

Strategier att läsa ut musikalisk innebörd ur notbilden

– en forskningsstudie och dess praktiska konsekvenser

Cecilia Hultberg

Som flöjtlärare och kammarmusiklärare har jag upplevt en stor glädje när mina elever och studenter har spelat med ett övertygande musikaliskt uttryck. Visst har det varit positivt att följa deras instrumentala framsteg i sig, men det har gett ännu mer att se hur de utvecklat sin förmåga att *uttrycka* sig i musik. Den största glädjen har jag känt när också eleverna gladdes över att kunna framföra musik på ett meningsfullt sätt och med en personlig prägel.

Tyvärr kunde ibland de nödvändiga verktygen för att utveckla denna förmåga samtidigt också bli de största stöttestenarna: instrumentet och notbilden. Instrumentala svårigheter kunde lätt dra elevernas uppmärksamhet från det musikaliska innehållet. Koncentrationen på de instrumentaltekniska aspekterna kunde medföra att många elever till en början läste noterna ”instrumentellt”. Med detta menar jag att de använde noterna som anvisningar för att utföra tonhöjder, -längder och nyanser utan något direkt samband med uttryck. Liknande resultat har dokumenterats i forskning av Hallam (1997) och McPherson och Gabrielsson (2000).

Liksom många kolleger har jag genom åren lopp utarbetat mina egna metoder för att hjälpa eleverna förbi dessa stöttestenar (Hultberg, 1995). På senare år har jag också som forskare försökt utveckla en bättre förståelse av hur unga musiker av idag läser ut musikalisk innebörd bakom själva noterna (Hultberg, 2000). Den största hjälpen för att utveckla min egen undervisning fick jag när jag som kammarmusiker specialiserade mig på historiska instrument från 1700-talet och tidigare delen av 1800-talet. Förtrogenheten med musikalisk praxis och instrumentalt lärande från denna tid utgjorde sedan en viktig bakgrundskunskap för min avhandling i musikpedagogik (Hultberg, 2000). Resultaten från avhandlingen visar i sin tur på nya alternativ att knyta av historisk instrumentalundervisning.

Den praktisk-empiriska metoden

En god förtrogenhet med musikalisk praxis var fram till mitten av 1800-talet en grundläggande förutsättning för att en musiker skulle kunna ta sig an ett nerskrivet verk. I dåtidens instrumentalundervisning, den praktisk-empiriska metoden (uttrycket är myntat av Gellrich, 1992), byggdes en sådan förtrogenhet upp i två steg:

- genom instrumentalövningar med vanliga motiviska vändningar. På så sätt ingick idiomatiskt musikaliskt uttryck på ett självklart sätt i nybörjarundervisning.
- genom småstycken, ”musikaliska meningar”, med *en* tydlig huvudkaraktär. I sådana korta, tekniskt enkla stycken kunde elever pröva olika uttryck. Lekfullt musicerande lärde de sig att läsa ut musikalisk innebörd ”bakom” notbilden, och att överväga olika tolkningsalternativ. Devisen ”lär dig konventionerna innan du bryter mot dem” styrde undervisningen. När eleverna var förtrogna med konventionellt uttryck i ett sådant stycke kunde de pröva på att bryta mot dessa konventioner och i stället testa effekten av ett oväntat uttryck. Därigenom fostrades eleverna till medskapande musiker (Quantz, 1752/1974; Gellrich, 1992; Gellrich & Parncutt, 1998). För melodiinstrument skrevs sådana ”musikaliska meningar” ofta som duetter. Genom att spela båda stämmorna lärde eleverna sig att beakta både melodiska och harmoniska aspekter. Även fortsättningsvis spelade eleverna mycket duetter och trios inom sin instrumentfamilj. De förväntades lära sig alla stämmor och utvecklade därigenom en insikt i stämföring och harmonik (Quantz, *ibid.*).

Själv upplevde jag det som mycket stimulerande att lära mig att spela historiska flöjter på detta lekfulla och kreativa sätt. Oavsett stil och epok var strategin att leka med olika uttryck också en bra instuderingsmetod. Den underlättade dels att komma fram till en konventionell tolkning av ett stycke, dels att uppmärksamma hur en kompositist valde att bryta mot gängse konventioner. Denna insikt tjänade sedan som grund för att skapa en tolkning med en stilistiskt relevant personlig prägel.

I min undervisning har jag på olika sätt försökt tillämpa det lekfulla och kreativa förhållningssätt, som präglade den praktisk-empiriska metoden (Hultberg, 1995). I min avhandling använde jag bl.a. småstycken, bestående av två varierade ”musikaliska meningar”, (se ovan) för att undersöka hur musikaliskt erfarna pianister läser ut musikalisk mening ur notbilden (Hultberg, 2000).

Att läsa ut musikalisk innebörd ur notbilden

I avhandlingsstudien deltog elva pianister: två studenter på högskoleförberedande stadium, fyra studenter vid musikhögskolor samt fem professionella musiker verksamma som pianolärare och/eller konsertpianister. Alla var väl förtrogna med tonal, västerländsk musiktradition och vana vid att självständigt studera in olika verk på sin egen nivå. Jag bad dem att förbereda dels ett fritt valt tonalt stycke, dels tre enkla småstycken som jag gjort. Dessa stycken var noterade utan föredragsbeteckningar. Med de fritt valda styckena kunde var och en presentera sig själv som musiker. Eventuellt skulle tolkningarna av dessa vara påverkade av deltagarnas lärare, nuvarande eller tidigare. Däremot skulle tolkningarna av de föreskrivna styckena spegla pianisternas individuella sätt att

läsa ut musikalisk innebörd ur notbilden. Lärarna till de medverkande studenterna var införstådda med att inte ge några råd under instuderingen.

I ett brev som skickades ut tillsammans med noterna till småstyckena informerade jag deltagarna om datainsamlingen. Jag framhävde att jag var intresserad av att få veta just *deras* åsikt om vad de fick ut av notbilden. Var och en bestämde individuellt tid för sin medverkan. Datainsamlingen ägde rum på Musikhögskolan i Malmö, i rum med bra flyglar. Först spelade respektive pianist sitt fritt valda stycke och kommenterade därefter vad han/hon läste ut av notbilden. Samma procedur upprepades med vart och ett av de föreskrivna styckena. Denna del av studien videofilmades av mig. Kamerapositionen valdes av deltagarna efter en provinspelning som jag gjorde medan de värmdes upp vid flygeln. Medan de spelade satt jag vid kameran och gjorde anteckningar om deras tolkningar i mina exemplar av noterna. När de skulle kommentera notbilden kom jag fram till flygeln.

Deltagarna berättade fritt om vad de fick ut av notbilden. De kompletterade ofta sina utsagor, dels med gester, dels genom att spela exempel på vad de menade. Jag följde upp deras kommentarer med frågor när ett förtydligande behövdes, eller när de i sitt framförande använt ett musikaliskt uttryck som de inte kommenterat. Därefter såg varje pianist sin egen videoinspelning tillsammans med mig i ett bekvämt rum, medan vi drack te och åt mellanmål. Deltagarna kunde alltså göra kompletterande kommentarer i en avspänd miljö där jag också kunde ställa ytterligare uppföljande frågor om så behövdes.

Syftet med undersökningen var ju att studera hur dessa strategiskt utvalda musiker läser ut musikalisk innebörd ur noterna. I kommentarerna om de fritt valda styckena trodde jag att musikerna skulle berätta om hur de kommit fram till sina personliga tolkningar. Jag hade förväntat mig att få veta vilka uttrycks-konventioner de hade fäst sig vid och hur de förhöll sig till avsnitt där ett oväntat uttryck var särskilt markerat.

Att läsa och lyda

Många av kommentarerna innehöll upplysningar om hur musikerna kom fram till personliga tolkningar. Det förvånade mig dock att inte alla gjorde det. I vissa uttalanden hänvisade de flesta av dessa musiker (tre professionella, fyra studenter) i stället till föredragsbeteckningar utan att reflektera över dem. Fyra av dem (två professionella, två studenter) sade att de spelade som ”det står” i *noterna* när de faktiskt refererade till beteckningar. Några av dessa musiker hävdade till och med att de följde de tryckta markeringarna, även om dessa stod i motsats till deras egen musikaliska uppfattning (tre professionella, en student).

I samtalen med dessa deltagare kom det fram att alla under sina första år som pianoelever hade fått instruktioner att noga följa alla markeringar i notbilden. De hade lärt sig att lyda föredragsbeteckningar, även om detta innebar att de måste ifrågasätta sitt eget musikaliska omdöme. Fastän denna tid låg ett par decennier tillbaka för de professionella musikerna, påverkades de ännu av detta en gång

antagna förhållningssätt gentemot notbilden. Fastän de nu var etablerade yrkesmänniskor och väl förtrogna med musikaliska uttryckskonventioner åsidosatte de sin egen uppfattning.

Musikaliska meningar som forskningsverktyg

I ljuset av detta resultat var det desto mer intressant att iaktta tolkningarna av de föreskrivna småstyckena och kommentarerna till dessa notbilder som ju saknade föredragsbeteckningar (se notbilagan). Som jag tidigare nämnt bestod dessa stycken av två ”musikaliska meningar”. Avsaknaden av föredragningsbeteckningar gjorde dem till musikaliska ”laborationsfält” där musikerna fritt kunde pröva sina erfarenheter och idéer utan att behöva skapa verkliga tolkningar. Styckena är variationer över en harmonisk stomme och har en utökad ABA-form: A1-B1-A2-B2-A3. Formen i sig gjorde att jag kunde studera deltagarnas strategier att ta sig an återkommande teman. För att undersöka hur den noterade huvudkaraktären och taktarten uppfattades valde jag ett *Allegro* i 2/4, ett *Andante* i 2/2 och ett *Allegretto* i 4/4. B-delarna har en något oväntad längd, och stämföringen i B2 är i alla styckena förändrad gentemot B1. Den sista A-delen avslutas med en liten coda. I *Andantet* varierade jag också A-delarna. *Allegrot* gjorde jag i stället i fyra varianter med olika avslut på B-delarna. *Allegretto* (se notbilagan) gjorde jag i två varianter: I variant a) är A-delarna identiska så när som på codan i A3. I variant b) är vänsterhanden varierad i A2 och även rytmen i högerhanden i A3.

Att läsa och leka

Det seriösa arbete som alla medverkande hade lagt ner på dessa småstycken gjorde stort intryck på mig. Samtliga hade utforskat notbilden efter alternativa uttryck. Två av pianisterna som sagt sig lydigt följa föredragsbeteckningarna i sina fritt valda stycken inledde kommentarerna om småstyckena med en reflektion över *avsaknaden* av markeringar. Avsaknaden av en detaljerad styrning gjorde dem osäkra på vilken frihet de hade. På liknande sätt verkade två av de yngre studenterna till en början lite osäkra på hur stor tolkningsfrihet de hade. När jag svarade att studien gällde just *deras* åsikt om vad de fick ut av notbilden, precis som jag angett i introduktionsbrevet, släppte denna tvekan. Sammantaget fick jag ta del av en brokig palett av individuella tolkningar och kommentarer, vilket jag nedan exemplifierar med *Allegretto*.

I hela gruppen av pianister beskrevs huvudkaraktären som ”humoristisk”, ”glad”, ”frisk”, ”mjuk”, ”rysk”, ”studsande”, ”drivande”, eller ”fylld med kontraster” (det sista gällde endast b)-varianten). Den avslutande A-delen av b)-varianten beskrevs som ”leggireo, dansande”, concerto grosso-feeling” eller som ”krigsfilmsmusik”. Tempi varierade från 96 till 126 m.m. Charles, en av studenterna, sade att själva noterna gav honom intrycket av en toccata och exemplifierade med att spela början i 170 m.m. På grund av beteckningen *Allegretto* genomförde han dock inte denna idé utan spelade 126 m.m. Han kommenterade

leende sin toccata-version: ”men då måste man öva”.

En av studenterna, Beatrice, kommenterade inledningsvis *Allegretto*:

Jag spelar ut den melodin som finns där. Och jag har också en annorlunda karaktär på den [B-delen], jag gör den ljusare framför allt, och tar just fram att A:et ligger så att säga i det här registret, och B ligger då i det här registret [visar registren med händerna], och då är det naturligt att göra det ljusare här och mörkare där [visar i noterna]. När B-delen kommer åter har man tagit bort flerstämmigheten och i stället betonat den här fina linjen, så det är bara att spela som det står i noterna helt enkelt.

När hon beskrev hur hon spelade, refererade Beatrice till allmänna konventioner knutna till register och stämföring, vilka hon utforskat som indikatorer på uttryck i själva noterna (Quantz, 1974/1752). Därefter reflekterade hon över en alternativ tolkning av *Allegretto* i sin helhet:

Den här variationen har en tendens att bli lite rysk, om man vill det. Jag vet inte om du har hört det, men jag kan spela lite en gång till, och så kan du lyssna. Man tänker kanske inte så mycket på det, första gången jag spelar [spelar början], men om man nu *lyssnar* på det, så hör man att det är väldigt mycket rysk tongång [spelar lite längre]. Så, om man kommer in i det där gunget som jag nu gjorde, i hela stycket – alltså jag gjorde det mer bastant, och mer ett sånt där gung som man kan utveckla ur själva harmoniken – då ändrar det mycket snabbt karaktär.

Beatrice som växt upp i Sovjetunionen ansåg att de musikaliska gesterna lika gärna skulle kunna ligga till grund för en helt annan tolkning än den hon tidigare hävdade var ”naturlig”. Hon betonade att man måste lyssna och spela för att komma underfund med denna alternativa karaktär. Hennes påstående, att den gungande känslan som man kunde ”utveckla ur själva harmoniken” var en förutsättning för att uppnå den ryska karaktären, visar att hennes slutsatser hände samman med hennes förtrogenhet med rysk musik. En annan deltagare med rötter i det forna östblocket refererade också till en rysk karaktär i *Allegretto*. För mig var den ryska aspekten en överraskning. Fastän jag själv hade skrivit stycket hade jag inte varit medveten om denna inneboende karaktär, men i motsats till dessa musiker är jag inte heller väl förtrogen med rysk musik.

I motsats till Beatrice prioriterade några av musikerna en enda aspekt för att läsa ut *Allegrettots* huvudkaraktär. Olga, till exempel, fäste sig särskilt vid A-delen korta huvudmotiv:

Piano, ganska lätt, jag skrev ’leggiero, dansant’. Det är ju samma figur, det ska inte vara så märkvärdigt.

Det korta, ofta upprepade huvudmotivet gjorde att Olga uppfattade att stycket hade en lätt karaktär. Hennes kommentar, att det inte skall vara så märkvärdigt, antyder att hon såg detta stycke som en sorts *bagatell*. Detta intryck var så starkt att det påverkade hela hennes tolkning. Det medförde också att hon bibehöll samma karaktär i både a)- och b)- varianterna av *Allegretto*, trots skillnaderna i A-delarna.

En annan enskild aspekt fångade Lindas uppmärksamhet. Hon konstaterade till en början att hon uppfattade karaktären som ”lite humoristisk”. Efter att ha reflekterat över hur styckets strukturer påverkat hennes tolkning återvände hon till denna aspekt:

Och så har den en lite humoristisk karaktär, tror jag. Slutet också, inbjuder till att man... [småskrattar].

Linda var den enda deltagaren som läste ut en humoristisk huvudkaraktär i *Allegretto*. Hennes uppfattning orsakades av den tomma ettan, fjärdedelspausen, i den sista takten. Denna paus gör att det avslutande motivet och avslutningsackordet försenas och den naturliga accenten i vänsterhanden får en oväntad inplacering i tid. När hon intuitivt uppmärksammade denna musikaliska gest refererade Linda implicit till en generell konvention, enligt vilken ett oväntat förlopp bör beaktas särskilt (Quantz, 1974/1752). I många scherzo-satser används t.ex. rytmiska oregelbundenheter för att åstadkomma humoristiska effekter. Hela Lindas tolkning baserades på denna konvention. I sina fortsatta kommentarer övervägde hon olika kombinationer av indikationer på uttryck inom ramen för ett scherzo, vilket resulterade i olika tolkningar i a)- och b)-varianterna av detta stycke.

Liksom Olga, som citerats ovan, uppfattade Daniela också *Allegretto* som en *bagatell*. Skillnaden var att Daniela inskränkte detta intryck till att gälla enbart a)-varianten:

Variation a) vill jag väl ha bara som en bagatell, som snabbt virvlar förbi, känns det som. Det är svaga nyanser, egentligen rakt igenom hela, lite leggiero-spel och lätt, luftigt, det ska vara bara virvla förbi. — Den här [b)-varianten] vill jag då göra väldigt variationsrik i stället.

I sin variationsrika tolkning av b)-varianten spelade Daniela A2-delen, där vänsterhandsstämman ändrats, starkare, med staccato i basen och med en utarbetad artikulation i höger hand. Den avslutande A3-delen kommenterade hon såhär:

Där fick jag lite stråkkänsla i höger hand, med den punkterade åttondelen och sextondelen. Väldigt flödande, stora drag [gör stråkrörelser med armen], stråk, helt enkelt. Och då kändes det mer som att man inte direkt ville ha staccato,

utan mer lite portato, som en kontrabas som spelar korta stråk.

Enligt Daniela orsakade förändringen i A2 en starkare nyans. Dessutom byggdes denna på med en stråkkänsla i A3, som i sin tur medförde att artikulationen i basen ändrades från staccato till portato.

Det som slog mig mest i alla de tolkningar som framfördes och de kommentarer som gjordes var den upptäckarglädje som deltagarna visade när de spelade och pratade om dessa småstycken. På videofilmerna bekräftas detta av många leenden och uppslupna kommentarer. I sin avslutande kommentar till *Allegretto* sammanfattade Beatrice vad som orsakade denna upptäckarglädje:

Och det som gör att man har många möjligheter är just det att man inte har skrivit så mycket in i notbilden själv, utan pianisten som får det i sina händer har i stort sett väldigt fria händer. Man kan göra vad som helst och ändå inte stå rakt i motsats med notbilden, utan man tar sina idéer och man sätter dem i verket. — Så om man har en idé och gör den trovärdig, så kommer den att köpas mycket lätt.

I den avslutande meningen poängterade Beatrice de centrala förutsättningarna för att läsa ut musikalisk innebörd bakom själva noterna: att ha en idé och göra den trovärdig. Detta förutsätter i sin tur att musikern är förtrogen med musikaliska uttryckskonventioner.

Pedagogiska konsekvenser

Upptäckarglädjen, infallsrikedomen och de olika förslagen som enskilda pianister hade utarbetat gjorde mig uppmärksam på att dessa småstycken hade en oavsiktlig pedagogisk sidoeffekt. Den bekräftades genom att flera av deltagarna under månaderna efter studien frågade om de kunde få fler sådana småstycken av mig. De ansåg att det hade gett dem mycket att lekfullt utforska de enkla notbilderna.

För min egen undervisning har dessa pedagogiska sidoeffekter också fått konsekvenser. Vid sidan av mina uppgifter i forskningsavdelningen på Musikhögskolan i Malmö ansvarar jag för kammarmusiken för studenter som skall bli instrumental- och ensemblelärare. På vissa gemensamma lektioner med hela gruppen (ca 40 personer) framför studenterna enkla småstycken för små ensembler. De turas om att handleda varandra genom att läsa ut alternativa tolkningar som sedan diskuteras i gruppen. Både studenterna och kammarmusikkollegerna uppskattar dessa gemensamma lektioner. På så sätt har en historisk pedagogisk idé omformats för att anpassas till dagens musikstuderandes behov.

Referenser

- Gellrich, M. (1992): *Üben mit Lis(z)t. Wiederentdeckte Geheimnisse aus der Werkstatt der Klaviervirtuosen*. Frauenfeld: Verlag Im Waldgut.
- Gellrich, M. & Parncutt, R. (1998): Piano technique and fingering in the eighteenth and nineteenth centuries: Bringing a forgotten method back to life. In *British Journal of Music Education*, 15 (1), 5 – 24.
- Hallam, S. (1997): What do we know about practising? Toward a model synthesising the research literature. I H. Jørgensen and A. Lehmann (Eds.): *Does practice make perfect? Current theory and research in instrumental music practice*. Oslo: NMH:s skriftserie, 1997:1, 179 – 231.
- Hultberg, C. (1995): *Musikalisk förståelse genom eget skapande* [Musical understanding through creation of one's own]. Malmö: Musikhögskolan i Malmö.
- Hultberg, C. (1999): *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning - Approaches to Music Notation in Western Tradition*. Lund: Malmö Academy of Music.
- McPherson, G. E. och Gabrielsson, A. (2000): Development, Balance and Integration of Subskills. I R. Parncutt & G. E. McPherson, *The science and psychology of musical performance: Creative strategies for music teaching and learning*. Oxford University Press.
- Quantz, J. J. (1974/1752): *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. Nebst XXIV Kupfertafeln*. Original: Berlin: 1752. Reprint, femte editionen (1974) av faximiletrycket av tredje editionen (Breslau: Johann Friedrich Korn der ältere, 1789), H-P. Schmitz (ed.): Kassel/Basel: Bärenreiter Verlag.

A₁
1 Allegretto (variant b)



B₁



A₂



B₂



A₃



A₄

