Meyer (1996) menar att "proximity between stimuli or events tends to produce connection, disjunction usually creates segregation" (s. 13).

Sundin hänvisar även till Cone (s. 221) som menar att grundprincipen i ett musikaliskt förlopp är den naturliga periodicitet som följer av att spänning och avspänning avlöser varandra växelvis. Denna musikaliska spänning kan kanske upprätthållas lättare genom ett spelsätt som medger att de musikaliska byggstenarna upplevs sammanfogade till större block med hjälp av ett mera kontinuerligt klangligt och tempo-mässigt flöde, eftersom varje form för klanglig och dynamisk avmattning lätt ger ett intryck av avspänning och därmed också ett strukturellt särskiljande gentemot det som följer efter.

Levy (1995) skriver om den ofta mångtydiga upplevelsen av antingen åtskiljande eller sammanfogande i ett framförande som kan betingas av tämligen små detaljer som har att göra med t.ex. dynamiska förändringar, tempoförändringar, tvekan eller iver, agogiska och dynamiska betoningar, attacker m.m.

Ett tolkningsideal som inte på något sätt står i motsatsförhållande till det estetiskt motiverade musikaliska kravet på sammanhang, är att musiken får möjlighet att "andas", d.v.s. att delarna på något sätt skiljs åt. Uhde och Wieland (1988) gör i sitt tolkningssystem en koppling mellan inandning och utandning och de musikaliska enheterna på olika arkitektoniska nivåer. Uttrycket "arkitektonisk" är en direkt översättning av engelskans "architectonic" som används av Cooper och Meyer, 1960.

Bengtsson (1988) skriver apropå hur sångidealet och sångröstens uttrycksmöjligheter i stor utsträckning varit ett ideal för den västerländska instrumentalmusiken:

...Dessutom har även instrumentala fras- period- och melodistrukturer m.m. djupa historiska rötter i vokalmusikaliska traditioner — vid sidan av allt det dansmusikaliska. Exempelvis violinister och pianister måste därför lära sig att gestalta "inommusikalisk andhämtning" med hjälp av deklamations- eller sångliknande medel som avfrasering, artikulation, minimala fördröjningar m.m. (s. 142)

Sångare och blåsinstrumentalister som är speciellt fysiskt beroende av andningen, måste noga överväga var i musiken det är lämpligast att lägga in andningar. Här får naturligtvis sångarna en viss extra hjälp av själva sångtexten. Men även musiker som spelar andra instrument förväntas alltså beakta någon form för naturliga "andningsställen" i sitt spel.

Ett musikverk kan liksom ett bokverk delas in på flera olika arkitektoniska nivåer. Ett bokverk i flera delar skulle exempelvis kunna jämföras med akterna i en opera, kapitlen i en bok med satserna i en symfoni, textavsnitten med musikstyckets formmässiga delar så som exposition och genomföring i en sonat, styckeindelningen med huvudtema och sidotema.

De flesta musikstycken kan därutöver delas in i enheter som påminner om språkets satser som i textform skiljs åt med hjälp av interpunktioner så som komma, punkt, utropstecken, frågetecken m.m. Det finns också en direkt musikalisk motsvarighet till språkets interpunktioner, i det att olika slags andningar, cesurer och artikulationer kan ge musikens enheter ett slags olikartad innebörd. Att "sätta punkt" i musikaliska sammanhang skiljer sig t.ex. ifrån gestaltandet av ett "kommatecken" eller "frågetecken" genom en tydligare avfrasering, ofta med hjälp av diminuendo och i vissa fall kombinerat med en inbromsning i tempo.

De enskilda noterna kan jämföras med ordets stavelser (Rischel, 1990) som i sin akustiska form kan klinga både som "sjungande" vo-

kaler och olika slags "konsonanter" beroende på mjuka och hårda ansatser, artikulationer, attacker o.s.v.

Artikulationsbågarna kan betraktas som markörer för ett slags musikaliska ord, men ibland kan sådana bågar utföras på ett sätt som gör att det inte går att uppfatta något tydligt särskiljande mellan varje grupp. I normala fall talar heller ingen så att det fysiskt sett går att uppfatta uppehåll mellan varje ord, utan orden uttalas i regel på ett sätt som gör att de uppfattas sammanhängande i längre block (Halle & Stevens, 1990). I såväl musik som språk är det vanligt att binda samman de enskilda elementen till större enheter.

Boehm (1871/1964) visar under hänvisning till sånger av Mozart, Méhul och Schubert hur en sångtext kan gestaltas instrumentalt. Här framgår det att musikens "ord" representerade av bland annat artikulationsbågarna långt ifrån alltid sammanfaller med sångtextens ord.

Med utgångspunkt från Rischels (1990) tanke att de enskilda tonerna närmast motsvarar språkets stavelser, innebär en s.k. melism att en enda textstavelse sjunges på flera toner eller musikstavelser. Det omvända är däremot betydligt svårare, d.v.s. att sjunga flera textstavelser på en och samma ton eller "musikstavelse", åtminstone om texten innehåller konsonanter som automatiskt artikulerar om tonen till flera toner. Eventuellt skulle man dock kunna föreställa sig flera textstavelser på samma ton om texten bestod av enbart vokaler, vilket ju kan komma att upplevas som en förändring av klangfärg, eftersom tonen då inte behöver artikuleras om.

I Edlund (1992) analyseras första satsen av Mozarts pianosonat i B-dur, Köchel 333, utifrån idén att ett musikstycke liksom en konversation kan uppfattas som en följd av språkliknande yttranden; musikaliska fraser kan beskrivas ha en förståelig karaktäristisk och känslomässigt meningsfull diktion. Den musikaliska strukturen kan enligt Edlund alltså uppfattas på andra sätt än som ett kontinuerligt skeende: antingen som ett slags monolog eller som en dialog med flera "röster" inblandade.

The musical score is written in 6/8 time and marked 'Allegro'. It consists of seven units labeled a through g. Units a, b, and c are grouped together with a brace. Units d, e, and f are grouped together with a brace. Unit g is separate. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as slurs, accents (v), and dynamic markings.

Notexempel 1a

Samma sats kan också användas som demonstrationsexempel på en till synes ganska självklar musikalisk "meningsbyggnad" vad beträffar den teoretiskt möjliga indelningen i mindre enheter (notexempel 1a). Men om samtliga av de angivna enheterna (a-g) skiljs åt på ett distinkt och likartat sätt vid ett framförande, skulle intrycket förmodligen bli tämligen omusikaliskt och sönderhackat. Det är ofta önskvärt att mindre byggelement slås samman i större grupper. Exempelvis kan a och b respektive c och d med fördel slås samman parvis. En originellare variant vore naturligtvis att i stället slå samman b och c och låta a och d vara fristående. Rent teoretiskt går det naturligtvis även att tänka sig grupperingar med tre enheter eller att alla fyra enheterna rentav länkas samman till en enda period som spelas utan något hörbart åtskiljande. Den strukturellt motiverade indelning som angivits med streckade linjer mellan enheterna e, f och g, d.v.s. mellan tredje och fjärde pulsslaget i takt sex samt eventuellt också efter den första åttondelen i takt åtta är främst att betrakta som teoretisk och inte nödvändigtvis som någon motiverad indelning ur tolkningssynpunkt.

Notexempel 1b

Det första tolkningsalternativet, d.v.s. a+b och c+d, får här tjäna som utgångspunkt för att närmare belysa den i många tolkningssammanhang rentav vägledande roll som en association till språkets meningsbyggnad skulle kunna få. Enheterna a och b respektive c och d tycks bilda var sin musikaliska "mening". Den första meningen är harmoniserad på ett sätt som slutar på ett ackord med funktion av växeldominant (c-moll), och detta ger lätt en känsla av någonting oavslutat som förväntas fortsätta, i detta fall i form av den andra musikaliska meningen som harmoniskt sett återvänder till utgångspunkten, d.v.s. till grundtonartens tonika. Mot denna bakgrund finns det mycket som talar emot en alltför tydlig avfrasering i form av ett diminuendo med avspännande effekt mellan b och c. Med hjälp av en språklig jämförelse skulle den första meningen kunna beskrivas som en fråga och den andra som ett svar (notexempel 1b). Den teoretiska indelningen mellan a och b respektive c och d skulle kunna tolkas som ett slags kommatecken som kan gestaltas med hjälp av en mycket subtil artikulation. Förutom dessa två minimala artikulationer vid de musikaliska kommatecknen kan indelningen mellan b och c gestaltas på ett något tydligare sätt men dock helst inte så att melodistämmans flöde i

högerhanden hindras att fortsätta vidare utan klanglig avmattning ända fram till den harmoniska kadenseringen mellan d och e. Men inte ens här är det speciellt motiverat med en alltför påtaglig avmattning i klangen, eftersom stycket nyss börjat och förväntas fortsätta vidare, vilket understryks ytterligare dels genom vänsterhandens fortgående åttondelsrörelse, dels genom att enheten d avslutas med en stigande sekund i överstämman som går till tersen och inte till grundtonen i tonikaackordet. Enheterna e, f och g kan mycket väl gestaltas som en enda musikalisk "mening" utan inbördes interpunktion, vilket i praktiken innebär att högerhandens melodiska linje spelas utan hörbar indelning och klanglig avmattning hela vägen fram till den harmoniska kadenseringen som avslutas med grundtonartens tonika i takt tio. Dessa tio första takter av Mozartsonaten skulle med hjälp av en språklig jämförelse kunna beskrivas som ett styckeavsnitt i en bok.

Avsikten med ovanstående diskussion har främst varit att belysa hur en kombination av rent musikaliska överväganden och språkliga jämförelser kan fungera som hjälp att resonera sig fram till en genomtänkt tolkningsvariant, även om detta givetvis inte på något sätt behöver utesluta helt andra lösningar.

2.3. Musik och språk

Likheten med det talade språket är en betydelsefull musikalisk aspekt. En del av den forskning som bedrivits och som bland annat presenterats vid det internationella symposiet i Wenner-Gren Center i Stockholm 5-8/9 1990, kan kanske bidra till att kasta nytt ljus över kopplingen mellan språk och musik. Enligt Pierrehumbert (1990) finns en hierarkisk, icke-rekursiv prosodisk struktur i både musikframföranden och språkets fonologi.

Scherer (1990) tar fasta på själva den mänskliga rösten som enligt honom spelat en central roll i såväl musikens som språkets utveckling. Vokalisationer av mänsklig affekt är det närmaste vi kan komma renodlade biologiska känslouttryck och kommunikationsformer. I samband med ansträngning höjs t.ex. rösten till en högre frekvens. Gråtande och skrikande härmas och kommer till användning som musikaliska uttryck bland annat redan i tidiga operor. Scherer tror att

kommunikation av affekt och känslor via vokalisation kan vara grunden i både musik och tal. Prosodi och andra extra- eller paralinguistiska språkliga aspekter kan ha stor betydelse och utformas i förhållande till talarens attityd och känslotillstånd. Önskan om att göra behagligt intryck kommer ofta till uttryck i form av en mjukare tonkvalitet i rösten. En skarp karaktär på vokalerna kan ge ett energiskt och glatt intryck. En mörk tonkvalitet kan tolkas som att personen är ledsen eller bekymrad. Rädsla kan uttryckas med hjälp av en stor tonhöjdsvariation. Ett långsamt tempo kan förknippas med sorg, medan ett snabbare tempo kan ge intryck av ilska eller rädsla, etc.

I likhet med språket har musik ett uttal och ett tonfall. En utländsk språklig brytning beror i regel inte bara på att konsonanter och vokaler uttalas på ett annorlunda sätt utan också på en avvikande prosodi, d.v.s. skillnaden i melodi, talrytm och betoningar, vilket i värsta fall kan ge upphov till kommunikationssvårigheter. Ogenomtänkta *emfaser* i ett musikaliskt framförande kan på motsvarande sätt förändra den musikaliska "innehållsbördan" och medföra att det "budskap" som kanske var kompositörens ursprungliga intentioner fördunklas. Med *emfaser* avses här accenter eller andra slags betoningar, både de som finns i nottexten eller valts av andra skäl, som *utförs* akustiskt med hjälp av olika speltekniska åtgärder.

Även om många i likhet med Meyer (1967/1992) hävdar att det musikaliska förloppet främst syftar till estetiska upplevelser utan att ha någon bestämd annan avsikt i sig självt, kan det ändå vara viktigt, åtminstone med hänsyn till den innehållsbörd som betingas av en bestämd musikforms interna uttryckskod (Meyer, 1956/1979), att bli mera medveten om var musiken har sina naturliga betoningar och tonvikter samt att tillägna sig en bättre känsla för rörelsen mellan dessa tillfälliga "mål".

Lehiste (1990) ser diktkonsten som ett mellanled mellan polerna tal och musik vilka kan sägas befinna sig på var sin ytterända av en skala. Om man utgår från talet och abstraherar bort orden men behåller musiken, kommer man enligt Lehiste till skalans motsatta ända.

Lerdahl och Halle (1990) jämför prosodin i diktkonst och musik. Inom båda förekommer en interaktion mellan begreppen meter och

rytm, och enligt Fant, Kruckenberg och Nord (1990) görs det i samband med analys av diktkonst i likhet med i musikaliska sammanhang numera en klarare distinktion mellan dessa element. Meter är det abstrakta mönster som bildas i växlingen mellan svaga och starka stavelser. Rytmen är resultatet av växelspelet mellan det abstrakta mönstret och den normala rytmen i prosa. Vid diktläsning kan metern bara realiseras delvis på grund av det naturliga motståndet i språket mot regelbundna metriska mönster. Prosodin i språket kan störas när den trängs in i ett metriskt schema. Själva spänningen mellan meter och rytm upplevs som något fruktbart.

En viktig skillnad mellan musik (och i viss mån även lyrik) och det vanliga språket, betraktat som ren akustisk företeelse, är framhållandet av det rytmiska elementet med hjälp av metriska förlopp som bygger på mer eller mindre regelbundna pulsslag, varav vissa markeras på olika sätt, vilket i sin tur ligger till grund för upplevelsen av musikens indelning i taktenheter och taktperioder på flera nivåer. Periodiciteten är ofta symmetrisk till sin karaktär, kanske på grund av influenser från dansmusik (Valkare, 1997, s. 94). Fant, Kruckenberg och Nord (1990) skriver följande om rytm:

Rhythm implies repetitions of simple or more complex events that form groups of regular patterns. Even if a sequence of events is not regular a human observer tends to impose a rhythmical interpretation. The two fundamental aspects of rhythm are thus the group pattern and the repetition rate. An example of a group pattern is the composition of a metrical foot, e.g. the weak-strong sequence of syllabic elements of an iambic foot and the strong-weak sequence of a trochaic foot. (s. 380)

Utan det rytmiska elementet skulle mycket musik mista en del av sin känslomässiga kraft. I det vanliga talade språket finns visserligen också en rytm, men den saknar regelbunden puls, och därför flyter den språkliga rytmen på ett friare, mera obundet sätt, samtidigt som den ger ett betydligt mera komplext intryck. Språkets primära syfte är oftast att förmedla ett konkret budskap. Den mer eller mindre regelbundna puls som förekommer implicit i nästan all slags musik men som nästan helt saknas i det talade språket, ger upphov till upplevel-

sen av en interaktion mellan puls och rytm, något som många musikvetare lagt ned stor möda på att försöka analysera närmare.

Enligt tankar som formulerats i "Musik, språk och interpretation" (Fridell, 1997) verkar musiken ofta mera levande när den frigör sig något från sin ibland, delvis beroende på notskriften, schematiserade karaktär och i stället närmar sig det mera elastiska talade språket. Musik som framförs med viss rytmisk flexibilitet kan nästan få ett slags språkligt deklamatorisk prägel. Men upplevelsen av en sådan friare musikaliska deklamation betingas samtidigt av den motvikt och fasta bakgrund som en regelbunden puls tycks utgöra. Kontraster och motsatsförhållanden har en tendens att kunna förstärka varandra ömsesidigt.

Därmed inte sagt att den regelbundna pulsen har en lika framträdande och dominerande roll inom all slags musik. Ett vanligt estetiskt ideal inom den västerländska konstmusiken är att pulsen inte framträder så tydligt som i många andra musikformer. Det har gjorts försök att popularisera en del kända klassiska musikstycken genom arrangemang med bas och trummor, men frågan är om inte detta innebär att andra dimensioner i musiken går förlorade. När pulsen i den klassiska musiken i de flesta fall får framträda på ett något diskretare sätt, verkar musiken ofta mera levande och organisk till sin karaktär, vilket kan upplevas som ett närmande till det talade språket och den mänskliga rösten.

Med en regelbunden puls som antyds med enkla och subtila medel, verkar den musikaliska tolkningen i regel mest naturlig. Musik kan låta nästan som lyrik, som en tonernas poesi, men då får den varken skanderas eller framföras alltför rytmiskt ostrukturerat.

2.4. Metrik, puls och tyngdpunkter

Ovanstående jämförelse mellan musik och språk inbegriper alltså bland annat frasering, musikalisk "meningsbyggnad", indelningsmönster, betoningar och rytmiska strukturer, d.v.s. sådant som faller under benämningen metrik.

I Bonniers musiklexikon (1975) definieras begreppet metrik på följande sätt:

...i musiken taktläran (till skillnad från rytmiken, läran om rörelsen som sådan). Metrikens uppgift är — utom att undersöka och klassificera taktarterna — att klarlägga de principer, efter vilka takterna grupperas till större enheter. Denna gruppering grundar sig främst på begreppen symmetri och upptakt. (s. 254)

Men ordet metrik används ofta i en vidare betydelse avseende ett musikstyckes totala rytmiska, harmoniska och melodiska struktur, d.v.s. för att klargöra även andra slags indelningsmönster än den noterade taktindelningen.

Det engelska begreppet *meter* definieras av Berry (1985) som "a punctuation of time by events of the classification 'accent' "(s. 7). Benjamin (1984) skriver följande:

What distinguishes meter from many other musical topics is the vast difference between its immediate problems and its more abstract issues, in terms of how approachable they are or how susceptible they are to anything like satisfactory resolution. To be sure, this difference exists in other areas of music study; it is just that, where meter is concerned, it is more acute. (s. 355)

På grund av skäl som kommer att framgå av den diskussion som förs längre fram i detta kapitel, kallas de markerade pulsslåg som bland annat ligger till grund för *metern* samt musikstyckets rytmiska struktur *tyngdpunkter*. Orsaken till att det engelska ordet *meter* lämnas ööversatt är avsaknaden av ett svenskt begrepp som helt täcker den innebörd som avses.

Med *meter* menas här i första hand det som på notpapperet representeras av styckets taktindelning och som (i lyckligaste fall!) upplevs akustiskt som en grundpuls organiserad i ett periodiskt system. För att skilja denna metriska aspekt från begreppet metrik i största allmänhet använder Berry sig av begreppet "bar-line meter". Edlund (1994) skiljer mellan "inherent meter" och "notated meter".

En av huvudtankarna i denna uppsats är att det bakom metern i betydelsen "notated meter" döljer sig ett psykologiskt fenomen av betydligt mera djupgående och grundläggande slag för den musikaliska upplevelsen än blott och bart en matematiskt motiverad indelningsstruktur.

Edlund (1993b) beskriver interaktionen mellan meter och rytm på följande sätt:

Often meter is regarded as the aspect of layered, coinciding regularity within the greater and very complex phenomenon of rhythm. But it is also described as an independent force opposing or dominating the rhythm, or as a hierarchical framework that the rhythm has to comply with, embellish or characterize.

Part of the confusion seems to be due to the fact that though the meter is indicated by the musical notation, the metric signs do not refer to any events or special actions. Indeed, to an untheoretical mind notated meter might appear to be there only to redundantly confirm what the musical structure itself would tell a musically informed player anyway. However, it comes closer to the truth to say that metric signs are meant to somehow modify the way musical events are rendered (and read) — an observation that suggests that in order to formulate the relationship between rhythm and meter one must search beyond notation. (s. 1-2)

Tyngdpunkterna utgör fundamentet för den metrik som betingas av grundpulsens organisation i taktart och taktindelning, till skillnad från metrik betingad av själva den musikaliska strukturen utan hänsyn till själva taktmetern. Sistnämnda metrik inbegriper viktiga toner, harmonier, rytmer o.dyl. som kompositören eller utgivaren markerat med dynamiska accenter och andra slags betoningar, utan att tonerna har funktionen av tyngdpunkter. Rytm, metrik och meter hänger naturligtvis ihop i ett komplicerat samspel. De är oskiljaktigt sammanflätade; det finns en omedelbar förbindelse och en betydande interaktion dem emellan. En bättre förståelse av detta samspel kan hjälpa oss upptäcka var i den musikaliska strukturen tyngdpunkterna döljer sig.

I många musikstycken döljer sig en avsiktligt komponerad konflikt mellan meter och det melodiska skeendet, och för att denna konflikt skall komma till sin rätt som musikaliskt uttrycksmedel, krävs enligt

Levy (1995) en fast puls. Utan den "fasta" bakgrund som en grundläggande puls med mer eller mindre periodiskt återkommande tyngdpunkter utgör, kan musiken upplevas som rytmiskt ostrukturerad, vilket gör att den mister något av sin uttryckskraft.

Det verkar finnas en starkt suggestiv och nästan hypnotisk kraft i en regelbunden puls; i vissa stunder kan den i kombination med de klingande tonernas magiska kraft nästan "förtrolla" oss, väcka de djupaste känslor till liv, fångla våra sinnen och rentav ta hela vår kropp i besittning. Musiken tycks kunna nå kontakt med det allra innersta i vårt väsen, med själva barnets nakenhet inom varje individ, långt bortom alla skrankor och sociala färdigheter. I musikens puls symboliseras hjärtats slag och blodets kretslopp. Risset (1990) skriver följande:

Music assumes a sacred function in most civilizations, including ours. Music has been said to derive from chant. Indeed, there is no word for "music" in some societies which practice chant or singing and which have a word for it. The primeval role for music — and specially the combination of speech and music — is probably religious, incantatory and magic. (s. 369)

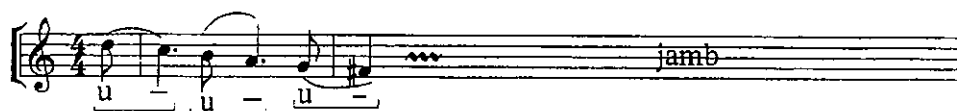
Petsche, Rappelsberger, Filz och Gruber (1990) menar att "the concept of a beat, a musical pulse underlying any melody, is fundamental to any kind of music; in the most primitive civilizations, it is even the predominant musical quality (s. 318)".

2.5. Musikens rytmiska struktur

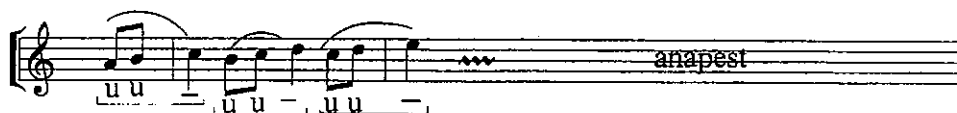
Med hjälp av Cooper och Meyers (1960) analysmetod kan ett musikstycke indelas i rytmiska grupperingar av olika karaktär som kategoriseras enligt verslärans *versfötter*:

Jamb	u—
Anapest	uu—
Troké	—u
Daktyl	—uu
Amfibrakos	u—u

2a)



2b)



2c)



2d)



2e)



Notexempel 2

Alla typer av versfötter kan enligt Cooper och Meyer förekomma i vilken taktart som helst och bilda rytmiska grupper på olika arkitektoniska nivåer. Grupperna innehåller betonade och obetonade toner eller tonsammansättningar. En och samma rytmiska grupp kan bara ha *en* betonad ton men flera obetonade. Tecknet "—" betyder här den betonade tonen i versföten och "u" de obetonade tonerna (se notexempel 2a-e). En versfot är antingen stigande (jamb, anapest), fallande (troké, daktyl) eller en kombination av båda karaktärerna (amfibrakos). I stigande rytm fungerar de obetonade tonerna som upptakt (eng. anacrusis) till den betonade tonen. I en fallande rytm bildar de obetonade tonerna efterslag (eng. afterbeat) till den betonade tonen. I en amfibrakosgrupp finns både upptakt och efterslag.

3a)



3b)



3c)



3d)



3e)



3f)



Notexempel 3

Den rytmiska strukturen är som framgår delvis oberoende av taktindelningen, och grupperna sträcker sig ofta över taktgränserna. Ofta råder en tvetydighet i den rytmiska grupperingen; en ton kan således uppfattas samtidigt som inledningen till en grupp och avslutningen på en föregående (notexempel 3a). Obetonade toner kan ibland upplevas tydligare som efterslag i en rytmgrupp, när musikern i sitt framförande sätter in dem tidsmässigt närmare den föregående betonade tonen. Ett diminuendo i slutet av en grupp kan accentuera upplevelsen av fallande rytm ytterligare. Om musikern i stället sätter in de obetonade tonerna tidsmässigt närmare den efterföljande betonade tonen, upplevs de ibland lättare som upptakt i den rytmgrupp i vilken denna ingår. En sådan sen upptakt kan kallas svag, lätt eller *passiv*. Men det förekommer även ofta att en musiker sätter in den rytmiska upptakten något tidigare, d.v.s. något längre ifrån den närmast efterföljande be-

tonade tonen, och en sådan upptakt kan kallas tung, stark eller *aktiv*. Genom att markeras med t.ex. en dynamisk emfas blir risken mindre att den förlorar sin upptaktskaraktär och i stället uppfattas som efterslag i förhållande till närmast föregående rytmiska grupps betonade ton. En metriskt obetonad ton med emfas symboliseras med tecknet "ú". Ett crescendo i början av en grupp kan förstärka upplevelsen av stigande rytm ytterligare.

För att en grupp toner skall upplevas som en rytmisk enhet måste den betonade tonen i versfoten i något avseende skilja sig från de övriga, antingen på grund av t.ex. musikens immanenta melodiska eller harmoniska struktur eller också genom att musikern på något sätt framhäver den med hjälp av t.ex. dynamiska eller *durativa* medel (avseende tidslängd). Rytmupplevelsen beror på att det går att urskilja en skillnad mellan de metriskt tunga och lätta delarna i en grupp, och en ton upplevs alltså som betonad, när den i någon form avviker från övriga toner. Själva avvikelsen ger intryck av betoning. Lester (1986) menar att varje form för förändring eller avvikelse i det musikaliska skeendet kan upplevas som betoning. Men avvikelsen måste hålla sig inom rimliga gränser för att samhörigheten skall bestå; om tonen är alltför avvikande, uppfattas den som fristående från den rytmiska gruppen.

En ton på en svag taktdel med dynamisk emfas eller speciell artikulation behöver som nämnts dock inte nödvändigtvis uppfattas som versfotens betonade ton; i vissa fall förstärker sådana emfaser rentav intrycket av tonens funktion som obetonad inledning på en rytmisk grupp (notexempel 3b). Det råder ett mycket komplicerat samspel mellan en stor mängd faktorer betingat av det musikaliska sammanhanget (förhållandet mellan enskilda toner, musikens struktur, tempo, spelkaraktär, musikens rörelse och gestik, eventuella pauser, notvärden, melodik, harmonik, dynamik, klangfärg, etc.), och det är detta samspel i sin helhet som avgör hur den rytmiska indelningen till sist kommer att uppfattas, även om puls och meter här spelar en utslagsgivande roll.

Det är viktigt för en musiker att ha klart för sig den många gånger stora skillnaden mellan det denne själv tycker sig gestalta med hjälp av diverse speltekniska och uttrycksmässiga åtgärder, och det som en

åhörare upplever. Det är t.ex. inte säkert att ens en kraftigt dynamiskt markerad ton alltid upplevs som metriskt betonad, och omvänt kan en ton ibland upplevas som betonad även fastän den i ett framförande inte ges någon speciell emfas. Förutom rent utommusikaliska faktorer är det alltså det totala musikaliska sammanhanget som avgör hur något upplevs psykologiskt, och inget fenomen kan därför i grunden granskas helt avskilt från alla andra. Inom musiken relaterar sig varje enskild företeelse till alla andra musikaliska företeelser. Enbart en emfas är därför ingen garanti för att en ton uppfattas som betonad i en rytmisk gruppering, och för övrigt behöver den betonade tonen i gruppen inte heller alltid ges någon speciell emfas för att låta betonad vid ett framförande.

Rytmiska upptakter och ibland även efterslag kan alltså utföras med emfas utan att för den skull upplevas som betonade i de rytmiska grupperingarna. Med hjälp av artikulationer och dynamiska emfaser kan t.ex. en troké tolkas om till en jamb (notexempel 3c). Eftersom den rytmiska grupperingen i en musikalisk struktur sällan är helt solklar, finns det i regel utrymme för flera olika tolkningsalternativ. Det är upp till interpreten att själv välja rytmisk gruppering i ett motiv som t.ex. notexempel 3d. Små rytmiska förskjutningar kan t.ex. förvandla en jamb till en troké och en anapest till en daktyl eller omvänt. Om åttodelarna i notexempel 3d flyttas tidsmässigt närmare första slaget i nästa takt kan de uppfattas som en passiv upptakt och rytmen blir då stigande (notexempel 3e), men om de i stället placeras något tidigare vilket ökar avståndet mellan dessa och det första slaget i nästa takt, kan rytmen uppfattas som fallande (notexempel 3f).

En utvecklad spelteknik möjliggör en behaglig balans mellan enskilda toners och grupperers krav på artikulation och deras sammanfogande till längre musikaliska linjer. I motsats till ett spelsätt med små rytmiska förskjutningar av den typ som notexemplen 3e och f illustrerar, kan ett spelsätt med större jämnhet och balans tillåta upplevelsen av att en möjlig fallande och en möjlig stigande rytmisk karaktär överlappar varandra i en integrerad enhet. Med detta jämnare spelsätt kan interpreten sedan laborera med små subtila rytmiska avvikelser så som i de ovan nämnda exemplen för att på detta sätt möjliggöra en musikalisk upplevelse som växlar mellan fallande och stigande ryt-

mer, allt efter behag och med hänsyn tagen till det musikaliska sammanhanget.

En musiker har enligt Levy (1995) makt att genom sitt framförande forma lyssnarens upplevelse. Hon skriver om "... the performer's power to communicate those functional ambiguities that arise when a passage in music could be a beginning or an ending [...] of a section of a composition, at some structural level" (s. 151). Musik kan alltså ofta vara tve- eller mångtydig till sin karaktär, vilket möjliggör flera tänkbara tolkningsalternativ. En musikalisk situation är enligt Levy mångtydig (eng. ambiguous) om den samtidigt eller nära i tid ger upphov till minst två definierbara möjligheter och innebörder.

Levy påpekar att musikalisk mångtydighet i regel fungerar som medvetet komponerade, ofta vitsiga dubbeltydigheter, och är alltså inte samma som osäkerhet eller vaghet. Då gäller det för en exekutör att kunna kommunicera båda funktionerna samtidigt i sitt spel. Det finns musikaliska händelser som kan likna varann ljudmässigt men skilja sig åt i innebörd. Temat i trion i menuetten i Mozart's Jupitersymfoni är enligt Levy ett exempel på dubbelmening som baserar sig på diskrepansen mellan funktion och tonernas placering. För att kunna uppfatta och uppskatta detta slags dubbeltydighet måste lyssnaren dock vara initierad i den innebörd som betingas av musikens konventionella syntax. I samband med den upplevda tvetydigheten måste det finnas en sorts kognitiv samtidighet som refererar till den alternativa innebörden, vilket nödvändigtvis förutsätter att minnet är involverat.

När musikstycken analyseras med utgångspunkt från versfötter kan flera olika arkitektoniska nivåer tillämpas samtidigt (notexempel 4a och b). I notexempel 4c framgår tydligt att varje betonad eller obetonad del i en rytmgrupp på en högre arkitektonisk nivå kan innehålla flera såväl betonade som obetonade toner hörande till rytmiska grupperingar på lägre arkitektoniska nivåer, vilket bland annat innebär att en lägre nivåns betonade toner mycket väl kan ingå som element i de obetonade delarna av rytmiska grupper på högre arkitektoniska nivåer, samtidigt som en lägre nivåns obetonade toner kan ingå i de betonade delarna av rytmiska grupper på högre arkitektoniska nivåer.

4a) (W. A. Mozart: ur stråkkvartett K 464 A-dur, Menuett.)

4b) Presto *ff* (F. Schubert: ur Wandererphantasie.)

4c) Allegro Moderato *pp* (F. Schubert: ur pianotrio B-dur)

4d)

Notexempel 4

I samband med harmoniska kadenseringar och på en arkitektonisk nivå, där delarna i en rytmisk grupp är kongruenta med harmoniväxlingarna, är det alltid tonikan som enligt Cooper och Meyers system är betonad (notexempel 4d). Detta kan kanske vid första anblick verka litet förvånande, eftersom det enligt vedertagen spelpraxis är vanligt i samband med en kadens i slutet av en fras att lägga större

emfas på t.ex. subdominanten och på dominanten än på tonikan. En förklaring till denna skenbara motsägelse skulle kunna vara att tonikan just på grund av sin underförstått betonade roll inte behöver ha någon emfas, medan subdominanten eller dominanten ofta behöver någon form av emfas som kompensation just för att de ur en rytmiskt synvinkel är obetonade. I vilket fall som helst visar detta än en gång att det bör noga skiljas mellan emfaser som används i en praktisk spelsituation och toner som teoretiskt sett enligt analysmetoden utgör versfotens betonade delar.

Även längre musikaliska förlopp kan analyseras med utgångspunkt från denna metod. I notexempel 5a anges den rytmiska strukturen i en åttataktersperiod. Cooper och Meyer applicerar t.o.m. metoden på de formmässiga delarna i en hel sats ur ett musikstycke (notexempel 5b).

5a) (F. Schubert: ur symfoni nr. 5, Menuett.)

Allegro molto

5b)

Notexempel 5

Det är givetvis svårt både för interpreten och åhörarna att koncentrera sig på alltför många rytmiskt-arkitektoniska nivåer samtidigt, eftersom det i normala fall tycks finnas en övre gräns för hur mycket det mänskliga sinnet förmår uppfatta av rytmisk komplexitet. I praktiken handlar det därför om att göra ett genomtänkt urval bland de många arkitektoniska möjligheter som står till buds. Cooper och Meyer varnar för att överartikulera rytmiska grupperingar på en lägre arkitektonisk nivå, eftersom detta lätt försvagar frasens övergripande rytmiska

struktur. Och om frasen försvagas, försvagas även de mindre rytmiska grupperingarna trots motsatt avsikt.

För en mera uttömmande redogörelse för Cooper och Meyers analysmetod hänvisas till deras bok. Avsikten med denna översikt av några av metodens mest grundläggande principer har främst varit att underlätta förståelsen av mitt resonemang om musikens tyngdpunkter som är huvudtemat i detta kapitel.

2.6. Potentiella och faktiska tyngdpunkter

Trots det oskiljaktiga samspel som råder mellan rytmiska grupperingar av det slag som diskuterats ovan och själva metern, d.v.s. det som i nottexten representeras av den noterade taktindelningen, utgör det sistnämnda en något annorlunda form för metrisk indelningsgrund, bland annat på grund av att de indelade enheterna inte alltid blir helt kongruenta med de rytmiska grupperingarna. Men precis som när det gäller de rytmiska grupperingarna, utgör även nottextens notvärden, taktart, taktenheter och taktperioder i sig själva byggelement på flera arkitektoniska nivåer i ett hierarkiskt system, alltifrån de kortast tänkbara notvärdena upp till de längst tänkbara sammanslagningarna av taktenheter till stora block och perioder. På den arkitektoniska nivå som representeras av nottextens taktindelning, motsvaras de rytmiska grupperingarnas betonade noter av s.k. starka taktdelar. Men eftersom begreppet starka taktdelar normalt inte används för betonade noter på andra arkitektoniska nivåer än de noterade taktenheterna, så som den första betonade noten i en gruppering bestående av fyra sextondelar eller den mest betonade noten i en åttataktersperiod, kommer hädanefter i stället begreppet *tyngdpunkter* att användas konsekvent.

Det som bland annat skiljer en tyngdpunkt från den betonade delen i en rytmisk gruppering enligt Cooper och Meyers modell, är att det i en indelningsenhet som grundar sig på metern och inom ramen för en och samma stämma, aldrig kan finnas mera än en enda not åt gången som kan representera den primära tyngdpunkten, och detta oavsett arkitektonisk nivå. Förutom primära tyngdpunkter går det även att tala om sekundära tyngdpunkter, vilket strax kommer att förklaras. Dessutom gäller det också att skilja mellan det i det närmaste obegränsade

antalet av s.k. potentiella eller teoretiskt möjliga tyngdpunkter och de relativt få tyngdpunkter som en musiker brukar välja att gestalta i sin tolkningsversion. Vilka av de otaliga potentiella tyngdpunkterna som i praktiken kan användas som *faktiska* tyngdpunkter, avgörs helt och hållet av det musikaliska sammanhanget.

6a)

6b)

6c)

6d)

6e)

(J.-L. Tulou:
ur 12e Grand Solo op. 94
pour flûte et piano.)

Notexempel 6

En matematisk-metrisk uppställning ger en enkel och tydlig överblick över de potentiella tyngdpunkternas förekomst på flera arkitektoniska nivåer (notexempel 6a). De s.k. primära potentiella tyngdpunkterna kan i detta fall lätt påvisas inom ramen för notexemplets matematiska enheter bestående av fyra lika notvärden i jämn indelning från fjärdedelsnoter till 32-delsnoter. Teoretiskt sett går det naturligtvis att fortsätta med ännu kortare notvärden än i exemplet. Tyngdpunkterna markeras här med symbolen ”+”. Som synes kan en primär tyngd-

punkt bara infalla på starka taktdelar eller på jämna notvärden, och det är enbart den första noten i varje enhet som kan vara primär tyngdpunkt. Noter kan givetvis även delas in i matematiska enheter bestående av exempelvis tre lika notvärden (notexempel 6b). Men i varje enhet bestående av 3, 4, 5 o.s.v. lika notvärden är det alltså alltid den första tonen som är primär potentiell tyngdpunkt. Men genom att det förutom den noterade indelningen alltid också finns en latent indelning med underförstådda notvärden på närmast underliggande arkitektoniska nivå, kan det i många musikaliska sammanhang finnas skäl för att förutom de primära tyngdpunkterna i större eller mindre grad beakta de s.k. sekundära tyngdpunkterna som i notexempel 6c markerats med symbolen ”*”.

I praktiken uppnås ofta ett smidigare musicerande som gör musikens linjära prägel större rättvisa med faktiska tyngdpunkter på en högre arkitektonisk nivå än att t.ex. betona varje enskilt pulsslåg i en taktenhet. Av denna anledning är det vanligt att dirigenter slår ett enda slag i en 3-takt i stället för tre slag och ett eller möjligen två slag i en 4-takt i stället för fyra slag.

Notvärdena kan naturligtvis också bilda större enheter tvärs över taktgränserna, och de primära tyngdpunkterna blir då glesare i motsvarande grad (notexempel 6d). I ett avsnitt i ett musikstycke med blandade notvärden finns det följaktligen flera möjliga potentiella tyngdpunkter på olika arkitektoniska nivåer som kan väljas som faktiska tyngdpunkter, vilket notexempel 6e illustrerar. Exemplet är enbart tänkt att åskådliggöra ett renodlat teoretiskt resonemang; många av de tyngdpunkter som markerats bör nog helst inte märkas vid ett framförande. I praktiken gäller det alltid att skilja mellan möjliga tyngdpunkter och faktiska, av det musikaliska sammanhanget motiverade tyngdpunkter (mer om detta i avsnitt 2.18 om "den musikaliska växellådan" på s. 72 ff.). I normala fall skulle en musiker knappast komma på tanken att välja alla de potentiella tyngdpunkterna i 32-delsgrupperingarna som faktiska tyngdpunkter, d.v.s. med den täthetsgrad som angivits i exemplets tredje takt.

Den första halvnoten har en latent indelning i åttondelar på grund av de efterföljande åttondelarna på taktens tredje och fjärde slag. Det kan i detta fall liksom med halvnoten i fjärde takten ha sina fördelar att

mentalt föreställa sig en sekundär tyngdpunkt på det andra slaget, dels för att förvissa sig om att tonen klingar i sin fulla längd och inte kortas av, dels för att undvika ett alltför neutralt eller statiskt spelsätt utan någon form av utveckling eller musikalisk riktning. Men denna "tänkta" tyngdpunkt bör kanske helst inte influera spelet på ett ryckigt sätt i form av någon plötslig eller omotiverad dynamisk eller klanglig ojämnhet.

Det är alltså inte alltid önskvärt att de potentiella tyngdpunkterna kommer till konkret musikaliskt uttryck; det går också att föreställa sig dem rent mentalt. Det kan finnas musikaliska situationer där det är nödvändigt att hålla isär sin inre pulsförnimmelse ifrån yttre pulsmarkeringar i det akustiskt manifesterade skeendet.

De fyra prydnadsnoterna i notexempel 6e kan placeras på eller strax efter taktens fjärde åttondel. En möjlig primär och sekundär tyngdpunkt i ornamentet har angivits, men det finns knappast anledning att framhäva någon av dessa, eftersom hela figuren siktar fram emot h-et på taktens tredje fjärdedel. Nästa takt har en latent sextondelsrytm på grund av figuren på det andra slaget.

Tyngdpunkterna (men långt ifrån alltid grupperingarna) sammanfaller nästan alltid med toner som på motsvarande arkitektoniska nivå är betonade enligt den tidigare diskuterade rytmiska analysmetoden. Det råder således ett intimt samspel och en ständig interaktion mellan musikens melodiska utformning, rytm och meter; allt är sammanflätat och integrerat i en enda stor helhet.

(W. A. Mozart: ur
Sonat för piano
B-dur, Köchel 333.)

The image shows three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The notation includes various rhythmic groupings and accents. Above the notes, there are several annotations: (+) for accents, (*) for phrasing slurs, and (+) for breath marks. Below the notes, there are 'u' marks indicating rhythmic units or groups. The first staff has a sequence of notes with accents and phrasing slurs. The second staff continues the sequence with more complex rhythmic groupings. The third staff shows a final sequence of notes with accents and phrasing slurs.

Notexempel 7

De flesta kompositörer tycks vara väl medvetna om de rytmiska grupperingarnas placering i nottexten och hur de interagerar med den noterade taktindelningen. I notexempel 7 framgår interaktionen mellan tänkbara tyngdpunkter, de interpunktioner som tidigare diskuterats med utgångspunkt ifrån en språklig jämförelse och det föreslagna tolkningsalternativet i musikexempel 1b, rytmiska grupperingar med hjälp av Cooper och Meyers (1960) analysmetod samt de artikulationsbågar som finns i själva nottexten. Den rytmiska analysen med utgångspunkt från versfötter delar som synes inte in noterna på samma sätt som artikulationsbågarna. Den första upptaktsfigurens båge slutar t.ex. precis före taktstreckets, medan rytmen som är stigande fortsätter in i nästa takt. Bågar som slutar före taktstrecken behöver inte nödvändigtvis utesluta en stigande rytm och taktenheter sammanfogade till större block.

Det intima samspel som råder mellan å ena sidan musikens linjära struktur sett utifrån dess rytmiska, melodiska och harmoniska aspekter och å andra sidan de potentiella tyngdpunkterna som framför allt är förbundna med taktindelningen i ett musikstycke är ofta tämligen komplicerat, och i slutändan får varje musiker själv göra en bedömning och tolkning av vilka faktiska tyngdpunkter som bäst kan moti-

veras med tanke på dennes personliga intentioner och det musikaliska skeendet.

2.7. Meter och rytm — en interaktion mellan dåtid och nutid

Frågan är vad som djupast sett döljer sig bakom tyngdpunkterna och metern i egenskap av psykologiskt upplevda musikaliska fenomen representerade av den noterade taktindelningen i ett musikstycke. Det är ofta svårt att få grepp om vad som egentligen är meter och vad som är rytm, eftersom dessa båda faktorer är inflätade i varandra och betingningar varandras existens ömsesidigt. Det totala musikaliska skeendet utgör onekligen en enda sammanhängande akustisk gestalt. I musikaliska sammanhang är det detta skeende som ger upphov till förnimmelserna av puls och meter. I ett "musikstycke" med bara pauser utan någon form för rytmiskt händelseförlopp etableras ingen puls.

Rytm kan däremot som bekant förekomma även utan taktindelning och regelbunden puls. Det talade språket är som tidigare nämnts ett exempel på detta, men det finns även exempel på rytm utan någon bestämd taktindelning i musikens egen värld: gregoriansk sång, recitativ, solokadenser, vissa musikstycken från vårt århundrade m.m. (Cooper & Meyer, 1960).

Pulsupplevelsen är intimt förknippad med upplevelsen av tempo. Bengtsson et al. (1969) skriver följande:

Tempo är en traditionsförankrad term, och tempo bör betraktas som ett specialfall av hastighet, nämligen avseende antalet (mer eller mindre) regelbundet återkommande betoningsmoment per tidsenhet, annorlunda uttryckt en typ av upplevd "pulshastighet" (alltså ett frekvensbegrepp). Musik som inte leder till upprättandet av ett sådant tidsmetriskt referenssystem — en viss "pulsnivå" — kan inte sägas ha ett bestämt "tempo"; däremot kan man alljämt tala om ljudhändelsernas upplevda varaktighet, hastighet, "täthet" och eventuellt regelbundenhet i tiden. (s. 59)

Många musikforskare (förutom Cooper och Meyer t.ex. Meyer, 1956/1979; Benjamin, 1984; Berry, 1985) har brottats med att analy-

sera interaktionen mellan meter och rytm. Inom vetenskap föredras i regel reduktionistiska förklaringar där helheten förklaras genom enskilda detaljer. Ett allmänt intryck är att det finns en motvilja mot ett synsätt som innebär en tudelning mellan meter och rytm. Eftersom metern i stor utsträckning är svårgripbar ur analysmässig synvinkel, finns ibland rentav en tendens att förneka dess existens som självständigt fenomen. Puls, taktart, taktindelning och därmed metern anses vanligen som en sekundär produkt som är helt underordnad musikens rytmiska, melodiska och harmoniska skeenden.

Metern utgörs av minst två skikt: en regelbunden fortlöpande puls och vissa mer eller mindre regelbundet återkommande markerade pulsslåg. Att vissa pulsslåg markeras i förhållande till andra ger upphov till förmimelsen av s.k. starka och svaga taktdelar. Taktstrecken i nottexten ger vanligtvis information om betoning mönstret i ett musikstycke och var de potentiella tyngdpunkterna finns på den arkitektoniska nivå som de noterade taktenheterna representerar.

Hjärnan strukturerar automatiskt sinnesintryck av en viss täthetsgrad i perioder enligt Cooper och Meyer (1960), vilka också nämner att pulskänslan stannar kvar i lyssnarens sinne och muskulatur. Bengtsson et al. (1969) hänvisar till Miner som hävdade att upplevelsen av rytmisk gruppering har sin grund i muskelrörelser eller muskelspänningar.

Det är i synnerhet i den allra första början av ett musikstycke som förmimelsen av puls och meter etableras i lyssnarens sinne, och när dessa element väl präntats in, tycks de alltså kunna fungera helt "självgående", åtminstone ett tag framöver och även efter det att musiken upphört med att klinga.

Ett exempel på detta är när rutinerade jazzmusiker kan hålla kvar sin inre pulskänsla utan att förvillas när musiken ändrar karaktär från en tydligt markerad och periodisk metrisk indelning till en mer komplex struktur så som t.ex. vid ett rytmiskt komplicerat trumsolo.

I en flerstämmig sats är det vanligt att pulsförmimelsen understöds genom att någon eller några stämmor, ofta växelvis, står för det rytmiska eller spelar en mera ackompanjerande roll i förhållande till vil-

ken en eller flera andra stämmor spelar en rytmiskt något friare och i vissa fall "solistiskt" präglad roll. Denna rollfördelning mellan stämmorna är emellertid långt ifrån alltid given. Kontrapunktiken i viss polyfonisk musik kan innebära att alla stämmor är likvärdiga och innehåller en likartad roll samtidigt. Dessutom finns stycken för t.ex. solo-instrument, där ingen annan stämma kan överta ansvaret för pulsförnimmelsens vidmakthållande.

Pulsförnimmelsen tycks till stor del basera sig på minnesfunktionen. Bengtsson et al. (1969) påpekar att det "mellan upplevelserna i nuet och dem som passerar nuupplevelsens gräns (blivit mer eller mindre tydliga 'minnesbilder') försiggår integrationsprocesser o.d. i växelverkan (s. 59)".

Om så är fallet representerar interaktionen mellan meter och rytm i själva verket en interaktion mellan å ena sidan ett kvarvarande intryck av det tidigare musikaliska skeendet som etablerat pulsförnimmelsen i kraft av minnesfunktionen, och å andra sidan ett efterföljande musikaliskt förlopp som i vissa fall nästan kan upplevas som ett slags skikt som flyter ovanpå det pulsinttryck som upprättats (men som hela tiden förändras och revideras under spelets gång på grund av det kontinuerliga musikaliska skeendet). Enligt ett sådant synsätt kan alltså upplevelsen av förhållandet mellan meter och rytm i ett musikstycke sägas vara betingad av en ständigt pågående interaktion mellan dåtid och nutid!

2.8. Växelspelet mellan meter och rytm ur ett estetiskt perspektiv

Numera betraktas den noterade taktindelningen ibland som en rent praktisk strukturering av det musikaliska skeendet för att hjälpa musikern att lättare orientera sig i notbilden i stället för ett skriftligt uttryck för en faktor med självständig uttrycksmässig status. Men på 1700-talet fanns en föreställning om metern som ett grundläggande musikaliskt uttrycksmedel. I Bang-Mather (1973) framhålls meterns expressiva betydelse i 1700-talsmusik. Hon citerar bland annat Freillon-Poncein som 1700 skrev att "meter is the most beautiful thing we have in music" (s. 3) och Bordet som 1755 hävdade att "meter should be considered the soul of music" (s. 3).

Uhde och Wieland (1989) ser dans och språk som två musikaliska grundelement: dans är det rytmiskt regelbundna i musiken, d.v.s. takt, periodicitet, det vertikala, medan språket innebär frihet, oregelbundenhet, deklamation, uttryck, anarki och det horisontella. Musiken pendlar i allmänhet mellan dessa båda poler.

En lärarkollega beskriver interaktionen mellan meter och rytm i sitt spel som en känsla av att "spela duett med sig själv". En annan kollega uttrycker sig på ett annat sätt: "Det gäller att få rytmen att svänga mot metern".

Valkare (1997, s. 4 ff.) ger uttryck för att den metriska grunden kan ha en direkt musikalisk funktion som spelar aktivt mot den klingande rytmen. Han påpekar att det i nutida musik ofta saknas en traditionell metrisk organisation, d.v.s. taktstreck, en regelbunden pulsation och referens till en underliggande taktarts metriska mönster. Shove och Repp (1995) tror att en av orsakerna till den begränsade publika uppskattningen av viss slags nutida musik kan vara att den inte förmår framkalla upplevelsen av en naturlig rörelse hos den som lyssnar, eftersom den huvudsakliga tonvikten i stället läggs på klang och abstrakta tonala mönster.

Med tanke på att en del tydligen finner ett musikaliskt och estetiskt egenvärde i växelspelet mellan meter och rytm, borde det åtminstone ur ett musikaliskt interpretationsperspektiv vara fördelaktigt att föreställa sig en tydligare distinktion mellan dessa båda element.

2.9. Taktenheten som tidrum

Om det är riktigt att sinnet strukturerar sinnesintryck i perioder och att pulsförnimmelsen stannar kvar ett tag (jfr. Cooper & Meyer, 1960), skulle de noterade taktenheterna i många fall kunna betraktas som en *optisk symbol* över denna förnimmelse av organiserad puls och den därmed förbundna förväntningen om en fortsatt puls framkallat av ett tidigare musikaliskt skeende i sinnet hos den som lyssnar. Men ur samma perspektiv innehar det som taktenheterna representerar även rollen av ett slags avgränsat rum av indelad tid åt det musikaliska skeende som följer fortsättningsvis. Det sistnämnda kommer alltså, på

motsvarande sätt som det kommer till visuellt uttryck i en nottext, att utgöra ett slags musikaliskt innehåll som fyller upp taktenheten, vilken som nämnts symboliserar den puls som etablerats genom det tidigare musikaliska skeendet. Enligt denna modell fungerar metern således både som musikaliskt tidsmått och ett slags tidrum som hyser ett akustiskt klingande musikaliskt innehåll.

Detta innebär i sin tur att metern som musikaliskt element betraktad och representerad av de noterade taktenheterna förutom att ha "byggts upp" och etablerats i sinnet med hjälp av det som dithills har "passerat revy" i musiken, även fungerar som ett slags tidsmässigt *kärl* åt det fortsatta musikaliska skeendet. Metern får därigenom även rollen av ett slags bakgrund eller *fiktiv "scen"* på vilket det fortsatta musikaliska händelseförloppet eller skådespelet utspelar sig.

Det nya musikaliska händelseförloppet förvandlas i sin tur kontinuerligt till att utgöra en ny bakgrund eller scen åt det musikaliska skeendet som följer därnäst. Enligt denna bild kan alltså den pågående musikaliska upplevelsen ständigt refereras bakåt i tiden till det intryck som det förflutna musikaliska skeendet framkallat, samtidigt som den bildar bakgrund åt det musikaliska skeende som följer efteråt.

Det kan kanske verka som en tämligen befängd idé att jämföra taktenheterna med ett slags rum eller kärl, genom vilket det musikaliska flyter fram, men med hjälp av denna tankemodell skulle möjligtvis vissa musikaliska företeelser och uttrycksmedel som kan ha betydelse för det musikaliska framförandet lättare kunna förklaras.

2.10. Interaktionen mellan meter och rytm som uttrycksmedel

Att betrakta taktenheterna som tidrum kan väcka den ur uttrycksmässiga synpunkt intressanta frågan om vissa takter så som representerande en förväntad pulshastighet ibland skulle kunna tänkas ha en större tidsmässig utsträckning än sitt akustiskt klingande innehåll, d.v.s. summan av de notvärden som ingår. Det skulle kanske vara möjligt att föreställa sig ett slags musikaliskt "luftelement" som medger ett visst tidsmässigt "spelrum" inom ramen för den noterade taktenheten.

Figur 1a illustrerar hur det musikaliska innehåll som ryms inom en taktenhet kan "trängas samman" en aning ur notvärdesmässig synvinkel, genom att spelas med en något för snabb pulshastighet jämfört med pulsslagens förväntade hastighet som ju grundar sig på den förnimmelse som redan finns etablerad sedan tidigare och som kanske inte omedelbart förändras eller utplånas ur sinnet på grund av mindre rytmiska avvikelser (jfr. Cooper & Meyer, 1960). Ett sådant spelsätt resulterar i ett litet tidsmellanrum som gör att nästa taktenhets första slag måste väntas in en smula, åtminstone om detta slag givits rollen av en faktisk tyngdpunkt i det tolkningsalternativ som valts.



Fig. 1a

Den faktiska tyngdpunkten har ofta funktionen av ett slags koordinations- eller synkroniseringspunkt där "ordningen" mellan meter och rytm korrigeras och återställs. Det är alltså företrädesvis det musikaliska skeendet mellan två faktiska tyngdpunkter som kan göras till föremål för medvetna uttrycksmässiga rytmiska avvikelser, medan själva tyngdpunkten kan fungera som ett sorts mötes- eller uppsamlingsplatser. I vissa fall går det givetvis även att laborera med rytmiska avvikelser i förhållande till tyngdpunkterna. När en ton sätts in tidigare eller senare i förhållande till den förväntade tyngdpunkten, upplevs en tillfällig divergens mellan meter och rytm, men för att det musikaliska helhetsintrycket skall låta naturligt, bör kanske detta avvägas på ett smakfullt balanserat sätt. Under förutsättning att de faktiska tyngdpunkternas funktion av koordinations- eller synkroniseringspunkter mellan meter och rytm beaktas i en musikalisk spelsituation, är det tämligen riskfritt att laborera med små rytmiska avvikelser i förhållande till det notvärdesmässigt matematiskt exakta utan att framförandet behöver låta rytmiskt ostrukturerat.

När de faktiska tyngdpunkterna i en tolkningsversion väljs utifrån en metriskt sett högre arkitektonisk nivå än den som representeras av taktindelningen i nottexten, blir de metriska enheterna större, samtidigt som tyngdpunkterna och därmed synkroniseringspunkterna mellan meter och rytm blir glesare. Den musikaliska sträckan mellan dessa blir i motsvarande grad längre, vilket tillåter rytmiska avvikelser under en längre tidsmässig utsträckning jämfört med de avvikelser som enbart utförs inom ramen för en förväntad taktenhet och som diskuterats ovan. Och om de faktiska tyngdpunkterna på grund av den musikaliska karaktär som avses att gestaltas, i stället väljs på en lägre arkitektonisk nivå med tätare mellanrum, så att varje taktenhet kommer att innehålla mer än en enda tyngdpunkt, blir det en motsvarande kortare tidssträcka mellan varje synkroniseringspunkt att laborera med rytmiska avvikelser på. Valet av faktiska tyngdpunkter på metriskt sett olika arkitektoniska nivåer i avsikt att gestalta olika musikaliska karaktärer, kommer att diskuteras mera ingående i avsnitt 2.18 som handlar om "den musikaliska växellådan" på s. 72 ff.



Fig. 1b

Det musikaliska innehållet kan även gestaltas bredare och tänjas ut (se fig. 1b) så att det fyller upp taktrummet helt och hållet, vilket innebär ett spelsätt så att de förväntningar som grundar sig på den etablerade pulsförnimmelsen upplevs bli uppfyllt matematiskt korrekt till punkt och pricka utan några som helst rytmiska avvikelser. Detta spelsätt skulle kunna beskrivas som att det musikaliska innehållet gestaltas på ett tidsmässigt helt kongruent sätt i förhållande till den förväntade taktenheten betraktad som tidrum.

Det går alltså ibland att laborera med flera pulshastigheter eller tempi samtidigt: ett förväntat tempo som baserar sig på den etablerade pulsförnimmelsen och som gäller för själva taktenheten som helhet och ett

tillfälligt uttrycksmässigt betingat tempo som utspelar sig inom taktenhetens gränser. Det tidsmellanrum som uppstår innan nästa synkroniseringspunkt, exempelvis nästa taktenhets första slag, när en musiker spelar tonerna i en något för snabb pulshastighet i förhållande till taktenhetens förväntade längd, kan upplevas som en form för särskiljande artikulation, vilket ibland kan vara ett användbart musikaliskt uttryck, bland annat för att förstärka upplevelsen av en fallande rytmisk struktur. Om noterna i en taktenhet med fallande rytmisk struktur gestaltas i en något för snabb pulshastighet, kommer ju de obetonade tonerna i den rytmiska gruppen att hamna närmare den föregående betonade tonen, samtidigt som avståndet till nästa rytmiska grups första betonade ton ökar, vilket enligt vad som tidigare diskuterats i avsnittet om rytmiska grupperingar och versfötter kommer att medföra att den förra gruppens rytmiskt obetonade toner (se t.ex. notexempel 3f) lättare kommer att uppfattas som efterslag till den rytmiskt betonade tonen.

Ett motsatt förfaringsätt, d.v.s. att spela det musikaliska innehållet med en något för långsam pulshastighet i förhållande till taktenhetens förväntade längd, innebär däremot att dennas gränser måste överskridas, vilket i motsats till det tidigare beskrivna spelsättet resulterar i upplevelsen av att tempot saktar in, och sådana tempoförändringar kan ibland motiveras uttrycksmässigt av det musikaliska sammanhanget. Agogiska förändringar och förskjutningar i tempot förekommer som ett vanligt musikaliskt uttrycksmedel men eftersom det saknar intresse för själva interaktionen mellan meter och rytm, kommer det här inte att diskuteras närmare.

Det musikaliska innehållet i en taktenhet kan alltså spelas med en i förhållande till dennas förväntade längd matematiskt korrekt eller med en något för snabb pulshastighet samt med alla möjliga mellanlägen och subtila schatteringar mellan dessa båda ytterligheter, utan att det förväntade tempot eller hastigheten för pulsslagen på den arkitektoniska nivå som representeras av taktenheterna behöver störas. Naturligtvis går det även att laborera med andra slags rytmiska avvikelser inom ramen för ett "taktrum" än det likformiga "sammanträngande" av det musikaliska innehållet i form av ett något för snabbt tempo i förhållande till den förväntade pulshastigheten så som det illustrerats i figur 1a.

I det som följer beskrivs andra exempel på hur det går att medvetet avvika något från de i nottexten angivna notvärdena för att uppnå en uttrycksmässig effekt inom ramen för en och samma fasta pulshastighet. Det finns som synes ett nära släktskap mellan de olika exemplen; gränserna mellan olika typer av avvikelser kan vara tämligen flytande.

1a) En rytm kan mjukas upp genom att noter med ett kortare notvärde spelas med ett något längre notvärde än vad som noterats, samtidigt som noter med ett längre notvärde spelas med ett något kortare notvärde än vad som noterats (notexempel 8a)

1b) En rytm kan skärpas genom att noter med ett kortare notvärde spelas med ett ännu kortare notvärde än vad som noterats, samtidigt som noter med ett längre notvärde spelas med ett ännu längre notvärde än vad som noterats (notexempel 8b)

2a) En ton kan spelas något för tidigt eller något för sent i förhållande till sin noterade position (notexempel 8c och d)

2b) En pådrivande effekt kan uppnås genom att flera toner i följd spelas något för tidigt i förhållande till sina noterade positioner (notexempel 8e)

2c) En släpande eller uppbromsande effekt kan uppnås genom att flera toner i följd spelas något för sent i förhållande till sina noterade positioner (notexempel 8f)

De noterade notvärdena kan alltså i praktiken spelas lite längre eller lite kortare beroende på det musikaliska sammanhanget och på vilken känslomässig karaktär som avses att bli gestaltad. Att en ton sätts in något för tidigt i förhållande till sin noterade position kan upplevas som initiativkraft eller iver. Att en ton sätts in något för sent kan upplevas som tvekan eller tyngd. Att flera toner i följd spelas för tidigt i förhållande till sina noterade positioner och de förväntade pulsslagen kan resultera i en pådrivande, framåtlutad eller nervös effekt. Att flera toner i följd spelas för sent i förhållande till sina noterade positioner och de förväntade pulsslagen kan resultera i en släpande, bakåtlutad eller trög effekt. Ett pådrivande eller släpande spel-

sätt behöver inte alltid upplevas som allmänt orytmiskt, även om sådana avvikelser i klassiska musikaliska sammanhang med jämna mellanrum brukar korrigeras in i sin rätta fas i förhållande till musikens förväntade puls.

8a) Noterat: Utförande:

8b) Noterat: Utförande:

8c) Noterat: Utförande:

8d) Noterat: Utförande:

8e) Noterat: Utförande:

8f) Noterat: Utförande:

Notexempel 8

Syftet med ovanstående exempel har varit att illustrera vissa fördelar som kan uppnås genom att i sitt spel föreställa sig meter och rytm som två samverkande men ändå delvis självständiga element. Ur ett visst perspektiv går det rentav att föreställa sig metern eller det som i nottexten representeras av taktarten och taktenheterna som ett slags *gjutform* åt den akustiskt klingande gestalten. I detta avseende kan metern beskrivas som ett musikaliskt fenomen med djupare musikalisk funktion än att enbart dela in det musikaliska skeendet.

Ett medvetet laborerande med tidsskillnaden mellan taktenheternas förväntade totala längd och summan av de gestaltade notvärdena som

den innehåller kan användas som uttrycksmedel. Genomtänkta och medvetet valda avvikelser från en metronomisk regelbundenhet kan, under förutsättning att detta görs på ett smakfullt sätt, bidra till upplevelsen av en större rytmisk flexibilitet och ett naturligare musikaliskt flöde. Det bör dock framhållas att de rytmiska avvikelserna helst kanske bör anpassas till det musikaliska sammanhanget och utföras med måtta. För det mesta handlar det inte om några stora skillnader, för även de mest subtila rytmiska avvikelser kan vara ett fullt tillräckligt kraftfullt uttrycksmedel för att förläna musiken en rikare och mer varierad karaktär.

2.11. Notskriftens relativitet

Uttrycksmässiga detaljer av det slag som diskuterats ovan behöver inte alltid vara noterade i nottexten; det är till stor del upp till musikern själv att välja uttrycksmedel allt efter det musikaliska sammanhanget och det tolkningsalternativ som skall gestaltas (jfr. Bengtsson et al., 1969).

Notskriften är i praktiken knappast avsedd att tolkas med någon absolut matematisk exakthet, eftersom detta i många fall bara skulle låta oorganiskt och omusikaliskt. Däremot spelar en välutvecklad pulskänsla hos musikern en avgörande roll, även om upplevelsen av en stabil puls inte behöver betingas av ett spelsätt som är metronomiskt helt exakt. Cook (1995) diskuterar den subjektiva upplevelsen av ett tempos stabilitet med utgångspunkt ifrån Wilhelm Furtwänglers s.k. modifierade eller metronomiskt varierande tempo i sin tolkning av första satsen ur Beethovens nionde symfoni. Clarke (1990) menar att en strikt fasthållen metronomisk puls ibland t.o.m. uppfattas som en uttrycksmässig avvikelse, så som t.ex. vid föredragsbeteckningen *moto perpetuo*.

Howat (1995) påpekar det omöjliga i att dogmatiskt utgå från den skrivna notbilden så som något absolut och otvetydigt:

...the relationship between notation and music can be likened to the painter who works close to the canvas and then step back: in the same manner, our reasoned, stylistic, analytical assimilation of a score is (ideally) followed by the lightning intuition that releases a

performance into living sound. This relationship underlies Sir Thomas Beecham's observation that "the function of music is to free us from the tyranny of conscious thought" (Beecham Stories, 1978:80, H. Atkins and A. Newman, Red.) — not, we may note, "to free us from conscious thought", but merely from its tyranny. (s. 19)

Cone (1995) betraktar varje notation som en approximation och att realiserandet av vilken som helst notbild kräver val och beslut: "In fact, it is exactly the space cleared by that approximation, an area of indeterminacy, that is the locus of the performer's prime interpretative activity (s. 245)."

Att notskriften inte är helt exakt innebär dock inte att den information som förmedlas nödvändigtvis behöver vara otillräcklig. Utöver nottecken, föredragsbeteckningar och andra anvisningar i nottexten döljer sig en mycket rikhaltig "osynlig" information, bland annat i form av en underförstådd tolkningsnyckel (Valkare, 1997, s. 70 ff.) och musikaliska uttryckskoder som i kombination med en mer eller mindre vedertagen tolkningstradition varje erfaren musiker brukar uppfatta som självklara.

Förhållandet mellan notskriften och det akustiskt klingande resultatet skulle kunna beskrivas som analogt med förhållandet mellan bokstavsskriften och det talade språket. Sundberg (1990) skriver följande: "Thus, we must conclude that the music score is nothing more than a sketchy description of the essence of sounding music, as sketchy as orthography is of a text as read aloud" (s. 173). Sundberg påpekar att talaren använder sig av extralinguistisk information i form av prosodi och annat, medan en musiker använder "extrapartitural" information, bland annat i form av olika slags avvikelser från det strikt noterade för att uttrycka vad som är viktigt och för att markera vad som är avsett att höra samman och vad som skall uppfattas som åtskilt.

Texten i en vanlig bok återger varken språkets melodi, rytm eller betoningar, och i än mindre grad det intellektuella och känslomässiga innehållet, men alla som behärskar det aktuella språket känner till dess uttal och vet i stora drag hur texten bör läsas. Detta gäller även

för språk, vars uttal avviker väsentligt från sättet att stava och där ortografin kan vara inkonsekvent och ibland rentav ologisk. Relationen mellan nottexten och det klingande resultatet kan alltså jämföras med högläsning av texten i en bok. Bakom bokstävernas visuella framtoning döljer sig en stor mängd nyanser och osynlig information som bara den förmår utläsa som är initierad i själva språkets uttryckskod.

Det kan alltså innebära en viss skillnad mellan att musicera organiskt och att återge notskriftens struktur metronomiskt exakt. Notskriften bör ses som ett avancerat minnesstöd, som en musikalisk anvisning i tämligen grova drag, utifrån vilken det upplevda klingande resultatet främst beror på musikerns kunskaper, känsla och omdöme.

2.12. Det musikaliska förloppet format av olika rytmiska mönster

Växelspelet mellan meter, tyngdpunkter och det rytmiska skeendet kan skapa intryck av många olika slags rytmiska mönster formade av emfaser av skilda slag och med pulsslagen av inbördes olika styrka och tidslängd. Den australiske musikforskaren Manfred Clynes (1987) hävdar t.o.m. att olika kompositörers musikstil kännetecknas just av skilda grundtyper av sådana mönster där de ingående slagen får sinsemellan olika duration, amplitud och timbre (klangfärg). Enligt Clynes (1983) är det t.ex. i motsats till i Mozarts musikstil typiskt för Beethoven att hans musik framförs på ett sätt som gör att det sista slaget i en fyrtakt blir lite längre. I Schuberts musik är det däremot vanligast att andra slaget i takten förlängs.

Pulsförmimmelsen och upplevelsen av rytmiska mönster tycks också kunna etableras med hjälp av andra sinnen än hörseln och framkallas av andra händelseförlopp än musikaliska skeenden. I vissa kulturer har det t.ex. förekommit att det fysiska arbetet ackompanjerats av sång eller skanderade ramsor. Rytmen i arbetet kan formas till mönster och markeras ytterligare med hjälp av text och sång. I detta fall är det alltså arbetets rytm som bildar metrisk bakgrund till sången.

De rytmiska mönstren verkar således kunna ta sig skilda fysiska uttryck och upplevas med såväl känsel-, syn- som hörselsinnet. Bengtsson et al. (1969) hänvisar dock till Miner som menade att en

rytm betingad av visuella intryck var jämförelsevis mindre markant och stabil än den av ljud. Ett exempel på hur rytm kan betingas av synintryck är en dirigent som genom sina slag förmedlar musikaliska impulser i form av visuella mönster som får sitt akustiska uttryck genom en orkester. Detta visar också att rytm-mönster kan överföras mellan sinnen, och att ett mönster upplevt genom ett sinne kan ha sin direkta motsvarighet i ett som upplevs genom ett annat sinne. Här finns en möjlig koppling till Crain (1980) som berättar om utvecklingspsykologen Heinz Werner och hans begrepp fysiognomisk perception baserat på *synestesi*, vilket innebär att det finns en synkretisk enhet mellan sinnen med ursprung i tidigare utvecklingsstadier då sinnen ännu ej differentierats från varandra. Eftersom rytmiska mönster inte tycks vara bundna till något speciellt sinne, finns det skäl att betrakta dem som i grunden psykologiskt betingade fenomen.

En taktart kan beskrivas som en familj av latent rytmiska grundmönster av sinsemellan olika karaktär men som alla har det gemensamt att samma mängd notvärden ryms inom varje takenhet. Inom ramen för varje taktart kan det finnas många underavdelningar av tänkbara rytm-mönster; en trectakt kan t.ex. vara en menuett, en vals eller en mazurka. Det är sällan önskvärt att slagen inom en takt blir precis lika långa; mycket av karaktären i en dans beror just på de enskilda slagens regelbundet skiftande längd. I engelsk text kan därför sådana rytm-mönster benämnas "durational bar patterns" (jfr. Sundberg, 1990).

Valkare (1997) påpekar t.ex. hur "glidningen mellan begreppet 'taktart' och begreppet 'rytm-modus' kan illustreras just med 'vals' " (s. 95). Bengtsson och Gabrielsson (1983) har påvisat förekomsten av stora systematiska avvikelser mellan slagens längd inbördes då valser framförs. Ofta kortas det första slagets längd, samtidigt som det andra förlängs, ibland avsevärt. Trots sådana variationer kan rytmen ändå uppfattas som t.ex. en svängande wiener-vals. Rätt utförda förstärker snarast avvikelserna denna effekt.

Varje underavdelning inom ramen för en taktart så som t.ex. just en vals, kan i sin tur innehålla flera slags möjliga mönstertyper som är mer eller mindre besläktade, fast ofta med vitt skilda karaktärsegenskaper och med tyngdpunkterna markerade på olika sätt. Valsen kan

således spelas som en långsam vals, en musette-vals, en "bondvals" eller en wiener-vals.

Såväl kompositörer, dirigenter som musiker laborerar med en stor mängd rytmiska grundmallar som genom århundradena utvecklats, utkristalliserats och inlemmats i en gemensam musikalisk tradition. Taktarten kan i kombination med föredragsbeteckningar och tempoangivelser ge en fingervisning om vilken typ av mönster som är mest relevant för ett visst musikstycke. Erfarna musiker är ofta i stånd att snabbt välja ett passande mönster bara efter en hastig blick i nottexten.

I 1700-talets Frankrike tycks det ha funnits en övergripande uttrycks-kod som gällde för denna tids musik vad beträffar sambanden mellan taktart, tempo och musikens rytmiska och känslomässiga karaktär, och det finns samtida dokument (t.ex. kapitlet om olika taktarter i Hotteterre, 1719/1978), där varje taktarts specifika rytmiska egenskaper beskrivs på ett detaljerat sätt, vilka slags noter som kan utföras rytmiskt inegalt m.m.

Vore taktart och taktindelning bara matematiskt grundade, skulle de klassiska kompositörerna lika gärna kunna välja att skriva sin musik "taktlöst" och ange taktarten och taktstrecken i efterhand. Men oavsett om det rör sig om bruksmusik avsedd att dansas till eller om helt stilerade dansrytmer, verkar det mest sannolikt att de utgick från en vals, en sicilienne, en menuett, en marsch eller någonting annat enligt mer eller mindre gängse musikaliska schabloner och mallar med allt vad det kunde innebära i fråga om taktart, karaktär, tempo m.m. När en kompositör får en idé till ett tema eller musikaliskt motiv finns det skäl att anta att denne i allmänhet också har en tämligen klar föreställning om vilken slags taktart och rytm-mönster som formar motivet.

2.13. Metern som bakgrund åt det rytmiska skeendet

Många musikstycken innehåller relativt många parallella potentiella metriska förlopp som konkurrerar med den noterade taktindelningen om lyssnarens uppmärksamhet. Taktstrecken markerar enligt Bengts-

son et al. (1969) betoningsmoment och grupperingar utan gradering och utan att ange någon bestämd hierarkisk nivå för dessa. Takten kan betraktas som ett specialfall av gruppering jämte andra mönster. Det gäller för övrigt att skilja mellan noterad, upplevd och "intenderad takt" (s. 104). En interpret har därför bland annat att ta ställning till vilken betydelse de olika metriska förloppen skall tillmätas. Med tanke på att det musikaliska skeendet många gånger "väcker till liv" andra potentiellt möjliga metriska förlopp än den noterade metern och taktindelningen, vilket t.ex. är fallet i samband med s.k. hemioler och vid polyrytmik, kan det vara berättigat att fråga sig, vilka av dessa förlopp som egentligen bör väljas som primär metrisk bakgrund. Eftersom sinnet sällan förmår uppfatta alltför många parallella förlopp samtidigt, är det ibland nödvändigt med någon form för metrisk hierarki.

Oftast, men naturligtvis inte alltid, utgör den metrik som i nottexten representeras av taktindelningen den bäst lämpade primära bakgrunden, vilket innebär att andra metriska förlopp behandlas som mer eller mindre sekundära eller underordnade, utom i de fall där det är uppenbart att polyrytmiken är avsedd att gestaltas på ett sätt som medger upplevelsen av flera jämställda parallella metriska förlopp. I förhållande till den primära bakgrunden kan alla andra mer eller mindre framträdande potentiella metriska förlopp och rytmer upplevas som en underbart sensuell och inte sällan humoristisk musikalisk lek.

Ett vanligt estetiskt musikaliskt ideal är att musicera på ett sätt som gör att en någorlunda erfaren lyssnare uppfattar metern utan att behöva se i noterna. Edlund (1996) uttrycker detta på följande sätt:

While it is not clear what the player should exactly do in order to express the meter, he must not play in a manner that conveys an incorrect idea of the notated metric organization. (s. 29)

Detta skulle kunna tolkas som att när den noterade metriska indelningen i ett musikstycke förändras, blir den musikaliska innebörden annorlunda, vilket i sin tur påverkar musikerns sätt att spela. Men när det gäller lyssnarens förmåga att uppfatta metern spelar naturligtvis dennes kännedom om det aktuella musikstycket en roll. För övrigt

finns det musikstycken av så komplex rytmisk karaktär att inte ens den mest erfarne musiklyssnaren förmår orientera sig.

Att till varje pris som helst utgå från att försöka gestalta den noterade taktindelningen och taktarten på ett tydligt sätt kan i vissa fall innebära att musiken låter enformig och fantasilös. Den primära noterade metern bör naturligtvis inte framhävas på bekostnad av alla andra intressanta rytmiska och metriska förlopp, utan det handlar kanske snarare om att hitta en naturlig balans. Musiken bör varken låta omotiverat tung eller rytmiskt ostrukturerad. Men om det å andra sidan läggs en alltför stor vikt på alla potentiellt möjliga metriska förlopp som finns gömda i musiken, finns en viss risk för att en del av själva kontrastverkan mellan musikens lekfulla tvetydigheter och den underförstådda metern suddas ut. Det rytmiskt lekfulla kommer kanske bäst till sin rätt när en lagom balans kan uppfattas mellan meter och rytm.

Ibland finns en risk för att det som kompositören ursprungligen kan ha tänkt som ett slags rytmiska och metriska tvetydigheter övertolkas. När Beethoven och andra i hans samtid inte noterade tätt förekommande taktartsförändringar så som t.ex. Stravinskij gjorde, är det inte säkert att detta bara berodde på att de var bundna av ett mera traditionellt sätt att notera, utan också på att de komponerade i en helt annan musikstil där rytmiska och metriska tvetydigheter var avsedda just som tvetydigheter och ingenting annat.

2.14. En musikalisk balansakt

Ibland tycks vissa faktorer i själva den musikaliska strukturen kunna uppfattas som en konflikt mellan meter och rytm. Lester (1986) menar att upplevelsen av betoning främst är ett resultat av en förändring av något slag, vare sig det rör sig om melodiska, rytmiska, harmoniska, dynamiska eller klangliga förändringar. Enligt Edlund (1994) förväntas normalt att metern ges företräde i en sådan konflikt:

When such metric ambiguity prevails, the notated meter is bound to designate one of the inherent meters at the expense of the other, which means that (excepting special cases) this prescribed metric organization should dominate over the other, merely latent, configuration when the music is played. [...] When such a conflict

between notated and inherent meter is at hand, the notated meter, being counterindicated by the structure, turns strictly normative and demands to be supported by additional emphases in performance — otherwise the peculiar character of such passages will be destroyed.
(s. 85)

Enligt Clarke (1990) framgår musikens grundstruktur dock i många fall automatiskt hos lyssnaren, och det är sällan nödvändigt att hamra ut den för att göra den tydligare. En lyssnare kan ofta uppfatta betoningsmönster utan att exekutören avsiktligt spelar med några betoningar. När den musikaliska strukturen är utformad på ett sådant sätt att den ger upphov till betoningar som tenderar att förskjuta balansen mellan meter och rytm, kan detta ofta avhjälpas genom gestaltandet av ett slags motvikt.

Begreppet motvikt kan i musikaliska sammanhang innebära att med hjälp av olika speltekniska åtgärder kompensera icke önskvärda betoningar som framkallas av den musikaliska strukturen genom att betona en metrisk tyngdpunkt som upplevs som alltför svag extra mycket. I andra fall tenderar kanske den musikaliska strukturen i stället att förstärka metern så mycket att det snarare är motiverat att utjämna denna obalans genom att spela med emfaser på andra toner än på just de metriska tyngdpunkterna.

Därför kan t.ex. en ton noterad med kort notvärde ibland behöva spelas något längre för att få fram en tillräcklig klanglig valör. En pianist kan ibland behöva kompensera ett svagt finger genom att föreställa sig en dynamisk accent, vissa musikaliska avsnitt kan behöva spelas i ett tempo som musikern själv upplever som för snabbt för att inte släpar efter i tempo, etc.

Ibland kan naturligtvis rytmen i ett musikstycke vara så komplicerad att även en erfaren lyssnare får svårt att uppfatta den noterade taktindelningen enbart utifrån det musikaliska framförandet, och detta oavsett hur mycket möda musikern i fråga än skulle lägga ned på att skapa motvikter och balansera upp metern gentemot rytmen. Och i vissa fall tycks kompositören avsiktligt ha velat få fram just en rytmisk och

metrisk mångtydighet. Ett intressant exempel på detta är F. Chopins etyd för piano, op. 25, nr. 3 (notexempel 9).

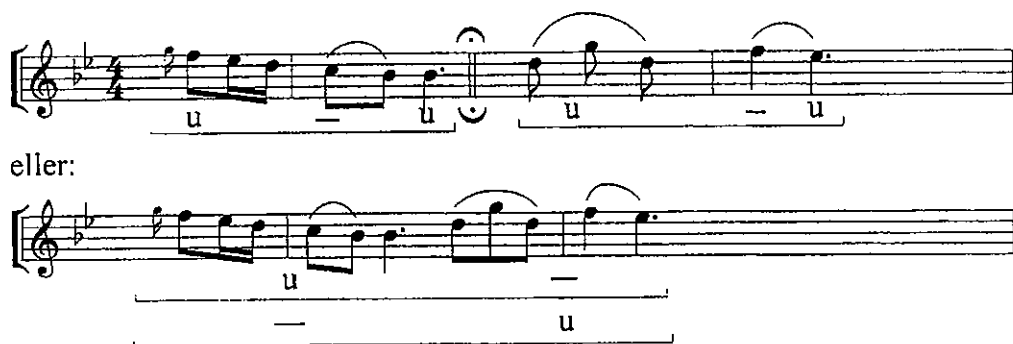
(F. Chopin:
ur Etyd op 25, nr. 3.)

Notexempel 9

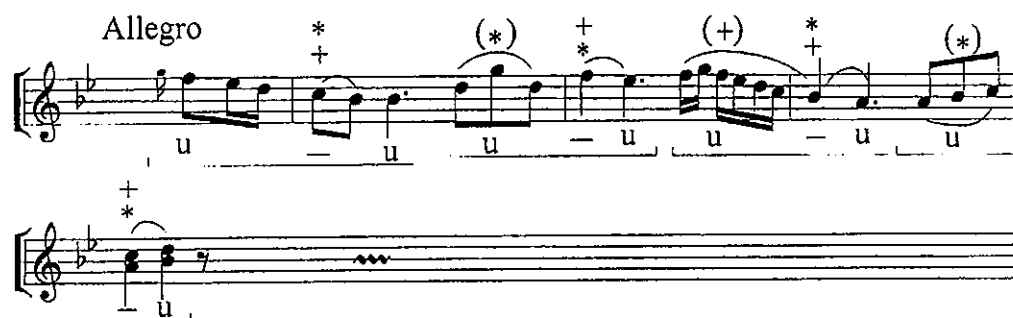
Att gestalta skillnaden mellan meter och rytm kan beskrivas som en form för musikalisk balansakt som kräver en relativt utvecklad rytmkänsla och ett visst mått av träning. Kurth (1931) antyder att rytmkänslan kan vara relaterad till personens viljekraft men menar att den liksom t.ex. gehöret går att träna upp.

Rytmska gestalter så som i notexemplet 10a skulle förslagsvis först kunna övas som isolerade enheter *ad libitum* i fri kadensform utan någon meter eller fast puls och därefter mot bakgrund av en fast sådan med tillhörande taktstreck och olika slags tyngdpunkter (notexempel 10b). Allt i avsikt att bli mera medveten om meterns och pulsens viktiga musikaliska funktion. Det gäller alltså att först försöka få grepp om den rytmiska gestaltens egen naturliga prosodi och sedan ställa denna i relation till metern som enligt tidigare resonemang kan beskrivas som en sorts gjutform åt det akustiskt klingande musikaliska innehållet. Att ta sig tid att lyssna noggrannare på små isolerade musikaliska byggstenar eller moduler och genom inlevelse försöka locka fram deras immanenta uttryckskraft kan för övrigt också vara till stor hjälp när det gäller att lösa problem av rent teknisk art. Varje tekniskt

problem kan analyseras och redas upp inom ramen för den byggsten eller modul i vilken den ingår.



Notexempel 10a



Notexempel 10b

Rytm- och pulskänslan skulle förmodligen ibland också behöva stärkas genom att förankras bättre rent kroppsligt, t.ex. med hjälp av övningar inom ramen för teater, rytmik och dans, vilket i sin tur eventuellt kan hjälpa till att locka fram det mera kreativt "musiska" förhållningssätt gentemot musiken som bland annat Bjørkvold (1991) efterlyser. Ett annat sätt med rötter i en gammal speltradition är att träna på att gestalta skillnaderna mellan s.k. starka och svaga taktdelar tydligare. Enligt Harnoncourt (1982) tycks det på 1700-talet ha funnits en utvecklad medvetenhet om detta i musicerandet. Kullak (1994) ser det som viktigt att beakta starka taktdelar, deklamatoriska accenter samt rytmisk delning och metrik.

Det är möjligt att i sitt spel uppnå en så stor koordination och behärskning av växelspelet mellan meter och rytm att dessa två faktorer fungerar automatiskt och oberoende av varandra, på samma sätt som det går att lära sig jonglera med flera bollar. Musicerandet kan därigenom upplevas vinna en betydligt större stabilitet och klarhet. Rytmiska gestalter som formas av en stabil meter kan lättare bindas samman till större sammanhängande linjer, men med en utvecklade rytm- och pulskänsla blir det lätt så att det i stället blir de enskilda tonerna som på ett ogenomtänkt sätt får bestämma det musikaliska skeendets utformning.

Upplevelsen av rytmisk stabilitet tycks till stor del betingas av den speltekniska förmågan att balansera betoningar av olika slag mot varandra, varför det kan finnas skäl att diskutera detta lite närmare.

2.15. Tyngdpunkternas markering

Tyngdpunkterna i ett musikstycke framträder akustiskt genom olika slags betoningar enligt den definition som Lester (1986) använder och som nämnts ovan. Betoningar kan vara

- 1) noterade (noter som i nottexten markerats med t.ex. accenter eller på annat sätt)
- 2) interpretativa (av musikern utförda expressiva s.k. emfaser av olika slag, vare sig de angivits i nottexten eller ej, ibland av ren kompensativ art, d.v.s. i avsikt att förstärka eller neutralisera immanenta betoningar i själva musikens struktur)
- 3) strukturella (immanenta betoningar i musikens struktur, ofta utan exekutörens direkta avsikt)
- 4) externa (beroende på akustiska förhållanden, instrumentala särdrag, etc.)
- 5) upplevda (syntesen av samtliga ovan nämnda slags betoningar)

En accent som angivits i nottexten kan vara strukturellt betingad eller noterad i rent expressivt syfte, vilket innebär att det många gånger blir en tolkningsfråga om de betoningar som angivits i nottexten skall uppfattas som en beskrivning av vad lyssnaren automatiskt och faktiskt kommer att uppfatta trots att musikern inte avsiktligt vidtar någon åtgärd i sitt spel, eller som en uppmaning till musikern att vidta speciella speltekniska åtgärder av något slag (emfaser).

De vanligast förekommande typerna är dynamiska emfaser, durationsemfaser och artikulationsemfaser. En durationsemfas innebär en tidsmässig förlängning av avståndet mellan själva början på två efter varandra följande toner, d.v.s. att själva pulsslaget förlängs i jämförelse med övriga pulslag. En artikulationsemfas innebär däremot bara att tonens klingande eller artikulerade längd skiljer sig från enhetens övriga toner, oftast inom ramen för en oförändrad pulshastighet. För att kunna skilja dessa två typer av emfaser åt kommer här Ingmar Bengtssons terminologi att användas, d.v.s. duration in/in (Dii) för durationsemfas och duration in/out (Dio) för artikulationsemfas (Bengtsson et al., 1969, s. 102 ff.). Duration out/in (Doi) syftar på avståndet efter en tons avslutning och före början på tonen som följer. Detta betyder att Dii alltid är = Dio + Doi. Ett "+" eller "-" omedelbart efter begreppens förkortade form anger om tonen eller avståndet görs längre eller kortare. Dii- betyder således att avståndet mellan början på två efter varandra följande toner görs kortare och därmed även pulsslaget totalt sett, vilket faktiskt under vissa omständigheter också kan fungera som en form för durationsemfas, om än en negativ sådan. Dio+ betyder en ton som artikuleras längre, vilket innebär att om detta sker inom ramen för en oförändrad pulshastighet, kommer denna ton nödvändigtvis att följas av en motsvarande Doi- före början på tonen som följer.

Det tycks råda ett visst inbördes beroendeskap mellan de tre typerna av emfaser: En durationsemfas (Dii+) kan på sätt och vis förknippas med en artikulationsemfas (Dio+) och en dynamisk emfas. Samtidigt kan det ofta visa sig svårt att t.ex. kombinera durationsemfaser med vissa dynamiska nivåer, t.ex. Dii+ med en stark nyans eller Dii- med en svag nyans, bland annat på grund av att det finns en tendens att öka tempo i en starkare nyans och sakta tempo i en svagare nyans. Många verkar också ha svårt med att t.ex. spela ett riktigt kort staccato (Dio-)

i fortentyans kombinerat med en positiv durationsemfas (Dii+), eller ett riktigt tätt legato (Dio+) i pianonyans med bibehållet tempo.

Ur en interpretationssynpunkt kan det innebära klara fördelar att bemästra alla tre nämnda former för emfaser på ett sådant sätt att var och en av emfaserna kan renodlas och användas mer eller mindre oberoende av de övriga samt i alla tänkbara kombinationer inbördes, vilket onekligen fordrar en viss träning. Ett effektivt sätt att gestalta skillnaden mellan tyngdpunkter och andra viktiga toner är att spela med sinsemellan *olika* slags emfaser. Genom att ställa olika typer av emfaser mot varandra kan metern hela tiden balanseras mot musikens akustiskt klingande struktur.

Enligt Sundberg (1990) kan emfaser uttryckas med hjälp av flera ibland motstridiga medel, vilket innebär att det existerar ett slags synonymer i musik. På samma sätt kan likartade uttrycksmedel beskrivas som ett slags homonymer, i och med att de ofta får olika betydelse beroende på det musikaliska sammanhanget.

I Edlunds undersökningar (1993a, b, c, 1994, 1996) om med vilka medel den noterade taktindelningen i ett musikstycke gestaltas akustiskt av musiker och hur den uppfattas av lyssnare, visade det sig att cembalisterna och i synnerhet organisterna använde sig av artikulationsbågar och artikulationsemfaser (Dio+), vilket tydligen fungerar som ett effektivt medel för att orientera lyssnaren om det noterade indelningsmönstret. Durationsemfaser (Dii) tycks ha en något svagare effekt, och för övrigt är det intressant att också durationsemfaser (Dii-) av negativt slag, d.v.s. toner som spelas med kortare längd, ofta i kombination med dynamiska emfaser, förekom i så stor utsträckning. Om t.ex. det första slaget i en takt är underindelad i två toner med samma notvärde (t.ex. två åttondelar), innebär detta förfaringssätt således att tonerna utförs inegalt med en s.k. omvänd rytm (jfr. Bengtsson och Gabrielsson, 1983). Detta kan föra tankarna till den uttrycksmässiga inegalitet som var vanlig i 1700-talet spelstil och som beskrivs av bland annat Bang-Mather (1973). Vilket spelsätt som idag föredras beror enligt Edlund på t.ex. tempo, rytmisk karaktär och personlig spelstil.

Durationsemfaser (Dii) kan, trots deras enligt Edlund relativt sett svagare verkningsgrad när det gäller att gestalta metern, enligt min mening vara ett mycket användbart och kanske ibland alltför försummat uttrycksmedel för att markera tyngdpunkter i ett musikstycke. Här är det företrädesvis tal om en subtil förlängning av tyngdpunkterna (Dii+), ett slags lätt "tänjning", som ibland kombineras med andra slags emfaser. Clynes (1983) refererar till Leopold Mozart som gav uttryck för att starka taktdelar borde spelas med såväl större intensitet som större längd jämfört med svaga taktdelar.

Durationsemfaser används i stor utsträckning av cembalister och organister som ju inte kan laborera med dynamiska emfaser. När tyngdpunkterna i första hand gestaltas med hjälp av durationsemfaser, kan toner som på ett annat vis spelar en viktig roll i det musikaliska sammanhanget i stället främst markeras genom t.ex. dynamiska emfaser. Grundprincipen är naturligtvis att tyngdpunkterna överhuvudtaget markeras med emfaser, men i vissa fall tycks det ur en stabilitetssynpunkt fungera sämre om tyngdpunkterna främst markeras med hjälp av t.ex. dynamiska emfaser, eftersom det musikaliska skeendet då ibland kan upplevas "tippa över" på bekostnad av metern.

Eftersom förmimelsen av puls och meter som tidigare nämnts har en tendens att stanna kvar i sinnet under viss tid, är det dock i de flesta fall riskfritt att använda durationsemfaser som uttrycksmedel även på andra toner än tyngdpunkter, speciellt när det handlar om sådana uppenbara musikaliska "tvetydigheter" som t.ex. hemioler. Duration kan alltså mycket väl användas i andra musikaliska sammanhang än för att markera tyngdpunkter, bara meter och rytm upplevs vara i balans.

Pulsslagens inbördes längd (Dii) verkar alltså ha stor betydelse för hur metern upplevs, och detta gäller i synnerhet längden på det sista pulsslaget i en metrisk enhet samt längden på det efterföljande första slaget, d.v.s. den faktiska tyngdpunkten. Varför det är just dessa slag som förlängs kommer att diskuteras närmare i avsnitt 2.17 om "tyngdpunkterna som kraftimpulser" på s. 66 ff. En subtil durationsemfas (Dii+) på dessa båda slag tycks kunna befästa upplevelsen av rytmisk stabilitet. Det bör dock tilläggas att detta tillvägagångssätt fungerar sämre i samband med en virtuos och briljant musikalisk karaktär, i snabbt tempo och med kortare notvärden.

Markerandet av tyngdpunkter primärt med hjälp av durationsemfaser (Dii) kan även innebära en del estetiska fördelar, eftersom detta förfarande underlättar ett dynamiskt och klangligt sett jämnare spel som låter mindre "hackigt".

Det bör framhållas att gränserna mellan olika uttrycksmedel är flytande, och att musiker i allmänhet laborerar med många olika slags kombinationer av uttrycksmedel samtidigt.

2.16. Föreställningen om ett musikaliskt energiflöde

Det som döljer sig bakom begreppet metern och dess tyngdpunkter kan åtminstone ur en upplevelsesynpunkt beskrivas som något betydligt mera fundamentalt än enbart en metronomisk indelningsgrund. Den totala upplevelsen av metern i sitt växelspel med den akustiskt klingande musikaliska gestalten kan beskrivas som en ström av toner som tycks bäras fram av en form för kontinuerligt energiflöde av närmast motoriskt-energetiskt slag. I Sundin (1994) citeras Ernst Kurth som föreställde sig en "Kraftstrom, der durch die klingende Materie zieht" (s. 257). I samma bok ger även Casals uttryck för upplevelsen om en sådan energiström bakom musiken. Uhde och Wieland (1989) beskriver en musikalisk ström som kan liknas vid en ljudlös tråd som löper genom alla pauser, cesurer och stillastående klanger.

En paus i den akustiskt klingande gestalten innebär alltså inte nödvändigtvis att energiflödet upplevs stanna upp; under vissa omständigheter upplevs den tvärtom som en energiuppladdning inför närmast följande taktslag, vilket tyder på att föreställningen om ett kontinuerligt musikaliskt energiflöde mera tycks vara knuten till musikens totala akustiskt klingande gestalt än till enskilda toner och pulsslag. Dirigentens slagschema utgör en visuell bild av detta kontinuerliga energiflöde som binder samman musiken. Om det är dirigentens avsikt, kommer den eventuella energiuppladdningen i ovan nämnda paus till visuellt uttryck genom dennes kroppsspråk. En s.k. tom upptakt i början av en sats, en inandning, en stråke som lyfts eller ett insatstecken åt en stämma är andra exempel på företeelser utanför musikens akustiskt klingande gestalt som kan uppfattas som energetiskt laddade. Allt det som en dirigent eller en musiker uttrycker med sin

kropp, även det som inte manifesteras direkt akustiskt, kan ses som ett fysiskt uttryck för upplevelsen av ett kontinuerligt musikaliskt energiflöde.

Detta sätt att tänka kan medföra vissa praktiska musikaliska implikationer, t.ex. i fråga om det sätt på vilket anblåsningsströmmen eller stråken bemästras. Även de som spelar instrument där det är fysikaliskt omöjligt att påverka tonen efter att den slagits an, t.ex. piano eller orgel, kan föreställa sig rörelsen i den kontinuerliga musikaliska energiströmmens på mental väg.

Den inre mentala föreställningen om ett musikaliskt energiflöde tar sig alltså bland annat fysiskt uttryck i stråkens eller luftströmmens hastighet och intensitet, och om dessa faktorer i alltför hög grad och på ett ogenomtänkt sätt styrs av enskilda toner, kan upplevelsen av musikens kontinuerliga linjära flöde störas. Stråken och luftströmmen representerar på sätt och vis den musikaliska metern, såtillvida att de delvis fungerar oberoende av enskilda toner; deras intensitet och hastighet fluktuerar på ett sätt som följer musikens upplevda energetiska flöde. Metern representerad av stråke och luft kan beskrivas som musikens "röda matta" som rullas ut och på vilken de enskilda tonerna färdas.

Det musikaliska balanserandet mellan meter och rytm som två inbördes samverkande men ändå delvis självständiga faktorer kan alltså sägas ha sin fysiska motsvarighet i koordinationen mellan å ena sidan stråke eller luftström och å andra sidan fingrarna. Med detta synsätt fungerar stråken respektive luftströmmen nästan som ett slags "gaspedal" som reglerar musikens generalmotor, d.v.s. metern och därmed pulshastigheten, medan de enskilda tonerna utgör en form för motvikt, tyngd eller motstånd i förhållande till denna framåt drivande kraft. Tonerna kan nästan föreställas ha ett slags kroppslig utsträckning, var och en med sin bestämda vikt och tyngd.

Valkare (1997) fäster uppmärksamhet på hur notskriftens visuella framtoning på många sätt kan utöva en påverkan på själva framförandet, och det är onekligen lätt att förledas till att betrakta tonerna som isolerade punkter, fastän det kanske egentligen vore mer relevant att se dem som tidsmässiga ytor att färglägga.

Det kan vara av stor betydelse att utveckla sin känsla för hur det musikaliska förloppet påverkas, styrs och drivs framåt, inte primärt av enskilda toner, utan av en tänkt bakomliggande energiström. Att denna föreställning till stor del är av abstrakt natur, betyder absolut inte att den bör negligeras, eftersom detta lätt skulle kunna leda till att musiken framstår som en död ansamling av ljud och toner utan inbördes sammanhang.

Hur den inre föreställning om ett energiflöde som genomströmmar musiken överhuvudtaget kan uppstå, har möjligtvis med sinnets beskaffenhet och människans sätt att uppleva omvärlden att göra. Kanske är det helt enkelt så att när de pulsslag och tyngdpunkter som bildar de metriska enheterna förekommer med en tillräckligt stor täthetsgrad, kan sinnet ha en tendens att vilja fylla ut mellanrummen mellan dessa så att upplevelsen av en enda kontinuerlig linje formas, analogt med hur det med hjälp av stillbildsrutorna i en film i kombination med en projektor skapas en illusion av en kontinuerlig rörelse när allt projiceras på en duk.

Trots att den upplevda energiströmmen tycks sakna materiell substans kan den beskrivas som ett slags mentalt "segel" som lyfter tonerna och bär musiken vidare framåt, samtidigt som den också fungerar som ett bindemedel eller ligament varigenom de enskilda noterna formas till gestalter och strukturella enheter.

Att energiströmmen upplevs som kontinuerlig betyder naturligtvis inte att den i varje ögonblick är likformig till sin karaktär. Som tidigare diskuterats präglar metern rytmiska mönster med specifika egenskaper. Genom sådana karaktäristiska mönster uppbyggda av de perioder som pulsslagen och tyngdpunkterna bildar, delas den musikaliska strömmen in i ett slags kretslopp eller cykliska enheter. Inom ramen för de metriska enheterna upprepas kretsloppen, var och en med sina faser som successivt och kontinuerligt övergår i varandra: varje enhet innehåller en höjdpunkt, en kraftutlösning, en vila inför en ny kraftuppladdning som är en förberedelse till nästa höjdpunkt och kraftutlösning. Uhde och Wieland (1989) beskriver musiken som bestående av just sådana cykliska faser med spännings- och motspänningsprocesser som överlappar varandra i ett växelspel mellan kulminationspunkter och latent stadier.

Eftersom kraftuppladdningsfasen i de metriska kretsloppen har funktionen av ett slags *metrisk upptakt*, kännetecknas den upplevda energiströmmen av en i grunden upptaktsmässig karaktär. Detta gäller alltså i första hand metern men inte nödvändigtvis den rytmiska strukturen som ju kan bestå av såväl stigande som fallande rytmer. Kanske var det denna aspekt som Riemann enligt Meyer (1973) avsåg när han beskrev musiken som upptaktsorienterad. Musiken tycks alltså bestå av två skikt, varav det ena alltid är upptaktsmässigt, medan det andra hela tiden växlar mellan stigande och fallande rytmiska karaktärer.

De metriska enheterna representerar alltså motoriskt-energetiska kretslopp som påminner om biologiska organfunktioner: den metriska upptakten eller kraftuppladdningsfasen motsvarar en inandning, medan tyngdpunkten eller kraftutlösningen motsvarar en utandning och pulsslagen symboliserar hjärtats slag som pumpar runt syrerikt musikaliskt "blod", varigenom det musikaliska skeendet konstant vitaliseras och fylls med energi. I Repp (1993) görs kopplingar mellan musikens kurvor och rörelse och inre biologiskt betingade rörelser.

Hela musikens framåtriktade förlopp kan beskrivas som ett intrikat nätverk, ett växelspel mellan flera olika slags energifält, och inom ramen för vart och ett av dessa finns en kontinuerlig rörelse som varierar den upplevda energins intensitet mot bakgrund av tänkta vilolägen. Musikens så komplexa och raffinerade struktur skulle teoretiskt sett kunna reduceras till ett "binärt" system av spänning och avspänning, energi och stillhet. Melodiken laborerar med något som påminner om fysikalisk lägesenergi (Jeppesen, 1930), harmoniken med olika grader av dissonanser som i kombination med s.k. konsonanta intervall representerar olika grader av spänning och upplösning. Även metern tycks vara uttryck för en inre energetisk process bestående av mer eller mindre regelbundna kraftutlösningar som förberetts genom motsvarande spänningsuppladdningar.

Shove och Repp (1995) hänvisar till C. F. Hasty som i sin artikel "Rhythm in post-tonal music: preliminary questions of duration and motion" i *Journal of Music Theory* 25/2, 1981, konkluderar att "motion arises [...] from the unification of events. This unification is mainly temporal in origin, for it depends on the duration between suc-

cessive events, although other structural factors may help to unify the events (s. 56).”

Enligt Shove och Repp finns andra forskare som framhåller spänning och avspänning i relation till tidspräglade kvaliteter som rörelsekällor. Dessa kvaliteter manifesteras melodiskt, harmoniskt och rytmiskt. Artikelförfattarna hänvisar också till ”Sound and Symbol: Music and the External World” av V. Zuckerkandl, 1956/1973, som anser att rörelse uppstår när ”ostabila” toner upplöses till stabila. Det finns olika grader av stabilitet; tonikan som är ett center för tonal gravitation är mest stabil, medan ledtonen är den minst stabila. Harmoniskt motsvarar upplevelsen av rörelse spänningen i dissonanta intervall och ackord som upplöses till konsonanta intervall och ackord. I Shove och Repps artikel nämns också ”Harmony” av W. Piston, 1978, där det hävdas att dissonansens kvalitet ligger i den upplevelse av rörelse som den frambringar. Shove och Repp hänvisar även till artikeln ”Brahms and the mechanisms of motion: the composition of performance” av D. Epstein: ”Tension means energy unresolved and unresolved energy ultimately means forward motion” (s. 57). Spänningen i den musikaliska strukturen innebär alltså enligt Shove och Repp förväntan om upplösning, som i själva verket kastar lyssnaren framåt i tiden genom en psykologisk rörelse förorsakad av melodiska och harmoniska förväntningar.

Musikens binära system av energi och vila påminner om själva livets struktur, om kontraster och motsatsförhållanden som motsvarar olika grader av spänning och avspänning. Spänningarna och deras urladdningar skänker mening åt musiken och medverkar till lyssnarens känslomässiga engagemang, men var och en av dessa energifält, det melodiska, harmoniska och rytmiska med deras olika verkningsgrader, måste relateras till något slags utgångsläge eller bakgrund för att dess inneboende kraft skall kunna märkas.

Ett musikaliskt skeende som vilar mot en indelad bakgrund kan även framkalla den estetiska inre upplevelsen av att musiken utgör ett slags substans som rör sig framåt med en bestämd hastighet. Helt utan bakgrund finns ingenting som kan markera någon rörelse eller hastighet; ombord på en rymdfarkost som färdas utan några himlakroppar i närheten skulle det exempelvis inte gå att uppfatta någon hastighet.

Totalt och ytterst sett utspelar sig det musikaliska skeendet mot bakgrund av tystnaden eller stillheten, det rytmiska skeendet mot metern i egenskap av ett slags mental scen, den melodiska linjen relaterar sig till en grundton, dominanten har en spänningsmässig funktion gentemot tonikan, en modulation upplevs som kontrast till grundtonarten. När det inte finns någon tonika, finns det ingen dominant eller omvänt, och om det inte finns någon grundtonart, går det heller inte att tala om modulation.

Hela vår livsupplevelse är baserad på kontraster och motsatsförhållanden; överallt i livet möter oss företeelser relaterade till olika slags bakgrunder. Utan bakgrund finns inget att kontrastera mot, inget att avvika mot, och därmed heller inget uttryck. Allting refererar till något annat, allt kontrasterar mot någonting, allt avviker mot något, och på detta sätt skapas en dynamik i tillvaron: spänning och avspänning, energi och vila, dramatik och försoning.

2.17. Tyngdpunkterna som kraftimpulser

De noterade taktstrecken anger visserligen var den metriska enheten börjar, men ur energetisk synvinkel förutsätts att den noterade taktens första slag föregåtts av en metrisk upptakt, d.v.s. någon form för energiimpuls eller uppladdning. Detta innebär följaktligen att den upplevda energiströmmens cykliska enheter på samma arkitektoniska nivå som den noterade taktindelningen i själva verket inleds *före* taktstrecken och takternas första slag.

Musikens upplevda energiström uttrycker en steglös kontinuerlig rörelse, vilket innebär att det ena kretsloppet omärkligt övergår i det andra utan någon skarv, på samma sätt som i en spiral där de ingående cirkellinjernas början och avslutning inte definierats. Den noterade taktenheten börjar alltid med den starka taktdelen eller den spänningsmässiga höjdpunkten eller tyngdpunkten i motsvarande energetiska kretslopp. Det är alltså främst själva *placeringen* av de potentiella tyngdpunkterna på denna arkitektoniska nivå som kan utläsas genom nottextens indelningssystem, inte de bakomliggande energetiska kretsloppens inledande faser, eftersom varje tyngdpunkt förutsätts ha föregåtts av en kraftuppladdningsfas av något slag. Med hjälp

av den noterade taktindelningen i nottexten går det att lokalisera på vilka faser i musikströmmens energetiska kretslopp som tonerna i den akustiskt klingande musikaliska gestalten infaller. Därmed blir det samtidigt lätt att lokalisera de potentiella tyngdpunkterna på taktindelningens arkitektoniska nivå och som beroende på det musikaliska sammanhanget eventuellt kan väljas som faktiska tyngdpunkter vid ett musikaliskt framförande.

Den noterade takten inleds således med en stark taktdel som representerar en potentiell tyngdpunkt, d.v.s. motsvarande energetiska kretslopps spänningsmässiga kulminationsfas eller höjdpunkt. Eftersom den energetiska rörelsen är steglöst kontinuerlig, innebär höjdpunkten samtidigt en omedelbar energetisk vändpunkt. Under loppet av taktens första slag äger en kraftutlösning rum, vilket innebär att energin klingar av på väg mot sin minsta nivå. Därefter sker en ny kraftansamling eller uppladdning innan nästa höjdpunkt som följs av en ny kraftutlösning. Sundin (1994) talar om "metric waves".

I figur 2 illustreras en tänkbar metrisk enhet som i detta fall består av fyra pulsslags varav det första har funktionen av tyngdpunkt:

tyngdpunkt	metrisk upptakt				tyngdpunkt
+		(*)			+
1	2	3	4	—	1
Kraftutlösning höjdpunkt		vilofas	uppladdning	—	kraftutlösning höjdpunkt

Fig. 2

Tyngdpunkterna representerar alltså själva kulminationen i kretsloppen, och den kraft som därigenom utlöses kan upplevas "driva" det musikaliska skeendet framåt ända tills nästa kraftansamling och

tyngdpunkt. Tyngdpunkten utgör alltså energikurvans spänningsmaximum och sammanfaller med början på den noterade takten eller inledningsfasen av dess starka taktadel. Energitkurvans lägsta stadium befinner sig precis före nästa kraftansamlingsfas som på motsvarande arkitektoniska nivå sammanfaller med den svaga takt delen precis före nästa tyngdpunkt. Under loppet av denna svaga takt del utvecklas spänningen till sitt maximum och utlöses på nytt i och med nästa tyngdpunkt.

Energitkurvan kan beskrivas som en kontinuerligt pågående process, vilket innebär att energin upplevs befinna sig i ständig förändring, även inom ramen för varje enskilt takt slag. På ett och samma takt slag sker således en förändring; energin hinner förändras under den tid som förflyter mellan slagets inledning och avslutning. Upplevelsen av spänning är således inte enbart relaterad till den ansträngning som det innebär att samla ny kraft inför den följande tyngdpunkten utan till den spänningsverkan som ackumulerats i kraftuppladdningsfasen och som får sin utlösning precis på själva tyngdpunkten.

Den energitkurva som här beskrivits rent principiellt får naturligtvis sin helt individuella utformning i varje metrisk enhet beroende på det totala musikaliska skeendet. Samtidigt formas den genom olika slags takt arter, rytmiska mallar eller mönster med de specifika karaktärs egenskaper som följer och som bland annat kommer till uttryck genom olika slags emfaser och olika inbördes förhållanden mellan takt lagen (jfr. Clynes, 1987). Men detta förändrar inte den grundläggande principen som innebär att varje upplevt energetiskt kretslopp förutsätts innehålla en kraftuppladdning och en kraftutlösning.

Varje tyngdpunkt i en metrisk enhet föregås alltså av en kraftuppladdningsfas som kan beskrivas som ett slags metrisk upptakt, och detta oavsett om rytmen i den akustiskt klingande musikaliska gestalten är stigande eller fallande. Den upplevda energiströmmen tycks således som tidigare nämnts alltid vara av stigande rytmisk karaktär. Även om t.ex. den svaga takt delen före en tyngdpunkt utgörs av en ton som har funktionen av efterslag i en fallande rytm och artikuleras kort (Dio-), tycks samma svaga takt del ur energisynpunkt ändå kunna ha funktionen av metrisk upptakt och en större eller mindre spän-

ningsuppladdning till den följande energetiska höjdpunkten. En metrisk upptakt kan intressant nog rentav infalla på en paus.

Relationen mellan den upplevda energiströmmen (metern) och det akustiskt klingande förloppet uttrycks i notskriften genom förhållandet mellan den noterade taktindelningen och de notvärden den innehåller, vilka kan bestå såväl av pauser som av klingande toner. Upplevelsen av hur energiströmmen fortskrider tycks ibland också vara oberoende av dynamiska förändringar i den akustiskt klingande musikaliska gestalten. Ett pianostycke i långsamt tempo kan därför ibland framföras på ett sätt som gör att det upplevs som mycket sammanhållet, trots att varje enskild ton på grund av instrumentets natur faktiskt klingar av i diminuendo.

Den metriska upptakten kan precis som en akustiskt klingande rytmisk upptakt upplevas som antingen svag och passiv eller stark och aktiv. Svaga rytmiska upptakter kan användas bland annat för att gestalta enklare och mindre uttrycksfulla musikaliska karaktärer men lämpar sig däremot ofta sämre för musikaliska avsnitt som kräver större uttrycksmässig intensitet. Enligt Sundin (1994, s. 510) gav Celibidache uttryck för att en betonad upptakt producerar en ökad drivimpuls till frasen. En svag rytmisk upptakt kan upplevas som tvär och oorganisk när den avviker allt för mycket ifrån de förväntningar som grundar sig på den upplevda energiströmmens speciella karaktär och som etablerats i lyssnarens sinne genom det tidigare musikaliska skeendet, i synnerhet om den följande tyngdpunkten dessutom har en i förhållande till upptakten oproportionerligt lång durationsemfas (Dii+).

För att i en praktisk musikalisk spelsituation undvika den obalans som lätt uppstår om den metriska enhetens första pulsslåg upplevs komma något för tidigt i förhållande till lyssnarens förväntningar genom den etablerade pulsförnimmelsen, kan det ofta vara en fördel att räkna med ett något längre tidsmässigt avstånd mellan upptakten och tyngdpunkten som följer. Den upplevda spänningen är som störst precis före själva kulminationen som ju innebär uppfyllelsen av en förväntan, vilket i regel kräver ett visst extra tidsutrymme. Detta betyder t.ex. att om musikern i sin tolkning av ett bestämt musikavsnitt valt att gestalta metriska enheter på samma arkitektoniska nivå som taktin-

delningen i nottexten representerar, kan denne föreställa sig taktstrecken som små "trösklar" som den akustiskt klingande musikaliska gestalten behöver ett visserligen mikroskopiskt, men ändå extra tidsmått att passera igenom. För övrigt kan den fallande rytmiska strukturen i t.ex. en menuett genom detta förfaringssätt få en elegantare prägel.


En orsak till att s.k. svaga eller passiva rytmiska upptakter tycks användas relativt ofta kan kanske vara en strävan efter längre och mer sammanhängande musikaliska linjer, men det är långt ifrån alltid som resultatet blir det önskade, speciellt inte i situationer där ett sådant spelsätt tycks vara mindre motiverat av det musikaliska sammanhanget. Kombinationen av svaga upptakter och toner som infaller på tyngdpunkter med durationsemfas (Dii+) kan förstärka skillnaderna mellan de upplevda pulsslagens längd, vilket lätt stör intrycket av ett kontinuerligt musikaliskt flöde. I allmänhet eftersträvas en större jämnhet vilket kan ge en mer sångbar prägel åt musiken. Ett jämnare spelsätt stämmer också bättre överens med den kontinuitet som normalt förväntas (jfr. Sundin, 1994) i den upplevda musikaliska energiströmmens cykler. En svag upptakt kan upplevas som ett ryck i förhållande till kontinuiteten i denna rörelse. Ett musicerande som präglas av ett större mått av kontinuitet och successivitet ger ofta ett behagligare och mera organiskt intryck, precis som att bilkörning med mjuka accelerationer och inbromsningar i regel upplevs som behagligare än en ryckig sådan. Den musikaliska kontinuiteten kan beskrivas som en cirkellinje i stället för en kvadrat. En större mjukhet och successivitet i den musikaliska rörelsen motsvaras av mjukare kroppsliga rörelser hos exekutören, vilket också kan bidra till att lösa många problem av teknisk art. Det finns skäl att anta att stela rörelser och kroppsliga spänningar som eventuellt följer av detta försvårar övervinnandet av tekniska problem.

Enligt Clarke (1990) finns normativa timingsmönster som många upplever som idealiska, och Shove och Repp (1995) menar att det tycks finnas någon form för mental grundmodell som anger vilka principer som gäller för att en rörelse skall upplevas som naturlig. En tempoförändring upplevs t.ex. mest naturlig när den utförs enligt samma principer som när man exempelvis går eller utför andra vardagliga rörelser. Författarna menar därför att ett estetiskt tillfredsstäl-

lande framförande förutom att ta hänsyn till stilistiska och strukturella krav även måste beakta vissa grundläggande krav i enlighet med hur biologiska rörelser manifesteras.

Det tycks råda en viktig relation mellan den metriska upptaktens utformning och upplevelsen av tyngdpunkten som följer, vilket kan jämföras med förhållandet mellan inandning och utandning. Upplevelsen av tyngdpunktens och den energetiska kraftutlösningens intensitet tycks hänga samman med själva *förberedelsens* karaktär. Ju mindre tid den metriska upptakten t.ex. får, desto mindre energiutveckling upplevs kraftuppladdningsfasen få, vilket kan ge ett intryck av en proportionellt svagare kraftutlösning. Det är som att lyfta en klubba för att slå till eller som att ro en båt. Den metriska upptakten kan upplevas som en större eller mindre spänningsuppladdning och kraftsamling, och av denna anledning kan det vara viktigt för en musiker att spela på ett sätt som gör att den upplevs stå i proportion till den önskade intensiteten i tyngdpunktens kraftutlösning. Om upptakten är passiv, bör således tyngdpunkten få en motsvarande mindre emfas. Passiva upptakter ger i regel ett intryck av en svagare uppladdningsfas (notexempel 11a). Det energetiska kretslopp som etableras i sinnet genom passiva rytmiska upptakter kan alltså lätt upplevas som en energiström med mindre motstånd och mindre kraftsamling, och i ett musikaliskt sammanhang där det inte passar in kan det ge ett kraftlöst, oorganiskt och instabilt intryck.

Den upplevda musikströmmens utformning tycks bland annat betingas av skillnaden i längd mellan pulsslagen i den metriska enheten (Dii+ eller Doi+ om det är en paus). Däremot relaterar sig denna upplevelse i mindre grad till tonernas *klingande* längd (Dio): en tyngdpunkt eller en aktiv metrisk upptakt kan således var för sig utföras med såväl dynamiska emfaser som durationsemfaser (Dii+), trots att motsvarande toner artikuleras kort (Dio-). Tyngdpunkter med durationsemfas (Dii+ eller i tillämpliga fall Doi+) kan därför användas i både stigande och fallande rytmiska strukturer, helt oavsett tonernas klingande längd (Dio). Notexempel 11b illustrerar, hur energiströmmens flöde kan upplevas fortsätta mitt under en paus, i detta fall i form av en kraftig uppladdning inför den följande tyngdpunkten. De dynamiska bågarna inom parentes illustrerar, hur det energetiska flödet under pausen kan uppfattas.

11a) 

11b) *Passionato*  (J. Brahms: ur Symfoni nr. 3, op. 90, sats 1.)

Notexempel 11

Enligt ovanstående resonemang kan musiken upplevas få sin kraft impulsvis. Tyngdpunkten kan som en jämförelse beskrivas som det ögonblick då foten pressar ned pedalen på en cykel. Om det yttre motståndet är ringa, rullar cykeln på nästan av sig självt utan att tappa farten mellan pedaltrampen som därvid blir nästan omärkbara. Men om motståndet ökar så som t.ex. i en uppförsbacke, kommer varje enskild kraftimpuls att märkas tydligare. Ett mindre motstånd kan innebära användandet av en "högre växel", vilket motsvarar ett jämnare musikaliskt förlopp med längre metriska enheter och glesare förekomst av faktiska tyngdpunkter. En mera markerad musikalisk karaktär skulle däremot kunna beskrivas som att cykla med ett större motstånd i t.ex. en uppförsbacke, vilket kräver en "låg" växel och betydligt mer kraft motsvarande en musikalisk karaktär med mindre metriska enheter och tätare förekomst av faktiska tyngdpunkter. Det går alltså att musicera med flera möjliga "utväxlingar", vilket kommer att diskuteras mera ingående i följande avsnitt.

2.18. Den musikaliska "växellådan"

Det finns naturligtvis potentiella energetiska kretsloppsenheter på många fler arkitektoniska nivåer att välja mellan i en praktisk tolkningssituation än enbart dem som i nottexten representeras av de noterade taktenheterna (jfr. Bengtsson et al., 1969, s. 105 överst). Dessa kan delas in i mindre metriska enheter med sina respektive potentiella

tyngdpunkter, och de kan även slås samman till större metriska enheter med motsvarande glesare potentiella tyngdpunkter. Det upplevda musikaliska energiflödet kan därför beskrivas som en huvudström med otaliga förgreningar bestående av potentiella energetiska kretslopp på skilda arkitektoniska nivåer inuti varandra.

Det finns förmodligen en övre gräns för hur många potentiella sådana kretsloppsförgreningar som en lyssnare under normala omständigheter förmår uppfatta i ett musikstycke på en och samma gång. En musiker får alltså hela tiden ta ställning till vilka av alla potentiellt möjliga energikretslopp med sina respektive tillhörande tyngdpunkter som denne vill ställa i fokus och använda som faktiska energikretslopp och tyngdpunkter till sin tolkningsversion.

Skillnaden mellan att i sin tolkning låta fokus pendla mellan olika arkitektoniska nivåer kan alltså jämföras med att välja olika utväxlingar på en cykel eller en bil. Att t.ex. gestalta en noterad taktenhet med två tyngdpunkter i stället för en motsvarar alltså en lägre växel, vilket kan ge ett mera markerat intryck. Det går alltså att laborera med högre eller lägre växlar för att få fram olika musikaliska karaktärer. En beto- nad och markerad karaktär kan uppnås med hjälp av en lägre musikalisk växel med kortade metriska enheter och tätare förekomst av tyngdpunkter. En högre utväxling med längre metriska enheter och glesare förekomst av tyngdpunkter kan däremot ge musiken en annan och mer sammanhängande karaktär med längre musikaliska linjer.

Grundprincipen i detta resonemang är att metriska upptakter och tyngdpunkter som förekommer med korta mellanrum och som markeras med olika slags emfaser ofta ger en tyngre karaktär och ett mera markerad karaktär åt ett musikstycke, vilket kan vara användbart i många sammanhang. Men ibland är det en musikalisk karaktär med längre melodiska linjer som eftersträvas, och till detta passar i regel en högre "växel" bättre. Detta innebär tyngdpunkter med glesare avstånd som kanske dessutom markeras med mindre utpräglade emfaser. Glesare avstånd mellan tyngdpunkterna kan alltså förstärka upplevelsen av längre sammanhängande linjer. Ibland kan det t.o.m. finnas fog för så höga utväxlingar, att avstånden mellan de faktiska tyngdpunkterna blir åtskilliga takter, vilket dock inte nödvändigtvis behöver vara kopplat till ett snabbare speltempo.

En fokusering på större energetiska kretslopp och metriska enheter med glesare förekomst av faktiska tyngdpunkter kan göra att musiken låter mindre "knagglig" i motsats till ett spelsätt som ger ett musikaliskt intryck av att färdas på en väg full med "småsten och gropar". Den känslomässiga effekten av en hög musikalisk utväxling kan nästan jämföras med ett slags musikaliskt hang-gliding och en befriad känsla av att sväva fritt. Kanske är det bland annat detta som Bastian (1987) avser med uttrycket att "gå på vingerna" (s. 159 ff.).

En högre musikalisk utväxling kan således ge intryck av lätthet och sammanhang (jfr. Edlund, 1993a). Det finns en musikalisk princip som tycks kunna bekräfta detta: att lägga för stor vikt på flera musikaliska företeelser i rad efter varandra, kanske i förhoppning att uppnå ett starkare musikaliskt uttryck, innebär inte bara en ökad risk för att den musikaliska linjen kan komma att upplevas som mindre sammanhängande utan också att uttrycksmedlens effekt minskas och "späds ut" ju tätare de förekommer. Av denna anledning kan det många gånger vara klokt att göra ett genomtänkt urval och prioritera vad som egentligen bäst förtjänar att framhållas i det musikaliska förloppet.

Att välja en högre metrisk utväxling och föreställa sig längre metriska enheter med glesare pulsslag och faktiska tyngdpunkter behöver egentligen bara innebära en förändring av musikens karaktär, inte nödvändigtvis någon förändring av själva tempo. Förändringen i karaktär betingas bland annat av att en högre metrisk utväxling medger en fokusering på strukturella element på en högre arkitektonisk nivå jämfört med vad som blir fallet om t.ex. varenda noterad takt del räknas som pulsslag. Det är således ofta möjligt att räkna bara ett eller två slag i 4/4 t.o.m. i ett så långsamt angivet tempo som t.ex. Adagio, samtidigt som den musikaliska karaktären i andra sammanhang kanske kommer bäst till sin rätt när alla fyra takt delarna i en angiven fyrtakt räknas och i vissa fall rentav med ett så snabbt angivet tempo som Presto.

I och med ett spelsätt där metriska enheter på en högre arkitektonisk nivå väljs, kommer en del av de starka takt delarna eller de potentiella tyngdpunkterna på den arkitektoniska nivå som representeras av taktindelningen i nottexten i stället för faktiska tyngdpunkter att få funk-

tionen av pulsslags och ett slags svaga taktindelar i de metriska enheter som på den högre arkitektoniska nivån utgör taktperioder eller flera sammanslagna noterade taktenheter.

(J. S. Bach: ur Sonata
G-dur för 2 flöjter och continuo,
sats 2.)

Allegro ma non Presto

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 1 has a '+' below it. Measure 2 has a '+' below it. Measure 3 has a '+' below it. Measure 4 has a '+' below it. Above the notes, there are annotations: 'u' above the first note of measure 1, 'tr' above the first note of measure 2, 'u' above the first note of measure 3, and 'u' above the first note of measure 4. The second staff contains measures 5 and 6. Measure 5 has a '+' below it. Measure 6 has a '+' below it. Above the notes, there are annotations: 'u' above the first note of measure 5, and a '*' below the first note of measure 6.

Notexempel 12

Även om en högre metrisk utväxling ibland får ett musikavsnitt att låta smidigare och lättare till sin karaktär, kan det ofta vara så att lättheten behöver markeras genom sin motsats. Motsatser och kontraster tycks förstärka varandra ömsesidigt, och genom att ge extra tyngd och emfas åt vissa taktslag i ett musikstycke kan de övriga taktindelarna verka luftigare och lättare. I notexempel 12 förstärks tyngdpunkterna av bland annat harmoniska förslag (appoggiature) och drillar. Genom att tillåta ett extra tidsutrymme (Dii+) i skarven precis före de noterade taktstrecken blir tyngdpunkterna tydligare, vilket paradoxalt nog totalt sett kan ge intryck av en mycket lätt och dansant musikalisk karaktär. För att undvika rytmisk monoton kan det dock vara en fördel om takterna 4 och 5 behandlas som en enda metrisk enhet utan någon markerad skiljelinje emellan.

I notexempel 13a bestäms den metriska indelningen av ett s.k. stormetriskt mönster bestående av 1+1+2 noterade taktenheter. Denna grundmodell förekommer mycket ofta. I notexempel 13b bestäms indelningen av ett stormetriskt mönster enligt en likartad grundmodell, betingat av den melodiska och bakomliggande harmoniska strukturen. Den tredje tyngdpunkten i mönstret kan i detta fall gestaltas med t.ex.

en durationsemfas (Dii+), vilket kan upplevas som att denna tyngdpunkt blir starkare markerad än de två andra. Intrycket kan då nästan beskrivas som två stycken försök och tredje gången gillt.

13a) (A. Chatjaturjan: ur
Konsert för violin
och orkester, sats 2.)

13b) (J. S. Bach: ur
Sonata h-moll för
flöjt och cembalo,
sats 1.)

Notexempel 13

Den metriska utväxling som väljs för ett visst musikavsnitt behöver som tidigare nämnts inte innebära någon tempoförändring. I notexempel 14 kan *Allegretto ben moderato* tolkas som ett relativt lång-

samt tempo och *molto dolce* som en mjuk musikalisk karaktär. Den melodiska strukturen i temat binder samman de noterade takterna parvis, vilket ger upphov till metriska enheter med en faktisk tyngdpunkt varannan takt. Att tyngdpunkten läggs på den andra av de noterade takterna kan motiveras av den melodiska profilen. För att inte störa den musikaliska grundkaraktären bör den dock markeras på ett subtilt sätt. Men melodilinjens profil motiverar också en mild emfas av t.ex. dynamiskt slag på *fiss*-et på det andra taktslaget i den första respektive tredje noterade takten. Genom det relativt glesa tyngdpunktsmönstret som blir följd av ett spelsätt med fokusering på metriska enheter bestående av två sammanslagna noterade takter, undviks en alltför tydlig markering av åttondelsrytmen, vilket kan ge ett jämnare flöde åt melodin utan att tempot därmed behöver drivas upp.

(C. Franck: ur Sonate
A-dur för violin
och piano, sats 1.)

Allegretto ben moderato

molto dolce + + +

The musical notation shows a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is 'Allegretto ben moderato'. The dynamics are marked 'molto dolce'. There are three accents (>) over the notes in the second, fourth, and sixth measures. Plus signs (+) are placed below the first, third, and fifth measures. A horizontal line with an arrow points from the first plus sign to the third plus sign, indicating a span of two measures.

Notexempel 14

I notexempel 15a som hämtats från den sista satsen i samma sonat av Franck som i exempel 14, finns ett melodiskt förlopp som sett ur ett möjligt tolkningsperspektiv kan betraktas som en enda lång sammanhängande linje bestående av hela 37 takter och som endast avbryts av ett obetydligt "kommatecken" efter 21 takter. Det som i notexemplet står inom parentes skulle t.ex. kunna tolkas som retoriska, musikaliska anmärkningar eller kommentarer till det närmast föregående, vilket motiverar ett val av metriska enheter bestående av fyra sammanslagna noterade takter och faktiska tyngdpunkter med ett mellanrum av fyra noterade takter. Denna glesa väv av tyngdpunkter kan få den långa musikaliska linjen att upplevas hänga bättre samman utan onödiga skarvar.

Att det musikaliska förloppet ofta motiverar en fokusering på metriska enheter i form av upplevda energetiska kretslopp på över- och underliggande arkitektoniska nivåer i förhållande till den nivå som den noterade taktindelningen representerar, innebär således i praktiken att det faktiska tyngdpunktsmönstret långt ifrån alltid följer de starka taktdelarna i den taktindelning som angivits i nottexten.

15a) (C. Franck: ur Sonate
A-dur för violin
och piano, sats 4.)

Allegretto poco mosso
ca ♩ = 80
dolce cantabile

15b)

15c)

15d)

Notexempel 15

Det kan i detta sammanhang också vara intressant att reflektera över den inverkan som själva nottexten ibland kan utöva och hur det upplevs om musiken noteras om i andra notvärden (jfr. Valkare, 1997). Sättet att notera tycks onekligen kunna påverka oss känslomässigt och psykologiskt, för om notexemplet ovan skrivs om på det sätt som i 15b eller c, kan musiken förefalla något annorlunda till sin innebörd. Underindelningen i åttondelar och sextondelar i 15b kan göra att musiken trots oförändrad metronomangivelse och pulshastighet tolkas som mera markerad till sin karaktär, vilket därmed också skulle kunna påverka själva framförandet. Notationssättet i notexempel 15c kan antingen få till följd att musiken verkar ännu mer markerad än i 15b på grund av de många korta notvärdena, eller att den uppfattas som allmänt "rörig" med alltför långa noterade taktenheter och en till synes ostrukturerad underindelning, vilket mycket väl skulle kunna leda till att framförandet ger upphov till ett mera oprecist rytmiskt intryck. Omnoteringen skulle antagligen också kräva andra tempobeteckningar, t.ex. Andante eller Adagio, vilka brukar associeras till känslomässiga karaktärer av ett helt annat slag än den som vanligtvis förknippas med ett Allegretto. Men det finns ett annat, betydligt mer jordnära skäl, som talar för att originalversionens notation är att föredra: något senare i samma sats dyker ett motiv av en helt annan och mera markerad musikalisk karaktär upp (notexempel 15d), vilket mycket väl kan tolkas som en plötslig förändring från en mycket hög till en lika låg utväxling med två faktiska tyngdpunkter i varje noterad takt.

Det är alltså inte främst tempot utan den musikaliska grundkaraktären i ett visst avsnitt som avgör vilken metrisk utväxling som är att föredra och därmed det tidsmässiga avståndet mellan tyngdpunkterna; ett långsamt tempo behöver inte nödvändigtvis innebära en lägre metrisk utväxling med tyngdpunkter med tätare förekomst, liksom ett snabbt tempo inte behöver innebära en högre utväxling med ett längre tidsavstånd mellan tyngdpunkterna. Ett långsamt tempo kan ibland t.o.m. innebära att stora metriska enheter med faktiska tyngdpunkter med relativt glesa avstånd väljs eller också tvärtom: faktiska tyngdpunkter med tätare avstånd i ett snabbare tempo. Men utväxlingen i ett långsammare tempo bör kanske väljas så att pulshastigheten åtminstone medger en minimal "styrfart" i den upplevda musikaliska energiströmmen, liksom det i ett snabbare tempo i praktiken finns en

övre gräns för hur tätt avståndet mellan de faktiska tyngdpunkterna kan vara.

16a) (G. Pierné: ur Sonate för violin och piano op. 36, sats 1.)
 Allegretto^{8va}

16b) (G. Pierné: ur Sonate för violin och piano op. 36, sats 3.)
 Allegro un poco agitato
 Più animato

Notexempel 16

I notexempel 16a ser vi hur metern plötsligt kan "växlas upp" i den tredje takten för att punkteringarnas nästan fanfarliknande karaktär skall komma bättre till sin rätt. Sjätte och sjunde takten kan däremot tolkas som en övergång, som för övrigt med fördel bör ges ett visst tidsmässigt utrymme, till en betydligt högre utväxling, helt i överensstämmelse med den långa frashågen som börjar i takt 8. Denna har här delats i två metriska enheter med två primära faktiska tyngdpunkter för att underlätta en bibehållen stabilitet och upplevd styrfart. Spännvidden för den metriska utväxlingen i detta fall är alltså hela 1:16 (jfr. Bengtsson et al., 1969, s. 60).

I notexempel 16b som hämtats från den sista satsen i samma sonat avlöses den valda metriska utväxlingen med en primär faktisk tyngd-

punkt var fjärde takt, med en lägre utväxling med en faktisk tyngdpunkt per takt, trots att ett snabbare tempo står angivet: *Più animato*. Figurationerna i pianosatsen kan ytterligare motivera detta tätare indelningsmönster som dessutom underlättar en större rytmisk precision. Den musikaliska "växellådan" innebär alltså många olika slags uttrycksmässiga utväxlingsnivåer som kan bana väg för ett rikare, mera livfullt och omväxlande musikaliskt interpreterande.

2.19. Pulsslagens asymmetri

Tidigare har faserna i den upplevda musikaliska energiströmmens kretslopp diskuterats, och att det i vissa fall kan vara en fördel att markera såväl kretsloppets uppladdningsfas (den metriska upptakten) som själva kraftutlösningen (tyngdpunkten) med hjälp av durations-emfaser (Dii+ eller Doi+ om det rör sig om en paus), vilket i praktiken måste innebära att dessa pulsslag blir tidsmässigt något längre än de övriga. Konsekvensen av detta måste i sin tur innebära att pulsslagen i de kretslopp på t.ex. den arkitektonisk nivå som representeras av den noterade taktindelningen eller på en nivå av sammanslagna taktperioder om utväxlingen är sådan att avståndet mellan tyngdpunkterna sträcker sig över flera takter, blir mer eller mindre inbördes tidsmässigt olika långa, d.v.s. asymmetriska. Hur framträdande denna inbördes avvikelser blir, hänger samman med den speciella form och karaktär som de energetiska kretsloppen format av rytmiska mönster upplevs ha.

Det bör dock nämnas att utgångspunkten för detta resonemang är att det bakom begreppet pulsslag döljer sig mera än en rent metronomisk underindelning av metriska enheter på skilda arkitektoniska nivåer. Pulsslagens utformning förutsätts enligt den tankemodell som diskuteras här vara betingade av förnimmelsen av det tidigare beskrivna energetiska kretsloppets faser.

Det finns givetvis även typer av rytmiska mönster som kan ge det upplevda energetiska kretsloppet en sådan form att det går att motivera att andra pulsslag än upptakten och tyngdpunkten förlängs, men det finns då en viss risk att t.ex. de svaga taktdelarna upplevs som starka

och de starka som svaga, vilket i praktiken innebär ett ifrågasättande av den noterade taktindelningen.

Bland alla de tänkbara rytmiska mönster som finns och som kan påverka de upplevda energetiska kretsloppens utformning, skulle eventuellt det kretslopp som gestaltas genom aktiva rytmiska upptakter samt tyngdpunkter med durationsemfaser (Dii+) av matchande längd kunna beskrivas som ett slags stabil grundmodell, vars rytmiska karaktär kan prövas på ett enkelt sätt genom att räkna ett, två, tre, fyra på ett helt neutralt sätt i exempelvis en takt med fyra fjärdedelar. Utan någon tidsmässig åtskillnad alls mellan pulsslagen kommer rytm-mönstret förmodligen att upplevas på ett annorlunda sätt än om man förslagsvis skulle välja att räkna eeett, två, tre, fyra, med en tydlig tidsmässig skillnad.

Syftet med figur 3 är att på ett schematiskt sätt åskådliggöra en tänkbar metrisk enhet som formas av en möjlig form för energetiskt kretslopp enligt den grundmodell som nämnts, i detta fall i 4/4 och med tydliga durationsemfaser (Dii+ eller Doi+) på den metriska upptakten och på tyngdpunkten. Om varje sådan enhet antas ha en total varaktighet av 1/40-dels minut, förväntas det normalt att fjärdedelsslagen följer en pulshastighet med metronomangivelsen 160 slag per minut. Men enligt vad som tidigare diskuterats kan pulsslagen också ses som annat än blott och bart som en rent metronomisk-matematisk indelning (se fig. 3, övre raden) av taktenheten.

I det assymetriska rytmiska mönster som visas i figuren nedan kommer alltså pulsslagen i det upplevda energetiska kretsloppet att bli olika långa (se undre raden). Figuren avser att illustrera hur det genom att låta pulsslagens tidsmässiga längd avvika något från metronomens mekaniska tickande går att uppnå ett intryck av ett mer levande och organiskt musicerande:

Metronom:	1	2	3	I	4	/	1
		I		I			
En möjlig utformning av pulsslagens längd:	1	I 2	3	4	— / —		1
	+						+

Fig. 3

Det bör framhållas att figuren endast uttrycker pulsslagens olika längd på ett grovt schematisk sätt, att varje enskild metrisk enhet utformas helt individuellt i en spelsituation och att det alltid är det musikaliska sammanhanget som avgör hur mycket pulsslagen i en given situation bör avvika från det strikt metronomiska. I den metriska enhet som figuren illustrerar, har tyngdpunkterna och de metriska upptakterna en stabil och lite tyngre prägel. De tidsmässiga förskjutningarna i förhållande till metronomslagen framträder tydligt på den illustrerade metriska enhetens andra och fjärde slag.

Om begreppet pulslag definieras som en strikt tidsmässig indelning av enheten i fyra lika delar, skulle det andra pulsslaget i den under raden kunna sägas komma något för sent och det fjärde slaget något för tidigt jämfört med den metronomiskt sett strikta pulsen. Men med en annan definition på begreppet pulslag skulle det lika gärna kunna hävdas att det första och det fjärde slaget i den metriska enheten på grund av sin speciella karaktär är något längre än övriga slag. Den metriska upptaktens ökade längd kan, i kombination med en energimässig intensifiering i dynamiskt eller klangligt hänseende, ge musiken en sugande skjuts fram emot tyngdpunkten i nästa metriska enhet.

Inom vissa musikaliska stilarter, så som t.ex. i vissa av 1700-talets franska speltraditioner och inom viss jazzmusik, förekommer ett s.k. inegalt spelsätt enligt mer eller mindre bestämda skrivna eller oskrivna regler. När det gäller 1700-talsmusik skriver Bang-Mather (1973) att "absolute equality in an expressive sense is rarely desirable" (s. 3).

Detta innebär ett musicerande där det medvetet avviks något ifrån de noterade notvärdena: två jämnt noterade åttondelar kan t.ex. utföras så att den första görs något längre (Dii+) än den andra eller tvärtom, ibland enligt bestämda talförhållanden så som 2/3, 3/5, etc.

Det är överhuvudtaget sällan någon direkt musikalisk fördel med att i en praktisk spelsituation gestalta de noterade notvärdena alltför tidsmässigt exakt (jfr. notexempel 8a-f). Om de kortare notvärdena inom en metrisk enhet kan gestaltas relativt fritt inom vissa musikaliska stilarter, kan kanske även pulsslagen i en metrisk enhet utformas enligt en inegal eller assymetrisk form, naturligtvis under förutsättning att det totala intrycket av puls och rytm inte rubbas på ett icke önskvärt sätt.

Detta betyder bland annat att ett alltför flitigt användande av metronom ibland kan få vissa icke önskvärda effekter. Rätt använd kan metronomen vara ett utomordentligt speltekniskt hjälpmedel. Den kan användas till att kontrollera föreslagna tempi och tempoväxlingar samt som en hjälp till att uppnå ökad rytmisk precision i ett musikstyckes underindelning i kortare notvärden. I viss mån kan den dessutom bidra till att pulskänslan hos en musiker utvecklas och stabiliseras. Men sett ur ett renodlat musikaliskt perspektiv kan en metronom vara lika förkastlig: den tar ingen som helst hänsyn till tyngdpunkter och taktenheternas eller taktperiodernas naturliga asymmetri. Och inte ens om det vore möjligt att korrigera tidsavståndet mellan metronomslagen inbördes, skulle det hjälpa särskilt mycket: dels kan det med en hög metrisk utväxling dröja flera takter mellan de faktiska tyngdpunkterna, dels är avstånden mellan dessa oregelbundna, eftersom deras position hela tiden ändras i takt med förändringarna i den rytmiska strukturen, utväxlingen och det musikaliska skeendet. Dessutom måste de eventuella durationsemfasernas längd (Dii eller Doi) anpassas individuellt för varje enskild metrisk enhet. För att metronomen inte skall missbrukas måste det därför dras en skarp skiljelinje mellan ett rent tekniskt studium och att musicera i en praktisk spelsituation. Kanske är det just på grund av det musikaliska skeendets i alla avseenden stora komplexitet som gör att det exempelvis inte går att programmera en dator eller en synthesizer till att framföra musik med hjälp av alltför enkla beräkningar utan att vissa problem uppstår: trots

att alla musikaliska parametrar matats in med stor exakthet och precision (och kanske just därför) låter slutresultat helt enkelt onaturligt!

Ur musikalisk synpunkt sett går det något bättre att öva till metronom, om den metriska utväxlingen är hög, d.v.s. om de enheter som utgörs av det tidsmässiga avståndet mellan tyngdpunkterna är långa och tidsintervallen mellan pulsslagen är stora. Men i instuderingens slutfas har en metronom knappast någon annan funktion än att möjligtvis kontrollera föreslagna tempi. Däremot kan det i begränsad omfattning vara motiverat att i början träna med metronom enligt följande: först spelas musikstycket med en så låg metrisk utväxling som möjligt för att få precision i den notvärdesmässiga underindelningen. Metronomen kan ställas in, så att den t.ex. markerar de noterade takternas åttondelar. Därefter halveras utväxlingen etappvis, så att metronomen i slutändan om möjligt markerar t.ex. ett enda slag varannan takt. Denna sista inställning kan också hjälpa till att skapa en känsla av lugn i musicerandet för att t.ex. undvika att musiken verkar stressad i snabba tempi. Det går faktiskt att "lura" sig själv psykologiskt genom att helt enkelt ställa in metronomen på en utväxling som "förvandlar" Allegrot eller Prestot till ett Adagio eller Andante. Denna metod medger också en större musikaliskt motiverad frihet i den notvärdesmässiga underindelningen.

Ett annat effektivt sätt kan vara att notera om ett tekniskt krävande musikstycke som ursprungligen noterats i ett snabbt tempo, med visserligen fördubblade notvärden men samtidigt med en betydligt lugnare tempobeteckning (notexempel 17a originalnotation och 17b omskriven version). Detta behöver inte nödvändigtvis motsäga tidigare resonemang om notationssättets avgörande betydelse för vilken musikalisk innebörd som utläses. Här är inte syftet någon definitiv förändring av musikstyckets karaktär utan snarare ett slags psykologiskt experiment i en övningsfas för att hjälpa till att skapa en större ro och stabilitet i musicerandet. Detta skulle kanske kunna eliminera den mentala spänning och stress som en överdriven respekt för en notbilds framtoning och ett musikstyckes tekniska svårigheter kan föranleda.

17a) (J. Ibert: ur Konsert för flöjt och orkester, sats 3.)
 Allegro scherzando *J* = 176

17b)
 Andante *J* = 88

Notexempel 17

Musik har sin egen naturliga retorik och kan "deklameras" på ett lika fritt och naturligt sätt som det talade språket. Den tycks i många fall kräva tidsutrymme, rörelsefrihet och elasticitet. Detta är dock inte avsett att tolkas som någon uppmaning till ett orytmskt musicerande, tvärtom! Men att spela rytmiskt behöver inte innebära ett matematiskt exakt indelat spel utan kanske snarare ett spelsätt som baserar sig på en större inlevelse i de upplevda energetiska kretsloppens olika former.

2.20. Sammanfattning

Musikalisk tolkning kan inbegripa reflektion över det aktuella musikstyckets strukturella indelning samt förhållandet mellan delarna och helheten (Sundin, 1994; Meyer, 1996). Språket kan användas som referens (jfr. Rischel, 1990; Halle & Stevens, 1990; Boehm, 1871/1964; Edlund, 1992), eftersom musikens indelning i fraser har en uppenbar likhet med språkets meningsbyggnad och interpunktion. De musikaliska byggelementen kan med hjälp av enkla speltekniska åtgärder i form av s.k. avfraseringar, artikulationer eller olika slags andningar,

antingen skiljas åt eller fogas samman till större enheter, vilket kan upplevas som olika musikaliska innebörder (Levy, 1995; Udhe & Wieland, 1988; Bengtsson, 1988).

Ett musikstycke kan innehålla såväl stigande som fallande rytmiska strukturer på flera arkitektoniska nivåer (Cooper & Meyer, 1960). Dessa gestaltas på olika sätt och kan också upplevas ha olika innebörder. Musikens rytmiska struktur är dock ofta mångtydig till sin karaktär (jfr. Levy, 1995).

Den metriska motsvarigheten till de rytmiska strukturernas betonade delar benämns i denna uppsats tyngdpunkter. Tyngdpunkter kan vara antingen potentiella, d.v.s. teoretiskt möjliga, eller faktiska, d.v.s. tyngdpunkter som går att uppfatta.

Pulsförnimmelsen baserar sig bland annat på minnesfunktionen (Cooper & Meyer, 1969; Bengtsson et al., 1969). Detta viktiga musikaliska element kan fungera som ett slags fast bakgrund mot vilken en rytmiskt något friare musikalisk deklamation gestaltas. Metern äger i sig en uttrycksmässig potential som är värd att beakta (jfr. Bang-Mather, 1973; Petsche, Rappelsberger, Filz & Gruber, 1990). Dessutom spelar olika rytmiska mönster en uttrycksmässig roll (Clynes, 1983, 1987; Sundberg, 1990; Valkare, 1997; Bengtsson & Gabrielson, 1983). Taktarten och taktenheterna eller motsvarande indelningsenheter på andra arkitektoniska nivåer kan upplevas tjäna som ett slags tidrum och gjutform åt det musikaliska skeendet. Detta tänkesätt underlättar ett avsiktligt laborerande med rytmiska avvikelser i förhållande till de noterade notvärdena som smakfullt utfört kan vara ett effektivt musikaliskt uttrycksmedel.

Interaktionen mellan rytm och meter i spelet är en musikalisk balansakt som förutsätter en välutvecklad pulskänsla (jfr. Levy, 1995) och kan gestaltas med bland annat olika slags emfaser (Bengtsson et al., 1969; Edlund, 1993a, b, c, 1994, 1996). Det kan vara en fördel att obehindrat kunna laborera med dynamiska emfaser, artikulationsemfaser och durationsemfaser var för sig och i olika tänkbara koordinationer och kombinationer. Durationsemfaser spelar enligt författarens mening en speciellt viktig roll när det gäller att gestalta den musikaliska metern. Ibland behöver en musiker använda sig av kompen-

sativa speltekniska åtgärder som motvikt mot icke önskvärda betoningar och annat som den musikaliska strukturen indirekt upplevs förorsaka (jfr. Lester, 1986; Clarke, 1990).

Musik kan upplevas som ett musikaliskt kontinuerligt energiflöde (Sundin, 1994; Uhde & Wieland, 1989; Bastian, 1987) som är indelat i metriska enheter i form av ett slags energetiska kretslopp på olika arkitektoniska nivåer. De noterade taktenheterna utgör ur ett visst perspektiv energetiska kretslopp där pulsslagen med sina olikartade "laddningar" motsvarar kretsloppets olika faser. Många sådana energetiska kretslopp är implicit assymetriska till sin karaktär, vilket innebär att de låter bäst när de ingående pulsslagens får olika längd (jfr. Clynes, 1983, 1987; Bang-Mather, 1973), vilket kan skapa vissa problem med utgångspunkt från tanken om en exakt metronomisk indelning. Det totala musikaliska skeendet kan beskrivas som ett mångdimensionellt binärt system av spänning och avspänning, höjdpunkter och vilofaser (jfr. Uhde & Wieland, 1989; Jeppesen, 1930; Shove & Repp, 1995).

Upptakter kan vara svaga, passiva eller starka, aktiva. Det tycks råda en relation mellan den metriska upptaktens utformning och upplevelsen av tyngdpunkten som följer, vilket kan jämföras med förhållandet mellan inandning och utandning. Upplevelsen av tyngdpunktens och den energetiska kraftutlösningens intensitet tycks ofta hänga samman med själva förberedelsens karaktär.

Att i samband med musikalisk tolkning fokusera på olika arkitektoniska indelningsnivåer motsvarande ett slags olika utväxlingar kan användas som ett uttrycksmedel för att skifta mellan olika musikaliska spelkaraktärer.

Musiken kräver ofta tidsutrymme, rörelsefrihet och en elasticitet som kan underlättas med hjälp av ett synsätt som bygger på att de metriska enheterna föreställs som energetiska kretslopp. Det är av stor betydelse att komma bort ifrån ett alltför dogmatiskt och matematiskt tänkesätt i förhållande till notbilden (jfr. Howat, 1995; Cone, 1995; Valkare, 1997; Sundberg, 1990). Men alla avvikelser ifrån det metronomiskt exakta bör relateras till något slags tänkt fast bakgrund: en stabil inre pulsförnimmelse och känsla för musikens tyngdpunkter.

Musikvetenskapliga resonemang som dessa bygger naturligtvis i stor utsträckning på analyser av musik som företagits med hjälp av själva nottexten. Denna uppsats kretsar främst kring frågeställningar som har med interpretation att göra, och den interpretativa processen kan som tidigare nämnts definieras som ett överförande och tolkande av den information som nottexten tillhandahåller till ett klingande musikaliskt framförande. För att uppnå en mera komplett bild av de olika element som denna process inbegriper, kunde det vara av intresse att också studera lite närmare hur musiken upplevs och erfars sett ur en utövande musikers perspektiv. Förståelsen av denna totala bild är bland annat av avgörande betydelse för att få kunskap om de mekanismer som ligger till grund för hur människor lär sig musik, och så-tillvida utgör begreppet interpretation ett naturlig förbindelseled mellan det musikvetenskapliga och det musikpedagogiska perspektivet.

3. METOD

Musikpedagogik som forskningsdisciplin innebär i stor utsträckning ett studium av musiken i sin klingande form och hur den lärs och fungerar i ett socialt sammanhang. I den undersökning som beskrivs i detta och i nästföljande kapitel studeras interpretativa frågeställningar ur utövande musikers perspektiv.

3.1. Det teoretiska och praktiska kunnandet

I Inledningen (kapitel 1) diskuterades hur en musikers perspektiv ibland skiljer sig ifrån ett i strikt mening musikvetenskapligt sådant. Här nämndes Lester (1995) som i samband med ett musikaliskt framförande förordar en balans mellan teoretiska analyser som främst utgår ifrån nottexten och interpretativa överväganden av mera renodlat estetiskt slag i syfte att berika det aktuella musikstycket med en större uttrycksmässig verkan. Mot denna bakgrund kan det vara av intresse att studera hur musikhögskolestuderande tänker och upplever samt vad de kan och vet utifrån sig själva.

Molander (1993) ger uttryck för att kunnandet finns i själva verksamheten och inte i förmågan att verbalisera språkligt; all kunskap är i grunden "tyst". De musikstuderande besitter troligtvis en avsevärd mängd tyst kunskap om musik, men det är inte säkert att den alltid kommer till uttryck helt och fullt i deras spel. Folkestad (1996) hänvisar till Michael Polanyi som skriver följande i sin bok "The Tacit Dimension", 1967: "We can know more than we can tell."

Detta betyder inte att det nödvändigtvis behöver råda någon direkt motsättning mellan teoretiskt kunnande och "fri" konstnärlig kreativitet. Molander (1996) skriver följande:

Att ställa å ena sidan det "helt fria skapandet" mot å andra sidan de färdiga lärobyggnaderna ("svaren") och de fasta reglerna för vad som är (mer eller mindre) rätt och fel är ett misstag inom alla verksamheter. [...] För professionell konstutövning krävs ett gediget "hantverkskunnande", där det finns regler för rätt och fel. (s. 19)

3.2. Syfte

Den empiriska undersökningens syfte är att

- 1) studera hur musikstuderande på högskolenivå med relativt kort förberedelse och utan inblandning från någon lärare tolkar ett kort avsnitt från ett musikstycke ur den klassiska repertoaren
- 2) studera vilka toner de anser vara speciellt betydelsefulla och vilka slags indelningar de väljer att göra i sin tolkningsversion
- 3) få mera kunskap om överväganden och bevekelsegrunder av teoretiskt och känslomässigt slag som ligger till grund för deras framförande samt deras syn på förhållandet mellan teoretisk kunskap och en praktiska spelsituation.

3.3. Allmän forskningsmetodisk bakgrund

Livsvärldsfenomenologin, så som den presenteras i Edmund Husserls tankar, kretsar kring medvetandet och hur världen uppfattas rent subjektivt, d.v.s. hur allt ter sig i betraktarens ögon och inte nödvändigtvis vad som är den bakomliggande orsaken till detta. Kunskap kan vinnas genom inlevelse i andras situation (Egidius, 1986).

Skillnaden mellan ett fenomenologiskt studium och ett fenomenografiskt studium är att det i det första fallet är forskarens egna upplevelser och reflektioner angående fenomenen som ställs i fokus, medan ett fenomenografiskt studium fokuserar på de intervjuades egna upplevelser och reflexioner, vilka beskrivs på kollektiv nivå med hjälp av indelningar i olika kategorier (Marton, 1981; Folkestad, 1996). Dessa båda perspektiv kan kombineras, vilket är en av de utgångspunkter som valts för denna studie.

I en s.k. deskriptiv undersökning av det slag som presenteras här skall forskaren försöka sätta sig in i de undersökta situation och se den ur deras perspektiv. Forskaren strävar efter att iaktta fenomenen inifrån, t.ex. med hjälp av intervjuer och/eller fältarbeten. Den växelverkan och kommunikation som ofrånkomligen kommer att råda mellan forskare och dem som är föremål för undersökningen bör så litet som

möjligt hindra de sistnämndas synpunkter att återges korrekt (Holme & Solvang, 1991).

En deskriptiv studie innebär också att skeenden eller företeelser studeras på ett sätt som möjliggör att det eller de som är föremål för undersökningen så långt det är möjligt inte utsätts för någon påverkan, varken från forskaren eller av undersökningssituationen som sådan. Designen i denna studie är snarare kvasiexperimentell än naturalistisk till sin karaktär, eftersom situationen är något konstruerad.

Holme och Solvang (1991) anser att det, till skillnad från i en pedagogiskt utövande situation där ingenting hindrar att man tar ställning i olika frågor, är viktigt att inom samhällsvetenskaplig forskning studera respondenternas uppfattningar och idéer utan värdeomdömen. Av denna anledning valde jag att inta en relativt neutral och passiv roll vis-à-vis deltagarna i min undersökning.

En undersökning kommer dock alltid att präglas av forskarens förförståelse, vilken bygger på egna erfarenheter, utbildningar eller annat vetenskapligt arbete samt socialt grundade fördomar och förutfattade meningar. De faktamässiga och värderingsmässiga uppfattningar om den företeelse man studerar som följer av förförståelsen kan ge upphov till två s.k. hermeneutiska cirklar: en kognitiv och en normativ (a. a. s. 104). Den kognitiva cirkeln har sin utgångspunkt i förförståelsen, och utifrån denna kan vissa bestämda frågeställningar genereras i form av en förhandsteori. Den information som kommer fram kan bidra till uppkomsten av nya frågeställningar och nya uppfattningar som kan prövas mot förståelsen hos dem som är föremål för undersökningen. Fördomar kan korrigeras i forskningsprocessen. Det råder hela tiden ett dynamiskt växelspel mellan de kognitiva och de normativa elementen samt mellan forskarna och det som undersöks.

Numera anser många att kvantitativ och kvalitativ metod snarare komplementerar än står i motsatsställning till varandra (Folkestad, 1996). Men de har delvis olika syften och mål. Det är typen av frågeställning, den önskade graden av kontroll och vilken produkt som eftersträvas som avgör vilken metod som passar bäst (Merriam, 1994).

Kvalitativa metoder syftar inte primärt till att uppnå någon generell giltighet utan till att uppnå ett bättre helhetsperspektiv och en fördjupad förståelse, vilket harmonierar väl med denna studies målsättning. De präglas i motsats till kvantitativa metoder av flexibilitet och närhet till kunskapskällan. Men oavsett vilken metod som används, ställs det naturligtvis krav på att framställningen skall vara saklig och öppen (Holme & Solvang, 1991).

3.4. Val av metod

Olsson (1996) fäster uppmärksamhet på "den brist på begreppsbyggnad och språkliggörande av själva undervisningen som finns inom våra utbildningar utifrån föreställningar om den konstnärliga kunskapens icke-verbala karaktär" (s. 2). Det tycks ännu saknas fördjupade studier och forskning kring konstnärlig kunskapsbyggnad.

Den musikaliska strukturen kan ur upplevelsesynpunkt många gånger ge ett förvillande intryck, vilket skulle kunna jämföras med tecknade s.k. omöjliga figurer där man leker med optiska villor. På samma sätt som t.ex. två absolut lika stora kvadrater på grund av olika bakgrunder kan verka olika stora i en betraktares ögon, finns det även inom det musikaliska området inte sällan betydande skillnader mellan vad en lyssnare tycker sig uppleva och de musikaliska fenomenen objektivt sett och betraktade som renodlat akustiska företeelser.

Det är faktiskt denna illusoriska upplevelse som spelar en avgörande roll inom musiken. Det är långt ifrån alltid säkert att en metronomiskt exakt puls upplevs som mest naturlig i åhörarens öron. Ibland kan en musikalisk gestalt behöva spelas fortare eller långsammare i förhållande till den metronomiska pulsen för att uppfattas som naturlig och i tempo. Ett annat exempel är när en skicklig cembalist lyckas skapa illusionen av ett crescendo eller ett diminuendo, trots att instrumentet faktiskt inte medger någon förändring av dynamiken med hjälp av anslaget. Den musikaliska exekutören kan i många avseenden jämföras med en trollkonstnär som utför illusionistiska trick inför en publik.

Folkestad (1996) menar att kvalitativa metoder med fördel kan användas i musikaliska sammanhang för att beskriva upplevelser, känslor och samband. Med tanke på undersökningens primära syfte som just kretsar kring frågeställningar som har med upplevelse och musikalisk interpretation att göra, har jag gjort bedömningen att kvalitativa metoder lämpar sig bäst.

Undersökningen kan beskrivas som fenomenologisk, delvis med en fenomenografisk infallsvinkel. Den renodlat fenomenografiska aspekten kom främst till uttryck i form av intervjuer.

Enligt Hasselgren (1989) lämpar sig fenomenografin som utgångspunkt när det gäller att diagnostisera eleverna i skolan och fastställa deras kunskapsbas i syfte att få undervisningen bättre anpassad till variationerna i deras startpunkt, och även om denna undersökning utgick från musikstuderande på högskolenivå, handlade det också i detta fall om vad de studerande faktiskt lär sig av innehållet i undervisningen, varför en motsvarande fenomenografiskt inriktad studie kan motiveras.

3.5. Urval och planering av undersökningen

De musikstuderande som deltog i undersökningen representerade ett s.k. strategiskt eller icke-sannolikhets-urval (Merriam, 1994). En förutsättning var att de inte på något sätt skulle ha stått under min påverkan, och därför var musikstuderande som jag själv haft direkt kontakt med otänkbara. Det gällde att få kontakt med personer på godtagbar musikalisk och spelteknisk nivå, gärna från skilda årskurser och utbildningar, med viss kunskap om de musikaliska företeelser som skulle undersökas och med förmåga att uttrycka sig verbalt. Deltagarna garanterades anonymitet och deltog av egen fri vilja.

Jag valde att undersöka musikstuderande på Musikhögskolan i Malmö med piano som huvudinstrument, vilka jag inte haft någon närmare kontakt med tidigare. En stor del av repertoaren för andra instrumentgrupper kräver ackompanjemang av en annan instrumentalist, vilket i detta fall skulle komplicera analysarbetet väsentligt. En annan fördel med ett musikstycke ur pianorepertoaren är naturligtvis

att båda händer används i spelet, vilket bland annat innebär att den harmoniska aspekten uppmärksammas på ett annat sätt än i exempelvis ett solostycke för något instrument som huvudsakligen bara tillåter spel av en ton åt gången. Att jag själv dessutom är utövande pianist innebär också en betydligt större förståelse från min sida för problem som är typiska för själva instrumentet, vilket kan ses som ytterligare en fördel jämfört med i en undersökning där deltagarna spelar helt andra instrument.

Undersökningen som beskrivs mera detaljerat i nästföljande avsnitt, består av en del där deltagarna fick spela ett utdrag ur ett pianostycke, en skriftlig uppgift samt en intervjudel. Vad intervjudelen beträffar, användes inte något absolut fast och detaljerat frågeformulär. De synpunkter som kom fram skulle så långt som möjligt helst vara respondenternas egna uppfattningar utan ledande frågor och påverkan från undersökarens sida (Holme & Solvang, 1991). Intervjuarens roll var här att vara en neutral och lyssnande person med inlevelseförmåga.

Allt spelades in på DAT-band, varefter intervjuerna skrevs ut ordagrant. Analysen i en fenomenografiskt inriktad undersökning är enligt Svensson (1989) kontextuell, och därför bör inga indelningar eller avgränsningar göras på förhand. Uttalanden som kan bidra till en fördjupad förståelse av det aktuella problemområdet citeras i det följande resultatavsnittet.

Orsaken till att jag valde att göra inspelningen med DAT-band och inte med videokamera var att det i detta fall, inte minst med tanke på den analys som var planerad att utföras i efterhand, var utomordentligt viktigt att musikinspelningarna höll en tillräckligt hög ljudkvalitet, vilket tyvärr inte alltid blir fallet i samband med videoinspelningar. Den digitala inspelningstekniken är behändig och möjliggör en relativt hög kvalitet, även om den visuella aspekten i undersökningen går förlorad.

Val av musikstycke

Det musikstycke jag valde var första satsen (närmare bestämt de 38 första takterna) ur Mozarts pianosonat i B-dur, Köchelnummer 333.

Att jag valde just ett avsnitt ur en Mozartsonat har flera skäl. Mozarts musik anses allmänt sett lämpa sig väl för bedömningar av olika slag, t.ex. provspelningar för tillsättning av orkestertjänster, även om det vid dessa tillfällen brukar röra sig om andra instrument än piano. Orsaken till att denna musikstil brukar användas i så stor utsträckning i sådana sammanhang är kanske att den karaktäriseras av en ovanlig strukturell klarhet som lätt avslöjar exekutörens eventuella brister. I så motto ställs alltså höga krav på musikern, men inte så mycket i rent tekniskt avseende, eftersom många musikstycken av Mozart relativt sett inte kan anses som särskilt svåra, utan mera vad beträffar kraven på stilkänsla och musikaliskt kunnande i största allmänhet.

Sett utifrån den uttryckskod som av tradition brukar förknippas med musik av detta slag, är det korta musikavsnittet ”minerat” med åtskilliga musikaliska fällor. I satsens tio första takter finns t.ex. inte mindre än sammanlagt sexton harmoniska förslag (appoggiature) i högerhandens melodistämman (se notexempel 18), vilket lätt vållar vissa problem eftersom gestaltandet av dessa kan upplevas stå i motsättning till att melodistämman samtidigt normalt förväntas klinga med homogen klang, sammanhållning och kontinuitet. Andra saker som kan vålla problem är gestaltandet av artikulationsbågarna i nottexten samt styckets typiska genomgående karaktär av fallande rytm som kan vara svår att få fram, speciellt i sidotemat.



Notexempel 18

Val av skriftlig uppgift

Min ursprungliga tanke var att be deltagarna att i nottexten skriva in musikavsnittets metriska indelning och metriskt betonade noter, men problemet är att det inte kan anses som självklart att musikstuderande är insatta i sådana musikvetenskapliga facktermer. Jag hade i och för sig också varit intresserad av att se vilken effekt det kan få om uppgiften skulle utformas som en jämförelse med det talade språket genom att be deltagarna notera in språkliga interpunktionstecken, d.v.s. punkt, komma o.s.v., i notkopiorna samt be dem ringa in de musikaliska "meningarnas" betonade "stavelser". Men detta förutsätter att de musikstuderande som skulle delta i undersökningen verkligen accepterar ett sådant synsätt. Av denna anledning bedömde jag det som allra bäst att i just den här undersökningen helt förutsättningslöst studera vad som noteras när musikstuderande utan någon djupare förklaring ombeds att ange de musikens indelningar och viktiga noter som de vill skall höras i sin tolkning.

Teknisk utrustning, lokaler och musikinstrument

DAT-bandspelaren var av märket Sony Digital Audio Tape-recorder TCD-D3 som på grund av sin "free-style"-storlek är mycket behändig för sådana här ändamål, samtidigt som inspelningarna tack vare den digitala tekniken blir av hög kvalitet och utan störande brus. Vid undersökningstillfället var den nätansluten. Samplingsfrekvensen är vid normalhastighet som användes i det här fallet 48 kHz. Bandet märktes manuellt med startkoder för att underlätta tillbakaspolningen till rätt bandposition, både med tanke på det gemensamma avlyssnandet vid själva undersökningstillfället och det efterföljande analysarbetet. Bandet var av märket Fuji 94p. Som mikrofon användes en stereomikrofon inställd med 120° riktningsvinkel, av märket Sony Electret Condenser Stereo Microphone ECM-959A. För att underlätta själva utskriften av intervjuerna och för att inte skada originalbandet i samband med att det skulle spolas fram och tillbaka kopierades DAT-banderna till ett vanligt kassetband med hjälp av en bandspelare av märket Sony Walkman Professional.

Eftersom undersökningen av praktiska skäl fick delas upp på tre tillfällen och Musikhögskolans undervisningslokaler normalt är mycket upptagna, inte minst vid slutet av terminen när det hela ägde rum, var det inte möjligt att använda en och samma lokal vid alla tre tillfällena. De två lokaler som användes har dock det gemensamt att båda är rymliga och försedda med en Steinway-flygel av god kvalitet, vilket torde innebära att undersökningens resultat kunde jämföras utan problem.

3.6. Beskrivning av undersökningens genomförande

Allra först kontaktades Michal Wesolowski som är huvudlärare i piano vid Musikhögskolan i Malmö. Jag bedömde det som viktigt att en undersökning av detta slag kunde genomföras i samråd med en lärarkollega som dels har regelbunden kontakt med de pianostuderande och dels har en bra överblick över vilka som kunde tänkas vara lämpliga deltagare. Jag bad honom föreslå sex studerande från både musikärläro-utbildningarna (IE) och musikerutbildningarna (MU), som gärna fick studera för olika pianolärare. Dessutom ville jag få kontakt med musikstuderande på skilda musikaliska och tekniska nivåer och

från olika årskurser samt helst också tre kvinnliga och tre manliga studerande, allt för att undersökningsmaterialet skulle bli så varierat som möjligt. Det var Michal som allra först tog kontakt med deltagarna i fråga. Han informerade dem med några få ord om undersökningen och dess syfte och frågade om de kunde tänka sig att delta. Därefter tog jag själv kontakt med de sex personer som valts ut och avtalade dag och en tid beräknad på mellan en halvtimme och tre kvart för var och en.

Förutom att samrådet med Michal onekligen underlättade det praktiska genomförandet, bedömde jag det av bland annat etiska skäl som väsentligt att en sådan här undersökning kunde ske på ett så öppet sätt som möjligt. Det finns alltid risk för att syftet med en undersökning där man på sätt och vis trampar in på en lärarkollegas område kan missförstås, i synnerhet om det sker utan dennes vetskap och uttryckliga medgivande. Det var säkerligen heller inte utan betydelse att de musikstuderande som deltog upplevde att undersökningen hade sanktionerats av en pianolärare som de har regelbunden kontakt med och känner förtroende för.

På detta sätt fick jag således kontakt med ett lämpligt strategiskt urval bestående av musikstuderande från såväl diplomutbildningen som från musikerutbildningarna och musiklejarutbildningarna, tre kvinnliga och tre manliga deltagare i åldern 19-27 år som studerat mellan ett och sex läsår för en eller två av följande tre pianolärare på skolan: Marianne Jacobs, Hans Pålsson och Michal Wesolowski. Deltagarna informerades om att de skulle förbereda de 38 första takterna av första satsen i Mozarts pianosonat i B-dur med Köchelnummer 333. De kunde spela från valfri utgåva och om någon så behövde, kunde de få notkopior av mig som jag kopierat från skolans biblioteks referensexemplar av Mozartsonater utgiven från G. Henles Verlag efter egenskifter, gamla avskrifter och originalutgåvan. Jag informerade dem om att avsnittet skulle spelas in ett par gånger på band, att de skulle få en mindre skriftligt uppgift och att jag därefter ville ställa några frågor till dem och att även intervjun skulle spelas in. Någon ytterligare information om innehållet i undersökningen fick de inte, eftersom detta då skulle kunnat påverka dess utfall. Slutligen försäkrades de anonymitet och att ingen mer än jag själv skulle få ta del av det inspelade materialet utan deras personliga medgivande.

Undersökningen ägde som tidigare nämnts rum i rymliga lokaler och med instrument av hög kvalitet (Steinway-flyglar). Locket var öppet med hjälp av den lilla pinnen. Jag satt och skötte inspelningsutrustningen vid ett bord som placerats på ett avstånd av ca två meter från flygeln och med långsidan längs med instrumentet. Mikrofonen var försedd med vindfilter och hade placerats i ett litet ställ. För avlyssningen användes två par hörlurar med tillhörande adapter.

- 1) Till att börja med antecknades deltagarens namn, ålder, typ av utbildning, årskurs och pianolärare.
- 2) Deltagaren spelade de 38 första takterna ur Mozarts pianosonat i B-dur, Köchelnummer 333. Framförandet spelades in på band.
- 3) Deltagaren ombads att sätta sig vid bordets kortända. Denne fick två nya kopierade sidor av avsnittet i urtextutgåva från G. Henles Verlag utan några extra inskrivna noteringar och ombads där att med kulspeppenna markera de åtskiljande indelningar och viktiga noter som enligt dennes avsikt skulle höras i tolkningen. Indelningarna skulle markeras med snedstreck och de viktiga noterna ringas in. De sistnämnda kunde eventuellt specificeras ytterligare med ett M om de var viktiga på grund av melodin, ett H på grund av harmonin och ett R på grund av rytmen. Jag betonade dock att denna specifikation inte var något krav från min sida utan skulle ses som en helt frivillig extra möjlighet. Skrivuppgiften tog genomsnittligt ca tio minuter i anspråk.
- 4) Deltagaren ombads spela samma avsnitt en andra gång, denna gång med notkopier med de egna noteringarna framför sig. Även detta framförande spelades in. Jag framhöll att det var helt upp till deltagaren själv om denne önskade ändra på någonting i sitt spel jämfört med i den första versionen.
- 5) Därefter satte vi oss tillsammans med var sitt par hörlurar och lyssnade igenom båda versionerna som spelats in. Deltagaren följde med i notkopiorna där noteringarna gjorts.

- 6) Slutligen intervjuades deltagaren. Intervjun spelades in på band. Till att börja med ombads deltagaren att själv i korta ordalag kommentera det hela. Därefter ställde jag ett antal frågor som berörde dennes upplevelse av vilken påverkan den skriftliga uppgiften hade haft och den eventuella skillnaden mellan de två inspelade versionerna, om vad som egentligen avsågs bli gestaltat i musikstycket, om detta kom fram tydligt, om tankar under spelets gång, allmänna tolkningsideal, allmänna svårigheter och problem, om synen på växel-spelet mellan intellektuell medvetenhet och musikalisk känsla samt om kopplingen mellan det man får lära sig i de teoretiska ämnena på Musikhögskolan och den praktiska spelsituationen.

Efter att undersökningen genomförts sammanställdes allt material, d.v.s. båda musikinspelningarna, notkopiorna med deltagarnas egna noteringar samt de inspelade intervjuerna. Jag lyssnade igenom musikavsnitten flera gånger med hjälp av hörlurar, varefter jag gjorde en övergripande bedömning och analys utifrån min egen musikaliska förståelse avseende bland annat teknisk-musikalisk behärskning, tempi (med hjälp av metronomtal), indelning, artikulation samt deltagarnas medvetenhet om olika rytmiska strukturer.

Därefter analyserades deltagarnas egna inskrivna anteckningar. De inspelade musikavsnitten lyssnades igenom på nytt, denna gång i avsikt att jämföra noteringarna med det klingande resultatet från båda versionerna. En jämförelse mellan musikavsnitten och utsagorna i intervjuerna gjordes samt mellan intervjuerna och noteringarna. Slutligen gjordes en allmän helhetsjämförelse mellan de inspelade musikavsnitten, noteringarna och utsagorna i intervjuerna.

4. RESULTAT

I detta kapitel presenteras undersökningens resultat. Först kommenteras kortfattat deltagarnas val av tempo. Därefter beskrivs analysresultatet av deltagarnas skriftliga uppgift. Denna bestod som tidigare nämnts dels av att dela in nottexten med hjälp av skiljelinjer, dels att ringa in toner som uppfattades som speciellt viktiga. Därefter presenteras resultatet av den analys som företagits av de inspelade intervjuerna. Könsskillnader samt skillnader mellan olika utbildningar kommenteras i korthet, varefter kapitlet avslutas med en sammanfattning av hela undersökningsresultatet.

4.1. Val av tempo

Deltagarna framförde musikavsnittet med en pulshastighet som varierade motsvarande ett ungefärligt metronomtal på mellan 88 och 132 för en fjärdedel i de tio första takterna. Som jämförelse kan nämnas de 25 kända pianister som studeras i Edlunds artikel (1992), och som spelar samma sats med ett metronomtal varierande mellan 119-188, d.v.s. i ett genomsnittligt betydligt högre tempo.

Några av deltagarna spelade en aning snabbare, medan ett par spelade något långsammare den andra gången. Skillnaden låg på mellan ett och två metronomsteg. En deltagare började lugnare andra gången men ökade efterhand till ett något snabbare tempo än första gången.

4.2. Analys av anteckningarna

Den skriftliga uppgiften innebar alltså att markera de indelningar och speciella noter i musikavsnittet som deltagarna själva bedömde som viktiga för framförandet. Eftersom i princip *alla* noter i ett musikstycke ur en viss synvinkel sett kan betraktas som viktiga och eftersom indelning kan betyda många saker, inte bara metriska indelningar utan t.ex. även artikulation, uttrycker resultatet en tämligen stor variationsbredd. Men av noteringarna att döma tycktes de flesta ha en mera

gemensam syn när det gällde vilka *indelningar* som var viktiga än när det gällde vilka *noter* som var viktiga.

Noterade indelningar

De indelningar som noterades kan delas in i följande tre typer:

- 1) metriska huvudindelningar betingade av melodistämmans frasmässiga utformning
- 2) metriska indelningar som främst betingas av den rytmiska strukturen
- 3) skiljelinjer som betingas av artikulation

Hos en deltagare kombinerades samtliga tre typer av indelningar, medan en annan uteslutande hade noterat den tredje typen av indelning och de övriga enbart de två första typerna.

1) Metriska huvudindelningar betingade av melodistämmans frasmässiga utformning

Alla deltagare utom en hade noterat in skiljelinjer på ställen som följer melodistämmans huvudfraser. När det gäller denna typ var indelningarna nästan identiska hos dessa deltagare, förutom att de skilde sig åt i täthetsgrad i de fyra första takterna. Ett par deltagare hade nämligen valt att här dela in melodistämman i tvåtaktperioder, medan andra, åtminstone av noteringarna att döma, tycktes vilja se de fyra takterna som en enda sammanhängande enhet. Ingen enda noterade någon ännu tätare indelning, trots att de fyra första takterna rent teoretiskt även skulle kunna delas in i entaktperioder. Förklaringen till detta är troligen ett vanligt förekommande estetiskt ideal som säger att melodistämmans deelement hellre bör knytas ihop till längre sammanhängande melodiska linjer än att hackas sönder i alltför små bitar.

2) Metriska indelningar som främst betingas av den rytmiska strukturen

Några av deltagarna hade noterat skiljelinjer på exakt samma ställe efter den första sextondelen i gruppen som börjar på det tredje slaget i takt 15 samt på motsvarande ställe i takt 16 (se notbilagan). De flesta hade även noterat skiljelinjer efter den första åttondelen som börjar i gruppen på det tredje slaget i takt 26 samt på motsvarande ställe i takt 34. Denna typ av indelning är knappast att betrakta som uttryck för någon frasmässig "interpunktion" på samma sätt som i den kategori som nyss diskuterats, varför de placeras i en egen kategori. Skiljelinjerna indikerar inte några direkt avspännande andningsställen utan betingas snarare av musikens rytmiska struktur.

3) Skiljelinjer som betingas av artikulation

Ett par deltagare hade noterat skiljelinjer betingade av artikulation, t.ex. skiljelinjer som förmodligen är att tolka som deltagarens avsikt att vilja "sätta av" med ett kort uppehåll före nästa tacts första slag. När den sista noten före taktstrecket artikuleras kort, får det första slaget efter strecket lättare karaktären av emfas. En deltagare hade noterat två sådana skiljelinjer precis före takt 7 och 9 (se notbilagan), medan en annan i stället hade noterat motsvarande skiljelinjer precis före takt 6 och 8. Den sistnämnde deltagaren hade dessutom noterat skiljelinjer av samma typ efter åttondelsnoten på e, d.v.s. precis före det tredje slaget i både takt 15 och 16 samt precis före första slagen i takterna 18, 20, 22, 27 och 35. Dennes noterade skiljelinjer var utslutande av nämnda slag och skilde sig därmed markant ifrån alla andra deltagares. Nämnda typ av skiljelinjer skulle möjligen kunna tolkas som deltagarens önskan om att med hjälp av sådana artikulationer gestalta musikavsnittet på ett elegantare sätt. Skiljelinjerna före takt 27 och 35 kan för övrigt hjälpa till att accentuera de harmoniska förslagen på nästföljande tacts första slag.

När det gäller takt 15 och 16 skiljer sig alltså denne deltagares skiljelinjer ifrån några av de andra deltagarna som i samma takter noterat en skiljelinje efter det tredje slagets sextondelsnot på f, d.v.s. precis en åttondel senare. Förklaringen till denna divergens kan bland annat

vara att såväl e:et och f:et, åtminstone enligt ett vanligt förekommande sätt att tolka ställen av detta slag i en nottext, brukar artikuleras åtskilda (Dio-) gentemot nästföljande ton. Men ur en strukturell synvinkel torde noten på f snarare höra till den föregående rytmiska gruppen, medan den gruppering som börjar med en sextondelsnot på trestrukna c omedelbart efter taktens tredje slag kan betraktas som ett slags upptakt till nästa takts första slag. Enligt detta resonemang skulle de rytmiska gruppernas karaktär kunna beskrivas som s.k. amfibrakos med betoningsmönstret u—u (beteckningen förklaras på s. 25 ff., avsnitt 2.5 om "musikens rytmiska struktur" i kapitlet "Musikens tyngdpunkter"). Takterna 15 och 16 förefaller alltså relativt komplicerade ur en tolkningssynpunkt, dels med hänsyn till den artikulerade längden på e:et och f:et, dels på grund av takternas rytmiska indelning. Med tanke på att det lätt skapas ett intryck av rytmisk oreda, är det kanske klokast att i samband med ett framförande här avstå från att försöka gestalta någon indelning överhuvudtaget (bortsett från själva tonernas artikulation).

Inringade noter

De noter som hade ringats in kan delas in i följande huvudtyper:

- 1) harmoniska förslag
- 2) kromatik
- 3) förhållningsdissonanser
- 4) andra intressanta harmonier
- 5) melodiska intervall
- 6) metriska tyngdpunkter
- 7) synkoper
- 8) andra figurer med rytmisk funktion
- 9) basgångar
- 10) kadenser

1) Harmoniska förslag

Samtliga deltagare hade i större eller mindre omfattning ringat in harmoniska förslag, d.v.s. melodiska sekundintervall som utgår från betonad takt-del och har funktionen av dissonans — upplösning (appoggiature), företrädesvis sådana som i verket finns placerade på

taktens starka taktdelar (första och tredje taktslaget). En deltagare hade ringat in hela elva sådana förslag av totalt sexton teoretiskt möjliga i de tio första takterna av musikavsnittet (se notexempel 18), bortsett från att notgruppen på den sjätte taktens fjärde slag specificerats med ett R, eftersom den även har en rytmisk funktion. En annan hade ringat in tio förslagsgrupper i samma tio takter. Till skillnad från den förra deltagaren som nöjt sig med att ringa in två förslagsgrupper i takt 7, hade denne här ringat in taktens alla fyra parvisa grupperingar av åttondelsnoter men däremot inga av samma typ i takt 6. De återstående deltagarna hade ringat in betydligt färre harmoniska förslag, och på ett undantag när aldrig på sådana ställen som första slaget i takt 1 respektive 11, där förslaget upplöses med hjälp av en föruttagning i åttondelsrytm. En enda av nämnda deltagare hade ringat in detta slags harmoniska förslag, på första taktens första slag med specifikationen R som i rytm, men endast på detta ställe.

2) Kromatik

Flera deltagare hade på olika sätt markerat melodistämmans kromatik i takt 34.

3) Förhållningsdissonanser

En deltagare hade ringat in ess:ets funktion av förhållningsdissonans på den nionde taktens andra slag.

4) Andra intressanta harmonier

Några deltagare hade valt att ringa in vänsterhandens terser i takt 25 och 33.

5) Melodiska intervall

Gränserna är naturligtvis mycket flytande, men här avses endast sådana intervall som inte faller under någon av de övriga kategorierna. En deltagare hade valt att markera melodistämmans g på den första taktens fjärde slag.

6) Metrisk tyngdpunkter

En deltagare hade markerat noter på sjätte taktens första slag, första och tredje slaget i takt 22 samt första slaget i takt 30. Denne och en av de andra hade dessutom ringat in det första slaget i takt 23 respektive 31.

7) Synkoper

De flesta av deltagarna hade valt att i större eller mindre omfattning markera rytmiska synkoperingar.

8) Andra figurer med rytmisk funktion

Samtliga deltagare hade även valt att i större eller mindre omfattning och på olika sätt markera andra slags figurer med rytmisk funktion. Deltagarna verkade rent allmänt vara speciellt observanta på rytmiska figurer av skilda slag.

9) Basgångar

Några deltagare hade ringat in basgångar i vänsterhanden. Två hade markerat vänsterhandens fjärdedelsnoter i takt 18 men bara den ena hade markerat motsvarande noter i takt 20. Båda hade även markerat sextondelsrörelsen i vänster hand i takt 30. Den som markerat vänsterhandens noter i både takt 18 och 20 hade dessutom markerat vänsterhandens åttondelsnoter i takt 35. Slutligen hade denne liksom en annan deltagare ringat in fjärdedelarna i vänsterhanden i takt 36 och 37. Den sistnämnda deltagaren hade även markerat vänsterhandens fjärdedelar i takt 9.

10) Kadenser

Flera deltagare hade på olika sätt ringat in noter som i en eller annan form har anknytning till harmoniska kadenseringar.

Det blev en relativ stor variation i frekvensen av inringade noter eller grupper av noter i det kopierade musikavsnittet, från sju stycken till ca femtio stycken som mest. Det var ju inte främst antalet markeringar

som var avgörande, och det kan tänkas att någon känt sig pressad att markera tillräckligt många.

De flesta av deltagarna hade använt sig av möjligheten att specificera sina inringade noter med bokstäverna M för melodi, H för harmoni eller R för rytm, men ett par av dem bara på något enstaka ställe. En deltagare hade på flera ställen skrivit två bokstäver för samma inringning på grund av att noterna upplevdes ha mer än en funktion samtidigt. 24 av samtliga inringningar hade specificerats med ett R, tätt följt av 23 med ett H, medan endast 9 inringningar hade specificerats med ett M. Därmed inte sagt att detta behöver tolkas som att deltagarna skulle fokusera mindre på det melodiska än på de harmoniska och rytmiska elementen i musikavsnittet.

En deltagare kompletterade oombedd sina specifikationer av de inringade noterna med egna ord på ett fascinerande personligt sätt: "flöde", "broms", "längtan", "avfrasering", "ger ett serverat intryck".

När det gäller inringade noter i notkopiorna kan två huvudkategorier av utgångspunkter hos deltagarna urskiljas:

- 1) noteringar som berör musikens strukturella aspekt
- 2) noter som främst är av klangligt eller rytmiskt intresse men som inte direkt kan kopplas till musikens strukturella aspekt

En av deltagarna vars noteringar främst representerar den första kategorin, gav i intervjun följdriktigt uttryck för en strävan just efter struktur och ett genomtänkt spel. Ett par andra deltagarna som också gjort noteringar som huvudsakligen också kan sägas representera den första kategorin, hade båda valt att ringa in noterna på andra slaget i sidotematets andra takt, vilket skulle kunna tyda på att de främst uppfattat detta slag som ett slags rytmisk synkopering. Frågan är om detta var ett uttryck för ett medvetet interpretativt val eller om de var omedvetna om möjligheten att sidotemat också går att gestalta med en fallande rytmisk karaktär enligt en estetik som motiveras av uppförandep Praxisen för den musikaliska stilen i fråga. Problematiken med fallande rytmer kommer att beröras mera i diskussionskapitlet.

En av de båda deltagare som valt att ringa in noterna på andra slaget i sidotematets andra takt framhöll sitt behov av att få tillräckligt med tid för att hinna tränga djupare in i musiken och hitta allt i noterna; den nuvarande bilden var alltför ytlig. Båda var positiva till att få möjlighet till att tillägna sig mera kunskap, samtidigt som de upplevt en brist på koppling i musikhögskoleutbildningen mellan det de lärt sig i de teoretiska ämnena och det praktiska musicerandet. Den andra deltagaren betonade vikten av ett ärligt förhållningssätt gentemot musiken, att känslan och inte så mycket det stilistiska var viktigast.

Bland de deltagare vars noteringar huvudsakligen representerade den andra huvudkategorin, d.v.s. klangligt och rytmiskt intressanta noter som inte direkt har med musikens strukturella aspekt att göra, kunde spåras en tendens till ett val av betydligt färre antal noter eller grupper av noter och därmed också färre harmoniska förslag. Ett par av dessa antydde en strävan efter att undvika överdrifter. En var rädd för att spela sentimentalt, medan en annan verkade fantasifull och känslomässig till sin läggning. Vad beträffar strävan efter att undvika överdrifter kan det eventuellt tänkas finnas ett samband mellan denna och de relativt få markerade noterna. Kanske kan det härvidlag även spåras ett slags släktskap till en deltagare som helst inte ville låta sina egna känslor ta för mycket plats, så att de som lyssnar inte får utrymme för sina egna känslor. Musiken själv måste få bestämma.

En annan förklaring till att sistnämnda deltagare markerat så få noter och indelningstecken kan vara den bild av musikstycket som denne gav uttryck för i intervjun och som går ut på att musikavsnittet helst inte bör styckas upp i för små bitar och därmed bli för tung till sin karaktär.

Ett par deltagare vars noteringar främst representerade den andra huvudkategorin, verkade tydligt ge uttryck för sin hunger efter mera kunskap av olika slag, medan en annan klagade över en alltför dålig koppling mellan det denne fått lära sig i teoriämnena i musikhögskoleutbildningen och det praktiska musicerandet. Kopplingen menade vederbörande sig ha fått göra helt på egen hand. Det bör dock tilläggas att deltagaren i fråga inte studerat teoretiska ämnen vid Musikhögskolan i Malmö.

4.3. Analys av intervjuerna

I intervjuerna berördes följande frågeställningar:

- 1) allmän självkritik; deltagarnas egna synpunkter på sitt spel
- 2) deras upplevelse av musikavsnittets karaktär och i vilken mån de lyckades med att realisera sina intentioner
- 3) deras tankar under spelets gång
- 4) deras upplevelse av den eventuella skillnaden mellan de två inspelade versionerna
- 5) hur de påverkades av skrivuppgiften
- 6) deltagarnas tolkningsideal i största allmänhet
- 7) deras syn på förhållandet mellan musikens analytiska och känslomässiga aspekter
- 8) deras syn på kopplingen mellan teoriämnena på Musikhögskolan och den praktiska spelsituationen

1) *Allmän självkritik*

De flesta av deltagarna menade att det fanns saker som de skulle vilja ha gjort bättre i båda versionerna. En av dem beskrev sitt eget spel som "vedervärdigt", en annan klagade över att ha varit alltför upptagen för att hinna öva tillräckligt, medan en tredje bad om ursäkt för sina felpelningar.

En deltagare upplevde att framförandet inte var tillräckligt genomtänkt och att enkelheten i Mozarts musik inte kom fram. En annan deltagare framhöll sitt behov för egen del av att ha tillräckligt med tid för att hinna integrera musiken med sig själv och upplevde sig därför ännu ha en alltför ytlig bild av musikstycket i fråga:

Jag tycker det är viktigt att jobba länge med musiken så att det blir... så att det sjunker ned så pass djupt så att jag... ja, om jag känner musiken utan och innan så har jag möjlighet att jag blir påverkad av musiken och jag kan påverka musiken på något sätt, men det är viktigt att hitta allt som finns i noterna och det tar ganska lång tid för att få en hel bild.

Några deltagare framhöll att de borde lyssna mer när de spelar; en av dem upplevde sitt spel som stressat, en annan påpekade att det nog hade varit bra att kunna stycket utantill. En deltagare var missnöjd med att vissa toner i sidotemat med långt notvärde inte lät bra.

Sammanfattningsvis kan konstateras att flera deltagare var mer eller mindre missnöjda med sitt spel, bland annat på grund av att

- a) de inte lyssnar tillräckligt på sig själva när de spelar
- b) musikavsnittet inte behärskades fullt speltekniskt
- c) spelet inte var tillräckligt genomtänkt
- d) alltför stor notbundenhet
- e) det lät stressat
- f) enkelheten i Mozarts musik inte kom fram
- g) sidotemat inte lät bra

2) *Musikavsnittets karaktär; om intentionerna lyckades*

Musikavsnittet beskrevs bland annat som

- a) ömt och kärleksfullt i huvudtemat, stolt i sidotemat
- b) vackert och fint i huvudtemat, bestämt i sidotemat
- c) glatt och lyriskt
- d) soligt och leende; det får inte spelas för snabbt eller tungt eller uppstyckat i småbitar
- e) gulligt och oskuldsfullt

Den sistnämnda beskrivningen av musikstycket motiverades på följande sätt:

Alltså, jag tycker att den här sonaten låter väldigt gullig. Speciellt i början, så har den... (Sjunger) Det låter som ett litet barn. Det låter så gulligt, så långtande på nåt sätt och... [...] Allting är uppe i diskanten, så blir det ju så litet på nåt sätt. Det är ju inte nåt maffigt Beethoven precis, det är det ju inte. [...] ...som en vaggvisa, inte riktigt, men nåt sånt.

En annan deltagare sade sig i första hand sträva efter att få fram själva skiftningarna i musiken. En ville lägga mest tonvikt på musikens känslor och allmänna karaktär, medan en annan främst avsåg att gestalta de melodiska, harmoniska och rytmiska elementen till en helhet:

Alltså det primära musikaliska målet är ju att realisera för mig det musikaliska innehållet. Det vill säga realisera på ett så levande sätt som möjligt. Harmoniken, melodiken, rytmen, alltså så att säga de musikaliska parametrarna sett som en helhet, på ett sätt så att det blir en totalupplevelse för lyssnaren, som då tillsammans är större än delarna är.

Ett par av deltagarna upplevde sig i stort sett ha lyckats med att få fram sina intentioner, andra bara delvis, medan någon inte menade sig kunna gestalta det som avsågs på grund av för lite förberedelse.

3) *Tankar under spelets gång*

Några deltagare sade sig sträva efter att lyssna på musiken samtidigt som de spelade, och en av dem försökte att lyssna speciellt på de musikaliska fraserna. En var upptagen med samspelet mellan vänster och höger hand, medan en annan deltagare sade sig vara mest koncentrerad på att försöka kombinera det auditiva med det taktila. Ett par av deltagarna var koncentrerade på att spela rätt noter, och en annan deltagare kände rädsla vid första speltillfället på grund av spelteknisk osäkerhet. En koncentrerade sig på anteckningarna i noterna andra gången, medan en annan deltagare upplevde sin koncentration lite störd andra gången just på grund av skrivuppgiften.

Tankarna under spelets gång tycks alltså framför allt ha kretsat omkring

- a) det egna uppmärksamma lyssnandet på själva musiken
- b) rädslan för att spela fel noter
- c) förhållandet mellan motoriken i händerna och hörselintrycket
- d) anteckningarna i noterna

4) *Den upplevda skillnaden mellan de två inspelade versionerna*

Samtliga deltagare sade sig uppleva en skillnad mellan de båda inspelade versionerna. Flera tyckte att de spelade bättre andra gången. En deltagare tyckte det blev bättre stämning, en annan upplevde att det blev lugnare, medan en tredje tyckte sig höra mindre tveksamhet och mera musik i den andra versionen:

Ja, jag märkte att jag lyssnade mer på fraserna andra gången jag spelade. Första gången var det lite tveksamt så här. Andra gången var det mer musik.

En annan deltagare som i och för sig tyckte att den andra versionen var något bättre, föredrog dock vissa melodiska saker i den första versionen.

5) *Påverkan av skrivuppgiften*

Även om det inte nödvändigtvis innebär att utomstående lyssnare kan märka någon direkt skillnad, sade sig samtliga deltagare ha haft en upplevelse av att skrivuppgiften hjälpte dem bli mera medvetna i sitt spel. En deltagare tyckte sig spela mera strukturerat andra gången:

Jag tror inte det var inbillning, men det kändes som att det hände saker faktiskt. Genom att bara sätta sig ned och konkret tänka igenom. [...] Det var mycket som hjälpte till att strukturera upp. [...] Alltså om man ser en notbild framför sig där man vet att man har tagit ut vissa saker, så kan man ju tro att man hör. Men jag hörde i alla fall vissa saker...

En annan blev störd i sin koncentration men tyckte sig lyssna mera uppmärksamt på sitt spel:

...den andra versionen, då hade jag börjat fundera lite grand och jag blev störd lite grand i koncentrationen på grund av det, men jag upplevde i alla fall i början... hörde jag en viss skillnad. Nu när jag hade ringat in de viktiga tonerna, så... det här med avfrasering, det var lite mer, jag lyssnade lite mer, jag var lite mer uppmärksam... [...] Andra gången så var jag mer medveten och det är väl alltid bra

att få en djupare och djupare förståelse av musiken och vad man vill göra *med* den så att säga...

En tredje deltagare tyckte sig märka att just de musikaliska parametrar som markerats i noterna lyftes fram på ett tydligare sätt vid det andra speltillfället:

Det är intressant att se från den första gången till den andra gången, hur jag både genom medvetandegörandet av det musikaliska materialet när det gäller de få musikaliska parametrarna, hur jag då när jag spelade andra gången, hur jag lyfte ut de momenten som jag skrev på noterna. [...] Alltså man ser ju tydligt när man jobbar med isolerade parametrar, eller jobbar med parametrar isolerat sett, så ser man ju bättre, så har man en större överblick över hur man på ett enkelt sätt kan förbättra sin interpretation.

Efter att ha lyssnat igenom båda inspelade versioner upplevde dock den deltagare som gav uttryck åt det sistnämnda liksom en av de övriga deltagarna att vissa saker överdrevs något i den andra versionen. En deltagare tyckte sig lyssna mera uppmärksamt på fraserna andra gången; uppgiften hjälpte till att visualisera det hela så att det blev mindre tveksamt och gav bättre riktning i musiken. I den andra versionen togs extra hänsyn till vissa tolkningsmässiga saker som avsetts redan i den första versionen, men nu specificerades på ett tydligare sätt inför en tilltänkt publik. En av deltagarna upplevde sig som redan nämnts bli störd i sin koncentration andra gången, medan en annan beskrev uppgiften som en bra hjälp att uttrycka sina egna känslor.

Sammanfattningsvis tycks skrivuppgiften enligt deltagarnas egna ut-sagor ha haft en viss positiv psykologisk inverkan i form av

- a) större uppmärksamhet
- b) mindre tveksamhet
- c) ett mera strukturerat spel
- d) en hjälp att uttrycka sina egna känslor
- e) tolkningsmässiga avsikter som kom fram på ett tydligare sätt

På minussidan nämndes att skrivuppgiften störde koncentrationen och gjorde att vissa saker överdrevs.

6) *Allmänt tolkningsideal*

En deltagare sade sig sträva efter en lagom balans mellan sin egen personlighet och den noterade kompositionen i sitt spel:

Jag vill att det skall kännas sant utifrån mig själv, och då tror jag att... alltså genom att jag tillägnar mig notbilden så att en symbios mellan mig, mitt... att notbilden får öppna mitt inre, och att... Men jag tycker inte om när man märker att det blir för mycket av en själv. Alltså det måste vara personligt, men personligheten skall ju understryka kompositionen.

En annan deltagare underströk vikten av uttryck, sammanhållning och att musiken lever:

Idealet i så fall skulle väl vara att allt är musik som man håller på med... [...] ...att det lever, att det går framåt, att det inte är så stelt, att man håller ihop det... att man försöker uttrycka nånting.

De tolkningsideal som nämndes i intervjuerna kan i grova drag kategoriseras i fyra huvudavdelningar:

- a) musikens sinnliga aspekt
- b) det strukturella elementet
- c) den personliga relationen till musiken
- d) förhållningssättet gentemot den stilistiska aspekten

Till kategorien "musikens sinnliga aspekt" räknas här den strävan som kom till uttryck i deltagarnas utsagor efter att få liv i musiken, uttrycka känslor, gestalta spänning-avspänning, inte överdriva, undvika sentimentalitet, få fram själva uttrycket, gestalta kontraster och få fram den totala upplevelsen samt att gestalta naturlighet och rörelse.

Till kategorien "det strukturella elementet" räknas en strävan efter att gestalta melodi, harmoni och rytm, återge en hel bild av allt som står i noterna, realisera innehållet med hjälp av de olika musikaliska parametrarna, beakta fraseringarna samt att vara trogen mot notbilden och kompositionen.

Till kategorien "den personliga relationen till musiken" räknas en strävan efter att vara sann och äkta, inte framhäva sig själv för mycket, leva sig in i kompositörens liv samt att visualisera känslor med hjälp av egna historier och scenerier.

En deltagare brukar föreställa sig en passande bild, en scen eller en liten historia till musiken:

Sen så när jag spelar det och när jag lyssnar på det framför allt också, så försöker jag se mig nån bild framför mig. För det är lättare att spela det då, det är som en skådespelare. Man kan inte säga: "Jag är glad" om jag egentligen är ledsen, så man måste försöka gestalta nånting när man spelar det, och då försöker jag tänka mig en scen, nånting... att det händer nånting i stycket. Det gör jag alltid. [...] Jag brukar ofta hitta på en liten historia och så.

Till kategorien "förhållningssättet gentemot den stilistiska aspekten" räknas yttranden som uttrycker en strävan efter att inte lägga överdriven stor vikt vid de rent stilistiska bevekelsegrunderna, att ta hänsyn till det historiska och kontextuella fast mera som bakgrund samt att vara trogen mot notbilden och kompositionen.

En deltagare ansåg att det inte borde få bli ett mål i sig att bara spela stilenligt:

Alltså nånting som kan vara väldigt jobbigt ibland kanske, det är ju det här med stil, att vara stilenlig och så där. Det är ju bra så, fast det får ju ändå inte... klart man skall vara stilenlig, det tycker jag absolut, men det får liksom inte bli ett självändamål eller så här... [...] Jag tycker alltså... om det är någon som har spelat jättefint och så här... om man känner att det är ärligt och så här, men det är kanske inte så otroligt mycket Mozart eller Chopin eller vad det nu är... så tycker jag inte man behöver klanka ned på det bara för den

sakens skull liksom eller så... Men det finns ju jättestora pianister som spelar totalt ostilenligt men har ändå lyckats.

En annan av deltagarna framhöll att musikaliska ideal inte borde ses som någonting fast och färdigt utan öppna för att kunna bytas ut i en ständigt pågående mognadsprocess:

Naturligtvis stilen för en viss epok påverkar mycket. Det har redan påverkat kompositören, varför skulle det då inte påverka mig? För olika epoker så gör man olika sorters tolkningar. [...] När man spelar och börjar lära in ett stycke t.ex., så tar man hänsyn till från... [...] ...vilket land det kommer för att också det har en stor betydelse och vad var kompositören för någon, vilken nationalitet han hade, vad var bakgrunden till att han skapade det här stycket, för att i viss mån så har stycken ingen så där känd bakgrund, men också många stycken som har en väldigt stor koppling till vad som händer historiskt och politiskt och så här vidare. [...] Och sedan så kommer det musikaliska, det harmoniska, det melodiska, det rytmiska också in: vad är det som han betonar och vart vill han, och allt det där och... idealen är ju såna saker som kommer och går lite, för att med åren så... Man kanske får en annan syn på saken och man ändrar sig och man tycker andra... Det som jag tyckte innan tycker jag inte nu längre... [...] Naturligtvis man har ju en viss bild av stycket efter att man gått igenom det och så här, men det är nånting som växer fram lite.

7) Synen på förhållandet mellan musikens analytiska och känslomässiga aspekter

De flesta av deltagarna gav på olika sätt uttryck för att en lagom balans mellan musikens analytiska och känslomässiga aspekter var bäst, även om det känslomässiga uttrycket i slutändan var viktigast. En deltagare underströk sin strävan efter att uppnå något slags syntes mellan teoretisk musikalisk förståelse och att i sitt spel ge konkret uttryck för sina känslor genom att tillåta en pendling mellan olika perspektiv:

Jag tycker att det är hela tiden, hela mitt sätt när jag studerat eller skall tillgodogöra mig saker gör att man pendlar mellan olika saker. Alltså att jag ett tag är väldigt fokuserad på detalj kanske eller ha förstått nåt intellektuellt men inte kunnat sätta det i kroppen eller i

känslan riktigt. Eller att man har nåt i känslan, fast man när man sen skall omvandla det till nåt klingande resultat eller nåt tekniskt eller nånting sånt, så går man vilse i stället och så kommer det inte ut det man vill, och då måste man ju börja söka sig... Det är ju hela tiden fråga om att få syntes i saker. Men det tror jag... det är ju pendlingen som är viktig... och tillåta också.

En annan deltagare uttryckte med lite andra ord en liknande strävan efter att integrera det teoretiska kunnandet med sina personligt upplevda känslor:

Det är ju en kombination som måste vara, och sen hur stor pott av vardera, det vet jag inte, men jag måste ju förstå notbilden, och då måste jag ha väldigt mycket kunskap, för att kunna fånga in allt som står skrivet. Men sen måste jag ha en känslomässig koppling för att på nåt sätt få *liv* i musiken, det måste ha nån slags betydelse för mig, annars är det ju ingen större mening, då blir det liksom inte äkta. [...] Alltså notbilden, det är på nåt sätt en formel för mig eller det är en... vad ska man säga... lite koder så där, och utan det känslomässiga, enbart det intellektuella, då blir det intellektuellt så att säga. Men om jag lägger på väldigt mycket känsla och... ja, mina egna tolkningar utefter mina känslor... då kan jag ju gå ifrån notbilden och då kanske det väger över, då kanske det blir *min* komposition plötsligt då. Ja, det är en balansgång där.

Båda uttalandena kan tolkas som en varning för faran i att basera sitt spel på antingen ett alltför strikt teoretiskt tänkande utan förankring i känslan och kroppen, eller också att spela på ett sätt som innebär att man går vilse i musiken och lämnar kompositionen alltför mycket åt sitt öde genom att bara följa sina känslor utan struktur och närmare eftertanke. Ytterligare en annan deltagare framhöll det dialektiska förhållandet mellan intellekt och känsla:

Man kan inte ignorera något av det och man kan... alltså de står ju helt lika i förhållande till varandra. Det ena kan inte fungera utan det andra alltså. Så de är lika viktiga, och de måste användas med lika stor omsorg och visdom alltså. De bör alltså påverka varandra ömsesidigt.

Ett par andra deltagare påpekade att de ibland kunde uppleva en viss motsättning mellan intellekt och känsla. En av dessa tyckte att känslan var den viktigaste av de båda aspekterna:

Ja det *behöver* inte vara någon motsättning. Tror det är bra om man har både och. Men det *kan* ju bli någon motsättning, det tror jag säkert. Man har ju varit på konsert där det kanske är väldigt överslag eller vad säger man, av det ena. Och det kan ju vara på både känslomässiga och intellektuella, och då kan det ju... Ja, är det det intellektuella så kan det ju bli rätt så ordentligt trist kanske, men är det det känslosamma så kanske det saknas liksom... Det finns en otrolig vilja till att uttrycka, men det saknas liksom struktur och så här... [...] Jag tror jag vill ha båda liksom, ha balansgången, för att man skall ha det intellektuella för att sträva efter att inte ha det så att säga... eller att det inte behövs.

Enligt denna deltagare verkar det alltså gälla att få den teoretiska förståelsen så mycket integrerad i sitt spel att man inte behöver tänka mera på den. Samma deltagare gav liksom en av de övriga deltagarna uttryck för en strävan efter att nå kontakt med en musikalisk dimension bortom det rent intellektuella:

Det är ju som att om man har språket, alltså musiken i sig själv utan att ha behövt funderat över det, om man har det helt naturligt, det tror jag det är den lyckligaste... vägen att gå, alltså rakt... utan att behöva... om man har strukturen naturligt. Men då kan man ju även prata om någon slags intellektuell omedvetenhet. [...] Och det är ju det viktigaste, men det kanske att göra den intellektuella sidan intuitiv, att man får ner... Det måste ju finnas både och. Men jag tycker inte om ett framförande som bara innehåller en intellektuell sida.

Ett par deltagare gav på olika sätt uttryck för vikten av att hitta en balans mellan personlig närvaro och objektiv distans. Den ena av dessa såg musikalisk tolkning som en sinnebild av dualismen i människan där det gällde att förena ett närliggande perspektiv med ett perspektiv från större avstånd:

...bland annat att realisera den... den dualismen mellan alltså... det svåraste med musikalisk tolkning djupast sett är ju det att det blir

en slags sinnebild av vår mänskliga gestalt, vår mänskliga dualism, och både... man skall försöka att förena alla kontraster. När jag själv sitter vid pianot, så är det bland annat sådana saker som det att... skillnaden mellan det att vara inne i musiken och det att kunna ha avstånd till det. Alltså vara närvarande i sig själv och det att kunna se sig själv utifrån. Det är sådana moment som varje människa måste förhålla sig till och på så sätt så blir ju musikalisk tolkning en slags mikrokosmos av det mänskliga livet, och det är bland annat sådana saker som gör det intellektuellt sett helt unikt att hålla på med musik.

Den andra av de båda nämnda deltagarna försöker att leva sig in hur musiken låter från åhörarens plats:

Alltså många gånger om jag *blundar* när jag spelar, så hör jag det mycket bättre. Eller om jag sitter... Om jag sitter och spelar för mig själv och bara spelar så här och tänker, så kanske det blir på *ett* sätt, men om jag sen låtsas att jag sitter i publiken, så spelar jag... så kanske jag gör nåt sånt här..., då låter det lite annorlunda. Eller om jag bara skulle... om jag bara reser mig upp lite grand från stolen och spelar, så hör jag det på ett helt annat sätt än om jag sitter ned, jag vet inte vad det är för något, men det måste vara nånting.

Gemensamt för dessa båda deltagare tycks alltså vara uppfattningen att det i musikaliska sammanhang inte handlar om att enbart utgå ifrån sina personliga känslor utan också om att ta hänsyn till hur den som lyssnar kan tänkas uppleva det hela utifrån.

En av de övriga deltagarna ville på liknande sätt hålla en viss distans till sina egna känslor i spelet för att på så sätt ge utrymme för lyssnarna att själva uppleva och känna något inför musiken. Enligt dennes uppfattning är det kontakten med publiken som är väsentlig och att musiken tillåts bestämma själv, så att inte slutresultatet fördunklas. Musikens analytiska aspekt är viktigast under förarbetet som ett hjälpmedel för att ge säkerhet och underlätta det uttryck som skall förmedlas:

Man har alltid nån form av känslomässig relation till varje stycke...
[...] Fast samtidigt så håller man liksom sina egna känslor och allt det där på avstånd, för att det kommer så att säga i vägen i slutmäs-

säga resultatet. För att när man spelar till andra och så här, så är det ofta så att man skall få *lyssnarna* att uppleva det känslomässiga. [...] Det intellektuella kommer in i själva förarbetet. Man går igenom det, och det är ett hjälpmedel helt enkelt för det man vill uttrycka. Och när man sedan har gått igenom den biten, så skall den inte vara i vägen och störa. [...] För att kompositören, han har ju inte skrivit det här stycket för att vara speciellt intellektuell eller teknisk eller på nåt vis få utbrott vid pianot, alltså för *mig*, utan han har velat förmedla nånting, han har fått en idé och han har kanske känt för det... [...] Och visst, han har också stora känslor och så här, men för mig som så att säga skapar den en gång till... kan om man känner för mycket känslor, komma dem i vägen. Jag kan ju aldrig riktigt vara säker på vad var det för känslor kompositören hade. [...] Samtidigt som jag spelar [för] publiken och presenterar min tolkning, så måste det ju också finnas plats för dem att sätta in sin egen tolkning i det.

Enligt denna deltagare kan alltså alltför mycket känslor utan en viss distans till sig själv innebära att själva kompositionen kommer i bakgrunden. Samma deltagare tycktes mena att detta kan undvikas genom en större koncentration på kommunikationen med publiken och genom att hålla såväl det alltför intellektuella som känslomässiga tänkande på ett visst avstånd. Själva musiken är viktigast, och deltagaren i fråga betonade vikten av att lyssna på sig själv under framförandets gång:

Det *jag* sysslar med när jag ger en konsert är först och främst att lyssna, ha det intellektuella ganska på avstånd och vid sidan om lite för att det kan om man för mycket tänker på det, så hinner man inte lyssna, man kan t.o.m. gå så pass långt att man stänger av sig från publiken, och det tycker jag är det värsta man kan göra, för att i så fall, om de inte finns längre, så vem spelar jag för...? Sedan det känslomässiga är just för mig själv att ha ett visst avstånd. Jag har alltid känslor när jag spelar. Det har man av sig självt. [...] Musiken bestämmer i stora loppet, och för att göra det bästa av sin tolkning och musiken, skall man vara som en liten dirigent där framme liksom och se till att allting fungerar på bästa sättet.

8) *Synen på kopplingen mellan teoriämnena på Musikhögskolan och den praktiska spelsituationen.*

Några av deltagare tyckte det var speciellt viktigt med kunskap av det slag som man tillgodogör sig genom teoriämnena i utbildningen. En av dessa framhöll betydelsen av att ha en tillräckligt gedigen kunskapsgrund att stå på:

Alltså jag tycker det är viktigt att man har en grund, en bra grund att stå på, annars kan man ju inte tolka nånting. Man måste ju ha lärt sig av sin lärare lite... [...] Det är svårt att lista ut sånt själv. Alltså man måste ju veta lite grand för att kunna utveckla det själv. [...] Alltså vissa tycker: "Äh, nu skall vi göra satsläraläxan" och det är bara det de använder den till, men *jag* ser det i ett sammanhang, alltså jag ser det i noterna. Ibland kan jag tänka: "Gud det var ju en dominantkvartsext!" [...] Vissa ackord, vissa funktioner är ju... De bryter ju mot resten, och då kan man ju ta fram dem. [...] Man *hör* att det är lite annorlunda, men man fattar inte varför, och om man tittar sen i funktionsanalysen... det händer där... så säger man: "Jamen Gud, kolla vad vi har här!" Och så sen i det långa loppet kan man se liksom att: "Nej, men detta strävar ju till slut, till tonikan ju", så kan man ju tänka på det när man spelar, att försöka få nån helhet också.

Även i detta sammanhang gav ett par deltagare uttryck för en strävan efter att finna ett slags syntes mellan teoretisk kunskap och praktiskt musicerande. En deltagare gav uttryck för sin önskan om att hela tiden lära sig mer om musik, eftersom musiken kan vara så invecklad att det krävs ett tillräckligt stort överskott för att inte gå omvägar fram emot den slutliga mest organiska, praktiska lösningen:

Det tycker jag definitivt att jag har stor användning för. Och jag skulle önska att vi hade det mer än vi har det nu. För att det gäller inte bara att ha baskunskaper. [...] När man bara har tagit sina första steg i det ämnet, så är det ofta svårt att se vad man kan använda det för, för att det är inte så att säga överförbart att där har vi exakt det exemplet i musiken som vi hade i vår lärningsbok så att säga, för man måste lära sig att se det och mycket... speciellt sån musik som romantik och impressionism och allt det där, så är det ganska invecklat in i musiken, och det är svårt att se saker och ting, det är inte det enklaste man kan tänka sig, och därför skall man ha många olika kunskaper... [...] Det kan vara ganska komplicerade

saker som man måste tolka och se harmoniken i och allt det som man lär på skolan. Man skall ha ett ganska stort överskott av all dess information och lärdomen man får i skolan för att kunna använda och se det i den musik vi spelar, och därför är det viktigt att kunna lära sig så mycket som möjligt. För att situationen kan vara komplicerad och då kan man, om man inte hittar lösningen på det och så att man trodde att man skulle göra, så kan man gå omvägar så att säga.

En annan deltagare tyckte att det man får lära sig i t.ex. harmoniläran kunde hjälpa till med att bland annat medvetandegöra modulationer och musikaliska förlopp av spänning och avspänning.

Några deltagare tyckte att kopplingen mellan teori och praktik var för dålig i musikundervisningen på musikhögskolenivå. En deltagare uttryckte detta på ett lite drastiskt sätt:

Koppling är ju nån... på den här skolan i alla fall, så är kopplingen nånting man måste göra helt själv. Det finns ju knappt tendens till från lärarnas eller kursplanens sida...

Denna deltagare framhöll också att undervisningen borde knyta an bättre till riktiga musikexempel.

Deltagaren i fråga plus ett par av de övriga deltagarna menade att man får förbinda den teoretiska kunskapen till den praktiska spelsituationen på egen hand:

Alltså man måste väl kunna lära teoretiska ämnen så bra att man har glädje av det, att man har användning för det i sin musikaliska tolkning. Det får inte bara bli någon torr teori som man skall kunna för att man måste kunna det, men man måste kunna det så bra att man både kan det för teorins egen skull, för sin allmänmusikaliska bildning, och också att man skall kunna ha praktisk användning för det i den musikaliska gestaltningen.

4.4. Könsskillnader samt skillnader mellan olika utbildningar

Inga tydliga skillnader mellan könen kunde upptäckas i denna begränsade studie. De kvinnliga och de manliga deltagarna hade en någorlunda likartad syn på förhållandet mellan musikens analytiska och känslomässiga aspekter, och både kvinnliga och manliga deltagare tycktes i samma grad sträva efter mera teoretisk kunskap för att uppnå en djupare förståelse av musiken. Inga skillnader mellan deltagare från olika slags utbildningar kunde heller spåras.

4.5. Sammanfattning

Inspelningarna av musikavsnittet uppvisade en relativt stor spännvidd när det gäller tempi som valts. De flesta deltagarna spelade med ett sparsamt användande av högerpedal och mestadels med ganska små dynamiska förändringar, vilket brukar anses motiverat med hänsyn till traditionella estetiska ideal för musikstilen i fråga.

Deltagarnas skriftliga noteringar utvisade en betydligt större samsyn i fråga om bedömningen av vilka *indelningar* som var viktiga än vilka *noter* som var viktiga. De markerade indelningarna kan beskrivas som betingade av melodistämmans frasmässiga utformning, den rytmiska strukturen eller av artikulation. Den sistnämnda typen av indelning har en viss stilistisk poäng, eftersom den kan tolkas på ett sätt som ger elegans åt musikstycket. De viktiga noter som deltagarna hade ringat in var av många skilda slag med vitt skilda musikaliska funktioner. En del av dessa noteringar verkar i högre grad än andra rikta in sig på musikens strukturella aspekt. De deltagare som huvudsakligen valt att ringa in andra slags noter än de strukturellt betingade, hade överlag skrivit in färre noteringar i notkopian.

Samtliga deltagare menade att skrivuppgiften hjälpt dem bli mera medvetna i sitt spel. En deltagare lyssnade mera uppmärksamt på fraserna andra gången, medan en annan beskrev noteringarna som en hjälp att uttrycka sina egna känslor. En av deltagarna upplevde det dock som svårare att koncentrera sig andra gången. Eftersom noteringarna tycks ha haft effekt på deltagarnas spelsätt även i andra avseenden än vad som noterats i notkopiorna, kan en möjlig förklaring vara att skrivuppgiften fungerat som ett slags generell katalysator till

att bli mera medveten, men det är lite osäkert i vad mån denna effekt har sin grund i själva uppgiften som sådan och vad som kan förklaras utifrån andra, mera närliggande psykologiska orsaker. Skrivuppgiften kan ha uppfattats på ett sätt som fått deltagarna att tro att det vid undersökningstillfället fanns en underförstådd förväntan om förändring till det bättre.

Som tidigare nämnts sade sig samtliga deltagare ha upplevt någon form för skillnad mellan de båda inspelade versionerna, och de flesta tyckte bäst om den andra versionen. I mina öron gick det också att urskilja en viss skillnad, även om den kanske inte var stor. En förklaring som inte kan uteslutas till varför de flesta upplevde en förbättring i andra versionen är att deltagarna helt enkelt hade hunnit vänja sig vid själva situationen och lugnat ned sig före den andra inspelningen. En deltagare tyckte vissa musikaliska skiftningar kom bättre till sin rätt och att stämningen blev bättre andra gången, en annan lyssnade bättre och spelade lugnare, medan en tredje tyckte att det blev mindre tveksamt, bättre riktning och mera musik i den andra versionen. Ett par deltagare upplevde dock att vissa saker överdrevs något andra gången.

Intervjuerna avslöjade en relativt uttalad självkritisk inställning hos deltagarna gentemot det egna spelet. En förklaring kan vara den tämligen klara bild av vad de ville gestalta musikaliskt som de av allt att döma bar på och gav muntligt uttryck för. En annan och enklare förklaring som inte helt utesluter den förra är att de kan ha upplevt ett visst prestationstvång i samband med undersökningen. Flera framhöll vikten av att lyssna uppmärksamt på sig själva under spelets gång och att få mera förberedelse för att hinna tänka igenom stycket.

Musikstycket beskrivs allmänt som glatt, enkelt, ljust och lätt fast med en tydlig karaktärsskillnad mellan huvud- och sidotema. En del av deltagarna sade sig dock vara koncentrerade på andra saker än musikens känslomässiga innehåll under spelets gång.

När det gäller musikaliska tolkningsideal tycktes deltagarna lägga vikt vid en mängd olika saker. Musikens strukturella egenskaper nämndes liksom troheten mot kompositionen i sin noterade form, att inte framhäva sig själv på bekostnad av musiken, förverkligandet av

kompositörens förmodade avsikter samt beaktandet av den historiska kontexten och de stilistiska särdragen. Andra ideal som framkom var gestaltandet av rörelse, spänningskurvor och kontraster, fraseringar, realiserandet av musikens känslomässiga uttryck, ett äkta och naturligt personligt förhållningssätt samt det musikaliska gestaltandet av inre bilder eller handlingsförlopp av visuell art.

De flesta tycktes anse att en lagom balans mellan analys och känsla i kombination med en viss självkritisk distans är bäst i musikaliska sammanhang. Deltagarna var överlag positiva till vad de får lära sig i de teoretiska ämnena, även om några tyckte att kopplingen mellan till den praktiska spelsituationen kunde förbättras i undervisningen på Musikhögskolan.

5. DISKUSSION

Det samlade undersökningsresultatet indikerar en varierande grad av medvetenhet hos deltagarna vad beträffar begreppen stigande och fallande rytmiska strukturer, åtminstone enligt den modell som Cooper och Meyer (1960) framlagt och som närmare beskrivits i kapitel 2. Andra slutsatser som kan dras är att det går att spåra en viss omedvetenhet om det som avses med begreppet tyngdpunkter så som det förklarats i nämnda kapitel, om interaktionen mellan rytm och meter, om kompensativa speltekniska åtgärder i form av motvikt mot icke önskvärda betoningar och annat som den musikaliska strukturen indirekt upplevs förorsaka (jfr. Lester, 1986; Clarke, 1990) samt om balanserandet av olika typer av emfaser gentemot varandra (jfr. Bengtsson et al., 1969; Edlund, 1993a, b, c, 1994, 1996).

5.1. Några musikaliska problem av speciellt intresse

Undersökningsresultatet fäste således uppmärksamhet på några intressanta musikaliska problem i den interpretativa processen rörande

- 1) tempo, puls och rytm
- 2) harmoniska förslag
- 3) fallande rytmiska grupperingar samt
- 4) artikulationsbågar.

Dessa problem kan sägas ha en gemensam nämnare: balanserandet av olika typer av betoningar mot varandra.

Som tidigare nämnts kan varje förändring i den musikaliska strukturen enligt Lester (1986) upplevas som ett slags betoning: ett melodiskt intervall som är större jämfört med tidigare, ackordbyten, dynamiska eller klangliga förändringar, rytmiska förändringar, kortare notvärden som avlöses av längre, etc. Eftersom dessa typer av förändringar långt ifrån alltid inträffar enbart på starka taktdelar eller sammanfaller med någon av de metriska tyngdpunkterna, kan det ibland

finnas anledning att kompensera betoningar som betingas av den musikaliska strukturen genom någon form för spelteknisk motåtgärd.

Tre effektiva medel för att vid behov ge ökad emfas åt exempelvis en metrisk tyngdpunkt i kompensativt syfte är som nämnts dynamik (dynamiska betoningar), artikulation (= duration in-out eller *Dio*) och duration (*Dii*) (för en närmare förklaring av dessa beteckningar se avsnitt 2.15 om "tyngdpunkternas markering" på s. 58 ff. i kapitlet "Musikens tyngdpunkter"). Det bör observeras att en artikulationsemfas inte nödvändigtvis måste vara kopplad till någon noterad artikulationsbåge. En artikulationsemfas kan t.ex. innebära att av fyra åttondelar utan båge som alla noterats med staccato, blir den första tonen trots att den fortfarande utförs staccato eller åtskild ifrån nästföljande ton, en aning längre än de tre övriga tonerna i staccatot.

Det råder som också nämnts tidigare ofta ett visst automatiskt beroendeskap mellan de tre typerna av emfaser. Det kan vara svårt att utföra staccato med durationsemfas (*Dii+*) eller att kombinera en svag nyans med artikulationsemfas (*Dio+*), etc. I interpretativa sammanhang kan det emellertid innebära fördelar att kunna lösgöra beroendet mellan dynamik, artikulation och duration för att möjliggöra ett friare jonglerande med dessa uttrycksmedel, såväl var för sig som i alla tänkbara kombinationer sinsemellan. Vad som fordras för detta skulle närmast kunna beskrivas som ett slags mental koordinationsträning som till att börja med kräver viss koncentration. Det hela kan jämföras med hur svårt det ibland kan vara att röra ett finger utan att övriga fingrar automatiskt följer med.

1) *Tempo, puls och rytm*

Som tidigare nämnts framförde deltagarna musikavsnittet med en genomsnittligt betydligt lägre pulshastighet jämfört med många kända pianisters inspelningar (Edlund, 1992). Howat (1995) förklarar pianisters tendens att ofta välja relativt snabba tempi med bland annat pianots speciella instrumentala egenskaper. Han refererar till Gabriel Fauré som spelar sin egen Pavane på piano i ett betydligt snabbare tempo än vad denne själv angivit i orkesterpartituret. Howat tycks vara positiv till något snabbare tempi och hävdar att tempi med tiden riskerar att bli långsamma när kontakten bryts med det dansidiom som

musikstycket i fråga anknöt till och som har sitt ursprung i ett bestämt stilistiskt sammanhang.

Mot detta kan invändas att det alltid finns en viss fara för att fraseringen blir lidande med ett alltför snabbt tempo. Frestelsen att spela för fort kan jämföras med den fartblindhet som ibland uppstår vid körning med en snabbare bil. Personligen anser jag att den musikaliska strukturen i avsnittet ur den aktuella Mozartsonaten bäst kommer till sin rätt med ett metronomtal någonstans mellan 116-120.

Hos ett par av deltagarna tyckte jag mig kunna märka en viss grad av instabilitet i puls och rytm och interaktionen däremellan. En efterkontroll med metronom bekräftade i någon mån detta intryck, även om det därmed inte är sagt att det ur en musikalisk synvinkel sett i alla lägen skulle vara önskvärt med en matematiskt helt exakt puls. En utgångspunkt som möjligen skulle kunna bidra till intrycket av en stabilare puls och rytm, kan vara gestaltandet av en tydligare skillnad mellan starka och lätta taktdelar med hjälp av emfaser av lämpligt slag. Inom ramen för 1700-talets musikaliska stil fanns en större medvetenhet om just starka och svaga taktdelar (jfr. Harnoncourt, 1982; Kullak, 1994; Clynes, 1983).

2) *Harmoniska förslag*

Det kan ibland uppstå en konflikt mellan att å ena sidan gestalta harmoniska förslag med efterföljande dissonansupplösning enligt principen spänning och avspänning, så som det vanligen förväntas utifrån en traditionell uppförandepaxis för 1700-talsmusik (jfr. Jeppeson, 1930), och å andra sidan uppfyllandet av den ofta förekommande implicita estetiska förväntningen om klanglig homogenitet, sammanhållning och kontinuitet i melodistämman. Harmoniska förslag brukar utföras med emfasen lagd på den betonade takt delen men bör helst inte uppfattas som avfraseringar.

Allegro

The image displays a musical score for piano and voice, organized into five systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The tempo is marked "Allegro". The vocal line features lyrics consisting of the letter "u" with various musical notations above it, including slurs, ties, and dynamic markings such as "(v)". The piano accompaniment includes complex rhythmic patterns, slurs, and ties. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Notexempel 19, s. 1

The image displays a musical score for piano and voice, organized into six systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line includes various notes, rests, and slurs, with vowel markings 'u' and 'u-u' above the notes. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'tr' (trill), and articulation marks like slurs and accents. The overall structure is a continuous piece of music with six systems of notation.

Notexempel 19, s. 2

I mina öron lade en del deltagare kanske lite för stor tonvikt på dissonansens upplösning som på grund av sitt längre notvärde lätt tenderar att bli betonad i stället för själva förslaget, vilket kan resultera i intrycket av rytmisk instabilitet och "baktakt". En av deltagarna som kanske under inflytande av sina egna noteringar tycktes lägga större vikt vid de harmoniska förslagen i den andra spelversionen, menade intressant nog att vissa melodiska saker lät bättre första gången. För att undvika problem som följer av den skenbara motsättningen mellan melodistämmans klangliga sammanhållning och harmoniska förslag med dess dissonanta funktion som upplöses sekundvis till nästföljande ton, kan de harmoniska förslagen förslagsvis utföras med durationsemfaser (Dii+) i stället för med alltför påtagliga diminuendon. De harmoniska förslagen i musikavsnittet bidrar starkt till dess genomgående karaktär av fallande rytmiska grupperingar (se notexempel 19), vilket brukar anses som typiskt för denna tidsepoks musikaliska stil.

3) *Fallande rytmiska grupperingar*

Harmoniska förslag har ofta s.k. omvänd rytm liksom t.ex. rytmer av "lombardisk" typ eller "scotch snaps", och en fråga som aktualiserades i samband med undersökningen är om musikstuderande ibland möjligtvis blir förvillade av fallande rytmer med tonvikten på den ton som inleder gruppen, speciellt när den har kortare notvärde än närmast följande toner. Det kunde kanske vara av intresse att diskutera skillnaden mellan gestaltandet av stigande och fallande rytmiska grupperingar, vilket som bland annat denna undersökning bekräftar, ofta tycks kunna förorsaka problem i interpretativa sammanhang.

1700-talets musikstil brukar ofta förknippas med en lätt, dansant och elegant karaktär. Detta kan bland annat uppnås genom ett spelsätt som medger upplevelsen av fallande rytmiska grupperingar. Första satsens tema i Mozarts pianosonat i A-dur artikuleras t.ex. vanligen med fallande rytmer (notexempel 20a). I en äldre utgåva från Peters, som editrats av Louis Köhler och Adolf Ruthardt (notexempel 20b), omöjliggör dock de angivna bindebågarna upplevelsen av en fallande rytmisk struktur. Enligt Meyer (1973) är denna utgåva troligen influerad av bågar som Max Reger använt i sin orkesterkomposition "Variationer och fuga på ett tema av Mozart" (notexempel 20c).

Reger skulle i sin tur kunna ha varit influerad av den tyske musikforskaren Hugo Riemann, som enligt Groves musiklexikon var hans lärare under en kortare period från år 1890. Meyer berättar att Riemann hade en teori om att all musik i grunden har upptaktsprägel, även om upptakterna kan vara underförstådda eller undertryckta.

20a)

Andante grazioso (— u) (— u)

20b)

20c)

Andante grazioso (♩ = 120)

Oboe solo *p*

Klari-
netter *grazioso p*

Fagott *mf p*

Notexempel 20

Det finns mycket som tyder på en viss omsvängning i sättet att spela under den senare hälften av det förra århundradet. I nottexten kommer detta bland annat till uttryck genom att bindebågar som sträcker sig

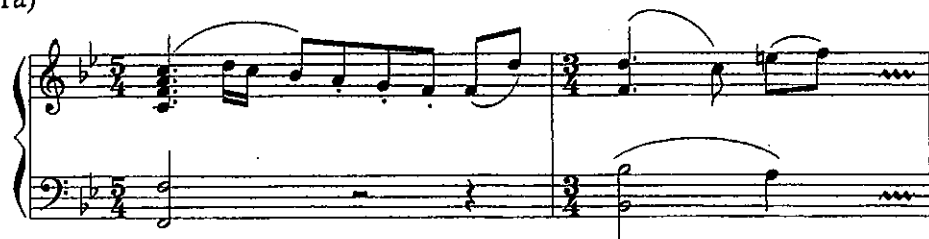
över taktstreckens gränser mot den första noten på stark takt del i takten som följer blir mera vanligt förekommande. Boehm (1871/1964) tycks dock ha företrätt en äldre tradition i det att han menade att en upptakt inte borde bindas samman med första noten i nästföljande takt, och att alla noter som infaller på starka takt delar skulle spelas med artikulerad tonansats. Endast i dansmusik eller i komiska sånger och för att få fram en pikant eller bisarr effekt kunde en upptakt som binds samman med den följande takten enligt honom försvaras.

Men från och med nu började alltså sådana bågar bli vanligare i nottexten, inte bara för att få fram "en pikant karaktär", utan även i mera seriösa sammanhang. I senare romantisk musik (från och med kompositörer så som t.ex. Brahms och Tjajkovskij m.fl.) tycks också stigande rytmer ha fått en något mer dominerande roll jämfört med i äldre musik, kanske på grund av en strävan efter att binda samman taktenheter till större musikaliska linjer.

Det bör dock observeras att kortare artikulationsbågar långt ifrån alltid sträcker sig över taktstreckens gränser ens i romantisk musik, men detta utesluter inte nödvändigtvis stigande versfötter, legato eller långa linjer. Legatobågar som sträcker sig över taktstreckens gränser, utesluter nästan alltid upplevelsen av fallande rytm, medan artikulationsbågar som slutar före taktstrecken och som kanske egentligen bara noterats för att ange vilka noter som är tänkta att spelas inom ett och samma stråkdrag, medger upplevelsen av både fallande och stigande rytmiska strukturer.

Sidotemat i det musikavsnitt som användes i studien skulle med fördel kunna gestaltas med fallande rytmisk karaktär, i synnerhet i dess andra takt (se notexempel 19). Men den musikaliska strukturen medför lätt att andra slaget i takt 24 respektive 32 automatiskt upplevs som betonat om ingen kompensativ åtgärd vidtas av den som spelar. Det andra slaget består ju av ett ackord med fyra toner i båda händerna och är av längre notvärde än åttodelarna på taktens första slag, där vänsterhanden dessutom har paus. Det stigande sextintervallet förstärker ytterligare tendensen till att rytmen kan upplevas som stigande om ingenting görs för att kompensera detta.

21a)



21b)



Notexempel 21

Ett förslag till åtgärd för att här motverka känslan av stigande rytm vore kanske att i sitt spel ge lite extra tidsutrymme i form av en mikrosekunds väntan och artikulation genom att "sätta av" precis innan taktstrecken mellan takt 23 och 24 respektive mellan takt 31 och 32, varvid den följande taktens första slag lättare upplevs som betnad. I mina öron spelade flera deltagare med för stor brådska fram emot det första slaget i takt 24 respektive takt 32, på ett sätt som skulle kunna noteras så som i notexempel 21a. Förutom det artikulerade tidsutrymme som här föreslagits, kan den första åttondelen i det stigande sextintervallet på takternas första slag, d.v.s. f:et, eventuellt betonas ytterligare genom en måttlig dynamisk accent och en lika måttlig durationsemfas (Dii+) följt av ett tydligt diminuendo fram emot taktens andra slag (se notexempel 21b).

Några deltagare uttalade sig på ett sätt som skulle kunna tolkas som att de till en viss grad uppmärksammat den interpretativa möjligheten av att gestalta sidotemat med fallande rytmisk karaktär, även om någon enligt egen utsago inte menade sig ha lyckats helt med att realisera detta musikaliskt:

Jag upptäckte där, att när jag lyssnade på mig själv här nu så... gör jag vissa saker ibland då och ibland ja... jag tror att jag gör det också, t.ex. i sidotemat när jag kommer så... jag... hm, hakar upp mig så att säga på de här långa tonerna som jag inte trodde att jag gjorde. Så det är alltid intressant att höra sig själv.

I: Vilka långa toner menar du?

X: Jag menar i takt 23 t.ex... den första...hm... (pekar)

I: Ackordet...?

X: ... ackordet, och sen takt 24:s andra slag, det där att... två större klanger så att säga, om man jämför med andra saker som händer i takten, och... då... de har liksom så att säga... Antingen skall man ha det ena, eller så ska man rikta sig mot det andra, men alltså om de finns där tillsammans båda två så att säga likvärdigt, så känner man att... "Nej, det här blev lite för mycket".

Som antyttts ovan går det kanske att bland musikhögskolestuderande ana någon form för ovana, ibland rentav kombinerad med en viss känslomässig motvilja, vis-à-vis rytmer av fallande karaktär. Förklaringen till detta skulle kunna vara att musiken föreställs ha en genomgående karaktär av stigande rytm, vilket oavsett vilka artikulationsbågar som finns noterade i nottexten bland annat kan ta sig uttryck i en tendens att de noter som inträffar på det sista obetonade slaget i en takt gestaltas som rytmisk upptakt till det betonade slaget i takten som följer.

Musiken kan naturligtvis beskrivas som upptaktmässig när man föreställer sig det musikaliskt klangflödet som hela tiden tycks vara på väg framåt, men den behöver långt ifrån alltid ses som upptaktmässig med hänsyn till det akustiskt klingande förloppets rytmiska struktur.

4) Artikulationsbågar

Ett problem som i viss utsträckning också kan sägas vara betingat av det inbördes balanserandet mellan olika slags emfaser, berör gestal-

tandet av de noterade artikulationsbågarna. Gestaltningen av sådana bågar brukar anses som ett karaktäristiskt uttrycksmedel i många 1700-talsverk, och utifrån mitt subjektiva intryck kunde en viss otydlighet och inkonsekvens i detta avseende observeras hos flera av deltagarna.

En vanlig tumregel i samband med artikulationsbågar är att "fria noter", d.v.s. noter som inte är sammanbundna, artikuleras med en någorlunda likartad längd. I musikavsnittets femte takt skulle t.ex. de noter som inte är bundna kunna spelas åtskilda (*detaché*), även om olika musiker väljer att spela dem med olika längd (*Dio*) beroende på tycke och smak. Enligt det vanligaste sättet att tolka nottexter av detta slag brukar bågar anses avse de noter som befinner sig *före* bågens slut och inte den not som är placerad precis där bågen slutar, vilket hos flera deltagare inte framgick särskilt tydligt av deras sätt att spela. Detta innebär att noterna c, b, c, a i höger hand i takt 5 brukar spelas åtskilda i förhållande till nästa ton och med en sinsemellan någorlunda likartad artikulerat avstånd (*Doi*) (se notexempel 22). De noter som är sammanbundna kan alltså spelas tydligt legato och de övriga åtskilda men kanske helst inte mitt emellan.



Notexempel 22

Trots vissa problem av det slag som berörts ovan, indikerar undersökningsresultatet att deltagarna överlag redan tycks ha hunnit tillägna sig ett rikhaltigt och varierat material av erfarenheter med anknytning till det musikaliska området. De många olikartade tolkningsideal och bevekelsegrunder av annat slag som framgick av deras utsagor vittnar om ett tämligen brett spektrum av musikaliskt kunnande, vilket också till viss del kunde bekräftas genom de indelningar och viktiga noter de valt att markera i notkopiorna.

Det går inte utifrån resultatet av denna undersökning att direkt utläsa varför deltagarna valde att notera de skiljelinjer och markera just de

noter i nottexten som de gjorde och inte heller orsaken till exempelvis deras tempoval för det aktuella musikavsnittet. I en framtida undersökning skulle det kanske gå att bringa större klarhet kring dessa intressanta frågeställningar med hjälp av direkta intervjufrågor.

Slutligen kan sägas att deltagarna tycks ha fantasi och en bestämd bild av vad de vill uttrycka i sitt spel. Flera gav uttryck för en ganska självkritisk inställning och bedömde det egna uppmärksamma lyssnandet under spelets gång som speciellt viktigt. De flesta verkade vara positiva till musikens analytiska aspekter.

5.2. Teori och praktik i en integrerad helhet inom musikstudierna

Det musikaliska tolkningsområdet kan sträcka sig över många vitt skilda musikaliska perspektiv och infallsvinklar. Tolkning eller interpretation är den naturliga bron mellan skriftkultur och muntlighetskultur, mellan nottexten och det klingande slutresultatet. I den interpretativa processen kan det därför finnas utrymme för en fruktbar dialog mellan den praktiskt utövande musikerns perspektiv och representanter för ett mera musikvetenskapligt orienterat perspektiv.

Inom instrumental- och sångundervisningen på en lägre nivå än musikhögskolornas är det begränsat hur mycket av den undervisningstid som i allmänhet står till förfogande, som kan ägnas frågeställningar som berör musikens uppbyggnad och struktur. Här finns ofta andra basala problem som först måste lösas. På musikhögskolenivå finns förvisso många musikaliska problem som bör beaktas: klanglig kontroll, teknisk instrumental behärskning, stilkännedom m.m. Dessutom krävs numera även kunskaper om sådant som har att göra med sceniskt uppträdande, marknadsföring. Det är alltså inte heller på denna nivå möjligt att inom ramen för instrumental- och sångundervisningen ägna mycket tid åt sådana frågor, och ibland tycks det rentav finnas en tendens till att betrakta musikaliska insikter av detta slag som någonting som förutsätts att de studerande redan känner till i förväg.

En pilotundersökning (Fridell, 1997) indikerar en viss enighet bland lärarkollegor på Musikhögskolan i Malmö om de teoretiska ämnenas

stora betydelse i utbildningen. Men i intervjudelen av den undersökning som ingår i den här uppsatsen framkom som tidigare nämnts att några av deltagarna inte var helt nöjda med kopplingen mellan de teoretiska ämnena och den praktiska spelsituationen. Frågan är alltså i vad mån musikstuderande lyckas överföra vad de lär sig inom olika ämnesområden. Det kan finnas en risk för att teoretiska ämnen kan upplevas som lösryckta ifrån sitt sammanhang och utan förbindelse med ett konkret musicerande. Kanske vore det t.ex. mindre viktigt att känna till ett ackords eventuella funktion som tonikaparallell eller växeldominant jämfört med att förstå dess uttrycksmässiga funktion och innebörd i ett bestämt praktiskt musikaliskt sammanhang.

Den rädsla för överdrifter och sentimentalitet som kom till uttryck i en del av intervjuerna skulle möjligen kunna tolkas som en försiktig och reserverad inställning eller känslomässig återhållsamhet. Om denna tolkning är riktig kan detta stå i strid med föreställningen om att konstutövande i stor utsträckning brukar handla om att våga släppa fram och ge uttryck för sina inre känslor. Och om så är fallet kan man kanske ställa sig frågan om det inte vore viktigare för de musikstuderande att i undervisningen fokusera mera på musikens känslomässiga aspekter än på renodlat analytisk kunskap. För det kan knappast vara någon fördel med en ensidigt teoretiskt inriktad undervisning som inte beaktar det intuitiva momentet i musicerandet, och där upplevelser, känslor och det lustbetonade inte ges tillräckligt utrymme.

På samma sätt som det går att fokusera på antingen själva musikens känslomässiga eller teoretiska aspekter, kan även sång- och instrumentallärare i sin undervisning lägga mest tonvikt vid endera av två metodiska huvudinriktningar: den känslomässiga, mer intuitivt präglade vägen eller den analytiska, teoretiskt präglade vägen. Inom språkundervisning kan detta jämföras med den s.k. naturmetoden respektive mera traditionella metoder där grammatiken tillmäts en större roll. Dessa båda inriktningar står emellertid inte nödvändigtvis i direkt motsatsställning; de kanske snarare kompletterar varandra. Ingen kunskapsväg kan hårddras i det extrema. Visserligen kan en alltför teoretiskt inriktad undervisning som inte förankras i de studerandes egna upplevelser och erfarenheter, lätt kväva deras spontanitet och lust. Å andra sidan har även en renodlat antiintellektuell och alltför oreflekterad väg sina uppenbara avigsidor.

Med ett holistiskt betraktelsesätt är ingenting ett antingen-eller utan snarare både-och. Det finns ofta en tendens i vår tid att inom de flesta områden behandla varje aspekt alltför isolerat ifrån sitt sammanhang. Musik handlar om en helhet som innehåller en mängd delelement och kan belysas utifrån många olika aspekter. Kanske är det just en bättre helhetsöverblick som fattas och som skulle kunna underlätta en djupare musikalisk förståelse hos studerande på musikhögskolenivå.

Människor fungerar olika, och det vore orättvist att t.ex. skylla bristande insikter i den musikaliska strukturen enbart på bristande begåvning. Verbalt formulerade resonemang bör kanske inte tabubeläggas i alla situationer. Med tanke på att vi lever i ett vetenskapens århundrade och eftersom musiken i regel är mycket logiskt uppbyggd, skulle det kunna vara en fördel om även frågor som berör musikens struktur och de med den sammanhängande tolkningsöverbägandena vid behov kunde förklaras, diskuteras och formuleras i ord på ett någorlunda enkelt och praktiskt användbart sätt, även om detta kan innebära vissa svårigheter på grund av musikens komplexa och mångfacetterade natur.

En del människor verkar snarast besitta ett slags naturbegåvning som gör det möjligt för dem att snabbt uppfatta ett musikstyckes struktur och fånga dess stilistiska karaktär, ofta utan att kunna göra sitt tillvägagångssätt begripligt vare sig för sig själva eller andra. Och när allt redan fungerar av sig självt behövs naturligtvis inga teoretiska förklaringar, åtminstone inte ur ren spelsynpunkt, såvida inte individen i fråga själv önskar medvetandegöra sitt spel. Den pedagogiska utmaningen består inte i första hand i att hjälpa dem som redan kan, utan att på bästa sätt försöka vägleda de studerande som av allt att döma inte lika lätt förmår ge uttryck för någon musikalisk helhetsöverblick i sitt spel.

Insikter i musikens struktur är naturligtvis långt ifrån det enda angelägna målet för en musiker som vill uppnå en acceptabel hantverkskicklighet på sitt instrument, men det är likväl en betydelsefull kunskapsaspekt vars värde inte får underskattas. I annat fall vore det knappast nödvändigt att studera så många delämnena av teoretiskt slag inom den högre musikutbildningen.

Det talas i dag mycket om att de studerande bör stimuleras till att själva söka sig kunskap. Problemet är att det knappast finns någon lättillgänglig sammanhängande skriftligt eller muntligt formulerad information av det slag som här avses.

Den "forskningsprocess" inom musikens område som indirekt följer av det mänskliga medvetandets ständiga vidareutveckling kan kanske kasta nytt ljus över fenomenet musik och öppna vägen för nya oförutsedda möjligheter till musikaliskt uttryck. Detta skulle i sin tur också kunna medföra att nya pedagogiska infallsvinklar upptäcks som kan underlätta en fördjupad musikalisk förståelse. Det vore underligt om allt väsentligt som kan sägas om musik redan behandlats och inget ytterligare fanns att tillägga.

Skillnaden mellan musikvetenskapliga beskrivningar och de allmänna musikaliska erfarenheter som musikstuderande på högskolenivå har, kan te sig stor. Mitt intryck är att innehållet i musikvetenskaplig litteratur ofta är för abstrakt och teoretiskt till sin karaktär och för lite praktiskt inriktat för att i sin nuvarande form kunna användas i undervisningssammanhang, samtidigt som det finns tillfällen då det vore bra att medvetandegöra den musikaliska strukturen och de tolkningsöverväganden som är förbundna med denna på ett klarare sätt.

Ett visst studium av musikvetenskaplig litteratur skulle kanske underlätta förståelsen av många annars tämligen svårgripbara musikaliska aspekter. Den bok Cooper och Meyer (1960) skrivit torde vara någorlunda lättillgänglig, och vissa utvalda delar av denna skulle kanske kunna användas i musikhögskoleundervisningen som en hjälp att tränga djupare in i musikaliska frågeställningar som har med metrik och rytmiska strukturer att göra samt de interpretativa val som kan vara förbundna med detta. Den tankemodell som introducerats på s. 40 ff., avsnitt 2.9. om "taktenheten som tidrum" i kapitlet om "Musikens tyngdpunkter", kan förslagsvis användas som ett ytterligare komplement till Cooper och Meyers analyser i avsikt att göra den annars relativt abstrakta och svårgripbara interaktionen mellan meter och rytm mera praktiskt handgriplig.

Frågor som kretsar kring t.ex. olika slags betoningar, kompensativa speltekniska åtgärder gentemot strukturen, gestaltandet av upptakter,

taktstreck, rytmiska strukturer samt uttrycksmässiga avsiktligt valda rytmiska avvikelser från de noterade notvärdena m.m., skulle kanske kunna förklaras lättare med hjälp av bilden av ett musikaliskt skeende drivet av en genomgående kontinuerlig energiström uppdelad i metrisk kretslopp och utformad av olika slags assymetriska rytm-mönster, med kraftimpulser i form av tyngdpunkter och med olika tänkbara utväxlingar.

Ett spelsätt som överfört till musikaliska principer tar hänsyn till fysikaliska lagar som påverkar en kropp i rörelse, skulle kanske upplevas som naturligare av många. Bilder som refererar till en känd verklighet borde kunna användas inom det musikaliska området.

Det finns onekligen en hel del inom det musikaliska området som är svårt att formulera i ord. Ett sätt att överbrygga detta hinder vore att anknyta musiken till det talade språket betraktat som rent akustiskt fenomen, eftersom alla människor talar och är initierade i någon form av språk. Språket kan användas som referens, eftersom musikens indelning i fraser har en uppenbar likhet med språkets meningsbyggnad och interpunktion. Referenser till och jämförelser med den mänskliga rösten, till sång, till fysikaliska och biologiska lagbundenheter, etc., skulle alltså kunna användas mera konkret och inte bara som metaforer i undervisningssammanhang (jfr. Fridell, 1997).

Förhållandet mellan renodlat teoretiskt kunnande och det praktiska musicerandet är onekligen komplicerat, men det måste inte nödvändigtvis alltid råda någon motsättning mellan dessa båda infallsvinklar. Bäst vore kanske om det på något sätt gick att förena musikens analytiska och känslomässiga perspektiv till en större integrerad helhetsbild, utifrån vilken ett vidare studium av musikens många delaspekter kunde stimuleras i alla avseenden.

5.3. Avslutande kommentarer

De förslag till komplement för musikstudierna som nämnts ovan skulle rentav kunna samlas inom ramen för ett helt nytt ämne. Kanske saknas ett slags *tolkningslära*, som skulle kunna fungera som en bro mellan olika musikaliska delämnena och understödja en vidare musika-

lisk helhetssyn. Detta ämne behöver inte bara baseras på vetenskapliga rön av t.ex. stilistisk och historiskt-kontextuell art och inte heller främst på tekniska mätresultat. Kunskaper om stil, traditioner, hermeneutik och lokala uttryckskoder är naturligtvis av stor betydelse, i synnerhet när det gäller att realisera strävanden som tar sikte på att framföra musikverk på ett ur ett historiskt perspektiv någorlunda korrekt sätt. Men det kan också vara av intresse att studera vad som *förenar* olika slags musik bortom stilistiska och kulturellt betingade gränser.

Avsikten med den föreslagna tolkningsläran är att den i undervisningssammanhang snarare kunde få karaktären av ett diskussionsunderlag än av en ny och en gång för alla fastlagd isolerad *teori*, även om det hela mycket väl skulle kunna få skriftligt uttryck och studeras av musikintresserade människor. Målgruppen för ett sådant studium kunde vara t.ex. musikpedagoger och musiker av alla slag samt eventuellt också en del musikhögskolestuderande som skulle kunna ha nytta av den i form av bredvidläsning vid sidan av den instrumentala undervisningen och instuderingsarbetet.

I första hand är ämnet tänkt som ett komplement till övriga ämnen i musikhögskoleutbildningen. Ämnet kunde öppna möjligheterna till en dialog där representanter för olika musikaliska perspektiv fick möjlighet att dela med sig av sina erfarenheter. Hur det skall utformas rent konkret ur ett metodiskt perspektiv är dock en fråga som kräver flera och betydligt mera omfattande studier än den som här gjorts.

Inom ramen för ämnet i fråga kunde interpretativa frågeställningar relaterade till ett praktiskt musicerande av exempelvis det slag som berörts ovan dryftas. Det som här avses befinner sig egentligen i gränslandet mellan det instrumentala hantverket, teoretiska analyser av nottexten och tolkning i betydelsen subjektivt estetiskt val. En tolkningslära som tar utgångspunkt i en analys av vad många framstående musiker och sångare rent faktiskt gör när de tolkar musik, vare sig det är ett resultat av medveten reflektion eller sker på ren intuitiv väg, och som således både beaktar det subjektiva känsloutrycket och den musikaliska strukturen, skulle kunna fördjupa den utövande musikerns förståelse och medvetandegöra det musikaliska förloppet i

avsikt att leda fram till genomtänkta och estetiskt tilltalande interpretativa val.

De musikstuderande kan idag vara mycket känsliga för integriteten i vad som upplevs vara deras egen personliga tolkning. Detta kan kanske bero på att själva det personliga tolkandet i vår tid ibland tycks upphöjas till någonting nästan heligt på ett i mina ögon alltför överdrivet sätt, speciellt med tanke på att många utbildade musiker så småningom kan hamna i orkestrar och andra musikaliska sammanhang, där hantverkskraven bl.a. innebär att musikerna förväntas tillgodose helt olika dirigenters och musikledares önskemål vad beträffar tolkningen av ett musikstycke.

Kanske lägger vi idag alltför stor vikt vid sådant som har med personlighet och musikalisk karisma att göra. Det kan också ses som fördelaktigt att behärska mer än *en* av flera tänkbara interpretativa valmöjligheter. Ljungar-Chapelon (1997) vill att egenskaper som större flexibilitet i tolkningsmässigt avseende uppmuntras i musikutbildningen.

Avsikten med det föreslagna ämnet är alltså absolut inte att begränsa artistens uttrycksmöjligheter och inskränka på dennes okränkbara personliga frihet att slutligen själv få välja sin egen tolkning. Avsikten är snarast att stimulera ett resonerande kring vilken upplevelse- och känslomässig inverkan det kan få på en lyssnare när musikstycken framförs på det ena eller andra sättet. Men de överväganden och den reflektion som följer av detta, kan givetvis leda till att en viss tolkningsversion kommer att föredras framför en annan.

REFERENSER

Bang-Mather, Betty (1973). *Interpretation of French Music from 1675 to 1775. For Woodwind and Other Performers*. New York, USA: McGinnis & Marx Music Publishers.

Bastian, P. (1987). *Ind i musikken. En bog om musik og bevidsthed*. Århus, Danmark: Gyldendal / PubliMus

Bengtsson, I., Gabrielsson, A. & Thorsén, S.-M. (1969). Empirisk rytmforskning — En orientering om musikvetenskaplig bakgrund, utveckling och några aktuella projekt. *STM Svensk tidskrift för musikforskning*, årgång 51/69, s. 49-118.

Bengtsson, I., & Gabrielsson, A. (1983). Analysis and synthesis of musical rhythm (s. 27-60). I J. Sundberg (Red.), *Studies of music Performance. Papers given at a seminar organized by the Music Acoustics Committee of the Royal Swedish Academy of Music*. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 39.

Bengtsson, I. (1988). Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen (s. 97-171). I F.V. Nielsen & O. Vinther (Red.), *Musik — oplevelse, analyse og formidling*. Egtved, Danmark: Edition Egtved.

Benjamin, W. E. (1984). A Theory of Musical Meter. *Music Perception* 1/84, s. 355-413.

Berry, W. (1985). Metric and Rhythmic Articulation in Music. *Music Theory Spectrum* 7/85, s. 7-33.

Bjørkvold, J.-R. (1991). *Den musiska människan*. Stockholm: Runa förlag.

Boehm, T. (1871/1964). *The flute and flute playing*. New York, USA: Dover.

Bonniers musiklexikon (1975). Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

Clarke, E. F. (1990). Expression and communication in musical performance (s. 184-193). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Clynes, M. (1983). Expressive Microstructure in music, Linked to living Qualities (s. 76-181). I J. Sundberg (Red.), *Studies of music Performance. Papers given at a seminar organized by the Music Acoustics Committee of the Royal Swedish Academy of Music*. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie nr. 39.

Clynes, M. (1987). What can a Musician learn about Music? — Performance from newly discovered Microstructure Principles. I A. Gabrielsson (Red.), *Action and Perception in Rhythm and Music* (s. 201-233). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.

Cone, E. T. (1995). The Pianist as Critic (s. 241-253). I J. Rink (Red.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Cook, N. (1995). The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony (s. 105-125). I J. Rink (Red.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Cooper, G., & Meyer, L. B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago, USA: Chicago University Press.

Crain, W.C. (1980). *Theories of Development: concepts and application*. Englewood Cliffs N. J., USA: Prentice-Hall.

Edlund, B. (1992). *Impersonating Musical Structure*. Opublicerat manuskript.

Edlund, B. (1993a). *Representation of Meter in Performance. A study of Bach Melodies*. Opublicerat manuskript.

Edlund, B. (1993b). *Performance and Perception of Musical Meter*. Opublicerat manuskript.

Edlund, B. (1993c). *Playing Bach on the Piano, the Harpsichord, the Organ, and the Side Drum. A Study on the Expression of Musical Meter*. Opublicerat manuskript.

Edlund, B. (1994). The Tyranny of the Bar-Lines. Encoding Notated Meter in Performance. I A. Friberg, Jenny Iwarsson, E. Jansson och J. Sundberg (Red.), *SMAC 93, Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference*, s. 84-88, Stockholm 1994.

Edlund, B. (1996). Making Meter Evident. On the Playing of an Ambiguous Bach Melody. *Musikpsychologie 12/96*, s. 28-41.

Egidius, H. (1986). *Positivism - fenomenologi - hermeneutik: Konsekvenser för didaktik och vårdvetenskap*. Lund: Studentlitteratur.

Fant, G., Kruckenberg, A. & Nord, L. (1990). Stress patterns and rhythm in the reading of prose and poetry with analogies to music performance (s. 380-407). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Folkestad, G. (1996). *Computer based creative music making. Young people's music in the digital age*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Fridell, I. (1997). *Musik, språk och interpretation — musiken i det talade språket och dess roll i den interpretativa processen*. Malmö: Lunds universitet / Musikhögskolan i Malmö.

Halle, M. & Stevens, K. N. (1990). Knowledge of Language and the Sounds of Speech (s. 1-19). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. Wenner-Gren International

Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede*. Salzburg, Österrike: Residenz Verlag.

Hasselgren, B. (1989). Fenomenologi och fenomenografi; vad är det för skillnad (s. 103-111). I R. Säljö m.fl. (Red.), *Som vi uppfattar det. Elva bidrag om inlärning och omvärldsuppfattning*. Lund: Studentlitteratur.

Holme, I. M., & Solvang, B. K. (1991). *Forskningsmetodik: Om kvalitativa och kvantitativa metoder*. Lund: Studentlitteratur.

Hotteterre, J.-M., "Le Romain" (1719/1978). *L'Art de Preluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hauboïs et autres instruments de dessus*. Genève, Schweiz: Editions Minkoff

Howat, R. (1995). What do we perform? (s. 3-20). I J. Rink (Red.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Jeppesen, K. (1930). *Kontrapunkt (Vokalpolyfoni)*. København, Danmark: Wilhelm Hansen / Musik-forlag.

Kullak, A. (1994). *Ästhetik des Klavierspiels*. Regensburg, Tyskland: ConBrio Verlagsgesellschaft.

Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlin, Tyskland: Max Hesses Verlag.

Lehiste, I. (1990). Speech research: An overview (s. 98-107). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Lerdahl, F. & Halle, J. (1990). Some lines of poetry viewed as music (s. 34-47). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an Interna-*

tional Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Lester, J. (1986). *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale, USA: Southern Illinois University Press.

Lester, J. (1995). Performance and Analysis: Interaction and Interpretation (s. 197-216). I J. Rink (Red.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. England, Cambridge: Cambridge University Press.

Levy, Janet M. (1995). Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices. (s. 150-169). I J. Rink (Red.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Lidner, T. (1997). *Flow — ett sätt att mäta det*. Malmö: Lunds universitet / Musikhögskolan i Malmö.

Ljungar-Chapelon, A. (1997). *Hantverk och interpretation — en studie av betingsredovisning i träblås*. Malmö: Lunds universitet / Musikhögskolan i Malmö.

Marton, F. (1981). Phenomenography: Describing conceptions of the world around us. *Instructional Science*, 10, s. 177-200.

Merriam, S. B. (1994). *Fallstudien som forskningsmetod*. Lund: Studentlitteratur.

Meyer, L. B. (1973). *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley, USA: University of California Press.

Meyer, L. B. (1956/1979). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, USA: University of Chicago Press.

Meyer, L. B. (1967/1992). *Music, the Arts and Ideas*. Chicago, USA: University of Chicago Press.

Meyer, L. B. (1996). *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Chicago, USA: University of Chicago Press.

- Molander, B. (1993). *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Molander, B. (1996). I skapandet är svaren inte givna. *Pedagogiska magasinet* 4/96, s. 16-19.
- Olsson, B. (1996). *Musikalisk kunskapsbildning och musikaliskt lärande*. Göteborg: Göteborgs universitet, Musikhögskolan i Göteborg.
- Petsche, H., Rappelsberger, P., Filz, O. & Gruber, G.H. (1990). EEG studies in the perception of simple and complex rhythms (s. 318-326). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.
- Pierrehumbert, J. B. (1990). Music and the phonological principle: Remarks from the phonetician's bench (s. 132-145). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.
- Repp, B. (1993). Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) "Gestaltung und Bewegung in der Musik". *The Journal of the Society for Research in Psychology of Music and Music Education* vol. 21, 1/93, s. 48-72.
- Rischel, J. (1990). Invariance in the linguistic expression, with digressions into music (s. 68-77). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990*. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.
- Risset, J.— C. (1990). Speech and music combined: An overview (s. 368-379). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International*

Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990. Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Rothstein, W. (1995). Analysis and the Act of Performance (s. 217-240). I J. Rink (Red.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation.* Cambridge, England: Cambridge University Press.

Scherer, K. R. (1990). Emotion expression in speech and music (s. 146-156). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990.* Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Shove, P., & Repp, B. H. (1995). Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives (s. 55-83). I J. Rink (Red.), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation.* Cambridge, England: Cambridge University Press.

Sundberg, J. (1990). Music performance research: An overview (s. 173-183). I J. Sundberg, L. Nord och R. Carlson (Red.), *Music, Language, Speech and Brain. Proceedings of an International Symposium at the Wenner-Gren Center, Stockholm, 5-8 September 1990.* Wenner-Gren International Symposium Series / Volume 59. Houndmills, England: Macmillan Press.

Sundin, N.-G. (1994). *Aesthetic Criteria for Musical interpretation. A Study of the Contemporary performance of Western notated Instrumental Music after 1750.* Ak. avh. Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä.

Svensson, L. (1989). Fenomenografi och kontextuell analys (s. 33-52). I R. Säljö m.fl. (Red.), *Som vi uppfattar det. Elva bidrag om inlärning och omvärldsuppfattning.* Lund: Studentlitteratur.

Uhde, J., & Wieland, R. (1988). *Denken und spielen — Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung.* Kassel, Tyskland: Bärenreiter.

Uhde, J., & Wieland, R. (1989). Der Körper als Instrument der Musik. I *Sonderdruck aus: Festschrift K. M. Komma, Laaber*.

Valkare, G. (1997). *Det audiografiska fältet. Om musikens förhållande till skriften och den unge Bo Nilssons strategier*. Ak. avh. Göteborg: Göteborgs universitet, Avdelningen för Musikvetenskap, Musikhögskolan i Göteborg.

BILAGA SONATE

Komponiert in Paris wahrscheinlich 1778

Allegro

Köchel-Verz. 333 (315c)

13.

Musical score for Bilaga Sonata, measures 13-14. The score is written for piano in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 13, 14, 15, 16, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Phrasing slurs are used to group notes. The tempo is marked 'Allegro'. The edition is identified as Köchel-Verz. 333 (315c).

17

Musical notation for measures 17-19. Measure 17 features a treble clef with a 3-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 3-measure triplet of eighth notes. Measure 18 continues with a treble clef featuring a 3-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 4-measure triplet of eighth notes. Measure 19 has a treble clef with a 3-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 2-measure triplet of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and accents by 'v'.

20

Musical notation for measures 20-22. Measure 20 has a treble clef with a 2-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 4-measure triplet of eighth notes. Measure 21 includes a treble clef with a 3-measure triplet of eighth notes, a trill (tr) on a note, and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 4-measure triplet of eighth notes. Measure 22 has a treble clef with a 2-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 5-measure triplet of eighth notes. Fingerings and accents are present.

23

Musical notation for measures 23-26. Measure 23 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 4-measure triplet of eighth notes. Measure 24 has a treble clef with a 3-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 4-measure triplet of eighth notes. Measure 25 includes a treble clef with a trill (tr) on a note, a 1-3-2-1 fingering, and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 1-2-5 fingering. Measure 26 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 5-measure triplet of eighth notes. Fingerings and accents are present.

28

Musical notation for measures 28-31. Measure 28 has a treble clef with a 2-1 fingering and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 1-measure triplet of eighth notes. Measure 29 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 2-measure triplet of eighth notes. Measure 30 includes a treble clef with a 2-1 fingering and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 1-measure triplet of eighth notes. Measure 31 has a treble clef with a 3-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 5-measure triplet of eighth notes. Fingerings and accents are present.

32

Musical notation for measures 32-35. Measure 32 has a treble clef with a 1-5-4-2-4 fingering and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 4-measure triplet of eighth notes. Measure 33 has a treble clef with a 3-1-2-2-1 fingering and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 4-measure triplet of eighth notes. Measure 34 has a treble clef with a 1-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 1-measure triplet of eighth notes. Measure 35 has a treble clef with a 1-4-4 fingering and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 1-measure triplet of eighth notes. Fingerings and accents are present.

36

Musical notation for measures 36-43. Measure 36 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 1-measure triplet of eighth notes. Measure 37 has a treble clef with a 1-5-2-5 fingering and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 2-measure triplet of eighth notes. Measure 38 includes a treble clef with a trill (tr) on a note and a 4-measure triplet of eighth notes, and a bass clef with a 3-1-1-2-1 fingering. Measure 39 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 2-measure triplet of eighth notes. Measure 40 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 2-measure triplet of eighth notes. Measure 41 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 2-measure triplet of eighth notes. Measure 42 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 2-measure triplet of eighth notes. Measure 43 has a treble clef with a 4-measure triplet of eighth notes and a bass clef with a 3-measure triplet of eighth notes. Fingerings and accents are present.

Skriftserien MUSIKPEDAGOGIK, forskning och utveckling.

1993:1. Sundin, Bertil (red). *Självbedömning och reflektion i musikutbildning*.
Medverkande: Maria Becker, Sture Brändström, Bertil Sundin.

1993:2. Sæther, Eva (red). *På jakt efter en mångkulturell musiklärarutbildning*.
Medverkande: Thommy Eggers, Magnus Ericson, Johan Henricsson, Håkan Lundström, Cathrine Malmquist & Sverker Svensson.

1994:1. Sundin, Bertil (red). *Den konstnärliga pedagogen och den pedagogiska konstnären. Dokumentation av ett symposium i Malmö 13-15 maj 1993*.
Medverkande: Sten Dahlstedt, Hans Gefors, Dorothy Irving, Frede V. Nielsen, Even Ruud m fl.

1995:1. Gunnar Heiling. *Bedömnings- och utvärderingsfrågor i musikutbildningar* .

1997:1. Sundin, Bertil (red). *En postmodern musikpedagogik? Ett bidrag till diskussionen om modernism och postmodernism*. Medverkande: Gunnar Heiling och Bertil Sundin.

1998:1. Sundin, McPherson, Folkestad (red). *Children Composing*. Medverkande: Margaret Barrett, Sture Brändström, Göran Folkesrad, Fredrik Högberg, Gary McPherson och Bertil Sundin.

Magisteruppsatser vid Musikhögskolan i Malmö:

01. Ljungar-Chapelon, Anders (VT 99). *L'Ecole de Marseille - en studie av flöjtisten Alain Marion och en undervisningsmetod baserad på intuition, imitation och maieutik*.
02. Fridell, Ingemar (VT99). *Musikens tyngdpunkter - om interaktionen mellan meter och rytm och dess roll i den interpretativa processen*.