

MUSIKPEDAGOGIK

MUSIK, SPRÅK OCH INTERPRETATION

Musiken i det talade språket och dess
roll i den interpretativa processen

Ingemar Fridell

60-pöänngsuppsats

Handledare: Göran Folkestad
HT 1997



Lunds universitet
MUSIKHÖGSKOLAN I MALMÖ

ABSTRACT

Fridell, Ingemar: "Music, Language and Interpretation — Music in spoken language and its role in the process of interpretation". Malmö Academy of Music, Sweden, 1997.

The aim of this study is to shed more light on the following question: Are there important areas of study which are significant when working with questions of interpretation in classical music, areas which are usually not given enough priority in today's music teaching? Interpretation includes different aesthetic choices, which means that certain ways of interpreting are preferred compared to others. For this reason there is a discussion of the term musical quality and its different meanings. Subsequently, the question of whether or not more theoretical knowledge is necessary in order to achieve greater skill in musical interpretation is discussed. Another area for the discourse is to see if spoken language in any way can be used as a point of reference and help in the process of interpretation, and to find out what is written about the connection between spoken language and music from this point of view. The empirical part of the paper investigates the methods used by a number of teachers at the Malmö Academy of Music when working with musical interpretation. The result indicates that there does not seem to be any common agreement or any single specific system for the interpretation of classical music.

Keywords: language, interpretation

INNEHÅLL

| | Sida |
|--|-------------|
| Inledning | 3 |
| Tolkning och hantverk | 3 |
| Musikalisk kvalitet | 7 |
| Kvalitetsbegreppet inom musik | 7 |
| Kvalitet och utvecklingsnivå | 11 |
| Kvalitet som ett resultat av målmedvetet arbete | 12 |
| Postmodernism och synen på kvalitet | 14 |
| Behov av mera teoretiskt formulerad kunskap om interpretation | 16 |
| Utgångspunkt: Musik och språk | 20 |
| Musiken som språk — språket som musik | 20 |
| Litteraturgenomgång | 27 |
| Slutsats | 33 |
| Undersökning | 34 |
| Val av metod | 34 |
| Analys av intervjuerna | 37 |
| Slutsats | 50 |
| Diskussion | 51 |
| Referenser | 56 |

INLEDNING

Ordet interpretation betyder att tolka eller att tyda. I musikaliska sammanhang kan detta innebära många olika saker, t.ex. att försöka uttolka kompositörens intentioner och sträva efter tidstrogenhet, d.v.s. att följa den uppförandepaxis som gäller för den aktuella uttryckskoden. En musiker kan också välja att i första hand ge uttryck för sin egen personliga estetiska uppfattning. Interpretation kan dessutom mer eller mindre oberoende av det som nämnts, innebära ett utforskande av musikens egna *immanenta* eller inneboende uttrycksmöjligheter.

Frågor om interpretation tilldrar sig ett stort intresse inom musikutbildningar. Som ett exempel kan nämnas att när Musikhögskolan i Malmö genomförde några förberedande kurser i en tänkt doktorandutbildning för musikerlinjen hette den första kursen ”Tal om tolkning”, ledd av professorerna Folke Bohlin och Hans Pålsson. Jag deltog i den kursen och den diskussion som fördes där har inspirerat en del av det följande.

Tolkning och hantverk

Musikalisk interpretation på en högre nivå förutsätter bl.a. kreativ fantasi och ett gediget musikaliskt hantverksmässigt kunnande. En sådan hantverksmässig kunskap inbegriper förutom instrumental behärskning, musikhistoriska insikter och stilkännedom även en förståelse av musikens grundläggande struktur och uppbyggnad. Ibland används ordet *gestaltning* avseende musikstyckets slutgiltiga framförande och utformning som helhet betraktat. Gestaltning skulle kunna definieras som det sammansmälta resultatet av ett personligt element i tolkningen, d.v.s. musikerns subjektiva estetiska val, och det hantverksmässiga kunnandet i vid bemärkelse. Det är naturligtvis många gånger svårt att dra en gräns mellan vad som är den hantverksmässiga delen av gestaltningen och vad som tillhör det personliga i tolkningen, eftersom det klingande slutresultatet bildar en odelbar enhet. Frågor som rör tolkningens subjektiva aspekt kan vara svåra att formulera i ord, medan hantverksdelen däremot är betydligt mer påtaglig och handfast. Det är främst det hantverksmässiga i musiken som på grund av sin konkreta natur går att lära ut, men detta kan samtidigt bana väg för en större frihet i interpretatoriskt hänseende. Fasta ramar behöver nämligen inte upplevas som en inskränkning av musikens tolkningsmässiga möjligheter, tvärtom! Den teoretiska kunskapen kan med tiden ingå som en automatisk och totalt integrerad funktion i ens musicerande. En musiker som tillägnat sig en tillräckligt stark känsla för den musikaliska strukturen behöver inte längre tänka så mycket på det teoretiska. Målet är att kunna musicera med en naturlig spontanitet och deklamatorisk frihet för att kunna ge åhöraren en känsla av att musiken improviseras fram och skapas i själva ögonblicket, som om den aldrig varit nedtecknad på notpappret i förväg. Detta kräver emellertid en stor överblick och musikalisk medvetenhet.

I en verkligt gripande tolkning tycks musiken nästan "transcendera" och upphöra att existera som självständig företeelse. Detta inspirationens gudabenådade ögonblick är nog alla konstnärers högsta mål. En inspirerad skådespelare tänker inte längre på ord och grammatik, och på samma sätt kan en musiker musicera utan att tänka i teoretiska och musikaliska termer, vilket inte behöver innebära att det teoretiska kunnandet sätts ur

spel. Uppnåendet av ett sådant inspirerat tillstånd kan troligtvis inte göras till föremål för direkt undervisning. Det man kan lära ut är, liksom i ett språk, musikens konkreta element, dess "grammatik" och dess "uttal", d.v.s. musikens struktur och prosodi, men detta kan indirekt öppna vägen för ett mer intuitivt skapande. Undervisningen kan fungera som en indirekt terapi och på ett nästan zen-buddhistiskt sätt ge plötsliga "aha"-upplevelser. Vad man däremot inte kan lära ut, vare sig med ett språk eller med musik, är *vad* det skall användas till att uttrycka och kommunicera. Man kan inte lära någon vad han eller hon skall känna, men möjligtvis hur en viss bestämd känsla kan uttryckas i musikalisk form.

Frågan är om musik kan förmedla någon form av budskap. En vanlig uppfattning (se t.ex. Bengtsson, 1973) är att musiken till sin natur är *absolut*, och att alla försök att tolka in ett budskap enbart kan härledas till åhörarens egen fantasi och associationsförmåga. Men mycket tyder på att musiken i likhet med exempelvis det talade språket rymmer en bestämd uttrycksskod.

Det talade språket rymmer dels en semantisk, dels en prosodisk kommunikationsväg. Även om det vore möjligt att "avlägsna" ordens och meningarnas lexikala och semantiska innebörd, återstår det ändå en akustisk dimension, som också den kan sägas rymma ett slags budskap, förmedlat genom bl.a. röstens klang, melodi och rytm (jfr. Börje Clavbos pågående undersökning vid Musikhögskolan i Malmö). Genom ordens betydelse förmedlas ett konkret budskap och genom satsmelodin och rytmen i en språklig mening ett annat slags budskap som förefaller vara mindre tydligt och mer svårgripbart. Kan det vara i detta sistnämnda språkliga skikt som musikens idé döljer sig?

Även om musikens "ord" till skillnad från språkets saknar lexikal och semantisk betydelse i vanlig mening, förmedlar kanske musiken ändå något slags "budskap" genom att använda sig av det talade språkets prosodiska kommunikationsväg i renodlad form. Det budskap som förmedlas tycks vara av främst känslomässig art. Musiken är alltså absolut i den mening att den inte kan återberätta en historia, men den är inte absolut, om man med detta menar att den inte kan kommunicera känslor.

Mot detta kan det invändas att ett musikstyckes tolkning inte på något sätt är entydig och självklar. Även om det skulle finnas ett känslomässigt budskap, kommer det ju till syvende og sist an på exekutören, vilket budskap som förmedlas. Olika tolkningar förmedlar naturligtvis olika känslomässiga budskap. Men alla dessa tolkningsmöjligheter överensstämmer kanske inte i lika hög grad med kompositörens ursprungliga intentioner.

Hur man vill tolka ett musikstycke beror förmodligen djupast sett på vilka konstnärliga värderingar och ideal man har. En musiker kan välja att antingen underordna sig ett musikstyckes eventuella immanenta budskap, vara ett medium för upphovsmannens intentioner eller att se själva tolkandet som ett mål i sig. Frågan är var gränsen bör dras mellan dessa olika ytterligheter. Eller för att uttrycka det något mer tillspetsat: Bör man som musiker ödmjukt tjäna musiken eller använda det musikaliska materialet som en plattform för att förverkliga sina egna strävanden och ambitioner?

Den stora frågan för musiker och även för musiklyssnare är alltså vilket man föredrar: att sätta musiken eller artisten i förgrunden. Men hur kan en musiker som väljer att försöka följa upphovsmannens intentioner egentligen med absolut säkerhet veta vilket musikaliskt

budskap som är mest autentiskt? — Till viss del kan detta utläsas ur det aktuella verkets musikaliska struktur! Den musikaliska strukturen avslöjar ett slags grammatik och tjänar som verktyg för att förmedla ett känslomässiga uttryck. Sett ur detta perspektiv innebär en relevant tolkning att göra den musikaliska strukturen rättvisa. Men detta betyder naturligtvis inte att det bara kan finnas en enda riktig tolkningsmöjlighet. Vi använder oss i det vanliga språket av en gemensam uppsättning ord och bokstäver, men trots detta finns det inte två människor, som talar, skriver och uttrycker sig exakt likadant.

Men varje meningsfull verbal eller icke-verbal kommunikativ verksamhet eller *diskurs* bygger likväl på en någorlunda besläktad, gemensam överenskommen betydelsekod, relaterad till en bestämd praktisk kontext (jfr. Folkestad, 1996). Om inte diskursen är tillräckligt närbesläktad, försvåras kommunikationen mellan parterna. Diskursbegreppet är tillämpligt för såväl språkliga som musikaliska aktiviteter. Musik representerar en dialog: ”...not only with the present, but also with the tradition and history of the music *and* of its creator” (sid. 210).

Musiken kan alltså ses som ett slags språk, vars struktur i sig utgörs av en logiskt ordnad betydelsebärande uttryckskod, varigenom det blir möjligt att kommunicera ett känslomässigt budskap. Att tolka musiken utan att ta hänsyn till dess struktur kan upplevas som att musiken saknar budskap, mening och logik, och då kommer den kanske inte längre att beröra oss känslomässigt.

En musiker bör kunna leva sig in i musikens budskap och behärska de praktiska medlen för att kunna förmedla detta på ett relevant sätt med hjälp av sina egna personliga känslomässiga upplevelser. För att han verkligen skall kunna gripa tag i sina åhörarens hjärtan måste hans tankar präglas av koncentration och andlig klarhet.

Under min egen utbildningstid kunde jag få instruktioner i stil med "Spela mjukare!", "Mer känsla!", "Mer intensivt!", "Tänk på linjen!" Däremot kunde ingen förklara närmare, hur jag skulle gå till väga rent konkret. Mycket kom jag så småningom underfund med själv genom praktiska erfarenheter i yrkeslivet.

En del befarar att musik, som ju främst har med känsla att göra och inte alltid så mycket med analytiskt tänkande, kanske förlorar något av sin magi om alltför mycket formuleras i ord. Människor fungerar naturligtvis på olika sätt, men för vissa skulle det säkert kunna vara en fördel om saker som har med interpretation att göra kunde förklaras lite bättre. Vi lever i ett vetenskapens århundrade, och eftersom musiken i sig själv är mycket logiskt uppbyggd, borde även det som har med musikalisk interpretation att göra kunna analyseras och uttryckas i ord i betydligt högre grad. Därför skulle det kanske rentav kunna finnas behov för en verbalt formulerad musikalisk interpretationslära.

Mot bakgrund av de rön som gjorts inom senare tiders musikpedagogiska forskning, kan det naturligtvis vara berättigat att ställa sig frågan, om det verkligen finns behov för ytterligare teoretiskt formulerad kunskap inom musikundervisningen idag, och denna fråga tas därför upp i ett senare kapitel. Men själva huvudsyftet med det här arbetet är att diskutera om det eventuellt kan finnas viktiga kunskapselement som i allmänhet inte ges tillräckligt stor prioritet i musikundervisningen idag och som på ett strukturerat sätt skulle kunna ingå i en interpretationslära enligt ovannämnda modell inom ramen för det klassiska musikområdet. I kapitlet "Musiken som språk — språket som musik" föreslås att

det talade språket används som referens och hjälpmedel i samband med tolkning. I litteraturgenomgången refereras till ett urval skrifter, där olika författare skrivit om sambanden mellan språk och musik. I undersökningsdelen slutligen, studeras vilka faktorer olika musikhögskolelärare lägger mest vikt vid, när de arbetar med interpretationsfrågor.

Men eftersom interpretationsfrågor ofrånkomligen är sammanvävda med föreställningar om musikalisk *kvalitet*, kan det i detta sammanhang finnas skäl för att allra först diskutera lite kring detta begrepps olika innebörder. Den som tolkar ett musikstycke väljer ju hela tiden utifrån estetiska bevekelsegrunder mellan flera tolkningsalternativ, varav vissa föredras framför andra. Och estetiska val baserar sig på tankar om vad som är bra eller dåligt, mer eller mindre rätt och fel o.s.v., d.v.s. olika värderingar i kvalitativt hänseende.

Man kan naturligtvis också ställa sig frågan vad det överhuvudtaget kan ha för mening att i vårt moderna samhälle intressera sig för interpretationsfrågor rörande musikformer som ibland kan vara flera hundra år gamla. Men det kanske inte främst om att bara värna om gamla kunskapstraditioner och att bevara ett kulturhistoriskt arv åt eftervärlden. Den klassiska musiken och dess interpretation rymmer onekligen vissa unika kvaliteter, som kan tillföra nutidens människor värdefulla och djupa upplevelser av ett slag som inte alltid finns i andra mer populära musikformer.

MUSIKALISK KVALITET

Ordet kvalitet kan användas rent deskriptivt, t.ex. när det är tal om speciella egenskaper eller beskaffenheten hos ett visst slags material. Det kan även ha en värderande innebörd, som när man bedömer huruvida någonting är bra. Därmed inte sagt att kvalitet i alla sammanhang är liktydigt med värde. Kvalitet kan avse någonting objektivt, medan värde kan betyda värdet för en individ. I kapitlets första avsnitt presenteras några författares olika förslag till definition av ett musikaliskt kvalitetsbegrepp. Eftersom den ontologiska utgångspunkten, i synnerhet synen på utveckling, har en avgörande betydelse för hur kvalitet i musikaliskt avseende definieras, diskuteras därefter kvalitet och utvecklingsnivå. Diskussionen mynnar ut i ett förslag till definition av konstnärlig kvalitet med innebörden av något som bara kan uppnås genom målmedvetet arbete. I kapitlets sista avsnitt diskuteras postmodernism och synen på kvalitet.

Kvalitetsbegreppet inom musik

Det har framförts olika förslag på vad musikalisk kvalitet skulle kunna innebära. Kvalitet kan gälla t.ex. kompositionen som produkt, själva framförandet och gestaltningen, eller kanske en kombination av båda.

Ruud (1996) menar att om det är själva upplevelsen som är styrande när det gäller kvalitet, kan inga argument hävda att det ena står över det andra. Då gäller enbart lokala standarder för estetisk kvalitet. Det handlar om på vilket sätt något är bra! I ett föredrag på Musikhögskolan i Malmö 16/4-97, med utgångspunkt i samma skrift, gav han uttryck för att kvalitet främst är det vi tillskriver musiken och inte något fundamentalt i själva musiken.

Frågan är alltså om kvalitet finns som en immanent egenskap i viss musik eller om den endast är relaterat till en lokal, estetisk praxis. Det är naturligtvis mycket svårt att definiera vad musikalisk kvalitet skulle kunna innebära rent objektivt, i synnerhet som alla musikaliska upplevelser är subjektiva, men det betyder ändå inte att det inte kan finnas något sådant. Om allt som har med kvalitet att göra endast är att betrakta som något högst subjektivt, skulle ju alla läroinstitutioner, lärare, handledare och läromedel vara fullkomligt överflödiga.

En del av de tankemässiga strömningar som varit med och präglat nutidens kultur, brukar ibland benämnas under samlingsbeteckningen *postmodernism* i motsats till den föregående *modernistiska* epoken. Gemensamt för postmodernistiska synsätt är ett ifrågasättande av alla givna sanningsdoktriner. Heiling (1997) belyser skillnaderna i estetiska synsätt mellan det modernistiska och det postmodernistiska tänkandet: Modernismen har ett mer entydigt kvalitetsbegrepp, medan det inom det postmodernistiska tänkandet finns många olika kvalitetsbegrepp, beroende på kontexten. Inom modernismen finns en tendens att betrakta kunskap på ett mer hierarkiskt sätt och att skilja mellan s.k. hög- och lågkultur, medan det inom postmodernismen förekommer synsätt där alla genrer och kunskapsformer betraktas som mer eller mindre likvärdiga.

Olsson (1993) skiljer mellan en estetisk, ”snäv och avgränsad kultursyn” och en antropologisk kultursyn som är ”bred och öppen” (sid. 30). Den estetiska kultursynen utgår från en objektivistisk kvalitetsdiskussion, d.v.s. ”inommusikaliska estetiskt grundade kvalitetskriterier för vad som bedöms som ’bra’ respektive ’dålig’ musik” (sid. 36). De pedagogiska konsekvenserna av denna syn har haft en missionerande prägel; eleverna skall fostras och ledas mot den ”goda” musiken.

Stålhammar (1995) tar upp detta och hänvisar till Lgr 62 som talar om en ”smakfostran”, där hänsyn tas till ”smakomdömenas relativitet och smakens växlingar” (sid. 52). Lgr 94 går ett steg längre genom att hävda att ”den kulturella yttrandefriheten befrämjas genom att verktyg skapas för elevernas egna etiska och *estetiska ställningstaganden* ” (sid. 66).

Olsson hävdar att det är främst inom den s.k. starka traditionen som man talar om musikalisk kvalitet: ”I den starka traditionen finns en betoning av kvaliteten. Kraven på kvalitet bedöms utifrån traditionen själv...” (sid. 172). Olsson hänvisar även till Rolf som påstår att det för den ”svaga” traditionen inte finns någon annan kvalitetsföreställning än marknadsframgång. Mot detta kan sägas att det naturligtvis aldrig går att bortse ifrån att det finns avsevärda kvalitativa skillnader även här, såvida man inte menar att musikalisk kvalitet är liktydigt med popularitet och enskilda individers personliga tycke och smak.

Kvalitet förväxlas ofta med värde, men värde kan också betyda *affektionsvärde* och vara relaterat antingen till någon, till en personlig upplevelse, d.v.s. vad någonting betyder rent känslomässigt för någon i en given situation, eller till något, t.ex. en på förhand given uttryckskod eller kontext. Om man väljer att definiera kvalitet enbart som värde i denna mening, handlar det naturligtvis främst om ens personliga behov, vad musiken betyder för en själv. Och ur en etisk synvinkel har tolerans och öppenhet gentemot andras musikaliska upplevelser en avgörande positiv betydelse; alla måste få rätt att fritt söka sig en identitet, såväl musikaliskt som mänskligt överlag.

Enligt Ruud (1996) försökte Leonard B. Meyer formulera ett mer objektivt kvalitetsbegrepp inom det klassiska musikområdet. Kvalitet har i detta fall att göra med ett aktiverande av en musikalisk impuls som visar tendenser mot ett mål men som möter tillfälligt motstånd, som hämmar och blockerar dessa tendenser. Dessutom betonade han egenskaper som konsistens i stil, ett enhetligt system av förväntningar och sannolikheter, klarhet i intentioner, variation och enhet.

Kvalitetskriterier oberoende av uttryckskodens egen definierade estetik eller kontext, om det finns några sådana, har givetvis inte bara med t.ex. strukturell komplexitet eller musikalisk informationsmängd att göra, eftersom ett musikstycke kan uppfattas som genialt, trots eller rentav på grund av sin enkelhet. Inte heller detta att ett musikstycke t.ex. följer en dramaturgisk spänningskurva och strävar mot bestämda höjdpunkter duger helt som kriterium på kvalitet, eftersom det också finns sinnrika s.k. minimalistiska verk som saknar tydliga dramaturgiska förlopp. Men det är klart att t.ex. kontrastriktighet och fantasi, uttryck för glädje och sorg, gåtfulla och oförutsägbara inslag, balans mellan spänning och avspänning, mellan element som är regelbundna, förväntade och element som upplevs som oväntade, spännande och överraskande, är viktiga ingredienser i musikaliska sammanhang.

Vid ett framförande förväntas det naturligtvis av interpreten bl.a. stilistiskt kunnande och att uttryckskoden behärskas någorlunda, men också att musiken verkar övertygande i förhållande till de tolkningsmässiga intentioner denne vill ge uttryck för. Låter det naturligt, logiskt, behagligt eller obehagligt, vackert eller fult?

Ett annat kvalitetskriterium är föreställningen om en musikalisk *kanon*, d.v.s. att vissa bestämda kompositioner och inspelningar skulle kunna anses vara referenspunkter för hög kvalitet inom olika genrer. Ett förslag till en sådan kanon inom det klassiska musikområdet har presenterats av bl.a. Goulding (1994).

Kvalitet i objektiv mening, i den mån det går att tala om något sådant i musikaliska sammanhang, kan inte utan vidare kopplas samman med en viss musikstil eller *genre*. I Folkestad (1996) definieras *stil* som musiken relaterad till dess musikaliska kontext och med tonvikten lagd på själva musikens särdrag. Genre definieras däremot som musiken relaterad till musikens funktion i en social kontext, inkluderande även utommusikaliska karaktäristika, så som livsstil, värderingar, klädmode, frisyr, vokabulär etc. Stil betonar musikens estetiska funktion, medan genre betonar musikens sociala funktion. I olika sorters musik läggs tyngdpunkten på antingen det ena eller det andra, men båda aspekterna är i större eller mindre grad invävda i all form för musikalisk aktivitet.

Folkestad hänvisar till Ruud som menar att musikens mening bäst kan upplevas av människor i en given konkret kulturell kontext, snarare än i sökandet efter mönstren i t.ex. de musikaliska parametrarna. Han definierar stil som kulturell praxis men närmar sig därmed begreppet genre enligt ovannämnda definition: "to join the style is to conform into a hegemony of feelings which is anchored in a symbolic fellowship" (Ruud, 1992, citerad i Folkestad, 1996, sid. 65). Att behärska olika stilar och genrer kan beskrivas som att förstå olika musikaliska språk.

Om den musikaliska kvaliteten avgjordes av vilken stil eller genre musiken i fråga kunde anses tillhöra, skulle detta innebära att musiken bara vore identisk med sin yttre framtoning eller *form*. Det är också orättvist att göra en kvalitetsmässig jämförelse mellan musikformer som representerar helt olika sociala användningsområden. En dansbandsorkester kommer t.ex. kanske inte till sin fulla rätt på en konsertsals estrad, liksom man snabbt skulle upptäcka att Beethovens femte symfoni kan vara tämligen svår att dansa till! Olika musikformer representerar givetvis helt olika syften och förväntningar.

Samtidigt går det inte att bortse helt från att en musikform har egenskaper som tycks kunna ge näring åt en viss typ av *känslor* som bäst passar in i motsvarande sociala diskurs. Även bortsett från själva texten, passar nog Alice Tegnér's barnvisor inte särskilt bra in i hip-hopkulturen, liksom hårdrocken normalt associeras till känslor som är ganska fjärran från stämningen i t.ex. en stilla nattvardsgudstjänst. Frågan är om kopplingen mellan en musikform och rent utommusikaliska faktorer som t.ex. livsstil inkluderande ett bestämt sätt att tänka, verkligen är helt godtycklig, och om vilken som helst typ av musik kan ge näring åt alla slags mänskliga känslor. Känslor kan givetvis inte betygsättas, men alla slags känslor uttrycker knappast samma medvetenhetsmässiga och humana nivå. Och mot bakgrund av detta är frågan om det faktiskt inte kan formuleras ett musikaliskt kvalitetskriterium som har att göra med vilken typ av känslor musiken i första hand förmår att ge uttryck för.

Det finns för övrigt musikformer som kan rymma många olika slags musikstilar och genrer inom sig, och därför är det nästan omöjligt att dra upp några absoluta gränser. Frågan är hur t.ex. begreppet klassisk musik skall definieras. Är klassisk musik en stil eller genre jämställd med andra musikaliska stilar och genrer eller ett samlingsbegrepp för flera olika sorters musik med vissa gemensamma särdrag? Det sociala användningsområdet tycks inte alltid räcka till för att definiera en viss genre. Klassisk musik rymmer t.ex., precis som populärmusik, musik för såväl social samvaro som underhållnings- och dansmusik. Och en musikform som t.ex. svensk folkmusik används inte bara till dans; den avnjuts i många fall med fördel genom att man sitter stilla och bara lyssnar.

Olika musikformer kan ha olika ”högt till tak”, d.v.s. rymma en olika stor variationsrikedom av musikaliska uttryck, samt dessutom vara olika tillåtande när det gäller tolkningsfrågor, men dessa båda aspekter behöver inte alltid sammanfalla. En musikform som rymmer många olika musikaliska uttrycksformer inom sig, kan vara mindre tolkningsmässigt tillåtande, medan en musikform med en uttryckskod som från början inte innehåller samma mångfald av variationsmöjligheter, mycket väl kan tillåta en friare gestaltning.

Men den som arbetar intensivt med någonting konstnärligt tenderar att få ett större ”vitaminbehov”, d.v.s. bli allt mer kräsen i fråga om kontraster, omväxling och originalitet. Därför är det förståeligt att t.ex. en kompositör eller musiker, i sitt sökande efter nya uttrycksmöjligheter och på grund av sin frihetslängtan, lätt kommer att överskrida musikformens traditionella inneboende gränser och ser dessa som icke önskvärda uttrycksmässiga begränsningar. I princip alla musikformer kan utvidgas i innehållsmässigt avseende och vidareutvecklas mot helt nya former, vilket innebär att de bär ett slags ”självedstruktion” inom sig, eller kanske snarare en potentiell strävan efter att spränga sin egen begränsande inkapsling, på samma sätt som en puppa måste gå igenom flera metamorfoser från ägg till larv, innan den slutligen kan bli en fjäril.

Inom den klassiska musikens område med dess på förhand så komplexa struktur och uttrycksmässiga rikedom, har denna process tagit lång tid. Men kompositörernas och artisternas ständiga jakt på nya uttrycksmedel, deras sökande efter nya vägar, ledde till sist fram till att tonaliteten obönhörligen måste sprängas, liksom den melodiska linjen, taktindelningen, den regelbundna rytmiska strukturen, notskriften i traditionell mening, etc. Frågan är vad som egentligen finns kvar och som gör att den västerländska konstmusiken fortfarande påstås vara identifierbar.

Ruud (1996) skriver om hur musiker spränger former som genom traditionen bildat en så rigid ram, att det är begränsat vilka personliga eller sociala funktioner de kan ta till vara.

Men när konstnären spränger de gamla gränserna i sin strävan efter frihet, måste han i regel konstruera nya gränser att markera sin nyvunna frihet med, eftersom frihet aldrig kan innebära total gränslöshet!

Frågan är vilka faktorer som på detta sätt driver konsten framåt i utvecklingen, och om de processer som nämnts ovan bör betraktas som naturliga förlopp i en vidareutveckling mot allt högre konstnärliga nivåer i kvalitativt avseende eller kanske bara som utslag av människors klåfingriga förstörelselusta.

Detta kan naturligtvis besvaras på skilda sätt, beroende på vilken världsbild och syn på kunskap man har. Man kan t.ex. föreställa sig att det finns någon sorts övergripande *sanning* och att mänskligheten kanske närmar sig denna genom gradvis utveckling, där hela tiden medvetandets gränser utvidgas, eller också att det är omöjligt att någonsin få kunskap om någon sådan entydig och absolut sanning. Utifrån det senare synsättet måste nog allt som har med estetisk smak och kvalitet att göra i grund och botten betraktas som något högst relativt och subjektivt.

Ett objektivt och formulerbart kvalitetsbegrepp inom exempelvis musik torde förutsätta existensen av något slags objektiv sanning som är möjlig för oss att begripa, eftersom kvalitet alltid måste kunna relateras och refereras till någonting bestämt.

Hur begreppet kvalitet uppfattas, tycks ofrånkomligen vara sammanvävt med synen på *utveckling*, och av denna anledning kan det kanske vara av intresse att helt i korthet beröra detta i sig så vittomfattande ämne, men enbart i avsikt att visa vilka avgörande konsekvenser olika synsätt kan få för bedömningen av kvalitet.

Kvalitet och utvecklingsnivå

Ordet utveckling är ett mångtydigt ord; det kan bl.a. definieras som en förändring mot ökad komplexitet, från ett lägre och mer odifferentierat tillstånd till ett högre och mer differentierat tillstånd.

För bara ca 150 år sedan var det en het strid mellan dem som trodde rent bokstavligt på den bibliska skapelseberättelsen och därmed förverkligandet av en bestämd avsikt eller ett förutstakat mål för mänsklighetens vidkommande, och dem som hävdade den biologiska evolutionstanken. Det blev som bekant den senare tanken som gick segrande ur denna strid. Men innebörden av begreppet utveckling är långt ifrån så självklar som det kanske kan tyckas.

Tanken att människan som art mycket väl kan komma att dö ut på grund av yttre omständigheter och eventuellt ersättas av primitivare arter, så som t.ex. dinosaurier eller andra som står bättre rustade emot den omgivande världens påverkan, uppfyller alltså knappast betingelserna för att kunna göra anspråk på begreppet utveckling enligt ovanstående definition. Utveckling kan t.ex. antingen ses som en progressiv, kvalitativ process, d.v.s. en ökad strukturering i astronomiskt, biologiskt och samhälleligt hänseende, och för mänsklighetens vidkommande ett målinriktat gradvist höjande även av den moraliska och medvetenhetsmässiga nivån på såväl det kollektiva som det individuella planet, eller också som en planlös kamp för tillvaron och artens överlevnad, en marsch på stället och ett ojämnt ställningskrig i syfte att högst tillfälligtvis hävda sin existens gentemot den omgivande naturens krafter och andra varelsers många gånger hänsynslösa grymhet. I det första fallet innebär utveckling att vi är på väg någonstans, i det andra fallet betyder utveckling processer av alla de slag, men utan någon bestämd inriktning, utan mål och utan att det i grunden sker i någons intresse, och den yttersta konsekvensen av det senare synsättet måste bli att tillvaron saknar all form av *högre* mening. Det är klart att även synen på såväl kvalitet som pedagogik måste bli olikartad, beroende på vilken utgångspunkt man väljer. Författaren har för egen del och utan tvekan valt att utgå ifrån hypotesen att all slags utveckling försiggår enligt en bestämd högre plan, bl.a. eftersom denna tanke ger

en rimlig förklaring till den ovan nämnda kvalitativt ökade struktureringen i alla hänseenden som utveckling tycks medföra.

Dagens vetenskapliga tänkande baserar sig mer eller mindre implicit på renodlad *ateistisk* grund, och i de flesta resonemang förutsätts att själva utvecklingen sett i ett större perspektiv sett inte har något egentligt högre syfte. För de flesta modernt tänkande människor är idag valet mellan den bibliska skapelseberättelsen, åtminstone i sin bokstavliga tolkning, och evolutionstanken barnsligt lätt. Men den religiösa skapelseberättelsen är inte skriven med anspråk på att framstå som vetenskapliga fakta; den kan också tolkas på ett mer symboliskt sätt, som en saga eller metafor avsedd att inspirera obelästa människor i en fjärran tid.

Ett tredje synsätt skulle innebära att utvecklingen ses som en ständigt pågående planmässig skapelse som mycket väl kan ha ett bestämt mål och syfte — och försiggår *genom* det vi kallar utveckling. En sådan bakomliggande plan behöver inte ses som fatalistisk och stå i motsatsförhållande till att mänsklighetens utveckling ändå kan beskrivas som det samlade resultatet av varje enskild individs livsinsats och erfarenhetsskapelse på det personliga planet. Planmässigheten kan nämligen också uppfattas som att vi, oavsett inom vilket område vi är verksamma, gradvis och automatiskt *formas* av verklighetens funktionskoder, till livets avbild.

Om mänskligheten följer en utstakad plan och är på väg mot ett högre mål, kan utvecklingen innebära en *uppvakningsprocess*, inom ramen för vilken varje individ gradvis upptäcker allt fler av den omgivande världens detaljer. Detta skulle i så fall kunna ge en tänkbar förklaring på varför det inom i princip alla slags mänskliga verksamhetsområden som grundar sig på en längre tids erfarenhet, så småningom automatiskt tycks växa fram ett slags *konformitet* med naturens sätt att fungera. Vilken som helst verksamhet tycks utvecklas emot ett konformt avbildande av de redan i förväg existerande funktionskoderna i vår yttre omvärld. För övrigt har allt mänskligt kunnande onekligen sitt ursprung i studiet av den omgivande naturen i vidaste mening. Vilka konsekvenser får då dessa tankar för synen på kvalitet överhuvudtaget?

Utifrån ett sådant perspektiv skulle begreppet kvalitet kunna definieras som den grad i vilken en företeelse förmår avspegla världen och livet på ett så korrekt och detaljrikt sätt som möjligt, med allt vad detta innebär av känslomässiga och upplevelsemässiga schatteringar! Ett konstverks eller musikstyckes kvalitativa nivå skulle alltså kunna mätas i förhållande till i vad mån dess strukturella uppbyggnad och känslomässiga innehåll kunde anses vara i samklang med verklighetens och medvetandets sätt att fungera.

Kvalitet som ett resultat av målmedvetet arbete

Varje människa som sysselsätter sig tillräckligt intensivt med ett bestämt verksamhetsområde kommer, jämfört med dem som inte ägnar området i fråga lika mycket tid och uppmärksamhet, ofrånkomligen steg för steg att öva upp dels en betydligt större känslighet för små, subtila detaljer, dels uppnå en bättre helhetsöverblick och förståelse. Den arbetsinsats som investeras inom ett område förklarar den medvetenhetsmässiga klyftan mellan specialist och lekman, mellan artisten och hans publik. Detta behöver inte på något sätt stå i strid med jämlikhetstanken eller tanken om allas lika värde.

Utifrån detta perspektiv är alltså kvalitet något som kan uppnås först efter en längre tids målmedvetet arbete. Även om alla bär på olika talanger och förr eller senare kan lära sig i princip allting, är det inte säkert att alla lär sig lika snabbt och kan lika mycket från början. Det går nog aldrig att bortse helt från att människor är mer eller mindre begåvade på olika områden, oavsett om man väljer att förklara detta genetiskt eller med hjälp av den sociala eller kulturella påverkan som individerna utsätts för.

En konstnär eller artist tenderar alltså att på betydligt kortare tid jämfört med sin publik utveckla ett större medvetande och en djupare insikt inom sitt verksamhetsområde. På grund av sin arbetsinsats befinner sig vederbörande helt enkelt i en intensivare utvecklingsprocess. För den som ännu inte hunnit utveckla förmågan att uppleva och förstå koden eller strukturen i ett visst konstverk, förefaller kanske allt mer eller mindre obegripligt och kaotiskt. Att lyssna på en symfoni kan för många upplevas som att t.ex. höra ett främmande språk, där man bara uppfattar olika ljud och läten.

Inom dagens tankeströmningar möter man ofta en tendens till att idealisera musikens kommunikativa aspekt. Men även om musiken onekligen kan betraktas som ett kommunikationsmedel mellan människor, har all konst inte bara till syfte att lägga tonvikten på social samvaro av mer lättsamt slag. Konsten kan också vara en sista utpost, konstnärens sista hopp och räddningsplanka, en känslomässig nisch där individen i fråga tillåts ge uttryck åt sina innersta tankar, när denne av olika skäl inte tycker sig möta någon förståelse från omvärlden, inte finner någon plats i de etablerade umgängesmönstren. Om konstutövandet så bara är av stor känslomässig betydelse för en enda människa bland tiotusen, kan det likväl anses ha ett existensberättigande. För även då sker ett slags viktig kommunikation: mellan en ensam konstnär och en annan ensam människas själ.

Men den klyfta mellan artistens och publikens smak som enligt ovanstående resonemang skulle ha sin grund i att den förre utvecklas snabbare i kraft av sitt arbete, kan i viss mån antingen elimineras eller accentueras ytterligare, beroende på t.ex. modetrender och popularitet. Bach var på sin tid inte lika ansedd som t.ex. Telemann, och hans kompositionsstil betraktades som gammalmodig. Popgruppen Beatles kunde däremot tack vare sin stora popularitet ge sig in på tämligen djärva musikaliska experiment utan att för den skull mista kontakten med sin publik.

Men trots att modetrender och popularitet kan driva, i detta fall, musiklyssnarna att anstränga sig litet mer än vanligt för att försöka tillgodogöra sig för dem främmande konstnärliga uttryck, verkar det alltså som att den som sysslar med något aktivt, vad det nu än vara månde, snabbare utvecklar ett medvetandefält inom sitt speciella område, dit andra ännu inte hunnit tränga in. Därför har många konstnärer och artister hamnat långt före sin samtid inom sin speciella sfär. Utifrån detta perspektiv tycks musikalisk utveckling gå hand i hand med växande medvetenhet och en större bedömningsförmåga. Att syssla aktivt med musik skulle därför kunna beskrivas som att man befinner sig i en form för *mental forskningsprocess*. Förutom att man kan forska *om* musik, kan själva den musikaliska aktiviteten i sig i denna mening beskrivas som ett ständigt fortgående utforskande av nya uttrycksmöjligheter. I så fall finns det kanske fortfarande ingen musiker som helt lyckats avslöja den klassiska musikens innersta väsen, och ingen som ännu hört ett musikstyckes absolut optimala tolkning!

Om mänskligheten som helhet såväl som varje enskild individ befinner sig i en ständigt pågående utvecklingsprocess som syftar till att den moraliska och medvetenhetsmässiga

nivån gradvis höjs, kommer kanske förmågan att producera kvalitativt högstående konstverk, enligt ovannämnda förslag till definition, att öka alltmer i framtiden. Många ställer sig säkert tvivlande till att människors moral och medvetenhet kan ha förändrats annat än marginellt genom årtusendena och förfäktar kanske en mer statisk människosyn: ”Människan är den hon är och alltid har varit och kommer evigt att förbli densamma”. Om man dessutom förnekar möjligheten av att det kan finnas högre former för verklighetsupplevelse än vår nuvarande, utifrån vilken olika företeelser skulle kunna bedömas mer objektivt, kan ett sådant synsätt leda fram till slutsatsen att ingenting kan sägas vara mer högstående än någonting annat i kvalitetsmässigt avseende. I detta perspektiv har kvaliteten enbart med traditioner och värderingar att göra i en bestämd kulturell kontext; nästan allt är i princip ”lika bra”.

I vår tid finns onekligen tendenser till att relativisera allt som har med kvalitet att göra. Allt är ju på sätt och vis av värde i sin speciella kontext, men det utesluter inte att något i objektiv mening kan sägas vara kvalitativt mer högstående jämfört med annat.

Postmodernism och synen på kvalitet

Begreppet postmodernism är som nämnts i början av detta kapitel en samlingsbeteckning på flera olika slags tankeströmningar som präglar vår tid. Därför går det naturligtvis inte att påvisa något absolut entydigt musikaliskt kvalitetskriterium i detta sammanhang. Men det kan inte förnekas att det förekommer en tendens till att vilja relativisera begreppet kvalitet. I sina mest extrema yttringar kan ett sådant tänkesätt ge näring åt ett totalt förnekande av alla fasta värden.

Sundin (1997) beskriver hur begreppet postmodernism bl.a. inbegriper en avheroisering av konstnärsrollen och en skepsis mot alla slags sanningsdoktriner. Inga värden anses längre allmängiltiga, vilket ibland urartar i ren nihilism (”anything goes”). Men om vi undviker värdeval, skapar vi nya moraliska problem, varnar Sundin.

Sundin hänvisar apropå universalism och relativism till Tomas Hylland Eriksen som menar att den kulturella relativismen kan urarta till nihilism om det goda, sanna och sköna inte framträder genom en gemensam reflektion. Toleransen kan rentav bli ett uttryck för likgiltighet. Det skapar förvirring om man inte skiljer mellan kulturell relativism som *metod* (för att förstå), ett alternativ till maktspråk, och som *livssyn* (för att handla moraliskt). Sociologen Anthony Giddens talar enligt Sundin om *dialogisk demokrati* som en balanserande faktor mellan fundamentalistisk moralisk likriktning och total relativism. Man erkänner den andres åsikt och lyssnar, men man står för sina egna värderingar.

Faran med en överdriven relativism och ett kategoriskt förnekande av att rätt och fel kan existera i objektiv mening, är alltså att sådana extrema synsätt lätt kan leda till kunskapsbrist och upplösning av alla värdenormer. Tolerans och förståelse behöver inte utesluta existensen av en övergripande sanning som det är möjligt att få kunskap om och som det går att referera kvalitetsbegreppet till, men det betyder absolut inte att alla fördenskull måste ”plöjas i samma fåra” på sin väg framåt i utvecklingen! Sanning och kunskap kan ha objektiv status men trots det vara oändligt mångfacetterade.

Men vad innebär kvalitet och kunskap när det handlar om interpretation av klassisk musik? Kan en sådan i grunden praktisk kunskap formuleras teoretiskt?

BEHOV AV MERA TEORETISKT FORMULERAD KUNSKAP OM INTERPRETATION

Syftet med detta arbete är som redan nämnts i inledningen, att undersöka om det eventuellt kan finnas element och principer av vital betydelse att känna till för den som sysslar med interpretation av klassisk musik, och som vanligen inte ges någon högre prioritet i musikundervisningen. I de nya synsätt som vuxit fram inom musikpedagogiken märks ofta en reaktion emot alltför enkelriktade teoretiska former för kunskap. Frågan är alltså om det verkligen kan finnas behov av någon ytterligare teoretiskt formulerad kunskap inom detta område.

I Olsson (1993) citeras konstpedagogen Anna Lena Lindberg som använder begreppet ”den karismatiska hållningen” för ett synsätt som går ut på att konst har mer med känsla och intuition än med förnuft att göra. Hon påpekar att denna syn ”omintetgör tanken att pedagogiska insatser kan tillföra djupare förståelse” (sid. 166-7).

Molander (1996) hänvisar till Thomas Tempte som talar om ”den reflekterande praktiken”, ”kunskap-i-handling” och ”reflektion-i-handling”. Det artistiska kunnandet finns enligt honom i själva handlandet och inte i någon bakomliggande teori, och det kan därför inte heller ”läras ut” i form av teori.

Molander (1993) ger uttryck för att kunnandet finns i själva verksamheten, inte i förmågan att verbalisera språkligt. All kunskap är i grunden är tyst, menar han. ”Endast kunskap i *bruk* är kunskap (sid. 41).”

Skolverket (1995) skriver något liknande: ”*En stor del av kunskapen är inte formulerad, den är tyst och finns som en underförstådd bakgrundskunskap. Till stor del är den sinnlig (sid. 31).*”

Michael Polanyi hävdar enligt Folkestad (1996) följande i sin bok ”The Tacit Dimension”, 1967: ”We can know more than we can tell.” Folkestad hänvisar också till Jean Lave som skriver om ”situated cognition”, vilket innebär att man lägger större vikt vid lärandet och kunnandet än på kunskap och dess speciella innehåll i sig: ”...a view of knowing and learning as engagement in changing processes of human activity” (sid. 57-8).

Samtidigt är det viktigt att ha kunskap om sitt eget handlande, så att man får en klarare bild och förstår vad man gör. Och ur rent vetenskaplig synpunkt borde det inte vara någon nackdel att så långt som det låter sig göras försöka formulera det praktiska kunnande i ord, även om det många gånger tycks vara speciellt svårt att verbalisera det som har med musikalisk interpretation att göra. 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 (sid. 19).

I Skolverket (1995) kan man läsa att ”*fakta och förståelse är intimt förbundna med varandra*. Så t.ex. avgör förståelsen vilka ’fakta’ vi kan se eller uppfatta. [...] Samtidigt är fakta förståelsens byggstenar. Det är fakta, som vi med förståelse försöker se en mening i (sid. 32).”

Platons ”Gorgias” citeras i Molander (1993):

En konst skall vara rationell, utgöras av *förnuftiga* handlingar, och den skall sträva efter och leda till *det goda* eller *det bästa*. Konsten förutsätter *kunskap* om vad *gott och ont* är — eller åtminstone vad *bättre och sämre* är. Det räcker inte att människor upplever att de blir tillfredsställda. Dessa Platons krav på (äkta) konst är rimliga också idag.

Kunskap och etik — alltså ”strävan efter det bästa” — står i ett *inre* samband med varandra (sid. 78-9).

En teori är ju i bästa fall ingenting annat än ett koncentrat, essensen av mångåriga erfarenheter med ursprung i ett rent praktiskt hantverksmässigt kunnande. Visserligen kan en renodlat teoretisk kunskap som sådan inte tjäna något praktiskt syfte, men den fungerar ändå för många som ett värdefullt hjälpmedel i processen att utveckla ett praktiskt kunnande. Teori och analys är redskap som ofta gör vägen mot ett fulländat behärskande kortare. Men den skarpa skiljelinjen mellan teori och praktik i undervisningssammanhang kunde kanske elimineras, så att det teoretiska studiet om möjligt sätts in i ett praktiskt sammanhang. På det sättet skapas förutsättningar för en bättre balans mellan teori och praktik. Det går säkert att ändra på en gammaldags auktoritär undervisningsform och inspirera unga musikstuderande människor på ett bättre sätt, stimulera deras inneboende kreativitet, utan att detta nödvändigtvis utesluter teoretisk kunskap och analys. Det får naturligtvis inte vara tal om något tvång, men i den mån en elev är öppen och mottaglig intellektuellt och känslomässigt borde en lärare berätta allt han vet.

Teoretisk kunskap kan också ses som ett redskap för att systematisera och bättre hålla ordning på den arsenal av praktiska erfarenheter man samlat på sig under årens lopp. Molander (1993) hänvisar till Donald A. Schön:

Schön ser alltså basen för professionellt kunnande som en repertoar av ”exempel, bilder, tolkningar och handlingar.” En bekant situation fungerar som urtyp för den obekanta situationen. ”Man ser den obekanta situationen som en bekant, och handlar som i den bekanta situationen (sid. 195).”

Skolverket (1995) skriver något liknande: ”Genom erfarenhet av många unika situationer lär vi oss att se likheter i olikheterna, liksom att vara uppmärksam på olikheter. Med utgångspunkt från en repertoar av exempel, kan vi använda tidigare erfarenheter i nya situationer (sid. 33).”

En teori kan liknas vid ett slags mental byggnadsställning: När den har gjort sin nytta och integrerats helt i det praktiska kunnandet, behöver man inte tänka på den mer.

Molander (1993) skriver att vad som kännetecknar en expert är att han ”*ser en hel situation*, omedelbart känner igen den utan att analysera eller resonera, och reagerar direkt, instinktivt. Det kan emellertid ta många år att lära in och öva in den rätta instinkten (sid. 46).”

Utifrån den tidigare nämnda s.k. karismatiska hållningen gentemot konstutövande kan man fråga sig i vilken utsträckning musikalisk interpretation har med teoretisk kunskap och logik att göra. Går det överhuvudtaget här att tala i termer av rätt och fel, eller är allt bara tal om tycke och smak, om ”yttrandefrihet” i musikaliskt hänseende?

Den som sysslar aktivt med musik utvecklas inte bara instrumentalt; även bedömningsförmågan utvecklas, vilket bl.a. innebär att kraven och förväntningarna på den musikaliska upplevelsen ökar i samma grad. En initierad musiker förväntar i högre grad än andra att ett musikaliskt framförande genomlysas av bakomliggande kunskap, medan den som saknar motsvarande kunskap har en benägenhet att hellre se till artistens personliga karisma och utstrålning, och detta gäller nog även andra områden än musik.

Den musikaliskt initierades förväntningar är kanske inte bara ett resultat av att han anammat vissa givna stilistiska uttrycks-koder; i sin utveckling kan denne upptäcka allt fler detaljer och samband som tillsammans tycks ingå i en sorts heltäckande mönster. I det föregående kapitlet fördes tanken fram, att den som är intensivt sysselsatt inom något mänskligt verksamhetsområde kan uppleva utvecklingen som ett automatiskt forfarande av sitt handlings-sätt enligt vissa mönster med en immanent logisk struktur, som en uppvakningsprocess där tidigare osynliga detaljer dyker upp och bildar strukturer, som påminner om funktionskoder och naturlagar som betingar vår perception av en yttre verklighet. Detta uppvaknande kan också uttryckas som ett slags vetenskapliggörande eller utforskande av den verklighet vi lever i.

Brändström (1995) skriver apropå bredd eller elitism att ”den musikpedagogiska tradition som förespråkar enskild undervisning av klassisk musik och en mer eller mindre tydligt utsagd elitism, ibland brukar benämnas konservatorietraditionen” (sid. 14).

Denna tradition kan bl.a. härledas tillbaka till upplysningstidens idéer som satte sin prägel även på synen på musik. Ett exempel på detta är J. Ph. Rameau, som med sin ”*Traité de l'harmonie*”, 1722, fått stor betydelse för utvecklandet av generalbasanalys och harmonisk funktionsanalys i tonal musik. Han strävade efter att formulera en fullt objektivt vetenskaplig musikteori och kom av sin samtid ibland att omtalas som en ”musikens Newton”. I Christensen (1993) redogörs närmare för hans teorier.

Det finns faktiskt ingenting som säger att ett vetenskapligt förhållningssätt till musik nödvändigtvis utesluter känsla och spontanitet. Den ”karismatiska” hållningen som vill se ett motsatsförhållande mellan vetenskapens och känslans domäner kan betraktas som en ren fördom.

Olsson (1993) ser det vetenskapliga momentet i musikundervisningen som en ”kritisk fostran” till ”konstnärlig frihet” i motsats till en äldre mer auktoritär form där hantverket framför allt lärdes genom imitation av en mästare, och där traditionen sågs som en socialt sanktionerad kunskap (sid. 171-2). Några sidor tidigare skriver han om den dialektiska relationen mellan musikens sociala eller estetiska diskurs. Konsekvenserna kan bli antingen en *kreativ* undervisning som lägger tonvikten vid musik som självuttryck, med inslag av improvisation och eget skapande, respektive en *reproducerande* undervisning där musiken ses som ett konstnärligt *objekt* med tonvikt på verket, tolkningen och interpretationen. I det första fallet finns ett större mått av frihet och kontextoberoende. Studenten och genren står i fokus. I det andra fallet råder ett större kontextberoende och kontroll. Läraren och den stilistiska kunskapen står i centrum. Som en tredje möjlighet nämns en musikpedagogik som pendlar mellan de kreativa och de reproducerande målsättningarna.

Det borde mycket väl vara möjligt att integrera de kreativa och reproducerande aspekterna med varandra inom ramen för interpretationsarbetet med de klassiska musikverken. Interpretation behöver inte bara vara ett återskapande av tidigare kunskaper utan kan också innebära ett konstnärligt nyskapande (jfr. Skolverket, 1995, sid. 52).

Interpretationsarbetet skulle kunna öppna vägen för ett mer vetenskapligt kritiskt tänkesätt i syfte att utveckla en större estetisk medvetenhet på det musikaliska området. Som nämnts i föregående kapitel kan arbetet med musik i sig ses som ett ständigt pågående forskningsprojekt. Det är också en sådan utforskningsprocess som i förening med mångårig pedagogisk verksamhet lett fram till den förhandskunskap som ligger till grund för detta arbete.

Molander (1993) hänvisar till Donald A. Schön som menar att praktikern genom att pröva sig fram och genomföra experiment blir forskare.

Om musiken förknippas alltför snävt med sitt historiska och kulturella sammanhang, kan den klassiska musikens framträdande ställning givetvis ifrågasättas. Men om man tar fasta på det ”tidlösa” mänskliga elementet blir musikens ålder eller eventuella genretillhörighet av mindre intresse. Då kommer i stället musikens betydelse för den enskilde individens själsliga utveckling och känslomässiga identifikation att stå i fokus.

UTGÅNGSPUNKT: MUSIK OCH SPRÅK

Själva utgångspunkten för detta arbete är tanken att vissa kunskapselement som rör kopplingen mellan musik och språk, kan antas vara speciellt värdefulla i arbetet med interpretation av klassisk musik. Det talade språkets prosodi skulle i betydligt högre grad än vad som vanligtvis tycks vara fallet inom instrumental- och sångundervisning idag, användas som referens och hjälpmedel i den interpretativa processen.

Musiken som språk — språket som musik

Det talade språket utgörs av ett system bestående av akustiska symboler som motsvarar osynliga mentala företeelser, t.ex. tankar och känslor. Det tycks finnas någon sorts släktskap mellan musik och det talade språket: Båda kan betraktas som redskap för kommunikation mellan människor, även om de tjänar skilda syften. Men det går också att finna andra intressanta likheter och gemensamma drag, något som kanske skulle kunna utnyttjas i musikaliska och pedagogiska sammanhang.

Det talade språket tycks ibland äga en nästan magisk dimension, något som kommit till användning i t.ex. trollformler och magiska besvärjelser, vilket visar att det här även döljer sig ett slags potentiell *musikalisk* aspekt. Ett annat exempel på detta är reciterande av religiösa texter som förekommit i många kulturer. Ordens egentliga innebörd är i dessa exempel av underordnad betydelse. Den magiska kraft som verkar ligga i orden, kommer fram oavsett om man förstår vad som sägs eller ej. I reciterandet finns därför ofta inslag av suggestiva, nästan hypnotiska element.

När man lyssnar till ett språk som man inte förstår, upplever man språket enbart som en kombination av ljud. Konsonanter och vokaler, rytmer och tonfall upplevs som någonting fristående från ordens innebörd. Kanske möter oss här själva musikens idé!

Musikens rytm och tonfall kan associera till motsvarande element inom språket, och även musikens strukturella uppbyggnad påminner i mångt och mycket om språkets syntax.

Musik- och hjärnforskarna Björn Merker och Nils Wallin vid Institutet för biomedicinsk vetenskap och akustisk beteendeforskning i Östersund har bl.a. studerat sambanden mellan språkutvecklingen och sjungande gibbonapor i sydostasiens regnskogar (Merker, 1997, Törnberg, 1997 samt UR, 1997). De menar att musik och språk kan ha ett gemensamt ursprung och att människan först var en sjungande apa, innan språket och talförmågan utvecklades. Sjungandet kan ha fungerat som ett hjärnmässigt uppövande av röstkontrollen hos tidigare raser, varigenom steget mot ett talat språk minskade. Att musiken kom före språket skulle kunna ge en förklaring på musikens starka emotionella inverkan på människor och varför den tycks ligga så djupt förankrad i vår natur. En intressant fråga är också varför alla naturfolk sjunger och dansar. Det tycks finnas ett samband mellan

dans och musik. Den ursprungliga musiken var antagligen utpräglad rytmisk, extatisk och monoton.

Musiken kan ha influerats av språkets tonfall och rytm, men dess funktion är helt annorlunda: Det går aldrig att berätta en konkret historia enbart med musikens hjälp, även om det finns s.k. programmusikaliska stycken, så som t.ex. Prokofjevs "Peter och vargen", som kan förefalla tämligen målande i sina uttryck.

Som redan antytts tycks det talade språket däremot till skillnad från musiken rymma två kommunikationsvägar: dels en semantisk, dels en prosodisk, musikalisk sida. Språket förmedlar inte bara ett konkret tankemässigt innehåll; den har alltså även en yttre, akustisk sida som liknar musik i så måtto att den består av rytmer, artikulationer, tonfall, intervall och melodier. Likheten mellan språkets rent akustiska sida och musik gäller då naturligtvis först och främst musikens *linjära* förlopp. Själva den vertikala, harmoniska aspekten i sin mer utvecklade form, är något tämligen unikt för den västerländska musiken.

Det talade språkets "musikaliska" funktion som baserar sig på stavelsernas, ordens och meningarnas klang och rytm, tycks vara speciellt väl ägnat till att uttrycka känslor med. Ett egennamn har t.ex. ibland ingen särskild betydelse i sig självt. Däremot kan sättet att uttala ett egennamn vittna om det känslomässiga förhållande man står i till personen i fråga. Ett annat exempel på denna sida hos språket är ramsor och slagord. Politiska slagord vid en demonstration eller en hejarklacksransma vid en idrottslandskamp kan ha en oerhört stark suggestiv verkan genom den ständiga upprepningen av den enkla melodin och den taktfasta rytmen. Här är det inte så mycket ordens innebörd som är det väsentliga. Ramsan syftar bl.a. till att stimulera kampandan och förstärka gruppkänslan. Rytmen och tonfallet har blivit det primära och ordens betydelse har trätt i bakgrunden.

Något liknande möter oss i texten till många visor och sånger. I en barnvisas text är det t.ex. inte alltid främst den konkreta betydelsen som är viktigast. Textens innehåll kan vara ologiskt och absurt, ibland gränsar det rentav till nonsens, men ändå kan kombinationen av musik och text göra att visan upplevs som underhållande och lustig. Visan bedöms inte bara efter det textliga innehållet utan också utifrån andra, rent estetiska kriterier. Textens rytm och melodi kan skapa en kontakt med det instinktiva i människan. Därför behöver ett litet barn inte förstå det textliga innehållet i en visa för att uppskatta den.

Ytterligare ett exempel på hur rytm och tonfall i det talade språket kan få självständig status finner vi i den musikaliska företeelsen "rap". Rapping är ett slags talsång till musikaliskt ackompanjement med ursprung bland storstadens svarta ungdom i USA. Sången har fått sin rytmiska och melodiska grundkaraktär genom det språk som talas av människorna på gatan. Ordens lexikala och semantiska innebörd är inte alltid det viktigaste utan snarare språkets rytm och melodi. Språkets yttre framtoning får här en uttalat estetisk karaktär.

Exemplen visar hur det talade språket rymmer känslomässiga och estetiska kvaliteter som gör att det i många sammanhang kan användas till helt andra ändamål än att primärt kommunicera ett konkret innehåll.

Språket utgörs som nämnts i början av detta kapitel av ett system av symboler över tankar och inre mentala föreställningar. Varje ord är ett slags överenskommen akustisk symbol som framkallar associationer till bl.a. visuella och akustiska företeelser i vår omvärld. Många ord är direkt *onomatopoetiska* eller ljudhärmande.

Men även språkets rent akustiska sida förmedlar alltså ett slags budskap. Konsonanter och vokaler, rytmer, röstklang och tonfall betraktade som renodlat akustiska fenomen, bildar också ett slags system av symboler i sig. Denna sida tycks förstärka den känslomässiga innebörden i en språklig mening. Om det finns en divergens mellan språket som akustiskt fenomen och ordens semantiska innebörd, kan en ny effekt uppstå, så som t.ex. när någon ljuger eller vill ge uttryck för ironi.

Språkets akustiska aspekt påminner alltså om musik och spelar förmodligen en större eller mindre kommunikativ roll inom samtliga nationella språk. När vi hör någon tala på ett för oss främmande språk, kan man ändå i viss mån förnimma känslor och stämninglägen och på så sätt gissa sig till vad som sägs. Man kan märka om en person är glad eller ledsen, om han är vänligt eller fientligt inställd o.s.v. Även många djur tycks reagera på denna sida av språket. Det finns naturligtvis stora olikheter i tonfall och uttal mellan olika nationella språk, men kanske finns det också en del gemensamma drag i hur människor uttrycker sina känslor, oavsett nationalitet. Detta kan kanske vara en av förklaringarna till hur musik på olika sätt tycks kunna påverka människor känslomässigt över nationsgränser.

Eftersom de musikaliska byggstenarna saknar de språkliga ordens mer konkreta innebörd, renodlas på sätt och vis den rent akustiska kommunikationsväg som musiken har gemensam med det talade språket. Inom den västerländska klassiska musiken tycks det "språkliga" tonfallet med tiden ha stilsiterats ytterligare, bl.a. kanske på grund av notskriftens inflytande. I synnerhet de rytmiska och metrisk förloppen har fått en mer regelbunden och framhävd prägel. I det talade språket har rytm och melodi en relativt underordnad funktion, i musik är det tvärtom. Även inom t.ex. lyrikens eller poesins område får språkets rytm och melodi en delvis självständig roll, och på så sätt uppnås en suggestiv effekt. Essensen i en dikt är långt ifrån alltid bara ordens rent konkreta innehåll utan framför allt det känslomässiga budskap som tycks finnas "mellan" raderna. På grund av detta släktskap mellan poesi och musik kan en tonsatt dikt få en mycket stark känslomässig verkan.

Att musiken saknar konkret innebörd och att dess linjära förlopp fått en så stilsiterad prägel jämfört med det talade språket, har säkerligen bidragit till att ge den större klarhet som känslomässigt uttrycksmedel och större kraft att uttrycka olika stämninglägen. Här ligger kanske förklaringen till att den blir ett överlägset redskap för en omedelbar och direkt kommunikation på ett instinktivt och känslomässigt plan. Musiken tycks kunna uttrycka känslor som endast med stor svårighet kan uttryckas i vanliga ord. Kanske är det på grund av denna egenskap, som många av de försök som gjorts att klistra på musi-

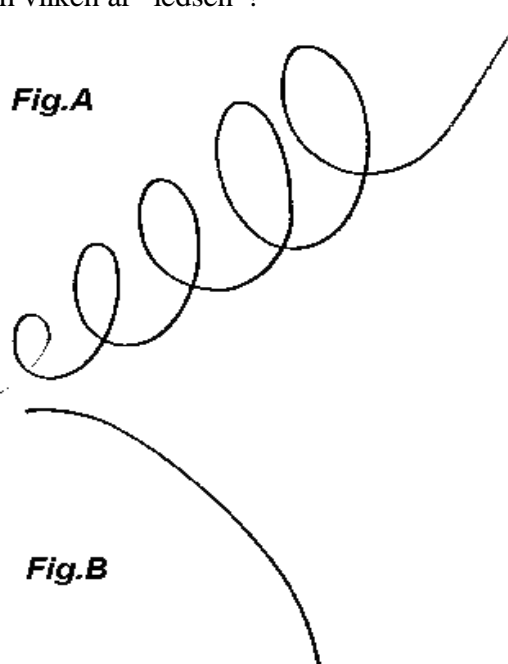
ken ett yttre handlingsmässigt program, bara lett till att musiken förlorat något av sin egen inneboende kraft.

I stället för att berätta om konkreta händelser ger musiken uttryck för ett slags känslomässiga skeenden. I stället för att återberätta fakta skildrar musiken indirekt hur en viss upplevelse känns. I språk är den faktiska betydelsen det primära, i musik, och för övrigt också inom all annan konst, är det känslan. Allting i livet kan på en gång uppfattas estetiskt och funktionellt. Musiken kommunicerar estetik, det talade språket tjänar i första hand ett praktiskt och funktionellt syfte.

De praktiska konsekvenserna av dessa tankar är att musikens linjära förlopp, på grund av sitt släktskap med det talade språkets akustiska sida, kanske skulle vinna på att behandlas mer *deklamatoriskt*. Musiken verkar innehålla element som påminner om språkets sätser med tillhörande interpunktioner, de dynamiska växlingarna kan påminna om hur vi höjer eller sänker rösten för att ge uttryck för olika känslolägen. En musiker kan få fram intimitet i sitt spel på ett sätt som för tankarna till en mjuk, viskande stämning, och han kan också spela med samma dynamiska intensitet och kraft som en människa i affekt. Musiken ger uttryck åt mänskliga företeelser så som skratt och skämt, vrede och ånger, suckar och klagan. Vare sig musiken är vokal eller instrumental kan den associera till den mänskliga röstens uttryckssätt.

Musiken utgörs alltså i likhet med språket av en form för akustiskt kodsysteem som lämpar sig speciellt väl för att uttrycka mänskliga känslor. En intressant fråga är om det kan finnas likheter i detta avseende mellan olika musikkulturer och genrer. Kanske är den musikaliska uttryckskoden inte enbart konstruerad och vanemässigt inlärd som det så ofta hävdas.

Crain (1980) berättar om utvecklingspsykologen Heinz Werner och hans begrepp *fysiognomisk perception*. Det innebär att man tillskriver, tolkar och projicerar in egenskaper på ting som om de vore levande väsen. Detta kan t.ex. illustreras med figur A och B. Vilken linje är "glad" och vilken är "ledsen"?



Den fysiognomiska perceptionen är baserad på *synestesi* som innebär att det finns en synkretisk enhet mellan sinnen. En ledsen ton kan t.ex. verka mörk och tung, och vissa människor tycker sig kunna "höra" färger eller "se" musik. Man tror att denna form för perception kan ha sitt ursprung i tidigare utvecklingsstadier när sinnen ännu ej differentierats från varandra. Detta har senare vidareutvecklats av Stern (1991).

I vissa afrikanska språk används tonmelodins tonhöjd för att illustrera det man vill skildra med orden. Det tycks även finnas en koppling mellan primitiva kulturer och barns sätt att uppleva. I "Symbol Formation" av Werner and Kaplan, 1963, som omnämns i Crains bok, tror man att språket kan ha utvecklats ur en odifferentierad matris som inkluderar kroppsliga, gestiska och känslomässiga uttryck. "Label theory" innebär att vi i en viss kultur laborerar med olika inlärdade "labels" som fungerar som mer eller mindre sammansatta symboler. De språkliga orden är ursprungligen sammanvävda med motoriska aktiviteter, fysiska och vokala "gester" och känslor. Barns första symboler består av "motoriska" imitationer som illustrerar det man vill ha sagt med hjälp av kroppsliga uttryck.

De flesta tidiga barnsymboler utgörs av *vokalisationer*, d.v.s. ljud som representerar ting. Vokalisationer har sitt ursprung i kroppsligt-emotionella mönster såsom skrik, lockrop, eller ljud som uttrycker välbehag. Många ord är onomatepoetiska. Barn använder sig också av intonation (tonhöjd) och hastigheter för att illustrera ting. Detta kallas fysiognomiskt tal.

I det konventionella språket så som det talas av vuxna tycks förbindelsen mellan symbolerna och objekten mer eller mindre ha upplösts. Men Werner trodde att den aldrig kunde brytas helt. Även vuxna lägger in fysiognomiska former i sättet att uttala orden. Detta faktum utnyttjas även av författare och poeter. Vi kopplar egenskaper som varm, tung, ljus etc. till orden. Werner hävdade att inte ens konventionella ord är några tomma "labels" utan att det fortfarande finns känslomässiga, kroppsliga och organiska kopplingar.

Om detta är riktigt, kanske det även kan finnas liknande kopplingar inom det musikaliska området. De musikaliska elementen kan fungera som symboliska, betydelsebärande gestalter. De musikaliska uttryckskoderna är kanske inte helt godtyckligt valda och inlärd. Det går ju t.ex. inte att bortse helt från att en melodisk rörelse uppåt i registret med oförändrad dynamik i de flesta fall upplevs som en energiuppladdning, vilket är i linje med rent fysikaliska lagar. Tonhöjden betingas som bekant av frekvensen eller ljudvågornas svängningshastighet. En stark musikalisk nyans och ett snabbt tempo upplevs i regel som mer påträngande och intensiv jämfört med en svag nyans och ett lugnt tempo. De melodiska intervallen kan i likhet med röstens tonfall förknippas med en stigande och fallande spänning. En kromatiskt fallande melodilinje associeras ofta med melankoli, eftersom det påminner om någon som gråter. I en melodisk linje letar lyssnaren ofta instinktivt efter dess höjdpunkt och kontur. Kanske är inte ens det som den stora och lilla tersen av tradition kommit att symbolisera känslomässigt i den västerländska tonala musiken, något som bara blivit till av en slump. Börje Clavbo har i varje fall i sin pågående undersökning vid Musikhögskolan i Malmö (1997) funnit vissa indikationer som tyder på att den stora respektive lilla tersintervallet används för att uttrycka sinsemellan olika saker i det talade språket.

Människor kan alltså kommunicera med varandra med hjälp av såväl språk som musik, fast på två olika nivåer. Av denna anledning kan det finnas skäl att ifrågasätta begreppet absolut musik, åtminstone om man med detta menar att musik är en akustisk företeelse, helt utan bakomliggande budskap. Det musikaliska budskapet kan visserligen relateras till vars och ens personliga musikaliska upplevelse och till det som var och en projicerar in i musiken. Men detta gäller också i ett språk där orden som i sig själva ju är rent akustiska företeelser, tillskrivs en innebörd. Skillnaden är naturligtvis att orden i ett språk har en gemensam, kollektivt överenskommen innebörd, vilket de musikaliska byggstenarna bara delvis har och under förutsättning att man är väl förtrogen med den speciella musikformens uttryckskod. Men ingen kan hävda att alla individer tillskriver orden exakt samma innebörd i ett konventionellt språk. (jfr. begreppet diskurs som bl.a. berörs i Folkestad, 1996) Så vari består egentligen den principiella skillnaden mellan språk och musik när det gäller att överföra budskap?

Musiken kanske rentav rymmer ett budskap av allmänmänskligt, tidsoberoende slag, en inre essens som överförs med hjälp av dess rent akustiskt-fysikaliska yttre gestalt. Tereinius (1996) hänvisar i en artikel till Jan W. Morthenson som gav uttryck för att musikens innersta väsen bara kan uppfattas av en initierad lyssnare. ”Det är närvaron av ett esoteriskt innehåll som skiljer konst från plagiat. Den enskilda tonen, såväl som allt klingande, äger inget egenvärde utan tjänar enbart som konstens förmedlare (sid. 82).”

I samband med interpretation kan tonvikten läggas på musikaliska uttrycksmedel och estetiska ideal som är speciellt förbundna med den aktuella stilepoken, men det kan också vara intressant att söka efter musikaliska uttrycksmässiga symboler som ingår i ett gemensamt förråd och är mer stilistiskt oberoende. Här åsyftas inte i första hand t.ex. de mer eller mindre klichéartade föreställningar som på ett vanemässigt sätt har befästs genom den musikaliska traditionen i form av t.ex. madrigalernas tonmålerier eller tonartsymbolik som kom att leva kvar även långt efter det att den vältempererade stämningen togs i bruk, inte siciliennen med sin vaggande rytm som kom att bli en symbol för kärlek, och inte heller den katalogisering av känslor och stämningsslägen i form av bestämda melodityper av olika symbolisk karaktär, s.k. ragas, som förekommer inom det indiska musikområdet. Den melodiska linjen i ett musikstycke kan bära på sin egen speciella immanenta karaktär, sitt eget naturligt tonfall, uttal och sina egna bestämda tyngdpunkter.

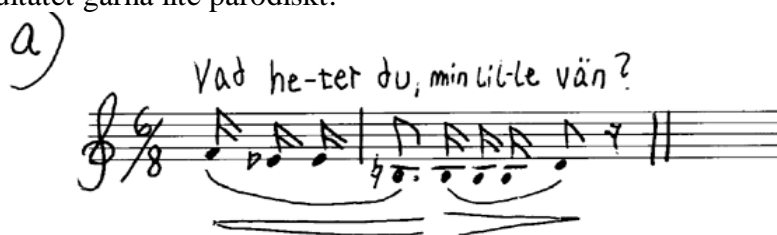
En musiker bör naturligtvis vara någorlunda bekant med den känslomässiga innebörden av de ovan nämnda traditionella musikaliska symbolerna. Men det är kanske minst lika viktigt att vara medveten om musikens förmåga att härma röstens och språkets tonfall. Denna utgångspunkt kan mer eller mindre appliceras på de flesta stilepokers musik, inte bara den tonala utan även vårt århundrades seriella musik. Senare tiders stora musikutbud med dess mångfald av musikformer, ofta ett resultatet av ett slags korsbefruktning mellan många olika kulturella stilar, har, sett utifrån ett visst betraktelsesätt, en sak gemensamt: Den melodiska linjen (i vid bemärkelse) kan härma den mänskliga rösten.

Varje artist är också något av en skådespelare som försöker gestalta en bestämd musikalisk rollfigur. För att kunna fånga sin "rollfigurs" speciella karaktär krävs det att han i kraft av egna personliga erfarenheter disponerar över ett så brett uttrycksmässigt register, att han i likhet med en konventionell skådespelare kan agera på ett känslomässigt frigjort sätt. Ett musikaliskt "skådespel" försiggår till skillnad från ett teaterstycke inte så mycket på det yttre som på det inre planet. Detta skall dock inte tolkas som att den yttre visuella framtoning som en artist ger uttryck för inför sin publik saknar betydelse; i de flesta musikaliska situationer spelar också de visuella intrycket en mycket stor roll. Alla sinnen integreras oundvikligen i den totala musikaliska upplevelsen. Men eftersom det arbete som här framläggs har ett helt annat syfte, kommer denna i och för sig viktiga aspekt inte att beröras närmare.

Musiken är alltså i sig självt framför allt en form för *akustisk* teater, vars dramatiska förlopp byggs upp inom ramen för ett styckes musikaliska form. Den kan förmedla en sorts inre budskap som publiken i kraft av sina egna känslomässiga erfarenheter kan beröras av. En musiker kan alltså genom att använda sitt eget erfarenhetsmaterial, sina känslor och upplevelser skapa en sådan resonans hos åhörarna att han väcker motsvarande känslor till liv inne i dem.

För att musiker skall uppnå ett musicerande med den frigjorda och deklamatoriska prägel som här efterlyses, bör denne inte vara alltför bunden vid nottexten. Notskriften kan inte återge en komposition i sin fulla vidd. Även om noterna skulle vara fullklottrade med anvisningar och föredragsbeteckningar, skulle dessa ändå bara ge oss en föreställning i grova drag om musikstyckets alla potentiella små detaljer och subtila schatteringar. Den klassiska musikens tonfall och rytm har som nämnts fått en stiliserad karaktär, vilket förstärkts ytterligare genom notskriften. En erfaren musiker kan naturligtvis i kraft av sin kunskap läsa in en hel del "osynlig" information i noterna. Ingenting "uttalas" exakt som det skrivs, varken i musiken eller i det vanliga språket.

Skillnaden mellan en nottext och ett levande musicerande kan åskådliggöras genom följande exempel: Om man skulle försöka göra noter av rytmen och tonfallet i meningarna "Vilket vackert väder vi har idag" eller "Vad heter du, min lille vän?" (notexempel a och b), verkar resultatet gärna lite parodiskt:



Talets "meloditoner" är mer obestämda och rytmen mer flytande än vad som framgår i notexemplen. Men om man skulle vilja uppnå en exaktare notering blir det å andra sidan alltför komplicerat och oöverskådligt. På samma sätt kan nottexten ses som en förenkling av den melodiska linjens verkliga "uttal".

Detta betyder inte nödvändigtvis att en musiker alltid helst bör spela utantill. Det beror ju helt och hållet på i vilken situation denne befinner sig. För en sångare ligger det ofta i själva sakens natur att inte använda noter i samband med ett sceniskt framträdande. Många instrumentalister föredrar också att spela utan noter, därför att de därmed tycker sig uppleva en större frihet. Men frigjordheten från nottexten hänger inte först och främst på om man spelar med noter eller ej. Man kan spela frigjort med noter, liksom man kan vara "notbunden" även utan noter. Att framföra något utan noter är alltså ingen garanti för att musiken skall klinga friare.

Den frigjordhet från nottexten som det här är tal om, handlar främst om en deklamatorisk frihet i musicerandet. Musiken kan med fördel närma sig det talade språkets mer fria och flytande karaktär. En elastisk puls, rytmisk flexibilitet, agogiska förändringar, frasbestämda tyngdpunkter, toner som kan "färgas" lätt med hjälp av intonation, klangfärgsförändringar och olika typer av artikulationer är exempel på uttrycksmässiga faktorer, som ofta inte står noterade i skrift.

För att sådana små och subtila förändringar skall få en optimal känslomässig verkan bör de vila mot en rytmisk stabilitet och en fast pulskänsla. Mot bakgrund av detta framträder den deklamatoriska friheten bättre och ger liv och flöde åt det musikaliska uttrycket. På så sätt uppstår en intressant reliefverkan mellan musikens mer matematiska indelningsmönster och det deklamatoriska elementets friare och mer komplexa struktur.

Genom medvetet valda avvikelser och oregelbundenheter som vilar på en bakgrund som är mer fast, kan den musikaliska gestaltningen närma sig den mänskliga rösten och det talade språkets friare karaktär.

En orientalistisk matta kan upplevas som ett underbart konstverk, kanske just på grund av sina ojämnheter och oregelbundenheter. En maskintillverkad matta kan, delvis kanske beroende på att den är *alltför* perfekt regelbunden, sällan mäta sig med den handknutna mattans charm och skönhet. På liknande sätt kan små, medvetet valda oregelbundenheter ge musiken liv och närma den till språkets deklamation. En nottext som bara framförs matematiskt exakt kan ge ett alltför mekaniskt och stiliserat intryck.

Litteraturgenomgång

Att musiken påverkar oss på ett så kraftfullt sätt i känslomässigt avseende skulle alltså delvis kunna förklaras mot bakgrund av vissa av de samband mellan språk och musik som just beskrivits. Den litteraturgenomgång som här följer visar några exempel på vad olika författare som jämför musik med språk har skrivit om dessa samband och de praktiska musikaliska och psykologiska konsekvenser som följer av detta.

Nielsen (1946) betraktade musiken som någonting som inte har det minsta med det begreppsmässiga att göra: ”Musikens medel, själva tonerna, kan utan något som helst begreppsmässigt underlag, enbart som toner, ge starka själsintryck (sid. 9).” Musiken ”dekorerar” orden, menade han, men den är inte ett uttryck för några konkreta tankar.

Han hänvisar dock till Herbert Spencer som hävdade att ”...musiken har sitt ursprung i språket och på sätt och vis är förstorat, förstärkt eller, om man så vill, utvidgat och idealiserat tal, ... (sid. 31)” Detta förnekade Nielsen själv som menade att musiken inte har ”...det ringaste inslag av avsikt eller ändamål.” Spencer såg däremot musiken som ”ett idealiserande av starka sinnesrörelser naturliga språk.” [...] ”...de fyrtoniga recitativerna hos tidigare grekiska diktarna i verkligheten icke var annat än det för dem naturliga sinneseggande talet, svagt överdrivet, som genom upprepat användande kom i en organiserad form (sid. 32).”

Kapitlet ”Ord, musik och programmusik” avslutar Nielsen på följande sätt med syftning på musiken: ”Jag känner varken sorg eller jubel eller glädje eller gråt, men jag kan jubla, gråta, le och klaga, på en gång och oändligt (sid. 45).”

Stravinskij (1962) ställde stora krav på interpreten. Musiken innehåller element som inte låter sig uttryckas i ord och som bara den som har verklig talang kan göra publiken delaktig av, menade han. Så här skrev han bl.a. om musikalisk tolkning:

I begreppet tolkning underförstås den begränsning som är konstnären ålagd eller som han ålägger sig själv vid fullgörandet av sin uppgift, vilken består i att förmedla musiken till åhöraren. Begreppet utförande innebär ett minutiöst verkställande av en uttrycklig vilja och inte något utöver vad denna fordrar.

Konflikten mellan dessa två principer - utförande och tolkning - är roten till alla de fel, alla de försyndelser, alla de missförstånd som kommer emellan musikverket och åhöraren och hindrar budskapet från att överbringas troget.

Den som tolkar är på samma gång exekutör. Men varje exekutör är inte uttolkare. [...] Men hur skrupulöst ett musikstycke än är noterat och hur väl det är försäkrat mot varje tänkbar oklarhet genom angivet tempo, nyanser, frasering, betoningar o.s.v. innehåller det alltid någonting hemligt som trotsar definition, emedan den verbala dialektiken är oförmögen att definiera den musikaliska. Endast den som har erfarenhet och intuition, med ett ord talang, kan göra publiken delaktig av dessa hemliga element. [...] ...teoretiskt kan man inte begära annat av exekutören än att han i toner översätter sitt parti - villigt eller ovilligt - medan man har rätt att hos uttolkaren vänta sig inte bara ett perfekt återgivande av notationen utan också en kärleksfull omsorg - vilket inte är detsamma som en hemlig eller öppen omkomponering (sid. 82).

Bengtsson (1973) framhåller i sitt resonemang apropå programmusik på liknande sätt att ”musiken är begreppslös” och gör en jämförelse med formskapandet inom arkitekturen (sid. 19). Musiken kan inte avbilda något konkret, menar han. Han hänvisar också till Mendelssohn som i ett brev från 1842 gav uttryck för att musiken var mer entydig än ord. Musik ger upphov till mindre missförstånd, eftersom den ger tankar och känslor som är *alltför* bestämda för att fångas i ord.

I Bengtsson (1988) citeras P. Faltin: "...människans psykiska och andliga inre värld är mycket rikare än språket, som inte alltid kan uttrycka och fånga denna i ord (sid. 112)."

Själv menar Bengtsson att orden inte räcker till i förhållande till musik, beroende på att musiken ingenting "säger" i språklig mening; den kan inte översättas eller ersättas med ord. Han hänvisar till Charles Seeger: "...musik och tal är de två huvudsystemen för auditiv kommunikation bland människor (sid. 117-8)." Sång kanske borde räknas som ett tredje, tillägger han. Han föreslår en distinktion mellan verbal och icke-verbal kommunikation.

Bengtsson skriver vidare om sångidealet inom musik: "För en mycket stor del av den västerländska instrumentalmusiken har emellertid sångröstens uttrycksmöjligheter, dess *cantabile*, varit ett ideal. 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. (sid. 142)."

Ruud (1996) har också skrivit en del om förhållandet mellan musik och språk. Han hävdar att musiken inte är något "ordspråk", d.v.s. den har ingen fast betydelse. Avgörande faktorer för hur den upplevs är dess strukturella förhållanden, verkets representationshistoria och den totala biografiskt-kulturella kontexten innanför vilken mottagarens reception sker. Det är denna process som gör kommunikationen möjlig, men i sig är musiken "absolut". Ruud hänvisar även till Adorno som tyckte att musiken liknar språket och att de enskilda figurerna kan uppnå teckenvärde genom att de genom konventionalisering absorberar ett bestämt signalvärde. Musiken är dock en annan språktyp än det "menade språket". Musiken bär på en teologisk aspekt i det att budskapet på en gång är bestämt, precist och fördolt. Enligt Meyer kan man närma sig musiken utifrån tre utgångspunkter:

- 1) *Expressionisterna* tar fasta på musiken som uttryck för kompositörens inre liv, känslor och idéer
- 2) *Referensialisterna* lägger tonvikten på utommusikaliska företeelser, t.ex. i programmusik
- 3) Själva de musikaliska strukturerna kan ses som potentiellt betydelsebärande, och betydelsen avgörs av avkodarens upplevelse.

Musiken kan betraktas antingen som ett uttryck för det *outsägliga* eller som någonting som kan sätta igång olikartade betydelser (sid. 18-19).

Musikens ljud kan uppfattas som tecken som har en mening, inte utifrån musiken i sig själv eller utifrån ett ensidigt lyssningsperspektiv, utan socialt, historiskt och kulturellt. Dekodningen av musikens tecken med dess utommusikaliska mening hänger på kodförtrogenhet och konventioner som berättar sammanhangen mellan musikalisk stil och utommusikalisk symbolik. Det är något av musikens särart att man, även om det går att dra

ut en gemensam mening i musikaliska symboler, ändå kan uppleva viktiga skillnader i meningsnyanser. Detta spelrum gör att man kan berikas genom andra kulturers musik.

Hultberg (1997) citerar Quantz: "The musical performance can be compared to a speaker's performance. In the aspect of elaboration of the things which are to be performed as well as of the performance itself a speaker and a musician have the same basic intention, namely to touch the hearts, to awaken or to appease the passions and to set the listener now in this, now in that emotion ("Q's Statements", sid. 10)."

Det *retoriska* tänkande var utbrett vid denna tid och applicerades även på det musikaliska framförandet. Enligt Quantz bör bl.a. en musiker i likhet med en talare tala med klar röst och tydligt uttal, sträva efter variation, understryka vissa ord med emfas och sänka den vid andra tillfällen, samt uttrycka varje känsla med en klang som passar till karaktären.

Hultberg skriver vidare: "In Quantz' opinion music is nothing but an 'artificial language through which one can transmit ones musical thoughts to the listener' (sid. 11)." Dessa tankar måste uttryckas så tydligt att lyssnaren förstår dem.

Växlingar mellan ljus och skugga, samt alla skiftande känslor måste uttryckas vid framförandet enligt kompositörens intentioner, utifrån en inre känsla och inte bara med hjälp av intellektet, ansåg Quantz enligt Hultberg. Han lade vikt vid egenskaper som ödmjukhet och god smak samt att man inte skulle sträva efter att framhäva sig själv på bekostnad av musiken. Exekutören skall förstå musikstycket i det hela taget och dess strukturella uppbyggnad, förstå melodiska och rytmiska mönster och den harmoniska progressionen.

Hultberg citerar även Rosseau, som i "Musik und Sprache — Ausgewählte Schriften" skriver följande om melodin: "Den härmar språkets accentuering och betoning. Harmonin kan understödja detta enligt en bestämd ordning. Utan melodin förblir musiken ofullständig. För att förstå ett sångstycke, måste man också förstå språket. Detta krävs av alla musiker, som framför en stämma i ett sångstycke."

Han skriver också om den musikaliska upplevelsen: "Musik kan mer än andra konstarter frammana känslor och bilder, inte därför att den direkt avbildar eller återger något, utan genom att den väcker sådana känslor som man upplever när man ser något."

Kullak (1994) gör vissa kopplingar mellan musik och språk. Accenter (dynamiska emfaser) markerar tonformernas disposition och släktskap med det språkliga innehållet. Det gäller att beakta starka taktdelar, deklamatoriska accenter samt rytmisk delning och metrik.

Uhde & Wieland (1988) har utvecklat ett helt eget tolkningssystem baserat bl.a. på förhållandet mellan de musikaliska enheterna på olika arkitektoniska nivåer å ena sidan, samt inandning och utandning å andra sidan.

Uhde & Wieland (1989) ser förhållandet mellan det kroppsliga och andliga som någonting viktigt. Den ursprungliga musiken anses vara förbunden med dansen och det sjungna ordet. Den västerländska musiken bygger på balans mellan impuls och utlösning, spänning och avspänning, samt någonting som betecknas som *motspänning*. Varje fras bärs fram av andning, sensualitet och kroppsimpulser. Musiken består av cykliska faser med spännings- och motspänningsprocesser som överlappar varandra i ett växelspel mellan kulminationspunkter och latent stadier. Enheten och enkelheten i rörelsen realiseras genom kontinuitet som bl.a. uppnås genom att man undviker språngvisa och ryckiga förändringar utan förberedelse. En musikalisk ström som kan liknas vid en ljudlös tråd löper genom alla pauser, cesurer och stillastående klanger och det är viktigt att energin hålls levande. Störningar i denna linje är uttryck för bristande musikalisk uppmärksamhet. Där rörelsen avbryts, bryts också klangen.

Begreppet *tidsgestalt* används för den minsta enhet som består av en spänningsfas, kulmination, avspännings- respektive motspänningsfas fram till en nollpunkt. Dessa sluter sig helt olikartat samman i större gestalter.

Det är också viktigt att musiken får andas. Många enheter binds samman enligt en frågasvar-modell. Dans och språk betraktas som två musikaliska grundelement: dans är det rytmiskt regelbundna, 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.

Av speciellt intresse med hänsyn till kopplingen mellan musik och språk är Cooper och Meyer (1960) som analyserar musikens rytmiska strukturer utifrån olika versmått. Alla sorters versfötter kan förekomma i vilken taktart som helst och bilda rytmiska grupper på flera arkitektoniska nivåer. Varje grupp innehåller betonade och obetonade stavelser (toner). Med hjälp av denna metod analyserar Cooper och Meyer t.o.m. de formmässiga delarna i ett musikstycke. Även melodiska och harmoniska förlopp kan analyseras på samma sätt.

Valda delar av denna bok skulle mycket väl kunna användas som läromedel i musikundervisningen på högskolenivå.

Ljungar-Chapelon (1990) presenterar en gammal tradition inom flöjtspelet som går ut på att använda munhålans resonansmöjligheter med hjälp av olika vokaler, även nasaler, för att på så sätt få fram olika övertonsspektra, vilket bl.a. påverkar klangfärg och intonation. De konsonanter som används kan kombineras med de olika vokalerna enligt ett visst system.

I Appendix 2 citeras J. G. Tromlitz som gör en viss koppling mellan musik och språk i "Unterricht die Flöte zu spielen" (egen översättning):

...vid närmare undersökning kommer man att märka att tungan genom sina rörelser vid frambringandet av tonerna bildar ett slags stavelser och genom deras sammanställande ord och till sist ett språk, som efter sin tillhörande inriktning låter sig användas överallt.

En intressant fråga i detta sammanhang är om "konsonanter" och "vokaler" även används i andra instrumentala sammanhang, inte bara som ett tekniskt medel för kontroll av klang och intonation utan med ett rent interpretations-estetisk syfte, om det förekommer hos övriga blåsinstrument och om dessa tankar även kan appliceras på stråk-instrument, på piano, etc., och i så fall på vilket sätt.

I Johansson (1997) intervjuas Johan Sundberg som forskar kring musikens expressiva sidor. Han anser att det behövs en grammatisk tolkning av musik. "Det handlar om kommunikation, säger Johan och gör en jämförelse med både text och tal. Om vi t.ex. lägger betoningen på oviktiga saker är det svårare att förstå vad som sägs."

I intervjun berörs bl.a. musikaliska gestalter och kommateringar, samt hur man gör en tempoförändring på mest naturliga sätt. Det nämns också att det finns självklara kontextberoende tolkningsregler som man mer eller mindre medvetet följer, ett slags grammatiska spelregler. Det gemensamma språket i vår musik består av oskrivna regler som musiker själv måste lägga in i notbilden för att nå fram till lyssnaren. Annars låter det inte bra. Tonernas noterade längd kan i praktiken variera mycket.

Andra frågor som ställs är hur man bär sig åt för att få fram ironi, kärlek, hat och fruktan i musiken. Det gäller också att ha en stilförtrogenhet och att ta hänsyn till vad som är väntat och vad som är oväntat i musiken. Om man berättar något sensationellt markeras detta med emfaser bestående av ökad stavelselängd, stor tonhöjdsändring etc. "Det verkar som om människans uppfattningssystem kräver detta. Å andra sidan är det naturligtvis viktigt att inte överdriva."

Men finns det inte risk att för mycket teori kan ta död på den inneboende känslan i musikskapandet? — Nej, jag tror snarare att det hjälper människan att tillgodogöra sig musiken. Det är bra att ha termer och begrepp att tillgå när man ska förklara och förstå saker och ting. — Alla är olika, en del är intuiter och andra mer analytiskt lagda, säger Johan och funderar kring att en av anledningarna till varför en elev slutar med sitt musicerande kan bero på att lärare och elev inte förstår varandra därför att läraren kanske är intuitivt lagd och eleven analytiskt lagd (sid. 27).

Slutligen kan nämnas Börje Clavbos pågående undersökning vid Musikhögskolan i Malmö om rytmen och melodin i olika människors sätt att tala m.m., Suzukimetoden som

använder sig bl.a. av språkliga ramsor i sin pedagogik, samt Crain (1980) som skriver om Werners intressanta teorier om den språkliga upplevelsen. I avsnittet "Musiken som språk — språket som musik" i början av detta kapitel har det sistnämnda redan berörts.

Slutsats

Det tycks finnas mycket skrivet om kopplingen mellan språk och musik. Olika författare behandlar olika aspekter av detta stora ämnesområde, och en del av det som skrivits kan också få direkt praktisk tillämpning i den musikaliska interpretativa processen. Närmast de tankar som presenterats i det föregående avsnittet "Musiken som språk — språket som musik" kommer nog Cooper och Meyer (1960) med sin analys av musikens rytmiska strukturer samt Sundbergs forskning som omtalas i Johansson (1997), där vissa likartade frågeställningar om sambandet mellan musik och språk tangeras.

UNDERSÖKNING

Val av metod

Undersökningens syfte är att studera vilka faktorer olika musikhögskolelärare lägger mest vikt vid, när de arbetar med musikalisk interpretation.

Kortfattad beskrivning av undersökningen

Ett urval lärarkollegor på Musikhögskolan i Malmö intervjuades i syfte att ta reda på vad de lägger in i begreppet musikalisk interpretation, hur de ser på sitt eget ämne och sin egen roll i den interpretatoriska utvecklingsprocessen samt deras åsikter om hur utbildningsprogrammets olika delämnen bättre kan integreras för att uppnå en mer enhetlig målsättning.

Musikhögskolan i Malmö har sedan länge efterlyst en ökad integration mellan de olika delämnen som ingår i utbildningsprogrammen, och här kan det säkert göras mycket för att skapa en mer enhetlig målsättning i avsikt att förbättra musikutbildningens kvalitet. Många studenter behöver hjälp att förstå, tillämpa och överföra de kunskaper som de tillägnat sig inom olika ämnesområden till ett praktiskt musicerande.

Det bör nämnas att avsikten med intervjuerna främst var att sondera åsikter, tendenser och attityder som finns bland lärare på skolan, men däremot inte att bedöma det eventuella behovet eller värdet av en interpretationslära enligt vad som beskrivits ovan. Värdet av en interpretationslära kan bedömas på ett rättvist sätt först efter det att den presenterats närmare.

Tillvägagångssättet i undersökningen

I en undersökning av detta slag faller det sig naturligt att använda kvalitativa intervjuer, dels på grund av undersökningens begränsade, icke-generaliserande karaktär, dels på grund av att den kretsar kring frågeställningar som har med musikalisk interpretation att göra. På grund av detta områdes subtila karaktär kan användningen av kvantitativ metod innebära vissa svårigheter. Olsson (1996) påpekar att det inom musikutbildningen tycks saknas en generalisering utifrån kunskapsteoretiska och musikpedagogiska teorier, bl .a. kanske på grund av ”den brist på begreppsbyggnad och språkliggörande av själva undervisningen som finns inom våra utbildningar utifrån föreställningar om den konstnärliga kunskapens icke-verbala karaktär” (sid. 2).

Hur kan kunskap om musik representeras? Det tycks ännu inte finnas tillräckligt med fördjupade studier och forskning kring konstnärlig kunskapsbyggnad. Enligt Folkestad

(1996) kan kvalitativa metoder användas i musikaliska sammanhang för att beskriva upplevelser, känslor och samband.

Undersökningen kan närmast beskrivas som en pilotstudie, vilket i ett senare skede är tänkt att förbindas med en planerad presentation av ett grundläggande utkast till en musikalisk interpretationslära enligt den modell som föreslagits ovan. Undersökningen utgick således ifrån antagandet att det finns ett samband mellan musiken och språkets akustiska framtoning, och att båda tycks innehålla en sorts betydelsebärande egenskaper av ren känslomässig art, och att detta musikaliska betraktelsesätt kan medföra viktiga konsekvenser i estetiskt och tolkningsmässigt avseende. I samband med ett kvalitativt studium brukar en teori i allmänhet *induceras* utifrån undersökningens resultat, men i detta fall kan det förefalla som om undersökningen i stället utgår ifrån en bestämd förutvarande teori. Förklaringen till detta är att ett slags induktion på sätt och vis faktiskt redan ägt rum: förhandsteorin har vuxit fram som ett resultat av iakttagelser som gjorts i samband med undersökarens egen mångåriga verksamhet som aktiv musiker och lärare på musikhögskolenivå, även om observationerna naturligtvis inte haft karaktären av explicit forskning i ordets strängare betydelse. Enligt Holme och Solvang (1991) kommer en undersökning ofrånkomligen alltid att präglas av forskarens s.k. *förförståelse* genom sina 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 detta, kan ge upphov till två s.k. hermeneutiska cirklar: en *kognitiv* och en *normativ*. 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 enheternas egen förståelse. Fördomar kan korrigeras i forskningsprocessen. Det råder hela tiden ett dynamiskt växelspel mellan de kognitiva och de normativa elementen samt mellan forskarna och den undersökta populationen.

De intervjuade utgjordes av lärare i olika instrument samt övriga ämnen. Undersökningen hade en begränsad omfattning och i detta fall intervjuades inga studenter, även om det naturligtvis inte vore utan intresse att ta reda på hur de upplever den musikaliskt-interpretativa utvecklingsprocessen i sin utbildning. Intervjuerna omfattade 10 lärare på Musikhögskolan i Malmö: en sånglärare, en träblåslärare, en bleckblåslärare, en stråklärare, en pianolärare, en instuderingslärare, en lärare i satslära, en gehörslärare, en lärare i rytmik samt en lärare i ämnet Musik och samhälle, d.v.s. Fem instrumental- och sånglärare, fem lärare i övriga ämnen. Lärarna var i åldern 36-61 år och av dessa var fem kvinnor och fem män. Det fanns lärare representerade från såväl musikerutbildningen som musiklärarutbildningen.

Även om urvalet av lärare med tanke på undersökningens begränsade karaktär inte kan göra anspråk på att vara fullständigt representativt, har lärare från flera olika ämnesområden intervjuats i syfte att få in synpunkter utifrån vitt skilda perspektiv inom ramen för Musikhögskolans utbildning. Resultatet speglar några typiska uppfattningar och tendenser som finns hos just de lärare på Musikhögskolan i Malmö som valdes ut.

Urvalet av enheter bör enligt Merriam (1994) passa den undersökning som skall genomföras. Eftersom det i detta fall rörde sig om en kvalitativ undersökning, var den lämpligaste urvalsstrategin ett s.k. *strategiskt* eller icke-sannolikhets-urval. Det gällde att få tag i "rätt" sorts personer, gärna med en viss variationsbredd, med kunskap om de företeelser som skulle undersökas och med förmåga att uttrycka sig verbalt. Intervjupersonerna garanterades anonymitet och deltog av egen fri vilja.

I en renodlat kvalitativ intervju används normalt inte standardiserade frågeformulär, eftersom de synpunkter som kommer fram helst skall vara undersökningspersonernas egna uppfattningar utan ledande frågor och påverkan från den som undersöker (Holme & Solvang, 1991). Intervjuaren bör inta en neutral, lyssnande hållning och försöka leva sig in i intervjupersonerna. Strukturering och organisation av informationen kan göras i efterhand. Däremot är det naturligtvis bra att försöka motivera personerna som skall intervjuas. Mer faktainriktade frågor kan ställas först och värderingsfrågor senare. En manual eller handledning kan användas, men forskaren bör inte vara alltför slaviskt bunden till denna.

Mot bakgrund av detta ställdes frågorna muntligen, och intervjun utgick inte ifrån något absolut bundet, detaljerat frågeschema, bortsett från de frågor som berörde de intervjuade lärarnas syn på begreppet interpretation, sin egen yrkesroll i detta sammanhang samt på integrationen mellan utbildningens olika ämnesområden. Inledningsvis ställdes även frågor av mer allmän karaktär, d.v.s. frågor om ålder, vilket ämne läraren undervisar i, tjänstens omfattning, antal år, annan yrkesverksamhet, lärarens utbildning och bakgrund, etc.

Intervjuerna spelades in på kassetband, varefter de skrevs ut ordagrant, bl.a. för att få en bättre överblick i arbetet med att analysera undersökningens resultat. Uttalandena kategoriserades på lämpligt sätt i syfte att upptäcka karaktäristiska mönster.

När man refererar och citerar från en intervju är det inte nödvändigtvis det mest typiska som ska återges utan snarare det som kan bidra till en fördjupad förståelse av det problemområde man arbetar med. Undersökningen bör fästa uppmärksamheten på vissa tendenser, värderingar och grundläggande uppfattningar som finns hos de intervjuade personerna (Home & solvang, 1991).

Analys av intervjuerna

Begreppet musikalisk interpretation är långt ifrån entydigt. Olika lärare lägger tonvikt vid olika aspekter av detta stora ämne. I intervjuerna presenterade var och en av lärarna flera, ytligt sett motsägelsefulla förslag på vad interpretation kan innebära. Men trots ämnets komplexa och mångfacetterade natur går det i viss mån att urskilja ett mönster. Med utgångspunkt från de aspekter på interpretation som nämndes allra först i varje intervju, kom följande synpunkter fram:

Interpretation kan betyda

- * att bedöma vad det rör sig om för musikstycke och fånga dess speciella *karaktär*
- * att tränga in i *tonsättarens* speciella idévärld
- * att beakta *stilarten*, stilepoken och använda sin privata associationsförmåga
- * att få *liv* i musiken och göra musik av det som står i nottexten
- * att beakta *stilepoken* och utgå ifrån personliga erfarenheter och värderingar
- * att skaffa ett instrumentalt och teoretiskt hantverkskunnande, en *helhetsförståelse* och utifrån denna uttolka notbilden till lyssnaren
- * att göra musiken till *sin* utifrån en gehörstradition och med hjälp av miljömässiga associationer
- * att ta fasta på *rörelsen* i musiken, känslöstämningen, melodi och rytm
- * att musiken fångar lyssnarens *intresse*, att man berörs känslomässigt genom klang, utstrålning
- * att beakta *stilepoken* och den historiska kontexten, leva sig in i den speciella tidsandan

Förutom nämnda kriterier framkom även en hel del ytterligare aspekter under intervjuernas gång. En sammanfattning av samtliga nämnda förslag på vad musikalisk interpretation är, kan se ut på följande sätt:

Musikalisk interpretation handlar om

- 1) Fantasi (omväxling, att få ”liv” i musiken)
- 2) Känslöstämningen
- 3) Stilkänsla (en god smak, kunskap om stilepoken, känsla för styckets karaktär)
- 4) Kreativitet (det personliga, utstrålningen)
- 5) Uttolkandet av notbilden (att se ”bakom” notbilden)
- 6) Tonsättaren
- 7) Förmedlandet av ett budskap
- 8) Helhetsförståelse (bakgrundkunskap, hantverkskunnande)
- 9) Musiken i sig själv (”större” och viktigare än personen)
- 10) Standardtolkning (att känna till en allmänt sanktionerad tolkningsschablon)

Det tionde alternativet bör främst ses mot bakgrund att det i samband med en provspelningssituation anses nödvändigt att spela enligt vissa bestämda musikaliska kriterier och uppfylla speciella förväntningar som jurymedlemmarna har, men detta behöver inte vara lärarens eget, personligt valda tolkningsideal.

Med utgångspunkt ifrån sättet att närma sig ett musikstycke avtecknade sig *två* huvudtyper:

- a) de som lägger mest vikt vid ett *hermeneutiskt* och kontextuellt perspektiv i vid bemärkelse
- b) de som lägger mest vikt vid styckets *immanenta* karaktär

Interpretation och frihet

På frågan vilka friheter en interpret kan tillåta sig, d.v.s. var de tolkningsmässiga gränserna går, framkom en del intressanta synpunkter. Det verkar finnas en del små nyansskillnader mellan var olika lärare lägger tonvikten mellan de båda ytterligheterna frihet och begränsning:

A anser att det viktigaste är att det låter bra och känner sig därför inte dogmatiskt bunden av uppförandep Praxis eller historiska forskningsrön.

B menar att frihet är viktigt, men att den också kan ha sina gränser. Tolkningen får inte bli ett självändamål. Han efterlyser enkelhet och ödmjukhet, och att man inte bör sätta sin egen person först. Musiken dikterar själv sina egna lagar, menar han:

”Därför att en bra musik har inbyggd... lag och den... de gränser..., jag vill inte se det som gränser, jag vill snarare... vända på kakan och beskriva den scen på vilken det... händer och... hur stor egentligen den scenen är,” [...] ”Det är mycket mer intressant att... att gå så långt... på det som är både krävt och tillåtet. Våldigt lätt att döda musiken genom begränsningar.”

C tycker i likhet med **B** att musikens egen styrka oftast går före den personliga friheten, och att ju bättre man lär känna ett stycke, ”desto mindre frihet är man i behov att ge sig själv, därför att desto mer lyser musikens egen styrka fram och det blir mer och mer alltså att förenkla och slipa ner.”

D betonar interpretens frihet. Det är viktigt att förstå tonsättarens *intentioner* bakom stycket, men musiken går trots detta före tonsättaren.

E betonar respekten för det stilistiska i musiken.

F menar att den uttrycksmässiga friheten måste baseras på en djupgående bakgrundskunskap och helhetsförståelse.

G menar att det är stilen och uttryckskoden som avgör graden av frihet, och att det råder olika stor frihet i olika genrer. Hon framhåller den personliga friheten mot bakgrund av kodförtrogenhet. Hon lägger stor vikt vid den musicerandets kommunikativa sida. Själva miljön och det sociala sammanhanget betyder mycket:

”Musiken är själva... bilden av kulturen, hela kulturen, alla de kulturella uttrycksformerna, det är... På nåt sätt så estetiseras det också i musiken.”

H påminner om hur tonvikten mellan stränga regler eller frihet växlat genom musikhistorien. Det är viktigast att ta hänsyn till känslöstämningen i musiken och ha en god stilkänsla. Hon anser följande apropå artister som försöker ”charma” sin publik med lätt spektakulära tolkningsvarianter:

”Det är ju rätt roligt om man tänker på att möta yngre människor med konsertermusik, men sen är ju frågan varför skall man hitta på så mycket knep för att möta dem. Jag tycker nog det är rätt intressant att man kan vara stiltrogen, att man... historien, att det betyder nånting.”

I framhåller den personliga friheten, men inom stilkänslans ramar. Det får inte bara vara ”uppvisning”:

”Det är inte bara att spela exakt som det står, utan det är... det skall vara... det får inte vara.. ah, *metronomiskt*, och det skall inte vara bara för att det skall vara ojämnt eller... inte ojämnt men... Det måste stämma! På något sätt att alla övergångar och så kommer... så att man tror på det som sker, och att man... att den som spelar skall visa att de kan vara uppfyllda av det hela...”

J menar att känslan för var gränserna går i en tolkning har med musikalisk mognad att göra och betonar samtidigt det personliga och känslomässiga elementet. Utstrålning och ”magisk magnetism” är väsentligt. Ibland kan en artist bryta mot regler som en följd av ett *medvetet* val. I likhet med **C** och **B** anser han musiken vara viktigare än personen och liksom **D** att musik kan vara större än tonsättaren:

”Annars är den inte värd att spelas.” [...] ”Vi måste avkräva det nån ny saft, nån ny form för vår egen tid...”

Notbundenhet

En fråga som är nära besläktad med den föregående är i vilken grad en interpret måste känna sig bunden av nottexten.

A anser att notbilden kommer först: ”*Sen* kommer interpretationen.”

B ser texttrogenhet som ett ideal, men betonar samtidigt att det gäller att förstå vad nottexten betyder, t.ex. en föredragsbeteckning hos en viss kompositör. Det får inte låta mekaniskt och stelt:

”Musiken, den är ett levande väsen, och bakom detta står också levande människor.”

För **C** handlar det om att berätta något med toner men menar samtidigt att det gäller att ha respekt för notbilden:

”Beethoven har *otroligt* tydliga anvisningar.” [...] ”...där finns det *ingen* frihet från musikern själv, utan det är bara att försöka göra som det står i noterna. Jag tror det är grundprincipen egentligen.”

D ser det som viktigt att få liv i musiken och se vad som döljer sig ”bakom” notbilden. Noterna bör respekteras, men de ger ingen fullkomlig bild. Det är viktigt att musikstycket ”blir levande, att det inte bara är att man repeterar de noter som står på pappret, utan att man på något sätt ser bakom notbilden eller som man ibland säger fint att ”låta musiken spela dig” i stället för att liksom spela musiken.”

”På något sätt upplever jag att notbilden alltid på ett visst sätt är en ”approximation”. Det är aldrig absoluta sanningen så att säga, utan musiken är alltid lite mer eller liksom att det är inte bara notbilden. Annars skulle man ju liksom sätta en dator till verket och låta den göra jobbet, och då skulle det säkert inte bli musik av det.”

E anser inte att nottrohet och föredragsbeteckningar skall gå till överdrift; vad som låter bra är viktigast!

För **F** är det väsentligt att musikens budskap når fram till den som lyssnar; det gäller att uttolka hela notbilden, även t.ex. föredragsbeteckningar:

”Nej, jag kan inte tycka att där är någon frihet egentligen. Står det där så är det någon mening med det, va.”

G lägger vikt vid den gehörsrättiga sidan av musiken.

För **I** handlar det mycket om att öva upp sitt inre hörande. Det är viktigt att eleverna ”skall kunna ha möjlighet att fånga det som finns på notpappret.”

J vill inte utgå ifrån någon överdriven respekt för det ”tryckta”:

”Det finns inget som heter nottrohet...” [...] ”Det kan man avfärda på rent vetenskaplig grund, va.”

Vid en första anblick kan det verka som om **A**, **C** och **F** har en betydligt större respekt för nottexten än **D**, **E**, **G**, **I** och **J**, och att **B** intar en mellanställning, men denna slutsats kan mycket väl vara skenbar. Det framgår nämligen inte speciellt tydligt, hur de olika personerna definierar begreppet nottrohet och vilken innebörd de lägger in i att uttol-

ka själva nottexten. Den faktiska relationen mellan det tryckta noterna i visuell mening och det akustiskt klingande musikaliska resultatet är i sig själv tämligen oklar.

Behovet av kunskap

Hur ser då de intervjuade lärarna på behovet av teoretiska kunskaper i vid bemärkelse i samband med musikalisk interpretation?

A anser att eleverna behöver hjälp med att förstå vad som döljer sig i ett musikstycke. De tar inte ut "svängarna". Teori och analys är viktigt.

B ser också teoretisk kunskap som viktig, men betonar speciellt kunskapen om kompositören, vilket man bl.a. kan skaffa sig genom musiklyssning och litteratur. Men han menar därmed inte att det är viktigt att känna till "vad Brahms åt till frukost år 1895 nå dag."

"Musikalisk *intuition*" är något fritt som måste baseras på något väldigt välgrundat." [...] "...instinkt är till hälften summan av erfarenheter." Erfarenheterna kommer alltid först. "Och sen kommer det som vi kallar instinkt."

C ser teknik, analys och hantverkskunnande som viktiga.

D är också positiv till all slags kunskap, teknik, formkänsla, stilkännedom och analys, men inte för "torrt vetenskapligt".

E rekommenderar liksom **B** musiklyssning och läsning av musiklitteratur för att öka sin stilkännedom.

F gör en intressant distinktion mellan att *tolka* och *interpretera*: För henne är tolkning det samma som den medvetenhetsmässiga bedömning som en artist gör när han vill tyda nottexten på grundval av sin bakomliggande kunskap och helhetsförståelse av musiken, men interpretation är det samma som det slutgiltiga val han gör, det klingande resultatet av denna inre process. Hon anser inte att det räcker för en sångare att ha vacker röst, inre känsla och personlig karisma:

"Det *finns* sångare som på grund av sin... som då har en väldigt stark utstrålning rent... personlig utstrålning som har förmåga att dupera utan att ha den kunskapen egentligen, som gör... det jag menar: De kan ha lite tur. Därför det kan vara starka personligheter och kan vara det här man ser *predikanttypen* som kan fånga."

Hon lägger stor vikt vid alla slags teoretiska kunskaper, själva hantverkskunnandet, samt förmågan att få fram musikens budskap till publiken:

”Är det tjugo personer som sitter och lyssnar, så hör de på tjugo olika sätt ur... alltifrån *sina* förutsättningar och sin bakgrund, sina upplevelser och vad man vill ha. En del av oss vill ha så att säga... känna att det är någonting gediget, vi är inte så lättköpta, vi köper inte bara den här lite glassiga ytan. Och för andra räcker det.” [...] ”...många utav oss är mera svårflörtade.”

G framhåller uppförandep Praxisen och ett källkritiskt tänkande. Man har andra förväntningar där man är specialist; ens egna preferenser avgörs av ens förkunskaper. Det är värdefullt att lyssna på olika tolkningar och spelsätt.

För **H** är bakgrundskunskapen om stilepoken och tonsättaren viktiga.

I efterlyser musikalisk förståelse och överblick, inte minst i harmoniskt avseende. Hon rekommenderar musiklyssning som ett medel till att öka stilkänslan. Analys och teoretisk bakgrundskunskap är viktigt, men inte som något självändamål:

”I slutändan så tror jag att det utök... alltså att man blir friare i sitt spel, man kan koppla bort allt det där sen.”

J skiljer mellan *analys* och *interpretation*, och tycks därmed i princip göra samma distinktion som **F**, fast med den skillnaden att hon kallar det tolkning respektive interpretation! Analys innebär för **J**'s vidkommande kunskaper i teori och uppförandep Praxis, medan tolkning är att välja och prioritera utifrån stilistiska, historiska, kontextuella övervägande samt kännedom om uppförandep Praxis. Det gäller att göra en kritisk bedömning utifrån alla dessa aspekter och känna ansvar för kulturarvet, men sedan måste man våga ”kasta loss”. ”Man måste lära allt som finns att lära och sen gå sin egen väg.” Kunskap är viktig, men bara för att berika perspektivet:

”Musikens storhet börjar bortom det stilistiska.”

Det gäller att finna allmänmänskliga ekvivalenter i vår tid. Här uttrycker sig **J** intressant nog på nästan identiskt samma sätt som **B**:

Mozarts musikverk ”kan inte handla om hans lungsot eller om hans...”, det måste ”brytas ned till mera allmänmänskliga... lidelser än att man pekar specifikt på vad som hände 1780 i Wien.”

Musiklyssning är också något väsentligt för **J**.

De kunskapsaspekter som kom fram tydligast var alltså

- 1) musikteoretisk kunskap och analys
- 2) stilistisk kunskap
- 3) förmågan att se och få fram vad som ”finns” i musiken
- 4) hantverkeskunnande
- 5) kunskap om tonsättaren

En återkommande uppfattning är att musiklyssnande och / eller litteraturläsning är ett bra sätt att uppnå större kunskap om stilen och kompositören.

Kategoriseringen bygger på det lärarna lade störst tonvikt på vid intervjutillfället, men det är troligt att de flesta av lärarna skulle visa sig mer eller mindre positiva till samtliga av de ovan nämnda aspekterna om de tillfrågades direkt. Vad som dock klart framgår är att synen på teoretiska kunskaper är ganska positiv, även om ingen tycks betrakta detta som ett självändamål.

Arbetsmetoder

Vilka saker lägger lärarna vikt på i sin undervisning? På vilket sätt förklarar man enklast sådant som har med musikalisk tolkning att göra?

A tycker ibland det kan vara svårt att verbalisera sådant som har med tolkningsfrågor att göra, men tillägger att man inte alltid behöver prata så mycket: ”Det musikaliska språket är ändå så lätt”. När han vill åskådliggöra musiken, dansar han för eleverna!

B menar att man måste anpassa sitt musikaliska språk till varje enskild individ.

C använder metaforer:

”Man kan i en melodi säkert rada upp 20-25 adjektiv som alla är heltäckande och som alla är en bit av sanningen.”

Hon visar genom att spela före. En viktig sak för henne är att i lugn och ro bygga upp en solid teknik, mycket genom att avlägsna elevernas fysiska spärrar.

D använder metaforer och associerar till företeelser som teater, dans, opera och allmänna händelseförlopp. Han ser det som viktigt att också kroppen är med i allt vad man gör. Arbetet med frasering, andningen, kroppens rörelser, hållning, spänning och avspänning spelar en stor roll. Det är viktigt att arbeta och spela långsamt, så att tanken och kroppen hänger med. **D** anser också att vissa saker inte går att lära ut; alla har inte den musikalitet och talang som fordras för att få liv i musiken.

E använder metaforer. Han låter också eleverna pröva olika tolkningsalternativ:

”Man kan ju förmedla schablonen för det första. Och för det andra kan man ju visa på olika alternativ plus att man förhör sig om elevens egna förslag. Och för det tredje, så kan man ju kanske ge sin personliga åsikt, vad man själv föredrar. Ungefär den policyn.”

Han visar genom att spela före och låter eleverna härma efter. Genom att karikera ett spelsätt får han dem att reflektera. De tekniska och instrumentala grunderna måste vara på plats, *innan* man interpreterar.

För **F** gäller det att anpassa instruktionerna individuellt, så att de inte uppfattas som kritik. Det är viktigt att vara öppen och inkännande. Hon använder gemensamma diskussioner och dialogen som samtalsform. Det är viktigt att arbeta med kroppsattityden i gestaltningen; det gäller att ta ut ”svängarna” ordentligt. Videoinspelningar kan vara ett bra hjälpmedel.

G ”...tror mer på *görandet* än på pratandet.” Det är viktigt att stärka de studerandes musikaliska identitet och självförtroende. Det är värdefullt att lyssna på olika tolkningar och spelsätt. Hon betonar musikens kommunikativa aspekt.

H tycker att man kan använda metaforer, men inte för mycket: ”Varje sak har sitt egenvärde ju.” Gemensam diskussion med kritisk reflektion är värdefullt. Puls känslan kan tränas upp. Det är viktigt att bygga upp ett självförtroende, ta bort kroppsliga blockeringar och stimulera en spontan nyfikenhet. Anspänning och kroppslig aktivitet är precis lika viktigt som avspänning:

”Närvaro, temperament, koncentration!”

I använder metaforer; språket bör inte vara alltför akademiskt! Hon vill stimulera det *inre* ”hörandet”, reflektionsförmågan och förmågan att upptäcka saker i notbilden. Musiklyssnandet är viktigare än att bara läsa.

J använder både teoretiska begrepp och metaforer i sin undervisning:

”Då lever man farligt, för då är man inte speciellt vetenskaplig. Det är nog det första man kan slå fast, som jag ser det, när det gäller interpretation... det är att man *inte* kan vara vetenskaplig. Även om det måste ha en stor del vetenskaplighet i sig i initialskedet, så måste man alltså ta chansen, man måste våga, och det är väl det som också... som man kan få kritik för, för då är man ute på osäkert vatten. Det blir en stor portion subjektivitet i allt man säger då.”

J tycker musiklyssning är värdefullt och att det är väsentligt att använda riktiga, levande musikexempel i undervisningen. Det rytmiska elementet och energin i musiken spelar en stor roll, och han rör sig mycket på golvet ute i rummet för att åskådliggöra musikaliska förlopp: ”Kroppen kan gestalta rätt mycket, gestiken.”

De intervjuade lärarna nämner alltså bl.a. följande saker som de anser ha betydelse för undervisningen:

- 1) metaforer
- 2) musiklyssning: inspelningar eller att läraren spelar före
- 3) att åskådliggöra musiken kroppsligt inför eleverna
- 4) att låta eleverna själva arbeta med det kroppsliga
- 5) att stärka elevens självförtroende
- 6) att anpassa undervisningssättet individuellt
- 7) att stimulera den egna reflektionsförmågan

Undervisningen på högskolan och ämnesintegrationen

Vad anser lärarna om undervisningen på skolan? Hur kan den förbättras? Kan eleverna överföra sina kunskaper från ett ämne till ett annat? Vad anser lärarna om ämnesintegrationen på Musikhögskolan i Malmö?

A betraktar de teoretiska ämnena som viktiga. Han tycker det skulle vara bra om eleverna fick lära sig olika stildanser i rytmikundervisningen. Kvaliteten har höjts, och allt fungerar i stort sett bra. Men på musiklärarutbildningen anser han det vara ”åt *helvete* för mycket metodik och sånt. De hinner ju inte med sina huvudinstrument.”

B tycker att undervisningen i teoretiska ämnen är viktig. Eftersom all undervisning bör anpassas individuellt, tror han inte så mycket på ämnesintegration genom s.k. blockläsning. Musiklärarutbildningen har alldeles för mycket metodik, anser han. Han tycker också att det är en alltför dålig teoretisk bildning i hela systemet i vårt land; *förundervisning* är dålig:

”Det fungerar i kommunala musikskolor mycket bra att alla skall ha det kul jämt o.s.v. , men det finns inte *plats* för att... för att de verkligen lär sig. Det finns begåvade barn, och jag tycker också att det är i högsta grad *odemokratiskt* att inte lämna plats åt dem för den utbildning som de skulle behöva.”

C tycker att övriga ämnen, såväl teoretiska som andra är viktiga. Skolan borde satsa ännu mera på marknadsföring utåt, gästlärare, gästdirigenter, konserter, etc. IE-eleverna håller en alltför låg instrumentalt p.g.a. att det ställs för låga krav. De är alltför splittrade, menar hon; de har en dålig arbetsdisciplin och kan inte prioritera sitt arbete på ett bra sätt. *Förutbildningen* är för dålig i vårt land.

D anser alla ämnen vara viktiga, speciellt analys, formlära m. m. , och att det borde vara mer tid för allt: ”Jag tycker det är löjligt att de får så lite, när de går på en Musikhögskola.” Ämnesintegrationen är för dålig. Studenterna kan inte föra över sina kunskaper och saknar en helhetsförståelse, anser han. Ämnena kunde integreras bättre genom t.ex. blockläsning baserad på de olika stilepokerna. De som skall bli musiklärare håller ofta en för låg instrumental nivå, anser han. Instrumentalundervisningen ute bland skolorna står ibland på en skrämmande låg nivå.

E tror inte att eleverna alltid kan överföra sina kunskaper i olika ämnen. Han tycker rent allmänt att ”kraven kanske kunde skärpas lite.”

”...många som kommer från universitetsvärlden uppfattar nog fortfarande många ämnen här på Musikhögskolan som lite av lekskola.” [...] ”Det är rätt stora kravskillnader, tror jag.”

Alla ämnena behövs. **E** efterlyser föreläsare inom olika specialområden, gärna utifrån men också inifrån skolan.

F tycker att eleverna saknar teoretiska kunskaper, kunskaper i formanlys, hantverkskunnande, etc.:

”För att kunna interpretera, måste de ju först ha fått *ordentligt* förstånd på vad det är de skall göra, alltså tillräckligt med *kunskap*.”

De kan heller inte överföra sina kunskaper i de övriga ämnena, menar hon. Hon efterlyser också bättre människokunskap, eftersom eleverna ofta har personliga problem. Det borde finnas mera tid för avspänning, andning, balans, fysiodrama. Musiklärarna har för många lektioner, anser hon. De kan inte ägna den tid som behövs åt sången, och därför blir nivån för låg. De övriga ämnena anknyter inte tillräckligt till deras instrument (sången). Undervisningen borde anpassas bättre efter varje individ.

G tycker att eleverna ”bör ha de ämnena som de har, men jag tror vi har mycket kvar att göra när det gäller integration, och hjälpa studenterna också att tolka all den information de får och sova.” Det är för mycket ”korvstoppande”; eleverna hinner inte spela. Hon tror på ämnesintegration genom blockläsning byggd på problembaserade teman, inte med utgångspunkt från stilepoker utan ifrån olika musikaliska och kontextuella element.

H tror att eleverna kan överföra kunskaperna i de olika ämnena till sina respektive instrument. Metodik och pedagogik borde fungera mer som uppsamlingsämnen, där element från andra ämnen kunde samlas, menar hon. ”Nu kör man mer ett eget lopp.” Undervisningssituationen är för splittrad, det är för många projekt och metodikämnet tar för stor plats. Hon ifrågasätter musiklärarutbildningens nuvarande ideologi. Musiken och engagemanget för denna måste stå i centrum, anser hon. Hon tycker att förutbildningen är bra.

I betonar basutbildningens betydelse. Hon tror att eleverna kan överföra sin kunskap mellan ämnena. Förutbildningen är för svag, anser hon.

J tror att eleverna kan överföra det de lärt sig mellan de olika ämnena. Han tycker det är viktigt att olika ämnen integreras och samkörs.

Följande problemområden kom alltså att beröras:

- 1) synen på undervisningens olika delämnena
- 2) helhetsförståelsen, överföringen av kunskap mellan ämnena
- 3) ämnesintegrationen i musikundervisningen, förslag på förbättringar
- 4) Musiklärarutbildningens nuvarande uppläggnings
- 5) huvudinstrumentundervisningen på musiklärarutbildningen
- 6) förutbildningen i vårt land

1) Synen på undervisningens olika delämnena:

Synen på de olika delämnena är överlag mycket positiv. **D** skulle vilja ha mera tid för samtliga ämnen, **E** tycker att kraven kunde höjas, **F** tycker att det finns stora kunskapsluckor och **I** betonar basutbildningens betydelse.

2) Helhetsförståelsen, överföringen av kunskap mellan ämnena:

D, **E** och **F** tror inte att eleverna kan överföra sina kunskaper från ett ämne till ett annat. Det tror däremot **H**, **I** och **J** som alla är lärare i andra ämnen än sång och huvudinstrument.

3) Ämnesintegrationen i musikundervisningen, förslag på förbättringar:

B tror på mer individuellt utformad undervisning och menar att ämnesintegrationen är svår att genomföra i praktiken, **C** efterlyser fler gästlärare och mer marknadsföring, **D** tycker att integrationen fungerar dåligt och tror att blockläsning baserad på stilepoker kunde vara en möjlighet, **E** vill ha fler föreläsningar, **F** vill ha en mer individuellt anpassad undervisning med bl.a. större flexibilitet och hänsyn till behoven inom de olika instrumenområdena, och hon saknar även *människokunskap* samt t.ex. fysiodrama, **H** tycker att metodik- och pedagogikämnen borde vara uppsamlingsämnen, **G** tror på blockläsning med utgångspunkt från problembaserade teman och att eleverna behöver hjälp med att tolka och sovra bland all information, **J** tror på samkörning mellan olika ämnen.

4) Musiklärarutbildningens nuvarande uppläggning:

A och **B** tycker det är för mycket metodik, **C** att eleverna blir splittrade, **F** att det är för många lektioner i olika ämnen, **G** att det är för mycket ”korvstoppling”, **H** att det är för mycket metodik, en för splittrad undervisningssituation och för många projekt.

5) Huvudinstrumentundervisningen på musiklärarutbildningen:

A menar att det inte finns någon tid att spela sitt instrument, **C** att kraven är för låga, **D** att nivån är för låg, **F** att nivån är för låg och att tiden inte räcker för instrumentet, **G** att det blir för lite tid för att spela och **H** att musiken får för liten betydelse.

6) Förutbildningen i vårt land:

B, **C** och **I** ansåg direkt att förutbildningen är för dålig, **D** påpekade den dåliga standarden hos en del av instrumentallärarna ute i skolorna, men **H** trodde att förutbildningen fungerar bra!

Det kan tyckas anmärkningsvärt att det finns så många kritiska synpunkter på musiklärarutbildningens nuvarande uppläggning och på förutbildningen ute i skolorna, och det bör framhållas att dessa synpunkter *inte* var föranledda av några direkta frågor från intervjuarens sida! En förklaring till krikten skulle kunna vara att många av de nya tankar och idéer som börjat växa fram inom det pedagogiska området ännu inte hunnit få riktigt fäste bland många av de lärare som arbetar på högskolan, varav flertalet har varit yrkesverksamma i mer än tio år. De har inte genomgått den egna utbildningen under senare tid, och en del har kanske heller inte haft tillfälle att komma i direkt kontakt med de relativt nya tänkesätten i musikundervisningen i andra sammanhang.

Könsskillnader

Även om det är svårt att urskilja några klara tendenser i en undersökning av så begränsad omfattning som denna, kan det kanske ändå vara av visst intresse att nämna en del svaga tecken på könsskillnader som kan anas i samband med svaren på frågorna. Med utgångspunkt från den aspekt på interpretation som varje lärare valt att nämna allra först, tycks fler män lägga vikt vid musikens *hermeneutiska* och kontextuella perspektiv och fler kvinnor vid ett musikstyckes *immanent* karaktär. Men det bör framhållas att gränsdragningen mellan nämnda förslag till aspekter på interpretation är mycket oklar, och om man tar hänsyn till samtliga de förslag som var och en gav och intervjuerna i sin helhet, utjämnas dessa skillnader.

Bland de kunskapsaspekter som framkom, nämndes det *hantverksmässiga* kunnandet enbart av kvinnor.

Speciellt kvinnliga lärare tycks lägga vikt vid följande element i undervisningen: att låta eleverna själva arbeta med det *kroppsliga*, att stärka elevernas *självförtroende* samt att stimulera den egna *reflektionsförmågan*.

Skillnader mellan lärare i olika ämnen

Med utgångspunkt från den aspekt på interpretation som varje lärare valt att nämna allra först, tycks fler sång- och huvudinstrumentlärare lägga vikt vid musikens *hermeneutiska* och kontextuella perspektiv och fler lärare i övriga ämnen vid musikstyckets *immanenta* karaktär. Mot bakgrund av den totala bild som intervjuerna gav, blir dock fördelningen mer jämn mellan de båda kategorierna.

Vid första anblick tycks sång- och huvudinstrumentlärare ha en större respekt för *notttexten* än lärare i övriga ämnen, men eftersom det inte framgår särskilt tydligt vad detta innebär rent praktiskt, går det inte att dra några bestämda slutsatser.

Bland de kunskapsaspekter som nämndes var det många lärare i övriga ämnen som betonade det *stilistiska* kunnandet.

Lärare i övriga ämnen är mer positiva till användandet av *metaforer* i undervisningen samt till att stärka elevens *självförtroende*.

Slutsats

Olika lärare lägger tonvikten på olika aspekter när det gäller musikalisk interpretation. Alla de intervjuade lärarna verkar positiva till teoretisk kunskap, och en del vill t.o.m. ha *mera* teoretisk undervisning överlag för att eleverna därigenom skall kunna ha chans att tillägna sig en bättre musikalisk helhetsförståelse.

Många tolkningsproblem kan vara svåra att uttrycka i ord, och det förekommer att lärare använder kroppsliga uttryck eller metaforer för att få fram vad de vill ha sagt. I denna undersökning har ingenting direkt framkommit som skulle tyda på att någon av de intervjuade lärarna använder sig direkt av kopplingen mellan språk och musik i sin undervisning, men det finns heller ingenting som motsäger att detta skulle kunna ske eller vara möjligt.

Den ökade förmåga att överföra kunskaper mellan olika ämnesområden, den helhetsförståelse, som flera lärare efterlyser, den strävan efter frigörelse från nottexten och att få in mer "liv" i musiken, etc., är säkert inte omöjligt att uppnå. Av denna anledning kan det vara spännande att pröva nya infallsvinklar och alternativa sätt att närma sig musik.

DISKUSSION

Undersökningens resultatet antyder att det i den musikundervisning som idag bedrivs på högskolenivå, tycks saknas ett enhetligt system att utgå ifrån när frågor av interpretativ art dryftas. Detta är inte så underligt; begreppet musikalisk interpretation är inte på något sätt entydigt utan i allra högsta grad mångfacetterat, och det ligger i själva sakens natur att olika lärare kan lägga tonvikt vid lite olika element inom detta område.

Interpretation inbegriper bl.a. estetiska val, men synen på estetik och vad som kan anses vara av hög kvalitet i musikaliskt avseende, skiljer sig avsevärt från en person till en annan. Det förslag till ett mer objektiva kvalitetsbegrepp som presenterats tidigare i detta arbete, innebär att musikalisk kvalitet är något som uppnås först efter en längre tids målmedvetet arbete. Genom detta arbete utvecklas vi mentalt och upptäcker allt fler detaljer och mönster inom området ifråga. Bedömningsförmågan utvecklas och därmed också förväntningarna och kraven på den musikaliska upplevelsen. Den musikaliska aktiviteten kan alltså betraktas dels som en forskningsprocess, i vilken musikens uttrycksmöjligheter ständigt utforskas vidare, dels som en humanistisk verksamhet med en själsligt förädlade effekt, inte minst på individen själv som utför den.

Kvalitet kan utifrån detta perspektiv definieras som en företeelses förmåga att avspegla världen och livet på ett så korrekt och detaljrikt sätt som möjligt, enligt verklighetens och medvetandets funktionskoder.

Visserligen tycks människor bära på en betydligt större potential av kunskap inom sig än de alltid är medvetna om, men detta behöver inte innebära att man uppnår musikalisk kvalitet bara genom att ge fritt spelrum åt sina inre känslor och instinkter; det finns även behov av teoretisk kunskap. Ingen kan ta för givet att all kunskap redan existerar, att den formulerats i ord, eller att det som hittills lärts ut i musikundervisningen täcker allt som finns att veta.

Musikalisk interpretation kan mycket väl innebära nyskapande, och inte bara ett återskapande av tidigare kunskaper. Det finns säkert fortfarande många nya infallsvinklar och mycket kvar att upptäcka inom detta område.

Många värjer sig emot alltför mycket av verbalt formulerade teorier, men en teori kan också betraktas som ett koncentrat av praktiska erfarenheter och hantverksmässigt kunnande. Teoretiskt formulerad kunskap kan ses som ett värdefullt hjälpmedel och ett slags mental byggnadsställning som förkortar vägen mot det totala praktiska behärskandet. Alla de intervjuade lärarna verkar positiva till teoretisk kunskap, och ingenting i denna undersökning motsäger behovet av ytterligare sådan kunskap, tvärtom.

I musikaliska sammanhang tycks det ha blivit något av ett modeuttryck att eftersträva ett bättre "flyt". Vad innebär detta? — Kanske handlar det om att frasera på ett sådant sätt att de element som sammanfogas på ett så smidigt sätt som möjligt till musikaliska linjer. Det kan också innebära att beakta musikens inneboende retoriska karaktär, dess prosodi

och naturliga uttal, genom att rytm och tonfall vävs samman på ett harmoniskt sätt för att komma till sin fulla rätt. Ett vanligt estetiskt ideal är att utgå ifrån det sångbara; det gäller att få instrumenten att "sjunga". Men eftersom sången i sin tur har anknytning till det talade språket, skulle man också kunna utgå ifrån detta. I så fall gäller det inte bara att få instrumenten att sjunga utan att också tala och att "berätta" något. I båda fall refereras till den mänskliga rösten.

Musikens linjära förlopp skulle kanske vinna på att behandlas mer deklamatoriskt. Man kan i sitt musicerande härma röstens och språkets tonfall. Den musikaliska gestaltningen kan närma sig den mänskliga rösten och det talade språkets friare och mer flytande karaktär. Det talade språket skulle också kunna användas som referensram i sökandet efter hur det musikaliska uttryck man eftersträvar bäst gestaltas i praktiken.

Att referera musiken till det talade språket kan också innebära en fokusering på musikaliska element så som musikstyckets taktart, dess metriska indelning och rytmiska karaktär, betoningsmönster, agogik, artikulation, dynamik, klangfärg, intonation, intervall och melodisk utformning etc., d.v.s. mycket av det som vanligtvis brukar hänföras till begreppet musikalisk interpretation.

I undersökningen har ingenting framkommit som tyder på att någon av de intervjuade lärarna använder sig av en sådan direkt jämförelse mellan språk och musik i någon större utsträckning i samband med arbetet med musikalisk interpretation, i varje fall inte på det sätt som här föreslagits. Säkert går det naturligtvis inte att veta, eftersom det inte framgår speciellt detaljerat och klart i intervjuerna, hur lärarna verkligen bedriver sin musikundervisning rent praktiskt. Ytligt sett skulle undersökningsresultatet naturligtvis kunna tolkas som att det inte finns något särskilt behov av att arbeta med musik utifrån den språkliga utgångspunkt som det här redogjorts för, eftersom arbetet tycks gå bra i alla fall! Men med tanke på att det inom alla pedagogiska verksamheter finns en strävan efter att utveckla och förbättra undervisningsmetoderna i alla avseenden, borde det kunna vara värt att pröva andra utgångspunkter än de sedvanliga.

Tanken om att musiken kan betraktas utifrån en språklig synvinkel är inte speciellt ny, vilket kapitlet "litteraturgenomgång" gett flera exempel på. Men den tycks mest dyka upp på ett ganska fragmentärt och utspritt sätt i litteraturen eller i musikaliska sammanhang, och i vissa fall verkar den ha stannat på en tämligen teoretisk nivå i form av en mer eller mindre spekulativ tankelek. Som framgick i ovan nämnda kapitel pågår en del forskning omkring kopplingen mellan språk och musik, vilket rentav skulle kunna tyda på att tankegångarna håller på att vinna ny aktualitet. Det skulle vara intressant om någon försökte dra ut konsekvenserna av resonemangen lite längre, formulerade och systematiserade kopplingen mellan musik och språk i form av ett slags *tolkningsgrammatik* bestående av några relativt enkla grundprinciper som på olika sätt kunde tillämpas i samband med musikundervisningen.

Den musikaliska grammatik eller interpretationslära som efterlyses i detta arbete skulle kunna ses som ett *mellansteg* mellan utläsandet av nottexten i sträng mening och det personliga tolkandet. Den kunde utformas som ett analytiskt studium av själva nottexten, inom ramen för vilket det bl.a. kunde ingå resonemang om vilka praktiska tillämpnings-

möjligheter kändedomen till musikens teoretiska grundvalar kan föra med sig, allt i syfte att fördjupa den studerandes insikter i den musikaliska strukturen.

Frågan om det i musikaliska undervisningssammanhang kan fattas viktiga och för den interpretativa processen betydelsefulla element kan alltså inte helt avfärdas. Det kunde vara av intresse att

- 1) samla dessa element till ett slags grammatik för musikalisk interpretation, inte i form av begränsande regler för vad man får lov att göra, utan i form av några enkla och grundläggande estetiska principer

- 2) att undersöka vilken nytta en sådan tolkningslära skulle kunna göra rent pedagogiskt

Målgruppen skulle vara musiker av alla slag, professionella såväl som amatörer, musikpedagoger och eventuellt också en del högskolestudenter som skulle kunna ha nytta av den i form av bredvidläsning vid sidan av den instrumentala undervisningen och instuderingsarbetet.

Den tolkningslära som här efterlyses behöver inte *användas* som en verbalt formulerad teori. Den kan användas indirekt i undervisningssituationen, kanske också redan på relativt tidiga pedagogiska nivåer. Det är heller inte helt uteslutet att vissa delar av den även skulle kunna tillämpas praktiskt inom andra genrer än den klassiska.

Den är absolut inte tänkt att begränsa artistens uttrycksmöjligheter men kan i och för sig bilda utgångspunkt för resonemang och analyser, så att den interpretation man till sist väljer att göra av ett musikstycke är mer genomtänkt och logisk. Det handlar snarare om vilken upplevelse- och känslomässig verkan det kan få när man framför musiken på det ena eller andra sättet. Men de överväganden och den eftertanke som detta kan leda till, kan naturligtvis få till följd att man eventuellt föredrar en viss tolkningsversion mer än en annan.

I samband med den interpretativa arbetet kan det talade språket användas som referens, både när man väljer ett känslomässigt eller ett mer intelligensmässigt sätt att närma sig musiken.

Att se musiken som språk kan innebära

- 1) att med utgångspunkt från hur den mänskliga rösten låter i olika känslolägen samt med hjälp av scenisk kommunikation och teater, etc., gestalta olika musikaliska uttryck

- 2) att med utgångspunkt från det talade språkets uttal och tonfall studera den melodiska linjens tonfall, ”uttal” och prosodi

I detta fall skulle tonvikten främst läggas på det sistnämnda alternativet, vilket bl.a. skulle kunna innebära en analys av förhållandet mellan nottexten och det klingande resultatet

med avseende på musikens metrisk uppbyggnad, puls och rytm, förhållandet mellan notvärden och tyngdpunkter, emfaser, betoningar, den melodiska linjen, intervall, spänningar och avspänningar, in- och utandningar, etc.

En sådan analys skulle i sin tur kunna bidra till att t.ex. medvetandegöra

a) den upplevelsemässiga skillnaden mellan stigande och fallande rytmiska strukturer eller versmått med utgångspunkt från den musikvetenskapliga teori som Cooper och Meyer (1960) presenterat, samt hur dessa skillnader gestaltas i praktiken

b) vilka faktorer som kan ha betydelse för att en musikalisk fras upplevs som sammanhängande

c) vad det är som får musiken att låta ”mjuk och rund” respektive ”ryckig och kantig”, hur man uppnår klanglig och rytmisk egalitet

Den tolkningslära som här åsyftas är inte i första hand tänkt att sammanställas på grundval av tekniska mätresultat, och avsikten är heller inte så mycket att behandla frågor av rent stilistisk eller historiskt-kontextuell art. Kunskaper om stil, traditioner, hermeneutik och uttryckskoder är naturligtvis av stor betydelse när det gäller att veta hur ett musikverk skall framföras på ett någorlunda stiltroget sätt. Men som tidigare nämnts handlar det i detta fall mer om vad det är i själva den musikaliska gestaltningen som gör att musiken upplevs på ett visst sätt.

Skillnaden kan belysas med följande exempel: Mot bakgrund av rent stilistiska kunskaper kan man komma fram till vilken rytmisk struktur som bör användas till vissa typiska musikaliska figurer i en viss stil. Men här handlar det mer om att man för det första blir medveten om att det finns både stigande och fallande rytmiska strukturer, och därefter, när man mot bakgrund av sina stilistiska kunskaper har gjort en genomtänkt bedömning och valt vilken struktur man vill använda sig av, veta hur man bär sig åt för att resultatet skall bli det önskade.

Bland musikstuderandena på högskolorna runt om i landet är det nog tyvärr bara ett fåtal som reflekterat över en sådan sak som skillnaden i gestaltning mellan olika rytmiska strukturer och deras respektive uttrycksmässiga innebörd. Stora kunskapsmässiga luckor kan förekomma t.o.m. efter mångåriga studier, vilka i bästa fall fylls igen på ett senare stadium med hjälp av de erfarenheter som själva yrkesutövandet medför. Att lära sig behärska ett instrument någorlunda tar förstas en hel del tid i anspråk, och den interpretativa delen måste ibland inskränkas till ett stärkande av puls- och rytmkänslan samt att få de studerande att spela ut ordentligt.

Som det framkom i intervjuundersökningen är det inte ovanligt att musikstuderandena kan ha svårigheter med att överföra det de lärt sig inom ett ämnesområde till ett annat. Den föreslagna tolkningsläran skulle, om den inte tillämpas bara som en fristående teori utan mer praktiskt, kunna tjäna som något av en bro mellan olika delämnena.

Det finns som berörts mycket inom det musikaliska området som kan vara svårt att formulera i ord. Genom att referera till det talade språkets prosodi skulle kanske denna verbala brist till viss del kunna överbryggas, eftersom alla människor talar och är initierade i någon form av språk.

Till sist skulle kanske en tolkningslära också kunna användas för att underlätta lösandet av en del tekniska problem: Där man tänker rätt, blir allt lätt!

Alltför mycket intellektuell analys kan onekligen ta död på den spontana kreativiteten; det krävs alltid en balans. Musik bör till skillnad från t.ex. idrott heller inte i första hand betraktas som någon sportslig prestation; musik är till sin natur mer lik teater än idrott. Det handlar om kommunikation och lustmomentet är fundamentalt!

Men det tycks ändå behövas både mer kunskap, och mer spontanitet och individuell kreativitet. Att förena dessa till synes motstridiga element kan vara den stora utmaningen för framtidens musikpedagogik!

REFERENSER

- Bengtsson, I. (1973). *Från visa till symfoni — En introduktion till studiet och förståelsen av musikalisk form och struktur*. Stockholm: Gummessons Grafiska Grupp AB.
- Bengtsson, I. (1988). Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen. I F.V. Nielsen & O. Vinther (Red.) *Musik — oplevelse, analyse og formidling*. Egtved, Danmark: Edition Egtved.
- Brändström, S., & Wiklund, C. (1995). *Två musikpedagogiska fält. En studie om kommunal musikskola och musikhögskola*. Umeå: Pedagogiska Institutionen, Umeå universitet.
- Christensen, T. (1993). *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. 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.
- Folkestad, G. (1996). *Computer based creative music making. Young people's music in the digital age*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Goulding, Ph.G. (1994). *Klassisk musik*. Stockholm: Forum.
- Heiling, G. (1997). Om grundskolans läroplan (LPO 94) och musikämnet — en analys med hjälp av begreppen modernism-postmodernism. I B. Sundin (Red.) *En postmodern musikpedagogik? — ett bidrag till diskussionen om modernism och postmodernism*. Malmö: Lunds universitet / Musikhögskolan i Malmö.
- Holme, I. M., & Solvang, B. K. (1991). *Forskningsmetodik: Om kvalitativa och kvantitativa metoder*. Lund: Studentlitteratur.
- Hultberg, C. (1997). Pågående forskning 1997: *Quantz's Statements, The interpreter's guide sheet, Stolpar om Vygotsky, Rosseau*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.
- Johansson, K. (1997). Musikens grammatik. *Fotnoten nr. 3/97*, sid. 25-27.
- Kullak, A. (1994). *Ästhetik des Klavierspiels*. Regensburg, Tyskland: ConBrio Verlagsgesellschaft.
- Ljungar-Chapelon, A. (1990). *Konsonanter, vokaler och deras inverkan på flöjtspelet*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.

- Merker, B. (1997). Biomusikvetenskap studerar musikens väsen. I *Musica Vitae — Musik i Kronoberg: Program våren 1997*, sid. 6-9.
- Merriam, S. B. (1994). *Fallstudien som forskningsmetod*. Lund: Studentlitteratur.
- Molander, B. (1993). *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos.
- Molander, B. (1996). I skapandet är svaren inte givna. *Pedagogiska magasinet* 4/96, sid. 16-19.
- Nielsen, C. (1946). *Levande musik*. Stockholm: Hugo Gebers förlag.
- Olsson, B. (1993). *Sämus — en musikutbildning i kulturpolitikens tjänst? En studie om en musikutbildning på 70-talet*. Göteborg: Göteborgs universitet, Musikhögskolan i Göteborg.
- Olsson, B. (1996). *Musikalisk kunskapsbildning och musikaliskt lärande*. Göteborg: Göteborgs universitet, Musikhögskolan i Göteborg.
- Ruud, E. (1996). *Musikk och verdier*. Oslo, Norge: Universitetsförlaget.
- Skolverket (1995). *Bildning och kunskap. Särtryck ur läroplanskommitténs betänkande skola för bildning (SOU 1992:94)*. Stockholm: Liber.
- Stern, D. (1991). *Spädbarnets interpersonella värld — ur psykoanalytiskt och utvecklingspsykologiskt perspektiv*. Stockholm: Natur och kultur.
- Stravinskij, I. (1962). *Musikalisk poetik*. Stockholm: Aldus/Bonniers.
- Stålhammar, B. (1995): *Samspel: Grundskola-Musikskola i samverkan*. Göteborg: Göteborgs universitet, Musikhögskolan i Göteborg.
- Sundin, B. (1997). Pedagogen mellan det moderna och det postmoderna. I B. Sundin (Red.) *En postmodern musikpedagogik? — ett bidrag till diskussionen om modernism och postmodernism*. Malmö: Lunds universitet / Musikhögskolan i Malmö.
- Terenius, P. (1996). Ett steg vidare. *Artes nr. 1/96*, sid. 81-88.
- Törnberg, U. (1997). Musikens kraft är en gåta. *Sydsvenska Dagbladet* 23/1-97, sid. A26.
- UR (1997). I hjärnans värld. *SVT1, Utbildningsradion* 21/1-97.
- 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*.

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 musikleäroverutbildning*. 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.

60-poängsuppsatser vid Musikhögskolan i Malmö:

01. Ericsson, Claes (VT 94). *Rockens roll på Linné – en studie av musicerandet vid en högstadieskola*.
02. Andersson, Ruben (VT 94). *Svensk Suzukiundervisning – hur den uppfattas av föräldrarna*.
03. Törnquist, Els-Mari (VT 95). *Musikämnet i åldersblandad klass*.
04. Nilsson, Bo (VT 95). *Spela med öronen – om musikens möjlighetsrum*.
05. Ek, Katarina (VT 95). *Behållning och nytta av musikundervisningen i grundskolans åk 4-6*.
06. Karlsson, Maria (HT 95). *Musikundervisning vid två gymnasieskolor – en jämförelse med hjälp av Bernsteins teori om två läroplanskoder*.
07. Hultberg, Cecilia (HT 95). *Musikalisk förståelse genom eget skapande*.
08. Tideman, Anna-Lena (VT 96). *En pojkes musikaliska utveckling under det första levnadsåret*.
09. Lidner, Thorvald (HT 97). *Flow - ett sätt att mäta det*.
10. Anderson, Jan (HT 97). *Fri att sjunga - en fallstudie om sångproblem*.
11. Fridell, Ingemar (HT 97). *Musik, språk och interpretation - musiken i det talade språket och dess roll i den interpretativa processen*.
12. Ljungar-Chapelon, Anders (HT 97). *Hantverk och interpretation - en studie av betingsredovisning i träblås*.