

ISBN 978-952-68347-1-9 (häftad)
ISBN 978-952-68347-2-6 (pdf)
ISSN 0587-2448
Acta Musicologica Fennica 33

Juvenes Print
Tammerfors 2016

MUSIKERRÖSTER I BETSY JOLAS MUSIK

– *dialoger och spelerfarenheter i analys*

HEIDI KORHONEN-BJÖRKMAN

Heidi Korhonen-Björkman MUSIKERRÖSTER I BETSY JOLAS MUSIK

AMF 33

**SIBELIUS-
AKADEMIN**
X KONSTUNIVERSITETET

MuTo Finnish Doctoral Programme for Music Research

ACTA MUSICOLOGICA FENNICA 33

Sibelius-Akademien vid Konstuniversitetet
Musikvetenskapliga sällskapet i Finland

MUSIKERRÖSTER I BETSY JOLAS MUSIK

- dialoger och spelerfarenheter i analys

AKADEMISK AVHANDLING

HEIDI KORHONEN-BJÖRKMAN

Acta Musicologica Fennica 33
Musikvetenskapliga sällskapet i Finland

© Heidi Korhonen-Björkman 2016
Omslag: Tiina Laino
Layout: Heidi Korhonen-Björkman & Torbjörn Björkman

Tryck: Juvenes Print, Tammerfors

ISBN 978-952-68347-1-9 (häftad)
ISBN 978-952-68347-2-6 (PDF)
ISSN 0587-2448

Tack

Tack till mina handledare: Tuire Kuusi, jag minns din aktivitet, ditt tålamod och generositeten med tid på slutrakan. Helmi Järviluoma, särskilt tack för att ha varit ett fantastiskt stöd och en handledarförebild under alla dessa år. Tack Marjaana Virtanen för läsning av mina texter i kritiska skeden av projektet, tack Anne Kauppala för handledning i artikel-skrivning och introduktion till forskningsvärldens realiteter. Ulla-Britta Broman-Kananen tackar jag för att ha fungerat som en engagerad läsare av både denna studie och ett antal artiklar. Tack också till mina förhandsgranskare Sverker Jullander och Taina Riikonen för noggrann läsning och värdefulla kommentarer.

Mitt arbete har finansierats av Ella och Georg Ehrnrooths stiftelse, Emil Aaltosen Säätiö, Suomen Kulttuurirahasto, Sibelius-Akademiens donationsfonder samt de två forskarskolor jag varit medlem i: Nationella doktorandprogrammet för musikkforskning och Nationella forskarskolan för musik och scenkonst. Musikförlagen Alphonse Leduc, Gérard Billaudot Éditeur och Éditions Salabert tackar jag för samarbete. Emil Aaltosen Säätiö finansierade projektet "Tactile Resources of Musical Style, Musical Instruments and the Musician", som jag hade glädjen att arbeta i under tre års tid. Tack till kollegan Ritva Koistinen och projektledaren Marko Aho för många intressanta och minnesvärda stunder.

Personalen vid Sibelius-Akademin har varit ett viktigt stöd för mig: Päivi Järviö, Ulla Pohjannoro och Kari Kurkela har hjälpt till med praktikaliteter, Annikka Konttori-Gustafsson kom jag att spela en hel del Jolasverk för. Forskarskolornas koordinatörer Markus Mantere och Kaarina Kilpiö har bistått med allehanda praktisk hjälp under olika faser av mitt projekt. Musikvetenskapliga sällskapets sekreterare Nuppu Koivisto tackar jag för snabb och vänlig service under publikationsprocessen.

Jag har hyrt arbetsrum av musikarkivet JAPA, som ordnat plats åt mina böcker och noter samt mitt piano. Tack Maaret Storgårds, Janne Mäkelä och övrig personal på JAPA för trevlig atmosfär. Jag har också haft en arbetslokal vid Musicum vid Uppsala universitet. Jag tackar director musices Stefan Karpe och intendent Nisse Frisk för tillgång till flygel och möjlighet att ordna konserter under mina Uppsalaår. Under min gästforskarperiod i Orpheus Research Centre in Music i Gent, Belgien kom jag till flera nya insikter om mitt forskningsämne.

Utan mina intervjupersoner Maria Kallionpää, Petteri Pitko, Juho Laitinen, "Anton", "Anna" och "M" hade undersökningen inte hade tagit denna gestalt. Mina kolleger Minna Hovi, Laura Wahlfors, Kristiina Junttu och Cecilia Oinas tackar jag för ett stort antal trevliga diskussioner och kollegial empati. Kristiina har dessutom bidragit med sakkunnig hjälp i tolkningsfrågor i nutidsmusik. Kristiina och Minna är också genom sina musikerröster med i avhandlingens intervjudel.

Mina pianoelever och deras föräldrar har under dessa år möjliggjort ett arbete med musik på gräsrotsnivå och hållit mina fötter på jorden i en fokuserad dialog vid pianot, mellan forskningsarbetets hektiska och teoretiska skeden.

Släkt och vänner har också berörts av projektet och dess konsekvenser. Tack till mina svärföräldrar Christina och Sten Björkman samt svågrar, svägerskor och barn i Sverige för roliga semestrar och lyssnande öron. Tack min bror Mikael och mina föräldrar Riitta och Hans Korhonen för ovärderligt stöd i vardagens pussel. Tack Torbjörn för tålamod, not-exempel, språkliga kommentarer, korrekturläsning, layout, men också för att ha varit en forskarförebild och framför allt för att du levt med mig. Utan din förståelse för forskning och musicerande hade detta arbete inte blivit färdigt. Tack Hillevi och Hannes, som båda föddes under de arbetsamma åren i projektet. Jag hoppas att jag kan kompensera för den tid som mammas bok tog ifrån er.

På Brändö, Helsingfors i januari 2016

Heidi Korhonen-Björkman

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	9
1.1 Utgångspunkter	9
1.2 Forskningsuppgift	11
1.3 Referensramar och centrala begrepp	14
1.4 Material och praktiska metoder	23
1.5 Avgränsningar och prioriteringar	24
1.6 Verktidlarnas roll i analyserna	26
1.7 Forskarens musikerskap	27
1.8 Disposition	28
2. DIALOGISKA PERSPEKTIV I MUSIKERNES ANALYS	29
2.1 Musicerandets kulturer och musikernas kunskap	29
2.1.1 Kulturell musikkforskning och musikkforskning	29
2.1.2 Mot musikkereferenser ”inifrån”	34
2.1.3 Musicerandets kultur	35
2.1.4 Spelerfareheten som kunskapsgrund	36
2.1.5 Konstnären som forskare	42
2.2 Den dialogiska musikkanalysens bakgrund och grunder	44
2.2.1 Om dialogism	44
2.2.2 Dialogism i musikkforskning – riktlinjer för musikernes analys	46
2.3 Nätverk – dialoger mellan verk	52
2.3.1 Tillämpningar av intertextbegreppet i musikk	52
2.3.2 Verktidlar – musikkaliska intertexter?	55
2.4 Dialogiska relationer i analys & framförande	56
2.4.1 Analys och framförande – huvudriktningar	56
2.4.2 Analyser av framföranden i pianistisk betraktelse	58
2.4.3 Dialoger mellan aktörer	61
2.4.4 Musikernes vokabulär och spelrelaterade analysparametrar	65
Alternativa parametrar	65
Instrumentalkvaliteter: ett stilbeskrivande och spelrelaterat begrepp	68
3. TVÅVÄGSMETODEN	73
<i>Sammanvävning av musicerande och intervjuer</i>	73
3.1 Förberedelser för intervjuerna	75
3.2 Om intervjumaterialet, transkriptionerna och intervjupersonerna	81
3.3 Halvöppna expertintervjuer	86
3.4 Min roll som intervjuare	90
3.5 Etiska frågor	93
3.6 Forskarens egen spelerfarehet	93
4. DET FÖRFLUTNA I JOLAS MUSIK	96
<i>Former av ”traditionalism” i Jolas musikk</i>	96
4.1 Bokmärken ur Ravels pianorepertoar	102

4.1.1	Mötet med ett partitur	102
4.1.2	Intertexter på olika nivåer	106
	Första nivån: Texter.....	106
	Andra nivån: Klingande Ravel-hänvisningar.....	109
	Tredje nivån: Spelkänslans troper	113
4.2	Fransk barock och innovativ traditionalism.....	115
4.2.1	<i>Auprès</i> -studiens gång och verkets beskrivning.....	115
4.2.2	Övningsomständigheter och referensramar	117
	<i>Autour</i>	117
	Fransk barockmusik	121
4.2.3	Praktikaliteter och egna tolkningar.....	125
	Instrumenttyp och stämning	126
	Registrering och tidsdistribution.....	128
	Barockkontext under konstruktion	132
4.3	Bach-punkter och virtuositet.....	134
4.3.1	Förväntningar och förutsättningar	134
4.3.2	Oregelbunden, situationsbunden form.....	136
4.3.3	Bach-punkter	139
	Beståndsdelar ur orgeltoccatan	139
	Konstruerad improvisation.....	145
	Toccatolöpningar.....	147
	Det ”enkla” temat: en fristående barockpunkt	148
4.3.4	Virtuositet	149
	De virtuosa avsnitten	150
	De lugna avsnitten	152
	Släktskap mellan spelfigurer.....	153
4.3.5	Klangens virtuositet: brobyggare mellan genrerna	158
5.	DEN TVÅSTÄMMIGA MUSIKERN.....	161
	<i>Rösten i Jolas musik</i>	161
	<i>Mon ami</i> -studiens faser och kapitlets struktur	163
5.1	Att lyssna på ekot	164
5.1.1	Lyssningserfarenheter	164
5.1.2	Versioner och spelområden	166
5.1.3	Utmaningar	171
5.1.4	Ekoaspekter.....	176
5.1.5	Kommunikationen mellan lyssnare och musiker som gestaltare av <i>Mon ami</i>	183
5.2	Interaktion	184
5.2.1	På spaning efter begreppet ”pianism”	184
5.2.2	Försök till vidareutvecklingar av gamla diskussionsteman	189
5.2.3	Kompositörsröster	192
5.3	Att vara med ekot	195
5.3.1	Övningsomständigheter.....	195
5.3.2	Röstfunktioner	196
5.3.3	Versionstest och tidsupplevelse.....	197
5.3.4	Att förverkliga resonans	198
5.3.5	Det befriande pianoslot	199
5.3.6	En inblick i tolkningsskillnader	201
6.	DISKUSSION	204
6.1	Jolasverkens karakteristika: en sammanfattning	205
6.2	Spelerfarenheten och dess betydelse.....	210
6.3	Tvåvägsmetodens funktion och utvecklingsmöjligheter.....	212

6.4 Dialogisk musikanalys och musikerns analys	215
6.5 Musikerns analys: koordinater för positionsbestämning	216
6.6 Mot pedagogisk och konstnärlig musikanalys	219
KÄLLFÖRTECKNING	221
Partitur	221
Inspelningar	222
Konsertinspelningar och musikexempel i föreläsningsskonserter	222
Kommersiella inspelningar	222
Intervjuer, diskussioner och till dem knutet material	223
Muntliga källor	223
Övningsdagböcker	224
Litteratur (både tryckta och elektroniska källor)	224
Sammanfattning	237
Summary	240

I. INLEDNING

I.1 Utgångspunkter

Musikerns synvinkel har på den senaste tiden fått allt större utrymme i musikforskningen. Greppen kan variera: man kan diskutera på filosofisk, kulturell, praxisbaserad eller tvärdisciplinär basis. Den här studien fokuserar på ”musikerns analys” (på engelska *performer’s analysis*). Musikerns analys har rötter i *analysis & performance*-forskningen och i studier om det musikaliska framförandet (*performance studies*). Studien engagerar sig dessutom i modern musik, och mer specifikt, forskning och musicerande av en mindre känd kompositörs musik. Det senare är i stor utsträckning ett pionjärbete: man behöver bekanta sig med partitur av musik som saknar uppförandetradition, man behöver öva utan referensinspelningar och man behöver gå till de kunskapskällor som råkar vara tillgängliga och gallra den relevanta informationen ur dem.¹ Den andra formen av pionjärbete i studien utgörs av skapandet av nya former och explicita formuleringar för hur forskarens eget musicerande fungerar som undersökningens förutsättning och metod.

En utgångspunkt för den här studien är följande tanke: genom erfarenheten av att spela ett instrument skapas ett specifikt förhållande mellan musikern och den musik som spelas, vilket resulterar i detaljerad kunskap om musiken.² Musikerkunskapen är fysiskt betingad: inte bara de tekniska färdigheterna i att spela, utan även kunskap om stilkänedom är i någon utsträckning knuten till musikerns kroppslighet.³ Ett musikerperspektiv är alltid i någon mån unikt, men har kopplingar till en gemensam (dock inte alltid identisk) förståelse mellan olika individer (se även Uotinen 2010).

En annan utgångspunkt är tanken att musikerns arbete inte är någon isolerad företeelse, separerad från musikerns tidigare erfarenhet och musikkulturen i övrigt. Musikerkunskapen uppstår i ett ”delat rum” (*jaetussa tilassa*, Nummi-Kuisma 2010, 287); i en dialog mellan musikerindivider (exempelvis lärar-, kollegie-, elevkontakter) och dessutom i en självdialog, där den egna kunskapen ständigt utvecklas och utmanas genom nya insikter. Musikerkunskapen uppstår i ett nätverk av relationer och associationer med den musik som musikern spelat tidigare och som hon annars känner till. Den här avhandlingen kombinerar forskarens musicerande och intervjuer med andra musiker till en ”dialogisk musikanalys” (Moisala 2001), som är ett nyckelbegrepp i den här avhandlingen. Det andra nyckelbegreppet, ”musikerns analys”, (exempelvis Rink 2002; Cervino 2012) kopplar till ett flertal

¹ Ett vanligt tillvägagångssätt i forskning om tidig musik.

² Även sångrösten betraktar jag som ett musikinstrument.

³ Relationen mellan musik, kroppslighet och instrument har engagerat också exempelvis Le Guin (2006), Riikonen (2005), Riikonen (2008) och Mali (2004), vilka jag diskuterar särskilt i kapitel 2. Raekallio (1996) diskuterar kroppslighetens inverkan på den praktiska prestationens nivå, vilken dock är kopplad till stilkänsla. Professionellt gjorda fingersättningar är enligt Raekallio (*ibid.*, 21, 24) inte endast ett uttryck för mekaniskt tillägnad och automatiserad kunskap, utan reflekterar konstnärlig syn och konstnärliga intentioner.

problemområden och laddade begrepp, exempelvis analysbegreppets och verkbegreppets kompatibilitet med musicerandet.⁴ Detta kräver en allmän orientering i forskningsområdets plats på den disciplinära kartan. Då det inte tidigare gjorts forskning på svenska i detta område, ingår det också en viss mängd av begreppslig utveckling och skapande av formuleringar i studien.

Den mindre kända kompositören som ställs i fokus är den fransk-amerikanska Betsy Jolas. Mitt intresse för Jolas musik har lett till ett mångårigt spel- och forskningsprojekt, där jag spelat sex av Jolas verk vid olika typer av konserttillställningar: pianoverken *Signets. Hommage à Ravel, Pièce pour, Calling E.C., Mon ami, Ó Bach!* samt cembaloverket *Auprès*. Dessa utgör cirka hälften av Jolas soloverk för piano eller cembalo. Innan den föreliggande avhandlingen har Jolas-projektet resulterat bland annat i en artikel om Jolas musik (Korhonen-Björkman 2008), två lärdomsprov (Korhonen 2006; Korhonen-Björkman 2012b) och två föreläsning-konserter (HKBmus 2009; HKBmus 2012).⁵ I övrigt har det skrivits och forskats om Jolas och hennes musik relativt lite: tillgängligt finns exempelvis en biografisk bok i intervjuform (Serrou 2001 red.) samt två musikanalytiska artiklar (Iversen 2005; Servièrre 2006). Jolas själv har fungerat som en aktiv skribent i olika forum, och hennes texter står samlade i en antologi (Ramaut 1999 red.).⁶ Att det förekommer så lite forskning om Jolas är en logisk konsekvens av att hennes musik framförs relativt sällan på konserter och av att det endast finns ett fåtal kommersiella inspelningar.

Jolas, som har dubbelt medborgarskap i Frankrike och USA, föddes 1926 i Paris till ett kulturellt hem: hennes föräldrar Maria och Eugène Jolas var författare och journalister.⁷ Föräldrarnas egen bakgrund var internationell: fadern hade anor från USA och Tyskland, modern från Skottland. Hemmet var en samlingsplats för konstnärliga och litterära kretsar. Åren 1940–46 tillbringade familjen i USA på grund av andra världskriget. Under dessa år studerade Jolas musik i Bennington College i delstaten Vermont. Där komponerade hon också sitt första verk, en motett för skolans kör. Vid återkomsten till Frankrike 1946 inledde Jolas sina studier vid konservatoriet i Paris. Studierna var först inriktade på instrumentspel (piano och orgel; under collegetiden hade Jolas också spelat viola). Komposition studerade Jolas först privat för Simone Plé-Caussade, och från år 1954 för Arthur Honegger, Darius Milhaud och Olivier Messiaen. Messiaen var en populär lärare som Jolas talat särskilt varmt om. Jolas professionella karriär började med arbete som radioreporter och lärare. Den pedagogiska karriären nådde en höjdpunkt på 1970-talet, då Jolas utnämndes till professor i

⁴ Även benämningen ”musikercentrerad analys” eller som Tykesson (2009, 9) uttrycker, ”gestaltningssinriktad verkanalys”, kunde tillämpas analogt med musikercentrerad forskning (se nedan). Den musikercentrerade analysen och gestaltningssinriktade verkanalysen förstår jag dock som bredare områden än musikerns analys. I den sistnämnda förutsätts att analytikern själv musicerar (eller musikern själv analyserar), men inte i de två första.

⁵ Dessa föreläsningkonserter var relativt omfattande till formatet, till skillnad från framträdanden vid kongresser under namnet ”lecture recital” (se kapitel 5.3).

⁶ Inte ens i antologier och historiker över kvinnliga kompositörer ägnas Jolas särskilt mycket utrymme. Exempelvis Zaimont & al. (1991 red.) nämner henne endast i kataloger som diskografier.

⁷ De biografiska uppgifterna om Jolas baserar sig i huvudsak på Serrou (2001 red.) och Ramaut (1999 red.).

komposition vid konservatoriet. Jolas har också regelbundet fungerat som föreläsare och gästlärare vid olika universitet i USA (Henahan 1976).

Jolas kompositionskarriär startade ”på riktigt”, som hon själv upplever det, med *Quatuor II* (1964, uruppförande 1966) för sopran och stråkktrio, ett verk som Jolas menar att hon fann sin egen stil med (Serrou 2001 red.).⁸ Vokalverken och sångröstens ovanliga användningssätt (som diskuteras närmare i kapitel 5) har haft en särskild betydelse för Jolas. Andra instrument som hon tycks favorisera av verkförteckningarna att döma är mellanregistrets blås- och stråkinstrument. Cembalon, som Jolas karakteriserat som ”knäppinstrument” har en klangkaraktär som hon inte är bekväm med (Serrou 2001 red., 230), men kompositionsarbetet har ändå resulterat i två soloverk för cembalo av olika karaktärer (se kapitel 4.2). Soloverken från 1970-talet, exempelvis *B for Sonata* (1973), *Trois études campanaires* (1972) och *Mon ami* (1974), karakteriseras av taktstreckslöshet samt komplicerad och fri rytmisk organisation. *Trois études campanaires* är i själva verket komponerat för carillon eller piano. Efter 1980-talet har Jolas skrivit något mer traditionellt vad notbilden beträffar, vilket syns i de verk som analyseras i den här studien. ”Huvudverken” i analyserna är pianoverken *Signets. Hommage à Ravel* (1987), *Mon ami* (1974) och *Ó Bach!* (2007) samt cembaloverket *Auprès* (1980). Cembaloverket *Autour* (1973), pianoverken *Calling E.C.* (1982) och *Pièce pour* (1997) samt celloverket *Épisode cinquième* (1983) har en roll som referensramar i diskussionen.

1.2 Forskningsuppgift

Den här studien baserar sig på tanken om att musicerandet ger kunskap – analytiska insikter – om musiken. Avsikten är dock inte att betrakta musicerandet som ett verktyg som i första hand står i analysens tjänst. Med hjälp av begreppet ”gestalta” formulerar jag en sådan övergripande forskningsfråga där musicerande och analys kan integreras.

Hur gestaltas *Signets. Hommage à Ravel, Auprès, Ó Bach!* och *Mon ami* ur musikerperspektiv?

För att klargöra hur jag använder ”gestalta” och gestaltning” är det skäl att notera vissa variationer i begreppens användning. ”Gestaltning” hänvisar oftast numera till formgivning av olika slag, exempelvis i uttrycket ”musikalisk gestaltning” (se exempelvis Jullander 2007; Tykesson 2009). ”Musikalisk gestaltning” betyder således i grunden detsamma som engelskans *musical performance*.⁹ Verbet ”gestalta” kan också användas reflexivt, då man talar om *hur något gestaltar sig för någon*.¹⁰ Med andra ord, *någon* föreställer sig och tolkar aktivt det fenomen som tar en viss form. Ordet har alltså en koppling till kognitiva processer. I Sverige

⁸ Den senast uppdaterade verkförteckningen finns på www.betsyjolas.com (min senaste hämtning 6/5 2015), se även Ramauts (1999, 49–63) verkförteckning som gäller till och med 1998.

⁹ I den här studien tillämpar jag inte formen ”musikalisk gestaltning”, eftersom denna hänvisar till utförandet (*performance*). Jag tillämpar inte heller ”(musikalisk) interpretation” (jfr exempelvis Lettberg 2008), men talar om ”tolkning” där som det är relevant. Tolkning kan handla om personligt uttryck, men också om uppfattning och förståelse.

¹⁰ Se exempelvis i Svenska Akademiens Ordbok (<http://g3.spraakdata.gu.se/saob>). Här är det intressant att notera att finskans *hahmottaa* avser hur något utformar sig för någon, medan *hahmottaa* i första hand hänvisar till uppfattning och förståelse. Se även citat 5.2 i kapitel 5.1.

är ”gestaltning” numera oftast ägnat åt formgivning, förverkligande och uttrycksformer av olika slag. I finlandssvenskan lever den kognitivt inrikade betydelsen kvar i inlärningspsykologiska sammanhang.¹¹

I det här sammanhanget bör även gestaltpsykologin nämnas. Gestaltpsykologin, som under den första hälften av 1900-talet hade ett stort inflytande i psykologin, var intresserad av perception, tänkande och problemlösning (Eysenck 2000, 17). Gestalt hänvisar till det objekt som betraktas, men knyts till den föreställning som betraktaren får av objektet. Det är också intressant att notera att gestaltpsykologin har teoretiska rötter i fenomenologin, vilken enligt Eysenck (ibid.) i sin tur baserar sig på ”direkt beskrivning av medvetna upplevelser”.

Närheten mellan (verbal) beskrivning och gestaltning har också diskuterats av filosofen Bengt Molander (1996). Enligt Molander kan gestaltning förstås också som en språklig beskrivning av den personligt upplevda verkligheten. Som Molander uttrycker det: ”’beskriva’ kommer då att gå upp i en familj av vidare begrepp: *gestalta, visa, visa fram, presentera*” (ibid., 130; kursiveringen är ursprunglig). Gestaltning kan därför sägas befinna sig mellan konst och vetenskap: även vetenskapen kan sägas bli gestaltad, eftersom den uttrycks i ett visst format.

I den här avhandlingens diskussion förstås gestaltning både som yttre verksamhet (konkret musicerande) och inre processer (föreställningar eller uppfattningar om Jolasverken).¹² Flertydigheten i huvudfrågan bygger broar över motsättningsförhållandet mellan analys och framförande.

Gestaltning och relaterade begrepp tillämpas framöver i första hand i samband med konkret utformning och uppfattning om specifika detaljer i den musik som granskas, inte som synonymer till analys eller musicerande i allmänhet. ”Gestalt” återfinns exempelvis i uttryck som ”partiturets visuella gestalt” (kapitel 4.3.1), ”dynamisk gestalt” (4.3.4), ”klanglig gestalt” och ”jolasisk gestalt” (4.3.5). Den reflexiva varianten förekommer exempelvis i ”gestaltades för mig genom specifika speltekniker” (4.3.4), och ”musiken gestaltar sig för musikern genom instrumentet” (2.1.4). Notera också subjektformen ”gestaltare” (5.1.5) samt att musikern kan ”gestalta” även sådant hon hör (”gestaltar ackordet [---] som dur”, 4.3.5).

Ur huvudfrågan kan det härledas mer specificerade forskningsuppgifter och följdfrågor, vilka pekar mot olika riktningar. Jag presenterar dem här utan någon hierarki. Flera av de specificerade uppgifterna indikeras av frågeordet ”hur”. Den första riktningen gäller analysens ”resultat”: hur karakteriseras Jolasverken och hur beskrivs de? Verkkarakteriseringen kan dock inte i själva forskningsfrågan uttryckas i form av ”parametrar”, med vilka jag avser närmare definierade granskningsobjekt av varierande slag (exempelvis harmoni, form, intertexter, spelfigurer, rytm, klang). Parametrarna kommer förvisso upp i analysernas gång, men i enlighet med den dialogiska musikanalysens principer (se nedan) kan de inte väljas ut på förhand. I Jolasverkens beskrivningar ingår det som en oskiljaktig del individuella

¹¹ Detta syns exempelvis då man diskuterar problem i perception: ”Med gestaltningssvårigheter avses svårigheter med att ”få form på” eller se formen av, eller föreställa sig formen på olika saker: Texter, platser, verksamhetssätt eller föremål.” (<https://into.aalto.fi/pages/viewpage.action?pageId=13402801>.)

¹² ”Gestaltning” drar också paralleller till avhandlingstitelns *Musikerröster* (se även Leong & Korevaar 2005) som bär dubbla budskap; där i form av metaforiska och konkreta konnotationer.

erfarenheter av musicerandet, som är knutna till särskilda inlärnings- och konsertsituationer. I samband med beskrivning av verk som musiker spelat kommer också inlärningsrelaterade frågor att bli aktuella: vilka specifika utmaningar ingår i det specifika verket? Hur har det övats och hur kan det övas?

Den andra riktningen har att göra med en metodologisk utveckling. Musicerandet granskas inte bara i anslutning till verkens karakteristika, utan också med avseende på *hur man kommer fram till resultaten*. Tvåvägsmetoden i musikanalys, hädanefter i formen tvåvägsmetoden, är min egen benämning och har vuxit fram ur forskningens praktiska omständigheter.¹³ I tvåvägsmetoden kompletteras mitt eget musicerande med intervjuer av musiker (MK 2006a; MK 2006b; MK 2008; PP 2008; JL 2008). Samtidigt kombinerar tvåvägsmetoden spel och verbal dialog. Hur påverkar tvåvägsmetoden analysens resultat, alltså de centrala Jolasverkens centrala karakteristiska?

Den tredje riktningen gäller principerna för musikerns analys. Själva startpunkten i en musikers arbete är på en lokal nivå, i den enskilda musikerns arbete med specifika verk under särskilda omständigheter. Ordet ”musikerperspektiv” i forskningsfrågan hänvisar dock inte endast till en musikerindivid, och ger därför anledning till tilläggsfrågor, som är av mer principiell och generell karaktär. En del av principfrågorna måste beröras redan innan själva analyserna tas vid, som frågan om vad musikerskapet och musicerandet innebär. Ytterligare frågor av förberedande karaktär är: Hur kan områden som musicerande och analys sammanföras, med tanke på de associationer som disciplinen musikanalys ofta ger?¹⁴ Relation och växelverkan *mellan* musicerande *och* analys har undersökts i *analysis & performance*-riktningar (se nedan samt i kapitel 2.4), men hur ter sig analys *genom* musicerandet? Hur uttrycks musikerns analys och hur kan den undersökas? Hur möjliggör musikerns expertis kunskapsproduktion och hur har musikerexpertisen beaktats i forskningen?

Jag måste här ytterligare kommentera det faktum att ordet ”analys” inte ingår i forskningsfrågan, trots att undersökningen hänvisas till området musikerns analys. Som konstaterat, att tala om ”musicerande och analys” kan alltför enkelt falla tillbaka på motsättningsförhållandet mellan dessa. Det vore dock inte heller meningsfullt att avstå från analysbegreppet. ”Analys” är undersökningens kontext; jag för dialog med forskningsriktningar, som identifierar sig som analys: *performer’s analysis* (Rink 2002; Cervino 2012), andra undersökningar ur området *analysis & performance*, analys av instrumentalkvaliteter (Mäkelä 1987); dessutom tillkommer dialogisk musikanalys (se kapitel 1.3 och 2.2). Analysbegreppet kommunicerar med de principiella frågorna om förutsättningarna för musikerns analys. Dessutom identifierar jag undersökningens karaktär som analytisk, så som ”analys” förstås i ett vidare sammanhang. Analys betraktas här som ett kognitivt, men också ett hantverksmässigt och konkret arbete, där det analyserade fenomenet utsätts för kritisk granskning.

¹³ Två vägar ska inte förväxlas med psykologins tvåvägskommunikation. Notera också att det går att finna forskningsmetodologiska benämningar i andra discipliner i vilka formen *two-way* ingår (se även om *triangulation* i inledningen till kapitel 3).

¹⁴ Bestående, generaliserbara fenomen som kan avläsas ur notskrift (se närmare nedan).

Den lokala och den generella diskussionsnivån knyts samman, då vi beaktar att både principerna och de enskilda fallen är delvis avhängiga de allmänna förutsättningar som råder i studiens Jolas-analyser: sådana är exempelvis spel av sådan modern musik, som inte är bekant för musikerna innan inövningen av de verk som diskuteras. Mitt eget musicerande, som granskas i anslutning till varje huvudverk, utgör en underliggande berättelse om hur obekant musik blir bekant, hur en framförandetradition i nutidsmusik kan utvecklas. En omständighet, som också är ett avgränsningsområde (se om dessa vidare i kapitel 1.5), är att samtliga verk som granskas är skrivna för soloinstrument. Övningserfarenheter av soloverk ger inte upphov till exakt samma frågor som kammarmusik.

Förutom frågan *hur*, måste jag redogöra för *vem*, forskaren eller intervjupersonerna, det är som utför analyserna? Här påminner jag om att i den här typen av tolkningsbaserad undersökning är ”sista ordet” hos forskaren själv. Analyserna är således i sista hand mina. Intervjupersonerna är inte medförfattare, även om jag beaktar olika perspektiv, ”flerstämmighet”, där som det är möjligt. Kunskapens källa – vem det är som egentligen bidrar till specifika insikter – är inte varje gång självklar. Att ta fram olika perspektiv är särskilt viktigt, eftersom jag själv kan betraktas som informant vid sidan av intervjupersonerna. En fullständig jämförelse mellan perspektiven är ändå inte möjlig att uppnå, då jag inte kommer att kunna inneha samma relation till mina egna erfarenheter som andras.

1.3 Referensramar och centrala begrepp

Musikerforskning. Musikerforskningen samlar musikercentrerade frågor under ett tak. I Finland har paraplybegreppet musikerforskning (fi. *muusikkoustutkimus*) tillämpats i samband med forskning om de mest olikartade fenomen inom musik. Parallella termer till *muusikkoustutkimus* är *muusikkolähtöinen tutkimus* (forskning med musikern som utgångspunkt) och *muusikkokeskeinen tutkimus* (musikercentrerad forskning, en. *musician-centred research*).¹⁵ Enligt Kurkela & Sivuoja-Gunaratnam (2008, 3) är definierande för forskningsperspektivet i musikerforskning att beakta musikerns perspektiv till olika fenomen i musik.¹⁶ Musikerforskningen kan helt enkelt handla om musiker, alltså med musiker som forskningsobjekt, vilket inte nödvändigtvis innebär ett beaktande av musikerns *eget* perspektiv. Musikern och musicerande har även sedan länge varit forskningsobjekt i musikhistorien, som ett slags musikerforskning *avant la lettre*, då kompositör och musiker ofta var samma person. Därför kan de traditionella kompositörsbiografierna eventuellt betraktas som en form av

¹⁵ Den engelska termen *musicianship study*, vilken man kan konstruera som en direktöversättning av *muusikkoustutkimus*, hänvisar till studier i musikteori, tonträffning och andra allmänna musikerfärdigheter. Man kunde dock tänka sig att använda även *musicianship study/studies* som ett namn på en forskningsinriktning, men endast tillsammans med en förklaring över vad som gäller i sammanhanget.

¹⁶ Musikerforskning kan anslutas exempelvis till musikpsykologi (Kurkela 2008a och 2008b), inlärning (Nummi-Kuisma 2010), fenomenologi (Järviö 2011; Aho 2008), socialpsykologi (Saarilampi 2008), idéhistoria och estetik (Mantere 2008) samt neurologisk utveckling (Seppänen & Tervaniemi 2008). För den här studien är musikerforskningens diskussion om musikerns erfarenhet och kroppslighet (Riikonen 2008; Riikonen 2005) särskilt intressant. Musikerforskning har också tillämpats interdisciplinärt (Wahlfors 2013). För Kurkelas & Sivuoja-Gunaratnams definition och ett flertal av de nämnda studierna (även Korhonen-Björkman 2008), se tidskriften *Musiikkis* 3–4, 2008 temanummer om musikerforskning.

musikerforskning. Det är en relativt modern företeelse att exekutörerna uppfattas som en separat professionell kategori. Forskning om historiska tonsättare har dock intagit nya synvinklar, då man intresserat sig för deras verksamhet som musiker, exempelvis inom den senaste tidens mikrohistoriska forskning.¹⁷

Musikerforskningen har en hel del gemensamt med *performance studies*,¹⁸ som intresserar sig för musikerns verksamhet, kunskapsresurser och spelerfarenhet, samt ”framförandet självt”¹⁹. Det sistnämnda betraktar framförandet som en händelse; exempelvis antologin *Musical Performance: A guide to understanding* (Rink 2002 red.) vägleder läsaren genom ett tänkt, allmänt framförande. Boken är strukturerad efter framförandets faser: förståelse av framförandets förutsättningar, dess förberedelse, utförande och utvärdering. Ett annat vanligt sätt att granska framförandet som händelse är att studera särskilda musikaliska parametrar i ett specifikt framförande, vilket ansluter sig till delområdet *analysis & performance* (se nedan).²⁰ Som discipliner har *performance studies* och musikvetenskapen gått delvis skilda vägar. Dessa skilda vägar noteras även av Rink (2003), som identifierar sin talarposition som musikvetarens. Rink betraktar alltså framförandet (*performance*) ur det musikvetenskapliga perspektivet.²¹ Johnson (1997, 4) menar att de skilda vägarna kan härledas till tanken om ”verk” och ”framförande” som olika företeelser.

Synen på musikerns verksamhet inom *performance studies* står dock ibland tämligen långt ifrån den levande, individuella musikererfarenheten. Exempelvis kan studier i uppförandep Praxis (*performance practice*), det musikaliska framförandets traditioner och kutymer ur ett historiskt perspektiv, kännas avlägset för musikern (Järviö 2011, 76–77). Likaså har studier över musikerns prestation, övningsstrategier eller -processer (t.ex. Williamon 2002 red.; Chaffin & al. 2002; Silverman 2008; Nummi-Kuisma 2010) oftast antingen ett pedagogiskt eller ett utvärderande syfte. Utvärderingen kan ske genom en uppföljning av hur genomförandet av enskilda, enkelt mätbara och jämförbara parametrar i musiken utvecklas och knyter ofta till området *analysis & performance*. Detta område, som på olika sätt utforskar relationen mellan framförande och analys, diskuteras introduktionsvis nedan och genom några exempelstudier i kapitel 2.4.

¹⁷ Se exempelvis *Musiikki* 3–4, 2013.

¹⁸ Gabrielsson (2003) gör en omfattande och systematisk kartläggning över *performance studies*.

¹⁹ Jag ser en intressant analogi till musikverket ”självt” (Goehr 1992; Talbot 2000 red.).

²⁰ I fortsättningen använder jag mig av de engelska termerna *performance studies* samt *analysis & performance* i första hand, eftersom det saknas en etablerad motsvarighet på svenska.

²¹ Rinks (2003) talarposition återspeglar den anglosaxiska musikerforskningen, där *musicology* hänvisar i första hand till musikhistoria och -sociologi, och *music theory* är sin egen disciplin. Samson (1999, 36–37) noterar skillnaden mellan angloamerikansk och ”tysk samt östeuroperisk” musikvetenskap samt noterar mångfalden i den disciplinära indelningen. *Performance studies* härstammar egentligen från teaterforskningen. Dessa förhållanden återspeglas i ämnes- och institutionsbeteckningar, exempelvis ”Institutionen för musik- och teatervetenskap” vid Stockholms universitet – på engelska ”Department of musicology and performance studies”. I Finland samlar *musiikkiteede* (musikvetenskap) under sig allehanda riktningar från musikhistoria och teori till musiketnologi och kulturell musikerforskning, även om de senare distanserar sig från ”den traditionella musikvetenskapen” (Sivuoja-Gunaratnam 2004; se vidare kapitel 2.1). Numera används både i Finland och i Sverige det mindre laddade uttrycket ”musikerforskning”, som också ger utrymme för konstnärliga musikerforskningsriktningar. Enligt min erfarenhet kan man i Finland tillsvidare skönja en tydligare vattendelare mellan konstnärlig och akademisk musikerforskning än i Sverige.

Jag använder mig av formen ”musikerforskning” på svenska av både språkliga och disciplinära skäl. Det finska *muusikkous* betyder egentligen ”musikerskap”, och följaktligen är muusikkoustutkimus ”forskning i musikerskap” men då jag bildade den svenska översättningen av termen (Korhonen-Björkman 2008; Korhonen-Björkman 2012a, 28), betraktade jag ”musikerforskning” som smidigare. Den svenska termen erbjuder två tolkningsmöjligheter: den pekar på forskning *om* musiker, men också på forskning *som* musiker (ibid.). Den i sin tur är en specificering av musikerforskningens allmänna princip, musikerns perspektiv (se ovan). Strängt taget innebär ju inte beaktandet av musikerns perspektiv att det är forskaren själv som står i musikerposition. Musikerns analys i den här undersökningen ansluts till tolkningen ”forskning som musiker”. Den drar också paralleller till det konstnärliga forskningsområdet (se nedan samt kapitel 2.1.5).

Dialogisk musikanalys. Det är intressant att begreppet musikerforskning knyts till en eller flera personer (musikern, musiker) med specifika färdigheter.²² Musikerforskning är därför mottagligt för synvinklar och metoder där den personliga erfarenheten är utgångspunkten, exempelvis fenomenologi (se vidare kapitel 2.1.2). Men uttrycket ”musikerns analys” är ensamt inte tillräckligt för att berätta om vad analysen ska fokusera på: analysens gång eller analysens resultat, och vilka aspekter, exempelvis vilka parametrar som resultaten fokuserar på. För att närmare bestämma innehåll i och riktning för ”musikerns analys” i den här avhandlingen tillämpar jag dialogisk musikanalys (Moisala 2001; se även Moisala 2003) som en teoretisk-metodologisk referensram. Dialogisk musikanalys kan betraktas som ett samlingsnamn för en kontextbejakande analytisk attityd, snarare än en strängt organiserad metod.²³ Den beaktar analysprocessen, alltså de omständigheter i vilka verket diskuterats, spelats och analyserats. Dialogisk analys utmynnar ofta i ”fallstudier” i meningen att analysens grunder, begrepp och parametrar ses som separata för varje verk som analyseras. Analys av den här typen belyser också de personliga relationerna mellan musiker och verk. En analys av detta slag är kanske understruket subjektiv, till och med i dagens läge, då alla typer av musikanalys i någon utsträckning kan betraktas basera sig på subjektiva val (Burstein 2011; Agawu 2014).

Dialogisk musikanalys reflekterar i sin dubbeltydighet också forskningsfrågans frågeord *hur*: Ordet ”dialogisk” beskriver analysens *kvalitet* och *sätt* men har också inneboende en förväntan på särskilda kvaliteter i analysens *resultat*. Den dialogiska analysen möjliggör ett beaktande av både analysens gång och analysens resultat. ”Dialogisk” som begrepp går tillbaka ända till Michail Bachtins (1990) dialogism. I den här undersökningen är kedjan till Bachtin dock så pass lång att egentliga band inte kommer att knytas till hans invecklade teoretiska system. Jag diskuterar i första hand intertextbegreppets tillämpning i musiken (Hatten 1985; Klein 2005). Nära det intertextuella tänkandet i musiken är Kramers (1990) ”hermeneutiska fönster”, en flexibel modell baserad på tolkningsnycklar i musikverk som på

²² Eller, som man gör på finska, en personlig egenskap, ”musikerskap” (*muusikkous*).

²³ Ordet ”attityd” eller ”inställning” till ett fenomen används rätt så frekvent i forskning exempelvis inom filosofi och särskilt fenomenologi. För konstforskningens del kan det vara intressant att notera diskussionen om konstnärlig inställning, konstnärlighet (Kurkela 2008a; Kurkela 2008b), konstnärlig synvinkel (Korhonen-Björkman 2010) som metadiskussionen om konstnärlig forskning (se kapitel 2.1.5) identifierar.

mer eller mindre explicit sätt pekar på olika fenomen, även andra kulturyttringar, ”omkring” verket (se kapitel 2.1.1). Studier i musikens intertexter har inspirerats av litteraturvetenskapens intertextbegrepp, vilket igen grundar sig på det bachtinska tänkandet (Kristeva 1967; kapitel 2.4). ”Rösten”, som är ett centralt begrepp i den här avhandlingen, har dock spår till Bachtin och dennes ”mångstämmighet”. ”Röster” hänvisar till konkreta dialoger, till åsikter och synpunkter, och i betydelsen av ”stämma” (*voice*), till den klingande musiken. En mer specifik betydelse har rösten i ett av verken som analyseras (*Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*), där den syftar på pianistens dubbla stämmor, pianots klang och den sångröst som ska brukas.

Musikverk. Den dialogiska musikanalysen kommenterar också begreppet musikverk, vilken som ontologisk fråga är ett komplicerat och omdebatterat diskussionsämne i musikforskningen (Torvinen 2007, 155 ff.; Talbot red. 2000; Goehr 1992, Ingarden, se Kurkela 1985). Goehr uppmärksammar de historiska och kulturella omständigheter kring år 1800 som hör samman med tillkomsten av begreppet musikverk och dess förståelse i dagens musikforskning.²⁴ Att förlägga tidpunkten för musikverksbegreppets uppkomst just till början av 1800-talet är betydelsefullt ur ett disciplinhistoriskt perspektiv, eftersom den moderna musikvetenskapen skapades vid den här tiden (Huttunen 1994, 3 ff.).²⁵ Musikverksbegreppets förståelse som ett oföränderligt, abstraherat och unikt objekt, liksom musikvetenskapens gestaltning i tidigt 1800-tal, påverkades starkt av de samtida estetiska pamfletterna.²⁶ Även musikanalysen som disciplin (ibland kallad ”normativ” eller ”traditionell” musikanalys), tog till sig uppfattningen att förstahandsobjektet för analys är musikverket, som kännetecknas av musikens ”bestående strukturer”, avläsbara i partituret.²⁷ Dessa representeras av parametrar som form, melodi, rytm och harmoni.²⁸ Uppfattningen om

²⁴ Goehr har blivit ifrågasatt både när det gäller fastställandet av tidpunkten för musikverksbegreppets ”uppkomst” och teorin om hur musikverksbegreppet uppfattades och användes innan denna brytningspunkt. Exempelvis Samson (2000, 111) försöker betrakta historiens gång på ett något mindre lineärt sätt, och hävdar att det under första hälften av 1800-talet skedde inte bara ett utan flera skiften i den utövande musikkulturen. Enligt Samsons efterforskningar existerade det i begynnelsen av seklet en ”personorienterad” kultur, som motsats till en ”genre- och framförandeorienterad kultur” (ibid., 110), vilken ”återvände” i mitten av seklet. Fastställning av en brytningspunkt, menar Samson (ibid., 111) kan se annorlunda ut ur det perspektiv, som musicerandets praxis ger. Den här detaljen visar hur studier i det musikaliska framförandet och musikfilosofisk forskning delvis gått skilda vägar.

²⁵ Huttunen talar om ”modern musikvetenskap”, alltså i disciplinär kontext. Musikvetenskapen kom allra först att präglas av en indelning i historisk och systematisk (teori och analys) musikvetenskap, vilken är fortfarande en förhärskande indelning vid musikvetenskapliga institutioner i Tyskland och ställvis även i Norden. Den anglosaxiska musikforskningen skiljer däremot mellan *musicology* och *music theory/analysis* (se exempelvis Samson 1999, 35).

²⁶ Den mest kända och omdebatterade är kanske E.T.A. Hoffmans, som var den första att presentera idén om musiken som struktur, strukturernas självtillräcklighet och deras interna funktionsdynamik (Dahlhaus 1989; Chantler 2006, 63–66). Man måste dock beakta förhållandena för texternas uppkomst: de har uppkommit då den tyska kulturen behövt hävda sig under napoleontidens förtryck och den franska kulturens hegemoni; och detta har gjorts genom betoning av den tyska kulturens ”andliga” karaktär (Wahlfors 2013, 241; Rumph 1995).

²⁷ Det är värt att notera att diskussionen om relation mellan verk och framförande också kan gå åt det andra hållet. Musikverk används så att det förstärker musikanalys-begreppets position: ”Framföranden *av* verk” innebär att analysobjekten är det oföränderliga verkets sinsemellan avvikande tolkningar.

²⁸ Musikerns relation till en ”traditionell” analysparameter som harmoni kunde illustreras genom följande exempel: identifiering av harmonier är en central färdighet för continuo-musiker i barockmusik. Men

musikverksbegreppet har enligt Goehr påverkat den västerländska konstmusikkulturen som helhet, den har gått hand i hand med musicerandets kultur. Ur musikerperspektiv är det dessutom intressant att notera den skillnad som på 1800-talet etablerades mellan att öva och framföra musik (Goehr 1992, 192–193).

Analytiska riktningar, som fokuserar på något annat än de ”traditionella” parametrarna, definierar sig genom attribut: kulturell musikanalys, fenomenologisk musikanalys och liknande. Även dialogisk musikanalys kan räknas bland sådana, liksom de analyser som efter det analyserande subjektet kallas för exempelvis *musician's* eller *performer's analysis* (Rink 2002; Cervino 2012), eller efter instrumentets intresseområde för ”pianistisk” analys (Rahkonen 1994; Lettberg 2008).²⁹ För analyser där musikerns perspektiv åberopas är en gemensam agenda att ifrågasätta musikerns roll som passiv förmedlare eller interpret och i stället lyfta fram rollen som ett aktivt subjekt, som genom sin verksamhet är en konstruktör av hur musiken tar gestalt (Korhonen-Björkman 2012a).³⁰ Musikerns verksamhet kan påverka såväl lyssnarens (Lettberg 2008; Barolsky 2007) som musikerns egen uppfattning om musiken. Musicerandets perspektiv kan exempelvis ge upphov till nya ”musikervänliga” parametrar som instrumentalkvaliteter (fi. *soittimellisuus*; se Marin 2010; Korhonen 2006; Mäkelä 1987), vilket kan betraktas som ett redan etablerat framföranderelaterat musikanalytiskt begrepp (kapitel 2.4).

Utän att jag ger mig in på en mer omfattande filosofisk diskussion finns det skäl att dra riktlinjer för vad verk innebär i just den här studien. I det jag uppfattar som *Jolas verk* kan det ingå detaljer ur enstaka övnings- och konsertsituationer, sinsemellan avvikande tolkningar, samt sådana detaljer, som kan motiveras endast med hjälp av den fysiska spelerfarenheten. ”Verkanalys” och ”analys av musicerandet” kan inte här betraktas som olika företeelser. Paralleller kan dras mellan musikerns verkrelation och -uppfattning och den dialogiska musikverksuppfattningen, som utmanar musikverkets oföränderlighet och påpekar att verket existerar i ett nätverk av olika aktörer – parter i dialog – samt tidigare komponerad musik. Gestaltning genom olika framföranden och tolkningar innebär en dynamisk, föränderlig verkuppfattning; dessutom har musikern en speciell plats för ett verk i det nätverk som utgörs av de kompositioner som hon tidigare spelat. När en musiker läser en nottext som är skriven för det egna instrumentet, läser hon samtidigt in impulser för verksamhet, spelrörelser; de fungerar för henne som ett slags ”imperativa symboler” (Ingarden, se Kurkela 1985). Nottexten ger således för en musiker en annan typ av information än för den läsare, som inte associerar notbilden till konkret fysisk verksamhet. I den här avhandlingen undersöker jag särskilt skillnaden mellan sådana tolkningar, där musikern i princip har

identifieringen är bara en förutsättning för att en musiker ska kunna spela, och inte särskilt intressant. Musikerns analys av dessa skulle i stället fokusera på vad man *gör* med dessa harmonier, efter att man identifierat dem.

²⁹ Alternativa begrepp är också omskrivningar som ”analys av musik” som jag tidigare odlat (Korhonen-Björkman 2012b), men i den här avhandlingen håller jag mig till musikanalys med adekvata attribut (dialogisk musikanalys).

³⁰ Detta musikerns analysperspektiv ska inte förväxlas med analys av framföranden, tolkningar eller interpretationer av ett specifikt verk (Rink 2002, 37; se nedan). Det här tolkas i det musikvetenskapliga och -analytiska paradigmet så att verket uppfattas som måttstocken, mot vilket avvikelser, tolkningar, granskas.

färdigheten att spela ett specifikt verk, jämfört med den situation att hon *faktiskt spelar* (se även Korhonen-Björkman 2012a). I det faktiska spelandets situation kan verket betraktas ur ett fysiskt och kroppsligt perspektiv, som inte till fullo kan uppnås genom att observera musicerandet utifrån. Musikverket är dessutom en del av musikerns verbalt artikulerade verklighet, en part i en fysisk verksamhet, och liksom partituret en oskiljaktig del av den västerländska konstmusikens och musicerandets kultur (Välimäki 2002).³¹ För musikern är ett musikverk en enhet som hon övar på och som ska bli en meningsfull klanglig helhet för både musikern själv och för lyssnaren. För musikern handlar meningsfullheten också om den fysiska spelkänslan, att hon är bekväm med de olika tekniska utmaningarna och har en känsla av att hon bemästrar dem. ”Musikverk” är ett begrepp som musikern inom västerländsk konstmusik vuxit upp med då hon lärt sig instrumentspelets grunder och införlivats i en kultur som kännetecknas exempelvis av att konsertframföranden byggs upp med hjälp av individualiserade musikverk, inlärdas med hjälp av partiturets notskrift, framförda i en successiv ordning. Även då konsertprogrammen avviker från det konventionella, exempelvis så att man utelämnar satser, gör förändringar i den givna notbilden eller på annat sätt ”söndrar” konventioner, är ”musikverk” så etablerat för både musiker och konsertpublik att tankar knutna till en sådan enhet knappast kan undvikas.³²

Konstnärlig forskning. Som verksamhetsform är konstnärlig forskning (en. *artistic research*; även *practice based research*, *research through practice*, *research in and through the arts*, i Sverige *konstnärligt utvecklingsarbete*, se Jullander 2007, 75; Kurkela 2004; Korhonen-Björkman 2010, 3,10) betydligt äldre än dess organisation i akademiska institutioner.³³ Akademiserandet har att göra med samhällets förväntningar om systematisering av utbildningar, även konstnärliga (se exempelvis KKK 2007, 29).

I konstnärlig forskning interagerar konstutövande och forskning på olika sätt, men *hur*, råder det olika uppfattningar om i olika länder, institutioner samt dessutom inom olika konstarter (se kapitel 2.1.5). Ämnet är komplext att diskutera, men så högaktuellt, att en studie där forskarens eget musicerande har en central position bör på något sätt relateras till området. Sibelius-Akademien profilerar sig i samhället som en konstnärlig institution. Min erfarenhet

³¹ Riikonen (2005), som forskat om flöjtisters erfarenhet att spela Kaija Saariahos musik, avstår helt från verkbegreppet. Samtidigt tycker jag att hon riskerar att ta avstånd till musicerandets praxis. Enligt Riikonen (ibid., 37), gäller spelerfarenheten ”musik komponerad av Kaija Saariaho” (*Kaija Saariahon säveltämä musiikki*), i stället för ”Kaija Saariahos verk” (*Kaija Saariahon teos*). Den här formuleringen kan betraktas som ett uttryck för decentralisering av makt, i vilken kompositörens auktoritet och ”äganderätt” till produkterna av den kreativa verksamheten (musikverken) inte längre är en självklarhet. Riikonens distansering av verkbegreppet underlättar frigörelse från musikverksdebatten.

³² Musikerns musikverksrelation kunde undersökas på filosofisk basis, exempelvis genom en reflektion över den ontologiska skillnaden mellan musikverk och framförande. Musikverket existerar ju för musikern även innan hon spelat (eller hört) det: bara det finns kunskap om dess existens räcker. Å andra sidan så byggs en större del av verkets existens och karaktär just genom musikerns egen erfarenhet i ett verk man aldrig hört förut.

³³ IRCAM, centrum för elektroakustisk komposition och musikforskning grundades i Paris 1977 under ledning av Pierre Boulez, men hade flera år innan varit under planeringsstadiet. IRCAM kan kallas ett slags pionjär på området, utanför universitetsinstitutionerna. Det representerar också forskning i ett ”musiklaboratorium”, vilket sammanför på ett intressant sätt experimentella naturvetenskaper och konstnärligt hantverk. Nyare självständiga forskningscentra, som visserligen samarbetar med universitet är exempelvis Orpheus Research Centre in Music i Gent, Belgien, där jag var gästforskare under våren 2012.

av diskussioner i olika nationella och internationella forskningssammanhang har visat att en doktorand vars centrala, tydligt artikulera utgångspunkt är den egna spelerfarenheten och som därtill har en institutionell anknytning till Sibelius-Akademien, i första hand uppfattas som en representant för konstnärlig forskning och konstnärlig doktorsexamen.³⁴ Forskarens eget musicerande som en central del av forskning kan dock också ingå i vetenskapliga lärdomsprov, som i den föreliggande studien samt exempelvis Järviös (2011), Wahlfors (2013) och Talvitie-Kellas (2010) avhandlingar. I den här avhandlingens diskussion förstås konstnärlig doktorsexamen och konstnärlig forskning inte som synonyma, utan den senare är ett bredare verksamhetsfält än den förra: jag ser att *själva forskningen* positionsbestämning på en axel som konstnärlig – vetenskaplig inte är lika enkel att göra som utbildningarnas kategorisering, för en sådan indelning ställer konstnärliga och övriga (som vetenskapliga) intressen mot varandra och uttrycker dessa som generella egenskaper (se även Korhonen-Björkman 2010). Kan man tala om generell konstnärlighet och generell vetenskaplighet? Utesluter de varandra eller kan det finnas olika slags kombinationer och mellanformer? Frågeställningarna är intressanta och tangerar löst avhandlingens principiella frågor, som det konstnärligt associerade musicerandet i den reflektivt och disciplinärt associerade analysen. Jag kommer inte att ägna mig åt en filosofisk diskussion i området, men kommenterar inledningsvis relationen mellan några av den här studiens centrala begrepp. Exempelvis analysbegreppet har konnotationer som handlar om vetenskapliga intressen. Musikern är å andra sidan en individ, vars unika erfarenhet ibland prioriteras under analysens gång och i dess resultat. En annan term som aktualiseras i mitt eget spelande är autoetnografi, som i princip kommer från den vetenskapliga sidan, men vars användning i samband med konstnärlig verksamhet (Järviö 2011) kan få helt andra uttryckssätt än i exempelvis autoetnografiska studier om vardagslivet (exempelvis Uotinen 2010; se kapitel 3.6.).

Intryck och inslag från konstnärliga forskningssynvinklar är i den här avhandlingen exempelvis musikerperspektivets betoning och forskarens praktiska musicerande. Som konstnärlighet kan uppfattas också ett metodologiskt nytänkande, i det här fallet att forskningsmetoden anpassas efter musikerns intressen (FF 2015, 5; se även Pulkkinen 2014, 13), dock inom ett vetenskapligt format (Jullander 2012, 113).³⁵ I analyserna ges ibland företräde åt det subjektivt upplevda, snarare än ett sökande av gemensam förståelse och ”korrekthet” (se

³⁴ Doktorutbildningen vid Sibelius-Akademien är indelad i konstnärsutbildning (konstnärligt lärdomsprov) och forskarutbildning (vetenskapligt lärdomsprov) och innovatorutbildning, i vilken doktoranden måste i enlighet med finländsk lagstiftning välja antingen en konstnärlig eller en vetenskaplig betoning. Sibelius-Akademins forskning i traditionella musikkonstvetenskapliga discipliner som musikteori, *performance studies*, musikpedagogik och musikhistoria är mindre kända i både den akademiska världen och i samhället. Notera att annorlunda terminologi tillämpas i Sverige, där termen ”konstnärlig forskarutbildning” tillämpas (Korhonen-Björkman 2010; KKK 2007).

³⁵ Enligt Jullander (2012, 113) är Lena Weman Ericssons (2009) avhandling, i vilken ett historiskt medvetet framförande av Bachs musik diskuteras ur flöjtistens perspektiv, ett exempel på förening av ett vetenskapligt format i samband med konstnärlig forskning. Konstnärligheten består i att ”musikerns estetiska intressen” kan få företräde framom ”historisk korrekthet” (Jullander 2012, 113). Anmärkningsvärt är att Weman Ericsson både presenteras och presenterar sig själv som musiker, vilket kan väga tungt i den konstnärliga vågskålen.

även Jullander 2012, 113).³⁶ Studien har en praktisk (*practice based*) bakgrund, då övning och konsertframföranden beledsagat forskningens gång. Det praktiska utgör dock inte endast en bakgrund, då musicerandet och dess betydelse tas explicit upp i själva forskningstexten. Klingande material, som ibland ingår som bilaga till konstnärliga undersökningar i musik, har av praktiska skäl inte varit möjligt att foga till den här avhandlingen, men de konsertinspelningar avhandlingen hänvisar till (HKBmus 2010; HKBmus 2012) är tillgängliga av författaren vid förfrågan.

Musiker. Med musiker avses i den här undersökningen en person som klarar av att spela den Jolasrepertoar som granskas. Repertoaren kräver tekniska och musikaliska färdigheter på en relativt hög nivå. Både intervjupersonerna och jag själv har en bakgrund med instrumentspelsstudier på musikhögskola. Jag beaktar dock individuella variationer i musikerskapet och musikeridentiteten hos intervjupersonerna och mig själv, i enlighet med tanken om det individuella och enskilda i kunskapsproduktionen (Uotinen 2010, 179). Jag beaktar hur musikerns bakgrund och erfarenheter påverkar analysens gång och resultat. I anslutning till min egen och intervjupersonernas övning av Jolas musik har jag noterat existensen av en viss professionell attityd, vilken yttrar sig bland annat i form av intresse och vilja för detaljarbete.³⁷ Jolas musik hör inte till standardrepertoaren och det har förutsatts specifika, ibland slumpmässiga omständigheter för att musiker ska ha kommit att spela det. Den professionella attityden handlar också om att kunna tackla svårigheter och att hantera osäkerhetskänslor på ett professionellt sätt även om musiken inte tilltalar utövaren omedelbart (se kapitel 4.2). Själv kom jag över *Signets. Hommage à Ravel* då jag bekantade mig med repertoaren för en tävling som i sin helhet var tillägnad 1900-talets musik (se vidare inledningen till kapitel 3). Mina intervjupersoner, pianisten Maria Kallionpää, cembalisten Petteri Pitko och cellisten Juho Laitinen, hade sökt sig till kompositörens mästarkurser (se kapitel 3.2).

Musikerbegreppet kommenterar också den här avhandlingens forskningsmetoder. Till sin karaktär har intervjuerna varit expertintervjuer (Alastalo 2005; se kapitel 3.3): diskussionerna har försiggått mellan musiker som talar i egenskap av sin profession, och som har en gemensam erfarenhet av att ägna sig åt musik på heltid.³⁸ Musicerandet (det aktiva

³⁶ Den musikerns analys, som jag presenterar här, kommunicerar också med författare som talar från den ”konstnärliga sidan” (Mali 2004; Lettberg 2008; Marin 2010; se kapitel 2).

³⁷ Wahlfors (2013, 211–212; 311; se även Wahlfors 2012, 15) identifierar en skillnad mellan professionell och amatörmässig attityd till det musikaliska hantverket. Exempelvis litteraturforskaren Roland Barthes talar för amatörmusicerandet och dess emotionella och etiska fördelar. Wahlfors visar dock (ibid.) att där som amatörpianisten Barthes är ointresserad av att rota djupt i och nyanserat beskriva de pianospelstekniska detaljerna, är han som den professionella författaren dock intresserad av motsvarande i beskrivningen av hur man framställer en skriven text. Jag kan tänka mig att viss musik – som romantisk pianomusik – är mera mottaglig för en attityd av ”nöjesmusicerande” än exempelvis modern musik, särskilt sådan som inte spelats mycket förut. Utan färdiga förebilder i framförandet och utan kännedom om karaktären finns det ingen sinnesstämning man kan sätta sig in i innan man själv spelat in sig i musiken. Paradoxalt nog, utan de färdiga förebilderna är man mindre fri att skapa en egen tolkning.

³⁸ Expertnivåns betydelse klargjordes för mig vid intervjuerna med två av mina pianoelever (Anna 2008a och 2008b; Anton 2008a och 2008b): en elev – lärarrelation producerade olikartade intervjuer än en diskussion med de vuxna (se närmare kapitel 3.1).

övandet), tillsammans med närliggande aktiviteter (som undervisning och komposition) hör till intervjupersonernas och intervjuarens yrkesvardag.³⁹

I den här studiens förståelse av musikerskapet betonas det verkliga, fysiska spelandet. Jag avser här skillnaden i den betraktelseposition, som uppstår av att musikern faktiskt spelar ett verk, jämfört med att hon i princip har tillräckliga färdigheter att spela det (men av någon anledning inte gör det). ”Musiker” kontrasterar i det här avseendet med analytiker och/eller lyssnare, som är på ”andra sidan” av ett musikaliskt händelseförlopp (se exempelvis Rink 2002 red.). Dock ska det påpekas att jag betraktar en så enkelriktad syn på händelseförloppet som alltför schematisk. I andra avseenden kontrasterar musicerandet däremot inte med lyssnandet. Jag betraktar musikerns sätt att *lyssna* och *tänka* – ofrånkomliga delar av en analytisk verksamhet – som viktiga delar av musikerskapet. Tanken är alltså inte att musikerskapet i sig försvinner i en situation då man inte fysiskt spelar, men positionen och perspektivet till verket är annorlunda i och med den fysiska kontakten med instrumentet. Musikerskapet definieras således *inte* i den här avhandlingen genom negation (vad hon *inte* gör) utan genom att lyfta fram betydelsen för lyssnandet och analysätten *av vad hon specifikt gör*, alltså spelar (se även Korhonen-Björkman 2012a).

Övning, framförande, spelande, musicerande. Engelskans (*musical*) *performance* kan hänvisa till musicerande i olika sammanhang, exempelvis till övning eller ett framförande inför publik. Ett motsvarande mångtydigt ord saknas i svenskan. Ur musikerns perspektiv är en övningssituation och ett framförande olika slags händelser (se exempelvis Nummi-Kuisma 2010; Hytönen-Ng 2013). Övning är musikerns medvetna inlärningsarbete, vilken inte nödvändigtvis innebär att den helhet, som står i partituret, spelas från början till slut. För analysarbetets del ansluter jag mig till Rink (2002, 39), som hävdar att *musikerns* analys sker just i samband med övningen, inte under framförandets genomspelning. ”Analys av ett framförande” (se nedan) i den traditionella *analysis & performance*-forskningen avser att ett enstaka framförande granskas (se Lettberg 2008; Barolsky 2007 i kapitel 2.4.2). ”Musicerande” och ”spelande” används i praktiken synonymt i avhandlingen. Dessa ord syftar på den fysiska verksamheten vid ett instrument.

Musikerns analys. De ”traditionella” riktningarna i *analysis & performance* är grovt sett två: analys som hjälper till i inövningsprocessen, samt analys av ett specifikt framförande (Rink 2002, 37). Dessa riktningar grundar sig på tanken att analys *och* framförande (*analysis and performance*) är *olika* verksamhetsformer, som interagerar och som ger olika synvinklar till ett verk (exempelvis Rothstein 1995; Schmalfeldt 1985). Numera har man dock tagit fasta på framförandets roll i analysprocessen och dess inverkan på analysens resultat, vilket kan

³⁹ Om musikerns yrkesvardag se exempelvis Vehviläinen (2008). ”Musiker” som yrkestitel medför oftast en tanke om någon form av professionalitet, en tillräcklig nivå av tekniska och musikaliska färdigheter. Professionalitetens och musikertitlarnas innebörd varierar mellan olika grupper, kulturer och musikgenrer – exempelvis i USA kallas en pianist som spelar västerländsk konstmusik för *concert pianist*, i Finland tituleras aktivt konserterande pianister *pianotaiteilija* (”pianokonstnär”). Musikerskapet som ett socioekonomiskt begrepp har undersökts exempelvis av Finnegan (1990), som tillämpar ett intressant kontinuum med polerna professionalitet – amatörskap, där även samma individ i olika livssituationer kan hamna på olika ställen.

betraktas som en synvinkel som avviker från de två första. Den försöker betrakta spelandets fysiskt-kroppsliga verksamhet som en oskiljaktig del av musiken, så att formen ”analys och framförande” till och med kunde ifrågasättas.⁴⁰ I den här avhandlingen presenterar jag analys som baserar sig på musicerandet, och ansluter mig till studier av typen *performer's analysis* (exempelvis Cervino 2012). I musikerns analys kan framföranderelaterade ämnen, vilka baserar sig exempelvis på klang och rörelse och inte alltid kan påvisas i partiturets visuella bild, diskuteras parallellt med ämnen som syns i partituret. Detta skapar en hel del utmaningar och prioriteringsbehov för presentationssätt i skriftlig form (se vidare i kapitel 1.5). Av *analysis & performance*-områdets många forskningsgrepp är de dialogbaserade särskilt intressanta för den här avhandlingen. Dialogerna kan vara konstruerade (Schmalfeldt 1985) eller basera sig på verkliga samarbeten (Leong & Korevaar 2005; Clarke & al. 2005). I dessa är kommunikationssättets roll för kunskapsproduktionen intressant att spegla mot de musikerintervjuer, som jag gjort; därtill också aktörernas roller: vem analyserar, vem musicerar (se även Korhonen-Björkman 2012a).

Analysis & performance utgör en del i det större *performance studies*-fältet, där man intresserar sig bland annat för övningsprocesser (se Williamon 2002 red.) och över huvud taget fäster uppmärksamheten vid framförandet som musikens essens (Cook 2003).⁴¹ För den här studien ska det påpekas att eftersom jag betraktar övningserfarenheten som en faktor som påverkar uppfattningen om verken, kan den här studien sägas befinna sig i gränslandet mellan studier av typen ”musikerns analys” (Cervino 2012; Marin 2010; Lettberg 2008; Rink 2002; Rahkonen 1994) och studier, där den personliga spelerfarenheten i anslutning till särskild musik granskas (Järviö 2011; Le Guin 2006; Mali 2004; även Wahlfors 2013).⁴²

1.4 Material och praktiska metoder

Forskningsmaterialets helhet består av intervjuer och övriga diskussioner, egen spelerfarenhet med övningsdagböcker, inspelningar av olika slag (konsert- och övningsinspelningar samt kommersiella inspelningar) och partitur. ”Tvåvägsmetoden” är en metod

⁴⁰ Under workshopen ”Re-thinking Analysis and Performance” i University of London 19/11 2014 frågades det huruvida vi fortfarande kan tala om *analysis and performance*. Det efterlystes sådana analytiska grepp, som kan beakta spelerfarenhetens perspektiv, exempelvis hur man kan tala om musikens kinestetiska dimension.

⁴¹ Cooks (2003) tes ”musik som framförande” (*music as performance*) kan betraktas som en kommentar till debatten om musikens ontologi, trots att han egentligen inte konfronterar begreppet musikverk. Cook diskuterar frågan om vad som ska representera *musik* och jämför framförandet (*performance*) med partitur (*score*), som han liknar vid ett manuskript (*script*). På det här sättet ger Cook uppmärksamhet åt musikens klingande verklighet och lyssnarperspektivet (se exempelvis Välimäki 2005; Stockfelt 1988). Ur musikerperspektiv är det behändigt att kalla partituret för musikerns ”manuskript” eftersom man då kan understryka vikten av musikerns arbete. Men problemet är att även om Cook verkar tala för musicerandets betydelse presenterar han ”framförandet” som en icke-personlig, generell händelse och förbiser det faktum att den i praktiken är beroende av individuella musikers fysiska ansträngningar.

⁴² Det faktum att musikens verksamhet fått plats varken inom musikvetenskapens verkbegrepp eller inom musikanalysen har enligt min uppfattning fått följderna att områdena forskning i instuderingsprocesser/spelerfarenhet och forskning om musikverk/”musiken själv” gått sina egna vägar som olika riktningar.

som eftersträvar ett beaktande av fler än ett perspektiv på ett verk.⁴³ Som ”två vägar” förstås ett parallellt beaktande av spel av och tal om musik, vilket jag föreslår som ett sätt att belysa karaktären i musikerns analys. ”Två vägar” representeras dock också av mitt eget spel och intervjuerna som olika ingångar.

Det är viktigt att notera att just mitt eget musicerande är undersökningens praktiska bas, närvarande i alla de fyra verk som analyseras mer grundligt.⁴⁴ Intervjuernas och de andra diskussionernas roll varierar i varje verk. Eftersom jag har sådant material med som endast jag själv spelat, men som inte varit föremål för intervjudelen, har jag möjlighet att granska också följande fråga: *kan intervjuer och diskussioner med andra musiker ha möjlighet att tillföra specifika insikter i spelbaserad analys, och vilka är dessa insikter i så fall?* Påverkar intervjuerna relationen till de verk, som jag spelat? Frågan från det andra hållet (vilken ur forskningssynpunkt är mer konventionell) gäller också: hur påverkar mitt eget spel tolkningen av intervjuerna? I granskningen av den ömsesidiga påverkan tillämpar jag ett perspektiv som överskrider jämförelser inom enstaka verk.

Det heterogena läget medför också att analyserna av de olika verken tillsammans utgör en analytisk helhet, där olika ingångar påverkar varandra. *Ó Bach!* och *Signets. Hommage à Ravel*, som inte betraktas genom någon av de tre intervjupersonernas erfarenheter, utan endast genom mina egna, skulle ses i ett annat ljus utan analyserna av *Mon ami* och *Auprès*, i vilkas granskning intervjuerna har en betydande roll. Dock är andra musikerröster ingalunda uteslutna ur den förstnämnda gruppen, utan jag låter intervjukommentarerna föra dialog med dem. Tvåvägsmetoden ger en konkret möjlighet att jämföra musiker- och lyssnarperspektiv. Dessutom fungerar de dubbla betraktelserna som dialogiska sinsemellan.

Med analytisk helhet hänvisar jag också till min erfarenhetshistoria med verken som betraktas (se inledningen till kapitel 3). Övningen av *Signets. Hommage à Ravel* representerar mitt första möte med Jolas musik, och övningen av *Ó Bach!* en situation, där jag redan hunnit öva in fem andra Jolasverk och skapat mig en uppfattning om vad jag borde förvänta mig. Verken inövning har med andra ord skett under olikartade förhållanden.

1.5 Avgränsningar och prioriteringar

Musikerns analys beaktar frågor som berör musikinstrument och relationen till dem. Jag knyter musikerns relation till sitt instrument och frågor om instrumentalkvaliteter i första hand till de verk som granskas.⁴⁵ Spelerfarenheten reduceras i studien inte bara till en implicit bakgrundsfaktor. Det kommer att behövas en viss mängd med beskrivning av konkret övning och framförande, inte minst på grund av den metodologiska utvecklingen jag eftersträvar. Intervjupersonernas erfarenheter artikulerades i intervjuerna. När det gäller

⁴³ Även samarbetsbaserade *analysis & performance*-studier som Clarke & al. (2005) har beaktandet av flera perspektiv som ambition, men tanken är ofta den att varje aktör representerar sitt perspektiv.

⁴⁴ Jag strävar dock inte efter att binda begreppet tvåvägsmetod enbart till musikerns egen analys.

⁴⁵ Instrumentalkvaliteter är ett analytiskt begrepp som har att göra med instrumentidiomatiska frågor, men är också ett stilbeskrivande begrepp (Mäkelä 1987). Se vidare i kapitel 2.4.4.

min egen erfarenhet, baserar sig vissa beskrivningar på övningsdagböcker (Korhonen-Björkman DB 2010 och Korhonen-Björkman DB 2012) och fungerar på liknande sätt som intervjuerna som hänvisningsmaterial; andra baserar sig på i efterhand nedtecknade tolkningar av erfarenheten.⁴⁶ Beskrivning av konkreta övnings- och framförandesituationer begränsar jag av utrymmesskäl och organisatoriska skäl till tre områden. Det första är de övningsomständigheter, under vilka musikerna har övat Jolasverken samt övningens processkaraktär. Dessa har påverkat synen på och attityden till verken. Det andra är avvikande speltekniker, som i större utsträckning än de traditionella kräver särskilt engagemang av musikern (Mali 2004; Riikonen 2005). Det tredje området av kommentarer gäller beskrivningen av sådana spelfigurer som spelas med traditionell teknik men som kan betraktas som särskilt utmanande och därför kan ta mycket plats på musikerns mentala karta av ett verk. Beskrivning av det konkreta spelandet är det sätt, som gör det möjligt att motivera analysens resultat i en skriven text.

Antalet verk som analyseras grundligare har behövt begränsas av utrymmesskäl. Valet grundar sig på en kombination av fem kriterier: 1) Jag har valt verken så att jag kan ägna uppmärksamhet åt kombinationen av intervjuer och min egen övningserfarenhet; därför har *Mon ami* och *Auprès* varit självklara val. 2) De övriga verken som analyseras grundligare, *Signets*, *Hommage à Ravel* och *Ó Bach!* utgör ramar till min personliga erfarenhetshistoria med Jolas musik: de representerar det första och det (hittills) sista Jolasverk jag spelat. *Ó Bach!* valde jag för detta avhandlingsprojekt för att (som i flera andra fall) titeln tilltalade mig, och det var en intressant detalj att *Ó Bach!* har komponerats samtidigt med att denna undersökning låg i startgroparna. 3) Det egna spelandets stora roll gör att celloverket *Épisode cinquième* inte tagits med bland de ”huvudsakliga” verken, även om cellisten Juho Laitinens kommentarer beaktas på relevanta ställen. Karaktären i Jolas musik på olika instrument som en jämförande, överordnad aspekt hanteras inte som en särskild analytisk kategori, men själv kommer jag att ur det egna spelandets mikroperspektiv kunna göra en jämförelse mellan piano- och cembalostil, vilken kommenteras i anslutning till verken. Även intervjupersonernas kommentarer om och reaktioner på Jolas skrivsätt för sina respektive instrument kommer att tas med som uttryck av instrumentkvaliteter.⁴⁷ Valet av verk har inte i första hand baserat sig på hur mycket övningstid jag tillägnat verken och hur ofta jag spelat dem på konsert: exempelvis *Pièce pour*, som jag har mest erfarenhet av i det här avseendet, har prioriterats bort på grund av utrymmesbrist och till förmån för övriga kriterier. 5) Det femte kriteriet är två teman i Jolas kompositörskaraktär jag valt att diskutera: inspirationen från tidigare musikstilar, samt sångröstens centrala position (huvudteman i kapitlen 4 och 5).

Avhandlingen fokuserar uttryckligen på analytiska insikter ur musicerandets perspektiv, och kompositörens ”auktoritet” kommer inte att åberopas för att ”verifiera” resultaten (Moisala 2001, 379). Även om perspektivet inte i första hand är kompositörens, kommer en sorts indirekt kompositörsröst fram redan genom det faktum, att intervjupersonerna diskuterat de verk de spelat med kompositören. Jolas egna kommentarer och åsikter ur de tryckta källorna

⁴⁶ Om användning av erfarenhetsbeskrivningar se också Järviö (2011, 92).

⁴⁷ Om avgränsningen och hierarkiseringen av intervjumaterialet i övrigt se kapitel 3.2.

(Serrou 2001 red.; Ramaut 1999 red.) och internetartiklar (Thurlow 2003) tas med i den utsträckning som de är relevanta och intressanta i relation till analyserna.

Som jag konstaterade i anslutning till forskningsuppgiften, kommer ämnen som behandlas i analyserna inte att kunna förutbestämmas, utan jag lämnar öppenhet för vad intervjudiskussionerna kommer att visa. Mina tidigare spelerfarenhetsbaserade samt inlästa kunskaper om Jolas musik har dock dragit riktlinjer för intervjufrågorna: jag har varit intresserad bland annat av hur intervjupersonen kommit att spela Jolas musik, vilken karaktär musiken har i relation till annan musik, särskilt i dess ”franska kontext” och hur musikern upplever spelbarhet (instrumentalkvaliteter).

1.6 Verktitlarnas roll i analyserna

Verktitlarna och deras betydelser är en del av analyserna. Jag introducerar verktitel-diskussionen genom en presentation av några titelgenrer i Jolas verk. En central titeltyp hos Jolas är *hommage*-genren (*Signets. Hommage à Ravel, Hommage à Purcell*), som diskuteras mer ingående i kapitel 4. Deklamatoriskt-humoristiska titlar som hänvisar till andra kompositörer, som *Ó Bach!* och pianotrion *Ah! Haydn* (2007) kan betraktas som varianter av den. *Hommage*-genren är nära den typen av verktitlar som inte direkt hänvisar till någon tidigare kompositör, utan i stället till en historisk kompositionsgenre, exempelvis *motet* som återfinns i fyra olika verk. Dessa titlar, tillsammans med vissa ”tillbakablickande” kompositionstekniska medel, som spår av stämföring och rytmisk flexibilitet från renässansmusiken, kan knytas till intertextbegreppets användning i musik (se kapitel 2.3).

Förhållandet mellan text och musik har fascinerat Jolas, och gett upphov till sådana kreativa lösningar som användning av tre olika språk i *O night oh ... !* (2001) för piano och kör. Det finns också litterära anknytningar som är mer subtila än konkreta användningar av texter (se vidare i kapitel 5). Här kan ytterligare nämnas titeltypen i de så kallade ”Épisode-verken”, vilken kan eventuellt vara ekon av Jolas intressen för litteratur och språk. ”Episoderna” är en samling av nio soloverk för olika orkesterinstrument, komponerade mellan 1964 och 1990. Den av Laitinen spelade *Épisode cinquième* (1982) är en av dessa. *Épisode* (episod) kan hänvisa till en berättelse, men också till epik. Den stora mängden ”episoder” vittnar om att titeltypen tilltalar Jolas.

Den så kallade ”bokstavsgenren” har en rebuskaraktär, eftersom titeln ibland måste gissas eller tolkas fram. Bokstavsgenren kan i sin hemlighetsfullhet betraktas som motsats till de överdrivet understrukna ”oh-verken”. I bokstavsgenren ingår bland annat *Calling E.C.* (1982), *Une journée de GADAD* (1983) orkesterverket *J.D.E.* (1966), och pianoverket *B for Sonata* (1972/73).⁴⁸ *B for Sonata* är kanske inte representativ för Jolas verk för pianosolo, dels på

⁴⁸ Jag associerade B:ets betydelse i *B for Sonata* på olika sätt: till uruppföraren Marie-Françoise Bucquet, som verket dessutom är tillägnat, och som en rebuskrivning av ”before sonata”. Betydelsen av bokstäverna i *Calling E.C.* är klar genom att verket är tillägnat kompositören Elliott Carter, men också indirekt, då tonerna e och c återkommer på olika sätt i verket. Bokstavslekar i verktitlar är på det hela taget vanliga;

grund av sin omfattning, dels är den i motsats till de Jolasverk som jag spelat ”tyngre” till klangkaraktär och notbild. Beställningsverk kan möjliggöra kodspråk mellan kompositör och musiker som inte talar på samma sätt till andra musiker. Om B:et i denna ”grande pièce” har kompositören nämnt att det hänvisar till ”Bali” efter en resa som kompositören företog; sonatgenren kom till genom uruppförarens önskemål (Serrou 2001 red., 230–231). Bakgrunden till titeln framgår dock varken ur partituret eller ur inspelningen (Jolas s.a.), vilket kan möjliggöra individuella associationer för en musiker. Verktitlarnas betydelser är, som analyserna kommer att visa, till en viss utsträckning personliga, inte generaliserbara sanningar.⁴⁹

Jolas intresse för den mänskliga rösten samt olika former av relationer mellan ord och musik (Jolas 1972; Korhonen 2006) har gett upphov till en mängd verktitlar som innehåller ordet ”lied” i olika sammansättningar. Den melodiska karaktären som Jolas musik ofta förknippas med (JL 2008: 18) står i intressant kontrast mot *avant garde fragmentation* (Thurlow 2003).

Om titlarnas användning i den löpande texten ska det nämnas att jag använder *Mon amis* långa underrubrik, *Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant* (en arietta att sjunga och spela för en kvinnlig pianist eller ett barn) endast där som det är skäl att diskutera dess innehåll. Titeln *Signets. Hommage à Ravel* används i sin helhet i regel bara när titeln nämns för första gången i varje huvudkapitel och dessutom underrubrikens innehåll diskuteras. *Ó Bach!* skriver jag framöver oftast utan utropstecknet, särskilt där som titeln används frekvent.

1.7 Forskarens musikskap

Min bakgrund är både i den akademiska musikkforskningen och i musicerandet: jag har tagit en pianopedagog- och pianistexamen; jag har arbetat som pianolärare och ackompanjator parallellt med universitetsstudier i musikkvetenskap. Efter filosofie magisterexamen har jag fortsatt med arbetet på både den praktiska och teoretiska sidan. Mina studier för doktorsexamen vid Sibelius-Akademiens forskarutbildning har möjliggjort praktiskt musicerande i anslutning till avhandlingsarbetet och till studierna. I den här typen av humanistisk forskning, delvis baserad på autoetnografi och med konstnärliga inslag, är det centralt att forskaren är medveten om sin bakgrund och position, och att dessa diskuteras, men en strikt definition är inte alltid nödvändig (Järviö 2011, 11; jfr Talvitie 2013).⁵⁰ I den här avhand-

man behöver bara tänka på Robert Schumanns verk. Om betydelsebildningar som initialer kan ge upphov till, se även Hovi (2013, 132).

⁴⁹ Den första egna association jag själv fick av B:et i *B for Sonata* hade varit ”Betsy” – kompositörens egen kommentar till sonatgenren kanske? Ett B fick jag också ur namnet Bucquet (ibid.).

⁵⁰ Järviö (2011, 11) påpekar att snäva positionsbestämningar ibland kan skapa missvisande kontexter: de termer som definierar personer är ofta laddade och känsliga, och därför är det ofta lämpligast att lämna identifieringen flexibel. Järviö benämner sig musiker, ställvis sångare-musiker, ibland som sångare-lyssnare, ibland som ”musiker-forskare” (fi. *esittäjä-tutkija* el. *muusikko-tutkija*, eng. *Performer-researcher*). Talvitie (2013) hållning är annorlunda, då hon ser skillnad mellan målsättningarna hos en ”musicerande forskare” (som hon själv som är verksam vid en musikkvetenskaplig institution) och en ”forskande musiker”, vars intressen, menar Talvitie (2013, 72–73), ligger främst i det egna musikskapet och vars verksamhetsmiljö är i konstuniversitet. Den första som artikulerade begreppsparet musicerande forskare – forskande musiker är troligen folkmusikkforskaren Heikki Laitinen (1991, 81; se även Kontturi & Tiainen 2007). Enligt Järviö

lingen definierar jag mig ogärna med beteckningar där musicerande och forskning skulle stå i någon form av hierarkisk relation till varandra. I den löpande texten benämner jag mig ”musiker” eller ”forskare” där dessa bäst passar i kontexten.

På cembalo har jag spelat relativt avancerad repertoar, men saknar sådan professionell utbildning och arbetserfarenhet som jag har som pianist. Jag började spela cembalo som övningselev vid Sibelius-Akademien. Därefter har jag fortsatt spela privat och på sommarkurser. Åren 2008–2010 bodde jag på en ort, där det inte fanns övningsinstrument tillgängliga för mig. Ett eget instrument fick jag år 2012. På cembalo har jag i praktiken helt koncentrerat mig på tidig musik, men utan att specialisera mig på någon särskild period. *Auprès* av Jolas är tillsvidare det enda moderna cembaloverk som jag spelat på konsertnivå. Min cembalistposition är alltså något annorlunda än min pianistposition, även om mitt musikskap och mina färdigheter som pianist också påverkar mitt arbetssätt i cembalo-spelet. Och tvärtom: den utökade praktiska kontakten med tidig musik har säkerligen påverkat mina tolkningar av relationen mellan tidig musik och Jolas musik.

1.8 Disposition

Avhandlingens disposition följer i stort ett traditionellt upplägg, med teoretiskt-metodologisk del (kapitlen 2 och 3) och praktisk del (kapitlen 4 och 5). Kapitel 3 ska dock inte betraktas enbart som ett förberedande kapitel, utan också som den första delen av den metodologiska reflektionen. I kapitel 2 diskuterar jag för den här avhandlingen centrala begrepp och forskningsområden vidare, särskilt musicerandet som erfarenhet, dialogisk musikanalys samt *analysis & performance*-områdets dialog- och samarbetsbaserade studier. Analyskapitlen 4 och 5 är tematiserade som ”musikens förflutna” respektive ”röst”. Dessa teman reflekterar, beskriver centrala karakteristika i Jolas musik (Thurlow 2003; Serrou 2001 red.; Ramaut 1999 red.), men utgör samtidigt uttryck för två olika dialogiska synvinklar. I kapitel 6 reflekterar jag över tvåvägsmetodens funktion, gör en sammanfattning av analysens resultat samt diskuterar principiella frågor i musikerns analys.

(ibid., 41) är kännetecknande för ”musiker-forskarens” position att det inte är möjligt att hålla isär ”forskning och dess tillämpning”. Det här är dock karakteristiskt för stora delar av humanistisk och tillämpad forskning.

2. DIALOGISKA PERSPEKTIV I MUSIKERNES ANALYS

Jag introducerar det här kapitlet, där analysens ”riktlinjer” dras, med en inblick i musikerforskningens relationer till kulturell musikforskning (kapitel 2.1.1). I kapitel 2.1.2 introduceras kort hur fenomenologiska synvinklar har använts i musik(er)forskning. I kapitlen 2.1.3 och 2.1.4 diskuteras musicerandet som en kultur, inom vilken en enskild musikers erfarenhet kan artikuleras och förstås. Musikererfarenheten engagerar också konstnärlig forskning i musik (kapitel 2.1.5), som ansluter till den allmänna konstnärliga forskningens mångfacetterade diskussionsfält. Dialogisk musikanalys (kapitel 2.2), som vuxit fram ur den kulturellt-kritiska musikforskningen, bygger i stor utsträckning på en kontextualisering av musiken. I kapitel 2.3 diskuteras jag intertextbegreppet och dess användning i musik. I kapitel 2.4 kommenterar jag *analysis & performance*-studier ur musicerandets och dialogers perspektiv. Notera att Kramers (1990) ”hermeneutiska fönster”, vilka tillämpas i kapitel 4.1, diskuteras redan i samband med kulturell musikforskning, även om ”fönstren” har mycket gemensamt med det intertextuella tänkandet.

2.1 Musicerandets kulturer och musikernes kunskap

2.1.1 Kulturell musikforskning och musikerforskning

”Kulturell musikforskning” (på finska *kulttuurinen musiikintutkimus*; på engelska *cultural study of music*) är ett oenhetligt område och förstås på olika sätt i olika länder och institutioner, vilket kan medföra begreppsliga förväxlingar och missförstånd (Sivuoja-Gunaratnam 2004, 70). Med kulturell musikforskning hänvisar man ofta till någon av de många grenarna av den ”traditionella” musikvetenskapens kritik – ”traditionell” är den musikvetenskap som har rötterna i Tyskland (bl.a. Leppänen & Moisala 2003, 72). Kritiska grenar är musiketnologin eller den linje, som benämns *new musicology* (USA) eller *critical musicology* (Storbritannien).⁵¹ Även andra varianter förekommer: I Sverige talar den med nytänkande associerade ”Göteborgsskolan”⁵² om ”critical ethnomusicology”, en allmänbetckning på bland annat etnografiska studier, studier i andra musikkulturer, *new musicology* och diskussion om postmodernism. Ett gemensamt intresseområde, som Edström (1997, 22 ff.) nämner, är ”de

⁵¹ En terminologisk variant på finska är *kritisistinen* (Välimäki 2002), som kunde översättas till ”kritisistisk”. Vanligen talar man dock på finska om *kriittinen* (kritisk).

⁵² ”Uppsalskolan” har å andra sidan fokuserat på historia och teori av västerländsk konstmusik (Edström 1997, 18). Själv studerade jag vid Uppsala universitet hösten 2005 just ”traditionellt musikvetenskapliga” ämnen.

Andras musik” (*the Others' music*).⁵³ Kulturella och kritiska riktningar lyfter fram frågor om kroppslighet som likvärdiga med intellektet (se även Cavarero 2005), och gör omtolkningar av musikens historia så att berättelsen om (den manlige) mästarens ”storverk” kommer att ifrågasättas (Välimäki 2002; Sivuoja-Gunaratnam 2004). Välimäki (2002, 67) noterade dock redan för över ett årtionde sedan att kulturell musikforskning inte längre kan betraktas som en kritisk röst utan att den har blivit etablerad musikvetenskap.

Musiketnologin kan genom forskning om musikers funktion i sociala sammanhang (exempelvis Finnegan 1990; Järviluoma 1997) betraktas som pionjärdisciplin när det gäller intresset för musicerandet som verksamhet. Här, liksom i kulturell musikforskning, betraktas musicerandet som en del av den mänskliga kulturen (Rink 2003, 303).

Central tes för kulturell musikforskning är tanken om att musiken inte är fri från värdeladdningar; musiken genomsyras av samhällets normer och maktrelationer. En gemensam nämnare kunde även vara ett ”kritiskt nytänkande” av grundläggande begrepp som frågan om vad musik *är* (Cook 2003) och traditionella discipliner som musikhistoria (Wegman 2003). Inom den anglosaxiska musikforskningen kan antologin *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (Clayton & al. 2003 red.) betraktas som en central översikt över de ”alternativa”, alltså kulturellt-kritiska synvinklarna i musikforskning. I bokens introduktion noterar Middleton (2003, 9) att betydelsefullt för kulturell musikforskning är konstruktionen av betydelser (*meaning*) och hur betydelserna yttrar sig, samt produktionen av subjektivitet och identitet (se även Leppänen & Moisala 2003, 71–72).⁵⁴

De kulturella och kritiska musikforskningsriktningarna har dock inte endast ifrågasatt den ”västerländska konstmusikens” värderingar utan tillsammans med musiketnologin öppnat dörrar för nya synvinklar inom de gamla disciplinerna, genom ett emancipatoriskt

⁵³ Som Sivuoja-Gunaratnam (2004, 61) påpekat, kan ”de andras” dock komma att fungera som en kategoriserande, distanserande stämpel: erkännandet av det som är ”främmande” (andra kulturers musik) görs genom ett aktivt undertryckande av det som står närmast (västerländsk konstmusik, musikvetenskapliga metoder). Sivuoja-Gunaratnam (ibid.) talar om problemet av så kallad ”anonymisering” av termer som ”traditionell musikvetenskap”, vilket innebär att kritikern inte namnger den forskning/forskare, som kritiken riktar sig mot. Exempelvis Leppänen & Moisala (2003) anklagar ”den traditionella musikvetenskapen” för påståendet om att den västerländska konstmusiken som konstform är ”neutral” och befinner sig över de mänskliga svagheter. Vidare menar Leppänen & Moisala (ibid.), utan konkret föremål för kritik, att ”den traditionella musikvetenskapen” förnekat att även musiken och musicerandet, liksom andra kulturprodukter och verksamhetsformer, består av inbyggda maktrelationer. Självt läser jag den här typen av texter som pamflettartade diskussionsväckare. En liknande nyans känner jag igen i de måleriska sätt som förespråkare för konstnärliga forskningssynvinklar utmanar den akademiska forskningen (Hannula & al. 2003; Coessens & al. 2009, se också kapitel 2.1.5). Leppänen & Moisala artikel ingår i *Johdatus musiikintutkimukseen* (Introduktion till musikvetenskap, Eerola & al. 2003 red.), vilken fått kritik för att på delvis slumpmässig basis lyfta fram, kategorisera musikforskningens riktningar i huvudsak efter de expertisområden, som författarna för respektive kapitel råkar representera (exempelvis Suutari & Paukunen 2004). Jag betraktar dock boken som en grundläggande *lärobok*, där vissa förenklingar måste accepteras. En mer mångfacetterad, ifrågasättande överblick av musikforskningen hade resulterat i en tämligen komplicerad studie.

⁵⁴ I vissa fall definieras kulturell musikforskning som det ”bättre”, mer etiska, samtidigt mera jordnära och kritiska alternativet, vilket sammanfattas i begreppet ”kulturell kontext” (Leppänen & Moisala 2003).

forsknings- och kunskapsintresse.⁵⁵ Exempelvis: ett skrivet partitur och notläsning kan betraktas som den västerländska konstmusikens kutym och kultur (Välimäki 2002, 77–78)⁵⁶, och även de musiker som är verksamma inom den västerländska konstmusikens genrer har varit föremål för sociologiskt och psykologiskt forskningsintresse. Forskningen har gällt bland annat specifika yrkesgrupper, som toppmusiker (Maijala 2004), lärare vid musikinstitut (Broman-Kananen 2005; Huhtanen 2004) och kantorer (Tiitu 2009; Ryyänen-Karjalainen 2002). Musikerforskningen har tagit fasta vid identitetsbegreppet, som knyter både till sociologi och till psykologi. Forskning om musikeridentiteter berör också yrkesgruppsforskningen som nämnts ovan; den knyter till instrumentrelationen (Riikonen 2005; Mali 2004), övningsprocessen (Järviö 2011) och sträcker sig ända till det konstnärliga forskningsfältets intresse för forskarens konstnärsidentitet (se kapitel 2.1.5).

Kulturella och kritiska riktningar, feministisk, genus- eller queerforskning i musik, och olika poststrukturalistiska och dekonstruktivistiska synvinklar har lyft fram undgängömda företeelser i musiken och skapat alternativa synvinklar i forskningen (Välimäki 2002). Ett av de mest kända exemplen är ”upptäckten” av kvinnliga kompositörer och deras musik (Citron 2002 [1993]). Susan McClarys uppmärksammade *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality* (2002 [1991]) analyserar på ett radikalt sätt olika genrer av musik, med den gemensamma agendan att visa hur musiken återspeglar, precis som alla kulturyttringar, bland annat samhällets strukturer av maktförhållanden, stereotyper av vad som är ”kvinnligt”: olika metaforer i diskussion om musik, som ”kvinnliga kadenser” (*feminine endings*). Feministiska synvinklar i musikerforskning har också producerat fram idéer om hur kompositörens kön återspeglas i musikverken; det skulle med andra ord produceras särskild ”manlig” och ”kvinnlig” musik efter en kvinnlig och en manlig erfarenhetsvärld (exempelvis Citron 2002). Det är en tanke som jag själv tar avstånd från och som i själva verket inte är så högaktuell längre. Det är svårt att på fullt allvar tänka att kvinnliga kompositörers musik (stil, struktur, teman) skulle ha flera gemensamma drag med varandra än med någon godtyckligt vald manlig kompositör.

När det gäller Betsy Jolas musik är jag inte i första hand intresserad av att diskutera huruvida hennes verk återspeglar hennes kön, eller om det finns särskild anledning att spåra någon sorts feministisk agenda i hennes kompositioner. Men det är värt att notera att Jolas hör till en generation där kvinnliga kompositörer fortfarande var en lite udda företeelse. Även mina intervjupersoner noterade detta (PP 2008: 1; JL 2008: 8). *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*, som ska framföras av en ”kvinnlig pianist eller ett barn”, erbjuder dock en genusaspekt, då titeln rör musikerns egenskaper.

Ett centralt och i dagens läge fortfarande aktuellt tema för kulturell musikerforskning är parallelldragningar mellan musik och andra konstarter och/eller annan kultur. Lawrence

⁵⁵ Den kulturella musikerforskningens emancipatoriska forskningsintresse nämns av Siivooja-Gunaratnam (2004, 65). Begreppet emancipatoriskt kunskapsintresse härstammar ursprungligen från filosofen Jürgen Habermas (1987).

⁵⁶ Välimäki (2000, 77–78) ansluter den här observationen egentligen till att peka på en ibland förekommande oförmåga hos kulturellt-kritiska musikerforskare att förstå den västerländska konstmusikens yttringar som kulturella företeelser.

Kramers *Music as Cultural Practice* (1990) har inspirerat ett flertal forskare (bland annat Wahlfors 2013; Niebur 2013; Platt 2012; Pedneault Deslauriers 2009; Hautsalo 2008; Christiansen 2008; Harper-Scott 2008; Välimäki 2005; Spies 1999) att tillämpa Kramers begrepp ”hermeneutiskt fönster” (*hermeneutic window*).⁵⁷ Ett hermeneutiskt fönster är en sorts tolkningsnyckel, som öppnar verkets kulturella kontext och sätter igång ”den hermeneutiska cirkeln”. Kramers grundtanke är att både musik och andra konstformer reflekterar samma ”allmänskulturella” praxis ur en särskild epok. *Music as Cultural Practice* går ut på att jämföra ett antal 1800-talsverk ur den västerländska konstmusiken med verk ur andra konstarter, som bildkonst och poesi, och finna gemensamma strukturella likheter mellan verken.⁵⁸ Kramer har vidareutvecklat idén om hermeneutiska fönster även senare (2003 och 2006).

Kramers (1990, 9–14) tolkningsmodell baserar sig på att det finns tre nivåer av hermeneutiska fönster. Den första nivåns fönster är explicita och tydliga: i praktiken utgörs de av de verbala inlägg som kan utläsas i partituret (rubriker, program, inledningsord, delvis även föredragstecken). Dessa texter uttrycker inte nödvändigtvis musikens betydelser, men kan fungera som tolkningsnycklar.

Den andra nivåns hermeneutiska fönster överlappar delvis den första. Den här nivån handlar om texter, som hänvisar till något ”annat fenomen” (än musik), som en litterär text eller en historisk händelse. Även musikaliska allusioner, som gäller stil och tematiskt material, hör till den andra nivån.⁵⁹

Den tredje nivån, som Kramer kallar de ”strukturella tropernas” nivå (*structural tropes*), är den allra mest implicita.⁶⁰ Det är här som gränserna mellan olika kulturyttringar samt gränserna mellan form och innehåll överskrids. Olika kulturformer kan yttra en ”allmänskulturell praxis”, som inte är bunden till specifika konstverk.

⁵⁷ De hermeneutiska fönstren är flexibelt tillämpbara i många forskningsinriktningar, däribland musikens semiotik, inom vilken Kramers modell utnyttjats av bland annat Hautsalo (2008) och Välimäki (2005). I Wahlfors (2013) avhandling, som bygger broar mellan musikerforskning och litteraturvetenskap, utgör Kramers modell inte stommen utan en ackompanjerande stämma (ibid., 266 ff.).

⁵⁸ Musik med ord, som vokalmusik, eller musikverk som har rubriker direkt inspirerade från litteraturen eller bildkonsten är mottagliga för tvärkonstnärliga analyser samt analyser, där både nottext, litterär text som hör till verket och fria associationer beaktas (Suurpää 2014). Wahlfors (2013) tolkning av Robert Schumanns *Kreisleriana* kombinerar detta med musicerandets erfarenhet.

⁵⁹ Allusion är en av de många underkategorierna av intertexter. Allusioner är anspelningar och antydningar, snarare än tydliga citat. Jag använder mig av begreppet allusion endast då jag hänvisar till Kramer (1990). I övrigt innefattar ”intertext” i den här studien även allusioner, vilka kan anses som väldigt typiska i Jolas musik (kapitel 4.1, 4.2). Allusioner medger också stilmässiga förändringar och förvrängningar, medan stilpastischer försöker efterlikna det de hänvisar till. Travesti är en förnedrande allusion. Makkonen (1991, 9) räknar upp en mängd termer som har med intertextualitet att göra.

⁶⁰ *Troper* kan ha flera betydelser. Det härstammar från grekiskans *tropos* (sätt). I retoriken betyder trop bildligt uttryck, i filosofin hänvisar det till partikulära egenskaper, i tidig kyrkomusik avses någon form av tillägg (textligt eller melodiskt) till en fastställd sång. Kramer ger inte någon definition för sin egen användning av trop, men jag förstår de strukturella troperna som *sätt att uttrycka sig*. Eventuellt är de bildliga eftersom samma uttryck hittas i olika konstformer. Intressant är att Kramer tolkar även autocitat, alltså upphovsmannens/kvinnans, författarens eller kompositörens citeringar av tidigare, egna kompositioner (se kapitel 5) som strukturell trop. Detta kunde innebära att trop hos Kramer betyder just sätt, alternativt mönster, tema eller uttryck.

Nivåerna är ingalunda tydligt avgränsade från varandra. Ett typiskt ”andra nivåns” fönster skulle exempelvis bestå i att en sådan verkstitel, som lånats eller inspirerats från bildkonsten eller litteraturen, kopplar verkets tolkningssfär just till den andra konststartens kontext. Å andra sidan är själva titeln samtidigt ett fönster av första nivån. Hur de musikaliska citaten eller allusionerna hör ihop med fönstrens ”nivåer” är inte direkt självklart: en grundläggande princip verkar vara att ”nivåerna” klassificeras på axeln explicit – implicit enligt graden av tillhörighet med ett specifikt *verk*, eller om de tillhör något som är gemensamt för flera verk eller andra fenomen. Om modellens tillämpning noterar Kramer att den bör användas flexibelt: han uppmanar läsaren/lyssnaren/forskaren att bekanta sig med modellen men inte följa den slaviskt som metod: ”throw away this map before you use it.” (Ibid., 14).

Jag identifierar två huvudtendenser i förhållandet mellan musikerforskning och kulturell musikforskning; en tendens där de förespråkar samma intressen och en annan där deras intressen kolliderar. Likheter består i att både kulturell musikforskning och musikerforskning – för att inte tala om frammarschen av konstnärlig forskning – erbjuder ett innovativt alternativ till de ”traditionella” musikforskningsdisciplinerna (Välimäki 2002, 67). Musikerforskningens agenda, att bejaka det kroppsliga och subjektiva, samt att i emancipatorisk anda skicka ut musikern på musikforskningens fält för att påverka den visar en hel del samklang med forskningsintressena i kulturell musikforskning (Wahlfors 2013, 14).

Musikerforskningens och den kulturella musikforskningens intressen kolliderar med avseende på hur man ser på musikalisk expertis i det musikaliska hantverket (komposition, teori och musicerande). Den kulturella musikforskningen utmanar tanken om den musikaliska experten som auktoritet som kan uttala sig om musiken och som har privilegiet att forska om musik. Traditionella musikaliska färdigheter, som kutymen att läsa musik från en skriven nottext, betraktas till och med som *hinder* för ett mera ”äkta” mottagande av musik och en naturligt flytande diskussion över den (Leppänen & Moisala 2003, 79; Tagg 2001).

Sivuoja-Gunaratnam (2004, 70) ställer frågan varför den musikaliska expertisen vore en nackdel, och varför det vore särskilt förtjänstfullt att producera sådana forskningsrapporter, som en lekman kan förstå. Av sådana traditionella discipliner som har förutsatt musikalisk expertis har representanter för kulturell musikforskning angripit musikanalys och därtill hörande begreppsapparat, liksom så kallad ”närläsning” (Sivuoja-Gunaratnam 2004, 69–70). Hägg (2010, 124) förklarar att ”den nykritiska” varianten av närläsning (*uuskrittinen lähiluenta*) är ett ”oreflekerat analysätt, som bär omedvetet med sig en västerländsk, överklassig och patriarkalisk synvinkel.” ”Närläsning” ur musikerperspektiv handlar dock om detaljerad genomgång av partituret och dess tecken, vilket är en nödvändig del av musikerns arbete. Jag finner paralleller mellan det *långsamma* närläsande, som Hägg (2010, 124) presenterar som ett alternativ till den nykritiska versionen och Wahlfors (2013, 421) tanke om den tidskrävande karaktären i musikerns arbete.

2.1.2 Mot musikererfarenheter ”inifrån”

Fenomenologin är ett brett område inom filosofin och erbjuder tolkningsredskap för holistiska, på närvaro och kroppslighet baserade erfarenheter. ”Fenomenologiska metoder” är på sätt och vis ett paradoxalt begrepp: fenomenologins utgångspunkt är fenomenet, snarare än en från utsidan dikterad metod. En fenomenologisk kontext handlar således om att bejaka föränderligheten och om att förespråka metodologisk öppenhet. För musikforskningens del har Torvinen (2007) i sin doktorsavhandling, som särskilt fokuserar på ontologi, strävat efter att samla och strukturera den fenomenologiska musikforskningen. Torvinen gör också fenomenologiska musikanalyser på ett urval verk av olika genrer. Om den fenomenologiska musikanalysen säger Torvinen (ibid., 43) att den kan betraktas som ”en vetenskapsfilosofisk utgångspunkt som ger riktlinjer för forskningen” (*tulkimusta suuntaavana tieteenfilosofisena lähtökohtana*) snarare än en ”sträng, operationaliserbar metod” (*ankarana, operationalisoitavissa olevana menetelmä*).⁶¹

Musiker som forskar utifrån sin egen erfarenhet av att musicera har funnit fenomenologiska (Järviö 2011; Arho 2004) och ”hermeneutiskt-fenomenologiska” (Raekallio 1996, 23) referensramar som fruktbara. Däremot har exempelvis den empiriska psykologins forskningsuppställningar (Raekallio 1996, 24) eller historiskt orienterade studier av uppförandep Praxis betraktats som tämligen avlägsna. Järviö (2011, 43) upplever den senare som ”positivistiskt nyanserad” och talar för en musikers ”egen” musikhistoria och teori. Även andra filosofiska koordinater har tilltalat forskare som talar ur musicerandets perspektiv. Dessa koordinater har fungerat som referensramar åt direkta beskrivningar av den egna spelerfarenheten.⁶²

Fenomenologiskt orienterade metoder har ibland använts utan att de namngetts som sådana (Kaukio 2013). Å andra sidan används uttrycket ”fenomenologisk” ofta utan närmare specifikation; som en filosofiskt inriktad bekräftelse på tolkningsbaserade forskningsgrepp och motiverare för beskrivningar av individuella erfarenheter. Ofta talas det om fenomenologisk inställning, orientering eller anda (Tiekso 2013, 39; Wahlfors 2013, 15). En viss fenomenologisk inställning, särskilt när det gäller min egen spelerfarenhet, kan identifieras i den här studien.⁶³ Jag kan också identifiera en processkaraktär i ”materialets konstruktion” (Hägg 2010, 117), i mitt fall kunskapsproduktionens process, vilken ofta karakteriserar musikercentrerade, fenomenologiskt orienterade studier. Fenomenologi är

⁶¹ Torvinen (2007) binder sig inte till någon analytisk tradition. Han kallar endast ett av sina exempel ”fall” för ”musikanalytisk”, men i samma stycke konstaterar han att ”Slutligen kan man säga att det inte är fråga om någon ”egentlig” analys av [Erik] Bergmans verk utan en *tolkning* som erbjuds av synvinkeln i denna studie och min egen (forskar)position” (ibid., 17; *Lopulta voidaan sanoa, että kyseessä ei ole varsinainen Bergmanin teoksen analyysi, vaan tämän tulkimuksen ja oman (tulkijan)positioni tarjoaman näkökulman mukainen tulkinta*). I Bergmankapitlet talar Torvinen (ibid., 210) dock återigen om ”det verk som analyseras”.

⁶² Tykesson (2009) hänvisar till Ricoeurs och Gadamers tankar. Av dem som i motsats till Tykesson explicit beskriver sin egen spelerfarenhet kan nämnas Mali (2004), som kommunicerar hellre med filosofin än med disciplinen musikvetenskap (ibid., 13), samt Wahlfors (2013), som söker centrala kontaktytor till musikerforskning från både filosofi och litteraturvetenskap, inte från musikvetenskap i första hand.

⁶³ Detta gäller för beskrivningen av vissa lyssningserfarenheter av *Mon ami* samt min övningserfarenhet av *Mon ami*, *Ó Bach* och *Auprès*. I dessa beskrivningar ligger fokus på ”nuet”.

dock inte en egentlig referensram i den här studien, eftersom områdets bredd hade medfört ett förpliktagande att hänvisa mer specifikt till någon riktning. Inte heller för intervjustudien hade en fenomenologisk utgångspunkt varit det bästa alternativet, eftersom, som mina pilotintervjuer noterade, så är det svårt att nå processens startpunkt efteråt (se citat 2.1 nedan).

Citat 2.1

[---] ... jag tycker det borde nog på nåt sätt starta från min egen den ... processen ... den process som hör ihop med stycket. På ett sätt så liksom intresserar det att beskriva kanske redan liksom övningsprocessen eller på vilket sätt man börjar närma sig stycket men att förstås är den där [---] ett så bekant stycke att jag kanske inte just nu kan få ett liksom ... sådan relation att jag så att säga skulle se den för första gången för jag känner den så bra redan. (PI 2006a: 7).⁶⁴

Wahlfors (2013, 15) föreslår att skillnaden mellan ”kulturell” och ”fenomenologisk” ligger i synvinklarna på subjektiviteten: i kulturell musikforskning kan subjektiviteten vara ett forskningsobjekt, medan i fenomenologisk (musik)forskning fungerar ”subjektiviteten och subjektet som forskningens nödvändiga utgångspunkt och metod” (ibid.). Även konstnärlig (musik)forskning kan tänkas ha ett liknande förhållande till subjektet som den fenomenologiska musikforskningen.

2.1.3 Musicerandets kultur

Likt ett flertal forskare som engagerar sig i kulturell musikforskning är Kramers (1990) fokus i *cultural practice* på lyssnarens eller mottagarens perspektiv. Även om han inte diskuterar musicerandet, kan det vara intressant att fråga sig hur de hermeneutiska fönstrens modell kunde tillämpas ur musikerns perspektiv. I den här studien tillämpar jag modellen i analysen av *Signets. Hommage à Ravel*. Modellen både inspirerade mig och hjälpte mig att diskutera de partiturläsning-, lyssnings- och spelbaserade intertexterna till Ravels musik. Musikerns upplevelse av fransk pianostil är exempel på en sådan musikerorienterad ”trop”: implicit eftersom den överskrider gränserna för enskilda verk, strukturell eftersom den är en kunskapsresurs i vilken invanda mönster och modeller ingår.

Uotinen (2013, 179) menar att ”det individuella kan förenas med det kulturella”. Tanken om det individuella som reflekterar det gemensamma kulturella kan hjälpa till att argumentera för att man kan tala om ”musikern” som ett generellt fenomen, även i de fall då källan är lokal, belägen i en enskild individ. Även musicerandet bör förstås som ett kulturellt fält, där hantverk, alltså klingande strukturer och övning av dem, inte är isolerade utan förenas med det gemensamma eller allmänna (se även Wahlfors 2013, 9). Musikern har växt in i musicerandets kutymmer och kulturer, av vilka en hel del är konservativa: övning av

⁶⁴ [---] ... kyl se mun mielestä pitäis jollain tavalla lähtee siitä mun oman sen ... prosessin ... sen kappaleeseen liittyvän prosessin kuvauksesta. Tavallaan niinku kiinnostaa kuvata ehkä jo niinku harjotusprosessia tai että millä tavalla lähtee lähestymään kappaletta mut että tietysti se [---] on niin tuttu kappale että mä en ehkä tällä hetkellä voi saada siihen niinku ... sellasta suhdetta että mä muka näkisin sen ensimmäistä kertaa koska mä tunnen sen jo tosi hyvin.

särskilda noterade helheter och framförandet av dem vid konserttillställningar, vilka ofta fungerar enligt vissa invanda mönster. Musikern själv identifierar sig som en länk i en tradition av musicerande, som en del i musikernätverket.⁶⁵ Att diskutera musikerns och musicerandets kultur innebär att ”det inommusikaliska” (klingande musik, nottext och den fysiska spelaktionen), och ”det utommusikaliska” (musicerandets sociala och psykologiska förhållanden, konventioner, musikerns associationer till andra konstarter och kunskapsområden) inte är separerade från varandra. Betoningarna i diskussionen kan variera – exempelvis Järviö (2011, 95) strävar efter att fokusera på sin egen sångar- och musikererfarenhet snarare än de kulturella dimensionerna i musicerandet.

Kännetecknande för musicerandets kulturer är att en stor del av kunskapen är tyst, alltså inte verbalt artikulerad. En musiker kan veta något på en detaljerad nivå, men ändå inte påvisa exakta punkter (i musikverk) där kunskapen yttrar sig. I sin studie om fingersättningar menar Raekallio (1996, 23) att en pianist kan utnyttja praktiska, på inlevelse och erfarenhet baserade metoder, som är ”kritiskt prövbara och empiriskt falsifierbara, men som nödvändigtvis varken direkt eller bindande kan härledas från någon teori”.⁶⁶ Vidare noterar Raekallio (1996, 21) att en professionell pianist har möjlighet att kritisera sådan forskning där fingersättningar granskats exempelvis ur ett historiskt perspektiv. Pianistens medel för kritiken behöver dock inte basera sig på vetenskaplig argumentation, utan praktisk verksamhet. Utmaningarna då man verbaliserar den tysta kunskapen har producerat en viss mängd diskussion och olikartade lösningar: Arho (2004) ger företräde åt de icke-verbala dimensionerna i relationen mellan musiker och musikverk i sin starkt subjektivt orienterade doktorsavhandling, medan Riikonen (2005, 27) inte betraktar språk och erfarenhet som motsatser.

2.1.4 Spelerfarenheten som kunskapsgrund

I inledningen (kapitel 1.1.) konstaterade jag att individuella musikers erfarenheter har en dubbel roll i kunskapsproduktionen: samtidigt som spelandet som praxis och som verksamhet *förutsätter* en hel del kunskap och färdigheter, är spelandet också ett *medel* för produktion av ny kunskap. Trots det individuella ursprunget kan kunskapen uttrycka något gemensamt för den musikerkultur, som man rör sig i. Erfarenhetsforskning i musik, som i all annan forskning om erfarenhet, måste ta ställning till frågor som: Hur kan en annan person, exempelvis en utomstående forskare komma åt den individuella erfarenheten hos en annan person? Är det inte självmotsägande att påstå att en subjektiv erfarenhet kan fungera som forskningsobjekt? Riikonen (2008, 64) noterar också problematiken: hon uppfattar indelningen i insida och utsida som alltför mekanisk, och uppfattar spelerfarenheter som något där synvinkeln kan vara rörlig.

⁶⁵ I kapitel 4 diskuterar jag hur Betsy Jolas i *Ó Bach* på ett personligt sätt ”gör upp” med tillhörigheten i en tradition av kompositörer.

⁶⁶ [---] kriittisesti koeteltavissa ja empiirisesti falsifiotavissa, mutta eivät välttämättä suoraan ja sitovasti johdettavissa mistään teoriasta.

Fokus på spelerfarenheten har gett nya insikter i forskning om det musikaliska framförandet, särskilt när det gäller spelandets fysiska dimension, musikerns relation till sitt instrument och kommunikationen med andra musiker (bl.a. Wahlfors 2013; Le Guin 2006; Riikonen 2005). I den här avhandlingen diskuteras den spelerfarenhetsbaserade kunskapen på tre områden som överlappar varandra, men som delvis erbjuder olika synvinklar. Områdena kallar jag 1) musiken gestaltar sig för musikern genom instrumentet 2) den kroppsliga erfarenheten och 3) musikern som lyssnare.

1) *Musiken gestaltar sig för musikern genom instrumentet.* När musiker diskuterar ett stycke, bygger en stor del av kommunikationen på den gemensamma erfarenhetsbakgrunden, där kännetecken om spelkänsla på ett specifikt instrument ingår. I exempelvis Rinks (2002) och Cervinos (2012) studier om musikerns analytiska synvinklar är en grundtanke att erfarenheten av att spela ett instrument påverkar musikerns sätt att uppfatta musiken. Även Cook (1990, 102) har fäst uppmärksamhet vid det instrumentspecifika i hur man uppfattar musiken. Genom ett lättfattligt exempel, en skala, åskådliggör Cook hur en pianist och en träblåsmusiker associerar den musikaliska strukturen i en skala till olika spelrörelser: en pianists horisontala handförflyttning över klaviaturen är en annan fysisk rörelse än en blåsares vertikala finger-rörelser. Men trots att Cook noterar instrumentspelets betydelse för musikerns relation till musikens strukturer, skiljer han också mellan en sorts *instrumentalmusikers* fysiska spelaktion och en *allmänmusikers* sätt att lyssna (ibid., 105). Enligt Cook klingar en skala som en skala oberoende av vilka detaljer i det fysiska arbetet som åstadkommer skalan, och därmed skiljer sig exempelvis pianistens och klarinettistens förståelse av musiken från allmänmusikerns, som Cook presenterar som musikaliskt och intellektuellt mest betydelsefull. Jag håller med Cook när det gäller instrumentets inverkan på förståelsen av musiken, men kan inte betrakta dem som avvikelser från ”det allmänna”, och inte som mindre betydelsefulla. Cusicks (1999, 494), liksom Wahlfors (2013, 44) tanke, där egenvärdet av ett universalt sätt att lyssna, på bekostnad av det ”lyssnande självet” (*listening self*), ifrågasätts, kan tillämpas även i musikerandets kontext. I motsats till Cook är jag intresserad av de *olikheter*, som spel av olika instrument påverkar hur musiken gestaltar sig för musikern (se även Korhonen-Björkman & Koistinen 2014).⁶⁷

Cook (ibid.) tangerar också den relevanta frågan om vad spel av enstaka spelfigurer, toner och skalor har att göra med helheter som musikverk. När övergår man från att diskutera hantverket till att diskutera de helheter som blir åtkomliga först genom bemästrandet av hantverket? Jag uppfattar diskussionsfältet i första hand som ett kontinuum, där analysen

⁶⁷ I kammarmusik med sångare och instrumentalister upplever jag ibland musikaliska kollisioner när spel-sätten i olika instrument ”drar” åt olika håll. Också min relativt färsk bekantskap med cembalospel konfronteras ständigt med min betydligt längre erfarenhet som pianist. Cembalospelet har påverkat mitt sätt att höra harmonier och välja fingersättningar, vilka också delvis förts över till mitt pianospel. Dessutom kan jag exemplifiera genom att beskriva det enstaka tillfälle då jag provat på att spela krumhorn. Jag lyckades få ton ur krumhornet, och det var inga problem att veta hur fingrarna skulle placeras över hålen och gestalta tonernas ”karta” med fingrarna. Men när det gällde att börja och avsluta tonen, gjorde jag reflexmässiga försök att göra detta med fingrarna, vilket jag hade i ryggmärgen från min erfarenhet som klavermusiker. I stället skulle jag både börja och avsluta klangen genom att blåsa: tonbildningen lokaliserades i en annan del av min kropp.

och musikerns arbete har ett samband. I ena änden av kontinuumet kan man ”bara” fokusera på någon detalj i övningsarbetet och på den fysiska prestationen, och i den andra änden kanske man inte alls hänvisar till den.

2) *Den kroppsliga erfarenheten*. Nära frågorna som berör relationen till musikinstrumentet är musicerandets kroppsliga dimension, vilken feministisk och genusforskning i musik redan uppmärksammat. Wahlfors (2013) i sin tur har lyft fram musikerforskningens betydelse för kroppslig musikforskning. Den kroppsliga erfarenheten uttrycks i just de instrumentspecifika frågorna, musikerns relation till instrumentet, instrumentalkvaliteter, i frågor om övnings- erfarenheter och övningens olika faser. Den kroppsliga erfarenheten diskuteras också som en förändringsprocess i ett relationsnätverk mellan musiker, musikinstrument och verk (Mali 2004; Riikonen 2005; se i kapitel 5).

Här granskar jag lite mer ingående två studier, som genom musikeridentiteter diskuterar den speciella, kroppsligt inriktade karaktären i musikerns kunskapsproduktion: Tuomas Malis (2004) skriftliga avhandling i anslutning till konstnärlig doktorsexamen och Taina Riikonens doktorsavhandling (2005).⁶⁸ Respektive forskares egen spelerfarenhet har betydelse för kunskapsproduktionen, men på olika sätt. Riikonen studerar andras erfarenheter med sin egen erfarenhet som tolkningsredskap; Mali sina egna. Riikonen har intervjuat ett antal konserterande flöjtister, som spelat musik av Kaija Saariaho. De exceptionella klangkvaliteterna i Saariahos musik, vilka åstadkoms bland annat genom elektronik och/eller ovanliga sätt att blåsa påverkar relationen mellan flöjtist och flöjt. Riikonens begrepp *flöjtistidentitet* handlar om relationen mellan flöjtist och flöjt, inte om identitet i ordets vanliga betydelse (ibid., 9). Riikonen själv är förutom akademisk forskare också flöjtist, som spelat Saariahos musik. Intervjuerna, som har karaktären av en kollegial diskussion, uttolkas med stöd av intervjuarens egen spelexpertis och inlevelse. En av artiklarna, ”Muusikon tekijyys ja musiikkianalyysi” (Musikerns upphovsmannaskap och musikanalys, Riikonen 2005, 71 ff.) är särskilt intressant ur den här studiens perspektiv, för där strävar Riikonen efter att betrakta musicerandet som det mest centrala musikanalytiska medlet:

Jag är intresserad av hur musikerns upphovsmannaskap, alltså den verksamhetsdimension som är knuten till spelandets praxis, kan utforskas med hjälp av musikanalytiska medel. Mitt mål är att bereda analysätt, i vilka musikerns kroppsliga funktionalitet ställs fram som analysernas utgångsläge och deras viktigaste verktyg. (Ibid., 71.)⁶⁹

Enligt Riikonen, i citatets första mening, kan musikanalys också gälla granskningen av musikerns verksamhet (eller här: ”upphovsmannaskap”). Riktningen kan å andra sidan vara även motsatt: musikerns verksamhet påverkar analysens grundvalar (citatets andra mening). Relationen mellan musicerandet och analysen har således inget förutsagt kausalitetsförhållande – analys kan granskas och omvärderas ur musicerandets perspektiv såväl som

⁶⁸ Riikonens avhandling är en sammanläggningsavhandling med både finsk- och engelskspråkiga artiklar (se även Riikonen 2003; Riikonen 2004).

⁶⁹ Olen kiinnostunut siitä, miten muusikon tekijyyttä eli soittamisen käytäntöihin kiinnittyvää toimijuutta voidaan tutkia musiikkianalyttisin keinoin. Pyrkimyksenä on pohjustaa analyysitapoja, joissa muusikon ruumiillinen toiminnallisuus asetetaan analyysin lähtökohdaksi ja niiden keskeisimmäksi välineeksi.

tvärtom.⁷⁰ Den sammanhållande faktorn är betoningen av de fysiska aspekterna, vilket binder perspektivet till musikinstrumentet.

Pianisten Mali (2004) reflekterar över sin erfarenhet av att spela George Crumbs musik. I Malis musikeridentitet ingår även utveckling av hans tekniska färdigheter. De speltekniker som behövs för att spela Crumbs musik är i stor utsträckning icke-traditionella: man spelar på strängarna, inuti pianot, man preparerar pianot (utrustar det med externa föremål för att modifiera klangen), använder sig av ljudförstärkning och annan elektronik och ibland använder pianisten sin röst på ett eller annat sätt. De olika yttre formaten (vetenskaplig avhandling och skriftligt arbete) medför olika krav och disciplinära anknytningar, men utgör också grund för olika språkliga strategier. Trots skillnaden mellan uttrycken har Riikonen och Mali samma syfte: att ge uttryck för musikerns erfarenhet.

Språket, sättet att tala om musik, knyts till kroppslighet hos Riikonen, som anser att det är viktigt att språk och spelandets fysiska verksamhet inte separeras från vetenskaplig kunskapsproduktion; förhållandet mellan dessa bör uppfattas som en ”materiellt-diskursiv relation” (2005, 27–28). Vidare hävdar Riikonen att även om vi innehar en hel del icke-verbal erfarenhet av världen, så är just *kunskapen* (kursiveringen är lånad från originalet) knuten till språket. Där som Riikonen har övervägt sina uttryck noggrant, underviker Mali att ge en alltför definitiv bild av sina ordval. Det syns i ett frekvent bruk av citationstecken (se citatet nedan). Mali bidrar till att uppmärksamma musikerns verbala uttryck på ett intressant sätt: han strävar efter att uttrycka sig genom ett pianistiskt normalspråk, som jag associerar till den handgripliga situation då man via sitt instrument möter och medverkar i hur ett musikverk tar form.

Musikerns färdigheter kan vara mer eller mindre ”förädlade”, lämpliga för mer exakt eller mer löst definierade situationer. Någon finlipar en mycket smal sektor av sina färdigheter ytterst långt, en annan satsar på ”bredd”. Färdigheter kan alltså utvecklas å ena sidan ”högre”, å andra sidan ”bredare” – på motsvarande sätt kan man tänka även på begränsningar i färdigheterna. (Mali 2004, 22.)⁷¹

Musikinstrumentet kan upplevas som en del av musikerns kropp och spel av viss musik kan modifiera kroppsuppfattningen. Musiker kroppen är van vid att utföra en viss typ av fysisk aktivitet; vid ovanliga moderna speltekniker, som Riikonen och Mali diskuterar i anslutning till Saariahos respektive Crumbs musik, störs den invanda känslan av hur ens spelande

⁷⁰ Riikonens ordval är betydelsefullt (och texten svåröversättlig). Exempelvis så efterlyser Riikonen analysätt (*analyysitapoja*, *ibid.*, 71) i stället för *analysmetoder*. Analysätten menar Riikonen att har sitt ursprung i spelandets fysiska dimension: hon vill inte skilja åt musikerns verbala reflektioner och spelerfarenhet (*ibid.*, 27), inte heller spelmotoriken och ”själva musiken” (*ibid.*, 71). Om musikernas upphovsmannaskap (*tekijyyys*, på engelska *authorship*), se även Tiainen 2005).

⁷¹ Soittajan taito voi olla enemmän tai vähemmän ”jalostunut” toisaalta tarkemmin tai väljemmin määrittäneisiin tilanteisiin sopiva. Joku hioo hyvinkin kapean alueen taitoaan äärimmäisen pitkälle, toinen panostaa ”laaja-alaisuuteen”. Taito voi siis kehittyä toisaalta ”korkeammalle”, toisaalta ”laajemmalle” – vastaavasti voi tietenkin ajatella myös taidon rajoja.

kropp fungerar. Musikern tvingas, i anslutning till intrånget av det främmande, att utveckla sina tekniska färdigheter och skapa en ny relation till instrumentet.⁷²

Ett av de ”främmande” sätten att hantera instrumentet i både Saariahos och Crumbs musik är en kombination av instrumentspel och musikerns egen röst (sång eller tal). Den här företeelsen, liksom existensen av elektronisk eller mekanisk extrautrustning, är så kännetecknande för Saariahos och Crumbs musik att de kan betraktas som normala, integrerade delar av musiken snarare än avvikelser. Däremot är det sannolikt att genomsnittsmusikern med gängse utbildning i västerländsk konstmusik specifikt måste anstränga sig för att arbeta in sådana tekniker, som inte sedan tidigare är invanda rörelsemönster.⁷³ På den här punkten identifierar jag ett sådant ämne, där musikerns spelbaserade erfarenhet av ett verk kan utmytna i annorlunda analysresultat än partiturläsarens eller lyssnarens perspektiv. Övningserfarenheten och den därtill intimt knutna kroppsligheten blir ur musikerperspektiv ett viktigt tema, som inte kan diskuteras separat från det verk som teknikerna ingår i (Riikonen 2005, 71; jfr Cook 1990, 102). Man kunde kanske säga att Riikonens och Malis studier förbereder och inspirerar en att utveckla en särskild dimension, en grupp av ”kroppsliga parametrar” i musiken, vilka inbjuder till diskussion om framförande och ”själva musiken” utan skarpa gränser.

Modern musik, med vilken jag i denna avhandling avser främst postseriell musik, tenderar att orientera även musikern åt särskilda håll och påverka hennes identitet. Både Riikonen och Mali har på var sitt håll visat detta och argumenterat för att den ”moderna” orienteringen hör samman med det fysiska musicerandets ovanliga tekniker. Men, när det gäller icke-traditionella speltekniker, måste man notera att samma teknik kan i olika musikverk uttrycka sig på så olika sätt att endast en hänvisning till ”modern teknik” inte säger så mycket om karaktären i ett musikverk. Exempelvis är instrumentalmusikerns röst-användning inte jämförbar mellan Jolas, Saariahos och Crumbs musik. Av de verk, som diskuteras här, kommer röst-användning att bli aktuell endast i anslutning till *Mon amis* ”normala” sätt att sjunga. Vidare, så artikuleras det moderna på ett annorlunda sätt i Jolas musik: även övriga ”ovanliga” tekniker är sällan förekommande i Jolas kompositionssätt (se inledningen till kapitel 4).

Musicerandets kroppsliga dimension angår dock inte endast modern musik med främmande och ovanliga tekniker (Mali 2004; Riikonen 2005), utan aktualiseras också i spel av klassisk-romantisk musik (Wahlfors 2013; Le Guin 2006) och tidig musik (Järviö 2011). I klassisk-romantisk och tidig musik har kroppslighetens granskning som jag kan se dock ett annorlunda utgångsläge än i analys av nutida musik. Nutida musik har redan länge förutsatt skapande av nya, obeprövade analysmetoder (Moisala 2001, 371), vilket har kunnat bereda mark för uppmärksammandet av spelandets fysik – steget mellan ovanliga speltekniker och

⁷² Relationen mellan musiker kroppen och musikern kan betraktas som dialogisk. Leppänen (1996 och 1998) diskuterar dialoger mellan instrument och elektronik (ljudband), men dock inte musikerns kroppsliga identitetsupplevelser.

⁷³ Det nyaste pianopedagogiska materialet, i vilket det ingår en hel del nykomponerad musik som inspirerar till experimenterande vid klaviaturen, kan eventuellt på sikt bidra till en förändring i hur framtida pianister är vana vid moderna speltekniker.

nedtecknandet av teknikerna i notskriften är inte långt. Kroppslighet i tidig musik har granskats av bland annat Järviö, som fokuserar på sångarens upplevelse av att ”köra in” tonerna i Claudio Monteverdis recitativ. Järviö betonar den enskilda musikerns, i det här fallet forskarens egen, personliga erfarenhet och position som betydelsefull för kunskapsbildningen. Le Guin (2006, 13), vars agenda är att kombinera musikvetenskap och framförandets kroppslighet, granskar Luigi Boccherinis cello- och stråkkvartettmusik. Att spela Boccherinis verk, menar Le Guin, är nyckeln till att nå en kroppslig kontakt med Boccherini och hans samtid. Tanken utmynnar i en mystisk upplevelse om en kontakt med en historisk kompositör (ibid., 25). ”Boccherinis verk är ett fönster till *hans värld*, och vad kroppsligheten beträffar, fungerar det till och med som en lins” (ibid., 189, kursiveringen är min).⁷⁴

I kapitlet ”Cello- and bow-thinking” beskriver Le Guin hur spelandet känns, bland annat genom att diskutera handens position och upplevelsen av kroppen. Beskrivningarna knyts till exakta ställen i ett särskilt stycke. Just i det här kapitlet tar Le Guin inte ställning till begreppet ”analys”. Trots det läser jag Le Guins beskrivning som ett sätt för musikern att utifrån spelerfarenheten verbalt artikulera egenskaperna i ett musikstycke.

För att följa melodilinjen måste vänster hand flytta sig upp och ner längs instrumentets hals, en mycket vanligare cellistisk teknik. Hela passagen befinner sig i instrumentets mest tacksamma, ”sjungande” register. Dess sångbarhet understryks ytterligare av det faktum att utan tummen på strängarna är det mycket enklare att använda vibrato, att producera en varmare, ”naturligare” ton. (Le Guin 2006, 22.)⁷⁵

Kapitlet ”It is All Cloth of the Same Piece” (ibid., 224 ff.) är däremot ägnat åt analys. Le Guin presenterar två parallella analyser, en av mer traditionell analys (”Analysis I”) och en, som utgörs av dialoger mellan medlemmar i en stråkkvartett, där författaren själv spelar (”Analysis II”). Det är värt att notera att dialogen inte analyseras separat utan att övnings- och dialogsituationen i sig betraktas som analys.

3) *Musikern som lyssnare*. Intresset för lyssnarens perspektiv härstammar egentligen från den kulturellt-kritiska musikforskningens reaktion mot den kompositörs- och verkcentrerade musikvetenskapen (Välimäki 2005; Kramer 1990; se ovan i kapitel 2.1).⁷⁶ Däremot är *musikerns* lyssnarstrategier ett relativt nytt forskningsområde, där det dock redan finns intressant forskning, som utnyttjat levande autoetnografiskt material. Mali (2004) och Järviö (2011) reflekterar över spel och sång upplevda ”från insidan”, och då fungerar lyssnandet som en integrerad del av spelandets kroppslighet. Wahlfors (2013) och Riikonen (2005) tar å andra sidan upp ett medkännande sätt att lyssna: den musikaliska expertisen ger verktyg för ett lyssnande av andra musiker och bereder en särskild empatisk attityd för detta.

⁷⁴ Boccherini’s work is a window to his world, and in matters of body it is a veritable lens.

⁷⁵ Here the left hand must move up and down the neck of the instrument to follow the line of the melody, a much more commonplace cellistic technique. The whole passage falls within the most grateful, “singing” register of the instrument, and its vocality is further emphasized by the fact that, without the thumb on the strings, it is much easier to use vibrato, producing a warmer, more “natural” tone.

⁷⁶ Small (1998) redogör för lyssnarskapet inom västerländsk konstmusikkultur.

Wahlfors (som fokuserar på 1800-talets musik) diskuterar också musikstilens betydelse för lyssnarerfarenheten, med hänvisning till Roland Barthes uppfattning om skillnaderna mellan de lyssnarperspektiv som öppnas av romantisk och tonal musik, respektive sådan musik, som inte är organiserad enligt invanda tonala och formmässiga mönster. Den här tanken är intressant ur den här avhandlingens perspektiv: modern musik skulle medge större frihet att stanna och lyssna på tonerna sådana som de är, utan förväntningar (ibid., 48). Å andra sidan skapas förväntningarna ganska fort när en viss musikstil är bekant (se särskilt kapitel 4.3.1).

2.1.5 Konstnären som forskare

Konstnärlig forskning försöker utveckla en ny forskningskultur, och har redan påverkat omkringliggande discipliner, även musikvetenskapen (se Jullander 2007, 87). För musikens del kunde konstnärlig forskning i någon mening vara en liknande företrädare för de ”andras” röster (*the Other*) idag, som de kulturella och kritiska paradigmen var för några årtionden sedan (se ovan). Konstnärlig forskning i musik har gemensamma intressen med musikerforskning (se kapitel 1.3), men av delvis andra skäl än den kulturella musikforskningen: konstnärlig forskning är uttryckligen intresserad av musikerns expertis samt de kunskapsformer och alternativa presentationssätt som kan utmana och komplettera akademiska traditioner. I det här kapitlet presenterar jag några av diskussionsämnena och tendenserna i konstnärlig forskning. Metadiskussionen, alltså den som söker riktlinjer och principer för området, strävar ofta efter att finna den ”allmänkonstnärliga” synvinkeln (se exempelvis Coessens & al. 2009, Hannula & al. 2003; se även Kurkela 2008a; Kurkela 2008b). Jag relaterar därför diskussionen om konstnärlig forskning i musik till mer generella notiser om ämnet. ”Allmänkonstnärligheten” är dock inte så generell som den vid första anblicken kan se ut, eftersom synvinkeln påverkas av den aktuella författarens erfarenheter av en viss konstart: de bildkonstnärligt orienterade Hannula & al (2005, 5) talar om *skapandet* av ett konstverk och reflektionen av den kreativa processen (kursiveringen är min), vilken musiker och musikforskare inte nödvändigtvis känner igen sig i (Järviö 2011, 107).

Konstnärlig forskning är ett komplext disciplinärt fält med olika bakgrunder i olika länder (se kapitel 1.3). I Sverige har flera konstnärliga forskningsprojekt baserat sig på samarbete mellan konsthögsskolor och vetenskapliga institutioner, och området har egentligen fötts inom vetenskapliga universitetsinstitutioner (Jullander 2007; se även KKK 2007 och FF 2015). Kanske till följd av detta kan varierande former av områden, från interpretation och komposition till pedagogik och metodutveckling (med eller utan anknytningar till akademiska discipliner) komma att kategoriseras under konstnärlig forskning i Sverige (se exempelvis FF 2015, 5–6). I Finland är området mer knutet till individuell konstnärlig utveckling och särskilda konstnärliga institutioner (Korhonen-Björkman 2010).

Områdets relation till de akademiska disciplinerna och vetenskap, en fråga som jag tangerade i kapitel 1.3, är intressant. Ett sätt att formulera detta är indelning i en konservativ, pragmatisk och liberal inställning, av vilka den liberala står för idén om att konstutövning i sig är forskning, den konservativa ser det inte som möjligt att forska inom

konstarter, då forskning per definition är ”objektiv”, och det pragmatiska är ett misslyckat mellanting (KKK 2007, 36 ff.). Forskningens ”objektivitet” är dock inom ett flertal discipliner i samhällsvetenskaper och humaniora en ifrågasatt kvalitet – även inom musikanalys (Agawu 2014; se kapitel 1.3). Konstnärlig forskning kan ses som ett revolutionerande alternativ till de akademiska disciplinerna (Coessens & al. 2009),⁷⁷ eller också kan det positionsbestämmas genom identifikation av gemensamma drag hos humaniora och konstnärlig forskning (Jullander 2007, 87; Talvitie-Kella 2010; Talvitie 2013; Aho 2013). Särskilt Jullander (ibid.) söker gemensamma nämnare: ”rimligen [borde det] finnas mycket som förenar den konstnärliga forskningen med humaniora: det gemensamma ursprunget, intresset för det individuella och unika, bejakandet av den estetiska dimensionen och – i varje fall när det gäller musik – de sammanfallande och komplementära kunskapsbaserna och forskningsintressena”.

”Konstnärlighetsgraden” i forskning har beskrivits med hjälp av ett kontinuum, där betoningarna av konstnärliga och vetenskapliga inslag kan variera (KKK 2007, 16, 37; Kirkkopelto 2007). Ett kontinuum kan kanske dock också möjliggöra plats åt ett tvärdisciplinärt tänkande i individuell konstnärlig forskning, ett slags efterföljare till de tvärdisciplinära samlingsstudierna mellan flera forskare (KKK 2007). Här finns risk för ett ofrivilligt polariserande (se kapitel 1.3), i det fall att ”konstutövande” och ”vetenskap” är lokaliserade i varsin ände av kontinuumet. Är inte följden av ett mittenläge ett pragmatiskt misslyckande (se ovan), att man varken följer det ena eller det andra områdets principer?

Det är intressant att metadiskussionen rör sig på ett annat plan än den lokala diskussionen, med vilken jag avser konstnärlig forskning i aktion. Metadiskussionen har å ena sidan en ideologisk och filosofisk riktning (exempelvis Hannula & al. 2003; Hannula & al. 2005; Coessens & al. 2009); å andra sidan en utbildningspolitisk riktning, där ett betydande bidrag till debatten utgörs av rapporter, översikter och utredningar (FF 2015; KKK 2007; RAFU 2009; ProM 2011).⁷⁸ Den ideologiska och den utbildningspolitiska diskussionen smälter ofta samman (Korhonen-Björkman 2010). Ett intressant fenomen är att metadebattörerna använder enskilda konstnärliga undersökningar som exempel (Jullander 2012; Coessens & al. 2009; Hannula & al. 2003), medan motsvarande kommunikation inte råder mellan de enskilda undersökningarna och metadiskussionen. Från den lokala nivån har det kommenterats vetenskapliga traditioner: musiker kan känna främlingskap inför de sätt, som uppfattas som (musik)vetenskapliga intressen och uttryck (Belgrano 2011, 32–33; Järviö 2011, 43; Mali 2004; se även KKK 2007, 57). Ändå saknas tydliga positionsbestämningar i relation till konstnärlig forskning. Exempelvis Belgrano skriver ”*artistic research*” både kursiverat och inom citationstecken. Järviö (2011, 109) tillfogar det praktiska ordet färdighet (*taito*) till konstnärlig forskning då hon söker samband mellan metadiskussionen och sin egen

⁷⁷ Som en paneldebatt med efterföljande diskussion vid den XVI Nordiska musikvetenskapliga kongressen visade, betraktas konstnärlig forskning som ”det andra” i relation till musikvetenskapen (Korhonen-Björkman 2012c). Se även 2013 års nummer av *Svensk tidskrift för musikforskning*.

⁷⁸ Ibland kommer metadebattörerna från helt andra områden än konstnärliga, exempelvis Källemark & Halleröd (2007).

undersökning. Omskrivningarna kan vara följd av utmaningarna att diskutera relationen till en disciplin som inte har en tydlig profil.⁷⁹

Gemensamt för metadiskussionen och den lokala diskussionen är kanske ändå konstutövningens användning på ett eller annat sätt i forskningens gång samt en reflekterande diskussion om konstutövningens betydelse. En annan gemensam punkt är fokus på aktören, vars färdigheter och egenskaper är ett centralt ämne i den filosofiska delen av metadiskussionen, där aktören beskrivs med kunskapsteoretiska, ontologiska och även etiska ståndpunkter och antaganden; om vad och hur konstnären ”är”, och hur hon förhåller sig till ”världen” (Hannula & al., 2003; Coessens & al., 2009, 15).⁸⁰ Vid diskussion om kriterier för konstnärlig forskning talas det också om ett synliggörande av forskarens egen konstutövning (Hannula & al. 2003; Hannula & al. 2005; Korhonen-Björkman 2010, 23–24; 31).⁸¹ På den lokala nivån i musiken kan synliggörandet få olika uttryck: interpretation utan verbala reflektioner, eller en reflektion över konstutövningens påverkan på det granskade fenomenet eller över konstutövningen självt (Pulkkinen 2014; Järviö 2011; Mali 2004). En allmän reflektion över konstnärsidentitet och -kunskap blir inte aktuell i den här avhandlingen, utan musiker-kunskapen knyts till analys i särskilda fall.

2.2 Den dialogiska musikanalysens bakgrund och grunder

2.2.1 Om dialogism

Diskussionen om dialogism och dess olika utvecklingar baserar sig på Michail Bachtins tankar.⁸² Bachtins placering som litteraturforskare eller -kritiker är enligt Korsyn (1999, 57) alltför snäv, med tanke på hur omfattande hans inverkan varit på olika discipliner. Bachtin anges också som (tillämpande) lingvistik, vars tänkande har en filosofisk dimension (Korsyn 1999, 63). Bland annat den filosofiska dimensionen gör att Bachtins terminologi är

⁷⁹ Positionsbestämningen går ofta tillbaka till forskaren själv, inte disciplinen. Som Kozlovsky (2015) noterar: ”Artistic research is an activity conducted by a person that could be seen as artistic researcher”.

⁸⁰ Synpunkterna på de förväntade färdigheterna hos konstnärliga musikerforskare går åt två håll. Å ena sidan förutsätts musikaliska färdigheter på extremt hög nivå, tillsammans med gedigna forskarfärdigheter, vilket medför att endast ett fåtal individer kapabla att fungera som konstnärliga forskare. Å andra sidan har det hävdats att musicerande i all stillhet använts även inom traditionella musikerforskningsdiscipliner och forskare, som inte på basen av det musikaliska utförandet tillhör den absoluta eliten av utövande artist på internationell nivå, kan också erbjuda intressanta konstnärliga forskningsperspektiv och leverera betydande forskningsresultat (Jullander 2012 muntl.; Jullander 2012; Korhonen-Björkman 2012c; se även Aho 2013). Diskussionen om aktören tar också fasta vid en identitetsform som knyts till ett slags allmänt konstnärsskap.

⁸¹ Själv föreslog jag (Korhonen-Björkman 2010) tre kriterier för konstnärlig forskning: ”aktörskriteriet”, ”institutionskriteriet” och ”synvinkelskriteriet”.

⁸² Korsyn (1999, 63) varnar för alltför frikostig tillämpning av Bachtins begrepp. Enligt Korsyn är det fråga om en så pass tung auktoritet att man borde inneha gedigna insikter i hela det bachtinska tänkandet innan man använder sig av hans terminologi: ”Appropriating his terminology, moreover, should include understanding his entire philosophy of language” (ibid.). En uttömmande redogörelse av Bachtins komplexa system och dess möjligheter att ”översättas” till musiksammanhang vore en omfattande och utmanande uppgift, vilket även Korsyn erkänner då han inte redogör för Bachtin i den aktuella artikeln i någon vidare utsträckning (ibid.)

flexibelt tillämpbar på andra ämnesområden.⁸³ Ur musikerforskningens perspektiv, i vilket i den här studien också ingår en del konstnärligt arbete, kan det dock också vara skäl att notera att Bachtins arbete har ett konstnärligt utgångsläge: diskursen om språkets funktion i konstens levande praxis, *konstformen* litteratur. De fina antydningarna till tidigare musik, som Jolas odlar (se särskilt i kapitel 4) kan dra paralleller till Bachtins (1990) tankar om romanen som en mångstämmig (polyfon) litterär genre.⁸⁴ Romanen är i ständig utveckling (i motsats till den ”färdiga” genren epik) och fokuserar på nutid och framtid (i motsats till den tillbakablickande epiken). I romanen kan flera språk (polyglossi)⁸⁵ identifieras, likaså olika stämmor, som förekommer i romanens dialoger och i perspektivskiften som reflekterar olika personers synvinklar (Bachtin 1990, 46 ff.). Slutligen är inte ens det individuella yttrandet någonsin monoglossiskt utan bär spår av olika röster. Yttrandet (*utterance*) representerar det levande, sociala språkbruket, där en kommunikativ aspekt ingår (Korsyn 1999, 57). Yttrandet är enheten för tal, medan *meningen* är enheten för språket (ibid.)⁸⁶ Variationen inom ett språk kallar Bachtin (1990, 67) för heteroglossi.⁸⁷

Enligt Kristeva (1967, 29) betyder Bachtins dialogism bland annat ”duplicering, språk och *en annan/den andras* logik” (kursiveringen är min). Språkets och musikens relation är som jag kan se ambivalent. Å ena sidan har lingvistikens påverkat musikanalysen (Korsyn 1999, 58). Musikaliska strukturer finner paralleller i de språkliga. Å andra sidan så är varken parallelldragningen eller jämförelsen mellan musikens och språkets *betydelser* enkel. Det är just här som dialogismens tillämpning i musikerforskningen möter sina stora utmaningar. En av utmaningarna handlar om dialogismens koppling till språket och språkliga betydelsebildningar. Det stora inflytandet av musikens ”autonomiestetik” gör att den musikerforskar, vars syn avviker från denna, ofta måste ta ställning till grundläggande ontologiska frågor om vad musik *är*. Musikerforskningen noterar denna problematik genom att fokusera på aktörens, musikerns perspektiv i stället för ”själva musikens”. Då man betraktar musikern som en språklig, kulturell varelse, är betydelsebildningar (genom exempelvis dialogismen) längre varken främmande eller märkvärdiga.

Innan jag går över till dialogismens tillämpning i musikerforskningen och musikerforskningen fäster jag uppmärksamhet vid en specifik fördelning av de bachtinska termerna: de ”klangbaserade” (-foni) och de ”ordbaserade” (-glossi). Intressant är också den dubbla metaforiska relationen som kännetecknar de klangbaserade termerna och deras användning i musik.

⁸³ De sociolingvistiska termerna polyglossi och motsvarande kan inte, i motsats till mångstämmighet, tillskrivas endast Bachtin.

⁸⁴ Observera också ”dubbelgenren” i *Ó Bach!* (kapitel 4.3).

⁸⁵ Den grundläggande betydelsen av polyglossi är parallell funktion och existens av olika språk inom ett område. Med olika språk menar Bachtin dock inte (endast) nationalspråken, utan de språkliga mönster och variationer som förekommer exempelvis i olika sociala skikt (Korsyn 1999, 61–62).

⁸⁶ Notera även Saussures *langue* och *parole* (se exempelvis Olsson & Vincent 1984, 157). Här kan man leka med parallelldragningar mellan musik och språk: språkssystem och användarnas kompetens (*langue*) skulle motsvara musikens struktur och musikerns färdigheter, medan *parole* skulle liknas vid det praktiska musicerandet i ett särskilt ögonblick. Själv lämnar jag dock därhän denna typ av diskussion.

⁸⁷ Bachtin använder inte termerna polyglossi och heteroglossi helt systematiskt. Som jag ser det är dessa termer enklare att skilja åt då man granskar språkliga system i samhället, men i litteraturforskningen är de inte lika kategoriserade. Heteroglossi ser ut att syfta på kontrasten mellan det ”dominanta skriftspråket”, alltså normspråket (1990, 67) och det ”utomlitterära” språket (ibid.).

”Polyfoni” (mångstämmighet) och ”monofoni” (enstämmighet) kan också betraktas som musikaliska termer, som Bachtin använder metaforiskt i sina studier av språkbruk. Då bachtinska tillämpningar återkopplas till ett musikaliskt sammanhang, fokuserar man i stället på mångstämmighetens metaforiska användning, alltså som uttryck för ett bejakande av kulturell variation (Rojola 1995). Då är det en risk att ”den klangliga sidan” av rösten förbises, paradoxalt nog.

Idén om röstens ”klangliga sida” härstammar från Cavarero (2005), som formulerat en filosofisk diskussion om rösten. Det klangliga uttrycker ”det kvinnliga”, ”det kroppsliga”, och ”det intuitiva”, i motsats till en ”manligt rationell” ordlighet.⁸⁸ ”Den ordliga” dimensionen, menar Cavarero, har varit förhärskande på bekostnad av ”den klangliga”. Paradoxalt nog har inte autonomiestetikens musikforskning varit intresserad av det som Wahlfors (2013, 131, 159) kallar ”röstens klanglighet” (*äänen äänellisyyys*). Den mänskliga rösten uttrycker inte endast det som de artikulerade orden betyder, utan rösten i sig är intressant.

När det gäller dimensionen klang – ord önskar jag fästa uppmärksamhet vid ytterligare en betraktelsepunkt, nämligen fältet mittemellan, där klang och ord möts. Mittenfältet kan illustreras genom hur man känner igen någons röst: inte bara på basen av röstens klang, utan på basen av artikulation, intonation och betoningar. Jag identifierar samma fenomen på den punkt där musikern formulerar en ton på instrumentet. Klängen påverkas av sin kontext, den ton som artikuleras i ett specifikt verk på ett specifikt ställe. Intonation och artikulation har betydelse då en enskild musikers personliga stämma (sångröst eller den klang hon åstadkommer på ett musikinstrument) granskas.

2.2.2 Dialogism i musikforskning – riktlinjer för musikerns analys

Dialogisk musikanalys är fortfarande under utformning, och den här studien är ett förslag på hur den kan tillämpas. Dialogisk musikanalys är ett kontextbejakande, kommunikativt förhållningssätt till att analysera musik. Den betonar också verksamhet kring analys och kring musikverk, varför jag ser en hel del tillämpningsmöjligheter i musikerforskning. I min tillämpning utgår jag i huvudsak ifrån Pirkko Moisalas (2001) och Kevin Korsyns (1999) artiklar, och beaktar vid sidan även Taru Leppänens (1996; 1998) tillämpningar. Moisalas ”Kohti dialogista musiikkianalyysiä” (2001; Mot dialogisk musikanalys) bygger i viss utsträckning på just Korsyns ”Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue” (1999), i vilken författaren talar om ”dialogisk analys” (ibid., 64) tillämpad i musik. Det finns också en svenskspråkig version av Moisalas artikel, ”Grundpremissen för dialogisk musikanalys” (Moisala 2003). Jag hänvisar framöver i huvudsak till den tidigare publicerade finskspråkiga artikeln; dock noterar jag på några ställen även den parallella, svenskspråkiga versionen.⁸⁹

Det är värt att notera – vilket artikeltitlarna också antyder – att Korsyn (1999) inte uttrycker begreppet ”dialogisk musikanalys”, utan det formuleras av Moisala (2001 och 2003). Kon-

⁸⁸ Jag använder i filosofisk kontext ordet ”ordlig” i stället för ”verbal”.

⁸⁹ Struktur och innehåll i artiklarna är väsentligen desamma.

kreta exempel på studier, där analyser uttryckligen definieras som dialogiska musikanalyser, har jag ingen referens till. Leppänen talar om ”dialogism” i samband med analys av specifika verk som representerar modern västerländsk konstmusik. Själv gör jag i diskussionen framöver ingen skillnad mellan ”dialogisk analys” och ”dialogisk musikanalys”, utan använder dem parallellt.

Det dialogiska tänkandet i musikforskningen har funnit intressenter bland kulturellt och etnografiskt inriktade musikforskare (Leppänen 1996; Leppänen 1998; Rojola 1995). Leppänen har kombinerat den kulturella musikforskningens traditioner med en lyhördhet av sin egen musikerexpertis under analysens gång, och låtit det påverka perspektivet till musikverket. Själv diskuterar jag dialogisk musikanalys i anslutning till *performance studies*, framför allt genom att förtydliga och konkretisera musikerperspektivet. Jag drar paralleller exempelvis till dialoger mellan aktörer i *analysis & performance*-forskningen (Leong & Korevaar 2005; Clarke & al. 2005; se närmare i kapitel 2.4.3).

Korsyn (1999, 55 ff.) bidrar bland annat till diskussionen om musikverkets plats i ett (historiskt) sammanhang, och ifrågasätter tänkandet om att man antingen befinner sig ”inom” ett musikverk eller i verkets omgivning; alltså en dualism mellan text och kontext vilken musikforskningen ofta låser sig in i. Enligt denna dualism skulle disciplinen musikanalys diskutera det område som uppfattas som musikens ”insida”. Korsyn (ibid., 58) kopplar den normativa musikanalysen (*music analysis*) samman med en lingvistisk förebild: kritik av lingvistikens har därför inspirerat och påverkat även musikanalysen, som utmanats av ”kulturella” och tvärvetenskapliga synvinklar. Det är skäl att påpeka att dialogismen är ett annat koncept än dialektiken, som baserar sig på motsatsförhållanden (ibid., 61; se även Padilla 1996; Padilla 1997).

Bachtins terminologi har tillämpats exempelvis av Rojola (1995) till förmån för musiketnologins forskningsintressen, vilka kommer att kontrasteras med den ”traditionella musikvetenskapen” (ibid., 93, 98, 100). Det är anmärkningsvärt att Rojola opererar med textbegreppet när hon talar om musik (ibid., 93 ff.). En text, menar Rojola, ska höra ihop med en dialogisk kontext (ibid., 94), medan den ”traditionella musikvetenskapens” textenhet är ett musikverk. Rojola menar att den bachtinska mångstämmigheten (*heteroglossia*) inte är förenlig med den ”traditionella musikvetenskapen”, vilken genom musikhistorieskrivningen och de (manliga) kompositörsgenierna och verkens kanonbildning ”strävar efter monoglossi” (*pyrkii olemaan monoglossinen*, ibid., 100). ”Monoglossi” står för den förhärskande stämman som kuvar ”de andras” röster (Bachtin 1990, 69).

Då vi tillämpar Bachtin i musikforskning kan vi inte längre betrakta enskilda verk i tonkonst som texter, för i text ingår alltid kontext. *Då förlorar den verkcentrerade musikforskningen sin betydelse*. Uppfattningen om en ursprunglig betydelse, vilken ofta avser betydelse givna av upphovsmannen till sitt eget verk, försvinner. Betydelseerna vore inte heller

autonoma, utan skulle vara beroende av kompositör, lyssnare och kontext. (Rojola 1995, 102–103, kursiveringarna är mina.)⁹⁰

I Rojolas diskussion dämpas den verkcentrerade, ”traditionella” musikkforskningen paradoxalt nog på ett monoglossiskt sätt (se även Sivuoja-Gunaratnam 2004). Jag ser det som en exkludering av vissa stämmor, alltså ett slags ”diskriminoglossi”. Den av mig i helhet kursiverade meningen ur Rojola-citatet, *Då förlorar den verkcentrerade musikkforskningen sin betydelse*, klingar kategoriskt avståndstagande till all den (verkcentrerade) musikkforskning, som de facto *existerar*, och inom vilken en disciplinär diskussion de facto *förs* – den är en del av musikkforskningskulturen. Skulle inte en mångstämmig kultur tillåta och lyssna *också* på en sådan stämma, som fokuserar på musikverk som en självständig helhet utifrån partiturets notbild? Gör inte detta förhållningssätt skada på paradigmet med ”mjuka gränser” (Detels 1998; Moisala 2001, 374)? En betydligt mjukare gränsdragning skulle följande formulering representera: ”Då förlorar den verkcentrerade musikkforskningen sin ensamrätt att kallas betydande musikkforskning”. Rojolas mening skulle kunna tolkas så, särskilt med stöd av påföljande mening: ”Uppfattningen om *en* ursprunglig betydelse [---] försvinner”.⁹¹

Moisalas diskussionsväg ”mot dialogisk analys” har haft sin startimpuls i författarens ”vetenskapliga kris”, i en förundran över musikkforskningens kraftiga distinktion i ”traditionell” musikkvetenskap (som intresserar sig för musikens inneboende strukturer och deras analys) och kontextfokuserad musikketnologi eller kulturell musikkforskning.⁹² Forskning i västerländsk konstmusik som ett kulturellt fenomen har dock sedermera blivit ett aktuellt ämne, bland annat i genusforskning i musik och andra ”omtänkanden” (Cook & Everist, 1999 red.). Moisala hänvisar bland annat till den så kallade formalismens⁹³ eller formalistiska musikanalysens kritik, utövad av bland annat Joseph Kerman och Claire Detels (ibid., 372), och går vidare till de forskningsriktningar som kritiken fött, som postmodern musikanalys med pionjären Susan McClary. Kulturellt och socialt orienterade musikanalyser har ifrågasatt existensen av objektiva fakta i musikverk. Likvärdighet mellan analysparadigm efterlyses; analysen uppfattas som en tolkande konstruktion, och den normativa analysen är bara ett av de flera förhållningssätt som kan skapas, inte någon objektiv ”sanning”.⁹⁴

⁹⁰ Soveltaessamme Bahtinia musiikintutkimukseen emme voi enää pitää yksittäisiä säveltaideteoksia teksteinä, sillä teksteissä on aina mukana myös konteksti. Tällöin musiikin teoslähtöinen tutkimus menettää merkityksensä. Käsitys alkuperäisestä merkityksestä, jona usein on pidetty tekijän teokselleen antamia merkityksiä, katoaa. Merkitykset eivät myöskään olisi autonomia, vaan ne olisivat riippuvaisia säveltäjästä, kuulijasta ja kontekstista.

⁹¹ Kommentar om översättningen i formen *en* ursprunglig (kursiveringen gör ”en” till ett räkneord), skulle egentligen stå som ”*yhdestä* alkuperäisestä merkityksestä”. I originalet saknas formellt sett räkneordsbetydelsen, men Rojolas ton i diskursen pekar på en (enda).

⁹² Moisala inleder (2001, 370; se även Moisala 2003, 13) egentligen genom en presentation av en mental disciplinär karta och erfarenheter från sin studietid. Hon noterar att det egna musicerandet har haft betydelse för de framtida forskningsintressena: Moisala hade införlivats i den västerländska konstmusikens praxis, medan musikketnologin, vilken hon studerade, hade olikartade intressen.

⁹³ ”Formalismen” eller ”formalistisk musikanalys” är en term som konstruerats av dem som *inte* utövar denna analys, utan av dem som förespråkar ”alternativa” analytiska synvinklar. Jag uppfattar ”formalismen” som ett slags öknamn i sammanhanget.

⁹⁴ Man kan naturligtvis hävda att ”objektiviteten” även i traditionell, strukturbaserad musikanalys är en myt; inte ens den gör anspråk på att vara ”sanning”, eftersom all analys baseras på tolkning, värderingar,

Intressant är att trots den stora variationen i kulturella musikforskningsgrepp har idén om ett av den mänskliga kulturens mest fundamentala fenomen, dialogen, som musikanalytiskt verktyg inte utvecklats i någon betydande utsträckning. Hur skulle en dialogisk analys se ut, vilka är dess principer och vilka är dess metoder? Moisala (2001, 380–383) föreslår ingen direkt tillämpbar metod, för *en* metodologisk ”formel” är främmande för dialogismens grundläggande tankar. Vissa principer är dock artikulera: en av de mest grundläggande utformar Moisala efter Detels (1998) uttryck *soft boundaries*. Gränserna mellan forskningsparadigm ska hanteras som flexibelt formbara efter det aktuella behovet. För musikanalysens del innebär detta ett behov av ett större omtänkande, eftersom olika analysparadigm hittills har tenderat att identifiera sig just genom gränsdragning gentemot andra paradig. Uttrycket dialogisk verkanalys, som Moisala också använder (2001, 382; se även Moisala 2003, 23), visar att verkbegreppet inte övergetts: synvinkeln är verkspecifik på ett sådant sätt att analytikern inte enkelt kan stödja sig på någon gemensam tolkningsram angående verket.⁹⁵ Jag förstår detta uttalande så att verkets identitet inte ifrågasätts, utan mer än allmänna kulturella faktorer ska unika omständigheter beaktas.⁹⁶ Vad som Moisala slutligen avser med en gemensam tolkningsram är inte helt klart, eftersom konkreta exempel saknas. Som forskare och musiker som engagerar sig i modern musik reagerar jag särskilt på följande notis: ”I synnerhet är det svårt att om nutida verk föreställa sig att de hör hemma i en viss tradition eller enhetskultur” (Moisala 2003, 23; se även Moisala 2001, 382). På vilket sätt skulle det vara enklare att placera tidigare komponerad musik i en gemensam tolkningsram än nutida musik? Tolkningar (som musicerande) av moderna musikverk har kanske inte hunnit skapa

urval med mera. Det är kanske bara så att de ”alternativa” analyserna (kulturella, fenomenologiska, konstnärliga) *förutsätter* en explicit motivering av tolkningens grunder och kanske till och med explifikation av analytikerns personliga position i sammanhanget, medan den ”traditionellt strukturanalytiska” godkänner tolkningen som ett underförstått program. Även jag har i flera sammanhang och av flera personer (som dock här bör förbli anonyma) tillfrågad om jag ”forskar om musikverk *eller* någons uppfattning om dem”. I frågan ryms det, som jag ser och hör, ett antagande att om man uttrycker något om den subjektiva uppfattningen, tolkningens grunder, så har man ”halkat” in på uppfattningssidan.

⁹⁵ ”I en värld av multipla betydelse och värdepluralism kan vi knappast längre [---] tänka oss någon för alla självklar tolkningsram. Musiken är på samma sätt som musikverken mötesplatser för olika musikkulturer och olika musikaliska inflytanden. Den traditionella musikanalysen förutsätter att man sätter in ett verk i sin historiska tid och tradition, tiden för dess tillkomst, men att utföra detta är problematiskt.” (Moisala 2003, 23.)

”Monimerkityksisessä ja moniarvoisessa nykymaailmassa voimme tuskin enää olettaa mitään [---] kaikille yhteistä, kaikkien itsestään selvänä pitämää tulkintakehystä. Musiikki samoin kuin teokset ovat myös erilaisten musiikkikulttuurien ja erilaisten musiikillisten vaikutteiden kohtaamispaikkoja. Perinteisessä musiikkianalysissä edellytetään, että teos sijoitetaan historialliseen syntyajakohtaansa, mutta tämän sijoittamisen tekeminen on problemaattista.” (Moisala 2001, 382.)

⁹⁶ Även för Tykesson (2009, 11), som utforskar ett nutidsverk (Anders Eliassons *Quartetto d'Archi*) är det individuella musikverket och dess egenskaper den grund, ur vilken analysfrågorna bör uppstå; inga generella, förutbestämda metoder kan tillämpas. Tykessons ambition är att finna nya analysformer där musicerandets perspektiv, ”det tysta kunnandet” (ibid., 28) uppmärksammas. Musikverkets betydelse och interpretation ges företräde, likaså musikens kroppliga dimension. Tykessons studie är dock i första hand filosofiskt orienterad; han är intresserad av musik som framförande (se även Cook 2003) snarare än en enskild musikers tolkning. Hos Tykesson står musikern varken i egenskap av individuell interpretatör eller en generell musikergestalt i subjektspostion i diskussionen om kroppslighet och rörelse. Tykesson (ibid., 235 ff) noterar också språkets betydelse för musikernas kreativa process. Observationerna om språkets betydelse ligger dock på ett generellt plan, och konkreta uttryck ur verkliga diskussioner med musiker har inte granskats.

så många traditioner än; å andra sidan kan den äldre musikens traditioner vara mycket komplexa och pluralistiska.

Verkuppfattningen är dialogisk, vilket innebär att relationen mellan text (musikverk) och kontext är i kontinuerlig växelverkan (ibid., 376; Leppänen 1998, 116, Korsyn 1999, 55–56). En dialog kring verket består ytterst av alla parter som har med verket att göra (Moisala 2001, 377).⁹⁷ Vad Moisala pläderar för, som jag förstår det, är en medelväg mellan formalismen och dess kritik, ett synsätt där både verkspecifika och kontextbundna faktorer kan beaktas. Särskilt viktig är Moisalas notis om att forskaren måste vara medveten om sin position och vid behov ifrågasätta den (ibid., 382; Moisala 2003, 23).

Moisala (2001, 375) påpekar att det är viktigt att skilja mellan ett dialogiskt beaktande av kontexter från den *kontextualisering* av ett verk (exempelvis Heiniö 1992) som ofta ingår som ett slags ramberättelse även i traditionella, normativa analyser. Enligt Moisala (2001, 379) fungerar kontextualiseringen i första hand vid sidan av den ”egentliga” analysen, som ”bestyrks” med hjälp av exempelvis kompositörens kommentarer. Detta grepp kan gälla såväl historiska (Heiniö 1984) som ”verkkritiska” (Richardson 1999) studier.⁹⁸ Moisala menar att kontextualiseringen i dessa inte görs på dialogisk basis, för någon kommunikativ dialog mellan analytikern (forskaren-författaren) och kompositörens förs inte (Moisala 2001, 379). Även musicerande är en form interaktion och således ett uttryck för ett musikverks dynamiska plats i ett nätverk av sociala och kulturella verksamheter. Moisala (ibid., 377–378) ser ett tydligt samband mellan den dialogiska analysens och musiketnologins utgångsläge – jag skulle kanske uttrycka att bägge förespråkar en ”aktörsdemokrati”⁹⁹ mellan exempelvis musiker, analytiker, lyssnare.

Den dialogiska musikanalysen kan således betraktas som ett samlingsnamn för analysens sätt, som dels nyttjar konkreta samtal mellan olika aktörer och dels intresserar sig för olika aspekter i relationen mellan verk och omgivning. I den här studien är den dialogiska musikanalysens riktlinjer följande:

1. Dialogen ska på något sätt aktualiseras i analysens teori och/eller praxis.
2. Ett tvärdisciplinärt och -metodologiskt förfarande är möjligt. Dialog förs även mellan de aktuella forskningsparadigmen och metoderna.
3. Enskilda och unika händelser och erfarenheter blir oskiljaktiga delar av analysen; situationsbundenhetens inverkan på analysens resultat beaktas.

⁹⁷ Moisala (2003, 22 och 2001, 380) talar också om att dekonstruera verket.

⁹⁸ Heiniös (1984) i Finland ofta citerade doktorsavhandling karakteriseras enligt Moisala (2001, 379) i första hand av ett historiskt forskningsintresse: författaren identifierar tendenser och utvecklingslinjer i en mängd kompositioner inom en viss tidsperiod. Kompositörens kommentarer (texter och/eller intervjuer) hos både Heiniö och Richardson bekräftar analytikerns tolkning.

⁹⁹ Jag utvecklar här ett demokratibegrepp som är inspirerat av ”erfarenheternas demokrati” (*kokemuksellinen demokrati*, på engelska *democracy of experiences*) som myntats av Hannula & al. (2003, 13 ff.; 2005). Enligt erfarenheternas demokrati är alla slag av erfarenheter kapabla att kommentera och kritisera andra erfarenheter. Begreppet är egentligen formulerat i en metadiskussion om konstnärlig forskning (se kapitel 2.1.5) och för motivering av konstnärerfarenhetens användning i forskning.

4. Analysparametrarna kan inte strikt bestämmas på förhand, utan det finns utrymme för omformulering på vägen. Analysen som process beaktas.

Riktlinjerna konkretiseras på följande sätt:

1. Dialog som begrepp aktualiseras i intervjuernas konkreta dialoger samt i de intertextuella relationer som Jolasverken visar. Relationen mellan musiker och musikinstrument samt mellan tal och spelerfarenhet är dialogiska. En form av dialogisk relation utgör också den ”självdialog” som möjliggörs av mina föränderliga positioner i anslutning till *Auprès* och *Mon amis* analyser. För dessa hade jag först gjort intervjuer, och senare övat in verken. De två olika ingångarna har möjlighet att påverka varandra.

2. Studien befinner sig i gränslandet mellan musikerperspektivet i analys och spelerfarenhet i särskilda verk. De praktiska metoderna är autoetnografiska och det finns etnografiska inslag där forskaren observerar intervjupersonernas musicerande. Forskningsprocessen har haft intim kontakt med musicerandets praxis. Intervjupersonernas kreativa och personliga analysbegrepp kan beaktas vid sidan av traditionella analysparametrar.

3. Enskilda övnings- och konserttillfällen belyser verken ur verksamhetens perspektiv.

4. Innan man spelar är det inte möjligt att veta exakt vilka dimensioner eller parametrar som är centrala i Jolas musik. Övningsprocessen ger möjlighet att beakta föränderlighet i de analytiska tolkningarna.

Musikerperspektivet ger särskilda omständigheter för dialogisk musikanalys. Musikerperspektivet betonar den fysiska personen och dennes verksamhet, varför de verkliga fysiska musiker som agerar (talar och spelar) får företräde framom ett anonymt tänkande baserat på ”imaginär” eller ”historisk” basis (se Korsyn 1999). När intertexter i Jolasverken granskas (se närmare i kapitel 2.3) är utgångspunkten alltid en enskild musikers personliga spelbaserade erfarenhet.

Det bachtinska begreppet mångstämmighet¹⁰⁰ är tilltalande ur musikkforskningsperspektivet på grund av dess musikaliska analogi (stämmor).¹⁰¹ Mångstämmighetens betydelse är nära *röstens*, som å andra sidan är besläktat med begreppet *position*, med vilken jag menar både betraktelseposition (synvinkel, perspektiv) och verksamhetsposition. ”Rösten”, som i praktiken ofta kan förstås som synonymt med ”stämma” inbegriper både det ”klangliga” och det ”ordliga” (Cavarero 2005; Wahlfors 2013), vilka inte kan betraktas som separata fenomen. Musikerrösterna i den här avhandlingen inbegriper både klangliga och ordliga element. Analysen (av verk) sker i relationen mellan spel och tal. Musikerperspektivet gör den fysiska spelprocessen till en dimension i dialogisk musikanalys.

¹⁰⁰ Dialogen som begrepp kan inte lika entydigt som ”mångstämmighet” tillskrivas just Bachtin (se även fn 83). ”Dialog” har i normalspråket ett antal synonymer och parallella termer som ”diskussion”, ”interaktion” och ”samtal”. Finskans *vuoropuhelu* (tal-i-turer), som exempelvis Leppänen (1998) använder, medger ytterligare något mer flexibla ramar än lånordet *dialogi*.

¹⁰¹ Korsyn (1999) använder *heteroglossia* (flerspråkighet) och Moisala å andra sidan *heterofonia* (mångstämmighet). Gränsdragningen mellan röst och ord som betydelsebildare diskuteras bland annat av Cavarero (2005) och i Barthes anda av Wahlfors (2013). Det svenska ordet *stämma* är intressant för det kan oftast hänvisas till röst, men ibland även till ord.

2.3 Nätverk – dialoger mellan verk

2.3.1 Tillämpningar av intertextbegreppet i musik

En av den dialogiska musikanalysens principer – tanken om verket i ett nätverk – diskuteras i Jolasverkens relationer till annan musik, vilka kan betraktas som en sorts (musikaliska) intertexter. I det här kapitlet presenterar jag bakgrunden till intertextbegreppet och dess användning i musikforskningen. Intertextbegreppet är myntat av Julia Kristeva (1967), som utvecklat det med det bachtinska tänkandet som inspirationskälla.¹⁰² Grundtanken i ett intertextuellt tänkande är att ingen ”text”, eller inget ”verk” är autonom(t) och oberoende av andra texter. Det är alltså en lösning till problematiken kring text och kontext (se ovan). En ”radikal” tolkning av intertextuella relationer innebär således att det inte existerar enskilda verk (Olsson & Vincent 1984; Hatten 1985, 69). Även i de mindre radikala formerna är tanken att det alltid ingår olika stämmor eller ”röster” i verk. Just Kristevas intertextteorier är komplexa, och min avsikt är inte att i den här avhandlingen tillämpa dessa. Det kan dock vara skäl att nämna att Kristeva själv menade att ett enkelt spårande av inlåningar inte är ett tillräckligt medel för det intertextuella tänkandet, utan att flera betydelsenivåer ska identifieras: en text är ett intertextuellt fält där läsarens tolkningsprocess ingår (Wahlfors 2013, 217; se även Stewen 1991, 129).¹⁰³ Musicerande kan lika väl som läsning utgöra en sådan här tolkningsprocess.

I musikforskningen konfronterar intertextbegreppets tillämpning verkbegreppet. Intertextuellt tänkande är en särskilt intressant utmanare till musikanalysen, vilken som den traditionella disciplinen utgått ifrån ett musikverk som ett autonomt, slutet system. Det här kopplar oss tillbaka till problemet kring text och kontext i musikforskning (Korsyn 1999, Moisala 2001). Jag identifierar två huvudlinjer för hur intertextbegreppet tillämpas i musikforskningen: dels den ”kulturella” användningen av intertextuella relationer mellan musikverk och andra kulturverk (Kramer 1990; Wahlfors 2013), dels en forskningslinje som strävar efter att presentera *musikaliska* intertexter som en art för sig (Hatten 1985). Redan uttrycket *musikaliska* intertexter är ett ställningstagande till vad som är ”musikaliskt” och vad som är ”utommusikaliskt”. Termen ”musikaliska intertexter” innebär alltså en annan genre än dess ”normala” betydelse, alltså den litterära.

Det kan vara praktiskt att försöka skapa en egen teori för musikens intertexter, för begreppets kristevanska ursprung är bundet till text och textuella system. Klein (2005, 11) påpekar att för Kristeva är intertextualitet liktydigt med text, underförstått språk. Jag hävdar dock att på den här punkten borde man vara särskilt uppmärksam, så att man i slutänden inte kommer att behandla musik(verk) som text, om så inte avses.¹⁰⁴ Den språkliga texten har bara bytts ut mot en musikalisk struktur, och de intertextuella relationerna granskas

¹⁰² Wahlfors (2013) tillämpar de bachtinska termerna genom Kristeva-hänvisningar.

¹⁰³ Se Viikari (1991 red.) om olika sätt att tillämpa intertextbegreppet i litteraturen. I denna antologi uppmärksammas även Bachtin som inspirationskälla för intertextforskning (Pesonen 1991).

¹⁰⁴ Hovi (2013, 122) gör i ett inlägg om intertexter i musik en intressant iakttagelse, då hon påpekar att även en nottext är *skriven* och på så sätt en *text* (kursiveringarna är mina).

mellan strukturer i olika verk. Tillämpningen ”musikaliska intertexter” kommer alltså att fungera så att olika musikstrukturer relateras till varandra och påverkningsgrader åt olika håll diskuteras.¹⁰⁵ De aktiva aktörerna i sammanhanget är fortfarande kompositörerna (de som skapat texten).

I sin beskrivning av musikaliska intertexter skiljer Hatten (1985) mellan stilens (*style*) och strategins (*strategy*) kontexter.¹⁰⁶ ”Stilens” kontext utmärks av ”kognitiv kompetens” (ibid., 70), kännedom om teoretiska system, skalor och system av metrik. Stilens kontext utgör möjligheterna, ett slags potentiellt fält, i vilket strategin artikuleras. Strategin handlar således om hur kunskapen yttrar sig i det tematiska materialet. En av Hattens poänger är att utesluta den ”egna” stilen i ett musikverk som en möjlig intertext (annars vore antalet intertextuella kopplingar oändligt) utan i stället identifiera främmande stilar som kompositionstekniska strategier.

Ett typiskt sätt att använda musikaliska intertexter är enligt Hatten (ibid., 71) inlåning av tidigare kompositionstekniker i en senare epoks musik: renässansmusikens polyfoni användes under barocken som en sorts *stile antico*, och harmonin och stämföringen i Beethovens sista stråkkvartett är atypisk för kompositörens tid. Tonarter är ett av de subtila medel som musikaliska intertexter kan basera sig på. Hatten talar också om stilrelaterade mönster (*pre-existent patterns or templates*), vilka fungerar som intertexter endast då man kan spåra dem till specifika verk (ibid., 70). Intressant i det här inlägget är också att verkbegreppet tangeras – Hatten verkar inte vara på väg att utmana verkbegreppet på något sätt.¹⁰⁷ Jag kan inte riktigt följa med Hattens tanke om att tonarter är intertexter men att mönster inte är det om de senare inte spåras till vissa verk. Och vad är ett mönster? Finns det inga vanliga kompositions- och speltekniska mönster (som den klavertekniska figuren albertibas, se nedan), som kunde betraktas som stilmässiga intertexter på en allmän nivå?

Enligt Hatten (ibid., 69) kan intertextualitet granskas av såväl författare som läsare (motsvaras av kompositör som lyssnare i musiken). Exempelvis albertibasen är så frekvent och varierat använd i vissa stilar att den efter Hattens principer skulle kunna tolkas som ett icke-intertextuellt mönster (*pattern*). Hatten diskuterar inte musikerns (eller musicerandets) position, även om musikerperspektivet kunde erbjuda en annorlunda tolkning till intertexter än de andra aktörernas perspektiv. Musikern kan, till skillnad från lyssnaren, fokusera på den fysiska rörelsen i en specifik albertibasfigur och därmed tolka den som besläktad med motsvarande figur i ett annat verk. En karakteristisk fysisk realisation av en specifik albertibasfigur kan alltså ur den här synvinkeln fungera som en intertextuell förbindelse mellan två verk.

Förutom att musicerandets speciella perspektiv inte beaktas, är ett annat problem i Hattens diskussion att han inte uppmärksammar komplexiteten i relationerna mellan verbala ele-

¹⁰⁵ Klein (2005, 4, 11) påpekar att man bör skilja mellan verklig, historisk påverkan (*influence*) och intertextuell läsning, där intertextuella relationer skapas av uttolkaren utifrån hennes egen subjektiva position.

¹⁰⁶ De här är på ett intressant sätt analoga med Mäkeläs (1987) ”historiska” och ”materiella” instrumentalkvaliteter (se nedan).

¹⁰⁷ Notera att Hattens (1985) artikel är tidigare än exempelvis Goehrs (1992) verkontologiska diskussion.

ment och musikaliska (klingande) intertexter. Verbalt anslutna element är enligt Hatten exempelvis barockmusikens retoriska figurer, vilka ger en direkt kod till tolkning av den musikaliska betydelsen (ibid., 72). Även funktionen hos musikverkens titlar är verbalt orienterade.¹⁰⁸ Hatten (ibid., 71) behandlar verktitlarna som bekräftare av de kompositionstekniska strategierna, givna av kompositören. Men är titlarnas förhållande till de musikaliska intertexterna så enkel? Orden i rubrikerna ger ju associationer och ledtrådar till tolkningen av den klingande strukturen, men också vidarekopplingar till områden och ämnen som inte är direkt anslutna till musiken. Hurdan tolkning vore möjlig utan existensen av den verbala ledtråden?

Uttrycket *musikaliska* intertexter bygger i stort på intertexternas textuella förebild, så att musikaliska strukturer kommer att ersätta textens syntax och hanteras ”inommusikaliskt” – detta återspeglar tanken om att musiken är exceptionell och bör betraktas enligt sina egna villkor. Utforskning av ”musikaliska intertexter” (relationer mellan musiktexter eller klingande musik) är i så fall ett annat område än granskning av ”musikens intertextuella relationer” (koppling av andra fenomen till musiken). Bägge områden baserar sig dock på tanken att det finns en tydlig skiljelinje mellan musik och dess omgivning. Om man i stället utgår ifrån den dialogiska musikanalysens grundtanke, att gränsen mellan musiken och dess omgivning betingas av flexibilitet, finns det ingen stark principiell skillnad i att betrakta kopplingar mellan musikverk eller kopplingar mellan musikverk och exempelvis ett litterärt verk.

Kleins (2005) studie om intertextualitet i ”västerländsk konstmusik” eftersträvar en mångsidig bild av hur intertexter i musiken fungerar. I grunden betraktar Klein musiken som en typ av text, men identifierar både parallelldragningar mellan musikaliska strukturer på kompositionsteknisk nivå och tolkningen av musiktexten som en betydelseskapande kulturell narration, och som kan återspegla exempelvis maktförhållanden, en mänsklig sinnevärld, med mera (Välimäki 2005; McClary 2002 [1991]). Klein drar ställvis jämnt med Kramers (1990) parallelldragningar mellan musikaliska strukturer och strukturer i andra kulturyttringar.¹⁰⁹

Att beakta musikerperspektivet i tolkning av musik på intertextuell basis är inte helt nytt. Dock fungerar musicerandet oftast som en implicit bakgrundsfaktor, och man redogör inte för musicerandets process (Korhonen-Björkman 2012a). Exempelvis Klein (2005, 21) nämner i en något vag bisats sin pianistposition, som genom ofrivilliga, intuitiva minnesbilder påverkat valet av den (pianobetonade) repertoar som hanteras i studien: ”after thirty-five years of playing the piano, I hear its repertoire all too readily when contemplating music: it is a circular memory that comes to me, not what I summon up”. Klein reflekterar inte över den konkreta betydelsen av sin musikerposition, inte ens där han noterar att det saknas framförandemässiga intresseområden i analys (ibid., 23–24). Hur spelandet i praktiken påverkar identifikationen av intertexter förblir ett öppet kapitel hos Klein, medan

¹⁰⁸ Titel-intertexter och Kramers (1990) ”hermeneutiska fönster” (kapitel 2.1.1) är jämförbara.

¹⁰⁹ Av praktiska skäl har jag hanterat Kramer mer detaljerat i samband med den kulturella musikforskningen i kapitel 2.1, även om hans ”hermeneutiska fönster” allt oftare används som modell för tolkning av intertexter.

Wahlfors (2013) har, särskilt där hon behandlar Schumanns *Kreisleriana*, kombinerat sin explicita diskussion över musikererfarenhet med intertextuella observationer.

2.3.2 Verktitlar – musikaliska intertexter?

Att skilja mellan ”musikaliska” intertexter och sådana som baserar sig på verbala uttryck eller annars överskrider den klingande musikens och/eller notskriftens uttrycksmedel förstärker indelningen i text och kontext, alltså musik och dess omgivning. Problemet är att ”utommusikaliska” teman i musikforskning definieras just som utommusikaliska och ”inom-musikaliska” räknas som ”själva musiken”. I vilken ställning är i så fall en verktitel, eller en text i partituret, som hänvisar till annan musik?¹¹⁰

Verktiteln, som är ett centralt objekt för intertextgranskning, kan exempelvis tolkas så att den står ”utanför” ett verk eller så att den ”är överordnad den övriga texten” (Olsson & Vincent 1984, 162). I Jolas musik är de mångsidiga och fantasieggande verktitlarna av betydelse (se kapitel 1.6), och även deras intertextuella relationer. Titlarna är överordnade i den meningen att de styr tolkningsprocessens riktning, men jag kan inte betrakta dem som ”utommusikaliska” (kontext) delar som skulle stå utanför den ”inommusikaliska” (text) nottext som följer. Exempelvis *Signets. Hommage à Ravel* byggs upp av igenkännbara, men diskreta intertexter från Ravelns pianoverk och pianistiska stil. Den tvådelade titeln medför ytterligare tolkningsproblem om man försöker dela in intertexterna i ”musikaliska” och ”vanliga” (textuella). Skulle *Signets* (”bokmärken”) genom den litterära metaforen hänvisa till något utommusikaliskt – att det är uttryckligen en vanlig intertextuell tolkning som man inbjuds till? Har Jolas litterära familjebakgrund här någon betydelse? Skulle *Hommage à Ravel* å ena sidan hänvisa till mera ”inommusikaliska” fenomen (Ravelverk), å andra sidan till mer svårplacerade fenomen: *Signets* uppkomsthistoria, till relationen mellan Jolas och Ravel (hur Jolas förstår den) och till fransk pianistisk kultur, med musicerandet som det identifierande verktyget?¹¹¹

¹¹⁰ Att litteraturen klarar sig med ett ”internt” material (den verbala texten) kan naturligtvis försvaras genom att hävda att det intertextuella tänkandet ursprungligen berör just relationen mellan (verbala) texter. Dessutom kan textens (betydelse)innehåll relativt enkelt skiljas från dess form, och varje läs- och tal-förmögen person kan återge en berättelses innehåll genom sina egna ord. För musikens del är förhållandet mellan lyssnande och egen produktion mer komplicerat.

¹¹¹ ”Det franska” och fransk kultur förstås ofta som ett ”allmängiltigt” drag som överskrider gränserna mellan konstarter och konstverk. Exempelvis kan klangen i Debussys musik associeras till Monets penseldrag. Den franska musikstilen kan också vara något som inte är knutet till kompositörens nationalitet. Den franska stilens yttringar i icke-fransk musik har engagerat exempelvis Tyrväinen (2013; 2003) och Edling (1982).

2.4 Dialogiska relationer i analys & framförande¹¹²

I det här kapitlet granskar jag ett urval *analysis & performance*-studier och närbesläktade undersökningar. Först presenterar jag områdets ”huvudriktningar”. I min granskning fokuserar jag särskilt på dialoger mellan olika parter i studierna, på musicerandets roll i analysens gång och på musicerandets inverkan på analysresultaten. Inom *Analysis & performance*, som i flera andra deldiscipliner i *performance studies*, tenderar man dock musikerns roll i de mest olikartade grenar av området tenderat att förbli utformarens, färdigställarens eller realisatörens. Då betraktas musikerns verksamhet som forskningsobjekt snarare än att hon skulle få plats som det forskande subjektet. Wahlfors (2013, 258) noterar att musikerns verksamhet betraktas inom *analysis & performance*-traditionen som en separat, från analysen avskild händelse, som kan undersökas *efter* (kursiveringen är min) att verket analyserats, och att målsättningen för musikerns arbete är att nå fram till en färdig tolkning, till ”vad verket är i sig självt” (citationstecknen av Wahlfors, efter Barthes).¹¹³

2.4.1 Analys och framförande – huvudriktningar

De traditionella huvudriktningarna i *analysis & performance*-området är två: 1) analys som föregår framförandet (en analystyp som ska vara ”nyttig” för musikern) och 2) analys av själva framförandet (Rink 2002, 37).¹¹⁴ Janet Schmalfeldts (1985) artikel utmynnar i denna tanke, även om avsikten är en ömsesidig påverkan mellan ”analytiker” och ”musiker”.¹¹⁵ ”Riktning 1” utgår från tanken att ett framförandes kvalitet är beroende av analytiska insikter, vilket bland annat Berry (1989) och Cone (1968) förespråkar; kanske även Schmalfeldt (1985), även om den sistnämnda producerar en del dubbla budskap (se nedan närmare).¹¹⁶ Cone intresserar sig särskilt för en korrekt förståelse av ett musikstyckes form: exempelvis för att introduktion och coda kan bilda koherenta formstrukturer tillsammans med verkets kärna, och hur de olika delarna kan framföras på ett sådant sätt att de bildar en logisk helhet. Helheten kan dock se annorlunda ut ur musicerandets perspektiv än det sätt som Cone föreslår; exempelvis när det gäller sambandet mellan det långa introduktions-

¹¹² Jag diskuterar Schmalfeldts, Barolskys, Rinks, Lettbergs, Marins, Raekallios, Riikonens samt Leong & Korevaars studier i en artikel (Korhonen-Björkman 2012a), i vilken jag fokuserar på relationen mellan det fysiska instrumentspelet och analysen som verksamheter samt aktörernas olika roller.

¹¹³ Barthes-citatet om en koppling mellan ”färdig tolkning” och ”verket självt”, ett ämne för musikverksdebatten (se kapitel 1.3). En viss kollision kan uppstå mellan det som är ”färdig tolkning” för musikern om ett konsertdugligt, personligt utförande och den verkontologiska diskussionen.

¹¹⁴ Engelskans *performance* betyder inte endast konsertframförande utan också övning mer generellt: ”performance’ may refer to live performances, recordings, sight-reading, practice, memorization [---]” (Leong & Korvaar 2005). I den traditionella ”riktning 2” som Rink talar om i *analysis & performance*, torde performance dock hänvisa till ett specifikt helhetsframförande (*single performance*).

¹¹⁵ Schmalfeldt (1985) diskuteras närmare i kapitlet ”Dialoger mellan aktörer”.

¹¹⁶ Även Tykesson (2009), som i princip är kritiskt inställd mot motsättningsförhållandet mellan framförande och analys (ibid., 3 ff; 240), drar vissa paralleller till ”Riktning 1” av *analysis & performance*-forskningens traditioner: ”Arbetet behandlar instuderingsvägar med *analysen som verktyg*, vilket berör den interpreterande musikerns bruk av verkanalys, men i än högre grad analytikerns betydelse för musikalisk interpretation och musikaliskt framförande” (ibid., 9, kursiveringen är min). Det är möjligt att Tykessons bakgrund som teoretiker och pedagog, som arbetat med musiker vid seminarier (ibid., 11) återspeglas i hur musicerande och analys positionsbestäms i relation till varandra.

avsnittet och resterande del i första satsen i Tjajkovskijs första pianokonsert. Enligt Cone (ibid., 22) är introduktionen en ”överutvecklade ram” (*an over-developed frame*), som ”inte lyckas integrera sig med resten av satsen”. Ur den utövande pianistens perspektiv kan frågan om storformen och hur dess olika delar fogas samman i Tjajkovskijs första pianokonsert te sig tämligen annorlunda: musiken ”fungerar” nödvändigtvis inte bättre och framförandet blir inte ”mer intelligent” med en specifik förståelse av strukturen. Den majestätiskt-orkestrala inledningen kan fungera som en pianistiskt tacksam och energigivande inledning, vars fysiska och psykologiska effekt bär längre fram i satsen än dit som den formellt sett slutar. Det avgörande för ”funktionen” är att musikern innehar det tillräckliga färdigheterna i hantverket och lyckas åstadkomma ”rätt” karaktär och klang.

Harpisten Evelyn Iversen (2005) har i anslutning till en doktorsexamen i musikteori analyserat strukturen i Jolas harpstykke *Tranche* (1967). Kännedom om verkets byggnad, menar Iversen, är nyttig för en harpist som ska spela modern musik. I slutet av analysen har Iversen noterat några detaljer om fingertekniken. Samtidigt betraktar Iversen *Tranche* som ett sätt att utforska harpans möjligheter till perkussiva effekter.¹¹⁷

”Riktning 2” (efter Rink 2002) av *analysis & performance*-traditionerna består av analyser av specifika framföranden, alltså så kallad interpretationsanalys. I vissa fall beaktas övningsprocessen, som hos Clarke & al. (2005, se vidare nedan), i andra utgår man från en uppsättning konsertframföranden. Analysdelen består ofta av granskning av någon eller några musikaliska parametrar, företrädesvis mätbara sådana (exempelvis Clarke & al. 2005, 51). Undersökningar som handlar om musikerns övningsprocesser och utvecklingen som sker i processen betraktar jag som närbesläktade till ”riktning 2”. Dessa har ingen utpräglad, namngiven analysdel men görs i interpretationsanalytisk anda. Exempelvis Chaffin & al. (2002) utforskar pianisten Gabriela Imrehs (medförfattare till studien) inläring av sista satsen i J.S. Bachs Italienska konsert. Fokus är på musikerns prestation, i hur speltempot utvecklas och hur måltempot närmar sig (mot det ”rätta” och ”slutgiltiga”). Dessutom fokuseras det på utantillinläringens utmaningar. En intressant detalj, som dock Chaffin & al. inte diskuterar, är det faktum att pianistens målsättning är att spela utantill, vilket inte behöver vara en självklarhet.¹¹⁸

¹¹⁷ Jag ser paralleller mellan karaktärerna i *Tranche* och cembaloverket *Autour* (PP 2008: 16; se kapitel 4.2), båge två tidigare Jolasverk med ”modernare” notbild.

¹¹⁸ Forskningsgruppen i studien av Chaffin och al. (2002) har på ett visst sätt ett dialogiskt program, byggd på tanken om kommunikation mellan aktörer med olika expertisområden. Dock fungerar inte relationen mellan musiker och verk dialogiskt, utan verket presenteras som ett prestationsobjekt för musikern. Även Nummi-Kuismas (2010) doktorsavhandling diskuterar övningsprocessen, men en skillnad till Chaffins & al. undersökning är musikverkets betydelse (Skrjabins etyd diss-moll op.8). Hos Nummi-Kuisma representerar etyden ett verk i snabbt tempo, ett som kräver snabba reaktioner vid genomspelningar. En annan poäng är att pianisten inte spelat verket förut, och då kan övningsprocessens helhet granskas. Någon verkkaraktäristik som pianisten får fram genom övningsprocessen tas inte fram, utan fokus är på pianistens arbetssätt och hennes reflektioner.

2.4.2 Analyser av framföranden i pianistisk betraktelse

Pianisterna Maria Lettberg (2008) och Daniel Barolsky (2007) för ett slags kommunikation med inspelningar: de låter interpretationerna relateras till varandra, de påverkas av dem, och interpretationerna utgör ett nätverk av olika sätt som verk manifesteras på. Lettbergs och Barolskys interpretationsanalytiska studier har flera gemensamma utgångslägen. I bägge granskas ett flertal inspelningar med olika pianisters framförande av samma verk. Till skillnad från den ”riktning 2” som Rink (2002) identifierar, har Lettberg och Barolsky utvecklat interpretationsanalysen åt ett mer musikerorienterat håll. Barolskys forskningsobjekt är fem pianisters inspelningar av sista satsen ur Chopins b-mollsonat. I sitt skriftliga arbete i anslutning till konstnärlig doktorsexamen utforskar Lettberg Alexander Skrjabins Pianosonat nr 10 genom det hon kallar för ”pianistisk interpretationsanalys”. Den ”traditionella” interpretationsanalysen utförs enligt Lettberg (2008, 13) av teoretiker. Den är ofta ”ensidig på grund av att musikverkets textbild studeras i rent musikteoretiskt perspektiv och utifrån verkets harmonik, form, motivbyggnad, tempo och rytm” (ibid.). Den har inte möjlighet att beakta de dimensioner i ett musikverk som inte går direkt att avläsa ur en nottext.

I mitt sökande [---] har jag valt ett annat tillvägagångssätt än det som används vid de brukliga pianistiska [sic] analyser av ett musikverk, då man utgår från en interpretation av nottexten och gör en musikanalys, som endast baseras på nottexten. Om jag hade hållit mig till detta tillvägagångssätt, skulle jag först ha gjort en sådan textanalys av sonat nr 10. Därefter skulle jag ha presenterat en egen ”korrekt interpretation” och sedan jämfört den med interpretationerna från audioinspelningar. Sådan analys skulle kanske ha varit nyttig, men ända opassande för min målsättning, eftersom den tryckta nottexten bara i ringa grad kan återge de tekniska och estetiska komponenterna av Skrjabins musik (Ibid., 140).¹¹⁹

Lettbergs beskrivning av ”traditionell” interpretationsanalys i jämförelse med den pianistiska motsvarigheten är något förenklad. Som jag ser det, menar Lettberg *inte* att musikerns spelbaserade analys inte hade notbilden som utgångspunkt, för det har den i högsta grad. Lettberg torde avse att det inte finns något som heter notbilden, alltså ingen generell notbild. Vidare noterar Lettberg att någon grad av subjektivitet bör all musikanalys erkänna och att ett framförande *alltid* utsätts för lyssnarens (inte bara musikerns) subjektiva tolkning. Denna subjektivitet är slutligen nödvändig och karakteristisk för alla typer av interpretationsanalys: ”trots att en analytiker bemödar sig om att vara objektiv förblir dennes iakttagelser och slutsatser subjektiva, ty de är en enskild individs synpunkt på ett audiomaterial” (ibid., 144).¹²⁰

Den pianistiska interpretationsanalysen beaktar musikerns perspektiv, eftersom den tar hänsyn till ”interpretationens relativitet, möjlighet till olika tolkningar av musikens komponenter och de tekniska och estetiska förhållanden som råder dem emellan” (ibid., 4).

¹¹⁹ Jag undrar om Lettberg just i det här stycket skrivit ”pianistiska” av misstag.

¹²⁰ Jag ser att skillnaderna på subjektivitetsskalan kanske gäller frågan om hur mycket subjektiviteten tas fram och görs till analysens huvudpoäng. Subjektivt orienterad analys och spelbaserad analys bör inte heller förväxlas, även om det i den spelbaserade analysen är de subjektiva, till och med individuella motiveringarna en större nödvändighet.

Den ”pianistiska” interpretationsanalysen beaktar flera relevanta tolkningar av nottexten. Den

[---] syftar inte bara till att klargöra alla faktorer hos en viss interpretation av ett pianoverk, utan också till att förklara varför musiken klingar på ett visst sätt. Denna analys kräver ett speciellt sätt att lyssna till den klingande gestaltningen av en musikkomposition. De pianistiska interpretativa uttrycksmedlen, såsom tempot, dynamiken, fraseringen, rytmen, fakturen, agogiken, klangfärgen och pedaliseringen analyseras i ett gemensamt komplex av psykologiska yttringar av utförandets musikaliska affekter. Pianistisk analys ger svar på frågorna: ”Vad ’säger’ musikern?”, ”Vad gör han för att åstadkomma ett visst uttryck?” och ”Hur korresponderar han allt detta till musikverkets nottext?” (Lettberg 2008, 4.)

Det är viktigt att notera att Lettbergs pianistiska analys görs genom att lyssna på andras ”fullbordade” (ibid., 132) framföranden. På den punkten påminner hennes grepp om *analysis & performance*-områdets traditionella ”riktning 2” (Rink 2002, 37; se ovan). Lettberg fäster dock uppmärksamhet vid icke-traditionella aspekter som agogik och klangfärg, och utgår ifrån att hennes egen musikerexpertis och erfarenhet av att öva Skrjabins verk utgör grunden för kompetensen att lyssna på och tolka interpretationerna.¹²¹ Om framförandets och analysens relation tänker Lettberg (ibid; 14) att framföranden i princip kan betraktas som en sorts analys (se även Barolsky 2007). Å andra sidan drar Lettberg (ibid., 132) jämnt med Rinks (2002, 39) tanke om analysens roll som en del av övningsprocessen. Ur musikerns arbetsperspektiv ter sig ett framförande och övning som händelser av olika karaktärer (Nummi-Kuisma 2010).

Liksom Barolsky (2007), är Lettberg själv analytiker i sin studie. Pianisterna på inspelningarna kan inte betraktas som analytiker i egentlig mening, eftersom det är Lettberg som uttolkar tolkningarna och ger dem ett verbalt uttryck.¹²² Man ska förstås komma ihåg att en jämförelse mellan inspelningar från olika epoker, en av huvudpoängerna i Lettbergs analyser, inte över huvud taget hade varit möjlig ur de fysiskt spelande musikernas personliga perspektiv. Som referensram för jämförelserna fungerar Skrjabins pianistiska och estetiska principer, vilka Lettberg (2008, 17 ff.) har formulerat bland annat efter studier av beskrivningar av kompositörens egen pianism. Förståelsen knyter till en förståelse av ”Skrjabins värld”, men artikuleras i form av instruktioner för hur musiken ska spelas (ibid., 29–30, 144).

Jämförelserna mellan interpretationerna avslöjar ett antal historiskt betingade tendenser, som rör sig mellan en ”realistisk” och en ”subjektiv” pol. Skrjabins musik medger enligt Lettberg flera relevanta tolkningar, som gör rättvisa åt musiken. Relevansen är varken slumpmässigt avgjord eller kan härledas ur nottexten som sådan; man behöver både realism och subjektivitet, både ett beaktande av föredragsanvisningar och en personlig relation till verket.

¹²¹ Det framgår inte att Lettberg allmänt skulle förutsätta en personlig spelerfarenhet av en interpretationsanalytiker.

¹²² Ur perspektivet av här studien, där analys är en medveten process och mina intervjupersoner inte betraktas som analytiker (se kapitel 1.2), fäster jag uppmärksamhet vid att musikerna på inspelningarna i Lettbergs studie inte varit medvetna om att de i sitt spel uttrycker en analys. Även Lettberg talar om ”interpreter” snarare än analytiker.

Även Barolsky (2007) pläderar för ett spektrum av flera relevanta tolkningar. Han säger att ”framförandet återspeglar musikerns karakteristiska analyssätt”. Man kan kanske säga att för författaren representerar inspelningarna ett slags dokumenterade analyser. Musikerna kan och ska således definiera de viktiga analytiska parametrarna genom sitt spel, inte genom ord. Barolsky behandlar analys och framförande nästan som synonymer: ”en strikt skillnad mellan 'analys' och 'beskrivning' är onödig, [---] jag föreslår att vi tillfogar ordet 'framförande' till denna lista av nästan synonyma ord”.¹²³

Även om spelandet är det avgörande utnyttjar dock Barolsky vid tillfälle en tillgänglig källa med tankar av en av pianisterna på inspelningarna, Alfred Cortot.

Alfred Cortot förklarar att ”formen alltid bestäms av känslan”. För att översätta det emotionella innehållet till ett spelsätt, uppmanar Cortot pianisterna att spela ”utan pedal och nästan utan accenter, så att ”åttondelarnas mummel” får sin ”ondskefulla och skräckinjagande” karaktär. (Barolsky 2007.)¹²⁴

I Cortots kommentarer avläser jag en sorts pedagogisk agenda snarare än en reflektion över pianistens egen tolkning, vilken Barolsky ser ut att efterlysa. Kanske med bakgrund av sin pedagogkarriär, ”uppmanar [Cortot] pianisterna” – en instruerande formulering – att spela på ett särskilt sätt. Cortot-citaten fungerar i Barolskys artikel som ”förstärkare” av de observationer, som analytikern ändå gör (se även Moisala 2001, 379). Det är författaren/analytikern Barolsky som drar slutsatsen att Cortots spel och verbala uttryck överensstämmer med varandra: ”Hans eget framförande från 1928 förkroppsligar precis denna beskrivning” (ibid).¹²⁵

Ändå betvivlar Barolsky själv att hans tolkningar av inspelningarna gör rättvisa åt pianisternas tankar: ”Mitt mål att tala för musikerna [---] är tydligen ouppnåeligt” (ibid).¹²⁶ Författaren är således medveten om sin egen roll som en metaanalytiker, som en utomstående person vad spelandet av det aktuella stycket beträffar. För Barolsky är ”musikerns analys” något tydligt egenartat, utan någon väsentlig koppling till den ”vanliga” analysen, och som en utomstående betraktare nödvändigtvis inte når. Tvärtom mot förväntningarna i artikelns inledning, rör sig Barolsky mot en distinktion av musikerns och analytikerns roller, förvånansvärt nära det schmalfeldtska: ”[---] jag närmar mig dessa inspelningar som analytiker, inte som musiker”.¹²⁷ ”Tolkning av ett partitur” är ett av Barolskys uttryck för musikerns sätt att analysera: ”I sina kontrasterande gestaltningar erbjuder Pogorelich och Cortot oss *tolkningar av partituret*, vilka både bekräftar och utmanar teoretikernas insikter [kur-

¹²³ ”a rigid distinction between 'analysis' and 'description' is unnecessary, [---] I would suggest we add the word 'performance' to this list of almost synonymous words”. Jag ser att ”beskrivning” är ordet som oftast används i analysperspektiv med subjektiv agenda (exempelvis autoetnografiskt och fenomenologiskt inriktade studier, alltså där som fokus är på musikerns förhållande, snarare än ”verket självt”). ”Beskrivning” är, som jag ser det, ett sätt att undvika konfrontation med det traditionsbelastade analysbegreppet. Se även Molanders (1996) tankar om närheten mellan ”beskrivning” och ”gestaltning” (se kapitel 1.2 och 6.6).

¹²⁴ Alfred Cortot explains that “the form is always determined by the emotion”. Translating the emotional content into a means of performance, Cortot encourages pianists to play “[w]ithout pedal and almost without accent,” “the murmur of quavers” taking “on its malign and terrifying” aspect.

¹²⁵ His own performance from 1928 embodies this very description.

¹²⁶ My goal to speak for performers, [---] is clearly unachievable.

¹²⁷ [---] I approach these recordings as an analyst, not a performer.

siveringen är min]”.¹²⁸ Ordet tolkningar (*readings*) hänvisar sannolikt i första hand till pianisternas sätt att avläsa och realisera partituret. Att teoretikernas insikter både ”bekräftas och utmanas” innebär också att den icke-spelande analytikern ser partituret med andra ögon, när hon lyssnar på ett (för sig nytt) framförande och påverkas av det.

Barolskys resonemang rör sig från ett intresse för att vilja lyssna på och beakta musikerns röst till en osäkerhet om det alls är möjligt. Detta väcker frågan om hur musikerns synvinkel i så fall kan studeras, om inte i första hand genom att betrakta musicerandet? Vidare: hur kan musikerperspektivet relateras till det breda fält som musikforskningens olika discipliner utgör, eller kan musikerperspektivet diskuteras endast i ett separat (konstnärligt) paradigm, eventuellt utan verbala inlägg? Är spel och verbal diskussion alternativ, eller kunde dessa kombineras?

2.4.3 Dialoger mellan aktörer

Janet Schmalfeldts (1985) studie kan betraktas som ett landmärke i *analysis & performance*-forskningen: hon var den första som gjorde ett försök att skapa en dialog mellan analytiker och musiker. ”Dialogen” är dock kuriös i många avseenden. Dels är det så att parterna i dialogen, ”musikern” och ”analytikern”, är konstruerade personligheter, inte verkliga personer. Både ”musikern” och ”analytikern”, som diskuterar sina respektive synvinklar till två av Beethovens bagateller, representeras av Schmalfeldt själv. Dessa är två individer, som tänker på olika sätt (*separate viewpoints*).

Schmalfeldts presentationssätt vittnar om klyftan mellan analysens och spelandets traditioner: en kommunikation mellan dessa traditioner kommer formellt att utföras av två olika individer. Schmalfeldt försöker hantera de två individernas dialog jämnt, och dialogens målsättning är att den ska gagna bägge parterna (*ibid.*, 2). Hon lyckas dock inte i sin ambition i att skapa en jämlik dialog: musikerns kommentarer får knappt med utrymme i texten jämfört med analytikerns.¹²⁹ Analytikern är klart överlägsen musikern som innehavare av kunskap. Musikern hamnar i underläge, i den tacksamma elevens roll:

Slutligen hade jag övat denna Bagatell i flera timmar utan att höra det avslutande motivets återkomst i takt 54–57. Spänningen i dessa takter ledde till det för temperamentsfulla pianister vanliga problemet att ”rusa”. Jag var medveten om problemet men kunde inte finna lösningen till det. Därför gick det timmar förlorade i ineffektiv övning. Så fort som det avslutande motivets existens klargjordes för mig [*was driven home to me*], visste jag *vad* [kurs. i originalet] jag skulle öva på. (Schmalfeldt 1985, 18.)¹³⁰

¹²⁸ Pogorelich and Cortot, in their contrasting renditions, offer us readings of the score that both affirm and challenge the insights made by theorists.

¹²⁹ Kanske Schmalfeldt inte uppfattat musikerns uttryck och tankar som just *analytiska*. I en senare kommentar om 1985 års artikel (Schmalfeldt 2005) kvitterar hon pianistens diskussionssätt som ett ”snack” (*pianistic shoptalk*), och uppfattar det inte som ett uttryck som allmänt intressant kunskap.

¹³⁰ Finally, I had practiced this Bagatelle for many hours without hearing the recurrence at mm. 54–57 of the turn motive. The excitement of these measures led to the problem of “rushing”, common to excitable pianists. I was aware of the problem but could not find its solution. Thus hours went to the waste of ineffective practice. Once the presence of the turn motive was driven home to me, I knew *what* to practice.

”Analytikern” har övertaget, och beledsagar ”Musikern” mot en sådan förståelse av musikstycket, vilken möjliggör ett ”rätt” sätt att öva och ett ”bra” utförande. ”Was driven home to me”, som Schmalfeldt skriver, är ett talande uttryck för att ”Analytikern” utövar påtryckning tack vare sin överlägsna kunskap jämfört med den mindre insiktsfulla ”Musikerns”. På grund av sitt för tiden nya diskussionsgrepp, och även ur dagens perspektiv extrema positionsbestämningar, kan Schmalfeldts studie räknas som ”the big bang”, som inspirerat ett flertal forskare att ta ställning till vad musikern gör, till vad analytikern gör samt deras inbördes hierarki. Schmalfeldt har fått många kritiker, som velat lyfta fram musicerandets betydelse; som strävar efter att presentera ett mer nyanserat perspektiv och som på det sättet utmanar och utvecklar *analysis & performance*-traditionen (Leong & Korevaar 2005; Barolsky 2007, Lettberg 2008).

Schmalfeldts dialogiska, lätt provokativa strategi har väckt förundran, och hon har vid ett flertal tillfällen (exempelvis Schmalfeldt 2005; Schmalfeldt 2011) själv svarat på kritiken. I en relativt färsk kommentar noterar hon att

Läsarna bör ha märkt att Musikern i min artikel är precis lika ”verbal” – kanske till och med lika ”analytisk” som Analytikern. [---] Min avsikt var att ge dem jämlik auktoritet i samtalet. Men Analytikern misslyckas att klargöra att flera av hennes analytiska synpunkter i själva verket var inspirerade av Musikern. Inte heller utnyttjar Musikern möjligheten att demonstrera att framföranden inte bara kan påverka, utan oftast påverkar och till och med avgör analytiska tolkningar, precis i samma utsträckning som analys både kan informera och informerar musiker. (Schmalfeldt 2011, 114.)¹³¹

Diskussionsstrategiskt är det intressant att Schmalfeldt fortfarande hänvisar till Analytikern och Musikern som olika personer, som dessutom är retoriskt distanserade från författaren. Dessutom är vissa uttryck belysande: Musikern ”inspirerar” analytikern, medan Analytikern ”informerar” Musikern. Schmalfeldts musiker – analytiker-upplägg har, oavsett valda retoriska medel, inspirerat till samarbetsstudier och verkliga samtal, samt studier, där man försöker få musikern att utnyttja ”möjligheten att demonstrera”. Exempelvis hos Clarke & al. (2005), en studie med musiker (Philip Thomas), analytiker (Eric Clarke och Nicholas Cook) och kompositör (Bryn Harrison) som aktiva deltagare är kommunikationen tämligen annorlunda. Grundtanken är att flera aktörer påverkar musikstyckets gestaltning (se även Virtanen 2007) och att musikverket kan parallellt tolkas på flera sätt. Studien följer upp Thomas övning av Harrisons komposition *être-temps*. Författarna eftersträvar en jämlik behandling, så var och en får plats för ett eget inlägg, skrivet i jag-form.¹³²

¹³¹ Readers must surely have noticed that the Performer in my article is just as “verbal” – maybe even as “analytical” – as the Analyst. [---] I had intended to give both characters equal authority within their exchange. But the analyst fails to clarify that many of her analytic views had in fact been inspired by the Performer. Nor does the Performer grasp the opportunity to demonstrate that performances can, and usually do, influence and even determine analytic interpretations, just as much as analysis can, and often do, inform performances.

¹³² Huruvida studien av Clarke & al. hör till någondera av de två ”traditionella” riktningarna kan diskuteras. Jag uppfattar dock att teoretikerna, särskilt Clarke, strävade efter att följa upp pianistens faser i övningsprocessen, och greppet har då paralleller till riktning 2, analys av själva framförandet.

Trots den eftersträvade jämlikheten behåller medlemmarna sina roller: analytikerna har sina roller, pianisten sin och kompositören sin. En följd av rollfördelningen är det av forskningsgruppen använda ordet ”kompletterande” (*complementary*) för de olika synvinklarna i verkbeskrivningen. Även om pianisten är med som en samarbets- och samtalspartner i den analytiska delen, får han i huvudsak ge tilläggsinformation, en praktisk reflektionsyta mot analytikernas tankar (Moisala 2001, 378).

Analytikernas kommentarer får det största utrymmet hos Clarke & al. (2005). Analytikerna hämtar sin forskningsinformation genom att diskutera med pianisten och kompositören, spela in pianistens övning och analysera inspelningsdata. Analytikern Clarke jämför kvantitativt data, enskilda musikaliska parametrar, som rytm, tempo och dynamik med hjälp av grafer. I början av forskningsperioden hade Clarke antagit att pianistens spelprestation hade under övningsprocessens gång närmast sig det man ser i partituret. Det skedde dock inte i den utsträckning han väntat sig. En anledning till detta kan, som jag kan se, vara att Clarke stödde sig i huvudsak på inspelat material, vilket slutligen representerade en mycket liten del av pianistens övning och endast svagt antydde om variationer i olika övningspass. En inspelning kan inte heller fånga upp variationer i sådana faktorer som bara pianisten kan uppleva, som den fysiska spelkänslan. Analytikern Cooks fokus är i den tidigare artikulerade tesen ”music as performance” (Cook 2003), med vilken han avser att musikens essens finns i framförandet och att partituret fungerar som ett manuskript. Intressant ur musikerperspektiv är Cooks tanke om att partituret är en part i ett interaktivt förhållande med musikern (*ibid.*, se även Cook 2005). I praktiken, alltså i granskningen av övningsprocessen av *être-temps* är Cooks *analysis & performance*-perspektiv ändå konservativt, eftersom han pekar på olikheter mellan det han hör i pianistens prestation och notationen.

Ur musicerandets perspektiv ter sig en betraktelse av inkongruenser och kongruenser mellan partiturets tecken och den egna prestationen inte som en särskilt nyskapande synvinkel, eftersom det hör till övningsprocessens olika faser att relationen mellan notskriften och spelandet är i ständig rörelse. Ur den traditionella analysens perspektiv är ett fokus på föränderlighet ett nyare grepp, särskilt om man lyckas låta bli att hantera den som ett uttryck av ett ”ofullständigt” musikverk. Ett försök till att visa föränderlighet är Clarkes grafer och Cooks ”formkarta” (Clarke & al. 2005, 48). De är, som jag kan se, ändå inte tillräckligt representativa för musikerns perspektiv. Det som musikern i stället ser, är partituret i den form som det har, något som inte visas i den här artikeln.¹³³ En möjlighet att visa något utdrag ur partituret hade gett musikerns synvinkel större rättvisa. Pianisten Philip Thomas (Clarke & al. 2005, 41) påpekar att det visuella intrycket av partituret har större betydelse i modern, nykomponerad musik än i bekant tonal musik, där musikern kan stödja sig på tolkningstraditionen (se även McNutt 2005). Thomas beskrivning av övningsprocessen tar fasta vid konkreta utförandeproblem och deras lösningar. Pianisten fäster med andra ord uppmärksamhet vid andra detaljer i *être-temps* än analytikerna. Ett exempel på detta är åttondelspausen, som verket inleds med. Detaljen, som den icke-spelande analytikern kan

¹³³ Notera ändå att den elektroniska artikeln över samma forskningsprojekt (Cook 2005) visar utdrag ur partituret.

kvittera som tämligen liten – ingen musik klingar ju än – kräver ett ställningstagande av musikern. Pausen i notskriften är en uppmaning till aktivitet, inte ett tecken på frånvaro av aktivitet.

Ett annat exempel är själva öppningsgesten, som är noterad så att den kommer efter en åttondelspaus. Återigen föreslås musikern ett annorlunda sätt att andas, ett sådant där den inledande attacken så att säga studsar ifrån en föreställd vägg snarare än landar traditionellt på ettan (Ibid., 40).

Den dialogiska dimensionen hos Clarke & al. är något stel med sina separata inlägg. En mer dynamisk dialog finner jag i Daphne Leong & David Korevaars artikel ”The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*” (2005). Studien fokuserar på den inledande kadensen i konserten och karakteriseras av metodologisk mångsidighet: författarna utnyttjar aktivt sitt eget spel och beskriver explicit vad de tänkt i avslutning till att de spelar – spelandets konsekvenser synliggörs. De reflekterar över sina respektive spelerfarenheter i relation till historiska inspelningar och till partiturets spelanvisningar. Korevaar är en konserterande pianist och pedagog, medan Leong identifierar sig som en musikteoretiker-pianist. Studien är ett exempel på hur musiker-perspektivet inte betraktas som motstridigt med *analysis & performance*-traditionerna, utan är smidigt tillämpbart, både kreativt mot nya håll och lyhört gentemot existerande forskning i området. Olikheten i författarnas professionella bakgrunder antas resultera i olika analytiska perspektiv, vilket är fruktbart för *analysis & performance*-området i allmänhet (ibid.).

I viss utsträckning ansluter sig Leong & Korevaar till samma agenda som *analysis & performance*-områdets huvudriktningar: de uppfattar ”analys” och ”framförande” som olika typer av verksamheter, som i idealfallet ska inspirera varandra. Däremot överskrids gränsen mellan ”musikerns” och ”analytikerns” rollfördelning, så att musikern uppfattas inneha naturliga resurser för analytiska insikter, en tanke som även Rink (2002), Rahkonen (1994) och Lettberg (2008) har framfört. Leong och Korevaar (2005) har ambitionen att göra tvärtom (*turn the goal on its head*) jämfört med idén om att analysen ska gagna musikern; de önskar visa, hur musikerns verksamhet gagnar analysen.

Vi tror att våra kombinerade perspektiv berikar en diskussion kring ”analys och framförande” genom att erbjuda ”rent framförandemässiga” fenomen en plats vid det analytiska bordet. Vi hoppas att de ”rent analytiska” frågorna vinner på spelbaserade insikter, på samma sätt som i det motsatta fallet. (Leong & Korevaar 2005.)¹³⁴

Leong & Korevaars studie resulterar i en konkret beskrivning av hur spel och analys har möjlighet att fungera i kontinuerlig växelverkan. Under övningsprocessen skapas uttryck och parametrar som direkt är anslutna till musicerandet: ”vänsterhänthet” (*lefthandedness*) identifieras som en av styckets mest centrala egenskaper. Författarna illustrerar vänsterhänthetens betydelse genom att hänvisa till olika försök att arrangera detta verk till en tvåhändig version. Tvåhändersversionen ger varken samma intryck eller uttryck som vänster-

¹³⁴ We believe that our combined perspectives enrich an ”analysis and performance” discussion by granting ”purely performance” issues a place at the analytic table. Our hope is that ”purely analytical” questions might gain from performance insights, as well as the other way around.

handsversionen – vänsterhäntheten ska både höras och kännas. Vad vänsterhäntheten innebär är klart utan vidare förklaringar för alla som är tillräckligt bekanta med pianospel. Spelsättet blir som en del av strukturen – det är inte detsamma *hur* man förverkligar strukturen.

Sammanfattningsvis kan man säga att analysen hos Leong & Korevaar (2005), liksom hos Clarke & al. (2005), görs i en äkta dialog mellan olika parter (jfr Schmalfeldt 1985). I studierna om inspelningar som diskuterats är nätverket av olika dialoger mer komplicerat: en del av musikerna på inspelningarna har haft inflytande på varandra, och pianist-analytiker som Lettberg (2008) och Barolsky (2007) försöker på basen av sin egen erfarenhet nå tankarna bakom olika pianisters klingande tolkningar.

2.4.4 Musikerns vokabulär och spelrelaterade analysparametrar

Alternativa parametrar

”Musikervänliga” analysparametrar kan skapas genom en särskilt formulerad vokabulär då man tolkar om de traditionella parametrarna eller fäster uppmärksamhet vid helt andra dimensioner i musiken än de man vant sig vid som ”analytiska”. En pianist kan fästa mycket uppmärksamhet exempelvis vid ”vänsterhänthet” (Leong & Korevaar 2005; se även nedan), pedalanvändning, dynamik, agogik och klang (Lettberg 2008, Barolsky 2007; Rahkonen 1994). Pedalerna och dynamiken är parametrar som i praktiken består av långt flera nivåer än det framgår ur partituret. De påverkar den klingande verkligheten och är ur spelandets perspektiv följaktligen centrala egenskaper hos stycket.

Enligt Rink (2002) är de traditionella musikanalytiska termerna knutna till vissa parametrar och inte funktionella för musikern, eftersom de inte alltid svarar mot den synvinkel som fås genom musicerandet. Syftet med musikerns analys (*performer's analysis*) är enligt Rink (ibid., 39) att lyfta fram dimensioner som är viktiga för musikern, och detta ger möjlighet att skapa en musikerorienterad och praktisk analytisk vokabulär. Exempelvis *structure* ersätts av Rink (ibid., 48) med *shape*. Med *structure* avses i Rinks diskussion en fast konstruktion, en gjuten form, medan *shape* är form i den föränderliga gestalt som musikern uppfattar den. Musikern uppfattar formen som en process, inte som en statisk egenskap (ibid., 36). Rink fäster uppmärksamhet vid ”temporalitet” (ibid., 39) samt vid analysens samband med övningsprocessen (ibid., 41). Han tangerar också de speltekniska utmaningar som vänstra handens inledning i Chopins *Nocturne* i ciss-moll erbjuder. Rink gör en så kallad omnotering (*renotation*) av originalpartituret för att visa hur musikern upplever formen. Omnoteringen kan hjälpa till att ge en bild av musikerns perspektiv, men jag uppfattar den som något schematisk – och i själva verket mindre flexibel än originalpartituret, i vilket en musiker kan upptäcka flera parallella läsningssätt. Presentationssätten genom omnotering och grafer (vilka illustrerar pianistens förverkligande av rytm och dynamik) visar i själva verket släktskap med *analysis & performance*-traditionernas ”riktning 2”, i vilka man alltså analyserar själva framförandet (Rink 2002, 37). Musikerns analytiska vokabulär (som att byta ut *structure* mot *shape*) görs slutligen med de traditionella begreppen som referensram.

Jag betraktar dock Rinks explicita diskussion om en *musikers* – en levande persons – analys (ibid., 39) som betydelsefull eftersom den inte är självklar. Den kontrasterar på ett intressant sätt mot diskussionen kring det anonyma *framförandet* (Cook 2003; Korhonen-Björkman 2012a.) Samtidigt är det kännetecknande för disciplinen att Rink anonymiserar och generaliserar musikern. Han diskuterar inte sitt (eventuella) personliga engagemang i det aktuella verkets övnings- och analysprocess.

Även Cervino (2012) noterar att den normativa analysterminologin inte korresponderar med musikerns synvinkel; för honom innebär musikerns analys en analystyp där musikern genom sin verksamhet påverkar hur ett musikverk tar form. Cervino engagerar sig särskilt i parametern ”harmoni”, men bryr sig inte om att försöka skapa ett eget ord, utan talar om *performer's harmony*, vilket innebär att det är spelandet som konstruerar harmoniuppfattningen, inte tvärtom. Analysen gäller Elliott Carters (1908–2012) pianosonat (1945–46, reviderad 1982), vilken karakteriseras av senromantisk klangvärld och pianism.¹³⁵ Stilen är i princip bekant för Cervino, men han finner motstridigheter mellan de harmonianalytiska modellerna han använt tidigare och sin egen spelerfarenhet. Enligt Cervino kolliderar spelfigurer och baslinje med de till synes igenkännbara harmonierna, och i kombination med det höga tempot blir planeringen av pedalanvändningen utmanande. Det är intressant att notera att Carter själv ska ha använt ordet *chord* på ett avvikande sätt, som ”relaterade toner som spelas i en succession” (ibid., 38). För att undvika förväxling med en definition baserad på (enbart) harmoni, döper Cervino om *chord* till *chord field*. *Performer's harmony* i Cervinos studie definierar ackorden således som *spelade helheter*.

Rahkonens (1994) Debussystudie fungerar som en pedagogiskt inriktad guidebok, som skapar en kollegial kommunikation mellan pianister, en sorts ”musikerns kommentarer för musiker” (*esittäjän kommentteja esittäjälle*; Rahkonen 1994, 3, 51).¹³⁶ Att syftet är en pianistkommunikation avslöjas exempelvis av en sådan detalj att det saknas både notexempel och annan grafisk framställning (jfr Rink 2002). Rahkonen antar att läsaren känner till de aktuella verken, Debussys etyder; en uppfattning om hur verken låter och en ungefärlig känsla för hur det är att spela dem. Genom förväntningar på läsarens förhandskunskap

¹³⁵ Jolas pianostycke *Calling E.C.* är tillägnat just Carter (se kapitel 1.6 och 5.2). Trots att Carter föddes ett par årtionden före Jolas, kan de betraktas ungefär som samtida och har på grund av Jolas amerikanska anor i princip också en gemensam kulturell bakgrund. Stilistiskt är Carters pianosonat dock mycket olik Jolas musik.

¹³⁶ Även Raekallios (1996) praktiskt-pedagogiska studie om fingersättningsstrategier kan fungera som en guidebok. Raekallios studie producerar kunskap om spelandets utmaningar och problemlösningar, dock utan att granska själva övningsprocessen. Fingersättningsvalen är inte bara problemlösning, utan resulterar i särskild karaktär, klang och artikulation, vilka också kan avslöja något om författarens uppfattning om ett verk. Det är en intressant detalj att Raekallio ser ut att tala om ”själva verkets” egenskaper (samtliga citat är från Raekallio 1996, 294): ”i ett så tidigt skede som möjligt [---] kan *verkets* egenskaper och krav bli föremålet för det pianistiska arbetet, inte musikerns fysik [---] alltså någon specifik skolas sätt att hantera klaviaturen” (*kun pianistisen työskentelyn lähtökohdaksi voidaan asettaa niin pian kuin mahdollista teoksen ominaisuudet ja vaatimukset eikä soittajan oma [---] fyysikka, siis vaikkapa [---] tietyn koulukunnan mukainen tapa käsitellä klaviatuuria*). Det här innebär dock inte en neutral, autonom verkuppfattning, utan Raekallios praktiska tanke är att färdigheterna ska vara tillräckliga, så att inte ”onödiga hinder [---] är i vägen för ett personligt konstnärligt uttryck” uppstår (*turhaa estettä [---] taitellisen ilmaisuuden tieltä*). I ett musikverk, menar Raekallio, ingår en del krav som musikern måste identifiera och anpassa sig till.

sparar Rahkonen utrymme och kan fokusera direkt på de pianistiska detaljerna. Det här är som jag ser ett sätt på vilket musikerperspektivet kan betonas, men det förutsätter för en särskild läsarkrets allmänt bekant musik.

Samtidigt som Rahkonen skapar en kommunikation mellan pianister identifierar hon sin text som ”analys av det pianistiska innehållet”. Det är intressant att ordet ”analys” är med i ett sammanhang, där det finns ett särskilt ”pianistiskt” innehåll som kan vara föremål för analysen. Det pianistiska innehållet består av parametrar en pianist behöver öva på: agogik, pedaler, fingersättningar, anslag och klang. Dessa parametrar är dock inte sådana som endast en aktivt spelande pianist kan känna igen som egenskaper i ett visst musikstycke; i Debussys musik är klang och agogik gångbara termer även för icke-pianister. Fingersättningslösningar och observationer om anslag kan däremot först verka mindre viktiga för den som inte spelar. Rahkonen visar dock att den som spelar har möjlighet att belysa hur de här elementen utgör viktiga karaktärsdrag i stycket. Citatet nedan visar hur Rahkonen tänker att pianistiska element som anslagsteknik och agogik påverkar styckets helhet:

Debussys anslagstecken som strävar efter en extrem exakthet samt de frekvent växlande agogiska tecknen fungerar på liknande sätt: för att nyansera och belysa musikens detaljer och för att göra musikens rörelser hörbara. Helheten är intakt, för det finns inget obestämt i styckenas form, men samtidigt är helheten extremt flexibel. Agogiken är musikens horisontalnivå, dynamiken dess vertikalnivå och klangfärgen bildar djupet, den tredje dimensionen. Med hjälp av sina harmonier och skalor utvidgar musiken sitt rörelseutrymme till en sfär, där de arkitektoniska konstruktionerna inte längre står gjutna på sin plats. (Rahkonen 1994, 42.)¹³⁷

Ur citatet framgår det att Rahkonen diskuterar musikens rörelse som en metafor. I jämförelse med forskningen om övningsaspekter och spelprocesser, där rörelse ofta handlar om fysisk spelrörelse (Le Guin 2006; Mali 2004), är Rahkonens diskussion abstrakt; dock tilltalar den mig eftersom jag känner igen musikens karaktär i den.

För både Rahkonen (1994) och Rink (2002) är spelfärdigheten och -erfarenheten de centrala kunskapsresurserna, men det konkreta, fysiska spelandet är underförstått. Att det skett, måste läsas mellan raderna. Rinks och Rahkonens undersökningar visar också avlägset släktskap med en traditionell riktning i *analysis & performance*, där analys är nyttig för musikern och behjälplig i övningsprocessen (Rink 2002; 37). Dock *föregår* framförandet inte analysen i tid och hierarki (jfr Cone 1968; Schmalfeldt 1985), utan sker *samtidigt* med övningen.

¹³⁷ Debussyn äärimmäiseen tarkkuuteen pyrkivät kosketusmerkinnät ja tiheästi vaihtuvat agogiset merkinnät toimivat samansuuntaisesti: musiikin yksityiskohtien värittämiseksi ja valaisemiseksi sekä musiikin liikkeiden tekemiseksi korvinkuultavaksi. Kokonaisuus on kiinteä, sillä kappaleiden muodossa ei ole mitään epämääräistä, mutta samalla se on äärimmäisen joustava. Agogiikka on musiikin horisontaalitaso, dynamiikka sen vertikaalitaso ja sointivärit kolmas ulottuvuus, syvyysuunta, joka tekee mahdolliseksi liikkeen kolmiulotteisessa tilassa. Debussy laajentaa harmonioidensa ja asteikkojensa avulla musiikin liikkumatilan avaruuteen, jossa arkkitehtoniset rakennelmat eivät enää kohoa paikoilleen sementoituineina.

Instrumentalkvaliteter: ett stilbeskrivande och spelrelaterat begrepp

Analys av instrumentalkvaliteter eller instrumentidiomatiska egenskaper (fi. *soittimellisuus*, en. *instrumental qualities*) är ett redan etablerat område, där musikerns och musicerandets analytiska synvinkel får en välmotiverad och karakteristisk plats. Uppkomsten av begreppet instrumentalkvaliteter är knutet till medvetenheten om spelandets betydelse, trots att det inledningsvis tillämpats i historiska forskningskontexter (Bessler 1956; Mäkelä 1987). Först senare har instrumentalkvaliteter använts i studier, där praktiskt musicerande ingår (Korhonen 2006; Marin 2010).

Med instrumentalkvaliteter menas i allmänhet verkens ”spelbarhet”, hur väl nottexten ”sitter” för ett visst instrument. Instrumentalkvaliteter är ett intressant begrepp, för den använts explicit som analytisk parameter. I grunden är instrumentalkvaliteter ett paraplybegrepp, som beskriver en mängd olikartade egenskaper. De många användningsområdena gör att begreppet är i vissa sammanhang utbytbar: ”pianistiska” egenskaper, som jag talat om ovan (Rahkonen 1994; Lettberg 2008) handlar i praktiken just om instrumentalkvaliteter. Marin (2010) identifierar ”pianistisk” som särskild kvalitativ egenskap, synonym med ”idiomatisk” (ibid., 37).¹³⁸ ”Pianistisk” förstås också i nämnda författares texter som något som utgår ifrån pianots och pianistens intressen, alltså inte endast fysisk spelbarhet.¹³⁹

I svensk formulering är avsaknaden av eget ord för musikinstrument (jfr finskans behändiga *soitin*) en utmaning. Ordet ”instrumentalitet”, som jag provat på att använda i några sammanhang, har enligt min erfarenhet väckt frågor och förvirring. Den tyske musikvetaren Heinrich Besslers (1956, 12) *instrumentaliserat* hänvisar till den (historiska) situation, då man spelade en sångstämma på ett instrument. Den svenska termen ”instrumentalkvaliteter” är likt ”musikerforskning” en kompromiss, som kanske inte i varje hänseende är tillfredsställande i jämförelse med finskans smidiga *soittimellisuus* (som är en avledning av *soitin*). Smidigheten har resulterat i intresse för finskspråkig forskning i ämnet.¹⁴⁰ Mäkelä (1987, 4) påpekar ändå, att *soittimellinen* som ord inte som sådant är entydigt: det kan förstås som ”vardagsspråkligt” (*arkikielinen ymmärtäminen*), vilket det svenska ”instrumentalkvaliteter” knappast råkar ut för.¹⁴¹ Smidigheten beror i viss utsträckning på ordets böjbarhet: i *soittimellisuus* innebor det ett utvärderande element, då det adjektiveras till *soittimellinen* (se nedan om utvärderingar). I min avhandling pro gradu talade jag om *ei-soittimellinen* (som icke innehavare av instrumentalkvaliteter, alltså det negativa) och *soittimellinen* (som innehavare av instrumentalkvaliteter, alltså det positiva). Adjektivet *soittimellinen* kan med fördel översättas

¹³⁸ Hos Bessler (1956, 13, 15) förekommer bland annat ”klavieristisch” och ”geigerisch”.

¹³⁹ Virtuositet (Samson 2003; Mäkelä 1989) är närbesläktad med instrumentalkvaliteter och kan granskas som en specifik kategori. *Ó Bachs* virtuositeter (kapitel 4.3) knyts dock inte till virtuositetsbegreppet i någon bredare bemärkelse, utan de granskas i relation till Jolas egen stil och övningsutmaningar.

¹⁴⁰ Förutom av Mäkelä (1987), Korhonen (2006) och Marin (2010) har begreppet flitigt tillämpats i uppsatser och lärdomsprov.

¹⁴¹ Vad Mäkelä (1987, 4) egentligen avser med vardagsspråkighet är inte helt klart: om det avser instrumentmässighet i motsats till sångbarhet (se Bessler 1956), en lekmanuppfattning eller eventuellt något som har att göra med musikerns vardagsjargong om spelbarhet eller idiomatik. Den sista tolkningen är dock ganska långt från egentligt vardagligt språkbruk, utan kräver musikalisk expertis.

till ”instrumentidiomatisk” (en. *instrumental idiomacy*). Jag talar om idiomatik där som ordet verkar vara lämpligast att använda.¹⁴²

I diskussionen om instrumentalkvaliteter bör man skilja mellan den teoretiska stilanalytiska modell, som skapats av Mäkelä (1987) och en musikers praktiska tillämpningar, beprövade på det egna instrumentet (Korhonen 2006; Marin 2010). Olika slag av stilanalys och jämförelser som sträcker sig över musik ur flera epoker (Mäkelä 1987; Besseler 1956; även Hatten 1985) blir inte aktuella i praxisbaserade fallstudier av en kompositörs musik (som den här avhandlingen) eller av musik vars stilmässiga variation inte är så stor (som hos Marin 2010). Jolas musik bör betraktas i kontexten modern musik, där spårandet av instrumentalkvaliteter, liksom intertexter, ter sig annorlunda än i studier av olika stilar i en historisk kontext: Jolas musik inbjuder till en viss stilmässig identifikation i fält som ”det franska” och ”barockmusik”. I senare 1900-talets musik identifieras Jolas som en tillbakablickande avantgardist (t.ex. Thurlow 2003; se inledningen till kapitel 4).

Även om jag inte använder mig av Mäkeläs teori som sådan, har han åtminstone ur finländskt perspektiv ett så stort inflytande när det gäller forskning om instrumentalkvaliteter att det finns anledning att kommentera hans synpunkter. Det är intressant med tanke på analysgreppets förståelse att Mäkelä presenterar instrumentalkvaliteterna som ”en stilanalytisk parameter” (i studiens titel). Med stil förstår Mäkelä i huvudsak stil i sitt historiska sammanhang, och instrumentalkvaliteternas stil fungerar då som ett tidstypiskt sätt att skriva för vissa instrument. Mäkelä skiljer mellan ”historisk” och ”materiell” instrumentalkvalitet. Den materiella instrumentalkvaliteten handlar om instrumentets eller sångröstens begränsningar och möjligheter och med den historiska avses hur den materiella instrumentalkvaliteten fungerar som en del av en musikalisk process.

Ett centralt begrepp hos Mäkelä är ”spelfigur” (*soittokuvio*), som han tillämpar efter Besselers (1956) förhållandevis tidiga studie i ämnet.¹⁴³ I sin artikel ”Spielfiguren in der Instrumentalmusik” diskuterar Besseler *Spielfigur* bland annat i relation till begreppet motiv. *Spielfigur* och motiv är enligt Besseler (1956, 15–16) i grunden motsatser (*Gegensätze*): spelfiguren är den hörbara delen, det som känns igen, som är det karakteristiska för musiken; motiven är ett uttryck för den underliggande strukturen och kombinationer av melodi och rytm, under vissa klangliga och harmoniska omständigheter. Besselers indelning svarar ganska väl mot Aho (1977, 15–16; se även Aho 1982) ”stammotiv” (*runkomotiiwi*) och ”karaktärsmotiv”

¹⁴² Jag har också efter Kimmo Korhons (1997) engelska formuleringar *instrumental qualities* eller *quality* prövat på särskrivningen ”instrumentala kvaliteter”, samt formuleringen ”instrumentalitet”. Det senare har jag tyckt att klingar fel, påmint om orden instrumentell och ”instrumentellt värde”. Korhons (ibid.) bok är en faktabok tänkt för en bred läsarkrets, och användningen av *soittimellinen* baserar sig på en sorts ”vardagsuppfattning” (Mäkelä 1987, 4) om vad instrumentalkvaliteter innebär, snarare än en begreppslig, disciplinär diskussion. Korhonen (1997) diskuterar spelbarhetsproblematik genom uttrycken *instrumental terms* (ibid., 54), *instrumental point of view* (ibid., 21, 27, 38, 54), *instrumentally rewarding* (ibid., 31), *grain of the keyboard* och *pianistic problems* (ibid., 24). Enligt min erfarenhet har man i Finland dock ibland använt uttrycket *instrumental quality/qualities* i meningen *soittimellisuus* vid engelskspråkiga situationer.

¹⁴³ Besselers artikel fokuserar på musik från senrenässans/tidig barock fram till första halvan av 1800-talet. En lite kuriös detalj ur dagens musikforskarperspektiv är Besselers paralleldragningar mellan de normativa exemplen ur ”västerländsk konstmusik” och musik från ostasiatiska kulturer transkriberade på västerländsk notskrift.

(*luonnomotiivi*).¹⁴⁴ Mäkeläs notiser om motivens relation till spelfiguren liknar Besslers, dock talar Mäkelä (1987, 177–178) också om en spelfigurstyp med motivisk roll (*motiivinen soitto-kuvio*). Ett uttryck, där motiv och spelfigur överlappas, ger en mer nyanserad bild av relationen mellan klingande och strukturella element i musiken.

När det gäller icke-tonal musik, där motiven inte systematiskt kan härledas till harmonisk succession, är det svårt att dra några allmängiltiga slutsatser om relationen mellan motiv och spelfigurer. Ur musicerandets perspektiv kan det ibland vara logiskt att kunna skilja på dessa. En figur som spelas med en viss fysisk rörelse kan utgöra en del av ett motiv, eller tvärtom; det kan ingå flera musikaliska motiv i en enda spelad gest (om gester se kapitel 4.3.2). I andra fall är det praktiskt att se dem som samma enhet, vilket jag noterade i min tidigare *Signetsstudie* (Korhonen 2006, 40). Om motiv och spelfigurer i den här studien ska det noteras att relaterade begrepp används i kapitel 4.3 i anslutning till repetitiva spelfigurer och så kallade Jolasfigurer, och att ”startcell” fungerar som ett användbart metaforiskt alternativ till ”motiv” (Muraro/Serrou 2008; kapitel 4.3).

Ur musicerandets perspektiv är taktilitetsbegreppet, som Mäkelä diskuterar, något problematiskt, eftersom dess perspektiv kan beskrivas som ”atomistiskt”. Mäkelä förklarar det taktila genom *en ton* och dess taktila egenskaper. ”Det taktila” tolkar Mäkelä (ibid., 125) som ”tonen i den form som musikern upplever den i form av spelrörelsen” (kursiveringen är min). En sådan definition av taktilitet är antingen inte förenlig med begreppets allmänna definition – något som rör känselsinnet – eller också har inte innebörden av ordet spelrörelse inte beaktats; rörelse inbegriper känselsinnet, men inte nödvändigtvis tvärtom. Mäkelä skiljer mellan tonens klangliga och taktila modalitet, vilket också är opraktiskt ur musicerandets perspektiv, då klang och den fysiska spelrörelsen hör ihop hos musikern. Dock har det den fördelen att den lyfter fram det faktum att musiken förutsätter fysisk verksamhet.

Mäkeläs modell ser ut så här:

1. Man ska sätta sig in i kompositörens expressivt-konstruktivistiska tankesätt. Man ska utreda hurudana tongångar och musikaliska element det är som utformar kompositörens expressiva språk och musikaliska stil, och vilket de olika elementens sannolika informationsinnehåll är.
2. Man ska sätta sig in i materialets (instrumentets eller sångröstens) egenskaper och kriterier. Man ska alltså (i det hermeneutiska perspektivet) sträva efter att leva sig in i kompositörens uppfattning om materiell instrumentalkvalitet. Ett annat sätt skulle kunna vara ”strikt anatomiskt-fysiologiskt”, vilket förutsätter omfattande empirisk grundforskning. Analytikern ska specificera, vilkendera strategin hon väljer.
3. Man ska analysera den musikaliska texturen i detalj enligt de grundkunskaper som samlats i punkt 1 och 2. Varje tongrupp bör alltså granskas både i relation till instru-

¹⁴⁴ Det finns uppenbarligen paralleller mellan dylika motivindelningar och teorier om musikens yt- och djupstruktur (exempelvis Koivisto 1999). Tanken om att musiken har ”yta” och ”djupstruktur” har en schenkeriansk genklang.

mentalkvalitet och till det expressivt-konstruktivistiska. Denna analysfas är möjlig att realisera med hjälp av analys av spelfigurer. (Mäkelä 1987, 194–195.)¹⁴⁵

I punkt 2 identifierar Mäkelä något som är intressant ur musikerperspektiv, nämligen en ”strikt anatomisk-fysiologisk” strategi för identifikation av instrumentalkvaliteter. Även om Mäkeläs modell som sådan inte tillämpats – frågan är, vad han närmare avser med ”omfattande empirisk grundforskning” – har just instrumentalkvaliteters fysiologiska dimension diskuterats av Marin (2010) och mig själv (Korhonen 2006). Själv delade jag in instrumentalkvaliteterna i tre ”aspekter”, den ”motoriska”, ”auditiva” och ”estetiska”. Den estetiska aspekten handlar om sådana egenskaper, som överskrider gränserna för ett enstaka musikverk. Den ”auditiva” och den ”motoriska” aspekten svarar i praktiken mot Marins (2010) ”klangliga” och ”ergonomiska” aspekter. Med de ”ergonomiska” kvaliteterna menar Marin de fysiska spelrörelsernas behändighet och meningsfullhet. De ”klangliga” kvaliteterna handlar om hur väl det aktuella musikinstrumentets klangliga egenskaper beaktas i de kompositionstekniska lösningarna. Marin utforskar instrumentalkvaliteterna i bland annat Liszts och Busonis pianotranskriptioner. Dessa utmärks av en akrobatiskt virtuos och fysisk karaktär samt utmaningar att kombinera ursprungsverkets och pianots klangliga egenskaper. De lämpar sig särskilt väl för analys av instrumentalkvaliteter ur det praktiska musicerandets perspektiv, eftersom existerande musik formats om för egenskaperna hos ett särskilt instrument och särskilda speltekniker.¹⁴⁶ Det praktiska musicerandet och komposition är särskilt nära varandra i kontexten av transkriptioner, eftersom transkriptören gjort sin version i nära kontakt med instrumentet, ibland kanske improviserande (Marin 2010, 37).

Vid första anblicken är det förvånande att Marin (2010, 21) betonar skillnaden mellan sitt pianistiska forskningsintresse och det teoretiska och strukturella intresset, men ändå har avsikten att begränsa sig till sådana uttryck av instrumentalkvaliteter som kan granskas utifrån nottextens visuella gestalt. Jag kan dock också se att notbilden har en specifik funktion när det gäller just transkriptioner: det kan tänkas att notbildens utformning avslöjar något om spelandets praxis, minst lika mycket som om verkets struktur. Slutligen utgår Marin inte endast från notbilden. Även om han inte granskar övningserfarenheten specifikt (jfr Le Guin 2006; Mali 2004), kan man se att musicerandet har påverkat observationerna: ”Ett mindre avstånd mellan tonerna och användning av svarta tangenter gör figuren mycket mer ergonomisk att spela” (ibid., 126)¹⁴⁷. Citatet avslöjar att pianospelets grunder antas vara

¹⁴⁵ 1. Säveltäjän ekspressiivis-konstruktivistiseen ajatteluun perehtyminen. On selvitetävä, minkä tyyppiset sävelaiheet ja musiikilliset elementit muodostavat säveltäjän ilmaisukielen ja musiikillisen tyylin ja mikä on eri elementtien todennäköinen informaatioisältö.

2. Käytetyn materiaalin (soitin tai lauluääni) ominaisuuksiin ja kriteereihin perehtyminen. On siis (hermeneuttisessa mielessä) pyrittävä eläytymään säveltäjän käsitykseen materiaalisesta soittimellisuudesta. Toinen lähestymistapa voisi olla ankarasti anatomis-fysiologinen, mikä edellyttää laajoja empiriisiä perustutkimuksia. Analytiikon on kerrottava, kumman tarkastelutavan hän valitsee.

3. Musiikillisen tekstuurin yksityiskohtainen analysointi kohdissa 1. ja 2. kerättyjen perustietojen valossa. Jokaista sävelaihetta on siis tarkasteltava sekä soittimellisuuden että ekspressiivis-konstruktiivisuuden suhteen. Tämä analyysivaihe on toteutettavissa soittokuvioanalyysin keinoin.

¹⁴⁶ Om tolkningsskillnader i vad ”transkription” och ”arrangemang” innebär se Marin (2010, 7–8).

¹⁴⁷ Pienempi sävelten väli ja ja mustan koskettimen käyttö tekevät kuviosta paljon ergonomisemman soittaa.

bekanta för läsaren: endast en läsare som är införstådd i pianospelets grunder på en tillräckligt hög nivå kan relatera till detta omdöme.¹⁴⁸

Till sist är det skäl att säga några ord om estetiska utvärderingar eller kritiska omdömen i anslutning till analys av instrumentalkvaliteter. Omdömen är naturligtvis inte heller ovanliga i så kallad traditionell musikanalys, där de ofta gäller musikverkets ”estetiska värde”, som Moisala (2001, 370) uttrycker det.¹⁴⁹ För de grenar av *performance studies* som undersöker musikerns prestation eller inlärningsprocesser gäller utvärderingen musikerns prestation i relation till partiturets referensram. En betraktelse av instrumentalkvaliteter ur spelbarhetens perspektiv är alltid i någon mån utvärderande eller kritiserande till sin karaktär. I en sådan utvärdering är det dock musikern som granskar kompositionen med sin egen expertis som rättesnöre. Marin (ibid., 21) påminner om att de tekniska möjligheterna att spela samt instrumentens egenskaper påverkar kompositörernas strukturella, rytmiska och harmoniska valmöjligheter. Det är upp till musikern att avgöra hur väl detta lyckats. Utvärderingen resulterar i uttryck som ”pianistisk” och ”opianistisk” (samt motsvarigheter när det gäller andra instrument) vilka är i praktiken synonyma med instrumentalkvaliteter och instrumentidiomatik. Dessa begrepp bär ofta med sig en gemensam förståelse: en musikerkollega vet intuitivt vad som avses, även om den personliga åsikten inte skulle dra jämnt med kollegans. Jag uppfattar att ”pianistisk”, eller något som är idiomatiskt skrivet för pianot, är en sorts god nettobalans mellan fysisk ansträngning och klingande slutresultat. Det här har inte alltid att göra med pianistisk enkelhet eller med en ”tacksam” textur. Av den klassisk-romantiska musiken upplever jag exempelvis Beethovens och Schuberts pianomusik ibland som obekvämt skriven, men samtidigt är obekvämligheten i skrivsättet hos dessa kompositörer den utmaning som inbjuder till en specifik relation mellan musiker och instrument. Obekvämligheten är priset man måste betala för expressiviteten, vilken paradoxalt nog kan återkopplas till en pianistisk känsla, just tack vare denna expressivitet. Obekvämlighet i det instrumenttekniska skrivsättet, som lyssnaren känner av, betyder inte nödvändigtvis ett intryck av att det verket övermäktigt för musikern. Tvärtom: framförandet kan tack vare expressiviteten ge intrycket av en suverän teknisk och musikalisk virtuositet.

Även Marin noterar (2010, 235) att den mest klangligt och ergonomiskt idiomatiska texturen inte nödvändigtvis betyder att transkriptionen är utpräglad expressiv och imponerande. Enligt min uppfattning är det det påtagligt fysiska förhållandet mellan musiker och instrument som bidrar till det expressiva intrycket. För lyssnarens del kan även framförandets visuella gestalt vara avgörande för vilket intrycket blir (se kapitel 5.1).

¹⁴⁸ Å andra sidan beskriver Marin pianots grundläggande egenskaper, pedalernas funktion med mera som om läsaren inte kände till dem.

¹⁴⁹ Notera att med estetiska och motsvarande *omdömen* inte menas detsamma som att varje analys i någon utsträckning *bottnar i* subjektiva val, värderingar samt tolkningar (se kapitel 1.3).

3. TVÅVÄGSMETODEN

Sammanvävning av musicerande och intervjuer

I inledningen noterade jag att mitt eget musicerande utgör grunden för musikerns analys i den här studien, samt att intervjuernas roller varierar. De dubbla ingångarna benämner jag tvåvägsmetoden, vilken kan sägas ha ett visst släktskap med sådana förfaranden i samhällsvetenskaper och pedagogik, som baserar sig på flera perspektiv (triangulering, på engelska *triangulation*). Den grundläggande idén är att samma fenomen granskas ur flera synvinklar, vilket möjliggör jämförelser och andra typer av kritiska ståndpunkter än då endast en synvinkel tillämpas. I sin relativt tidiga studie i samhällsvetenskaplig metodologi skiljer Denzin (1970, 301 ff.) noggrant mellan olika former av triangulering: den kan gälla forskningsdata (*data triangulation*), forskare (*investigator triangulation*), teorier (*theory triangulation*) eller metodologi (*methodology triangulation*) Gorard (2004, 42 ff.) talar mer generellt om metodologisk triangulering. Vissa paralleller kan dras till den här studiens tvåvägsmetod. Forskningsmaterialet är heterogent och har samlats under varierande omständigheter. Jag tillämpar ett interdisciplinärt förhållningssätt. Synvinklar från flera forskare gäller däremot inte i denna studie, trots beaktandet av flera musikerröster. En skillnad mellan tvåvägsmetoden och triangulering i samhällsvetenskaper ligger i de dubbla metodernas roll: i samhällsvetenskaperna är tanken ofta att flerdubbla metoder ska förstärka undersökningens reliabilitet och validitet samt förebygga svagheter som kan vara ett resultat av att man bara använder en metod. Den här studiens dubbla metoder, musicerande och intervjuer, fungerar inte i första hand som kontrollmedel. I stället sammanvävs musicerande och intervjuer under en individuell tolkningsprocess och används flexibelt under forskningens gång. Dessutom är metodutvecklingen en av forskningsuppgifterna.¹⁵⁰

Tablå 3.1 nedan presenterar en översiktlig, kronologisk framställning av växlingarna mellan min egen övning och intervjuerna. Notera att kronologin börjar redan år 2003, långt innan jag hade planerat något lärdomsprov alls om Jolas musik. I Tablå 3.1 ingår också de verk som jag övat men som inte är ”huvudverk” för analysen. Den första övningsomgången av *Signets. Hommage à Ravel* står på sätt och vis utanför den här studien, men eftersom den var min första erfarenhet av Jolas musik kom den att påverka min framtida övning och forskning. *Signets* fick omövningar år 2006 och 2009. Den ”provningssmässiga” övning, som jag hade för *Mon ami*, *Calling E.C.* och *Pièce pour* åren 2006 och 2008 skiljer sig ifrån en målmedveten konsertförberedelse, och jag har därför markerat den här övningstypen med parenteser.

¹⁵⁰ Begreppet *triangulation* används också i matematik och psykologi på olikartade sätt. Vid sidan av de naturvetenskapliga, beteende- och samhällsvetenskapliga användningssätten kan det vara på sin plats att nämna *triangulation* som filosofiskt begrepp, där det används för att utveckla teorierna om relationen mellan det tänkande subjektet och omgivning (Preyer & Amoretti 2011). I en filosofiskt inriktad studie inom musikerforskning kunde denna eventuellt tillämpas.

Tablån är något förenklad med sin indelning i enbart årtal. Den ger dock en inblick i att mitt spel och intervjuer skett i omgångar, och illustrerar att växlingen gett goda förutsättningar för ömsesidig påverkan. De verk, som genomgått en dubbelbehandling med både intervjuer och eget spel (huvudverken *Mon ami*, *Auprès* samt referensverken *Calling E.C.* och *Pièce pour*) har påverkat tolkningen av de verk, som jag enbart spelat själv. Dessutom har Laitinens kommentarer om *Épisode cinquième* haft betydelse för alla analyser, även om jag själv inte har kunnat spela celloverket. För *Signets* del ska det påpekas att den analys som presenteras i kapitel 4.1 har påverkats av sådana intervju- och diskussionsintryck som kommit efter min övning. Intrycken från intervjuerna är tillsammans med fördjupningen i andra Jolasverk anledningen till de små avvikelser, som finns mellan min tidigare studie över *Signets* intertexter (Korhonen 2006) och den föreliggande analysen.

Tablå 3.1. Tidsschema över växlingen av intervjuer/diskussioner och min egen övning. MK = Maria Kallionpää, JL = Juho Laitinen, PP = Petteri Pitko. ”Muntl.” avser spelleksionsdiskussioner.

År	Intervjuer och spelleksionsdiskussioner	Egen övning
2003		<i>Signets</i>
2006	MK2006 a och b	<i>Signets</i> , (<i>Mon ami</i>)
2008	JL 2008; PP 2008, MK 2008	(<i>Pièce pour</i> , <i>Calling E.C.</i>)
2009		<i>Calling E.C.</i> , <i>Pièce pour</i> , <i>Signets</i>
2010	Junttu 2010 muntl.	<i>Mon ami</i>
2012	Pitko 2012 muntl; Junttu 2012 muntl.	<i>Ó Bach</i> , <i>Auprès</i>

Min första övning av *Signets* skedde utan kännedom om kompositören. Jag kom över Jolas musik över huvud taget i anslutning till att jag bekantade mig med repertoaren till en pianotävling. *Signets* ingick i ett sådant moment av tävlingsrepertoaren, där man skulle välja bland ett urval av relativt nykomponerade verk av kompositörer av olika nationaliteter. Jag beställde in ett kompendium med utdrag ur all stycken och fastnade för *Signets*. *Signets* blev mitt val dels på grund av titelns *Hommage à Ravel*; jag väntade mig att finna något välbekant att ta fasta vid inför övningen, bekvämt särskilt eftersom jag inte betraktade mig som någon expert på just nutida musik. Dels valde jag *Signets* på grund av att jag fann faksimiltrycket av partituret som tilltalande. Det gav ett personligt och välkomnande intryck, även om nottexten i denna visade sig vara besvärlig att läsa (se notexempel 4.1.1). Inte betydelselöst för mig var heller det faktum, att kompositören är kvinnlig, härstammar från ett av mina musikaliska favoritländer och dessutom genom sin okändhet väckte min nyfikenhet. Genom internetsökningar och genomgång av de vanligaste musikencyklopedierna (Grove, Oxford) framgick det att Jolas är en etablerad, prisbelönt och produktiv kompositör, som rört sig i innekersarna i franskt musikliv. Varför hade jag inte hört talas om henne och varför stod det ändå relativt lite om henne i encyklopedierna? När jag sedan började öva på *Signets*, tilltalade musiken mig både pianistiskt och musikaliskt. Kompositörens okändhet verkade, med tanke på musikens kvalitet, obefogad.

Efter *Signets* var de följande Jolasstycken jag övade *Pièce pour* och *Calling E.C.*, (utgivna som vanliga tryckta partiturer) som jag började bekanta mig med 2008 och övade in inför min första föreläsningsskonsert (HKBmus 2009). *Pièce pour* var mycket mer krävande både tekniskt och musikaliskt än *Signets*, medan *Calling E.C.* i sin korthet (tre sidor noter, som tar cirka två minuter att spela) och musikaliska enkelhet framstod som en relativt enkel uppgift.

Inför övningen av pianoverket *Ó Bach* och cembaloverket *Auprès* var jag i en position då jag hade övat in fyra andra pianoverk och ett cembaloverk, läst på om kompositören och hennes stil, samt intervjuat ett flertal musiker. Det här innebar att jag hade en hel del förväntningar på de för mig nya verken som skulle spelas (Riikonen 2005; Mali 2004). Jag hade börjat finna mönster i Jolas kompositionsstrategier, exempelvis liknande byggnad och ”dramaturgi” (Aho 1977). Jolas inleder ofta med ett enkelt, långsamt tema, som presenterar styckets kärna eller ”startcell” (se Muraro/Serrou 2008; se närmare kapitel 4.3), och slutar med ett tydligt urskiljbart codaavsnitt, vilket är till karaktären en ”grande finale”. Det är ett parti där spelfiguerna, alltså det tekniska grundgreppet, avviker från det övriga stycket. Det är kärnan eller startcellen som ofta har en tydlig men samtidigt mångtydig koppling till verktytlarna i Jolas musik; de är nycklar, ”hermeneutiska fönster” (Kramer 1990) till olika världar kring verken.

Efter denna introduktion till min egen bakgrund av att öva in Jolas musik, är merparten av det här kapitlet ägnat åt en redogörelse av intervjustudiens praktikaliteter och realisation (kapitlen 3.1–3.5). I slutet (kapitel 3.6) återkommer jag dock till min egen spelerfarenhet genom en beskrivning av de olika positioner som min egen övning har i studien. Anledningen till att intervjuerna ägnas mycket mer fysisk plats är att de hör till ett långt mer etablerat sätt att forska än forskarens eget musicerande, och då måste jag ta ställning till intervjutekniska och -teoretiska frågor, samt redogöra för exempelvis transkriptionssätt. Då metodutvecklingen är en av forskningsuppgifterna (se kapitel 1.2), fungerar kapitel 3 inte endast som bakgrund och beskrivning av metoden. Här beskrivs också bland annat intervjustudiens faser och kommunikationen mellan mig och intervjupersonerna, eftersom dessa har haft betydelse för tvåvägsmetodens utformning och funktion.

3.1 Förberedelser för intervjuerna

Intervjuerna planerades med hjälp av två pilotintervjuer (PI 2006a, PI 2006b) med en musiker (”M”), som spelat särskilt mycket modern musik (dock inte av Betsy Jolas).¹⁵¹ Med hjälp av pilotintervjuerna försökte jag få svar på bland annat följande frågor: Hur många intervjuer skulle det behövas för studien? Hur mycket skulle intervjupersonerna behöva öva och skulle ett konsertframträdande vara ett nödvändigt mål för inläringen? Skulle intervjupersonerna spela under intervjun? Vilken tolkningsmetod vore lämpligast för analys av intervjuerna? Hur skulle en musiker förhålla sig till begrepp som ”verk” och ”analys” och

¹⁵¹ PI står för pilotintervju.

över huvud taget till att verbalt uttrycka sig om musik? Finns det något specifikt som krävs vid spel av nutida musik och vilka färdigheter framstår som viktiga?

I den första intervjun (PI 2006a) beskrev M den moderna musikens, särskilt den posttonala musikens specifika speltekniker på sitt instrument. M:s omfattande erfarenhet av att spela nutida musik har fungerat som inspiration för att verbalt uttrycka sig om den moderna musiken och dess parametrar. Parametrarna visade sig vara starkt instrumentrelaterade, eftersom de var knutna till de expressiva och tekniska möjligheterna på M:s instrument.

Det visade sig att M:s relation till att tala om musik var ambivalent. Å ena sidan talade M mycket – mångordigt och fort – om sitt spel och om förhållandet till sitt instrument. Enligt min tolkning var detta uttrycks sätt knutet till M:s (musiker)personlighet, som kännetecknades av en obehindrad koppling mellan spelupplevelse och verbalisering av den. Å andra sidan menade M att musikern kan ha det svårt att diskutera sin upplevelse av musiken ur det egna spelandets perspektiv:

Citat 3.1

Eller om man försöker förklara sånt ut som man upplever som styckets innehåll ... jag [skrattar till] har inte jättemycket behov för sånt, för jag tycker att ett sånt där erfarenhetsbaserat innehåll är sånt som jag måste framföra så att man kan ge det [HKB: Ja]. Men att sånt som man borde verbalt beskriva ut, så sånt **kan** man inte verbalt beskriva så att det liksom skulle motsvara det där [HKB: Ja] spelandet. (PI 2006a: 6.)¹⁵²

Under intervjuns gång framgick det också att M upplevde musikverket som något relevant för sig: ”jag är ovanligt verkcentrerad” [för att vara musiker]. Vad ”verkcentrerad” konkret innebar förblev utsagt under vår diskussion, men jag tolkade det som att M har en personlig och betydelsefull relation till det verk hen spelar. Andra musikers tolkningar hade också betydelse för M: hen diskuterade på ett omfattande sätt om hur det är att spegla sin egen uppfattning om verk och spelerfarenhet mot en annan musikers framförande (PI 2006a: 10). Musikern kan identifiera och känna av den fysiska ansträngningen utförd av en annan musiker som spelar samma instrument (ibid.: 20), en ansträngning som kanske går en oerfaren betraktare förbi.

I den senare pilotintervjun (PI 2006b: 6, 8) tog M dock ett visst avstånd till verkdiskussionen: ”verkcentrerad” (*teoskeskeinen*) menade hen inte är ett lämpligt ord, utan dess funktion hade varit att i ett enda begrepp samla en öppen men också pietetsfull attityd till den skrivna nottexten. M:s tankar om ”verk” kan sammanfattas ungefär så här: när M övar in ett verk, är det som sker inte endast det att verket *får sin gestalt* genom M:s spelprocess (jfr Cook 2003),

¹⁵² ”Tai jos yrittää selittää semmosta ulos minkä kokee kappaleen sisällöksi ... mä en [naurahtaa] hirveesti koe tarvetta sellaseen, koska mun mielestä sellanen kokemuksellinen sisältö on sellanen mikä mun täytyy esittää että sen pystyy antamaan [HKB: Joo]. Mut et sellasta mitä pitäis sanallisesti kuvata ulos, ni sitä ei voi kuvailla sanallisesti ulos et se niinku vastais sitä [HKB: Joo] soittoa.”

utan att M arbetar för att *förstå* verket, som hen ändå upplever att har en självständig existens även utanför det personliga agerandet.¹⁵³

Den senare pilotintervjun (PI 2006b) förtydligade också hur M:s förståelse av soloverket *X* byggdes upp och yttrade sig. Skillnaden mot den första pilotintervjun var att M hade sitt instrument med sig och spelade några avsnitt under intervjuns gång. Själva spelandet som verksamhet var den avgörande faktorn för hur *X* gestaltades för M. M skilde mellan två olika speltekniker: den ”moderna” tekniken och den ”traditionella”. Dessa två tekniker är de som delar in *X* i olika avsnitt. Till de olika teknikerna knöt M begreppen ”aktiv” och ”statisk”/”passiv” (se även Korhonen-Björkman & Koistinen 2014, 180). Intressant och anmärkningsvärt var att det som enligt musikerperspektivet var ”aktivt” och ”passivt” inte motsvarade lyssnarens uppfattning om aktivitet och passivitet. Ur lyssnarperspektivet framstod avsnitten med den moderna tekniken tvärtom som ”statiska” och avsnitten med den traditionella tekniken som ”aktiva” då man lyssnar (PI 2006b: 15). När man spelar är läget däremot ett annat: den moderna tekniken kräver större ansträngning och därmed aktivitet. Den traditionella tekniken passerar med en mindre ansträngning för musikern, men kännetecknas dock inte av egentlig passivitet. Passivitet är ett ord som är svårförenligt med den komplicerade aktion, som spel av instrument är. Den traditionella tekniken kräver en annorlunda aktivitet än den moderna. Efter M:s beskrivning drog jag slutsatsen att avsnitten med den traditionella tekniken (som har ett snabbare tempo) kräver mer skärpning av lyssnaren för att ”hänga med”. Antagligen ger det snabbare tempot också en känsla av ökning av pulsen – vilket kanske även reflekteras genom lyssnarens egen pulsökning – och därmed ökad delaktighet i musikens flöde. Lyssnaren, som inte är insatt i instrumentets utmaningar, kan däremot vila i avsnitten med den moderna tekniken.¹⁵⁴

Spel och beskrivning av de olika teknikerna var således M:s sätt att redogöra för styckets innehåll. Detta uppfattade jag som analytiskt ur musikerperspektiv. M:s analys bestod av en övervägd och sammanfattande – på ett positivt sätt förenklad – beskrivning av musikverkets helhet så som musikern upplever den, och musikerupplevelsen kontrasteras på lämpliga punkter till lyssnarens perspektiv.

Pilotintervjuerna gav tillhanda vissa grundläggande idéer och riktlinjer för de egentliga intervjuerna. En slutsats var att jag betraktade det som viktigt att intervjupersonerna spelar i anslutning till intervjuerna: mitt intresse gällde ju de musikaliska ”parametrar” som den spelande musikern skulle uppfatta som centrala för varje stycke. Parametrarna antog jag, på basen av pilotintervjuerna och min egen spelerfarenhet, vara knutna till det fysiska spelandet, som i sin tur är starkt relaterat till det specifika instrumentets egenskaper och de tekniker som är karakteristiska, alternativt atypiska för instrumentet i fråga. M:s begrepp aktivitet och passivitet och deras relation till de två typerna av speltekniker var sådana ”parametrar” som jag tänkte att kunde vara belysande vid beskrivning av moderna verk överlag. En kombi-

¹⁵³ Roman Ingarden har intressanta synpunkter om musikverkets existens i relation till verksamhet (se exempelvis i Kurkela 1985, 93 ff.).

¹⁵⁴ Även Wahlfors (2013, 286) noterar att lyssnarens och musikerns erfarenheter ofta är motstridiga.

nation av tal och spel under intervjuerna tänkte jag skulle producera den mest fruktbara informationen och det mest mångsidiga perspektivet.

Enligt den första planen, baserad på pilotintervjuerna, skulle åtta musiker intervjuas, och antalet verk var tolv (samtliga verk var soloverk, och åtta av dem för piano). I planen ingick upplägget ”en musiker, ett (eller flera) verk: varje verk av Jolas jag hanterade skulle föras samman med information ur intervjuerna med en specifik musiker. Jag hade haft vissa svårigheter att finna intervju personer som redan hade spelat Jolas musik. Därför skulle en del av musikerna under forskningsprojektets gång ha övat in sådana verk, som de inte spelat förut. Detta gällde mina pianolever till vilka jag hänvisar med pseudonymerna ”Anna” (8 år) och ”Anton” (12 år) samt en pianist, som kanske närmast skulle kallas för semiprofessionell vad hens nivå och erfarenheter beträffar (har studerat på musikhögskola, men inte tagit examen, och arbetar numera i huvudsak med annat än musik). Barnens intervjuer gjordes i samverkan med föräldrarna och genomfördes under normala spelktioner. Barnen spelade varsitt Jolasstycke (Anna spelade två satser ur sviten *Une petite suite pour concert de famille* (1981) och Anton spelade två satser ur den femdelade sviten *Une journée de GADAD* (1983). Min egen andel av övningen skulle enligt den första planeringen ha gällt enbart *Signets* och *Pièce pour*.

Efter pilotintervjuerna hade jag dessutom slutit mig till att inget egentligt konsertframförande under forskningsprocessen skulle behövas för att jag skulle kunna erhålla sådan kunskap om Jolas musikverk, vilken jag var intresserad av. Själva övningserfarenheten och den gemensamma diskussionen tänkte jag skulle räcka för ändamålet. På frågan om behövliga konsertframträdanden hade jag dock dragit felaktiga slutsatser av pilotintervjuerna. Pilotintervjun förverkligades och förlöpte på det sätt det gjorde, eftersom M redan hade övat in stycket vi diskuterade och spelat det på ett flertal konserter. Detta utgångsläge hade jag inte beaktat när jag planerade de egentliga intervjuerna. Jag hade inte heller reflekterat över betydelsen av att M noterade sin position som en ofta engagerad, professionell musiker. Hen påpekade särskilt att det blir sällan tid för att spela annat än de beställda konserterna (PI 2006a: 4). De samtal som kom att bli huvudintervjuer med Kallionpää, Laitinen och Pitko hade liknande förutsättningar som M:s relation till den kompositörs musik som hen spelat. Däremot fick jag inte musiker att delta i min studie genom att ålägga dem en ny inövningssuppgift. Det är förståeligt att musiker på professionell nivå inte finner det tillräckligt motiverande att lägga ner så mycket arbete som inövning av Jolas musik förutsätter endast för att fungera som informanter i en för dem icke närstående persons forskningsarbete.

Intervjuerna med den semiprofessionella pianisten samt två andra kandidater (som dock hade redan spelat varsitt Jolasverk) förverkligades inte av praktiska skäl. För den semiprofessionella var notbildningen svårsläslig och hen hade inte tid (trots att det tilltänkta verket, *Tango sí*, är mycket kort). Den här omständigheten förstärkte min uppfattning om att Jolas musik i många avseenden kräver färdigheter på relativt hög nivå och både en positiv attityd till och erfarenhet av modern musik. Även de enkla, till barn avsedda verken av Jolas, sviter av småstycken för piano, *Une journée de GADAD* och *Petite suite sérieuse pour concert de famille*, är överraskande lika ”vuxenverken” till kompositionsstruktur: verken är detaljerat noterade och

kontrapunktiska; alltså strukturellt komplicerade.¹⁵⁵ *Une journée de GADAD* ("GADADs dag", se notexempel 3.1) hör till "rebusgenren" (se kapitel 1.6) med sin ordlek, där "huvudpersonen" består av tonerna g-a-d-a-d, vilka fungerar som en strukturell byggsten: tonföljden transformeras på olika sätt, transponeras, spegelvänds, spelas i olika rytmer och så vidare. "Barndimensionen" utgörs av att verken har titlar vilkas avsikt är att vara "barnvänliga" och att de rör sig på ett snävt omfång på klaviaturen – på den punkten har de mycket gemensamt med exempelvis Bartóks *Mikrokosmos*.¹⁵⁶ Som Antons (2008a och 2008b) lektionsintervjuer visade, var *Une journée de GADAD* enkel att närma sig, vad notbild och harmoni beträffar. I det avseendet påminner den om nästan vilket stycke som helst i moderna pianoskolor. Antons svar (Anton 2008a: 6) på min fråga om förtecken i satsen *GADAD en question* var att den går "i C-dur". Vidare sa Anton att han tyckte "bra" om stycket, för att det "är simplare" [i jämförelse med J.S. Bachs Invention i C-dur] och "Det är liksom samma sak hela tiden" (ibid.). Anton trivdes med händernas statiska position på tangenterna, och han tyckte också om upprepningen i g-a-d-a-d-figuren. Fingertekniskt är stycket inte särskilt krävande. Det är intressant att Anton uppfattade stycket som "simpelt", för det var utmanande för honom att behålla känslan för puls: det är ytterst viktigt att pauserna mellan GADAD-fragmenten hålls exakt ut så att pulsen inte försvinner, men det här klarade Anton inte av. När jag instruerade honom att spela i ett specifikt, strikt tempo, tappade han tonerna från fingrarna. Samma effekt gav det om Anton försökte fokusera på dynamiken. Spelfigurerna i *GADAD en question* visade sig vara bara till "synes enkla", som Maria Kallionpää (MK 2006b: 9) konstaterat om *Mon amis* sångstämma (se kapitel 5.1). Puls och dynamik var inte på en simpel nivå; att kunna hantera dem krävde mer finmotorik av fingrarna än vad notbilden vid första anblicken antydde.

¹⁵⁵ Om *Mon amis* "barnversion", se kapitel 5.1.

¹⁵⁶ Ett slags motsats till den här typen av kompositioner för barn representeras av Kurtágs pedagogiska pianomusik (se exempelvis Junttu 2010). Kurtágs musik inbjuder, i motsats till Jolas, en hel del möjligheter för improvisation: man kunde säga att Jolas "barnverk", då de speltekniska svårigheterna måste begränsas, är avskalade på så gott som alla element av improvisatorisk karaktär (om Jolas "skenbara" improvisation, se kapitel 4.2 och 4.3).

Fluide $\text{♩} = \text{ca } 44$

Notexempel 3.1. Betsy Jolas: *GADAD en question* (ur *Une journée de GADAD*), takt 1–12. Copyright © 1986 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.¹⁵⁷

Barnens intervjuer gav samtidigt både en specifik inblick i Jolas musik och sådana synvinklar, som förstärkte de insikter jag fick ur de övriga intervjuerna och mitt eget spel. Förstärkande och gemensamma synvinklar med de övriga intervjuerna och diskussionerna var insikter, som har att göra med inläring och realisation av verken. Sådana är exempelvis hur man hanterar harmoni och rytm i Jolas musik, och hur den till synes enkla notbilden kan inrymma krav på en mängd kvalificerade färdigheter för tidshantering och frasering.¹⁵⁸

På grund av de egenartade förhållandena – min och elevens pedagogiska relation – bestämde jag mig för att ge barnens intervjuer en biroll: dessa fick utgöra en del av undersökningens tilläggsmaterial. Den pedagogiska relationen gör att jag stod i en helt annan position när det gällde mina egna elever än de vuxna musikerna. Dessutom var det inspelade materialet en ytterst liten del av min totala kännedom om Annas och Antons musicerande. Jag hade ju en långt mer omfattande bild av hur det var att undervisa just de här eleverna (bägge hade varit mina elever under cirka två års tid), och hade gått igenom Jolas stycken under ett flertal lektioner innan inspelningen. Jag behövde också gallra i forskningsmaterialet vad olika intervjupersonspositioner beträffade, eftersom de olika relationerna mellan intervjuare och intervjuperson hade vidgat forskningsuppgiften ytterligare, till alltför många tilläggsfrågor. Dessutom är relationen mellan elev och lärare en maktrelation, vilken betonas ytterligare om parterna är barn och vuxen (se exempelvis Rastas 2005, 97). Jag hade en avgörande inverkan på att eleverna över huvud taget kom att spela Jolas musik och dessutom styrde jag lektionernas gång i stor utsträckning. Ett liknande läge hade också gällt om jag, enligt den första intervjuplanen, hade genomfört sådana intervjuer med de vuxna där intervjupersonerna hade övat in Jolas verk under loppet av forskningsprojektet. Då hade relationen varit pedagogisk även med de vuxna, alternativt

¹⁵⁷ Notexemplen i den här avhandlingen är antingen skannade kopior från partituren eller typsatta med programmet Lilypond. Typsättare är Torbjörn Björkman. För *Ó Bachs* och *GADADs* del ser typsättningen ungefär ut som originalpartituren, som är moderna typsättningar på dator. I de typsatta exemplen kan det dock förekomma av tekniska skäl små avvikelser från den ursprungliga notbildens exakta utseende, även i de fall partituret är typsatt på dator. För de handskrivna (*Signets*, *Auprès*) och graverade (*Mon ami*) noternas del är skillnaden större. Notera också att det finns några enstaka felaktigheter i originalen, som avsaknad av taktartsmarkeringar eller felaktig taktnumrering. Sådana fel är inte korrigerade i typsättningarna.

¹⁵⁸ Jag tänker särskilt på sångstämman i *Mon ami* (kapitel 5.1) och det ”enkla” temat i *Ó Bach* (kapitel 4.3).

hade de vuxna fungerat som forskningspartners i form av ett gemensamt inplanerat forskningsprojekt eller motsvarande. Den här möjligheten gällde framför allt den semi-professionella pianisten, som slutligen uteblev från projektet (se ovan).

Det mindre antalet intervjupersoner än jag först planerat resulterade i vad jag först tyckte var en mager korpus, både när det gällde antalet intervjupersoner, Jolasverk och den totala längden på de inspelade intervjuerna (totalt cirka fyra timmar). Då jag ändå tänkt utnyttja mitt musikskap och min spelerfarenhet var det en naturlig lösning att öka forskningsmaterialets korpus genom att öva själv flera stycken än vad jag först planerat. På ett visst sätt var det enklare att utöka materialet genom att spela själv än att göra invecklade efterlysningar av utländska musiker och omfattande intervjuer. Nästa version av material- och metoddelen i forskningsplanen gav alltså intervjudelen en mindre roll (färre verk) och min egen övning en större (flera verk). Då jag kom att spela både verk som intervjupersonerna inte spelat och sådana som de spelat, visade det sig att ”dubbelarbetet” öppnade en särskilt intressant dimension i undersökningen. Speglingen av mitt eget spel mot intervjuernas olika uttryckssätt (spel, diskussion) och beaktandet av kommunikationen gav slutligen formen för tvåvägsmetoden, och antalet verk och intervjupersoner var slutligen av mindre avgörande betydelse.

3.2 Om intervjumaterialet, transkriptionerna och intervjupersonerna

I intervjumaterialet ingår både inspelade intervjuer och icke inspelade diskussioner. Intervjumaterialet är också indelat i ”huvudintervjuer” och ”förberedelse- och tilläggsintervjuer”. Huvudintervjuerna baserar sig i huvudsak på ljudinspelade intervjuer med pianisten och kompositören Maria Kallionpää (MK 2006b och 2008), cembalisten Petteri Pitko (PP 2008) och cellisten Juho Laitinen (JL 2008). Intervjuerna försiggick i vanliga undervisningsrum i Sibelius-Akademien (MK 2006a, MK 2006b, JL 2008), yrkeshögskolan Metropolia (PP 2008) samt i Royal Academy of Music i London (MK 2008), som alla hade flygel respektive cembalo tillgängliga. Cellon saknades dock vid intervjun (se närmare nedan). Jag har dock lyft två icke inspelade diskussioner till kategorin för ”huvudintervjuer” (se Tablå 3.2): dels spellektionerna med Pitko (PP 2012 muntl.; två lektioner betraktas som ”en diskussion” i materialet) eftersom de var så nära kopplade till intervjun; dels en sammankomst med Kallionpää (MK 2006a), där jag hörde henne spela verket *Mon ami* för första gången. Sammankomstens anledning var att jag höll på att färdigställa min avhandling pro gradu om *Signets*, och i avsaknad av inspelningar av Jolas musik var jag intresserad av att höra andra verk av henne. Den första sammankomsten med Kallionpää kom dock i en hög grad att påverka min uppfattning om av *Mon ami*, och fungerade dessutom som startpunkten för mitt intresse för andra musikers synpunkter på Jolas musik.

Vid sidan av de huvudsakliga intervjuerna och diskussionerna finns det kompletterande och förberedande intervjuer. De två pilotintervjuerna (PI 2006a och PI 2006b),

intervjuerna med pianoeleverna (Anna 2008a och Anna 2008b; Anton 2008a och Anton 2008b), samt en kompletterande intervju med cembalisten och musikforskaren Minna Hovi (MH 2013) är samtliga inspelade.

Det tilläggsmaterial som inte är inspelat består av diskussioner på pianolektioner jag tagit av pianisten Kristiina Junttu (Junttu 2010 muntl.; Junttu 2012 muntl.) och cembalisten Catalina Vicens (Vicens 2012 muntl.). Dessa lektionssamtal tas upp endast vid några enstaka tillfällen, främst i avsnitt där jag diskuterar min egen övningserfarenhet.

Jag spelade in intervjuerna på MD-skiva, förde över dem till dator som en mp3-fil, och transkriberade dem (se nedan för mer detaljerad beskrivning). De diskussioner som inte blev inspelade gjorde jag anteckningar om i efterhand. För deras del gör jag inga försök att rekonstruera dialogen för att återge diskussionen i citatform.¹⁵⁹

Om transkriptionerna och deras översättningar ska nämnas att noggrannhetsgraden kan betraktas som tämligen hög, men inte till den nivå där intonation markeras och alla pauser mäts i tid, som i vissa diskursanalytiska intervjustudier (Ruusuvuori & Tiittula 2005, 16). Jag har transkriberat hela intervjumaterialet, förutom tilläggsintervjun med Minna Hovi (MH 2013), som jag transkriberat till en tredjedel. Jag har fäst särskild noggrannhet vid att skriva ner samtliga mindre inlägg som kommer från mig själv, för att kunna analysera min egen inverkan på intervjuns gång (Ruusuvuori & Tiittula 2005, 29–31). Ur transkriptionerna har jag utelämnat irrelevanta detaljer som diskussion av salsbokningar, mikrofonens placering och liknande ämnen, som inte hör till forskningens egentliga diskussionsämnen. Jag har antecknat längre avbrott i diskussionen med ungefärlig tid (exempelvis: ”ca 10 sekunder”) eller med anteckningar som ”liten paus” eller ”lång paus”. Kraftiga betoningar i talet har jag markerat med fetstil, och dessutom antecknat bihang i diskussionen som skratt, tvekan, osäkert rösläge, ändring i taltempot och motsvarande element som avslöjar nyanser och stämningar i dialogen.

Om hänvisningsformen är det viktigt att notera att efter kolon följer det jag kallar för transkriptionstextens hänvisningspunkt, inte sidnummer i ett dokument (exempelvis: PP 2008: 5). ”Hänvisningspunkt” betyder ett specifikt, av mig själv definierat avsnitt i intervjun, som ofta är avgränsat av en liten tankepaus, ett byte av diskussionstema eller motsvarande. Längden på avsnitten varierar beroende på intervjupersonens taltempo och allmän ”pratsamhet”, men är i genomsnitt ungefär en halv sida text (alltså cirka 1500 tecken).

Som det redan framgått ovan, baserar sig intervjuernas förkortningar på intervjupersonens initialer, ”muntl.” avser spellektioner, PI står för pilotintervju och barnen har pseudonymer. Här ska det tilläggas att jag för enhetlighetens skull hänvisar till mig genom initialerna HKB, även om de ursprungliga transkriptionerna av pilotintervjuerna och Kallionpääs intervjuer har mina dåvarande initialer HK.

¹⁵⁹ Lektionerna var totalt tre med Junttu och två med Pitko, men det har varit praktiskt att sammanställa diskussionerna till en hänvisning per person och årtal.

Samtliga intervjuer gjordes på finska, utom ett av barnens, som var på svenska. Vid transkriptionen försökte jag följa den finska talspråksform som intervjupersonerna använde, vilken skiljer sig fonetiskt från finskans skrivna form (*kirjakieli*). Att uppmärksamma och skriva ner talspråket i finskan gjorde att jag kunde fånga upp diskussionens stämning och de personliga uttrycksätten hos intervjupersonerna. Den finska talspråksformen innebär bland annat att ändelser, slutstavelser och fonem utelämnas (särskilt vokaler), och att diftonger avrundas till långa vokaler. Dessutom måste det noteras att det finns ett särskilt sätt att ange talspråk i skriven form i finsk litteratur – det är den form som jag ungefär följer i originaltranskriptionerna.¹⁶⁰ Det finska talspråkets verkliga fonetiska form avviker från detta; den fonetiska exakthet som diskursanalys kräver är en längre driven nivå av talspråkligt uttal än den nivå som presenteras i litteraturen.

Vid översättningarna av mina intervjuer från finska till svenska har jag strävat efter att fånga upp ett informellt sätt att använda språket. Jag har inte i översättningarna kunnat imitera den talspråkliga finskan, exempelvis så att jag skulle ha utelämnat g:et i ordet ”jag” (ja'), eftersom denna inte är en accepterad skriftlig talspråksform av den sort som finskan har (man kan skriva *mä* i stället för *minä*). I stället har jag i översättningarna försökt leva mig in i hur jag själv (med min tvåspråkiga bakgrund) skulle uttrycka mig om jag återgav intervju-replikerna på svenska på ett så naturligt sätt som möjligt. I svensk översättning kan jag visa talspråkighet och illustrera diskussionens karaktär genom en inte helt korrekt satsbyggnad, och formellt sett inkorrekt tillämpade ord och uttryck. Ett av de talspråkliga uttrycken är ”dom” i stället för ”dem”. Ett exempel på formellt inkorrekt ordval är min översättning av Kallionpääs uttryck *ihan kolmisointuja* (MK 2008: 3) till ”alldeles treklanger”, med vilket avses ”rentav treklanger” (*jopa kolmisointuja*). De finska originalcitaten anges oftast i fotnoten, med undantag av mycket korta citat, vilka anges inom parenteser i brödtexten. Detta förfarande är en kompromiss mellan läsbarhet och antal fotnoter och gäller även översättningar från andra främmande språk.

I Tablå 3.2 har jag sammanställt diskussions- och intervjumaterialet och i Tablå 3.3 det klingande material som jag hänvisar till i den här studien. Laitinens analytiska text (Laitinen 2008) står inte med i de här tablåerna eftersom det är en skriftlig källa. Om musikinspelningarna ska det noteras att de med undantag av Laitinens (2013) samling av moderna cellostycken är från konsert- och övningsituationer och på så sätt dokumenterade liveframföranden. Ur musikerns synvinkel skiljer sig dessa avsevärt från studioinspelningar.

¹⁶⁰ Även Riikonen (2005, 15–16) behövde kompromissa mellan en fonetiskt troget återgiven transkription och en något ”städad” form. Jag ser en större talspråklig karaktär i Riikonens intervjuer än i mina – det här kanske beror på instrument (flöjt), intervjuteknik (ett mer frekvent växlande mellan spel och tal, imitation av flöjtens ljudproduktion med hjälp av röst) och de okonventionella speltekniker, som hör ihop med de aktuella verken. Det var dock intressant att märka att sångdimensionen i *Mon ami* inte påverkade intervjukonversationen åt det ”talspråkliga” hållet (kapitel 5).

Tablå 3.2. Diskussions- och intervjumaterialet. PI = Pilotintervju, MK = Maria Kallionpää, JL = Juho Laitinen, PP = Petteri Pitko, MH = Minna Hovi. ”Muntl.” avser spellektionsdiskussioner. Anna och Anton är pseudonymer för barnen som intervjuades.

	Huvudintervju	Förberedelse- eller tillägg-intervju	Övriga diskussioner och spellektioner	Inspelad och transkriberad	Instrument
PI 2006a		×		×	anonym
PI 2006b		×		×	Anonym
MK 2006a	×				Piano
MK 2006b	×			×	Piano
MK 2008	×			×	piano
PP 2008	×			×	cembalo
JL 2008	×			×	cello
JL & HKB 2009			×	×*	cello
Anna 2008a, b		×		×	piano
Anton 2008a, b		×		×	piano
MH 2013		×		×**	cembalo
Pitko 2012 muntl.	×		×		cembalo
Junttu 2010 muntl.			×		piano
Junttu 2012 muntl.			×		piano
Vicens 2013 muntl.			×		cembalo

* Inspelad, ej transkriberad.

** Delvis transkriberad.

Tablå 3.3. Musikinspelningar. Laitinen 2013 är en kommersiell skivinspelning, HKBmus 2010 är en inspelning från min övnings-session. Övriga är inspelningar från livekonserter.

	Konsertinspelning, i privat ägo	Kommersiell inspelning	Verk som spelas	Övningsinspelning	Video	Instrument
MKmus 2005	×		<i>Mon ami</i>			Piano & sång
MKmus 2006	×		<i>Mon ami</i>			Piano & sång
MKmus 2009	×		<i>Mon ami</i>			Piano & sång
MKmus 2010	×		<i>Mon ami</i>			Piano & sång
HKBmus 2009	×		<i>Signets, Calling E. C., Pièce pour</i>			Piano
HKBmus 2010			<i>Mon ami</i>	×		Piano & sång
HKBmus 2012	×		<i>Ó Bach Auprès</i>		×	Piano, cembalo
JLmus 2009			<i>Épisode cinquième</i>			Cello
Laitinen 2013		×	<i>Épisode cinquième</i>			Cello

Kallionpää, Pitko och Laitinen är professionella musiker med adekvata färdigheter i det konstnärliga hantverket. Deras professionaliteter har dock olika karaktärer. Juho Laitinen, som studerat bland annat vid Åbo konservatorium och Sibelius-Akademien, samt i London, är en cellist som profilerat sig som högklassig expert i nutida musik, och komponerar också själv. Laitinen är en efterfrågad instruktör på kurser och även timlärare på Sibelius-Akademien, och har numera också genomfört en konstnärlig doktorsexamen. Kallionpääs huvudämne har varit komposition, och hon har studerat vid Sibelius-Akademien, i London och i Wien. Numera har hon avlagt en konstnärlig doktorsexamen i komposition vid universitetet i Oxford. Kallionpää har dock alltid satsat relativt mycket även på sitt pianospel, och hon har spelat särskilt mycket nutida musik, inklusive sina egna kompositioner. Pitko är en konserterande cembalist och spelar både i orkester, som kammarmusiker och solist och har framträtt på ett flertal musikfestspel.¹⁶¹ Pitko har studerat vid Sibelius-Akademien, Berlin och Paris. Han fungerar för närvarande som frilansande musiker och lektor i yrkeshögskolan Novia i Jakobstad. Ett av Pitkos intresseområden är modern cembalomusik.¹⁶²

Alla de tre intervjupersonerna har varit deltagare i kompositörens kurs vid kurscentret "Académie Villecroche" i Sydfrankrike (Pitko deltog sommaren 2003, Kallionpää 2005 och Laitinen 2007). Värt att notera är att Kallionpää deltog i kursen som kompositör (och kom också att spela *Mon ami*), medan Pitko och Laitinen medverkade som assisterande musiker, vilkas uppgift skulle vara att framföra både Jolas egen musik och den musik som kompositörstudenterna producerade under Jolas ledning. Kursdeltagandet har dock för alla varit av avgörande betydelse för att de över huvud taget kom att spela Jolas musik, och erfarenheterna på kursen har påverkat första intrycket av och den allmänna attityden till musiken. En helt annorlunda bakgrund härvidlag har jag själv, som saknar den här typen av social kontext i första mötet med Jolas musik.

Av Tablå 3.4 nedan framgår det att de verk som är föremål för mer ingående analys i den här studien och "huvudintervjuer" inte sammanfaller helt och hållet. Laitinens intervju kom jag att betrakta som en huvudkälla, men det verk han spelade är bimaternalt. Det här har flera orsaker. Dels är anledningarna praktiska: jag behövde begränsa materialet för att kunna hantera det tillräckligt ingående. Å andra sidan var jag intresserad av intervjuerna som dialoger; både Laitinens sakkunskap och diskussionens intressanta skeden gjorde att det var centralt att ge även Laitinens intervju positionen som "huvudintervju" vid sidan av Kallionpääs och Pitkos intervjuer. Inte utan betydelse är heller den klingande musiken i levande övnings- och konsertsituationer, vilka har en central betydelse i den här studien och som Laitinen bidrog med (JLmus 2009 och JLmus 2013). Dessutom påverkade min egen spelförmåga av klaververket att jag kom att ägna dem ett större intresse. Jag hade därmed tagit avstånd från min första tanke om att intervjua flera musiker som spelar varsitt verk av

¹⁶¹ Minna Hovi (MH 2013) diskuterade de olika identiteterna hos cembalister som specialiserat sig på nutida musik (exempelvis Elisabeth Chojnacka) och cembalister som inriktat sig på tidig musik (Hovi själv). Ett undantag som bekräftar regeln är Catalina Vicens, som kommenterade mitt spel av *Auprès* (Vicens 2013 muntl.) och som har specialiserat sig både på nutida musik och på medeltids- och renässansmusik.

¹⁶² Kanske en viss ovana inför nottext med "modernt" allmänintryck märktes i Pitkos attityd till cembaloverket *Autour* på Jolas kurs 2003. Vid den tidpunkten var Pitko ännu student.

Jolas (se ovan). Den mer komplicerade, inte helt konsekventa helheten av olika verk och deras framföranden, samt reflektionen över dem ansluts till det ”fenomenologiskt inställda forskningsgreppet” (Wahlfors 2013, 15) och tyder på en frigörelse från sådana *analysis & performance*-uppställningar, där något eller några framföranden av verk granskas (Rink 2002, 37).

Tablå 3.4. Relationen mellan musiker och på vilken nivå Jolas verk granskas.

	Huvudobjekt för analys i den här undersökningen	Andra Jolasverk som diskuterades (”biobjekt”)	Övrigt som ska noteras
Kallionpää	<i>Mon ami</i>	<i>Pièce pour, Calling E.C.</i>	Kallionpää hade inte övat in <i>Pièce pour</i> och <i>Calling E.C.</i> på konsertnivå Flera inspelade versioner av <i>Mon ami</i>
Pitko	<i>Auprès</i>	<i>Autour</i>	Inga helhetsspelningar som jag hört av <i>Auprès</i> och <i>Autour</i>
Laitinen		<i>Épisode cinquième</i>	Mycket tilläggsmaterial vid sidan av intervjun
Korhonen-Björkman	<i>Ó Bach, Mon ami, Auprès, Signets</i>	<i>Pièce pour, Calling E.C.</i>	

3.3 Halvöppna expertintervjuer

Förberedda teman. Intervjuerna kan klassificeras som relativt öppna kvalitativa intervjuer, med några grundläggande teman jag ville diskutera igenom. Intervjuerna kan betraktas som temaintervjuer (eng. *focused interview*, fi. *teemahaastattelu* se exempelvis Hirsjärvi & Hurme 2004). I jämförelse med temaintervjuernas tradition, där dessa brukar klassas som halvstrukturerade, kan mina intervjuer snarare betraktas som halvöppna.¹⁶³ I vissa delar av intervjuerna är öppenheten ganska stor, medan andra avsnitt är mer strukturerade, bland annat på de ställen där jag aktivt deltar i diskussionen med egna åsikter och styr samtalsgången. Intervjuerna fick struktur genom förhandsplanerade teman. Dessutom gav intervjupersonens och min kollegiala relation en viss enhetlighet för den gemensamma kommunikationen, vilken möjliggjorde en hel del sådan frihet i diskussionens gång, som inte vore möjlig i en situation, där intervjupersonerna har olikartade bakgrunder.

På förhand berättade jag att huvudämnet var det eller de Jolasverk som personen ifråga hade spelat, och att jag också ville diskutera musikernas erfarenheter av att delta i Jolas kurs.

¹⁶³ Mazeland & ten Have (1996) diskuterar intervjutyper som placerar sig mellan halvstrukturerade och helt öppna. Notera också Nummi-Kuismas (2010, 53) benämning ”mycket öppen temaintervju” (*hyvin avoin teemahaastattelu*) för sin egen undersökning.

Jag nämnde också att jag gärna skulle höra utdrag ur verken intervjupersonerna spelat. Jag antog att intervjupersonerna hade hunnit fundera ut vad de ville prioritera i diskussionen, så öppenhet och frihet karakteriserade slutligen intervjuernas gång. Jag identifierar intervju-typen också som ett uttryck för så kallad dialogisk forskningspraxis (*dialoginen tutkimuskäytäntö*, Tuomi & Sarajarvi 2002, 80–83) för intervjuernas gång, som kännetecknas av att ”forskaren har en direkt och personlig kontakt” med forskningsobjektet samt dessutom en ”självbiografisk erfarenhet” av det (ibid.).

Trots den obundna ordningen inledde jag varje gång genom att ”sondera terrängen”, det vill säga genom att skapa en trevlig och avslappnad diskussionsstämning (Ruusu vuori & Tiittula 2005, 24; Hirsjavi & Hurme 2004, 90), så att jag bad intervjupersonerna beskriva sina erfarenheter av att delta i Betsy Jolas mästartkurs. Denna erfarenhetsbeskrivning utformade ett inledande diskussionstema, som var betydelsefullt, eftersom deltagandet i kursen hade varit anledningen till att dessa musiker kom att spela Jolas musik över huvud taget. Ursprungligen var min mening *inte* att särskilt lyfta fram erfarenheterna, utan att hantera det som en startpunkt för diskussionen, ett slags atmosfärsskapare. Därför lät jag intervjupersonernas beskrivning av just kurserfarenheterna ha sin fria gång. Analysen av intervju-materialet kom dock att visa att omständigheterna på kursen och kommunikationen med kompositören var mer än bara atmosfärsskapare: de påverkade Kallionpääs, Laitinens och Pitkos relation till verken de spelade. Relationen gäller både första intrycket av Jolas musik och det arbete, som musikerna hade fortsatt med efter kursen. Alla tre hade framträtt med det Jolasverk de övat in på kursen vid ett flertal senare tillfällen. Spelandet av verken förblev inte en engångsföreteelse.

Efter den introducerande diskussionen om erfarenheterna vid Jolas kurs skulle jag vid lämpligt tillfälle övergå till att diskutera det stycke eller de stycken som intervjupersonen spelat. Om intervjupersonerna inte tog upp dessa teman spontant, skulle jag ställa frågor till dem – dock inte i exakt samma form, eftersom jag ville bibehålla en ledig, löpande diskussion. Dessutom har styckena olika karaktärer sinsemellan, vilket gör att varje tema inte kunde få lika stor vikt i diskussionen: kanske något av dem skulle utebli. De teman som planerades var: verkens allmänna karaktär, hur notbilden upplevdes, Jolasverkens relation till annan musik som intervjupersonerna spelat, en eventuell relation till så kallade ”utommusikaliska” faktorer, Jolas stil i relation till andra samtida kompositörer, ”franska” stilkarakteristika samt övningsutmaningar. Associationen till annan musik eller till en vidare kontext skulle knyta diskussionen till intertexter (se kapitel 2.3), och övningsutmaningarna till instrumentalkvaliteter (kapitel 2.4.4). När det gällde detaljer i verken som musikerna eventuellt skulle anse viktiga, gav jag dock fritt utrymme med tanke på de olika instrumenten som representerades. Jag tänkte att det kanske skulle spelas några utvalda avsnitt och kanske berättas närmare om just dem.

I tolkningarna av intervjuerna spårade jag olika uttryckssätt för beskrivning av verken, både ”traditionella analysparametrar” och också personliga, situationsbundna uttryck genom vilka intervjupersonen avviker från traditionella musikanalytiska normer (se t.ex. Rink

2002).¹⁶⁴ Det är dock värt att notera att jag medvetet undvek att ta upp temat ”analys” under intervjuerna, vilket kan te sig förvånande, eftersom mitt forskningsprojekt är analytiskt inriktat. Meningen var dock att intervjupersonerna skulle känna sig bekväma i kommunikationen, inte ålägga dem en ”analysuppgift”. Jag hade en känsla av att ”analys” skulle ha skrämt bort den spontana spelrelaterade diskussionen. Dessutom ska jag ytterligare förtydliga att jag inte undersöker intervjupersonernas analyser, utan använder mig av olika musikers erfarenheter för att i sista hand *själv* analysera Jolasverk.

Citat 3.2

HKB: Ja. Jag har tä– det är ganska spännande för hur ... hur skulle du förhålla dig till en sån uppgift att du hör ett intressant stycke men din uppgift skulle vara att beskriva det men du skulle inte spela det. Att har det ... mm ... det här har att göra med att har du hurdan erfarenhet av musikanalys? Öhm alltså helt studier och ...

M: Nå alltså måste sägas att jag har studerat musikanalys knappt alls eller jag har en sån känsla som om jag inte hade studerat det över huvud taget. Alltså jag hade nog dom obligatoriska musikanalyserna vid [Sibelius-]Akademin men den där undervisningen var så dålig [HKB: Ja] att det inte gav nånting alls. Att liksom, sättet att hantera musik liksom baserar sig på något sätt på vad jag har studerat i X [ett land]. Det var inte analys, det hette harmoni– (PI 2006a: 9.)¹⁶⁵

På basen av M:s kommentarer om att hen ”studerat musikanalys knappt alls”, och att hen snabbt bytte ut ”analys” mot att ”hantera musik” (tredje raden nerifrån i citatet) tänkte jag mig att även de övriga intervjupersonerna skulle kunna uppfatta ordet analys på ett sätt som var främmande från spelandet. Den text om *Épisode cinquième*, som Laitinen presenterade vid intervjun som ”en liten analys” (Laitinen 2008), var ett undantag.

Vid kvalitativa, halvöppna intervjuer är det viktigt med balansgång mellan tydlighet och öppenhet. Efter pilotintervjuerna bestämde jag mig dock för att inte ställa frågor av typen: ”hur skulle du analysera det här stycket”, eller ”vad förstår du med musikanalys: har det något att göra med den situation då du övar?”. Det hade blivit alltför teoretiskt, och diskussionen hade hamnat på en generell, allmänbegreppslig nivå, vilket bland annat Ruusuvoori & Tiittula (2005, 37) varnar för. Med andra ord undvek jag en situation där intervjupersonerna skulle uppleva att de behövde prestera en uppgift. Jag eftersträvade en så öppen intervjusituation som möjligt och erbjöd inga färdiga svarsmodeller. Jag försökte bibehålla känsligheten gentemot den intervjuades sinnesstämning och spontana reaktioner.

¹⁶⁴ Melodi, harmoni, rytm och form är de parametrar i musik som kan betraktas som ”traditionella”. ”Nyare” parametrar, som också kan betraktas som mera ”musikervänliga”, är exempelvis klang, dynamik, instrumentkvaliteter (paraplybegreppet för olika speltekniska aspekter). Se kapitel 2.

¹⁶⁵ HKB: Joo. Mä on miet se on aika jännä koska miten ... miten sä ... miten sä suhtautuisit sellaseen ... öö ... tapahtumaan että sä kuulet jonkun mielenkiintosen kappaleen mutta sul olis **tehtävänä** kuvaila sitä mutta sun ei pitäisi soittaa sitä. Et onkse ... mm ... tää liittyy kans siihen et onks sul millasii kokemuksii musiikki-analysistä? Öö siis ihan opiskelusta ja ...

M: No siis täytyy sanoo et mä en oo opiskellu musiikkianalyysiä paljo ollenkaan tai mul on sellane olo ku mä en olis opiskellu sitä ylipäätään ollenkaan. Ku siis mul oli Akatemiassa pakolliset musiikkianalyysit mut se opetus oli niin huonoa [HKB: Joo] et siit ei jääny kyllä yhtään mitään. Että niinku, tapa käsitellä musiikkia niinku jollain tavalla pohjaa siihen mitä mä oon X:ssa [eräs maa] opiskellu. Se ei ollu analyysia, se oli nimeltään harmonia–

Nya teman ur intervjuerna. Under granskningen av intervjumaterialet och de mångskiftande framförandesituationer som var kopplade till intervjuerna, visade det sig att intervjuernas analys på basen förutbestämda intervjuteman var ett otillräckligt tillvägagångssätt. Då jag själv också är musiker och expert på Jolas musik behövde jag beakta att min roll som intervjuare (se vidare i kapitel 3.4) avvek från ett mer traditionellt upplägg, att intervjupersonen är den som innehar den efterfrågade informationen, medan intervjuaren är den ovetande parten (se exempelvis Ruusuvoori & Tiittula 2005, 22). Detta gjorde att jag började reflektera över vems kunskap, intervjupersonens, min egen eller eventuellt kompositörens (i form av anvisning till musikern under sommarkursen) som analysen egentligen bygger på.¹⁶⁶ Frågan om var och när analysen görs och vilka som är de bakomliggande orsakerna kom att bli lika centrala delar av analysens resultat som ”fakta” som kan pekas på i partituret. Jag började fråga mig vilka beståndsdelarna var i den kunskap jag fick av intervjuerna: baserade sig mina tolkningar av intervju svaren på det som intervjupersonen sa, eller läste jag i själva verket in min egen kunskap i svaren?

Då jag tillät öppenhet i diskussionens gång, erhöll jag en del information och synvinklar jag inte förväntat mig från början. Exempelvis så påverkade det inledande temat, intervjupersonernas erfarenhet av att delta i Jolas mästartkurs, intervjuens gång i högre grad än jag väntat mig. Då intervjupersonerna var medvetna om Jolas okändhet, var det ur deras perspektiv förståeligt att de ville berätta om kompositören, kanske även för säkerhets skull, då jag inte gett förhandsinformation om min kunskap, exempelvis vilka aspekter om Jolas musik jag redan var insatt i. En förhållandevis stor mängd information av allmän karaktär ingick i intervjuerna. Det gällde både kurserfarenheterna och verken vi fokuserade på. Även om vissa detaljer plockades fram, knöts diskussionen om ett specifikt verk ofta till ett relaterande till andra verk. Skillnaden till uttrycks sättet hos pilotintervjuernas anonyma musiker var tydlig, och fick mig att inse att intervjupersonernas sätt att tala kan ha påverkats av det faktum att de talade i eget namn.

Dessa komplicerade förhållanden gjorde att intervjuerna inte kunde analyseras enbart på basen av på förhand formulerade teman. Interaktionen och kommunikationen mellan mig och intervjupersonen påverkade de sätt med vilka musikverken diskuterades och blev ett särskilt tema som beaktades vid intervjuernas analyser. Jag knyter dock inte detta tema till någon kommunikationsteoretisk referensram, eftersom jag fokuserar på kommunikationens inverkan på diskussionens innehåll.¹⁶⁷ En regelrätt diskursanalys (se exempelvis Winther Joergensen & Phillips 2000) för analysen av diskussionerna kommer således inte att bli aktuell (se även ovan i kapitel 3.2).

¹⁶⁶ Nutida musik skapas ofta i samarbete med kompositören, ibland som ett uruppförande. Sådana här samarbeten har utforskats av bl.a. Virtanen (2007) och Clarke & al. (2005).

¹⁶⁷ Även om det finns en varierande mängd olika kommunikationsteorier och -modeller, tenderar de ofta att konstrueras runt systemet avsändare – medium – mottagare, som – även då man beaktar variationer i omständigheter och parternas förväntningar – inte kongruerar forskningsupplägget i den här avhandlingen. Kommunikationsmodeller har förvisso tillämpats i en del studier om det musikaliska framförandet. Numera är många överens om att en indelning exempelvis i musiker som ”sändare”, instrument som ”medium” och publiken som ”mottagare” är alltför schematisk.

Intervjuerna visade på ett intressant sätt hur intervjupersonens spelande påverkade diskussionen och uttryckssätten. Här skiljer sig dock omständigheterna mellan Kallionpää, Pitko och Laitinen. Laitinen hade alltså inte sin cello med sig vid intervjutillfället – jag hade inte specifikt bett om det, men det var något jag förväntat mig. Avsaknaden av musikinstrumentet som ett fysiskt föremål och avsaknaden av klingande musik påverkade diskussionen. Det faktum att jag själv inte spelar något stråkinstrument och inte kunde ta initiativ till att diskutera speltekniska frågor gjorde förutsättningarna till att diskutera musiken annorlunda: jag hade varken en klingande referensyta till de detaljer, som Laitinen pekade på i partituret, eller någon erfarenhetsbaserad uppfattning om hur en särskild spelfigur skulle förverkligas på cello. I stället relaterade jag till motsvarigheter i Jolas pianoverk (t.ex. JL 2008: 19). Laitinens spel kompletterade intervjun vid ett senare tillfälle, då han deltog i min föreläsningskonsert, där vi dessutom kombinerade spel och tal på ytterligare ett sätt; genom att ha en spontan diskussion inför konsertpubliken (HKBmus 2009; JLMus 2009).

Pitko spelade några kortare utdrag ur *Auprès* under intervjun. Då jag inte hade någon konsert eller inspelning att referera till i mina tankar, blev min uppfattning om *Auprès* inte lika klar som min uppfattning om *Mon ami* efter intervjuerna med Kallionpää, som hade genomfört ett flertal genomspelningar för mig, och dessutom bidragit med inspelningar. Dessa hade stor betydelse, både för min uppfattning om stycket och för dialogen: hela kommunikationssituationen fick annorlunda karaktär när det spelades. Det här framgick också i anslutning till cembalolektionerna för Pitko (2012 muntl.).

3.4 Min roll som intervjuare

Enligt Kvale & Brinkmann (2009, 19) är forskningsintervjun inte ”ett samtal mellan likställda parter, eftersom det är forskaren som definierar och kontrollerar situationen. Intervjuforskaren introducerar ämnet och följer också kritiskt upp den intervjuades svar på frågorna”. Uotinen (2010, 185), förespråkar likvärdighet: ”när man forskar tillsammans med informanterna är målsättningen ett så jämlikt förhållande och så etiskt tillvägagångssätt som möjligt, men den som utför forskningsrapporten har ändå alltid det sista ordet.”¹⁶⁸ För min studie är den relevanta relationen till dessa förhållningssätt att forskaren och den som blir intervjuad har olika ansvarsnivåer i forskningssammanhanget. Däremot behöver det inte uppstå någon hierarkisk skillnad i den meningen att både jag själv och intervjupersonerna är sakkunniga om Jolas musik.

Citat 3.3. ur Laitinens (JL 2008) intervju visar att det inte alltid är enkelt att hålla isär ansvarsnivåerna i en intervju av öppen, kollegial karaktär. Laitinen och jag hade precis gått över från det inledande temat (erfarenheterna på Jolas mästartkurs) till att diskutera *Épisode cinquième*. På den här punkten började jag reflektera högt över mitt forskningsprojekt tillsam-

¹⁶⁸ [--]informanttien kanssa tutkimusta yhteistyössä tehdessä tavoitteena on mahdollisimman tasavertainen suhde ja eettinen toimintatapa, mutta tutkimuksen raportojalla on kuitenkin aina viimeinen sana hallussaan.

mans med min informant. Mitt inlägg gjorde att samtalet kring verket stannade. För att kunna återuppta diskussionen om *Épisode cinquième* var jag tvungen att starta om genom att återta temat om Laitinens erfarenheter på mästartkursen.

Citat 3.3

HKB: Ja. Har du annars nån egen inspelning av den här [*Épisode cinquième*]. Alltså ... du hade en konsert på hösten [2007], jag var inte här [i Helsingfors] och lyssnade, men finns det ... var var din konsert?

JL: Nå, jag hade jättemånga konserter i vilka jag spelade allihop den här ... [HKB: Mm] men bara en spelade jag in ordentligt, eller ordentligt ... men för eget behov, och det är ett helt lyckat framförande. Du får nog höra den ...

HKB: Ja, det blir intressant att lyssna igenom den här [*Épisode*] är nu inte en sån att jag tar fram den som stycke i min forskning [JL: Mm] så noggrant men helt för min egen allmänbildning, därför [skrattar till] vore det ... (JL 2008: 9.)¹⁶⁹

Kommunikationsmässigt betraktat är det intressant att jag nästan värjde mig för den information, som Laitinen var beredd att ge mig. Jag gjorde mitt intresse för det verk som var aktuellt nästan omotiverat och började tala om ”allmänbildning”. Detta kan se ut som ett lite märkligt förfarande, eftersom anledningen till intervjun var intervjupersonens känedom om detta verk och Laitinen dessutom gärna ställde inspelningen till förfogande. Här identifierar jag mig dock som en medkännande musiker med intuitiv känsla för hur en musiker kan uppleva frågor om sina konsertframföranden; man vill inte alltid vara öppen med dem i efterhand. Jag tänkte att om jag ville höra privat material, så vore jag också förpliktigad att seriöst och grundligt använda mig av materialet för min forskning.

En viktig dimension i den här undersökningen utgörs av expertintervjun (*asiantuntija-haastattelu*, Alastalo 2005, 59–60),¹⁷⁰ vilken frekvent används i empirisk forskning. Expertintervjun kännetecknas enligt Alastalo (ibid.) av att intervjupersonen representerar exempelvis en organisation, och att undersökningen inte därför gäller dennes individuella känslor och erfarenheter. Alastalos synvinkel baserar sig möjligen på tanken att det professionella livet och privatlivet diskuteras med olika uttryck och genom olika roller. Ruusuvuori & Tiittula (2005, 32 ff.) uppmärksammar förväntningarnas stora betydelse för hur intervjuaren och intervjupersonen kommer att finna och uppfatta sina roller, och att det i vissa fall är möjligt att intervjupersonen håller fast vid ensamrätten om expertrollen (ibid., 35). Enligt min uppfattning är det inte i musicerandets kontext möjligt att i alla sammanhang skilja på (sak)kunskap, färdigheter i hantverket och personlig erfarenhet. Att jag i intervjuerna utgick från intervjupersonens expertstatus betyder alltså inte att jag uppfattar

¹⁶⁹ HKB: Joo. Onks sul muuten tästä [*Épisode cinquième*] jotain sun esitystä nauhotettu. Tota ... sä pidit konsertin syksyllä [2007], mä en ollu tääl [Helsingissä] kuuntelemassa, mut onks siitä ... missä se sun konsertti oli?

JL: No siis ... mul oli tosi monta konserttia joissa mä soitin kaikissa tän ... [HKB: Mm] mut vaan yhen mä kunnolla, tai kunnolla ... mut omiin tarkoituksiin otin sen nauhalle, ja se on ihan onnistunu esitys. Sä saat kyl kuulla sen ...

HKB: Joo, se on kiinnostava kuunnella läpi ... tää [*Épisode cinquième*] nyt ei todennäköisesti oo semmonen että et mä tätä kappaleena otan tätä esille mun tutkimuksessa [JL: Mm] kovin tarkkaan mut ihan mun oman yleissivityksen takia, sen kannalta [naurahtaa] ni vois olla ...

¹⁷⁰ Hos Kvale & Brinkmann (2009, 163) även elitintervju.

denne *endast* i en representativ, professionell roll, utan att jag *också* är intresserad av dennes personliga erfarenheter. Man kan säga att musikern i mina intervjuer på vissa nivåer representerar musikerskapets expertis, men också att musicerandet som verksamhet inbegriper oskiljaktigt personliga erfarenheter och känslor.

Någon egentlig tvist om expertrollen blev inte aktuell i mina intervjuer (jfr Ruusuvoori & Tiittula 2005, 35). Relationen mellan mig och intervjupersonen var i första hand kollegial, då bägge diskussionsparter är experter, och därför strävade jag efter att minimera den hierarkiska skillnaden mellan intervjupersonen och mig. Min största inflytelse är i urvalet och tolkningen av intervjuvären. Frihet i diskussionssituationen, då båda parterna kommer med en hel del egen expertis och erfarenhet i bagaget, kan skapa situationer där man strävar mot olika håll och måste leta sig fram till en gemensam förståelse. Det här blev särskilt tydligt i anslutning till Kallionpääs andra intervju (MK 2008; se kapitel 5.2.)

Jag betraktade intervjupersonen som förstahandsexpert på det verk som intervjun fokuserade på, men dolde inte min egen expertis om Jolas musik; jag deltog aktivt i diskussionen (Hirsjärvi & Hurme 2004, 97).¹⁷¹ Särskilt vid den andra intervjun med Kallionpää (MK 2008) tog jag upp mina synpunkter, om de avvek från hennes. Mina egna inlägg tog fram min egen erfarenhet. I den andra intervjun med Kallionpää (MK 2008: 4) betonade jag att jag på basen av egen erfarenhet hade synpunkter på verkets pianistiska egenskaper: ”Jag har provat det där för länge sedan ... Alltså jag måste säga att den inte är särskilt pianistisk”¹⁷² I diskussionen med Pitko (PP 2008) tog jag fram min kännedom om flera Jolasverk (se citat 3.4):

Citat 3.4

HKB: Jag har spelat två pianostycken [fram till intervjutillfället] så på nåt sätt ... jag tycker att dom här [exakta tempomarkeringarna] kan man nån gång testa – att ganska naturligt går det nånstans hitåt [till den angivna tempomarkeringen] ... ungefär.

PP: Visst visst [HKB pratar i bakgrunden] det är bara på ett sätt det ganska på ett sätt naturligt kommer till lösningen jag tycker nog det är liksom rörande hur exakt man försökt nå allt [HKB: Ja.] notvärdena och det andra.

HKB: Hon har i precis alla stycken markerat varje not, artikulation och dynamik och [PP: Mm] och tid. Kanske därför ser noten värre ut än den är [att spela]. (PP 2008: 13).¹⁷³

¹⁷¹ Holstein & Gubrium (1997) tillämpar begreppet *active interview*, där idén är att reflektera över kunskapsprocessen.

¹⁷² HKB: [---] Mä oon kokeillu soittaa tota siis tois kauan sitte ... Siis täytyy sanoo et ei se oo kauheen pianistinen.

¹⁷³ HKB: Mä oon soittanu kaks pianokappaletta [haastatteluun mennessä] ni jotenki se ... must tuntuu et – nää [tarkat tempomerkinnät] voi joskus kokeilla – et se aika luontevasti menee johonkin tähän ... suurinpiirtein.

PP: On on [HKB puhuu taustalla] se on vaan niinku tavallaan se aika tavallaan luontevastiki päätyykin ratkasuun se on kyllä mut mun mielest on niinku liikuttavaa miten tarkasti kaikki on yritetty tavottaa jotenki [HKB: Joo] aika-arvot sun muut.

HKB: Se on ihan joka kappalessa merkinny jokasen nuotin, artikulaation ja dynamiikan ja [PP: Mm] ja ajan. Ehkä siks tää nuotti näyttää pahemmalta kun mitä se on.

3.5 Etiska frågor

Ett avgörande val jag behövde ta ställning till i inledningsskedet av intervjustudien var huruvida intervjupersonerna skulle vara anonyma eller inte. Jag drog slutsatsen att eftersom intervjupersonerna uppträdde i egenskap av experter, professionella musiker, och eftersom jag inte skulle diskutera frågor som gällde privatlivet, var det meningsfullt att låta dem tala i eget namn. Intervjupersonerna var positivt inställda till möjlighet att uttala sig som experter i ett särskilt ämne. De har haft möjlighet att läsa och kommentera avhandlingens manuskript.

I praktiken hade det varit svårt att låta intervjupersonerna stå anonyma; i de små musiker-kretsarna i Finland hade man med lätthet kunnat identifiera musikerna. Hade man avslöjat kompositör och verk (som spelas sällan) så hade även musikern utan svårigheter kunnat spåras upp. Ett anonymt behandlande av intervjupersonerna hade kanske varit möjligt i det fall att jag hade kunnat dölja det faktum att musikerna är finländare. Då hade jag dock behövt omvärdera mitt sätt att återge och översätta intervjuцитaten. Jag ser dock att det språk och de uttryck som intervjupersonerna använde är en viktig faktor i vår gemensamma kommunikation. Min egen position som en av de musiker vars spelerfarenheter diskuteras, hade också stuckit ut som alltför avvikande från de övriga musikernas om de, men inte jag, varit anonyma.

Antons och Annas intervjuer var anonyma, enligt forskningsetiska principer om intervjuer av minderåriga barn (Ruusu vuori & Tiittula 2005, 17–18). Även som mina elever ville jag helst skydda dem genom anonymitet. Musikern M i pilotintervjun valde jag efter ett grundligt övervägande att hantera anonymt, utan att ens avslöja instrumentet hen spelar, och nämnde detta när jag frågade M om intervju. Anonymiserandet av M hade nackdelen att även verket vi diskuterade behövde på grund av de nämnda små musiker-kretsarna anonymiseras: ur verkanalytisk synvinkel något absurt. Fördelen var att M kanske tack vare sin anonyma position vågade ta upp ämnen som kritik av Sibelius-Akademins analysundervisning som inte ”gav” något (PI 2006a: 9). I M:s beskrivning av verket och dess övning såg jag dessutom en högre nivå av personligt engagemang i beskrivning av verket, en nivå som jag delvis kom att sakna i de egentliga intervjuerna. En viss försiktighet förekom i dessa – det framgick vid ett par tillfällen att jag inte gärna skulle återge vissa personliga åsikter genom direkta citat, och dessa önskemål har jag respekterat.

3.6 Forskarens egen spelerfarenhet

Resurs. Mitt eget musicerande har olika roller i den här undersökningen: det är dels det praktiska förfarandet, en av vägarna i tvåvägsmetoden. Å andra sidan kan min spelerfarenhet betraktas som en resurs, från vilken jag kan inhämta detaljerad kunskap och som påverkats av omständigheterna då jag övat in verken. Termen resurs används här om den kunskap jag hänvisar till men som inte är systematiskt dokumenterad och lagrad på det sätt som det i traditionell mening förutsätts av ett vetenskapligt källmaterial. Resursen kommer

till användning i analyserna vid beskrivningar av tekniskt och musikaliskt utmanande eller annars intressanta punkter i verken.¹⁷⁴ Ibland hör dessa beskrivningar ihop med särskilda situationer, men inte alltid. Här kan också lyssningserfarenheter räknas in (se särskilt kapitel 5).

Objekt. I inledningen (kapitel 1.3) noterade jag att den här studien befinner sig i gränslandet mellan studier om spelerfarenheter och studier i genren ”musikens analys”. Resursens synliggörande i samband med analyserna visar att mitt eget spelande inte bara är en metod för att få fram kunskap om Jolas musik, utan spelandet får också ett slags position som forskningsobjekt, då även *spelerfarenheten i vissa Jolasverk granskas* (se även Riikonen 2005). Det här gör att musicerandet tas upp integrerat i analyserna (se kapitel 1.2).

Spelerfarenheten som forskningsobjekt gäller inte bara forskarens eget musicerande, utan också intervjupersonernas. Jag uppmärksammar intervjupersonernas kommentarer om specifika händelser och utmaningar i anslutning till övningen av Jolasverken. Intervjupersonernas musicerande har jag kunnat ta del av i viss utsträckning, och dessutom har diskussioner under spellektioner tagit fram det praktiska musicerandet. Mina och intervjupersonernas erfarenheter kommer dock inte att kunna behandlas helt på samma villkor under de förutsättningar som råder.

Material. Mina spelerfarenheter har producerat en viss mängd nerskrivet källmaterial. Då min forskningsuppgift inte består i att utforska övningsprocessen som inlärningsprocess från nolläget fram till det ”färdiga” framförandet (jfr exempelvis Clarke & al. 2005; Chaffin & al. 2002), såg jag ingen större poäng i att försöka föra fältdagbok systematiskt vid varje övningstillfälle: en sådan hade kanske i för stor utsträckning förändrat mitt vanliga sätt att arbeta och därmed också skapat en annan relation till musikverken än den som jag var van vid i mitt normala arbete vid musikinstrumentet. En viss skillnad i utgångslägena för övning av Jolas musik och min vanliga övning av för mig nya verk kan dock inte undvikas helt: hela projektet med Jolas musik har beledsagats av ett slags forskningsagenda. Jag har inte kunnat isolera min övning från forskningsagendan, en situation som säkerligen påverkat det sätt med vilket jag tolkar min relation till verk och instrument och mitt ordval när jag beskriver denna relation. Med forskningsagenda menar jag att jag tidsmässigt nära musicerandet efter hand har behövt producera skriftliga forskningsrapporter och därför blivit tvungen att i viss utsträckning vara övertydlig och i förenklad form ”översätta” min verkliga övningserfarenhet i skriftlig form. Min synvinkel till samtliga Jolasverk, även de som inte analyseras noggrannare (*Calling E.C.* och *Pièce pour*), har kommit att påverkas av mitt aktuella forskningsläge. Jag förde dagbok i anslutning till min övning av *Mon ami* (Korhonen-Björkman DB 2010) och *Ó Bach* (Korhonen-Björkman DB 2011). För *Ó Bachs* del antecknade jag främst det första skedet av inövningen, vilka avsnitt jag övade på vid varje tillfälle, vad som kändes svårt eller vilka detaljer som kändes intressanta och betydelsefulla (se vidare i kapitel 4.3.1). För *Mon amis* del skrev jag anteckningar under hela den sex veckor långa övningsperioden, dock inte vid varje övningspass.

¹⁷⁴ Direkta beskrivningar av den egna spelprocessens påverkan av tolkning av verk, se Wahlfors 2013.

Som en typ av självreflektiv ”övningsdagbok” kan också betraktas de inspelningar jag gjorde för att finslipa styckena inför framförandena inför publik. Att spela in och lyssna direkt i anslutning till övningspasset är ett vanligt övningssätt för mig och jag har använt det för samtliga Jolasverk jag spelat. Inspelningarna består oftast inte av framföranden av verken som en helhet (jfr exempelvis Nummi-Kuisma 2010), utan vanligen av mindre avsnitt, från några enstaka takter till ett par sidor av partituret. Dessa inspelningar är inte numrerade eller katalogiserade på något sätt, med undantag av en genomspelning av *Mon ami*, vilken fungerar som ett sådant källmaterial som jag hänvisar till direkt (HKBmus 2010). Denna specifika inspelning är en genomspelning av hela stycket, genomförd i ett vanligt undervisningsrum i Sibelius-Akademien. Den fungerar som ett jämförelsematerial mellan Kallionpääs och mina tolkningstendenser av *Mon ami* (kapitel 5.3); dock utan egentlig jämförande analys av olika framföranden (Lettberg 2008; Barolsky 2007). Spellektionerna jag hänvisar till (se Tablå 3.2), har som delar i min övningsprocess också en viss dagboks-mässig roll, eftersom de gav upphov till självreflektion och självutvärdering, och var samtidigt etapper där min övningsfas utvärderades.

Mina egna inspelningar har påverkat forskningens gång: inte bara lyssnandet av inspelningen som övningshjälp och självutvärdering, utan också inspelningen som händelse och verksamhet. Inspelningarna fungerar också som ett sätt för mig att erinra mig hur mitt spel egentligen lät, och återkalla i minnet den omedelbara upplevelsen av att musicera. Dessutom kunde de egna inspelningarna hjälpa mig att betrakta mig själv som informant, vid sidan av mina intervjupersoner. Det måste dock påpekas att intervjupersonernas och mina inspelningar har olika positioner och att det inte är möjligt att betrakta dem efter samma villkor.

Metod. Forskningsagendan som har följt min inövning av Jolas musik fungerar som en typ av autoetnografi. Utöver att det egna musicerandet enligt den dialogiska musikanalysens principer fungerar i dialog med intervjuerna binder jag inte autoetnografien till någon specifik teoretisk referensram. Det är inte heller min avsikt att försöka formulera någon generell ”musikerns autoetnografi” i den här studien. Dock påminner jag om att autoetnografi i ett konstämne skiljer sig från exempelvis autoetnografi som gäller fenomen i vardagslivet (Uotinen 2010), då informantens professionella expertis har en avgörande roll i kunskapsproduktionen.

En notis om min relation till en av autoetnografins grundläggande idéer, det individuella som reflekterar det gemensamma (t.ex. Uotinen 2010, 179), är ändå på sin plats. Analyser, som baserar sig på individuella spelerfarenheter, kommer inte att kunna producera generaliserbara resultat, alltså gemensamma tolkningar för musiker i allmänhet. Däremot föreslår jag att analyserna gäller gemensamma intresseområden för musiker. Intresseområdena, vad som upplevs vara viktigt, kan uppfattas som gemensamma även där som tolkningarna av analysernas resultat eventuellt går isär. Individuella musikerperspektiv kanske inte enbart reflekterar det gemensamma, utan *utformar* tillsammans det gemensamma, exempelvis hur framförandetraditioner skapas i sådan musik, som inte har etablerade traditioner.

4. DET FÖRFLUTNA I JOLAS MUSIK

”Ma musique puise dans quantité de musiques de toutes les époques, mais en général personne ne le remarque car je ne fais pas de citations”¹⁷⁵

I det här kapitlet granskar jag *Signets. Hommage à Ravel, Auprès* samt *Ó Bach!* (2007).¹⁷⁶ Det gemensamma temat för dessa verk är det förflutna i Jolas musik. Jag undersöker hur man ur musikerperspektivet kan tolka yttringarna av ”det förflutna”, men också hur musikern i sitt arbete konstruerar sambandet mellan dessa Jolasverk och tidigare komponerad musik. Hanteringsätten av de tre verken är något olikartade. *Auprès*-kapitlet struktureras genom Pitkos intervju (PP 2008) och spellektionsdiskussion (PP 2012 muntl.). En intervjustudie ingick inte i *Ó Bachs* och *Signets* analyser, även om jag också för deras del utnyttjar diskussioner med intervjupersoner och andra musiker. *Auprès* och *Ó Bach* knyts samman genom att jag har övat in dem vid samma tidpunkt och inför samma tillställning (HKBmus 2012). Karakteristiskt för kapitlet om *Ó Bach* är också att texten har producerats relativt nära min egen inövning, varför det är möjligt att frågor om spelteknik och olika slags spelfigurer har kommit till ytan i större utsträckning än när det gäller *Auprès* och *Signets*. Deras övning jag har haft längre tidsmässig distans till innan nertecknandet av de aspekter som den här texten tar fram. Verkets form diskuteras i större detalj i *Ó Bach* än i de övriga. Det beror på verkets större omfattning, samt att formen granskas i relation till intertextverket av J.S. Bach. För *Signets* och *Auprès*, två verk av mindre format, beskriver jag helhetsformen endast kort. När det gäller en detaljerad beskrivning av form, motiv och spelfigurer i *Signets*, hänvisar jag dessutom till min tidigare studie (Korhonen 2006). I den här studien fokuserar jag på *Signets* intertextuella relationer.

Former av ”traditionalism” i Jolas musik

Ó Bach och *Signets. Hommage à Ravel* hänvisar i sina titlar till varsin tidigare kompositör, medan *Auprès* på olika sätt ansluter till fransk barockmusik, bland annat genom att det är komponerat för ett periodinstrument, cembalo.¹⁷⁷ Här är det läge att ge en kort bakgrund till olika former av påverkan från musikens förflutna i Jolas musik; olika former av ”tradi-

¹⁷⁵ Min musik inspireras av en otalig mängd musik från alla epoker, men vanligen märker ingen det för jag citerar inte. (Betsy Jolas, se Serrou 2001 red., 165–166.)

¹⁷⁶ Titelns utropstecken har påverkat min tolkning (se kapitel 4.3.1). Som jag noterade i avhandlingens inledning, utelämnas utropstecknet i regel från den löpande texten.

¹⁷⁷ I svenskan verkar inte uttrycket ”periodinstrument” vara i vanligt bruk, men jag använder det på grund av dess smidighet i samma betydelse som engelskans *period instrument*. Musicerandets kultur i tidig musik-kontext är ännu i dag i någon mån ett specialområde, med associationer till särskilda instrument och särskild musik.

tiona­lismen”, som jag kallar dem här. En av traditiona­lismerna är inspirationen från tidigare musikstilar. Jolas tog särskilt intryck av rytmens behandling: enligt Thurlow (2003) ”avvande” Jolas sig ”ifrån den traditionella musikaliska tidsfördelningen som består av starka och regelbundna slag”¹⁷⁸ genom inspiration av ”både Debussy och di Lasso”. Enligt Thurlow (ibid.) är antydande inspiration mer karakteristisk för Jolas musik än tydliga kompositionstekniska inlåningar:

Medan Jolas arbetade med partituret, studerade hon några av de operor hon beundrar, från Don Giovanni till Wozzeck, och ibland erkände hon sin skuld till denna musik: hon önskar inte att avvisa det förflutna, och känner att hon har förmåga att inspireras av tidigare kompositörer utan att kompromissa med integriteten i sitt eget, fullt moderna [ton]språk. Således har hon beskrivit orgelverket *Musique de jour* (1976) som ”en sorts fyrstämmig fuga” och ”ett hommage till Monteverdi och Bach”, ändå har dessa förebilder absorberats till verkets eget höggradigt personliga uttryckssätt. (Thurlow 2003.)¹⁷⁹

Inspirationen från tidigare stilar kan vara just så diffus och svårigen påvisbar som Thurlow beskriver. I flera pianoverk av Jolas har jag känt igen texturtyper, som kan kopplas till särskilda kontexter: exempelvis polyfona, fritt pulserande linjer kan tänkas ha samband till renässansens vokalpolyfoni, kontrapunktisk textur och så vidare. Min tolkningstendens har förstås påverkats av det jag läst på om Jolas intresse för tidig musik.¹⁸⁰ Jag känner dock inte igen bara inspiration i antydande form, utan tydligt identifierbara hänvisningar från specifika verk, alltså inte helt förenligt med Jolas eget uttalande (Serrou 2001 red., 165–166). Jag uppfattar att Jolas vill ta avstånd från ett rättframt citerande och föredrar ”diskreta hommage” (*hommages discrètes*) – uttrycket med vilket hon beskriver (Jolas s.a.) relationen mellan ”pianots stora mästare” (*grands Maîtres du piano*) Chopin och Debussy och sin egen pianokonsert *Stances*.¹⁸¹ Även det intertextuella tänkandet karakteriseras av olika nivåer från direkta till diskreta relationer (se även i Kramer 1990). De senare möjliggör en dialogisk, kommenterande karaktär, där den egna kompositörsrösten och intertexten smälter samman.

¹⁷⁸ ”Taking her inspiration from both Debussy and Lasso, she 'unlearnt' the traditional musical demarcation of time into strong and regular beats.”

¹⁷⁹ ”While working on the score Jolas studied some of the operas she most admires, from Don Giovanni to Wozzeck, and occasionally acknowledged her debt in the music: she has no desire to reject the past, and feels able to take inspiration from earlier composers without compromising the integrity of her own, fully contemporary language. Thus she has described the organ piece *Musique de jour* (1976) as 'a sort of four-voice fugue', and 'a homage to Monteverdi and Bach', yet these models have been absorbed into the work's own highly individual means of expression.”

¹⁸⁰ Perioden, för det vi idag förstår som tidig musik, sträcker sig över flera århundraden, och inbegriper otaliga vokal- och instrumentalmusikaliska stilar. Att tala om ”tidig musik” som ett enhetligt begrepp är därför på flera sätt missvisande. Ur musikerns och konsertkulturens perspektiv är det på 2010-talet dock befogat att tala om tidig musik som en någorlunda enhetlig genre, dels på grund av fenomenet HIP (*historically informed performance*), se exempelvis Butt (2002). Under de senaste decennierna har instrumenttillverkning efter någon specifik historisk modell blivit allt mer populär, och musiker har i allt större utsträckning börjat specialisera sig på tidig musik. Spel av särskild repertoar på periodinstrument är alltså knutet till en särskild musiker- och konsertkultur (se även Järviö 2011, 20), vilket gör att det generella ”tidig musik” är en fungerande term i min diskussionskontext. Mer använder jag mig dock av termen barockmusik eftersom de granskade verken ansluter just till den.

¹⁸¹ Jolas nämner Debussy, Schumann och Mozart som inspiratörer (Serrou 2001 red., 70; Ramaut 1999 red., 150). I Chauvins (1969, 173) intervju diskuteras också Berlioz som förebild.

Gränsen mellan hänvisningen till ett specifikt verk och ”allmän” inspiration är således inte alltid tydlig. I *Signets* och *Ó Bach* finner vi igenkännbara hänvisningar till specifika kompositioner av Ravel och Bach, medan *Auprès* intertextuella relation till fransk cembalomusik är av mer antydande karaktär och ligger kanske närmare diffus inspiration än explicit intertext. Förutom *existensen* av kontaktytorna mellan Jolas och annan musik är jag också intresserad av *hur och varför* dessa uppstår i anslutning till musikerns arbete. I musicerandets perspektiv är situationsbundenheten viktig att beakta: när, var och hur man övat in ett verk, och hur den tidigare erfarenheten påverkar tolkningen av kopplingarna mellan olika verk.

I nutidsmusik kommer musikerperspektivet att beakta eventuella avvikande speltekniker. I Jolas kompositioner är spelteknikerna dock oftast traditionella: exempelvis i pianomusik gör man ytterst sällan något som avviker från pianospelets grundteknik, alltså det normala sättet att spela med fingrarna på tangenterna. *Om* och *när* speltekniska undantag förekommer, är de betydelsefulla detaljer i verket. *Ó Bachs* takt 5, där man spelar några toner på strängarna, utgör ett exempel på ett sådant ställe (se notexempel 4.16 i kapitel 4.3). Preparerat piano och ljudförstärkning används inte i de verk av Jolas, som jag spelat. I pianomusiken ger dock Jolas traditionella kompositionssätt, akustiskt spel och vanliga speltekniker liknande effekter som ljudförstärkning och preparering: klangfärgen förlängs och modifieras, volymskalan ökar. Här avser jag exempelvis Jolas sätt att utnyttja övertons- och ekoeffekter genom oktaveringar (se även MK 2006b: 10; MK 2008: 2), och nya klangfärger som skapas av ovanliga sammansättningar av ”normalklanger” (som sång- och pianostämmans kombination i *Mon ami*). Jag upplever ofta klangrymden i Jolas musik som tredimensionell till sin karaktär (se även Rahkonen 1994, 42; kapitel 2.4.3).

Ett annat betydelsefullt undantag i spelteknikerna är pianistens sångparti i *Mon ami* (se kapitel 5). En intressant detalj är dock att det som är en ovanlig framförandeteknik för en pianist (bruket av den egna rösten), inte är en exceptionell sångteknik: sångpartiet består av en traditionell, melodisk stämma. Då musikern utsätts för främmande element i sitt musikaliska genomförande, påverkas relationen till musikinstrumentet, klangen och publiken, till och med musikeridentiteten (Riikonen 2005; Mali 2004).

Traditionalismen hos Jolas anknyter dessutom till relationen mellan Jolas kompositionsstil och andra samtida (franska) kompositörers stilar, alltså Jolas stil i en specifik kulturell kontext. Jag talar nu om den 60-talistiska tendensen att förstå kompositörer som drogs mot dodekafoni som modernistiska och framåtblickande, och att betrakta dem som tog avstånd från detta som traditionalister (Heiniö 1984). Jolas tillämpade inte, i motsats till exempelvis den jämgamla kollegan Pierre Boulez, systematiskt någon dodekafonisk teknik. Jolas bara antyder dodekafoni – nästan på intertextuell nivå – genom de små ”radfragment”, (*les petits tronçons de série*) som kompositören själv anspråkslöst kallar dem (Serrou 2001 red., 113).¹⁸² Jolas delar dock estetiska kvaliteter med sina modernistiska kolleger, när det gäller klanglig

¹⁸² Jolas attityd till dodekafoni kännetecknas av att hon känt sig obekvämd med den. En anmärkning hon gjorde 1965 är att vid den tidpunkten – på 1960-talet – gällde ”dodekafoni eller inget” och att tolvtonsserien fått för stort egenvärde (Jolas 1965, 40–42). Att antyda vagt till dodekafoni skulle i den här kontexten också kunnat betraktas på en sorts musikalisk intertext till de samtida kompositörernas musik.

allmänkaraktär och avantgardistisk atmosfär och ”avant garde fragmentation” (Thurlo 2003). En personlig avantgardistisk röst har Jolas funnit i mitten av 1960-talet (Serrou 2001 red., 113). Denna har Jolas upplevt som sin egen, medan de första kompositionerna var ”akademiska” (ibid., 89–90). Ur dagens perspektiv stöter Jolas musik i sin 60-talistiska atmosfär återigen på traditionalismens stämpel: det som var nyskapande på 60-talet är nostalgiskt idag.

Huvudidén i atonal musik, som kan komponeras med flera olika tekniker och stilar, är att musiken inte baserar sig på funktionell harmoni, och att ingen ton framstår som tonika.¹⁸³ Atonalitet (jag räknar också in dodekafonisk och seriell musik här), vilken vanligen uppfattas som motsats till funktionell harmoni, är dock inte någon ”on-off-egenskap”, utan det förekommer flera mellanformer, där vissa aspekter av tonalitet och andra aspekter av atonalitet uppträder samtidigt (Koivisto 1999, 45).¹⁸⁴ Ordet ”mellanform” förstår jag dock att inrymmer tanken om atonalitet och tonalitet som motsatser. Jolas musik kan kanske hellre karakteriseras som posttonal. Posttonalitet möjliggör parallell existens av både tonala och atonala element. I analyserna som följer kommer harmonin att diskuteras i relation till olika sorters tonaliteter och till dem anslutna begrepp. Pitko (PP 2008: 5) nämner bitonala kluster medan Kallionpää (MK 2008: 3) noterar ”alldeles treklanger” (*ihan kolmisointuja*), med vilka hon uttrycker förvåningen över dur- och molltreklanger. Om inledningen till *Mon ami* säger hon dessutom (MK 2008: 2) att ”den rör sig på ett sätt i F-dur... efter det är det inte mer så tydligt tonalt”.¹⁸⁵ Relationen mellan atonala och tonala element i Jolas musik är överlag komplex; exempelvis Laitinens (2008) begrepp ”instabilitet” eller ”svajande” (*huojunta*) för rytm, form och harmoni i *Épisode cinquième* är belysande och användbar för Jolas stil i allmänhet. Intressant i Laitinens observationer, när det gäller tidig musik-kontexten, är hans tolkning om att ”verkets [*Épisode cinquième*] stämning inte hör till en liksvävande värld” (ibid., 1; *sävellyksen maailma ei ole tasavireinen*).

Ett annat kännetecken för Jolas musik är bruket av en särskild ton eller en harmoni som en identifierbar fixpunkt, vilken fungerar som en sammanhållande faktor i den annars fragmentariska texturen. Kallionpää (MK 2008: 3) talar om det återkommande ackordet som består av två stora sekunder (GAH) i *Pièce pour* som ett ”tonalt centrum” (*tonaalinen keskus*).¹⁸⁶ Själv hade jag i samma verk dessutom funnit tonen ciss som en ”motpunkt”, som diskuterar och argumenterar med GAH-ackordet (ibid.). I *Signets. Hommage à Ravel*, fungerar tonen aiss/b i rollen som fixpunkt eller tonalt centrum.

Jolas traditionalism är intressant att spegla mot Heiniös (1984) studie över ”innovation och tradition” som tendenser i finländska kompositörers stil på just 1960-talet. Trots att materialet som Heiniö granskar är finländsk musik, fungerar de karakteristika som han räknar upp

¹⁸³ Straus (2000,112) definierar tonal musik så att den har funktionell harmoni och traditionell stämföring.

¹⁸⁴ Koivistos (1999) artikel är en grundlig genomgång av olika former av atonal musik samt dess historia.

¹⁸⁵ Liikkuu tavallaan F-duurissa ... sen jälkeen se ei oo niin ilmiselvän tonaalista koko ajan.

¹⁸⁶ Själv har jag tidigare (Korhonen 2006, 18) opererat med termen ”sävelkeskus” (toncentrum) i samma syfte. Om tonala centra se exempelvis Straus (2000, 113; 127), som har en vidsynt förståelse: enligt honom kan väldigt olika typer av strukturer i en komposition fungera på samma sätt som ett tonalt centrum.

(ibid., 9) som beskrivningar av Jolas musik, som kan sägas ha drag från bägge ”lägren”.¹⁸⁷ Traditionella strategier (*keinvaroja*) är enligt Heiniö bland annat den centrala ställningen av den melodiska aspekten, favorisering av tonala och syntetiska skalor, ackord konstruerade av terser, traditionell polyfoni (exempelvis imitation). Vidare kännetecknas traditionella grepp av bruk av omfattande miniatyrformat (*pienmuodot*) och deras upprepning samt bruk av traditionella ensembler. Modernistiska eller innovativa strategier är enligt Heiniö (ibid.) att rytm, klangfärg och harmoni får företräde framom melodin, och att dodekafoni och tid-rum-notation används. Texturen är antingen komplex eller också utformar texturen ett gestaltfält (*hahmokenttä*). Miniatyrformerna har ögonblickskaraktär (*välähdyksenomaisia*) eller utformar omfattande klangfält; storformerna är ofta ensatsiga. Instrumentbesättningarna är knutna till enstaka verk eller också skapas nya typer av ensembler. Av de drag som Heiniö räknar som innovativa känner jag i Jolas musik särskilt igen tid-rum-notationen, klangfärgens centrala ställning samt ovanliga instrumentkombinationer. Av de sistnämnda kan nämnas bruket av sångrösten på ovanliga ställen, som i *Quatuor II* (för tre stråkar och sopran, 1964) där rösten dessutom används ”instrumentalt”, samt i *O night oh ... !* (2001) för pianosolist och kör *a cappella*. Av de traditionella dragen identifierar jag mer eller mindre alla i Jolas musik, men särskilt de mest omfattande miniatyrerna (*Ó Bach, Pièce pour*) och tersbaserad harmonivärld är typiska för Jolas. Melodins roll i Jolas musik är dubbelbottnad: en strävan mot linjär melodiföring finns; och beledsagas av ett estetiskt klangideal från särskilda melodiinstrument (mellanregistrets träblåsinstrument och stråkar, sångröst), men ”the avant garde fragmentation” (Thurlow 2003) bryter melodiföringen i den traditionella meningen. Jolas själv (Serrou 2001, 119) kallar sina melodier för ”svävande” (*errantes*) och ”desorienterade” (*désorientées*). Laitinen (2008, 1) observerar hur melodi och harmoni inte alltid kan skiljas åt, utan de knyts samman (*limittyvät*).

Jolas traditionalistiska drag är kanske anledningen till kommentarer om att hennes stil är ”gammaldags” (JL 2008: 9; Servièrre 2012 muntl.). Servièrre (ibid.) noterade till och med att Jolas inte är helt modern, och representerar inte ”det senaste” – något kuriöst om man tänker på att Jolas har komponerat fram till de allra senaste åren.¹⁸⁸ Kollisionen mellan de färska kompositionerna och en viss 60-talistisk traditionalism kan göra att det är svårt att placera Jolas stil i en färsk kontext. Jolas är relativt okänd bland både musiker och forskare. Hon har tillhört samma kretsar som de stora namnen Messiaen och Boulez men dessa två har varit auktoriteter för konstmusik i 1900-talets Frankrike, varför tillhörigheten och

¹⁸⁷ Padilla (1995) påpekar att Heiniö inte menar de två stilarna som motsatser, utan de handlar om kompositörernas relation till traditionen. Det här förutsätter förstås att forskaren först tolkat vad ”tradition” innebär.

¹⁸⁸ Min motivering för denna uppfattning utgörs av ovetenskapligt och osystematiskt tillägnad kunskap, och består av icke-formella diskussioner med musiker, kompositörer och musikforskare. Av en händelse lyssnade jag på ett föredrag av musikvetaren och kompositören Antonin Servièrre (2012 muntl.). Servièrre berättade i sitt föredrag om ”den allra nyaste” franska musiken, med betoning på en kompositörsgeneration född på 1960-, 1970-, och 1980-talen. Givetvis ingick inte Betsy Jolas musik i ”det nyaste”, men jag ville ändå byta några ord om Jolas med Servièrre, som skrivit en artikel om Jolas saxofonverk (Servièrre 2006). Servièrre placerade Jolas som en kompositör med huvudsaklig anknytning till 60-talets stil.

kontakterna är inte så förvånande.¹⁸⁹ Messiaen har varit lärare och intrycksgivare för en hel generation av kompositörer. Laitinen (JL 2008: 2) noterade att Jolas musik ”låter för mig som typiska franska nyanser [---] från Messiaen kanske [---] heltonsskalor ... ganska sådär öppna ... ackord”.¹⁹⁰ Om Boulez auktoritet vittnar den ”makthierarki” (PP 2008: 1) som han haft omkring sig.

Enligt Laitinens (JL 2008: 8) uppfattning spelas Jolas musik inte särskilt mycket ens i Frankrike, av Jolas hemsida att döma. Hemsidan listar upp offentliga konserter med Jolas musik. Laitinen vågade gissa att komponerandet inte skulle ha varit Jolas huvudarbete, vilket hon eventuellt prioriterat bort då hon ”har ju familj i viss utsträckning [---] det kan vara så att hon inte liksom har valt [---] bara karriären ... och också fungerat som lärare har jag förstått” (ibid.).¹⁹¹ Jolas själv nämner familjesituationen som orsak till att hon hamnade utanför konservatorie- och kompositörskretsarna och i stället arbetade en längre period (1955–1970) som radioreporter (Ramaut 1999 red., 52). Den stora mängden kompositioner vittnar dock om att kompositionsarbetet är kärnan i Jolas professionella karriär, och hon har verkat vilja profilera sig som kompositör och professor i komposition (Henahan 1976; Serrou red. 2001, 131–132). Till Pitko (PP 2008: 11) hade Jolas berättat att komposition ”är hennes passion” (*se [säveltäminen] on sille intohimo*).

Det är på det hela taget intressant att samtidigt som Jolas uppfattas som en tillbakablickande kompositör, sägs hon ändå stilmässigt ha gått en ”egen väg”. ”Den egna vägen” kanske får sitt uttryck i den särskilda *kombinationen* av traditionella element och en avantgardistisk klangbild. Laitinen kopplade Jolas icke-metriska skrivsätt både med aleatorik och ”äldre” eller ”tidigare” musik (*vanhempaan musiikkiin*).

Citat 4.1

Det är ganska sådant [Tänker] ... i nutidsmusik ganska traditionellt ... det där Betsyn ... skriv ... sätt. Ganska sådär tydligt. Så har hon ganska trevliga såna där ... personliga drag som liksom ... hänvisning till nån sån här äldre icke-metrisk musik [---] Alltså en viss sån frirytmiskhet ... alltså [---] sån där aleatorik eller så ... att liksom saker händer [---] samtidigt, men i egen takt. (JL 2008: 2.)¹⁹²

Pitko (PP 2008) associerade Jolas intressant nog med Kaija Saariahos position i franskt musikliv; som kvinna och från utlandet – alltså från ett utanförskap men som kommit att passa in i hierarkin och ”det franska systemet” (*siinä ranskalaisessa systeemissä*, PP 2008: 1).

¹⁸⁹ Även med Pitko (PP 2008: 1) kom Jolas tillhörighet i Boulez ”kretsar” på tal, likaså hennes kontakter med Igor Stravinskij (ibid.: 11). Kallionpää (MK 2006b: 20) kommenterade kontrasten mellan Jolas tillhörighet i Boulez ”kretsar” och hennes traditionella kompositionstekniska element, som treklanger.

¹⁹⁰ Kuulostaa mulle aika tyypillisiä ranskalaisii sävyjä [---] Messiaenilta ehkä [---] kokosävelasteikkoja ... aika semmosia avoimia ... sointuja.

¹⁹¹ on perhettä jonkun verran [---] voi olla että hän ei oo niinku valinnu [---] pelkästään uraa ... ja myöski toiminu opettajana käsittääkseni.

¹⁹² Se oli aika semmost [Mietti] ... nykymusiikissa aika perinteistä ... se Betsyn ... kirjotus... tapa. Aika semmosta selkeetä. Sit sil on kivoja semmosii persoonallisia piirteitä niinkun ... tämmöseen johonkin vanhempaan metrittömään musiikkiin viittaavaa. [---]. Tai siis semmonen tietynlainen vapaarytmisyys [---] siis semmonen aleatorisuus tai semmonen ... et niinku se tekee ... niinku sam ... samaan aikaan, mutta omaan tahtiin.

Jolas har själv varit medveten om sin solitära position, och tolkat att det har berott på att hon startade sina officiella kompositionsstudier i ett relativt sent skede, 1954 (Serrou 2001 red., 83).¹⁹³ Hennes (manliga) studiekamrater (exempelvis Gilbert Amy, 1936–) var betydligt yngre. Det här kan eventuellt ha påverkat Jolas kompositörsidentitet och kunnat dessutom ha en praktisk betydelse i 1950- och 60-talens Frankrike – jag har spekulerat om en udda position i förhållande till den närmaste kollegiekretsen kan ha berett mark för skapandet av en annorlunda stil. I den här kontexten är tillbakablickandet i ”musikens förflutna” paradoxalt och intressant nog inte endast ett uttryck för traditionalism, utan *också* för personlig innovativitet.

4.1 Bokmärken ur Ravels pianorepertoar

4.1.1 Mötet med ett partitur

Min analys av *Signets. Hommage à Ravel* har påverkats av att jag vid mina första övningserfarenheter inte hade klingande förebilder av Jolas pianomusik. Den enda inspelning av ett pianoverk av Jolas som var tillgänglig, *B for sonata* spelad av Claude Helffer (Jolas s.a.), avviker till karaktär och omfattning så markant från *Signets* att jag fick inte mycket stöd av just den inspelningen. Förutom titeln gav partituret ytterst knappt med övrig information i verbal form. Lika knappt med information fanns om Jolas relation till Ravels musik: Jolas själv verkar ha kommenterat varken sin relation till Ravels kompositionsstil eller hans pianostil, däremot har Debussys pianostil inspirerat henne (Jolas 1997; se Ramaut 1999 red., 149–154; Jolas s.a.).

Sökandet efter intertexterna påminde om ett detektivarbete, där jag utnyttjade två ingångar: dels den faktakunskap om kompositören som det var möjligt att få, dels min egen pianistiska erfarenhet. Med hjälp av mitt detektivarbete, med stöd av titelns ledtråd, samt den pianistiska textur jag både visuellt identifierade i partituret och kände i fingrarna, identifierade jag så småningom samma klangliga kvaliteter och spelkänsla som i Ravels pianomusik.¹⁹⁴ Jag identifierade samma drag i mitt tolkningsarbete som i förloppet av en ”hermeneutisk cirkel” (Gadamer 1988). Mina insikter blev gradvis djupare och varje nivå påverkade nästa. Kramers (1990) hermeneutiska fönster och dess olika ”nivåer” (se kapitel 2.1.1) är en användbar referensram i sammanhanget, men jag tillämpar den flexibelt i enlighet med Kramers (ibid., 11; 13–14) uppmaning. De hermeneutiska fönstrens nivåer får i det här fallet tjäna som referenser för de gradvis djupnande insikterna: i början av tolkningsprocessen upptäckte jag den första nivåns mer explicita intertexter (som verbala texter), och först när jag övat in verket grundligt kunde jag ta ställning till den tredje nivåns mer implicita

¹⁹³ Jolas hade studerat komposition redan i tonåren i USA, och i Paris först privat för Simone Plé-Caussade, innan hon började ”officiellt” på Milhauds kompositionsklass 1954 (se kapitel 1).

¹⁹⁴ Det är kanske skäl att påpeka att jag hade spelat varken Ravels *Gaspard de la nuit*, *Pavane pour une infante défunte* eller *La vallée des cloches* då jag fann intertexterna för första gången. Dessa var bekanta för mig, men eftersom jag inte fysiskt spelat dem påverkade sättet med vilket jag identifierade dem.

intertexter, vilka i det här fallet artikuleras som ”spelkänslans troper”. Mitt grepp avviker från den jag tillämpade i min avhandling pro gradu (Korhonen 2006), i vilken jag fokuserade på att belysa olika aspekter av begreppet instrumentalkvaliteter (*soittimellisuus*) i *Signets*, och de Ravel-intertexter som diskuterades ordnade sig under detta begrepp. I den föreliggande framställningen fördjupar jag intertexternas granskning, kompletterar med inlägg från intervjuernas diskussioner och relaterar mina observationer om *Signets* med de Jolasverk jag senare övat in. De pianistiska och speltekniska frågorna tas upp efter hand.

Som jag beskrivit (se inledningen till kapitel 3) hade slumpen en roll till att jag över huvud taget kom att spela Jolas musik. Det visuella intrycket av partituret i faksimilutgåva (se notexempel 4.1) hade i början en betydande inverkan på min relation till verket.

Signets
Hommage à Ravel

Betsy Jolas
(1987) 1

Notexempel 4.1. Betsy Jolas: *Signets*. *Hommage à Ravel*, faksimilutgåvan. Takt 1–12. Ovanför takt 1 står det *inarticulé, sans nuances* och på nedre notsystemet i takt 2 *légèrement articulé*. © With kind authorization from Editions Salabert.

Trycket är inte särskilt tydligt, på vissa ställen till och med oläsligt. Ibland fick jag genom prövningar gissa mig till vilken not något förtecken ska avse. Jag var tvungen att stanna upp

och studera notbilden mycket noggrannare och spela samma detalj flera gånger i sträck än vad jag brukar. Då jag blivit tillräckligt bekant med Jolas stil och börjat öva på andra verk – kunde jag lita på min erfarenhetsbaserade intuition om det rätta alternativet. Detaljrikedomen i föredragstecknen tog länge att vänja sig vid (se även Pitkos kommentarer om detta i kapitel 4.2).

Jag upplevde paradoxalt nog att faksimilutgåvan på grund av sin svår läslighet också var inspirerande. Då notbilden avvek ifrån ett vanligt tryck, kom pennans linjer att representera klangen. Samma notbild ser ”torrare” ut i typsättning (se notexempel 4.4a).

Signets är en av Jolas pianominiatyror av mindre omfattning.¹⁹⁵ Det tar cirka fyra minuter att spela, och partituret i faksimilversionen är knappt fyra sidor långt.¹⁹⁶ Den informationsmängd som ryms i dessa fyra sidor är dock enorm: ställvis finns det specifika föredragstecken för varje enskild spelrörelse. Notskriften är traditionell: taktartsbeteckning och taktstreck förekommer överallt; endast ibland förekommer det kilformade notbalkar, i vilka en breddning markerar accelerando och tvärtom. De kilformade balkarna innebär en lindrig avvikelse från den metriska notationen. De karakteriseras av markeringar som samtidigt ger en exakt rytmisk figur och ett tillstånd att frigöra sig från den: i takt 10–11 (notexempel 4.1) ser vi ”ca 5” och ca 7:4 (siffran 5 avser en kvintol och siffran 7 en septol). Liknande cirkamarkeeringar förekommer även senare, i takt 24, 37 och 38. I *Signets* förekommer ”Jolasfigurer” av karaktär som jag kom att kalla för ”blurrig” på ett par ställen (i takt 15 och 36), även om dessa inte är så karakteristiska som i *Ó Bach* (se närmare om Jolasfigurer i kapitel 4.3). ”Cirka”-tecknen och den notation som i princip inbjuder till en viss frihet kommer inte i praktiken att tillåta särskilt mycket spelrum. De inte helt metriska passagerna är väldigt korta och antingen avslutar en fras eller är övergångar. Särskilt övergångarna (som cirka-kvintolen och -septolen) har en underliggande puls. De frekventa fermaten och ständiga instruktionerna om accelerando och ritardando gör å andra sidan att pulsen lever lite grann. Paradoxalt nog påbjuder den fria notationen disciplin, och den metriska notationen möjliggör friheter (se även i kapitel 5.1).

Signets kan på basen av karaktär, tempo och tematiskt material delas in i fyra avsnitt. Avsnitten 1 (takt 1–15) och 2 (takt 16–36) börjar med en spelfigur som baserar sig på sekundrörelsen $giss^2-a^2$, en intertext från Ravels *Ondine* (se notexempel 4.4a och 4.4b) och avslutas med en så kallad Jolasfigur (se närmare beskrivning av dessa i kapitel 4.3). Avsnitt 2 (takt 16–36) är konstruerat på samma sätt. Sekundrörelsen är nu flerstämmig och transponerad så att översta stämman utgörs av tonerna $aiss^1-h^1$. Speltekniskt iögonfallande i avsnitt 1 och 2 är att händerna rör sig på ett relativt snävt område, i mitten av klaviaturen. Grundkaraktären är lugn och meditativ i ett *modéré*-tempo, som är avsnittens huvudtempo. Dock, vilket är typiskt för Jolas, är tempobytena frekventa lokalt, vilket gör små sprickningar i jämnheten: spurtar av accelerando, inbromsningar genom ritardando, och fermater som

¹⁹⁵ Omfattande miniatyrer” är som jag nämnde ovan *Ó Bach* och *Pièce pour. B. for Sonata* framstår som det enda solopianoverket i ”storform” i den klassiska meningen.

¹⁹⁶ Som ofta i sina verk, har Jolas angett en ungefärlig längd för ett framförande av verket. För *Signets* del anges 3’30”, vilket enligt min erfarenhet är i något i underkant.

andningspauser.¹⁹⁷ Avsnitt 3 (takt 37–52) introducerar, efter fyra takter av inledande arpeggi, som utgör en övergång mellan avsnitt 2 och 3, snabba repetitiva figurer och ett högre tempo (*animé*). Händerna placeras, till skillnad från avsnitten 1 och 2, på klaviaturens ytterkanter, men där som fingrarna rör sig snabbt, är handens position statisk. Avsnitt 4 (takt 58–71) ska också spelas i *animé*-tempot, men rörligheten över klaviaturen är betydligt större än förut: inom förloppet av två takter ska man röra sig från mitten av klaviaturen ner till kontraoktaven, C₁, och inom tre takter upp till trestrukna oktaven. I gränsen mellan avsnitt 3 och 4, takt 53–57 befinner sig ett melodifragment, som avviker från den övriga texturen. Den fungerar som en inledare till avsnitt 4; jag ser det som en utvidgad upptakt.

När det gäller klang och harmoni fäste jag i inövningsskedet uppmärksamhet vid den nästan oavbrutna pedalklangen i avsnitten 1 och 2 samt den betydande rollen av *una corda*-pedalens svagare och mjukare nyanser.¹⁹⁸ Harmonin är statisk och gör de länge klingande pedalerna möjliga. Pedalerna å andra sidan möjliggör gradvisa, diskreta förändringar i harmonin: exempelvis i takt 7 (se notexempel 4.1) kommer det in ett accentuerat F i basen. Då de andra stämmorna just på den punkten spelas i fortissimo, kommer inte F:et i basen fram innan de andra stämmorna tonas ner genom snabbt diminuendo. En del stämmor försvinner just här, men bastonen med den långa strängen klingar kvar, ytterligare förstärkt av att man ska spela *tre corde* (alltså utan *una corda*) just där. Även tonen aiss, som introduceras redan i takt 2, kommer så småningom att förstärkas. I takt 12 spelas den i form av ett accentuerat b¹, som håller i sig som ett slags ”centralton” ända till avsnittets slut. Tonen b är i själva verket också den som ”sätter punkt” på hela stycket i den fjärde sista takten, spelad i accentuerat fortissimo och är dessutom oktaverad av båda händerna (se notexempel 4.2). Efter detta följer endast en liten ”svans”, som utmynnar i ett diminuendo i klaviaturens ytterkanter: ett typiskt sätt för Jolas att avsluta verk.

Notexempel 4.2. Betsy Jolas: *Signets*, avslutning. © With kind authorization from Editions Salabert.

¹⁹⁷ För att undvika alltför frekvent kursivering i texten har jag valt att inte kursivera de vanligaste italienska föredragstecken i oförkortad form.

¹⁹⁸ *Una corda*-pedalen är den pedal som sitter på vänster sida. Den fungerar så att hammaren träffar på sidan av stränggruppen; detta resulterar i svagare klang.

4.1.2 Intertexter på olika nivåer

Första nivån: Texter

På ”första nivån” av intertexter eller ”fönster” granskar jag de explicita verbala texter som kan utläsas ur partituret. De verbala texternas antal är litet i *Signets* partitur. Förutom de texter som ansluter sig till de egentliga föredragsanvisningarna (som första taktens *inarticulé sans nuances*) strängt taget bara två. Här betraktar jag inte föredragstecknen separat och begränsar mig till de två egentliga textuella punkterna: titeln och ordet ”cloches” (klockor), som kompositören skrivit i takt 34 (se notexempel 4.3a). Som första nivåns intertexter kan dock även en del ”omkringliggande” texter som programmatiskt material till verk, verkförteckningar, ibland till och med föredragstecken betraktas (Kramer 1990, 9). Dessa har påverkat mina tolkningar av intertexterna och ska därför beaktas i lämplig utsträckning.

Jolas komponerade *Signets. Hommage à Ravel* som ett beställningsverk för Maurice Ravel (1875–1937) minneskonsert som hölls vid ”Festival de Montpellier” 1987. Det uruppfördes av Helge Antoni (Ramaut 1999 red., 59). Omständigheterna för komponerandet ger ramar för verkets genre: det är, som titeln säger, ett hommage, en seriös hyllning till Ravel. Av andra verk som spelades under konserten har jag funnit Iannis Xenakis (1922–2001) *À r*, ”till r[avel]”, som utmärks av både spelteknisk virtuositet och en seriös grundkaraktär.¹⁹⁹

Det är inte helt klart vilken form av titeln som ska betraktas som den riktiga. Partiturets utseende med ”**Signets**” inom ram (se notexempel 4.1) pekar på att det är uttryckligen ”Signets” som är huvudtiteln, medan ”Hommage à Ravel” är endast en förklarande undertitel. Det är en rolig, men knappast betydelsefull detalj att S:et i ”Signets” är skrivet med lite fetare bokstav än resten av ordet. Ramaut (1999 red., 59) ger exakt följande form: ”*Signets*, hommage à Maurice Ravel”. Det är alltså endast *Signets* som är kursiverad, och hommage-delen har fått tillskottet ”Maurice”. Muraros (2008, 3) programblad till inspelningen lyder titeln ”**Signets** – hommage à Maurice Ravel”. I inspelningens programblad har Signets-delen således ensam samma vikt som Charles Ives ”**Sonate pour piano no 2**” (ibid.). Jolas hemsida (www.betsyjolas.com) ger formen ”Signets – hommage à Ravel”, Ircams verkförteckning²⁰⁰ ger ”Signets, hommage à Maurice Ravel”. De olika formerna är intressanta, för jag ser i variationen ett alternativ till en enda, ”korrekt” form av verktiteln. Titeln har börjat leva sitt eget liv efter att kompositörens penna har lämnat notpappret. ”Maurice” har fogats in av förläggare eller musiker, kanske med tanken att (personen) ”Ravel” kan hur som helst kompletteras med ”Maurice”, utan att titelns betydelse ändras.

Som jag noterat ovan talar jag i den löpande texten ibland om *Signets. Hommage à Ravel* i ”förkortad” form, alltså med endast den första delen av titeln. *Signets* har varit min ”arbets-titel” för verket, reflekterar min relation till det och mitt sätt att tala om det. Ibland är det nödvändigt att diskutera *hommage*-delen av titeln och då använder jag hela titeln. Den över-

¹⁹⁹ Ur partituret till Xenakis verk fick jag informationen att det framfört just på den här konserten. I övrigt har jag inte kännedom om programmet på konserten i fråga.

²⁰⁰ <http://brahms.ircam.fr/works/work/13377/>

ordnade delen av titeln, *Signets* ("bokmärken") har en litterär association och skulle eventuellt kunna löst kopplas till Jolas litterära intressen och bakgrund (se kapitel 1.1); dock uppfattar jag bokmärkena i första hand som metaforer för Ravel-intertexterna. Det är dessutom intressant att notera släktskapet mellan *signets* och orden för tecken (*signe*) och signatur (*signature*). Då jag använder hela titeln utgår jag i första hand ur det partitur, som jag arbetat med, och "skärmar av" *Signets*-delen (som i faksimilpartituret är ritad inom en ram) genom en punkt. Alltså: "*Signets*" är min personliga arbetstitel, formen "*Signets. Hommage à Ravel*" avser hela titeln i min tolkning.

Det verbala inlägget "cloches" i takt 34 ansluts till gester som påminner mig om kyrkklockors klang, med sina fysiska rörelser åt olika håll. De påminner mig också om vänsterhandens (de två understa raderna i notexempel 4.3b) riktning och rytm i Ravels verk *La vallée des cloches* ur sviten *Miroirs*. Rytmen imiteras så pass noggrant att gesterna som spelas neråt är snabbare än de som spelas uppåt.

(a) *Poco Meno* ♩ = ca 100
 33 *mp* *pp* *ff* *mp* *mf*
 "cloches"
 (ad) *sempre*

(b) *Très lent.* ♩ = 50
 m. d. *pp* *très doux et sans accentuation*
 m. g. *pp* *p un peu marqué*

Notexempel 4.3 a) Betsy Jolas: *Signets*, takt 33–35. © With kind authorization from Editions Salabert. **b)** Maurice Ravel: *La vallée des cloches* (*Miroirs*), takt 1–7.²⁰¹

²⁰¹ Samtliga Ravel-exempel är typsatta med Lilypond efter olika utgåvor (se Källförteckning).

Varför har Jolas skrivit in ordet ”cloches” i partituret som annars är helt avskalat på verbala förklaringar om innehållet? Det kan bero på att cloches kanske inte är en lika tydlig hänvisning som de andra musikaliska allusionerna. Det var också intressant att klockors klang dök oväntat upp som diskussionsämne i Pitkos intervju (PP 2008: 5). Klockor verkade ha en personlig betydelse för kompositören, som delade med sig av sina erfarenheter till sina kursdeltagare:

Citat 4.2

HKB. Ja ... Jag tänkte att i hennes pianostycken är det så att dom har alldeles massor av pedaler och den baserar sig ganska mycket på ett sånt där ekokontinuum. Att hur här liksom–

PP: Nå där är nånting [---] den där pedalgrejen hon pratade om klockor. Det är liksom hennes barndomserfarenhet ... [---]. Var det så att hon bodde i nåt skede i ett kyrktorn och så den där pedalen... när jag spelade där några pianogrejer ... hon pratade om det just att hur ... dden sån där råddig klang [här talar PP betydligt långsammare än förut] som kommer av klockor då de klingar alla samtidigt så har det fastnat i mitt minne som en sån där erfarenhet ... sen spelade vi där nåt stycke, vi gjorde där ett arrangemang av nåt av hennes stycken där var det piano och cembalo och harpa och nåt annat och så var det sånt där att så spelade vi såna där enorma bitonala såna liksom klusteraktiga saker [HKB: Mhm] just såna klocksouder ... (PP 2008: 5.)²⁰²

Kommentarerna om pianospel var en avvikelse i Pitkos cembalofokuserade intervju: piano-relaterade frågor, som pedalklang, kom in i diskussionen genom mitt inlägg. Då framgick det att Pitko tydligen hade spelat något även på piano under kursen. Pianodiskussionen gick dock inte vidare och det framgick inte vilket eller vilka verk Pitko spelat.²⁰³ Det spontant uppkomna personliga ordvalet ”råddig” (*sotku[i]nen*) – vilket för övrigt vore en icke önskvärd kvalitet i pianospel – är intressant. Jag associerar ordet till en klangvärld som är någonstans mellan en ton och buller, någonstans där toner blandar sig med omgivningens brus. Cloches-takterna i *Signets* är dock slutligen inte så råddiga till sin klang som jag associerade med Pitkos berättelse om kyrkklocks-souder och ”enorma bitonala kluster”.²⁰⁴ Pedalklangen är oavbruten över cloches-takterna, men något uppenbart ”råddigt” intryck blir det dock inte här: tack vare optimala dynamiska tecken (notera att varje klock-gest får en egen dynamik) och välplanerad accentuering, klingar ”cloches” relativt klart i sina oktavlägen.

²⁰² HKB: Niin ... Mä mietin et sen pianokappaleissa on silleen et niissä on ihan hirveesti pedaaleita ja se perustuu aika paljon semmoselle kaiun jatkumolle. Et miten tässä niinku –

PP: No siin on jotain [---] se pedaali juttu se puhu kelloista. Se on niinku sen lapsuuskokemus ... [---] Olik se niin et ne asu jossain vaiheessa kirkon tornissa ja sit se pedaali ... kun mä soitin siellä jotain pianojuttuja ... se puhu siitä just et miten ... sse semmonen sotkunen sointi [tässä PP puhuu huomattavasti aiempaa hitaammin] mitä kelloista tulee kun ne soi kaikki yhtä aikaa niin mulle on jääny mieleen semmosena kokemuksena ... sit me soitettiin siellä joku kappale, me tehtiin sovitus sen jostain kappaleesta siin oli piano ja cembalo ja harppu ja jotain muuta ja sit oli semmosta et sit me soitettiin semmosia valtavia bitonaalisia semmosia niinku kluster-tyyppisiä juttuja [HKB:Mhm] just semmosia kellosaundeja ...

²⁰³ Jag förstod att det kursdeltagarnas gemensamma arrangemang som Pitko talade om i slutet av det här citatet återigen gällde en situation då Pitko spelade på sitt huvudinstrument (cembalo), inte piano.

²⁰⁴ I det här sammanhanget bör också noteras Jolas tre ”klocketyder” (*Trois études campanaires*, 1973) skrivna för carillon eller piano, och särskilt uppmaningen ”Cherchons nos cloches !” (Låt oss söka våra klockor!) i förordet (Gottlieb 1973). Gottlieb hänvisar till Debussys berömda uttalande, ”Cherchons nos doigtés !” (Låt oss söka våra fingersättning!) i förordet till sina etyder.

Harmonins bakgrund utgörs av tonerna ass, dess¹, f¹ och g¹ (dessa är de lägsta tonerna, som blir kvar och klingar från takt 33) och kompletteras av ett e. Högra handens c², d², a² och särskilt det accentuerade diss² i takt 34 kommer i förgrunden och skär lätt mot bakgrundsackordet. Jag försökte, trots den kompositionstekniskt suveräna balanseringen, ”krama ur” all volym ur klockgesterna, och dessutom spela något långsammare än det givna tempot för att detta skulle vara möjligt.

Andra nivån: Klingande Ravel-hänvisningar

På ”den andra nivån” granskar jag musikaliska allusioner, alltså tillämpade eller indirekta hänvisningar. Kramer (1990, 13–14) menar att allusionerna kan gälla ”stil och tematiskt material”. Jag betraktar allusionerna som antydningar, i vilka en eller flera specifika detaljer ur det hänvisade verket lånats in, men materialet har ibland omarbetats kraftigt. Även klockgesterna kan betraktas som allusioner, när de hänvisar till *La vallée de cloches*. Å andra sidan knyter ordet ”cloches” de intertextuella banden till klocktematik över huvud taget. ”Cloches” och klockgesterna representerar alltså en överlappning mellan nivåerna (ibid.).

Först granskar jag giss-a-figuren i *Signets* inledning, vilken härstammar från Ravels *Ondine* ur sviten *Gaspard de la nuit* (se notexempel 4.4a och 4.4b nedan). Det är flera aspekter ur *Ondine* som är inlånade: nyansen, som är svagast möjlig (**ppp–pppp**), ”nyanslös” (*sans nuances*) i *Signets*, vilken egentligen syftar på jämnhet, samt *inarticulé*, oartikulerat. *Ondine* klarar sig med betydligt färre föredragstecken, men jag tror att *inarticulé* och *sans nuances* behövs för att spelmotoriken är enklare i *Signets*; i *Ondine* är det enligt min erfarenhet så mycket att göra för handen att sannolikheten för ofrivilliga accentueringar är mindre. Det är intressant att *Ondines* tempo (*Lent*) och *Signets* (*Modéré*) verkar resultera i ungefär lika långa takter, då *Ondine* har snabbare notvärden. Placeringen av tonerna giss och a är dock inte exakt imiterad, varken om man läser de första noterna i varje grupp av *Ondines* 32-delsnoter eller enstaka 32-delsnoter. Den allra största skillnaden mellan *Ondines* och *Signets* inledningar ligger ändå i den fysiska spelkänslan. För mig själv gick det så att jag faktiskt inte kände igen *Ondine* omedelbart första gången jag spelade *Signets*, trots att jag hade titelns ledtråd till förfogande. Jag hade inte spelat *Ondine* förut, men kom att göra det i samband med *Signets* andra övningsomgång. *Ondines* (en sjöjungfru)²⁰⁵ figurering ska påminna om vågskvalp på vattenyta: den lever hela tiden och nyanseras svagt av den bubblande rytmiken, trots nyansen **ppp**. Jämfört med detta är *Signets* inledande toner som frusna: de är som ett avlagset, redan distanserat minne.

I *Signets* inledning är det också värt att granska den polyrytmik som stämmorna bildar. Jag uppfattar antalet stämmor i de 8 första takterna i huvudsak som tre: sextondelsnoterna (kommer in i takt 5) är dubbelgrepp, men smälter klangligt samman till en. De enstaka noterna längre ner i basen bildar klangfärg och långsamma rytmiska landmärken, vilka underlättade mitt spelande precis när jag höll på att trassla mig in i de tre rörliga stämmornas labyrint. De lägre stämmorna (triol- och sextondelsstämmorna) är melodiskt paral-

²⁰⁵ *Gaspard de la nuit* är inspirerat av Aloysius Betrandts dikter.

lilla med den översta, men kontrasterar den genom polyrytmiken och dynamiken. Den översta stämman behåller sin nyans i **pppp**, medan de lägre accentueras. Den mittersta stämman, som är noterad som trioler alternerar mellan aiss och h. Polyrytmiken gör att stämman är särskilt enkel att urskilja; dessutom ska den både accentueras och artikuleras. Genom sekundrörelsen och texturen, som är organiserad i nivåer, blir jag påmind om de "suckande" triolerna i vänster hand i Ravel's *Oiseaux tristes* (Sorgsna fåglar; ur sviten *Miroirs*, se notexempel 4.4c nedan). På samma sätt som i relationen till *Ondine*, är det inte bara nottextens likhet med sekundintervallen som utgör associationens grund i det här fallet: även i puls, klang och karaktär finner jag likheter. Karaktären är i bägge verkens inledningstakter vemodig, dock på olika sätt: fåglarnas sorg är omedelbart närvarande, medan *Signets* är distant, kontrollerad – vemodskänslan förknippas med hommage. Sekunder i vågliknande rörelse med liknande rytmisk organisation kan också återfinnas i *La vallée des cloches* högerhand (se notexempel 4.3 ovan).

(a) **Moderé**
♩ = ca 58 *inarticulé, sans nuances*

cette ligne pppp sempre *légèrement articulé*

una corda

(b) **Lent**

ppp

(c) **Moderé**

ppp *m.g.* *m.d.* *pp* *mf*

Notexempel 4.4 a) Betsy Jolas: *Signets*, takt 1–5. De första takterna har mycket plats mellan noterna, för att efterlikna originalets luftiga intryck. © With kind authorization from Editions Salabert. **b)** Maurice Ravel: *Ondine*, takt 1 med upptakt. **c)** *Oiseaux tristes*, takt 3–5.

Ravels *Scarbo*, (också ur *Gaspard de la nuit*) går att finna som allusionsartad intertext i *Signets*: i de repetitiva spelfigureerna (notexempel 4.5a och 4.5b) och det virtuosa bullret (notexempel 4.5c och 4.5d) i styckets avslutning. ”Bullret”, den enda passagen i *Signets* där man verkligen ska röra sig över klaviaturen, är dock försvårat genom polyrytmik och en viss hackighet i hur högerhandens brutna treklanger är organiserade speltekniskt. I *Scarbo* är de skrivna pianistiskt idiomatiskt.

(a) **Animé** ♩ = ca 126. *8va*, *loco*, *ppp*, *pp*, *mp*, *pp*, *p*, *pppp*, *f*.

(b) **Modéré**. *pp*, *très fondu, en trémolo*, *sourdine*, *très long*.

(c) **Piu mosso** ♩ = ca 132. *Accel.*, *loco*, *pp*, *cresc*, *loco*, *5:6*.

(d) *8a bassa*, *pp*, *ff*.

Notexempel 4.5 a) Betsy Jolas: *Signets*, takt 41–43. © With kind authorization from Editions Salabert. **b)** Betsy Jolas: *Scarbo*, takt 1–7. **c)** *Signets*, takt 61–63. © With kind authorization from Editions Salabert. **d)** Maurice Ravel: *Scarbo*, takt 17–29.

Melodifragmentet (notexempel 4.6a), som till sin karaktär avviker från *Signets* i övrigt, kunde på grund av sin gestalt kännas igen som en intertext till Ravels *Pavane pour une infante defunte*

(1899, på svenska används oftast titeln i översättning *Pavane för en död prinsessa*, se notexempel 4.6b). Den trestämmiga texturen är uppenbart likadan: med en melodistämma högst upp, mellanstämman och basen artikulerade, pizzicatoaktiga. Melodifragmentet är ytterst kort: den börjar dö ut redan i takt 54, där det står *cedez*. Melodin försvinner inte helt förrän i takt 58, men hamnar under den stämman, som inleds i slutet av takt 55 i vänster hand.

(a) **Allant**
♩ = ca 96
cantabile
53 *mp* *senza ped* *Cédez* *T^o (96)* *Rit. . . al . . .* *p* *en dehors* *f sub*

(b) **Assez doux, mais d'une sonorité large** ♩ = 80

Notexempel 4.6. a) Betsy Jolas: *Signets*, takt 53–55. © With kind authorization from Editions Salabert. **b)** Maurice Ravel: *Pavane*, takt 1–2.

Det intertextuella förhållandet mellan melodifragmentet och *Pavane* är invecklat. *Signets* notbild imiterar *Pavanes* yta och gestalt, men inte karaktär och klang. *Pavane* ska, tvärt emot *Signets* tunna, vassa melodifragment, spelas *doux, mais d'une sonorité large* (mjukt, men med stor klang). Om inte den seriösa *hommage*-genren riktade min attityd och mitt spelsätt även här, skulle jag kanske uppfatta och spela fragmentet aningen mer lekfullt. Jag frågar mig ändå, om inte titelns ledtråd (*Hommage à Ravel*) fanns skulle *Pavane*-intertexten ens vara möjlig att identifiera? *Hommage à Ravel* är å andra sidan just den faktor som gör melodifragmentet förståeligt, som förklarar dess existens: det skiljer sig så mycket från omgivningen att mitt intryck blir att den måste ha en kontext någonstans. Just här är bokmärket (*signet*) en särskilt fungerande metafor: melodifragmentet är instucket i annat material och avbryter det som är på gång. *Ondine*-intertexten, å andra sidan, har en annorlunda position, den är inte instucken utan integrerad. Sekundrörelsen giss-a hänvisar till *Ondine* men utgör samtidigt en ”startcell” (se kapitel 4.3.3; Muraro 2008) för *Signets*. Sekundrörelsen utvecklas och återkommer i tre olika stämmor (se notexempel 4.4a ovan).

En särskild dimension i det intertextuella nätverket utgörs av *Pavanes* titelkontext. Båda titeldelarna är *hommage* i sitt slag. Förutom den uppenbara ”för en död prinsessa” är pavane en tidig musik-genre, en allvarsam och högtidlig dans i fyrtakt, vilken ofta på 1500- och 1600-talen knöts till sorg och begravningståg. *Pavane* och *Signets* melodifragment kan alltså på titlarnas nivåer bilda en intertextuell relation. Här uppstår en intressant dialog, där ”musikaliska” (Hatten 1985) och ”vanliga” (textuella) intertexter interagerar: Melodifragmentet identifieras som en musikalisk intertext ur *Pavane pour une infante défunte*, inte ensamt som ett klangligt fenomen, utan med hjälp av den textuella titeln *Signets. Hommage à*

Ravel. *Pour une infante défunte* å andra sidan möjliggör en hommagekontext i två led. *Hommage*-genrens seriösa röst kommer att klinga som ”en andra” stämma i melodifragmentets instuckna bokmärke.

Tredje nivån: Spelkänslans troper

Hittills har jag pekat på specifika ställen i partituret, till vilka Ravelverk de hänvisar och till hänvisningens karaktär. Jag behöver dock ytterligare en nivå för att redogöra för musikerns tolkning av *Signets* intertexter. Jag tillämpar fritt Kramers (1990) ”strukturella troper” (*structural tropes*), vilka alltså är hermeneutiska fönster på den implicita ”tredje nivån” (se kapitel 2.1.1). På denna nivå diskuterar man enligt Kramer inte längre specifika konstverk utan en ”allmänskulturell praxis”. Jag tolkar de implicita intertexterna inom en praxis av musicerandets kultur, i en specifik intermusikalisk kontext. ”Spelkänslans troper” innebär i *Signets* att musikern känner igen en allmän spelkänsla som överskrider specifika punkter i specifika verk. I *Signets* handlar det om ”Ravel-pianism”.

Ravel-pianism är ett begrepp där musicerandets kultur och hantverk förenas.²⁰⁶ Ravel-pianismen associeras till en mängd stilbeskrivande begrepp, mer eller mindre vaga, kulturellt laddade, och, vilket Tyrväinen (1991, 18–20) påminner om, som alltid baserar sig på en verbal konstruktion. Ravels stil har beskrivits exempelvis som elegant, rytmisk, briljant, bitonal och ”fransk” (bl.a. Howat 2000; Onnen 1948). Howat (ibid., 88) skiljer mellan tidigare och senare Ravel-stilar: den senare representerar en (ny)klassisk stil: avskalad, tydlig, artikulerad och sofistikerad. Kelly (2000, 9–16) diskuterar Ravels hänvisningar till andra kompositörer i sina verktitlar som ett karakteristiskt element samt de spanska intrycken och intrycken från jazzmusik i Ravels kompositioner. Mawer (2000) engagerar sig i Ravels intresse för mekanik och maskiner, som urverk (*l'heure*). Enligt min erfarenhet associeras Ravels stil med en stereotypisk uppfattning om ”franskheter” (elegant, lättsam, luftig, rytmisk). Tyrväinens (2003, 78) beskrivning av ”fenomen som kopplas samman med Frankrike” är ”humor, impressionism, musikaliska inlåningar (*musikilliset lainaukset*) och användning av folkmusik”.²⁰⁷ Wahlfors (2013, 293) knyter fransk pianism till särskilda spelsätt: ”flytande [---], elegans med precision, snabba tempi och ett lätt anslag, där man använder mer fingrar och handled än armar och axlar.”²⁰⁸

Spelkänslans troper karakteriseras av en situationsbundenhet: de är i hög grad beroende av den spelande musikerns tidigare erfarenhet och övningsfas i det aktuella verket. Den grafiska, utmejslade texturen, klanglig transparens, samt den detaljerade artikulationen var kanske min första fixpunkt i *Signets*, med vilkens hjälp jag försökte finna kopplingar till min tidigare spelerfarenhet av Ravels ”nyklassiska” (Howat 2000, 88; se ovan) verk, *Le tombeau de*

²⁰⁶ Raekallio (1996, 125) har reflekterat över Ravels egna färdigheter som pianist. Dessa var inte enligt honom på samma nivå som verkens pianistiska kvaliteter, särskilt klangfärgen.

²⁰⁷ Tyrväinens diskussion berör fransk stil i början av 1900-talet, vilket påverkar fenomenen hon nämner. I en annan kontext, som partiturets visuella gestalt, kunde man nämna detaljerade föredragstecken som ”typiskt franskt”.

²⁰⁸ Sujuva ja tarkka eleganssi, nopeat tempot ja kevyt kosketus, jonka aikaansaamiseksi käytetään enemminkin rannetta ja sormia kuin käsivarsia ja olkapäitä.

Couperin (1918) och G-durkonserten (1932). I efterhand kan jag tänka mig att en del spelbaserade associationer aktualiserades i ett tidigare stadium än sådana explicita intertexter, som är möjliga att peka på i notbilden (exempelvis *Ondine* och *Pavane*), men de var svårare att artikulera innan jag kunde namnge några referensverk. I *Le tombeau de Couperin* (Couperins grav) fann jag återigen *hommage*-genren i titeln (tombeau är en 1600-talsgenre, ett minnesverk över någon person), dessutom en tidig musik-kontext vilken tillämpas av både Jolas och Ravel. Satsen *Fugue* i *Le tombeau de Couperin* var för övrigt ett tag en stark kandidat för att utgöra melodifragmentets intertext, men av motsatta skäl än *Pavane*.²⁰⁹ Förutom den tydliga likheten mellan gestalten i detta fugatema och melodifragmentets översta stämma, identifierade jag släktskap mellan dem i deras grafiska, vassa texturer. Gemensamt är också den ytterst detaljerade artikulationen och den exakta rytmhanteringen.



Notexempel 4.7. Maurice Ravel: *Fugue*, ur *Le tombeau de Couperin*, takt 1–4.

Artikulationens och föredragstecknens detaljrikedom är dock ett så karakteristiskt drag i Jolas musik att jag inte kan betrakta dem enkom i en Ravelkontext. Att partituret ger ett ”krusidulligt” intryck när det gäller just föredragstecken är jag å andra sidan van vid i anslutning till fransk musik ur olika epoker (jämför med diskussionen om cembaloverket *Auprès*, se kapitel 4.2). Man kunde säga att Jolas här (i likhet med Ravel) följer den franska traditionen, men driver detaljrikedomen till sin spets. Det här blev allt tydligare ju fler verk av Jolas jag kom att spela. Samtidigt blev jag dock uppmärksam på att det i *Signets* ingår – för att vara ett Jolasverk – ovanligt lite avvikelser från det metriskt skriv- och spelsättet. Rytmens ”tickande” hantering, med bara finkänsliga breddningar och sidosprång skulle kunna vara ett eko av Ravel.

De repetitiva spelfigurenerna uppfattar jag som typiska för både Ravel och Jolas. Exempelvis repetitionsfiguren i notexempel 4.5a är rytmiskt strikt på ett Ravellikt sätt, medan de som är friare och som kommer till och från drillar identifierar jag som typiska ”Jolasfigurer”, alltså en grupp av ornament eller oregelbundna brutna treklanger, som ofta innehåller någon pianistisk utmaning (se i kapitel 4.3).

En fråga som är intressant vid granskning av intertexter i Jolas musik är huruvida det är möjligt att se några gränser mellan enstaka Ravel-intertexter och Jolas ” eget ” material. Jag uppfattar gränserna som flexibla: den *Ondine*-inspirerade sekundrörelsen giss-a och ”under-

²⁰⁹ Satserna i *Le tombeau de Couperin* är *Prélude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet* och *Toccata*. Jag ser i dessa ingen egentlig stilistisk allusion till (någon av de tre kompositörerna?) Couperins stilar. Kontaktytan finns i verktytlarna; notera också *tombeau*-genren (se Hovi 2013).

stämman” med tonen diss övergår nästan obemärkt i en repetitionsfigur i takt 9–10 (se notexempel 4.1), som i sin tur leder till repeterade ackord.

Som jag konstaterat, så överlappar de tre nivåerna av intertexter, eller kramerskt uttryckt, ”hermeneutiska fönster” ofta varandra. Exempelvis ”cloches” på första nivån är förutom en text i partituret också en allusion, en antydande musikalisk intertext. Det går inte heller att göra en tydlig skillnad mellan stilistiska medel som är knutna till specifika verk (”andra nivån”) och ”allmänna” stildrag (”tredje nivån”). Titeln *Hommage á Ravel* har olika betydelser i olika pianisterfarenheter. De intertextuella samband mellan verk, vilka musicerandet kan ta fram, är inte alltid klara att påvisa, men klara i musikerns erfarenhetshistoria (Wahlfors 2013, 301).

4.2 Fransk barock och innovativ traditionalism

4.2.1 *Auprès*-studiens gång och verkets beskrivning

Detta kapitel granskar cembaloverket *Auprès* genom två tidsmässigt åtskilda delstudier vilka erbjuder två perspektiv: i kapitel 4.2.2 skildras intervjun med Pitko (PP 2008) och i kapitel 4.2.3 min egen övning med Pitko som instruktör (PP 2012 muntl.). Först hanterar jag de teman, som kom upp vid intervjun. Jag måste dock poängtera att tolkningen av intervjudelen har gjorts först efter att jag själv övat in *Auprès*. Det beror på att jag behövde få en helhetsuppfattning om verket i klingande form – under intervjun spelade Pitko bara några kortare avsnitt ur *Auprès*, och jag hade inte heller fått tag på någon kommersiell inspelning. Jag hade inte heller hjälp av mitt eget spelande då – vid tidpunkten för intervjun hade jag begränsad erfarenhet av cembalospel, och saknade övningsmöjligheter i praktiken.²¹⁰

En central del av teman i båda delstudierna är – som dialogiska musikanalysen efterlyser – omständigheterna ”kring” verket (se kapitel 2.2): övningsomständigheter, konsertomständigheter, Pitkos och mina tidigare spelerfarenheter samt andra verk som *Auprès* relateras till. För Pitko gäller omständigheterna vid mästartkursen samt kommunikationen med kompositören. Vad min egen övning beträffar, diskuterar jag praktiska förutsättningar; dessutom diskuterar jag på relevanta ställen förändringar i mitt sätt att spela.

Pitko hade spelat Jolas båda cembalostycken, förutom *Auprès* (1980) även det tidigare cembaloverket *Autour* (1973).²¹¹ En stor del av intervjun kom att ägnas åt en orientering i de olika betydelser, som *Auprès* respektive *Autour* hade för Pitko. Själv hade jag förberett mig för intervjun bland annat genom att ha läst lite grann i *Autours* partitur, medan jag inte hade *Auprès* noter tillhanda. Kanske därför var jag inställd på att *Autour* skulle diskuteras mest.

²¹⁰ *Auprès* är tillsvidare det enda moderna stycket jag spelat på cembalo. Å andra sidan har jag en ganska mångsidig erfarenhet av att spela modern musik som pianist, vilket har hjälpt mig att bli bekant med notbilden.

²¹¹ *Autour* finns det däremot en inspelning av, Elisabeth Chojnackas (1977), som även beställde verket. Verket är dessutom tillägnat Chojnacka. (Pitko 2008: 18; se även Serrou 2001 red., 230.)

Auprès kom dock att framstå som det verk som Pitko var mest intresserad av och ur vilket han lyfte fram detaljer under diskussionens gång. *Autour* hanterades inte på detaljnivå.

Auprès är litet till sin omfattning: som *Signets* och *Mon ami*, tar det ca 4 minuter att spela. Kompositören anger 4,5 minuter som ungefärlig längd för framförandet, men i praktiken kan olika framföranden variera en hel del i tid, beroende på hur bokstavligt tempo-markeringarnas ”ca” tolkas, och hur länge de många fermaterna hålls ut.²¹² *Auprès* kan indelas grovt i tre tempo- och karaktärsmissigt relativt enkelt urskiljbara helheter, vilka jag för enhetlighetens skull kallar för avsnitt: 1) i takt 1–20 ett långsamt avsnitt där huvudvikten är på tid-rum-notation (*tila – aika -notaatio*, se MK 2006b), men även taktartsbeteckning förekommer, samt i takt 21–27 en övergång till nästa avsnitt, 2) ett avsnitt i snabbare tempo, bestående av takt 28 med virtuosa kadensartade löpningar över hela klaviaturen samt takt 29–32 som kan betraktas som en övergång till avslutningen, och 3) i en långsam avslutning (takt 33–41). Inom dessa huvudavsnitt lever både tempo och karaktär ganska mycket, men det är inte meningsfullt att betrakta dessa variationer som formskapande element: det räcker att notera en allmän oregelbundenhet. (Formskapande ur musikerperspektiv är däremot ett ”organiskt” spel, som Pitko (2012 muntl.) efterlyste då han undervisade mig, se vidare i kapitel 4.2.3). Den dominerande karaktären för *Auprès* skulle kunna kallas meditativ; i motsats till *Mon ami*, *Signets* och delvis också *Ó Bach*. Dessa byggs upp tempo- och volymmässigt med en ökande tendens, medan *Auprès* snabba, virtuosa avsnitt är lokaliserat mellan verkets långsamma inledning och avslutning.

Inom ”huvudavsnitten” förekommer det en hel del tempomässig rörlighet och olika karaktärer, särskilt i den första som är den längsta. I det här skedet påpekar jag att den praktiska skillnaden mellan metriska takter och tid-rum-notation i det första avsnittet är att de har betydelse som övningsinstruktioner, men smälter samman i det klingande utförandet. Om de takter, som saknar taktartsbeteckning och i stället har tidsangivelse i sekunder, bör noteras att jag ibland – delvis också påverkad av *non mesuré*-preludierna i fransk barockmusik som diskussionen leder till – talar om dem som ”fria” partier.²¹³ ”Fri” betyder dock i första hand icke-metrisk (vilket partiturets *senza tempo* torde hänvisa till), inte en verklig frihet; tidsangivelsen binder musikern ganska långt (se vidare om ”frihet” i kapitel 5.1).

En detalj som är viktig för helheten i *Auprès* är bastonen Fiss/Gess, som är verkets första, sista och samtidigt lägsta ton (se notexempel 4.10 och 4.15). Denna kallar jag hellre för centralton eller fixpunkt än tonalt centrum. Det är anmärkningsvärt att i det virtuosa partiet i takt 28 är en ”vändpunkt” just på Fiss'et, som dessutom förstärks i volym genom tremoli.²¹⁴

Det är viktigt att notera att jag i min taktnumrering följer de taktstreck som kompositören angett: i *Auprès* förekommer det taktstreck över hela verket, inte bara där det finns taktarts-

²¹² Den tid, som Jolas angett som längden för sina verk bör ibland tas med en nypa salt: exempelvis *Calling E.C.* är helt omöjlig att spela på en minut, om man samtidigt följer tempo- och tidsangivelserna för verket.

²¹³ Preludier *non mesuré* är en kompositionsgenre som definierar sig genom ett särskilt notationssätt: utan taktstreck, lika stora notvärden. Rytms hantering är dock bunden till harmoni, melodi och frasering.

²¹⁴ Notexempel på detta kan inte visas av upphovsrättsliga skäl. Stället jag hänvisar till är beläget strax efter den ”dramatiska” åttondelspausen i takt 28 (se notexempel 4.11).

beteckning, utan även i flera partier med tid–rum-notation. Det enda undantaget är takt 28. Identifikationen av takt 28 i det virtuosa mittenavsnittet som just ”takt” kan i och för sig diskuteras, eftersom både taktart och tidsangivelse har slopats, och musikern ges till synes mer frihet än annanstans i verket. För tydlighetens skull använder jag ändå benämningen ”takt” även här. Friheten är, som i Jolas musik överlag, inte total. Takt 28 skiljer sig tydligt från sin omgivning. Den ska spelas i ett enda svep, fräseras som en helhet, med en snabb ”in-andning” under åttodelspausen (se notexempel 4.11). Musikern kan påverka åttodelspausens karaktär genom att låta den vara en punkt där registreringen ändras (se kapitel 4.2.3).

4.2.2 Övningsomständigheter och referensramar

Genom Pitkos intervju fick jag två referensramar, alltså verkbeskrivande kontexter för *Auprès*: 1) *Autour*, som motpol och som jämförelseobjekt, och 2) fransk barockmusik. Särskilt den första kontexten kom att påverkas av Pitkos erfarenheter som assisterande musiker på Jolas kompositionskurs år 2003 och de slumpmässiga omständigheter som gjorde att han över huvud taget kom att spela Jolas soloverk.

Autour

Vid mästarkursen i Académie Villecroche skulle Pitko ursprungligen medverka i en kammarmusikensemble som skulle spela Jolas musik. Det påstods att noterna som skulle skickas till musikerna försvann i posten och slutligen fick man inte ens ihop musiker för alla instrument som behövdes (PP 2008: 3). Den tilltänkta ensemblen kom alltså inte att fungera så som det var avsett. Pitko kom därför inte längre ihåg vilket kammarmusikverk det rörde sig om (ibid.). Han kunde dock berätta att verket inte var skrivet för någon standardensemble; det var skrivet för sångare, dessutom ”stråkar och blåsare och liksom piano” samt ”såna här lite mer speciella instrument som cembalo” (PP 2008: 22, 3).²¹⁵ Man övade in några enstaka satser ur kammarmusikverket, och sångarna var ”ångestfyllda” (*ahdistuneita*; PP 2008: 22) inför övningen av verket. Pitko gissade på basen av sångarnas obekvämlighetskänslor att verket skulle ha varit ett av Jolas tidigare kompositioner (ibid.) och härstammat från 1960- eller 70-talet. Pitko speglade sångarnas obekvämlighetskänslor till sina liknande erfarenheter av *Autour*, också ett ”tidigt” Jolasverk. *Autour*, vars noter hade råkat vara tillgängliga i Sibelius-Akademiens bibliotek, hade varit Pitkos ”förstakontakt” (*ensikosketus*) med Jolas musik och som han kom att öva in i stället för det uteblivna kammarmusikverket (PP 2008: 3).

Pitkos första intryck av *Autour* präglades av tveksamhet inför den komplicerade notbilden och det aggressiva, hårda allmänintrycket (PP 2008: 4, 17). Läsningen av *Autour* tog tid (se citat 4.3 nedan). Med ”läsning” i det här fallet förstår jag en spelande läsning, att musikern samtidigt med notläsningen tar de första orienterande rörelserna på sitt instrument. Pitkos ”läsning” involverar alltså uttryckligen den första övningstiden av stycket, en fas då

²¹⁵ [---] jousia ja puhaltimia ja tota piano. [---] vähän tämmösiä erikoisempia instrumentteja kuten cembalo.

spelandet inte ännu är flytande, utan ännu trevande (jämför kapitel 4.1.1; se även Hägg 2010, 124).²¹⁶

Citat 4.3

PP: Ja, alltså jag minns att jag läste den här verkligen nog länge för att få någon uppfattning om det [---] (PP 2008: 14)²¹⁷

Pitko fick alltså en första inblick i kompositörens stil med hjälp av *Autour*, men var inte direkt tilltalad av det han såg, kände och hörde. Intrycket av *Autour* korresponderade inte med Pitkos normala relation till sitt instrument och uppfattningen om idiomatiska cembalistiska kvaliteter. Dessutom var schemat för inövningen hektiskt (PP 2008: 3), vilket ökade känslan av obekvämlighet.

Citat 4.4

HKB: Ja. Jag tycker att den här [*Autour*] hm ... jag har nu inte tittat på noterna till den här på ett tag men det ser ut som det är mera tankearbete i den här [än i *Auprès*].

PP: Ja, det är och så är det på nåt sätt himla aggressivt och sen när det var så lite tid och jag fick lite det intrycket att det var på nåt sätt ... alltså ett enormt perkussivt stycke på nåt sätt ... i den kontexten och allt som allt tyckte jag inte om det så mycket då förut. (PP 2008: 4.)²¹⁸

Citatet ovan visar dock att den lindriga ovilja och obekvämlighet Pitko kände inför *Autour* var åtminstone delvis situationsbundna ("i den kontexten [---] tyckte jag inte om det så mycket då förut") och inte bestående känslor, utan mildrades så småningom. Det här framgick bland annat av det faktum att Pitko hade övervägt att spela både *Auprès* och *Autour* vid sin debutkonsert, som hade ägt rum något halvår före intervjutillfället. Enligt planen skulle *Autour* och *Auprès* ha fungerat som representanter för motsatta sätt att hantera cembalon: i *Autour* som ett slagverk, i *Auprès* på ett mer instrumentidiomatiskt sätt, "såna välskrivna saker dom är inte liksom flyttade från pianolitteraturen" (PP 2008: 9)²¹⁹. Spelandet av *Autour* förverkligades dock inte "av flera anledningar" (*oli ny monta syytä*, PP 2008: 17), men Pitko verkade kunna tänka sig att eventuellt i någon gång i framtiden öva in *Autour* på nytt (*ibid.*).²²⁰

Autour framstod alltså som en reflektionsyta, en kontrast, genom vilken Pitko definierar relationen till *Auprès*: *Auprès* är enkel att närma sig, medan *Autour* är svår att känna sig bekväm med; *Auprès* är idiomatisk, mjuk, nyansrik, *Autour* är rättfram och hård. *Auprès* är

²¹⁶ Här måste jag dessutom notera att finskans *lukea* (läsa) i anslutning till notläsning inte har helt samma konnotationer som det svenska ordet för "läsa".

²¹⁷ PP: Joo siis kyl mä muistan et mä luin tätä todella kyllä pitkään et siit sais selvää [---].

²¹⁸ HKB: Joo. Mun mielestä tää [*Autour*] hm ... mä en oo vähään aikaan kattonu tätä *Autourin* nuottia mut se näyttää semmoselta et siin on enemmän aivotyötä [*kuin Auprès'ssa*].

PP: On ja sit se on jotenki hirveen aggressiivinen ja sitte ehkä kun siin oli juur sitä aikaa niin vähän ja mul jäi vähä semmonen kuva et oli jotenki ... siis tosi perkussiivinen kappale jotenki ... siinä kontekstissa ja kaiken kaikkiaan sillon aikasemmin mä en pitäny siitä niin paljon.

²¹⁹ [---] siis semmosia hyvin kirjoitettuja juttuja ne ei oo tavallaan pianokirjallisuudesta siirrettyjä.

²²⁰ I situationsbundenheten ingår också en sådan omständighet att Pitko inte vid tidpunkten för kursen var lika insatt i modern musik som han är idag.

enklare att närma sig (*helpompi lähestyy*). *Autour* ter sig som besvärlig och främmande: det är svårt att känna igen sina cembalistiska färdigheter genom *Autour* (PP 2008: 3, 4, 9, 17). Pitko (PP 2008: 5) kommenterade verkstitlarna och deras betydelser: *Autour* betyder ”runt något” eller ”omkring” och enligt vad kompositören sagt till Pitko, reflekterade ordvalet osäkerheten inför att skriva för instrumentet, hur hon ”gick runt ämnet” (*kierteli aihetta*, ibid.). Vid komponerandet av *Auprès* (”vid”, ”invid”, även ”enligt”) hade Jolas kanske närmat sig instrumentet.

Även för den lyssnare och diskussionspartner som jag själv var vid intervjutillfället med Pitko var det enkelt att se att verken *Autour* och *Auprès* är olikartade till graden av motsatser. Ett snabbt ögonkast på notbilden räckte för att upptäcka de totalt olikartade notationerna. *Autour* ger ett ”modernare” visuellt intryck genom taktstreckslöshet och genom att tempot anges i sekunder, inte med metronommarkering. Det som Pitko berättade om *Autour* kunde jag sammanföra med tonspråket och notationen i Jolas tidigare verk (1960- och 1970-talens).²²¹ *Auprès* däremot hör tydligt samman med den senare stilen (från och med 1980-talet), som kännetecknas av en traditionell notbild, traditionella harmonier och en lugnare allmänkaraktär (se även Korhonen 2006).

Hur Pitko upplevde olikheterna mellan *Autour* och *Auprès* var dock en mer komplicerad fråga än att den kan här illustreras genom att diskutera partiturens utseende och klangkaraktärer. Det var inte fullt så enkelt att Pitko bara karakteriserade *Autour* och *Auprès* som motsatser inom en axel av ”modern” (som alltså skulle ha representerats av *Autour*) och ”traditionell” (som skulle representeras av *Auprès*), utan också efter attityd och känslor inför att spela verken.²²² Övningsomständigheterna för de bägge verken var strängt taget desamma. Den mera ”traditionella” notbilden i *Auprès* med bland annat taktstreck och tydliga notvärden påverkade också att det var ”enklare att närma sig” (PP 2008: 15). Som traditionella och välbekanta uppfattade Pitko även *Auprès* spelfigurer och grepp: de var idiomatiska, det vill säga ”välsittande” (*istuu hyvin käteen*, PP 2008: 14). Pitko kände igen sin spelerfarenhet i de ”innovativa” sätten där cembalons artikulations- och klangmöjligheter tillämpas (PP 2008: 9).

Pitkos uttryck ”att närma sig” (*lähestyy*) betraktar jag som karakteristiskt för musikern. Det beskriver väl musikers relation till ett musikverk; verket kan betraktas som ett subjekt med vissa *suveräna* egenskaper – det existerar på något sätt även innan en specifik musiker övat in det. Det betraktas dels som ett objekt som konkret och fysiskt ska närmas genom inövning. Inövningsprocessen kan beskrivas som en anpassning av den egna kroppens rörelser efter det som Cook (2003) kallar för ”manuskriptet”. Existensen av ett manuskript gör att verket inte kan underkastas en godtycklig hantering vid övning. Musikverket är inte helt och hållet formbart efter musikerns vilja, men är samtidigt beroende av rådande omständigheter.

Experimentellt – innovativt var ett annat ordpar som Pitko använde för att beskriva cembaloverkens olikheter: *Autours* ”mer experimentella” (*kokeellisemmalta*, PP 2008: 16) res-

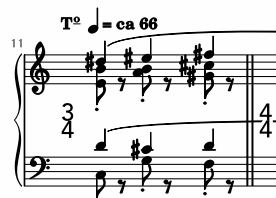
²²¹ Med ”tidigare verk” menas 1960- och 70-talens verk, exempelvis Jolas ”genombrottsverk” *Quatuor II* (1964/66), *Mon ami* (1974), harpverket *Tranche* (1967; se Iversen 2005; se i kapitel 2.4.1).

²²² Pilotintervjuns (PI 2008b) ”traditionell” och ”modern” handlade om konventionella och okonventionella speltekniker i samma verk (se kapitel 3.1).

pektive *Auprès* ”innovativa eller alltså påhittiga grejer” (PP 2008: 9, *innovatiivisia tai siis kekseliäitä juttuja*). Orden experimentellt och innovativt har i vissa avseenden liknande konnotationer: uttrycket ”experimentellt” i estetiskt utvärderande sammanhang (Tiekso 2013) har ofta en positiv klang. Pitkos inställning till *Autours* experimentella karaktär var dock ganska reserverad, medan han förhöll sig obehindrat inspirerat till *Auprès* innovativitet. *Autours* experimentella karaktär var dock inte enligt Pitko (PP 2008: 16) liktydigt med komplexitet (jfr Heiniö 1984), eftersom *Autour* visade sig inte riktigt så komplext (*monimutkainen*, PP 2008: 4) som Pitkos omedelbara intryck av verket hade varit. Jag uppfattar att Pitko med ”komplexitet” avsåg både speltekniska och kompositionstekniska aspekter.

För Pitko representerar *Auprès* innovativitet en kreativitet som kommunicerar med traditionen. Pitko beskriver *Auprès* bland annat genom uttrycket ”där har man undersökt det där ... liksom instrumentets möjligheter”(ibid.)²²³ ”Undersökt” är ett intressant ordval i sammanhanget: trots att Pitko *inte* uppfattar *Auprès* som ”experimentellt” på det sättet som han uppfattade *Autour*, betraktar han *Auprès* kanske ändå som en arena där kompositören prövar sig fram och bekantar sig med instrumentet. Pitko erinrade sig att kompositören hade uppfattat cembalon som ett besvärligt instrument att komponera för (PP 2008: 4). Hon hade också menat att titlarna *Autour* (”runt”) och *Auprès* (”vid”) reflekterar hennes egen attityd (PP 2008: 5). Samma sak uttrycker Jolas, då hon talar om att hon ogillar klangkaraktären hos knäppinstrument (*cordes pincées*, knäppa strängar; se Serrou 2001 red., 230).²²⁴ Jag betraktar karakteriserandet av cembalon som knäppinstrument som ensidigt. Jolas utnyttjar gärna övertonseffekter i sina kompositioner, men verkar inte ha fäst uppmärksamhet vid cembalons övertonsrikedom. Trots den knäppande mekaniken möjliggörs också lång klang, även om Pitko påpekade att klangens längd också beror på det individuella instrumentet (PP 2012 muntl.). Men cembalon är onekligen i flera avseenden ganska fjärran från Jolas melodiska favoritinstrument, sångrösten och mellanregistrets orkesterinstrument klarinetten och violan (se kapitel 1.1).

Pitko demonstrerade några av de detaljer i *Auprès*, som han uppfattade som särskilt idiomatiska för cembalo, exempelvis artikulationen i takt 11–12. Där artikuleras en del av tonerna som korta, och en del får klinga kvar (se notexempel 4.8).²²⁵



Notexempel 4.8. Betsy Jolas: *Auprès*, takt 11. © 1997 by Gérard Billaudot Editeur SA, Paris. Printed with kind permission of the publisher.

²²³ [...] on tutkittu sitä soittimen ... niinku soittimen mahdollisuuksia.

²²⁴ Jag tar Jolas kommentarer om besvärligheter i att komponera för vissa instrument med en nypa salt, som ”kompositörssnack” (jfr *pianistic shoptalk* hos Schmalfeldt 2005). Jolas tal om ett instruments ”besvärligheter” gäller dock även andra instrument: på liknande sätt har hon uttryckt sig om pianot (Serrou 2001 red., 230).

²²⁵ Takt 12 fortsätter på liknande sätt. Exempels omfattning har begränsats av upphovsrättsliga skäl.

Jag uppfattar att Pitko fäste uppmärksamhet vid det här stället av två anledningar: dels som en kompositionsteknisk och stilistisk kontrast till *Autours* kantighet, men också därför att han fick en sorts cembalistisk respons ur instrumentet just här, samt upplevelse av meningsfullhet i just övning som verksamhet (Wahlfors 2013, 421).

Med min bakgrund som pianist gjorde jag en association till hur motsvarande parti skulle förverkligas på piano. En sådan här textur, och ytligt betraktat en likadan teknik är möjlig även på piano: notexempel 4.9. nedan visar hur legatostämman går i mitten och de artikulerade noterna i ytterstämorna i *Ó Bach*. Staccatonoterna på piano ger inte ett lika framträdande och nyanserat intryck som på cembalo.

Notexempel 4.9. Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 135–137. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Kontakten till den levande, fysiska spelerfarenheten har betydelse för hur ett verk positionsbestäms i relation till andra verk och till musikern själv. I diskussionen med Pitko fick *Autour* och *Auprès* ungefär lika mycket tid, men verken kom att få tydligt olika positioner: referensram respektive kärnverk. För *Auprès* del kunde Pitko genom spelandet peka på detaljer i partituret, framför allt beskrivningen av olika speltekniker och deras klangliga utformning. Bakgrunden till demonstrationsmöjligheterna var nog också det faktum att Pitko hade övat in *Auprès* till konsertnivå och spelat det vid ett flertal tillfällen. Det var dessutom relativt färskt inövat. En ytterligare mer detaljerad nivå i diskussionen uppnåddes när jag tog lektioner av Pitko (Pitko 2012 muntl.) och vi båda arbetade konkret vid instrumentet.

Fransk barockmusik

Den andra referensramen, fransk barockmusik (PP 2008: 6), kan betraktas som en ”naturlig” referensram, både genom periodinstrumentet i sig och genom den franska kontexten. Pitko talade särskilt om samhörighetskänslan mellan *Auprès* inledande takter och ett specifikt preludium i d-moll av Jean-Henri d'Anglebert (1629–1691). Detta preludium är *non mesuré*, det vill säga är noterat utan specifikationer av notvärden och taktstreck.²²⁶ I tryckta utgåvor är dessa oftast noterade med helnoter. Det är upp till musikern att skapa rytmen, och göra meningsfulla fraser. En viktig stomme och samtidigt en ledtråd för framförandet utgörs av

²²⁶ Pitko använde också uttrycket ”frirytmsk” (*vapaarytminen*, PP 2008: 7) när han beskrev preludiernas karaktär. Denna term kan kanske inte betraktas som ”korrekt”, men den fungerade i intervjuens kommunikation, då Pitko kanske inte var säker på om jag kände till terminologin.

harmonin.²²⁷ *Auprès* och d'Anglebertpreludier hade Pitko ”parat ihop” i konsertprogram genom att spela dem efter varandra (PP 2008: 17). D'Angleberts preludium avslutas genom ett nedåtgående, arpeggierat ackord, och *Auprès* inleds genom ett uppåtgående, arpeggierat ackord (se notexempel 4.10).²²⁸ Dessa avslutande respektive inledande gester upplevde Pitko som tillhöriga i samma atmosfär (PP 2008: 6–7). Att spela verk i en viss ordning på en konsert eller skivinspelning påverkar även lyssnarens associationer. Ibland kan verkkontexter byggas genom textuella associationer.²²⁹

Då direkta citat eller igenkännbara intertexter saknas (se ovan; Hatten 1985), kan samhörighetskänslan mellan olika musikverk basera sig på mycket diffusa associationsband, vilka är beroende av den enskilda musikerns personliga spelerfarenheter av olika verk. Ett sådant diffust associationsband är exempelvis den allmänna stämningen, känslan eller affekten, som konkret kan uttryckas i sådana parametrar som tonart, harmoni eller tempo. Man ska dock inte heller glömma att musikern också bygger sambanden inte bara genom hur konsertprogrammen är konstruerade, utan också genom framförandetekniska detaljer på mikro-nivå, exempelvis hur hon betonar noter och fraser.

Förutom de ner- och uppåtgående arpeggierade ackorden tog Pitko inte upp några konkreta detaljer gällande släktskapet mellan d'Anglebertpreludiet och *Auprès*. På basen av Pitkos demonstration blev jag ändå övertygad om sambandet.²³⁰ Vid närmare granskning av *Auprès* inledningsackord kunde jag skönja en antydning till d-mollharmonin. Tonerna d och a, som spelas med höger hand, anspelar på d-moll (särskilt efter att d-moll klingat omedelbart innan) men suddas ut av fissa, dissa och gissa i vänster hand. Tönen fissa skulle i princip kunna göra D-durkontexten möjlig, men jag uppfattar den inte så. Harmonin på den här punkten är mångtydig (jfr Laitinen 2008, 1) och det finns flera sätt att lyssna. Genom intervallerna, som är kvarter och kvinter, skapar jag en association till stämning av exempelvis just luta. Jag kan också associera till det fram och tillbaka spelade ackord, som cembalisten spelar då en barockensemble stämmer sina instrument. Ytterligare kan ”stämningseffekten” förstärkas vid en sådan övningsteknik, där man stannar och arpeggierar ackordet fram och tillbaka, upp och ner, testar att spela det i olika tempi, och så vidare.²³¹ Avsikten med den här

²²⁷ *Non mesuré*-preludierna har sannolikt sina rötter i musik för luta, och kan sägas ha utvecklats från arpeggierade ackord, som spelades i anslutning till stämning av lutan innan den ”egentliga” musiken började (MH 2013). De infördes i klavermusik i huvudsak av Louis Couperin (ca 1626–1661).

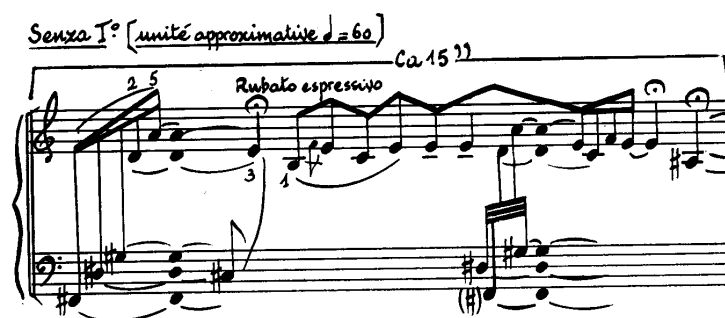
²²⁸ Notexempel 4.10 visar endast takt 1, men det är skäl att notera att takt 2–4 försätter på liknande sätt. Exemplet omfattning har begränsats av upphovsrättsliga skäl.

²²⁹ Associationerna är ofta subtila och kan skapas hos lyssnaren oberoende av om de är planerade av musikern eller inte. Som lyssnare är jag själv mottaglig för att skapa samband mellan musikverk. Som exempel kan jag ge pianisten Grigorij Sokolovs konsert (Stockholm, Konserthuset, 24/10 2010) med programmet: J.S. Bachs Partita i c-moll, Brahms 7 Fantasier op. 116, och Schumanns Klavierstück (Scherzo, Gigue, Romanesque och Fughette) op 32, samt Humoreske op 20. Som brukligt i programbladen av Sokolovs konserter, berättas det inte om musikerns egna motiveringar bakom valet av musiken. Jag kunde ändå inte låta bli att notera att den sista delen i Bach-partitan, Capriccio, genom rubriken hör ihop med Capriccio-delarna (3 stycken) av Brahms Fantasier. Ur Schumanns op 32 pekar Gigue och Fughette mot barockmusik, samt Scherzo-satsen (och varför inte Humoreske) på en capriccio-karaktär.

²³⁰ Släktskap mellan verk kan utforskas på flera sätt, men ur musikerperspektiv betraktar jag tolkningens roll som mer betydelsefull än ”bevisen”. Hovi (2013) kombinerar personlig tolkning och historiska källor.

²³¹ Catalina Vicens (2013 muntl.) föreslog mig detta övningssätt. Även Vicens såg ett samband mellan *Auprès* inledning och fransk barockmusik, trots att hon inte alls kände till Jolas och hennes musik.

övningen är att finna rätt klang och naturliga betoningar. Intervallerna består inte av rena kvarter och kvinter (detaljerna beror på temperering), men närheten är tillräcklig för att en diffus, indirekt association ska kunna uppstå.



Notexempel 4.10. Betsy Jolas: *Après*, takt 1. Kopia från originalnoten. © 1997 by Gérard Billaudot Editeur SA, Paris. Printed with kind permission of the publisher.

Själv får jag en association till ”det franska” även av detaljrikedomen i Jolas föredragstecken. Fransk barockmusik karakteriseras ofta av ett frekvent bruk av ornament, vilkas exakta realisation är en viktig del av musikens karaktär. Detta ”krusidulliga” uttryck kanske överlever i senare epokers skrivsätt som just noggranna föredragstecken. Pitkos relation till föredragstecknen i Jolas verk var intressant dubbelbottnad: noggrann, men tillämpande och tolkande. Å ena sidan var hans ambition att förverkliga tecknen noggrant, exakt som det står i partituret (PP 2008: 10), å andra sidan tog vår diskussion (ibid., 13; se citat 4.6) upp idén om att Jolas inte bara skriver tecknen som en instruktion för musikern, utan i stället skriver hon ut i detalj sin egen tolkning av hur musiken klingar. Pitkos attityd till partiturets detaljerade tecken kanske också påverkades av kompositörens uppmuntrande och uppskattande kommentarer, trots att Pitko själv upplevt sitt förverkligande av notbilden som översiktligt (se citat 4.5 nedan). Det är intressant att för cembaloverkens del, och i Pitkos fall, var notbildens exakta realisering inte ett lika central som den varit för Laitinen (JL 2008: 15) och kanske i ännu större utsträckning för Kallionpää, som påpekade att ”Jolas var väldigt noggrann med att alla dom detaljer hon skrivit också förverkligas precis som hon har skrivit” (MK 2006b: 19).²³² Omständigheterna påverkar här också: hur mycket kompositören hade varit engagerad innan musikerna spelade verken för henne. Exempelvis för Kallionpää hade inövningen av *Mon ami* varit ett förslag från kompositörens sida. Pitko återkom kort till ämnet ännu då han undervisade mig, då han anmärkte hur angenämt överraskad Jolas hade varit av kvaliteterna i sina cembaloverk efter att ha lyssnat på Pitkos spel under mästartkursen (Pitko 2012 muntl.). Här kanske Pitko tillförde sin egen cembalistiska expertis i verket och öppnade nya synvinklar även för kompositören.²³³

²³² Jolas oli kyllä tosi tarkka siitä että kaikki ne yksityiskohdat jotka se on merkinny toteututetaan just niinku se on kirjottanu.

²³³ Det är också möjligt att kompositören inte riktigt mindes detaljerna i ett verk som hon komponerat över 20 år tidigare och som hon inte särskilt förberett sig för att undervisa (kompositionsåret är 1980 och Pitkos spel för kompositören skedde alltså 2003).

Citat 4.5

PP: Jag minns när jag spelade dom [*Autour* och *Auprès*] för henne för första gången och själv tyckte jag att det [spelandet] verkligen bara gick lite ditåt för det var då några dagar senare [efter kursstart] så hon var så där ”jättebra!”. Alltså att helt ”ja, på det där stället kunde du göra bara lite mer sådär”. Och så tänkte jag att när jag helt schematiskt realiserar den här notbilden så är det ”jättebra”. Jag blev lite förvirrad av det. Men å andra sidan förstod jag att jag hade uppnått idén fast inte alla toner... (PP 2008: 10.)²³⁴

Citat 4.6

HKB: Ja. Jag har funderat på pulsen för där är det ganska mycket sån här fri ... rytmhantering och å andra sidan så finns där väldigt exakta tids... [PP: Mm] mängder.

PP: Ja ... det finns såna helt här i början såna vilka liksom räcker en viss tid. Men sen tycker jag att det är liksom rörande att emellan är det en takt som har tempot cirka 116 men den räcker bara två slag och genast efter det kommer sen en sån här [ett fritt avsnitt, utan tempobeteckning] ... det är svårt att ta tag i när det är en... när där inte ens finns nånting. [Paus 5 sek.] Att inte vet jag...

HKB: Jag har spelat två pianostycken [tills intervju tillfället] så på nåt sätt ... jag tycker att dom här [exakta tempomarkeringarna] kan man nån gång testa – att ganska naturligt går det nånstans hitåt [till den angivna tempomarkeringen] ... ungefär.

PP: Visst visst [HKB pratar i bakgrunden] det är bara på ett sätt det ganska på ett sätt naturligt kommer till lösningen jag tycker nog det är liksom rörande hur exakt man försökt nå allt [HKB: Ja.] notvärdena och det andra. (PP 2008: 13.)²³⁵

De ”rörande” små skillnaderna i metronommarkeringarna – särskilt med tillägget ”ca” – är onekligen en smula lustiga om man tänker sig att de vore noggranna instruktioner till musikern. Mer praktiska ter de sig om man tänker sig att de i stället föreslår en del flexibilitet för framförandet. Mitt andra inlägg i citatet ovan visar att jag hade tänkt mig de detaljerade tempomarkeringarna som impulser till ett ingående arbete, där man kanske aldrig uppnår slutresultatet på en mätbar nivå, men där meningen med arbetet är att förstå musikens ”naturliga” gestaltning, att bli ”du” med det. De kanske inte alltid är hörbara, som också Laitinen (JL 2008: 17) påpekade. Laitinen refererade till en kommentar om *Épisode cinquième*,

²³⁴ Mä muistan kun mä soitin sille ekan kerran niitä [*Auprès* ja *Autour*] ja omasta mielestä se meni todellaki vaan vähä sinnepäin koska se oli sillon muutaman päivän jo [kurssin alun] jälkeen niin se oli silleen et ”tosi hyvä!”. Siis että ihan ”joo, tos kohtaa sä voisit tehdä vaan vähän enemmän noin”. Ja sit mä aattelin silleen niinku että kun mä ihan luonnosmaisesti toteutin tän nuottikuvan niin se oli ”tosi hyvä”. Mä vähän hämmennyin siitä. Mutta toisaalta mä tajusin et mä olin ehkä tavottanu sen idean vaik en viel kaikkia ääniä niin tota ...

²³⁵ HKB: Joo. Mä oon miettiny pulssia koska siinä on aika paljon semmosta vapaata ... rytmin käsittelyä tai sit toisaalta niin siin on laitettu hyvin tarkkoja aika- [PP: Mm]määriä ...

PP: Niin ... on niitä täs heti alussa näit niinku mitkä kestää mitäkin. Mut sitten mun mielest on niinku liikuttavaa että että välissä on yks tahti jos on tempo noin 116 mut se kestää vaan kaks iskuu ja heti sen jälkeen tulee tämmönen [vapaa jakso, ilman tahtiosoitusta] ... siit on vaikee ottaa kiinni ku se on yks ... ku siin ei ees oo mitään. [Tauko 5 sek.] Et emmä tiedä ...

HKB: Mä oon soittanu kaks pianokappaletta [haastatteluun mennessä] ni jotenki se ... must tuntuu et – nää [tarkat tempomerkinnet] voi joskus kokeilla – et se aika luontevasti menee johonkin tähän [ilmoitettuun tempomerkinnettään] ... suurinpiirtein.

PP: On on [HKB puhuu taustalla] se on vaan niinku tavallaan se aika tavallaan luontevastiki päätyykin ratkasuun se on kyllä mut mun mielest on niinku liikuttavaa miten tarkasti kaikki on yritetty tavottaa jotenki [HKB: Joo] aika-arvot sun muut.

då en person ur publiken hade uttryckt sin förvåning över skillnaden i partiturets petimetriga utseende och det rättframt naturliga framförandet, där helhetsintrycket är att musiken flyter utan kanter från ett spelsätt till ett annat: ”hur kan där vara så där pass mycket information?” (*miten siin voi olla niin paljon informaatio*).²³⁶

Laitinen (2008, 6) presenterar ytterligare en tolkning av sådana metronommarkeringar, där tempobeteckningarna byter ofta men skillnaderna i tempot är små: han talar om en ”rytmisk svajning på makronivå” (*makrotason rytminen huojunta*). Samma fenomen – föredragstecken på gränsen till överflöd – kom också att gälla Jolas tillika detaljerat markerade artikuleringar och dynamik.

De spelsätt som föredragstecknen i Jolas musik påbjuder förutsätter ett tidskrävande arbete vid instrumentet. De är alltså inte ekonomiskt skrivna ur spelbarhetssynvinkel. Å andra sidan uttryckte Laitinen (2008, 8) motsatta meningar om utmaningarna i Jolas musik: för en erfaren stråkmusiker, specialiserad på och van att tillägna sig modern musik, är *Épisode cinquième* ”relativt obesvärlig och belönande att spela” (*ibid.*). Det här reflekterar det som även Ronkainen (2008) observerat i anslutning till en studie om prima vista-spel av verk i olika stilar, att inläring och vana spelar en stor roll i utvärderingen om vad som är idiomatiskt.

4.2.3 Praktikaliteter och egna tolkningar

Andra delen i *Auprès*-studien, alltså min egen övning och lektionerna med Pitko (2012 muntl.) aktualiserade praktiska frågor om instrumenttyp, stämning och registrering, vilka inte togs upp vid intervjun, men vilka påverkar *Auprès* karaktär i en betydande utsträckning. Dessa praktikaliteter betraktar jag tillsammans med barockkontexten, vilken jag kom att få en ny syn på efter min egen övning. Dessutom blev det aktuellt att diskutera hur det flexibla tempot hanteras i praktiken.

Även om jag spelat *Auprès* för tre olika lärare (Tea Polso, Petteri Pitko och Catalina Vicens) och min övning av *Auprès* har genomförts i tre olika omgångar, fokuserar jag i diskussionen nedan i huvudsak på insikterna från andra övningsomgången, den där jag spelade för Pitko (Pitko 2012 muntl.), och vilken ledde fram till ett konsertframträdande (HKBmus 2012). Det är särskilt intressant att lyfta fram den här övningsperiodens insikter eftersom Pitko hade varit min intervjuperson, och i anslutning till undervisningen kom hans position att förändras. Eftersom jag hade övat in verket på genomspelningsnivå, när jag tog lektionerna för Pitko, kommer jag inte att diskutera första intrycket av det (jämför *Signets*- och *Ó Bach*-kapitlen). Alla Pitko-kommentarer i detta avsnitt som inte har särskild specifikation hänvisar till just spellektionsdiskussionerna, närmare bestämt på Pitkos instruktion av mitt spel. Min

²³⁶ Laitinen (JL 2008: 13) talade om onödiga instruktioner i *Épisode cinquièmes* partitur. Det står exempelvis särskilt med ord att ”tremolo slutar” trots att det ändå framgår ur notationen att tremolofiguren slutar.

övning och mina insikter i anslutning till att jag spelade *Auprès* för Vicens (2013 muntl.) tar jag upp endast kort.²³⁷

Instrumenttyp och stämning

Inför konserten (HKBmus 2012) övade jag parallellt på *Auprès* och *Ó Bach*, verk av samma kompositör men för olika instrument. Påverkan var positiv i den meningen att jag fick inblickar i Jolas skrivsätt för piano och cembalo samtidigt, men från olika håll, vilket gjorde att mycket av den tidigare, på pianospel baserad kunskapen blev ”bestyrkt”. Min relation till instrumenten påverkade min uppfattning om verken, men också tvärtom, så att verken påverkade min relation till instrumentet (Riikonen 2005). Särskilt för cembalon öppnades nya karaktärer och klangvärldar för mig. Den parallella övningen innebar också en större fysisk ansträngning än vad jag väntat mig. I *Ó Bachs* olika löpningar och ”Jolasfigurer” (se nedan) kom pianospelsidiomatiska tekniker till användning, som handens rotation runt sin egen axel, och i regel större rörelser i handled och arm. De större tangenterna och det tyngre anslaget på pianot ger mer träning åt musklerna vid tummens och lillfingrets ”rot” i handen, likaså underarmens muskler. Ett likadant muskelarbete fungerade dock inte vid cembalospel. Mina pianistiska spelrörelser hade redan hunnit vänja sig vid Jolas stil. Då Jolas stil (musikaliska och kompositionstekniska medel) i grunden inte var annorlunda i *Auprès* än i de pianoverk jag spelat, behövde jag skapa en ny relation mellan spelkänsla på cembalo och den visuella notbild och klingande material jag hade framför mig. En annan typ av påverkan, som jag kände igen från övning av andra verk av andra kompositörer, bestod i att jag hade vissa svårigheter att komma i kontakt med pianoklangen efter ett övningspass på cembalo. När det denna gång gällde musik av samma kompositör, var svårigheterna i klangkontakten ytterligare accentuerade. Att byta instrument på andra hållet är för mig i regel lite enklare, eftersom det inte är lika arbetsamt att komma i kontakt med klangen på cembalo som på piano. Det var en av anledningarna till att jag började konserten (HKBmus 2012) med pianospel, och sedan gick över till cembalo och inte tvärtom. Vid bytet från piano till cembalo måste jag modifiera mitt sätt att lyssna, eftersom cembalon har mycket lägre volym än pianot (se även Korhonen-Björkman & Koistinen 2014).²³⁸

Instrumenttypens lämplighet kommer i spel av cembalomusik att diskuteras i mycket större utsträckning än i pianomusik, eftersom det finns många olika instrumenttyper som avviker från varandra: en- eller flermanualiga, olika omfång och olika mängd register; sådana som är tillverkade efter någon historisk modell eller så kallade moderna cembalar.²³⁹ Jolas (1980, 3) noterar mångfalden genom en försäkran om att ”stycket lämpar sig såväl på ett historiskt som ett modernt instrument” (*Cette pièce convient aussi bien au clavecin moderne qu'ancien*).

²³⁷ Om Jolas okändhet vittnar att inte ens Vicens, som är specialiserad på nutida cembalomusik, hade hört talas om kompositören.

²³⁸ Även lyssnaren måste adaptatera till respektive volymnivåer: är öronen vana vid klangnivån hos en stor konsertflygel, kan det först vara svårt att tillgodogöra sig de finare nyansskillnaderna på lägre nivå hos cembalon. Några åhörare till min föreläsningkonsert (HKBmus 2012) påpekade att cembalons klang hade verkat väldigt liten efter att de hört *Ó Bach* spelas på flygeln.

²³⁹ Även äkta historiska instrument förekommer, men de är mindre vanliga. ”Moderna” cembalar är exempelvis Wittmayer.

Det blev aldrig aktuellt att spela *Auprès* på en *clavecin moderne*, utan oftast hade jag möjlighet att spela på en cembalo av fransk typ, vilken på grund av sin klangkaraktär kändes lämplig. Instrument av fransk typ har den långa efterklang, som Pitko hävdade att *Auprès* förutsätter (PP 2008: 6–7). Å andra sidan hade Pitko (ibid.: 14) också påpekat att de klanglängder som Jolas angett är ”teoretiska” (ibid.) i viss utsträckning, för de beror i sista hand på det instrument man har till förfogande. De länge klingande harmonierna har ändå en tilltänkt funktion, då de bildar en bakgrund för figurer i mindre notvärden, något som i Jolas pianostycken förverkligas genom olika pedaler eller så kallade stumma kluster (se även kapitel 5.1). Ett franskt-flamländskt instrument fungerade också för *Auprès*, men ett (hel)flamländskt instrument, som jag provade som ett alternativ för föreläsningsskonserterna, hade fungerat sämre på grund av dess betydligt kortare och mindre klang. En viktigare egenskap än instrumenttypen i detalj var ett tvåmanualigt instrument.²⁴⁰

Jag behövde också engagera mig i val av stämning. Jolas själv tar i *Auprès* partitur ingen ställning till stämningssystem. För min tidigare lärare Polso hade jag av praktiska skäl spelat i någon av de vanliga stämningarna för tidig musik, Vallotti eller Young, det som lektionsinstrumentet råkat vara stämt i.²⁴¹ Jag noterade genast att Pitko stämde cembalon vi hade till förfogande under lektionen i liksvävande stämning, vilken han tyckte att bäst lämpar sig för nutidsmusik; dock kunde det vara motiverat vid en konsert där man spelar både modern och tidig musik att prioritera den stämning (någon tempererad) som är optimal för tidig musik (Pitko 2012 muntl.). Det enda som inte alls skulle fungera för *Auprès* var medeltonsstämning (som ger ett flertal rena terser men på bekostnad av en mycket falsk så kallad ”vargkvint”). Jag reagerade dock på den skillnad i klang och karaktär, som den liksvävande stämningen respektive Vallotti möjliggjorde. Den liksvävande var mer neutral och dissonanserna ”snällare”, medan Vallotti gav upphov till något som jag associerade som en ”snävare” klang som till karaktären var ”ängestfylld”.

När det gäller stämningssystem finner jag en intressant koppling till det som Laitinen (JL 2008: 20) berättade om intonationen – en central del i spel av stråkinstrument – i *Épisode cinquième*. Om de frekventa enharmoniska förflyttningarna i verket anmärkte Laitinen att det inte är helt klart huruvida man borde tänka sig exempelvis tonen ciss och dess (som i *Épisode cinquième* växlar) som särskilt intonerade i vissa harmonier och tonarter, eller om man borde föreställa sig dem i en liksvävande klangvärld. I sin analytext tar Laitinen (2008, 1) avstånd från den senare tolkningen, då han påpekar att *Épisode cinquième* ”inte hör till en liksvävande värld” ([---] *maailma ei ole tasavireinen*). Även om intonation i stunden inte är möjlig på fast stämmda instrument, är tempererade stämningssystem ett slags förutbestämda intonationsmönster, som påverkar vissa tonarter åt ett fördelaktigt, andra åt ett mindre fördelaktigt håll.

²⁴⁰ Tvåmanualiga cembali har två parallella åttafotsregister (ett på vardera manualen) och ett fyrfotsregister, som kan slås av och på genom en spak. Åttafotsregistret klingar på ”rätt” tonhöjd, medan fyrfotsregistret klingar en oktav högre. På motsvarande sätt klingar ett sextonfotsregister en oktav lägre. Fyrfotsregistret oktavverar således ett av åttafotsregistren och ger en briljant klang, utmärkt för vissa karaktärer. Antal ”fot” relaterar till den ungefärliga längden för orgelpipor i motsvarande register.

²⁴¹ Vallotti och Young är i grunden tempererade på samma sätt, men de rena intervallerna hamnar på något olika ställen i kvintcirkeln.

I relation till Laitinens kommentarer om *Épisode cinquième* kan jag tänka mig att val av stämning i *Auprès* är musikerns ställningstagande till antingen en liksvävande eller en tempererad värld.

Registrering och tidsdistribution

Registreringen i cembalospel – huruvida man använder enkla eller dubbla register – påverkas av smak, det instrument och den lokal man har till förfogande. Registreringsvalet i sin tur påverkar förutom klangen också hur verkets form gestaltas.²⁴² I motsats till stämningssystem, som kompositören inte alls kommenterar, ger Jolas en kort notis om registreringen för *Auprès*: den får musikern göra efter tycke och smak (*Suivant la tradition, la registration est laissée au choix et goût de la interprète*; Jolas 1980, 3). Här kan vi se en anknytning till framförandep Praxis i tidig musik: vissa realisationssätt antas det att den sakkunniga, erfarna musikern ska känna till och kunna välja utan att det särskilt behöver stå i partituret. Det är dock kanske värt att reflektera över varför Jolas utelämnat förslag på registrering, då hon i övrigt skriver så detaljerat med föredragstecken. Det kan dels bero på, som hon själv föreskriver, ett ”följande av traditionen” (*suivant la tradition*). Samtidigt kan hänvisningen till traditionen – som musikern antas känna till – vara ett spår av att Jolas inte var så insatt i cembalon som instrument, att hon själv skulle våga föreslå registreringar, vilka kunde påverka musikern i alltför hög grad och i en icke-idiomatisk riktning. Det är också värt att notera att *Auprès* partitur inte har ett enda dynamiskt tecken – avsaknad av sådana är ganska typiskt för cembalomusik.²⁴³ Man kan tänka sig att Jolas på sätt och vis även i och med de uteblivna dynamiska tecknen ”följer traditionen” – särskilt i jämförelse med de i övrigt detaljerade anvisningarna. Men Jolas skrivsätt går slutligen i andra spår än de traditionella. Hennes notation medger i praktiken inte någon möjlighet att förverkliga dynamik genom varierade spelsätt, så som man ofta gör i tidig musik på cembalo. Med varierade spelsätt avser jag att musikern skapar artikulationen och väljer huruvida hon spelar ackord raka (klingar starkare) eller arpeggierar dem (klingar svagare och mjukare).²⁴⁴ Eftersom Jolas skrivit in artikulation och arpeggi så som hon avsett, kan man säga att hennes partitur utgör en färdig realisation av dynamiken.

Registreringen jag först tillämpat i *Auprès* avvek tydligt från Pitkos förslag. Den här registreringen skulle bygga en klangmässigt tredelad form. Avsnitten i långsamt tempo, *Auprès* inledning respektive avslutning (takt 1–27 och 33–41) hade jag tolkat som lyriska och tänkt mig att de ska spelas på ett register, på den nedre manualen. Kopplingen²⁴⁵ av manualerna gjorde jag först i takt 28, och avsnittet i snabbare tempo (takt 28–32) hade jag spelat i enlighet med dess ”rivigare” karaktär på dubbla register.

²⁴² Formen kan påverkas genom att ge särskilda avsnitt eller fraser samma karaktär genom samma registrering. Bruk av endast ett (åttafotigt) register tenderar att lämpa sig – något förenklat beskrivet – för melodisk, lyrisk och långsam musik, bruk av två (där de två parallella åttafotiga registren kopplas samman) passar för mer rytmiska, temperamentsfulla karaktärer, och då man överlag behöver mer ljudstyrka.

²⁴³ Om det finns dynamiktecken i tidig musik, ger de i praktiken ofta ett förslag till registrering.

²⁴⁴ På högkvalitativa instrument (nyttillverkade efter historisk modell) kan även i cembalospel dynamiken påverkas i någon mån genom styrka och snabbhet i anslaget.

²⁴⁵ Koppling innebär att spel på den nedre manualen producerar klang från båda de åttafotiga registren.

De följande notexemplen (4.11, 4.12 och 4.13) visar några detaljer, där registreringen påverkar karaktär och form i *Auprès*. Takt 21–24 (notexempel 4.13) hade varit det enda stället i mitt eget registreringsförslag där händerna spelar på olika manualer: höger hand på den övre manualen, vänster hand på den nedre. Manualerna var inte kopplade. Tanken var att göra den tunna texturen i vänster hand hörbar. Pitko föreslog att manualerna skulle kopplas från början av stycket. I takt 21–24 skulle höger hand spela på den nedre manualen på dubbla register, och vänster hand på den övre manualen. Då skulle högerhandens melodilinje klinga starkare, och dessutom skulle händerna kunna fortsätta på de manualer där de varit precis innan denna passage. Vänster hand skulle flytta ner i slutet av takt 24, och möjliggöra en fortsättning, som Pitko (2012 muntl) beskrev som organisk. ”Organisk” förstår jag som strävan efter musikalisk logik och en enhetlighet där olika fraser och stämmor knyts samman så flexibelt som möjligt. Flyttningen av vänster hand mitt i den sista gruppen av sextondelsnoter krävde extra aktivitet, men ansträngningen hjälpte till att samla energi för takt 25–27 som utgör övergången till det virtuosa avsnittet (takt 28). I den ”organiska” realisationen ter sig övergångstakterna som en lång upptakt till det virtuosa avsnittet.

Den förnyade registreringen gjorde att det inte blev möjligt att utnyttja karaktärsskillnaden mellan de två åttafotiga registren: den nedre manualens mer sjungande och den övre manualens sprödare ton. *Auprès* allmänkaraktär kom att kännas som mer kraftfull. Det virtuosa avsnittet i mitten av stycket fick en ny klanglig dimension, då föreslog Pitko att fyrfotsregistret skulle slås på under en dramatisk åttondelspaus mitt i löpningarna i takt 28 (notexempel 4.11). Det skulle dessutom ge en särskilt ”häftig” effekt om man gjorde en överdrivet kraftfull gest med armen då man slår på fyrfotsspaken så att det hörs ett ”tjong” som resonans ur instrumentet. Tjonget är en ljudeffekt av fysisk karaktär som dessutom ger extra tid i ett parti med virtuost snabba figurer att spela: extra tid hjälper händerna att anpassa sig till nästa figur. Tjonget representerar samma typ av performativt tillägg i verket, ett sådant som inte syns i partituret, och var lik den ”koreografi” jag blev tvungen att göra i *Ó Bachs* inledning, då jag inte sittande nådde att spela på strängarna (se nedan i kapitel 4.3).



Notexempel 4.11. Betsy Jolas: *Auprès*. Mitten av takt 28. © 1997 by Gérard Billaudot Editeur SA, Paris. Printed with kind permission of the publisher.

Notexempel 4.12. Betsy Jolas: *Auprès*, takt 32–33. © 1997 by Gérard Billaudot Editeur SA, Paris. Printed with kind permission of the publisher.

Notexempel 4.13. Betsy Jolas: *Auprès*, takt 21 och 24.²⁴⁶ © 1997 by Gérard Billaudot Editeur SA, Paris. Printed with kind permission of the publisher.

Auprès avslutning (takt 33–41; övergången till avslutningen visas i notexempel 4.12) är tempomässigt dubbeltydigt. Lyssnaren har en känsla av att tempot är långsamt, medan de små notvärdena gör att musikern upplever spelrörelserna som snabba, för de kräver samtidigt både kontroll och aktivitet (se även PI 2006b; kapitel 3.1). Tempot, fjärdedelsnoten på MM 80, är i princip relativt lugnt, och det lugna allmänintrycket förstärks av att händerna knappt alls rör sig i horisontal riktning på klaviaturen. Inom varsitt ackord gör händerna figurer, som låter spontant improviserade, men som är komplext polyrytmiskt noterade. I takt 33 var det en utmaning att förverkliga polyrytmiken så att den inte haltar i tempot 80 per fjärdedelsnot. Dessutom finns det ett *ossia*, ett alternativ för små händer (understa raden i notexempel 4.12). Jag når nätt och jämnt deciman Giss – h i vänster hand, varför jag inte behövde spela alternativet, även om jag provade på det. Då upptäckte jag paradoxalt nog att den var svårare att spela och skulle ha krävt en större hand än vad jag har. Släpper man basnoten så krävs ytterligare kontroll av fingerteknik för att klangen ska behållas. Registreringen här skulle bäst fungera så att högerhandens melodi skulle spelas på nedre manualen, och den ackompanjerande vänstra handen på den övre (PP 2012 muntl.).

De allra första takterna med sin ”fria” tid-rum-notation visade sig vara det mest utmanande partiet i *Auprès* och svårare för mig att anpassa mig till än exempelvis det virtuosa mitt-avsnittet och de besvärliga breda ackorden i slutet. Pitko fäste uppmärksamhet vid den detaljerade tidsdistributionen i varje arpeggio (särskilt de första), så att de skulle få en specifik

²⁴⁶ Takt 22 och 23 består av liknande textur som takt 21. I dem förekommer det också en ny accelerando – ritenuto-gång. Ritenutot försätter i takt 24. Exemplet omfattning har begränsats av upphovsrättsliga skäl.

form. Just här kände jag hur Jolas försökt genom notbilden illustrera hur en improvisatorisk, flexibel karaktär låter (PP 2008: 13). I stället för en ”äkta” improvisation som utmärker *non mesuré*-preludier är uttrycket snarast ett slags representation av improvisation.²⁴⁷ På den praktiska spelprocessens nivå är den intertext, som har improvisationen som startpunkt, kraftigt transformerad. Den improvisatoriska karaktären i *Auprès* uppnås paradoxalt nog genom ett särskilt omsorgsfullt arbete där partiturets föredragstecken prövas och omprövas. Pitkos sätt att åstadkomma den improvisatoriska barockkaraktären baserade sig dock inte bara på ett mekaniskt räknande av tid enligt partiturets tidsanvisningar, utan genom en erfarenhetsbaserad stilkännedom av referensstilen.

Den ”fria” tidshanteringen är varken i *Auprès* eller i de andra Jolasverk, som jag känner på spelandets gräsrotsnivå i verkligheten inte fri utan bunden av en puls, som musikern både ska skapa själv med sekundmarkeringarna som rättesnöre. En angiven klock-tid, som de ”fria” partierna i Jolas musik ofta är noterade med, är enligt min erfarenhet något svårare för den spelande kroppen att komma ihåg än en metrisk puls. I Jolas verk är det just de ”fria” partierna som är mer benägna att försvinna ur fingrarna och ur det minne, där klang och spelrörelser kombineras.²⁴⁸ Det här visade sig konkret i *Auprès* och särskilt i verkets första takter i en situation då jag efter Pitkos lektioner hade närmare ett års paus i övning av verket innan jag spelade det för Catalina Vicens (2013 muntl.). Jag försökte först på intuitiv basis få kontakt med min tidigare fysiska spelkänsla i relation till hur jag kom ihåg den klingande musiken. Det visade sig att intuitionen inte räckte till: jag hade svårt att komma ihåg särskilt inledningen till *Auprès* som tidsbunden kroppslig spelrörelse. Kanske hade övergångarna mellan de arpeggierade ackorden lagrats ”koncentrerade” i mitt minne? Jag behövde också pröva om min relation till notbilden, vilken jag kanske hade läst på basen av de invanda rutinerna med hjälp av vilka jag läser vanlig, metrisk skriven nottext. Då jag återupptog *Auprès* för övning, var nottexten i princip bekant, så att jag kunde tillämpa ett slags översiktsläsning. Samtidigt förlorade jag dock känslan för den kroppsliga spelrörelsen och kom att uppleva de icke-metriska partierna i *Auprès* som mest utmanande. Detta bildade en intressant kontrast mot Pitkos (PP 2008: 8) notis om att ”de två sista sidorna i *Auprès* är ”hemskt svåra [---] att det är så virtuost att det helt enkelt är jättebesvärligt.”²⁴⁹

Mina erfarenheter av att åter möta med nottexten i musik som jag spelat tidigare bekräftade för mig vad jag tidigare upplevt och diskuterat: att notbilden i Jolas musik *i princip* visar hur musiken låter, när musikern övat in dem. *I praktiken* räcker det inte med en detaljerad känne- dom om notationen: ett tillfredsställande resultat nås inte genom att försöka omvandla not- bildens visuella gestalt till en klanglig gestalt. Övningsarbetet behöver göras via ett personligt engagerat fysiskt arbete och lyssningsarbete. Följande tanke slog mig: om notationen i *Auprès*

²⁴⁷ Wahlfors (2013, 324) talar om ”representation av virtuositet”.

²⁴⁸ Jag har upptäckt att även metriskt skrivna delar i Jolas musik har en större benägenhet än min genomsnittsrepertoar att ”försvinna ur fingrarna”. Detta visade sig exempelvis i *Signets* och *Ó Bach*, vilka jag tagit upp och övat om efter en längre paus.

²⁴⁹ [---] ne kaks viimestä sivua on niin kauheen vaikeita [---] Et se on tosi semmonen virtuoosinen siis yksinkertaisesti se on tosi hankala.

kunde skrivas om så att den påminner *non mesuré*-preludiernas notation, skulle den i så fall ge näring åt andra, kreativa övningssätt?²⁵⁰

Barockkontext under konstruktion

Pitko hade knutit särskilt inledningen till *Auprès* med ett specifikt d-mollpreludium av d'Anglebert (PP 2008: 6–7). I anslutning till min egen övning ville jag skapa en personlig praxisbaserad relation till känslan av släktskap mellan fransk cembalomusik, särskilt *non mesuré*-preludierna och *Auprès*. Som Pitko, gjorde jag det i ett konsertprogram, då jag spelade *Auprès* och Couperins svit C-dur efter varandra på min föreläsningskonsert (HKBmus 2012). Här diskuterar jag det C-durpreludium *non mesuré*, som sviten inleds med (se notexempel 4.14).²⁵¹ Den lyriska karaktären i detta preludium, samt Pitkos berättelse om *Auprès* kontaktytor med fransk barockmusik, gjorde att jag först strävade efter en lyrisk *Auprès*-inledning, spelad på ett register på den nedre manualen (se ovan). Genom spel på ett register smälter den enstämmiga melodin in i harmonin.



Notexempel 4.14. Louis Couperin: Preludium C-dur, inledning. Typsatt efter faksimilutgåva.

Efter Pitkos instruktioner spelade jag nästan hela inledningen på två register, både melodin och de ackompanjerande ackorden. Min uppfattning om inledningens karaktär ändrades: den framstod inte som lyrisk; i stället fick den en deklamatorisk och recitativlik karaktär. Harmoni och melodi kom att separeras, särskilt genom den tredimensionella klangkänsla som jag fick genom att flytta över några utvalda, kortare och lättare arpeggioackord i takt 3–4 till den övre manualen.²⁵²

Efter den nya registreringslösningen fungerade inte sambandet mellan Couperin och *Auprès* på det sätt som jag hade planerat. När klangförbindelsen blev svagare, kom harmoniernas olikheter mellan de två verken att understrykas: i jämförelse med de konsonanta C-durharmonierna i Couperin tedde sig *Auprès* dissonanser som spöklika, som förvrängda minnesbilder. Mer gemensamt såg jag dock i tonupprepningarna (se notexempel 4.10), vilka jag upplevde som karakteristiska och ”talande” uttryck. Hos Couperin är det ju upp till mu-

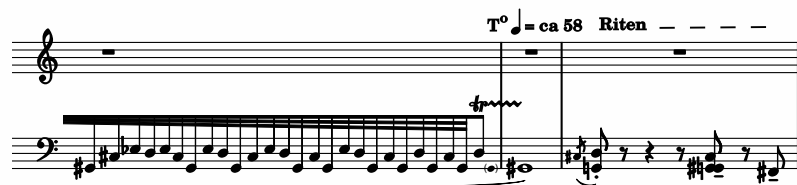
²⁵⁰ I *Trois études campanaires* (1973) har Jolas faktiskt imiterat barocknotation, vilket jag dock betraktar som ett enstaka experiment. Även Kallionpää (MK 2006b: 19) noterade att ”för henne [Jolas] har det verkligen betydelse hur det är skrivet” (*sille [Jolasille] todella merkilsee se et miten se on kirjoitettu*).

²⁵¹ Det är värt att notera att *non mesuré*-preludier kan se mycket olika ut i olika utgåvor och att de reflekterar typsättarens tolkning. Notera också att sviten jag hänvisar till och som jag spelade inte står i faksimilutgåvan (det så kallade Bauyn-manuskriptet) i den ordning som den ofta spelas på konserter idag. Cembalister spelar ofta ur l'Oiseau Lyres utgåva, där denna svit kallas ”Suite 5”. Se närmare Couperin, Louis i avhandlingens källföretckning.

²⁵² Jag hänvisar här till andra raden i partituret (Jolas 1980, © 1997 Gérard Billaudot). Notexempel har utelämnats av upphovsrättsliga skäl.

sikern att forma fraserna och skapa rytmens exakta gestalt, medan Jolas har så att säga gjort detta arbete i förväg. Känslan av ”onödiga” instruktioner (JL 2008: 5, 13; se ovan), nådde en kulmen just i anslutning till *Auprès*: jag tänkte något frustrerat att skulle kompositören inte kunnat lita på att musikern klarar av att producera ett tillfredsställande resultat utan de detaljerade anvisningarna.

För framträdandet i registreringen som Pitko föreslog fann jag dock den ”bakvända” ordningen mer naturlig, alltså att jag spelade först *Auprès*, sedan *Couperin*. *Auprès* avslutning, de samtidigt öppna och dissonanta harmonierna som spelas alltså med en hand i statisk position på tangenterna, utmynnar i en så kallad Jolasfigur (presenteras närmare i nästa kapitel). De försvinner ut i ”intet”, då Giss-tonen i basen, som kvarstår ända sedan takt 33 (se notexempel 4.12) och som har orgelpunkt-karaktär, släpper taget och byts ut mot ett Fiss, samtidigt som texturen förtunnas (se notexempel 4.15). *Auprès* drunknar i sin kromatik. Bara en ton blir kvar till sist. Det är en särskild utmaning att få Fiss'et att klinga tillräckligt länge. I den här programordningen fick jag intrycket att *Auprès* i sin avslutning lämnar något olöst, oförklarat, och att dissonanserna kräver en upplösning och fortsättning i ett annat verk, exempelvis just i form av en varmt klingande C-durarpeggio i en lämplig tidig musikstämning och frekvens (415 Hz). Kanske jag ändå upplevde kontrasten mellan *Auprès* och Couperinsvitens klanger och karaktärer så markant att det vid just den här föreläsning-konserten kändes naturligt att ha ett talat inlägg emellan som brobyggare. För mig, som musiker, fortsatte *Auprès* avslutningsharmoni att klinga i mina tankar, men upplevelsen för lyssnarna kan ha varit annorlunda.



Notexempel 4.15. Betsy Jolas: *Auprès*. Avslutning. © 1997 by Gérard Billaudot Editeur SA, Paris. Printed with kind permission of the publisher.

Sammanfattningsvis kan man säga att *Auprès* relation till franska preludier inte blev för mig lika intakt som för Pitko, och inte lika rättfram som jag uppfattat *Signets* relation till Ravels pianomusik. Cembalon som periodinstrument hade först inbjudit till en tolkning där associationer till tidig musik särskilt efterlyses, till och med skapas, detta förstärkt med kunskap om Jolas ”tillbakablickande” i musikens förflutna. Relationen mellan *Auprès* och *non mesuré*-preludierna var dock mer indirekt än jag väntat mig. Det kanske också berodde delvis på att den koppling jag försökt göra till just Louis Couperins musik stötte på Couperins i grunden *italienska* stil, i jämförelse med d’Angleberts stil som är mer karaktäristiskt fransk, oberoende av om notationen är *non mesuré* eller *mesuré*.²⁵³ Men också på grund av min spelerfarenhet av

²⁵³ Cembalisten Minna Hovis kommentar till den föreliggande texten.

andra Jolasverk identifierade jag i *Auprès* lika mycket Jolas ”egen stil” som inlåning från tidigare stilar.

Även min relation till cembalon som instrument förändrades genom *Auprès* (se även Riikonen 2005), då min upplevelse av samband mellan instrumentets karaktär och tidiga musikstilar bröts. Kopplingen mellan *Auprès* och Couperinsvitens preludium skapades kontextbundet, inför ett särskilt konsertprogram under särskilda omständigheter, vilka påverkades av det instrument som fanns till förfogande, stämning, och till och med konsertens tema. Snarare än som en intertext fungerade tidig musik som inspiration, hjälp och startpunkt för mitt arbete med *Auprès* (se även Wahlfors 2013, 253). Kopplingen till *non mesuré*-preludier fungerade kanske som en ”strukturell trop” (Kramer 1990) tillämpad på spelerfarenhet.

4.3 Bach-punkter och virtuositet

4.3.1 Förväntningar och förutsättningar

Betraktar jag mitt mångåriga projekt att öva Betsy Jolas musik hittills, befinner sig *Ó Bach* i slutet av processen. Vid det skedet hade jag hunnit inhämta en hel del repertoar- och stilkännedom om Jolas musik, och därför hade jag större förväntningar inför övningsperioden och verket än jag hade haft tidigare. En av anledningarna till att jag inkluderade *Ó Bach* i min Jolasrepertoar var att jag var intresserad av Jolas nyare pianokompositioner. En för mig själv betydelsefull detalj i sammanhanget var att *Ó Bach* hade komponerats fyra år efter att jag övat mitt första Jolasverk (*Signets*): kompositioner har alltså tillkommit i realtid parallellt med mitt forskningsarbete (se även inledningen till kapitel 3).

Redan det första ögonkastet på partituret avslöjade för mig att *Ó Bachs* nottextur avviker från Jolas tidigare kompositioner i vissa avseenden. Nottexten gav bland annat intrycket av att vara mycket striktare: den gav inte uppenbart associationer till frihet och sådana improvisatoriska drag, som utmärker flera av de verk jag spelat tidigare. Trots det strikta intrycket var notbilden ännu mer fragmentarisk än i de Jolasverk jag spelat tidigare. Ett oroligt och plottrigt allmänintryck med stora hopp över klaviaturen var det huvudsakliga intrycket över långa partier. Samtidigt upptäckte jag att *Ó Bach* är ett mer krävande stycke än de Jolasverk jag spelat tidigare, dels på grund av dess omfattning, men också för att jag inte på basen av partiturets visuella gestalt kunde lika enkelt som vid de andra verken få en idé om den fysiska spelkänslan på tangenterna.

De yttre omständigheterna för övningen av *Ó Bach* avvek från de omständigheter i vilka jag övat övriga Jolasverk, och hjälpte mig inte direkt att få en uppfattning om den fysiska spelkänslan på tangenterna. *Ó Bachs* övning var utspridd över en förhållandevis lång, icke sammanhängande period. Perioden inleddes i oktober 2011. Under vårvintern 2012 hade jag ett föredrag och ett övningsframträdande. Därefter följde ett avbrott i övningen mellan maj och augusti 2012, och jag återtog stycket i augusti 2012 för att spela det på en offentlig konsert (en föreläsningkonsert) i oktober 2012 (HKBmus 2012). I jämförelse med mina

tidigare möjligheter att öva, med generös tillgång till flygel, och ganska gott om övningstid dagligen, var de tre första övningsmånaderna av *Ó Bach* spartanska: bara lite övningstid (30–45 minuter) ett vanligt piano (inte flygel), på vilket jag dessutom mestadels var tvungen att öva digitalt, med silent-funktion. Detta gjorde att *Ó Bachs* klangvärld inte öppnade sig för mig i det första övningsskedet: klangen av silent-pianos programvara i hörlurarna var platt och intetsägande. (Korhonen-Björkman DB 2012.) Jag övade dessutom väldigt lite, i praktiken inte alls, på andra pianoverk vid den här tidpunkten, vilket naturligtvis påverkade min allmänna ”pianospelskondition”. De här omständigheterna gjorde att den första tiden av *Ó Bachs* övning var strävsam och oinspirerad, om än relativt regelbunden. Relationen till notationen ändrades då jag fick möjlighet att öva akustiskt på flygel. Den senare delen av *Ó Bachs* övningsperiod påverkades också av mitt cembalospel och *Auprès*, som övade inför föreläsningkonserten parallellt med *Ó Bach*.

Min övningsprocess karakteriserades också av en obekväm känsla av att inte kunna placera *Ó Bach* i en lämplig genre. Det Bach-material som Jolas använde verkade kollidera med den pianotextur jag spelade. Till följd av detta identifierade jag två genrer för *Ó Bach*: verket framstod både som ett humoristiskt hommage – en blick i musikens förflutna genom Bach-intertexter – och ett virtuost tävlingsstycke. *Ó Bachs* titel, och Bach-citatet i partituret, riktade mina förväntningar mot ett likadant grepp på referenskompositören och spelrelaterade intertexter som jag funnit i *Signets. Hommage à Ravel*. Tolkningsförutsättningarna för intertexterna i *Ó Bach* är dock inte likadana som för *Signets* Ravel-intertexter. I *Signets* är intertexterna inte namngivna, och förutsätter att uttolkaren har kunskap om Ravelverken. Hänvisningen till J.S. Bach i *Ó Bach* är däremot explicit given, understruken genom återtrycket av orgeltoccatans (BWV 564) inledningstakter i *Ó Bachs* partitur. I motsats till *Signets* allvarsamma *hommage*, där de musikaliska hänvisningarna används varsamt och diskret, är *Ó Bachs* Bach-relation av lättsam karaktär. En av nycklarna till identifieringen av den humoristiska attityden är utropstecknet, (*Ó Bach!*) vilket jag alltså i huvudsak inte skriver ut i den löpande texten för läsbarhetens skull.²⁵⁴ Utropstecknets effekt är motsatsen till det hyllande ”ô”: det drar ner hyllningsobjektet från dess piedestal.²⁵⁵

Om virtuosgenren ska det nämnas att *Ó Bach* är komponerat för 2007 års tävling Marguerite Long – Jacques Thibaud i Orléans. Jolas har komponerat en mängd sådana här tävlingsstycken, så att de till och med kan betraktas som en genre för sig. De flesta av Jolas tävlingsstycken, bland annat *Pièce pour, Auprès* och *Episode cinquième* är komponerade för musikhögskolors årsexamina, som likt tävlingar också kallas *concours*. Tävlingen Long – Thibaud är däremot en internationell tävling, där svårighetsgraden på beställningsverk bör vara ett nummer större än i de interna tävlingarna. Redan mina första övningserfarenheter av *Ó Bach* bekräftade att så är fallet.

²⁵⁴ Då jag skriver ut titeln med utropstecken, har jag dock valt att inte följa den franska kutymen att skriva ett mellanslag före utropstecknet (jfr fotnot 204).

²⁵⁵ Titeln i Jolas konsertfantasi *O night oh ... !* för piano och kör (2001) kan spåras till Shakespeares texter, varför ”O”et får en helt annan karakteristik än i *Ó Bach*. Om ”Shakespeares ’O’,” se Smith (1999).

Informationen om att *Ó Bach* är komponerat som ett tävlingsstycke är vid sidan av titeln en av de få verbala informationstexter som står i partituret. Jag kan inte säga hurvida texten i just det fysiska partituret påverkade min tolkning så att *Ó Bach* började profileras för mig just genom de två genrerna. Sannolikt hade jag kommit över informationen på andra ställen. En videoinspelning jag fann på You Tube från själva tävlingen var min första lyssningserfarenhet, och påverkade sannolikt också att jag i mina tankar placerade *Ó Bach* på en tävlingsestråd, där unga pianovirtuosers prestationer granskas och jämförs.²⁵⁶ Informationen om tävlingen gav mig hur som helst en förklaring till varför Jolas verkade ha skrivit vissa tekniskt utmanande detaljer på ett annorlunda och mer krävande sätt än i de verk jag spelat förut.

Av de två verk som analyseras genom mitt eget spel, men utan intervjuer, avviker analysen av *Ó Bach* från *Signets* analys i och med att jag för *Ó Bachs* del inkluderar observationer som kommit under övningsprocessen och som knyter till en särskild övnings- eller konsert- erfarenhet. (För *Auprès* och *Mon amis* del möjliggör en kronologisk indelning i intervjuer och egen övning processens betraktelse.) Anledningen är det kortare tidsmässiga avståndet mellan övning och analystextens produktion (se inledningen till kapitel 4), men en ännu viktigare orsak är att *Ó Bach* helt enkelt avviker betydligt från de andra verken som analyseras. *Ó Bach* är mer omfattande. Den klingande längden är ungefär den dubbla jämfört med de andra verken som analyseras här. Mängden nottext är ytterligare större (12 sidor i Leducs utgåva) eftersom en större andel av verket spelas i snabba tempi i motsats till *Signets*, *Auprès* och *Mon ami*.²⁵⁷ Omfattningen i sig kräver mer fysisk övningstid och fysisk uthållighet, och vissa tekniskt krävande detaljer påverkar musikerns – i det här fallet mina egna – analytiska observationer. Jag har gjort ett schema över *Ó Bachs* form som helhet (se Tablå 4.1). Nottextens material måste granskas med avseende på hur Jolas hanterar den aktuella Bach-intertexten – de första takterna ur Bachs Toccata, Adagio och Fuga för orgel, BWV 564. Genretänkandet återspeglas i kapitlets struktur: ”Bach-punkter” diskuteras i kapitel 4.3.3. och virtuositet (som har huvudvikten på speltekniska utmaningar) i kapitlen 4.3.4 och 4.3.5. Denna struktur är dock inte avsedd att vara kategorisk, för vissa notiser om speltekniska utmaningar tas upp även i anslutning till Bach-punkterna.

4.3.2 Oregelbunden, situationsbunden form

Formen i *Ó Bach*, liksom i Jolas musik i allmänhet, kan karakteriseras med ordet ”oregelbunden”. För att beskriva särdragen i *Ó Bach* finns det dock skäl att diskutera formens situationsbundenhet och flexibilitet, vilka beror på övningsfas och hurvida man betraktar den ur musiker- eller lyssnarpespektiv. Jag talar om ”form” för enhetlighetens skull: med form avser jag ”storform” eller verkets helhet, medan ”gestalt” används då jag diskuterar ut-

²⁵⁶ Inspelningen med Antoine de Grolée är på <https://www.youtube.com/watch?v=30P7wS0oDg4>. Senast lyssnat av författaren 25/1 2016.

²⁵⁷ Mitt framförande av *Ó Bach* (HKBmus 2012) tog ca 9’30” minuter, något längre än det som Jolas anger i partituret (9’).

formningen av mindre detaljer, exempelvis den startande figurens relation till orgeltoccatans första figur (se nedan).²⁵⁸

För att beskriva formens helhet tillämpar jag, som för *Signets* och *Auprès*, begreppet avsnitt. I *Ó Bach* avser avsnitten enheter av samma karaktär och med samma spelteknik. Enheterna avgränsas från följande avsnitt genom ett tempobyte eller paus. Pauser i båda händernas stämmor är särskilt tydliga gränsmarkörer. Gränser skapas också, vilket är typiskt för Jolas, av att det står ett diminuendo samtidigt som texturen blir tunnare, och det blir ett ”försvinnande”, en sorts fade out-effekt. Rörelsen stannar dock inte helt. Ett annat sätt är bryska avklipp *subito*, efter rytmiska figurer, exempelvis den markerade ”knackningsfiguren” (se nedan). Andra tydliga gränsmarkörer är ”andningstecknet” (ett kommatecken), som ibland finns i anslutning till fermater. Tempobytena visade sig ofta sammanfalla med ställen där det speltekniska greppet ändrades. Notexempel 4.16 visar avsnitt 1 i sin helhet. Avsnitten grupperas till så kallade större helheter (se Tablå 4.1).

Ett avsnitt i sin tur består av flera gester, som är både speltekniska och musikaliska.²⁵⁹ Gesternas längd varierar, men i genomsnitt är de 2–4 takter långa. Tolkningen av omfattningen av en gest kan variera situationsbundet, för gränsställena mellan gesterna beror på fraseringen i musicerandet och den fysiska spelrörelsen. Exempelvis första raden till och med strängnotstakten (fram till takt 5, se notexempel 4.16) kan betraktas som en gest, men man kan lika gärna tolka de första fem tonerna som den första gesten.²⁶⁰

Avsnitten i *Ó Bach* illustrerar både oregelbundenheten och situationsbundenheten: oregelbundenheten så att avsnitt är enheter av varierande omfattningar, och situationsbundenheten så att min tolkning av avsnittens gränser varierade under övningsprocessens gång. Tolkningsvariationen gällde inte endast gränsställenas existens, utan även deras styrka: vissa gränser, som tidigare känts som branta, tedde sig lindrigare efter en tid; men det kunde också gå tvärtom. Det var intressant att trots Jolas detaljerade anvisningar var det möjligt att genom olika spelsätt påverka just gränsställenas karaktär i en större utsträckning än vad jag funnit möjligt i de Jolasverk jag spelat tidigare.

Eftersom *Ó Bach*-analysen kommer att diskutera flera aspekter i verket, kommer jag inte att ta upp flera varianter av avsnittens organisation. Tablå 4.1 nedan, som baserar sig på min övningsdagbok (Korhonen-Björkman DB 2012), illustrerar en variant: min uppfattning om formen i inledningsskedet av min övningsprocess. Då verket är relativt omfattande och även tekniskt krävande, behövde jag organisera helheten på något sätt i mina tankar innan fingrarna hade lärt sig sina rörelser. I det tidiga övningskedet fann jag gränsställena mellan olika avsnitt uttryckligen på basen av övningens rytm: i allra första början brukade jag ägna ett övningstillfälle åt en viss överkomlig helhet. Det visuella intrycket av partituret påverkade

²⁵⁸ Jämför med Rinks (2002, 48) *shape* (se kapitel 2.4.4).

²⁵⁹ I musik som inte baserar sig på funktionella harmonier kan de speltekniska definitionerna och alternativa begrepp på mindre enheter vara bättre fungerande än ”fraser” som kan definieras exempelvis genom kadenser.

²⁶⁰ Det tidiga pianostycket *B for Sonata* (1973) är jämförelsevis ganska ”råbarkad” och kantig. Samma karaktär har cembaloverket *Autour* (1973; se PP 2008: 4, 17). Av *B for Sonata* finns det en kommersiell inspelning med pianisten Claude Helffer (1922–2004).

mig i högre grad än i de Jolasverk jag spelat förut. Nottextens utseende gav mig med andra ord de första riktlinjerna för att finna musikaliskt och övningsmässigt meningsfulla helheter.

Tablå 4.1. Ó Bachs form och karakteristiska avsnitt.

Större helheter	Avsnitt, beskrivning	Taktnummer
1	4 avsnitt av inledande karaktär. De liknar varandra, eftersom den grundläggande speltekniska texturen är oförändrad. Texturen kan karakteriseras som ”orolig” och ”hoppig”.	1–13, 14–32, 33–44 samt 45–53
2	1 avsnitt. Det första ”lugna” avsnittet, med gradvis ökande ”orolighet”, avslutas i de för Jolas typiska ”dimmiga” smånotsfigurerna, vilka ofta är så kallade Jolasfigurer (JF), alltså mellanformer av drillar, tremoli och löpningar.	54–67
3	2 avsnitt. Först ett övergångsavschnitt, som jag kallade ”bro”, som övergår i det så kallade ”enkla temat”, vilken i sin tur övergår i ett accelerando genom en ”drilldusch”, ett kort virtuost avsnitt i tempot vif, efterföljd av en övergång i <i>modéré</i> .	”Bro” 89–96 Det ”enkla” temat, 97–105
4	2 avsnitt. Det andra ”lugna” avsnittet, med JF ingår, samt den dramatiska toppen med ökning i tempot.	Lugnt avsnitt, 126–141 Virtuost avsnitt, 141–158
5	3 avsnitt. En ”bro”, karaktären av upptakt, det tredje och sista ”lugna” temat. Liten ”bro”, takt 170–171.	Bro, 159–161 Lugnt avsnitt, 161–169
6	2 avsnitt: 1) Brutna ackord, JF, drillar. 2) Hamrande, ”prokofjevskt” avsnitt, avslutas med toccata-löpning (se nedan).	172–190 190–204

”Formkartan” (jfr motsvarande hos Clarke & al. 2005, 42), som jag presenterar i Tablå 4.1, fungerar som en referens och orienteringshjälp i analysen som följer. Till skillnad från Cooks ”formkarta” för Bryn Harrisons *étre-temps* (ibid.), som eftersträvar en relativt ”stabil” presentation, poängterar jag situationsbundenheten i min formbeskrivning. Siffrorna 1–6 i Tablå 4.1 markerar de större helheterna, som alltså kan bestå av ett eller flera avsnitt. Avsnitten och deras huvudkaraktärer beskrivs i den mittersta kolumnen. Min uppfattning om de större helheternas omfattning samt avsnittens placering inom dessa förhöll sig relativt oförändrad genom hela övningsperioden.

Särskilt situationsbundna var de gränsställen som finns mellan de fyra avsnitten i helhet nr 1, där den grundläggande speltekniska texturen bibehålls. Variationerna kunde bero på en föränderlighet i tidsanvändningen på mikronivå vid olika övningsomgångar, och på vilken fas i den totala övningsprocessen jag var; hur smidigt jag förflyttade mig mellan avsnitten och hur mycket tankeverksamhet övergångarna mellan avsnitten kräver. Rinks (2002, 48) begrepp *shape* kunde eventuellt illustrera en sådan här föränderlighet i formen. Notbilden i Ó Bach ger en hel del vinkar om avsnittens och de större helheternas ungefärliga placering,

men, som mina erfarenheter visade, var gränserna inga tunga formskapare vare sig för lyssnaren eller för musikern på längre sikt. Det kunde kanske i så fall sägas att musikern skapar och modellerar formen under övningsprocessen, inte försöker realisera en form, som analyserats i förväg (se även Rink 2002, 37–39).

När det gäller gränsställena mellan avsnitten finns ännu skäl att notera de olikartade resultat, som spelandets och lyssnandets perspektiv kan ge på exakt samma framförande (jfr Cone 1968, se kapitel 2.4.1). För *Ó Bachs* del fungerade jag som lyssnare i huvudsak då jag själv lyssnade på mina egna övnings- och konsertinspelningar (HKBmus 2012).²⁶¹ Dessutom hade jag en referens att lyssna till på You Tube (se ovan). Ur mitt lyssnarperspektiv gav gränställena i allmänhet inte något särskilt tungt och betydelsefullt intryck. Det enda undantaget var den gräns som skapas av den fysiska aktiviteten i strängnotstakten mellan startcell och resten av stycket, men där verkade gränsens vikt vara knuten till just mitt framförande och mina fysiska förutsättningar (se vidare nedan). Mitt inne i musicerandet hade jag däremot upplevt även sådana gränser som betydelsefulla som kräver spelteknisk omställning, samt fungerar som viloställen i mikroformat.

4.3.3 Bach-punkter

Beståndsdelar ur orgeltoccatan

Det Bachverk som *Ó Bach* hänvisar till avslöjas direkt genom att ursprungscitatet är tryckt i partituret (se notexempel 4.16). Jag behövde inte börja genom att spåra själva verket: jag kunde börja direkt genom att ställa frågan om *hur* Johann Sebastian Bachs orgelverk Toccata, Adagio och Fuga i C-dur, BWV 564 skulle gestaltas i *Ó Bach*. Att den första takten ur BWV 564 står i partituret är anmärkningsvärt, eftersom det är ovanligt för Jolas att ge så explicit information. De första tonerna är c^2 , e^2 , g^2 , h^1 och f^2 , vilka Jolas hanterar skoningslöst fritt: noterna plockas isär till en oigenkännlig form, de sprids över hela klaviaturen. Men hur använder Jolas resterande delar av den citerade orgeltoccatan?

²⁶¹ Jag diskuterar musiker- och lyssnarpositioner närmare i kapitel 5. Jag påminner här om att jag även beaktar att musikern lyssnar i anslutning till sitt spel – lyssnande och spel är inte i den meningen motsatta verksamhetspositioner – men för enkelhetens skull definierar jag ”lyssnarens position” som det läge då man uttryckligen inte är i fysisk kontakt med instrumentet.

Om vi betraktar Bachtoccatans andra grupp av fem toner, ser vi direkt att det är en variant av den första figuren. Därefter kommer det en löpning, en skala bestående av 32-delsnoter, samt en avslutande figur, som i avseende på notvärden kan betraktas som en spegelvändning av de första två figurerna. Oktaven c^1-c är ett abrupt slut hos Bach, en stark kadens. I Jolas nottext ser vi ingen omedelbar dubblering av den första figuren. Däremot har vi en tonuppreppning av tonen g , vilken avslutas genom spel på strängar inne i flygeln (i takt 5). Jag tolkar tonuppreppningen som en Jolas-idiomatisk ersättare för den dubblerade startfiguren. Olika sorters tonuppreppningar är karakteristiska för Jolas (se exempelvis i anslutning till *Signets*), de förekommer som långsamma uppreppningar, snabba repetitionsfigurer, eller i olika former av drillar och tremoli (se ”Repetitiva figurer” nedan).

Takt 5 som spelas på strängarna (g^1 motsvaras av tre strängar inuti pianot) orsakade en del huvudbry och tekniska utmaningar för mig. Det är den enda förekomsten av så kallade icke-traditionella, avvikande spelsätt i Jolas pianoverk som jag har stött på genom egen spelupplevelse.²⁶³ Jag uppfattar den icke-traditionella tekniken just på grund av sin ovanlighet som betydelsefull. Strängen i *Ó Bach* hanteras med precision, i motsats till de varierande spelteknikerna i Crumbs musik (se Mali 2004). Kristiina Junttu (2012 muntl.), som jag tog två lektioner av i övningskedet av *Ó Bach*, instruerade mig att knäppa tonerna turvis på de två yttersta strängarna av g -tangents tre strängar. Denna teknik möjliggjorde ett rytmiskt framförande och minimerade risken för missar. Vid en övning år 2014 visade det sig dock att jag läst (och spelat) fel: enligt en fotnot i partituret ska endast den första noten på strängarna knäppas (*pincer*), resten ska knackas (*tapoter*), alltså lätt slås med fingertoppen. Särskilt tonerna som ska knackas är svåra att få att klinga.

För att kunna nå g -strängarna behövde jag göra två saker: dels stiga upp, dels göra mig av med notstället.²⁶⁴ Junttu (2012 muntl.) föreslog att jag skulle spela alla de inledande takterna (1–4) med notstället nedfällt. Vid takt 5 skulle jag stiga upp och sträcka ut armen över det nedfällna notstället, efter strängspelet skulle jag plocka med mig notstället och ställa upp det, sätta mig ner och fortsätta spela. Att placera notstället längre fram, en annars användbar lösning då man måste manövrera strängarna, kändes inte heller meningsfullt för dessa enstaka toner, eftersom det ändå inte hade hjälpt mig att nå strängarna sittande. Uppstigningskoreografin var inte möjlig att göra obemärkt. För ett smidigt resultat i framförandet var Junttus (ibid.) lösning att medvetet integrera den fysiska gesten med verket; tänka sig att den utgör en del av notbildens, och låta notställets upplösnings ta den tid det tar. En sådan manöver resulterar dock i ett större fysiskt och psykologiskt glapp mellan takt 5

²⁶³ Spel på strängar är redan så etablerat i nutida pianomusik att det inte kan betraktas som särskilt uppseendeväckande. Ändå brukar man med icke-traditionella tekniker för pianospel mena just spel på strängar. Man kunde kanske betrakta kombinationen av sångröst och pianospel, så som den yttrar sig i *Mon ami* (kapitel 5) också som en ovanlig ”spelteknik”. I Jolas musik tenderar de ovanliga spelteknikerna i all sin sällsynthet att sträva efter en tämligen friktionsfri integrering med de vanliga teknikerna: de är inget som ska chockera och väcka uppseende.

²⁶⁴ Det här beror delvis på instrumentet: på en del flyglar ligger mittbalken särskilt besvärligt till i relation till g^1 .

motiv, men är samtliga en helton större än hos Bach. Tönen d hörs dock knappt eftersom den spelas i nyansen **ppp** och försvinner i pedalklangen i anslutning till det snabba crescendo som görs.

I takt 8–9 förekommer det också en drill, vilket jag i en Jolas-kontext betraktar som en variant på tonupprepning. Formeln startfigur – tonupprepning var bekant från startcellen. En skala följer i takt 11, denna gång i form av en så kallad toccata-löpning (beskrivs utförligare nedan). Men strax innan, i takt 10 har det förekommit ett robust avklipp, en rytmisk figur i basen, som också visar sig vara ett återkommande element. Figuren spelas i basregistret och efterföljs av paus. I figuren ingår oftast sextondelsnoter och accentuerade noter. Den är till sin karaktär bestämd och gör ett avbrott i musikens flöde; i vissa former är den nästan brutal. Jag associerar figuren till det abrupta slutet i den del av Bachs Toccata, som visas i *Ó Bachs* partitur, och ser även samband till de två första figurernas rytm (två 32-delsnoter, en 16-delsnot + paus).

Precis som toccata-löpningarna sticker de här rytmiska avslutningarna ut mycket ur den plastiska texturen. Pausen bör betraktas som en integrerad del av figuren och måste upplevas aktivt då man spelar, eftersom den påverkar både artikulationen av figurens sista ton och följande figur. Själv associerar jag rytmen och dess artikulation med en ”dörrknackning”. Det är som om Bachs gestalt plötsligt är närvarande och gör sig påmind, som Junttu (2012 muntl.) uttryckte det. ”Knackningsfiguren” är enklare att identifiera på basen av fysisk spelkänsla och klang än notbildens likheter. I notexempel 4.17a (takt 32) finns en som är relativt tydlig. Se även slutet av notexempel 4.23.

Följande notexempel visar ett par variationer av startcellen. I notexempel 4.17a visas en startfigur med ”écho” (takt 29, vänster hand), tonupprepning och knackningsfigur. I notexempel 4.17b, som visar en kantig och extrem variant, är startfiguren (takt 74) utbredd över en stor del av klaviaturen, och det följs åt av ett eko av startfiguren i samma takt. Tonupprepningen förekommer först i form av en drill, och accentueras därefter av ett tremolo.

(a)

(b)

Notexempel 4.17. a) Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 29–32. b) Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 74–77. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Ur det tidigare notexemplet (4.16) ska vi ännu granska takt 14–17. I dem förekommer det en särskilt intressant variant på orgeltoccatans inledande figur. Här finns alla toner i rätt oktavläge, men rytmiskt isärplockade och utsuddade med dissonanta harmonier. I takt 14 finner vi ett c^2 , i inledningen av takt 15 ett e^2 , bägge två i forte och den senare även accentuerad. Den resterande delen av figuren finns i takt 15, som slutdelen av en kvintol. Notera ännu skalan i takt 15–16 samt de utspridda a^1 , h^1 och d^2 i höger hand i takt 16. De härstammar uppenbarligen från orgeltoccatans andra figur. I takt 17 fortsätter figuren, med det enda undantaget att g^1 har bytts ut mot ett $fiss^1$.

Den upprepning som ingår i en övningsprocess har påverkat min tolkning av olika förekomster av orgeltoccatans delar. Vid sidan av övningens upprepningar påverkade dessutom kunskapen om Jolas *hommages discrets* min tolkning. Jag fick däremot ingen hjälp av spelkänslan på samma sätt som jag fått för Ravel-intertexterna i *Signets* (kapitel 4.1), eftersom *Ó Bach* och Bachs orgelverk är skrivna för olika instrument.²⁶⁸

Toccatans inledning är en kärna som Jolas kompositionstekniskt använder sig av för utvecklingen av ett virtuost tävlingsstycke; citatet formas om och utnyttjas för att skapa Jolas eget tonspråk. I hennes nottext transformeras den i andan av ”avant garde fragmentation” (Thurlow 2003; se ovan), nästan till oigenkännlighet: startfigurerna förvrängs i rytm och oftast i tonhöjd, skalan får olika former och tempi (och kan till och med gå uppåt, som vi ser i de virtuosa avsnitten nedan). Lyssnaren behöver inte engagera sig i sådana här dolda strukturer, och i princip kan även musikern klara sig utan dem, om man följer de detaljerade instruktionerna och föredragstecknen. Ändå hjälpte föreställningen om Bachs figurer i

²⁶⁸ Jolas själv spelar också orgel (Serrou 2001 red.; Korhonen 2006).

bakgrunden, som modell för mitt sökande efter en fungerande och logisk frasering i den fragmentariska texturen.

Konstruerad improvisation

Kan det ”strikt” intryck jag först fick av *Ó Bach* vara relaterat till Bachs orgelverk på något sätt? Finns det något gemensamt i formen som kunde betraktas som en intertext? Även J.S. Bachs musik kunde kallas ”cellmusik”, där ett kort tema bygger större helheter, och dessa helheter i sin tur bygger helheter på nästa hierarkiska nivå. Här gör jag ett försök att betrakta formen i en Bach-kontext. Jag gör dock inget försök att dra paralleller till Bachs orgelverk BWV 564 som helhet, dess alla satser.²⁶⁹ I stället associerar jag *Ó Bachs* form till toccata-genren som tidig musik-genre, som är relativt fri till formen och kan bestå av avsnitt i olika tempi och karaktärer.²⁷⁰

I *Ó Bachs* fyra första avsnitt beror känslan av strikthet på den välorganiserade användningen av startcellen, där toccata-löpningarna och den knackande figuren upprepas systematiskt. Därefter följer den första av de tre ”lugna” avsnitten i takt 54–67. De kontrasterande lugna avsnitten kännetecknas speltekniskt av att händerna är ganska stilla på klaviaturen och stora hopp mellan registren saknas. Vid sidan av det ”strikt” allmänintrycket identifierar jag också improvisatoriskt-spontana drag i *Ó Bach*. De framträder i sättet musikern attackerar varje musikalisk gest: man måste vara ständigt alert, beredd att finjustera sin tidsanvändning och klangliga balans i ögonblicket, något som ändå är noggrant inövat på förhand.

En irreguljär form, där olika långa avsnitt med olika karaktärer byter av varandra och som kan ha icke-metriska passager, karakteriserar även exempelvis toccata och fantasi som genrer i tidig musik. Dessa baserar sig ofta på en verklig improvisation, som först senare noteras. Den oregelbundna formen skulle eventuellt kunna vara en länk mellan *Ó Bach* och fantasi- och toccatagenrerna. Personligen uppfattar jag dock att den irreguljära typen av form är typisk för Jolas stil i allmänhet (se även Laitinen 2008, 6–7), och inte är någon idé kompositören skulle ha lånat från J.S. Bach just till det här verket. Det improvisatoriska första intryck, (som även karakteriserar *Auprès*), baserar sig inte på någon verklig improvisation utan på en utarbetad kompositionsteknik. Där som improvisationen i *Auprès* var en *representation* (se kapitel 4.2.3), skulle jag i *Ó Bach* kalla den för *konstruktion*, där Jolas använder sig av byggstenar ur Bachs musik, men för att bygga sitt eget hus.

²⁶⁹ I en annan typ av studie kan det vara möjligt att dra paralleller mellan *Ó Bachs* avsnitt med olika tempi och karaktärer och de olika satserna (Toccat, Adagio och Fuga) i referensverket för avsnitt med olika affekter och speltekniska figurer. Att skrupulöst försöka spåra paralleller mellan verken, genomgående i hela stycket, är ett förfarande som befinner sig för långt från den praxis jag utövar. Mina associationer mellan olika musikverk uppkommer spontant och intuitivt, i nära anslutning till den konkreta, fysiska spelupplevelsen. Även om en verbalt formulerad reflektion som denna förändrar min relation till det verk jag spelar i en viss utsträckning – situationen är inte exakt den samma som när jag ”bara” spelar ett verk – försöker jag inte konstruera sådana arbetssätt med verket som är bortkopplade från spelandet.

²⁷⁰ Ital.toccare = vidröra. Notera skillnaden mellan toccata som genre i tidig musik och som romantiskt virtuosstycke. Toccata i tidig musik karakteriseras av improvisationslik karaktär, och avsnitt i olika taktarter och tempi.

Ó Bachs tempostruktur avviker från tempoutvecklingen i verk av mindre omfattning som *Calling E.C.* och *Signets. Hommage à Ravel*, vilkas dramaturgiska strategi är en successivt stigande spänning: de har en lugn start och avslutas med en klimax av styckets snabbaste avsnitt. I Ó Bach, som är ett betydligt mer omfattande verk, är avsnitten i olika tempi mer komplicerat organiserade. Ó Bach börjar nästan direkt i ett snabbt tempo efter startcellens presentation med den första toccatalöpningens rivstart. De långsamma avsnitten i Ó Bach förekommer mellan de snabbare, som andningspauser mellan de hektiska partierna. Ó Bach avslutas med ett perkussivt avsnitt med repetitiva spelfigurer, vilka jag kallade för ”prokofjeviskt” eller ”schnittkeskt” under min övningsperiod (se notexempel 4.18). Repetitiva spelfigurer, särskilt då de rytmiseras av pauser och accenter, tenderar i Jolas musik att peka på maximal intensitet och drivkraft.

Notexempel 4.18. Betsy Jolas: Ó Bach!, takt 190–193 (med upptakt). Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Det ”schnittkeska” avsnittet i slutet av Ó Bach är ett exempel på ett avsnitt som avviker på ett betydelsefullt sätt från de spelsätt och karakteristika som tidigare förekommit. Det fungerar som en coda, och riktar förväntningarna till att verket strax kommer att avslutas. Jolas bygger *Signets*, *Calling E.C.*, *Pièce pour* och Ó Bach enligt snarlik dramaturgisk plan, med en tendens av ökad aggressivitet mot slutet.²⁷¹

Skillnaden i tempi och karaktär i Ó Bachs olika avsnitt är större ur musicerandets än ur lyssnandets perspektiv.²⁷² Det kan delvis bero på att de lugnare avsnitten är relativt korta förekommer i styckets helhet, de är varken belägna i början eller i slutet och kanske därför inte fastnar i lyssnarens minne. Då jag själv lyssnade på mitt eget framförande var inte övergångarna till de lugnare avsnitten särskilt markanta. I själva verket är de inte särskilt långsamma. De två senaste går i 2/2-takt, beteckningen är *allant* eller *modéré* (MM 60 på halvnoten eller 76 på fjärdedelsnoten), och många noter ska spelas per takt. Det som gör avsnitten lugna ur musikerperspektivet är de horisontala och vertikala spelrörelserna, som rör sig i snävare omfång. Den vertikala snävheten innebär att fingrarna är i kontakt med klaviaturen och att betoningen är på legatospel, vilket för pianospelets del innebär mer melodisk karaktär. I horisontal riktning rör sig händerna på ett snävare område av

²⁷¹ En coda i Jolas verk behöver dock inte alltid vara det avsnitt, som ger det mest virtuosa och imponerande intrycket. I cembaloverket *Auprès* är codan klangligt distant, och dessutom dämpande till sin karaktär.

²⁷² Här hänvisar jag till mig både som musiker och som lyssnare, till exempel av mitt eget konsertframträdande.

klaviaturen. Dessutom saknas den stora variationen i artikulation och dynamik som kännetecknar de ”oroliga” avsnitten. *Ó Bachs* ”striktas” allmänkaraktär är särskilt tydlig i de lugna avsnitten. De är till och med mindre improvisatoriska än de ”hoppigare” avsnitten; de är kontrapunktiska och driver resolut framåt.

Toccatalöpningar

De markanta, utstickande spelfigurer, som förekommer i olika varianter i takt 11–12, 33–34, 50–52 och 200–203, döpte jag i ett tidigt övningsskede till ”toccatalöpningar”.²⁷³ Jag associerade dessa passager med den neråtgående skalans i J.S. Bachs Toccata (se notexempel 4.16). Jag provade på att spela Bachtoccatas första takter på piano, vilket gav mig en viss hjälp i mitt sökande efter toccatalöpningens karaktär. Löpningen spelad på orgel ger dock ett mer ”oljigt” intryck, särskilt i en generös kyrkakustik.²⁷⁴ Toccatalöpningen ska vara så jämn som möjligt i tempo och anslag. Tonerna är samtidigt både distinkta och fastklistrade med varandra. Jag associerar spelsättet och karaktärerna med orgelspelets detaljerade artikulation. Det är svårt att försöka imitera kombinationen av distinkta och fastklistrade toner på piano i *Ó Bachs* toccatalöpning, där dessutom tempot är hårresande (MM 130 på fjärdedelsnoten). Svårigheten består bland annat i att jämnheten ska behållas trots att man ska åstadkomma ett diminuendo i takten. I toccatalöpningens genomföring kombineras två olika utmaningar: den ska spelas i ett enda svep med det luftiga diminuendot, men energiskt, fokuserat och utan ritardando. Trots förändringen i dynamiken ändras anslagskänslan egentligen inte.

Toccatalöpningarna var de enskilda spelfigurer som fick allra flest upprepningar under min övning av *Ó Bach*. Tekniskt är löpningarna särskilt krävande att förverkliga, då de innehåller icke-idiomatiska, obekväma fingergrupperingar och deras skalor kan inte spelas efter någon färdig pianistisk modell. Det allmänna klingande första intrycket av dem är att de är kromatiska, men det är de inte. De är inte heller diatoniska: en möjlighet är att identifiera dem som semikromatiska, med oregelbundet hela och halva tonsteg; alternativt kvasikromatiska på grund av deras illusion av kromatik. Ett försök till en teoretiskt beskrivbar organisation av tonerna hjälpte dock inte i det tekniska utförandet av toccatalöpningarna, utan det gällde, som i Jolas musik i allmänhet, att genom provningar finna den rätta klangen. Härnäst beskriver jag två toccatalöpningar ur det speltekniska perspektivet.

Den första toccatalöpningen (se takt 11–13 i notexempel 4.16) går i unisona stämmor mellan händerna, vilket gjorde denna löpning enklare att hantera än de andra. I de andra är stämmornas förhållanden mer komplicerade. Däremot blev det inte enklare att spela när min inlärning i övrigt framskred. Det som gör den första toccatalöpningen särskilt utmanande är att diminuendot samtidigt ska vara både tillräckligt jämnt och tillräckligt brant. Jämnheten åstadkoms genom att anslaget behåller sin intensitet, det vill säga att fingrarnas

²⁷³ De virtuosa polyfona avsnitten i takt 89–94 och 151–155 är besläktade med toccatalöpningen: sextondelsfiguren och tempot känns igen. Speltekniskt och klangmässigt avviker dock dessa från toccatalöpningarnas hantering, varför jag diskuterar dessa avsnitt vidare nedan.

²⁷⁴ Wikmans (1997) inspelning gav mig det här intrycket.

kontakt med tangenten är konstant. Löpningen ska starta som ett skott tempomässigt, och avslutas lika abrupt, inget avrundande ritardando bör göras. Det vore lockande att starta löpningen genom ett litet dröjande på de första tonerna, för att vara på den säkra sidan.

Notexempel 4.19. Betsy Jolas: *Ó Bach!* Verkets avslutning med den sista toccata-löpningen. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Ó Bachs sista toccata-löpning (se notexempel 4.19 ovan) är belägen alldeles i verkets slut. Toccata-löpningen i denna form upplever jag som den allra mest krävande figuren i hela verket. Figuren börjar i en unison rörelse, men i mitten av takt 201 separerar sig händerna, och vänster hand börjar spela långsammare. Till en början spelar vänster hand samma toner som höger, alltså imiterar den, men händernas vägar skiljs åt i slutet av takten. Händerna skiljs också åt på det dynamiska planet, då höger ska åstadkomma diminuendo, medan vänster ska hålla sig inom fortissimo. Svårigheten i den sista toccata-löpningen accentueras ytterligare av att löpningen befinner sig i slutet av verket, där man helst inte vill riskera felslag.

Det "enkla" temat: en fristående barockpunkt

Det enkla temat, som förekommer i takt 97–105 och som en liten "svans" i takt 174–178, är ett annorlunda tema i *Ó Bachs* helhet. Efter det virtuosa avsnittet i takt 89–96, med löpningar i olika stämmor som korsar varandra, ter sig det "enkla" temat överdrivet simpelt. Vid några tillfällen associerade en lyssnare (anonym) vid en övningsgenomspelning det "enkla" temat med "någon barockdans"; vilken det skulle ha varit, specificerades dock inte. Jag betraktar det dansanta temat som en från Bach-kontexten fristående barockintertext, kanske ett slags "strukturell trop" (Kramer 1990). Den enkla karaktären förstärks ytterligare av speltekniken: sextondelslöpningarna byts mot fjärdedelsnoter. Notexempel 4.20 nedan visar det första enkla temat.

Notexempel 4.20. Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 97–105. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Det enkla temat är likt hela *Ó Bach* skrivet i omväxlande taktarter. Det klangliga intrycket av temat är melodiskt – det finns en överordnad melodi med ackompanjemang. Vid närmare betraktelse av notbilden upptäcker man dock att inte ens här avviker texturen från *Ó Bachs* grundläggande polyfoni. Temat inleds i princip femstämmigt, men då alla stämmor utom den översta består av långa toner, är inte flerstämmigheten uppenbar, utan gestaltas genom pianots egenskaper som melodi och ackompanjemang. Orörligheten i de lägsta stämmorna är kanske anledningen till att jag först får intrycket att man anländer till ett mera melodiskt och homofont avsnitt. Snart visar det sig att de långa tonerna i takt 97–99 i själva verket är ackordbildande, och satsen är egentligen fyrstämmig. Den så kallade tenorstämman börjar bilda en kontrapunkt med sopranstämman redan i takt 98, och basstämman i takt 99.

Kunskapen om stämföringen, så som den kan utläsas i nottexten, är inte för musikern tillräcklig information om hur musiken i det enkla temat ”fungerar” i praktiken. För mig utgjorde rytmens hantering den största utmaningen. Det gäller att försöka upprätthålla det enkla intrycket, få rätt ”sväng” i den rytmiska pulsen, spela stämmorna (även de långa tonerna) tydligt – att stämmorna ligger relativt nära varandra gör detta svårare, för de blandas lätt med varandra. Ur det speltekniskt-musikaliska perspektivet är det ”enkla” temat långtifrån enkelt, för polyfont spel av långa toner är särskilt besvärligt, eftersom klangen av en spelad ton försvagas i pianot. Dynamiken och artikulationen måste alltså övervägas noggrant, och det finns inte utrymme för misstag (som felaktig accentuering), och inte heller spontana infall. Det enkla temat är således ett av de ställen, där klangens virtuositet (se nedan) uttrycks.

4.3.4 Virtuositet

Virtuositeten i *Ó Bach* är inte på samma sätt knuten till referensverkets instrumentalkvaliteter som fallet *Signets* (kapitel 4.1). Exempelvis toccata-löpningarna har lånat Bachtoccatans yta, men inte dess musikaliska anda. Vid spel av *Ó Bach* hade jag inte möjlighet att leva mig in i Bachs klavertekniska och musikaliska idéer. Känslan av avstånd kanske också ökades av att referensverket gäller ett annat instrument. Instrumentidiomatiska frågor bör i *Ó Bach* granskas som Jolas-pianism i första hand och i form av spelfigurer som är typiska för henne.

Huvudvikten i det här kapitlet är i de speltekniska utmaningarna och lösningarna, en fråga som jag redan tidigare tangerade i anslutning till min beskrivning av strängnotstaktens realisation och den andra toccata-löpningens fingersättning. Jag diskuterar ytterligare

enskilda spelfigurer som är utmanande, samt de avsnitt som i sin helhet gestaltades för mig genom specifika speltekniker. De ”virtuosa” avsnitten är virtuosa på ett traditionellt sätt genom fingertekniskt snabba spelfigurer, de ”lugna” däremot kräver både arbete och färdighet att finna klangfärg och balans – de representerar på sätt och vis ”klangens virtuositet”, vilken behandlas separat i nästa kapitel.

De virtuosa avsnitten²⁷⁵

Avsnitten som jag kallar för ”virtuosa” i takt 89–96 och 143–155 kombinerar toccatalöpningarnas sextondelssextoler och spelrörelser i olika riktningar. Skillnaden mellan dessa avsnitt och toccatalöpningarna ligger i omfattning och karaktär. Toccatalöpningarna är aggressiva, öppna och korta passager. De virtuosa avsnitten är längre och mjukare, och bygger på en dramaturgi med stigande spänning. Jag granskar här närmare det senare av de virtuosa avsnitten, takt 143–155 (se notexempel 4.21 nedan). Här byggs spänningen genom en gradvis ökning av tempo och samtidig förminskning av notvärden. Avsnittet börjar med fjärdedelsnoter, men gradvis träder ett högre tempo in genom minskande notvärden: fjärdedelsnoter i septoler, åttondelar, åttondelar i kvintoler och trioler, sextondelar och slutligen sextondelar i trioler (grupperade i sextoler).

Texturen består av melodiska linjer i även för lyssnaren tydligt urskiljbara stämmor. Stämmornas dynamiska strukturer korsar ofta varandra, vilket gör att de urskiljs särskilt väl. Typiskt för Jolas är att en av stämmorna behåller sin dynamiska nivå samtidigt som en annan stämma gör en ”svällare” (crescendo och diminuendo). Det här gäller också i mycket begränsade partier, exempelvis i den näst sista takten (takt 154) i notexempel 4.21. ”Svällarna” kan också gå i omlott (som i takt 152). Jag upplever att intensiteten ökas genom att piano- och pianissimonyanserna är de dominerande nyanserna. Förekomsten av mera kraftfulla nyanser förblir flyktig och försvinner snabbt. Det crescendo som förbereds och den ”explosion” som antyds förverkligas inte, och en melodisk, stigande linje kombineras med ett diminuendo. Avsnittet avslutas i ett ackord, som skulle kunna skrivas som ett fortissimo, men försvinner i ”intet”.

²⁷⁵ De ”virtuosa avsnitten” är naturligtvis inte de enda inslagen av virtuositet i *Ó Bach*, utan benämningar för avsnitt som är särskilt virtuosa. Av alla virtuosa spelrörelser är dessa avsnitt mer enhetliga och längre avsnitt än exempelvis de virtuosa ”spurtarna” av toccatalöpningar.

Notexempel 4.21. Betsy Jolas: *Ô Bach!*, takt 141–155. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Tempot anges i det här avsnittet som modéré i takt 143, med en uppmaning till ett accelerando ytterst gradvis (*accel. très progressif*) från och med takt 145. Accelerando ska i princip spelas ända till takt 151, där *vif* börjar. Tempot *Vif* (fjärdedelsnoten *ca 132*) är dessutom toccata-löpningarnas tempo. Själv betraktade jag accelerandot som en onödig instruktion – på samma sätt som Laitinen (2008; 13) betraktade *Épisode cinquièmes* dubbla anvisningar av att tremolo slutar som onödiga – eftersom de gradvis minskande notvärdena ändå tar hand om känslan av tempoökning. För att förverkliga tempot i *vif* ("ca 132") utnyttjade jag bokstavligen anvisningens "cirka" – jag spelade lite långsammare, till förmån för att hinna lyssna på varje not i de oljiga passagera av sextondelstrioler, och för att ha

kontroll över dynamiken. Jag upplevde att spänningen upprätthölls bättre då jag försökte hålla i tyglarna så länge som möjligt.

De lugna avsnitten

Om de ”oroliga” avsnitten (se Tablå 4.1) karakteriserades av hopp och skutt mellan klaviaturens register, är fingrarna som fastklistrade på tangenterna i de lugna avsnitten. Dynamiken domineras av svagare nyanser. Avsnitten är polyfona, i huvudsak tvåstämmiga, med en stämma i höger och en i vänster hand – de fåtal ackord som finns i höger hand i det första av avsnitten ser jag som att de smälter in i en och samma stämma. Att händerna är relativt stilla på klaviaturen jämfört med de oroliga avsnitten innebär dock inte passivitet i någon form, utan mer fysiskt arbete än vad nottextens linjära utseende först antydde. De lugna avsnitten kom att gestaltas för mig genom ett aktivt lyssnande och sökande efter en optimal anslagsteknik, vilka behövdes för att få fram polyfonin. Föredragstecknen, som återigen är angivna i noterna på detaljerad nivå, ger riktlinjer för detta så att dynamiken i stämmorna ofta korsar varandra. Min erfarenhet visade att det här inte räckte, utan att det krävdes extra arbete för att skapa en legatolinje, något som inte i detalj kan visas i notbilden. Notexempel 4.22 visar inledningen till det andra av de lugna avsnitten, för vilket Kristiina Junttu (2012 muntl.) instruerade mig att fokusera lyssnandet på vänstra handens intervaller, stora och små sekunder, ton för ton. Den optimala anslagstekniken för att skapa legatot fann jag genom att reglera armens och handens vikt med figurens form, och genom att hitta precis rätt vinkel för handen och fingret för varje ton och för flyttningen mellan tonerna.

The image shows a musical score for measures 126-128. It is in 2/2 time, marked 'Allant' with a tempo of ca 60. The score is in piano (p) dynamic. The notation shows a complex polyphonic texture with multiple voices in both hands. There are performance instructions like 'quasi senza fine' and 'senza cresc'. The score includes fingering numbers (5, 6) and dynamic markings (mf, p).

Notexempel 4.22. Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 126–128. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

I det sista av de lugna avsnitten är vänstra handens rörelse inte uppbyggd av så små intervaller som tidigare, även om ostinatoprincipen är densamma. I det här avsnittet går vänstra och högra handens stämmor i kors i takt 165 (se notexempel 4.23); händerna byter uppgifter, höger hand övertar ostinatot, medan vänster hand plockar åt sig melodin. Det är vänster hand som leder detta avsnitt till sitt slut, ett robust och tungt avklipp, en ”knackningsfigur” (se ovan). Kvintolerna kan också betraktas som distanserade varianter av den inledande figuren och dess olika former.

Notexempel 4.23. Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 164–169. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Släktskap mellan spelfigurer

Härnäst diskuterar jag släktskapet mellan olika spelfigurer, inte i första hand som en kompositionsteknisk och motivisk fråga (jfr Mäkelä 1987; Bessler 1956; se kapitel 2.4.4), utan som *spelad figur*. Det är möjligt att motiven som kompositionstekniska medel och som upplevda spelfigurer sammanfaller (Korhonen 2006).²⁷⁶ Släktskapet, som musikern upplever det, är enligt min tolkning ett av de medel som skapar en känsla av koherens i Jolas fragmentariska stil. Jag illustrerar släktskap i spelfigurer i *Ó Bach* genom *repetitiva spelfigurer* och så kallade *Jolasfigurer*.

I den mest traditionella bemärkelsen är en repetitiv figur en tonupprepning i snabbt tempo. I pianospel är det oftast praktiskt att spela snabba repetitiva rörelser genom fingerväxling. En repetitiv spelfigur är en teknik som Jolas använder sig av ofta och på varierat sätt (se även kapitel 4.1). I Jolas musik har de både en spelteknisk och en strukturell funktion. Var gränsen mellan tonupprepning som strukturellt element (som tonalt centrum) och repetitiva figurer som virtuost-spelteknisk figur går är inte alltid enkelt att avgöra. I Jolas musik är det, ur det instrumentidiomatiska och klangliga perspektivet, motiverat att inte skilja mellan strukturella tonupprepningar och speltekniska repetitionsfigurer, utan att kalla även upprepningar av samma ton oberoende av tempo för ”repetitiva spelfigurer”. Jag uppfattar repetitionsfigurer också som ett sätt för Jolas att skapa linjärt spel på instrument där man inte kan behålla tonstyrka på en spelad ton (som piano och cembalo) – kanske i enlighet med sitt klang- och instrumentideal. De långsammare versionerna av *Ó Bachs* repetitionsfigurer fungerar som motiv, igenkännbara musikaliska element: figuren behåller sin rytmiska struktur då den återkommer, även om tempot och notationen varierar. Bindebågen i figuren

²⁷⁶ Som jag konstaterade i kapitel 2.4.4, skiljer sig min hantering av spelfigursbegreppet något från Besslers (1956) och Mäkeläs (1987).

är karakteristisk och den not som inte fysiskt trycks ner är viktig för pulsen. Exempelvis i startcellens takt 5 (se notexempel 4.16) har den näst sista tonen en bindebåge till den sista.

En av de startcellsrelaterade repetitiva figurerna, som alltså slutar med en kvintol i ”bebågad” form, förekommer i takt 20–25 som en lång kedja som imitationer i olika stämmor (se notexempel 4.24 nedan) och kortare versioner i takt 30–32 samt 46. I exemplet nedan kan vi först undersöka slutdelen av repetitionsfiguren i takt 20. Det ser ut som om den noterade kvintolens första not, som råkar vara bebågad, är den repetitiva figurens första not, men om man försöker realisera spelandet analogt med den form som återfinns i startcellen, visar det sig att kvintolen som rytmisk figur inte startar där, utan stäcker sig över taktgränsen så att helnoten i takt 21 utgör den sista tonen. I exemplet förekommer också startcells-repetitionsfiguren i form av större notvärden och med lösare rytmik, skrivna som fjärdedels-notstrioler (i takt 21 och 25). Här fungerar fyra fysiskt spelade noter som det identifierande elementet. Man kan till och med tolka de repeterade fjärdedelsnoterna i takt 23–24 som en förekomst av figuren. Fraseringen i de här takterna underlättas av tanken om startcells-repetitionsfiguren som återkommer i kanon, och att man lätt formar om figurens rytmik så att den inte spelas som trioler, utan försöker efterlikna startcellens avslutning. Som rytmisk gest ser det ut som om de repeterade noternas *antal* inte är avgörande för huruvida man förstår figuren som en släkting till startcellsavslutningen, utan i stället hur man *fraserar*.

Notexempel 4.24. Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 20–25. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Repetitionsfigurer förekommer i exempelvis i takt 41–42, 95–105, 160–161, 178 och 186–190. I takt 178 (se notexempel 4.27) övergår repetitionsfiguren flexibelt i en arpeggierad tremolofigur, en så kallad Jolasfigur (se närmare nedan). Den betar sig här helt annorlunda än i startcellens avslutning.

I gränstakterna mellan det första virtuosa avsnittet och det första ”enkla” temat (se notexempel 4.20) förekommer den repetitiva figuren i den korta, kontrollerade formen i hela tre stämmor. Man kan också diskutera om inte det ”enkla” temats melodi i sopranstämman skulle kunna vara en fortsättning av kvintoldelen ur den repetitiva figuren. Ur spelandets perspektiv är dessa dock olika figurer: de rytmiska betoningarna är organiserade på olika ställen i den repetitiva figuren respektive i det ”enkla” temats ingång.

Takt 159–161 (se notexempel 4.25 och Tablå 4.1) består av en ”bro” till det andra ”lugna” avsnittet. Noten a i höger hand repeteras och fungerar här både som ett sätt att föra klangen vidare och som ett rytmiskt element. Ur det speltekniska perspektivet är repetitionsfiguren

nästan dold, eftersom det dessutom ska spelas förslag (noterade med smånoter) och den rörligare vänsterhanden stjälar mer av uppmärksamheten. En viktig faktor i repetitionsfiguren just här är att dess funktion i frasen inte bara är avslutande (som i startcellen) utan dessutom startande: den inleder det lugna avsnittet som följer. Det här kanske gör att inte ens lyssnaren hinner uppfatta tonuppreppningen. För mig hjälper dock tanken om den upprepade a-tonen som en avlägsen släkting till startcellens repetitiva spelfigur att finna det rätta tempot: inte det som metronommarkeringen påbjuder, utan för att skapa en ”organisk” övergång i likhet med det som Pitko (2012 muntl.) efterlyste i *Auprès* (se kapitel 4.2.3). Sannolikt är det så att det tempo man i praktiken spelar i takt 161 är slutligen nära MM 38 på halvnoten (jfr också PP 2008: 13). Men jag menar att det är skillnad på en mekanisk tillämpning av det angivna tempot och en sådan tillämpning där musikern själv skapar en anledning till det givna tempot. Här är det repetitionsfiguren, som binder just det här fragmentet till startcellen.²⁷⁷

Notexempel 4.25. Betsy Jolas: *Ô Bach!*, takt 159–161. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

I notexempel 4.25 är det också skäl – särskilt med tanke på ekotematiken i *Mon ami* (kapitel 5) att notera ordet ”écho” under det nedersta notsystemet. Det är enkelt och inte alls uppseendeväckande att inse att vänstra handens stämma utgör en liten kanon, ett eko till högra handen. Däremot är det intressant att fästa uppmärksamhet vid det faktum att Jolas (återigen) skrivit in ordet ”écho” i nottexten trots att det ter sig som en så gott som överflödigt instruktion.

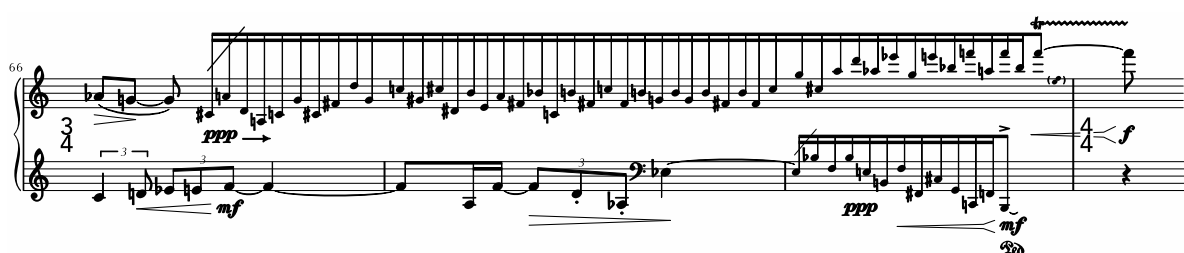
Jolasfigurer är ett gemensamt namn för snabba, fingertekniskt krävande spelfigurer. En stor del av Jolasfigurerna är noterade med smånoter: ”fluffiga” drillar, ”blurriga” tremoli eller mer oregelbundna figurer. Gränsen mellan drill, tremolo och löpning är glidande: ofta förekommer alla dessa i samma spelade gest, där en figur övergår flexibelt i en annan. I notbilden kan smånotsfigurerna se ut som ornament, men i huvudsak fungerar de som övergångar mellan avsnitt och skapar linjer i den melodiska gestalten.²⁷⁸ Samtidigt som de

²⁷⁷ Här känner jag igen mig i *analysis & performance*-traditionens ”riktning 1” (Rink 2002, 37), där analys hjälper till i framförandets problemfrågor.

²⁷⁸ Jag ser vissa klangliga och visuella likheter hos Chopins och Jolas sätt att använda smånoter. Ändå upplever jag spelkänslan i Chopins och Jolas smånotsfigurer som olika, eftersom i Chopin byggs de runt en viss harmonisk struktur, som hjälper åtminstone min hand att orientera sig på klaviaturen. En annan olikhet är att i Chopins musik knyts smånoterna till melodin, men i Jolas musik till harmonin, som notexempel 4.26 visar. I exemplet ser man att smånotsfiguren och melodilinjerna förekommer samtidigt men i olika händer.

skapar övergångar och linjer i en större skala, suddar de ut gränserna mellan tonhöjder i enstaka toner.²⁷⁹ På det här sättet skapar de klanglig bakgrund och harmonisk färg. Som vi såg i *Auprès*, är Jolasfigurer på cembalo kompositionstekniskt i grunden likadana som på piano, men de klingar annorlunda och ger också andra tekniska utmaningar, utan pedal-klangens jämkande och utsuddande effekt och utan de effekter, som variation i anslagsstyrka och dynamik kan ge i pianospel.

Längden på Jolasfigurerna kan variera. Korta versioner i *Ó Bach* är exempelvis takt 135–137 (se notexempel 4.9 ovan). Notexempel 4.26 nedan visar en längre variant, som var en av de enskilda tekniskt mest utmanande spelfigurerna och som tog mycket plats på min ”mentala karta” av verket (se kapitel 1.5).



Notexempel 4.26. Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 66–67. Notera att vänster hand har taktindelning, vilket saknas i höger hand. I partituret står det en taktnumrering, och det framgår att det finns en gräns mellan takt 66 och 67 (de två första takterna i notexemplet) som separata takter, men när vänster hand övergår i en Jolasfigur, slutar den metriska taktindelningen. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

I takt 66–67 uppfattar jag att två musikaliska tendenser kolliderar, vänstra handens strikta rytmik och högra handens Jolasfigur. Smånotsfigurerna, den långa i höger hand och den kortare som är en ”svans” av melodigestalten i vänster hand, är markerade med ett litet snedstreck över notbalken. Det här betyder att figuren inte har någon metrisk tidangivelse, utan att den i princip är fritt formulerbar inom sig själv. Friheten är dock inte i praktiken så stor, eftersom den tid som man har till förfogande för smånotsfiguren styrs av melodigestaltens rytmiska struktur. Men påverkan åt andra hållet sker också: vänstra handens melodi rubateras något så att högra handen ska hinna spela allt. Min övning avslöjade att varje enskild ton är viktig och påverkar den harmoniska helheten i hög grad. Om någon ton i figuren klingar otydligt eller inte alls förändras harmonin. I praktiken fick jag pruta på det angivna tempot (MM 76 på en fjärdedelsnot) i någon mån. I min diskussion med Junttu (2012 muntl.) aktualiserades uttrycket ”icke-konkret” som inte sällan används som sinnesbild eller associationshjälp. Det ”icke-konkreta” uttrycker en optimal klangkvalitet, välklingande men inte för vardaglig. De konkreta och nödvändiga rörelserna i fingrar, handled och arm ska inte kunna uppfattas av lyssnaren. För mig med relativt små händer blev mängden olika

²⁷⁹ I Jolas stråkmusik aktualiseras tonhöjdsfrågan som enharmoniska toners ambivalens (Laitinen 2008, 1–2).

positioner för hand och handled ganska stor.²⁸⁰ Jag kan också tänka mig att utmaningen blev större av att intervallerna och rörelseriktningarna är oregelbundna och inte sitter i ryggmärgen på samma sätt som exempelvis dur- och molltreklanger.

Jolasfigurer förekommer inte bara som smånotsfigurer. Jag betraktar också vissa brutna ackord samt tremoli, som är noterade med normalstora noter, som varianter av dem.²⁸¹ Även deras uppgift är att skapa harmonisk klangbakgrund. Brutna ackord kan också förekomma som sådana varianter som kräver strikt rytmiskt spel, som ofta ska spelas *senza pedale* (utan pedal) eller med ytterst sparsam pedal, exempelvis ”codan” i *Signets* (se notexempel 4.5c i kapitel 4.1). De brutna ackorden i *Ó Bach* är dock inte regelbundna och rytmiska, utan kadensala och oregelbundna; ofta spelas de som slagkraftiga ”blixtar” (*strident*).

Olika typer av Jolasfigurer, smånotsfigurer, brutna ackord av vilka en del är noterade med tid-rum-notation och tremoli förekommer tillsammans med den sista förekomsten av det ”enkla” temat i den förtätade texturen nära slutet av *Ó Bach* (helhet nr 6, se Tablå 4.1 och notexempel 4.27 nedan).

Notexempel 4.27. Betsy Jolas: *Ó Bach!*, takt 174–184. Copyright © 2007 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

²⁸⁰ Med större händer hade man kunnat lägga handen över en större yta av tangenter och spela en större del av figuren med en position i handen. Dock är inte handens storlek det enda som avgör att de fysiska förutsättningarna är lämpliga för någon spelteknik: mycket hänger på handens dimensioner, ledernas rörlighet, muskelstyrka med mera.

²⁸¹ Kallionpää (MK 2008: 15) observerade detta om notationssätten i *Pièce pour* och *Calling E.C.*

Jolasfigurerna visar även här sina centrala karaktärer: till och med i fortentyanserna är de mjuka till sin karaktär och har en dynamisk gestalt av någon form. Exempelvis i den figur som förekommer i takt 178 avrundas accelerandots effekt genom ett diminuendo. Crescendogesten i sextondelsnoterna i takt 183 fungerar i huvudsak som upptakt till nästa takt, samtidigt som den förstärker de betonade fortentoterna som följer.

4.3.5 Klangens virtuositet: brobyggare mellan genrerna

I *Ó Bach* kombineras kraftigt modifierade Bach-intertexter med virtuosa element. Tonerna från J.S. Bachs Toccata BWV 564 inspirerar Jolas att göra sina egna ”variationer”, modifikationer av startcellen till en jolasisk gestalt. Genom arbetet med de obekväma Jolasfigurerna och toccata-löpningarna var min första association av virtuositeten fingerteknisk. I och med min övning upptäckte jag att klangen utgör den egentliga kärnan av virtuositet, som å ena sidan kräver mest arbete, men å andra sidan hjälper till att övervinna svårigheter i de fingertekniskt krävande spelfigurerna. Jag kallar detta fenomen för klangens virtuositet, vilken kan betraktas som ett eget modus av virtuositet, karakteristisk för Jolas musik och särskilt framträdande i verk med varierade speltekniker, som *Ó Bach*. Att skapa bra klang i exempelvis strängspelstakten (se notexempel 4.16 ovan) visade sig inte alls så enkelt, särskilt om man spelar som det står, knackar (*tapoter*) de fyra sista tonerna på strängarna. Jag var benägen att döma strängspelet som icke-idiomatiskt, inte bara med anledning av min specifika realisation med uppstignings- och notställskoreografin, utan också på grund av att jag inte fann någon musikalisk och klanglig motivering som skulle göra det obekväma berättigat (se kapitel 2.4.4). Eftersom det inte förekom flera strängspelsställena i stycket, kändes teknikens användning inte motiverad ens som producent av en avvikande klangkaraktär. Hade flera strängspelsställena förekommit, hade man kanske kunnat finna meningsfullhet i dem genom den fysiska aktiviteten och genom att den specifika klangkvaliteten upprepades.

Klangens virtuositet innebär både arbete med klang och sådana färdigheter att kontroll av klang är möjlig. Som jag konstaterat, ger notationens detaljrikedom (dynamik, artikulation och pedaler) i Jolas musik i princip en bild av om hur musiken låter.²⁸² Musikern kan inte göra detta arbete genom att mekaniskt återgiva de detaljerade föredragstecknen, utan hon måste forma musiken genom spelrörelsernas arbete. Arbetsprocessen ger verktyg för att tolka notbild, inklusive föredragstecken. Intressant är att då man arbetar in en klanglig gestalt kan man samtidigt övervinna eventuella motoriska svårigheter, trots att motoriken i sig inte övas. Det här upptäckte jag särskilt i anslutning till toccata-löpningarna och de virtuosa avsnitten, där fokus på klangbalans underlättar för fingrarna att ”hitta rätt”. I samband med övningen av *Ó Bach* upptäckte jag att den Jolas-karakteristiska flexibiliteten i form och olika gränsställena inte bara beror på små variationer i tidsanvändning, utan också

²⁸² I sina nyare verk (1990- och 2000-talens verk) tenderar Jolas att markera användningen av ekopedalen något friare än i 70- och 80-talens pianoverk. Exempelvis i *Pièce pour* (1997) och *Ó Bach* (2007) förekommer *ped.ad libitum* och *quasi senza ped.* vid sidan av de mer exakta markeringarna. I *Signets* (1987) och *Calling E.C.* (1982) är markeringen rätt och slätt *senza* i passage där pedalklang ska undvikas.

på vilken dynamik och balans man eftersträvar. Man kunde säga att i Jolas musik bygger klangens struktur, snarare än att strukturen bygger klang.²⁸³

Klangens virtuositet versus en fysiskt-motorisk ”fingerfärdighet” visar vissa likheter med former av instrumentalkvaliteter som såväl Marin (2010) och jag själv (Korhonen 2006) presenterat: Marin talar om ”ergonomiska” och ”klangliga” som kontrasterande och kompletterande former av instrumentalkvaliteter och jag om ”motoriska” och ”auditiva”. I grunden avser vi samma fenomen (se kapitel 2.4.4). Som begrepp är dock instrumentalkvaliteter något bredare än virtuositet. Det förra syftar möjligen mer på relationen mellan verk och instrument, det senare på musikerns bemästrande av utmaningar. Instrumentalkvaliteter underlättar förhållandet mellan musiker och verk, medan virtuositet utmanar musikern. Dessutom uppfattar jag ergonomiska/motoriska och klangliga/auditiva instrumentalkvaliteter som parallella begrepp, medan fingerfärdighetsvirtuositeten och klangens virtuositet i *Ó Bach* ligger på olika hierarkiska nivåer: den förra är mer ytlig, den senare är virtuositetens ”djupstruktur”, som hjälper till att klara av svårigheterna i den förra. Den fungerar också som en brobyggare mellan de två kolliderande genrerna, då uppmärksamheten riktas mot Jolas egen pianism, inte så mycket på avsiktliga krångligheter för ett tävlingsstycke, och inte heller på ett försök att passa in Bach-intertexterna i Jolas tonspråk.

Klangens virtuositet i *Ó Bach* framträder också på sådana ställen som inte är virtuosa på ett ”vanligt” sätt utan som är till synes enkla. Det ”enkla” temat och de ”lugna” avsnitten, som behandlades ovan, är sådana. Här illustrerar jag hur jag arbetade med klangens i takt 20–25 genom ett aktivt lyssnande av harmonierna och stämföringen. Jag hänvisar till samma not-exempel (4.24) som jag diskuterade ovan med avseende på repetitionsfiguren.

Takt 20–25 kräver detaljerat arbete med dynamik och balans för att flerstämmigheten ska komma fram. Man måste finna exakt den rätta klangnivån och -färgen, annars avbryts linjerna. Det som gör flerstämmigheten ytterligare mer utmanande att ta fram är att tonupprepningarna har långa notvärden, att accenter och andra betoningar är placerade så att pulseringen går fritt oberoende av taktstrecken – kanske en inspiration från renässansens vokalpolyfoni? – och att samtliga toner är nära varandra (alla utom högra handens b är i ettstrukna oktaven). En intressant faktor i klangfärgsbildningen är tonala centra, vilka på det här stället knyts till specifika harmonier. Det finns alltså centrala harmonier som nyanseras av dissonerande toner. I takt 20–21 är klangens bildas av kvinten c^1-g^1 i vänster hand, och som färgläggs av $dess^1$ och a^1 , samt ett kvarklingande $giss^1$ från takt 19. Tonen g ”kör över” den gamla $giss$ -klangen genom att spelas accentuerat i vänster hand. I takt 23 manifesteras tonen $fiss$ som den harmoniska grunden, medan det ännu finns rester av g -tonens klang kvar. Tonerna $fiss^1$ och g^1 skapar tillsammans en vibratoliknande spänning, en svängning i harmonin (jfr Laitinen 2008). En annan liten sekund utgörs av c^1-ess^1 , som håller i sig enhetligt från takt 21 till 25. Tonen a^1 , som varit med som ”färgläggare” ända från takt 20, får tillsammans med $fiss^1$ en molltersroll. Det är intressant att ess^1 ($ciss$) tillsammans med tersen $fiss-a$ utgör en molltreklang, vilken fungerar som ett kortvarigt viloläge innan

²⁸³ I motsatt fall utgör strukturen i verket är en så stark sammanhållande faktor, att den inte står eller faller med olika klangliga lösningar. J.S. Bachs musik är ett bra exempel på en sådan ”stark” struktur.

nästa startande figur i takt 26. Avgörande för att få till den rätta klangfärgen i ”fiss-moll-treklngen” är att man hinner lyssna på den, få den att fungera som ett slags upplösning efter att dissonanserna som uppträtt strax innan så småningom rensas bort. Lyssnandet måste ske på ett förberedande sätt, så att man orienterar öronen att känna igen molltersen. Min uppfattning om ackordets tonartskaraktär är slutligen ambivalent. Jag gestaltar ackordet lika mycket som dur som moll – vilket också är ett uttryck av svängning i harmonin (Laitinen 2008) – och ingendera versionen hjälper till i det tekniska utförandet.

Beskrivningen ovan visar att begreppet klangfärg är kopplat både till speltekniska frågor i stämföring och till harmoni. I harmoni diskuterar jag både enstaka toner (a) som färgläggare, och noterar att särskilda ackord (fiss-moll) har en klangfärg. I Jolas musik kan vi finna antydningar till dur- och molltonarter på olika sätt (se även kapitel 5). Till sist i det här kapitlet gör jag en återkoppling till *Ó Bachs* första avsnitt (se notexempel 4.16), i vilken jag granskar tonen g, som genom upprepning i den ettstrukna oktaven genom hela det första avsnittet kan betraktas som en centralton. Tönen g är av betydelse som dominanten i C-dur (Bachverkets tonart). I startcellens tonupprepning är den tydlig, men g:et återkommer också på ettorna i takt 6, 8 och 10. Notera också att tonen c skapar ny klangbotten i mitten av takt 8. I takt 8–10, där jag diskuterade den startande figurens likheter och olikheter jämfört med orgeltoccatans startfigurer, är det mot bakgrund av detta intressant att notera en avvikelse (kanske en ”svängning”, se Laitinen 2008) från C-durvärlden, då högerhandens figur skapar en giss- eller fiss-centrerad kontrasterande harmoni. I figuren är kontrasten finkänslig, men knackningsfiguren i takt 10 kontrasterar med ett brutalt ciss, vilken tillsammans med toccata-löpningen bryter C-durkaraktären för ett ögonblick.

Trots att G (dur) inte kommer att manifesteras som funktionell harmoni, hör jag en C-durkaraktär i klangfärgen av *Ó Bachs* inledning, vilket inte ens knackningens och toccatalöpningens tillfälliga intrång förmår fördriva. Ur det pianistiska perspektivet associerar jag C-dur till verk av stort format och ”stor”, öppen och generös karaktär. Kanske *Ó Bachs* karakteristiska ”C-duriska” klangfärg skulle kunna betraktas som en diffus Bach-punkt, en strukturell trop (Kramer 1990). På den här punkten kolliderar inte *Ó Bachs* två genrer, utan virtuosstycket och hommaget är samstämmiga.

5. DEN TVÅSTÄMMIGA MUSIKERN

Rösten i Jolas musik

Rösten som fenomen och begrepp inbegriper både en ”ordlig” och en ”klanglig” dimension (Cavarero 2005; se även Wahlfors 2013). Cavarero (ibid.) har presenterat den ordliga dimensionen – som filosofiska frågor hittills koncentrerat sig på – som en representant för intellektet, det så kallade ”manliga” perspektivet och den klangligt-kroppsliga dimension som den hittills ouppmärksammade ”kvinnliga” sidan. Cavareros feministiskt orienterade diskussion om myten om nymfen Eko är aktuell på grund av möjligheterna till paralleldragningar till *écho* (eko) i text och klang i det här kapitlets huvudobjekt, *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant* (Min vän. En arietta att sjunga och spela för en kvinnlig pianist eller ett barn). I myten förlorar Eko sin kropp och sin egen röst: analogt fragmenteras och försvinner sångrösten under styckets gång ifrån *Mon amis* tvåstämmiga piano-sång-dialog. Utmaningarna med att fysiskt förverkliga kombinationen sång och piano ger just genom kroppslighetens granskning (Le Guin 2006; Riikonen 2005; Mali 2004), tillsammans med underrubrikens instruktion om exekutörens kön eller ålder (*femme ou enfant*) en tråd till genusperspektivet. Vidare ser jag att Cavareros (2005, 11) notis om det unika i varje människas röst är särskilt användbar också då man beaktar den individuella *musikerns* (sång)röst. Särskilt väl fungerar röstens ”klangliga sida” som reflektionsyta i en diskussion som utgår från musikerns klangbaserade arbete.

Den mänskliga rösten har en särskild betydelse i Jolas musik: dels uttrycker kompositören sitt intresse för hur ord och musik förenas, dels använder hon gärna sångrösten på ett mångsidigt sätt i sina kompositioner (se kapitel 1.1). Röstens roll i *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant* är kanske i all sin enkelhet särskilt intressant: föreningen av ett traditionellt sätt att sjunga och ett traditionellt sätt att spela framstår som ett icke-traditionellt och kreativt uttryck.

Jolas har hävdats att de litterära kretsarna som möttes för diskussioner i barndomshemmet (se kapitel 1.1) inte hade någon betydelse för hennes framtida yrkesintressen – hon hänvisar framförallt till de litterära avantgardisterna som inte bör förknippas med hennes musikaliska avantgardism, för barnen ”hängde inte med de vuxna”; ”de små flickorna flyttades in i sitt rum” (*nous ne traînions pas avec les grands; les petites filles sont cantonnées dans leur chambre*, Serrou 2001 red., 34–35). Ändå kan uppväxtens breda kulturella och intellektuella omgivning och framför allt föräldrarnas litterära expertis inte förbises som påverkare av Jolas utbildning och det framtida intresset för förhållandet mellan språk och musik. En del av Jolas verk titlar har tydligt litterära anknytningar: exempelvis duon för piano och klarinett *Quoth the Raven* hänvisar till Edgar Allan Poes dikt *The Raven*. Barndomens mångspråkighet och uppväxten i två länder har gett Jolas en stark tvåspråkighet, kanske något ovanligt i en fransk kultur. Hon har använt texter på olika språk på ett kreativt sätt. Texterna i körstämmorna i konsert-

fantasin för piano och kör *O night oh ... !* (2001) består av Shakespeares, Hugos samt anonyma författares texter på franska, tyska och engelska (ställvis flera språk samtidigt).²⁸⁴ Detta verk är för övrigt ett exempel på sångröstens användning i en ovanlig roll, som ackompanjerande orkester för en instrumentalsolist. Dessutom ska nämnas att Jolas skrivit en del sångtexter själv, bland annat just till *Mon ami*.²⁸⁵

Mon ami, liksom de andra Jolasverken som diskuterats här, inspirerar till associationer och parallelldragningar till andra musikverk. I bägge intervjuerna med Kallionpää, särskilt den senare (MK 2008), diskuterades *Mon amis* karaktär och stil genom jämförelser med andra Jolasverk och till och med Kallionpääs egna kompositioner. För *Mon ami* är det specifikt att sångtexten är ett återkommande tema för kompositören: den förekommer redan 1956 i det lilla, en minut långa körverket *Savez-vous qui est mon ami* (skrivet för sopran-, mezzosopran- och altstämmor i skolkör). Kompositören hade berättat för Kallionpää att *Mon ami* ursprungligen var en sång som Jolas komponerade för sitt barn (MK 2006b: 3).²⁸⁶ Användningen av egen text, och återvinnandet av samma musikaliska material kan betraktas intertextuellt, som ett slags autocitat eller signatur (se även Wahlfors 2013, 267). Autocitatet, samt det faktum att Jolas själv var initiativtagare till att Kallionpää skulle spela stycket under kursen, förstärker min uppfattning om textens och musikens personliga betydelse för kompositören. Hon har velat återanvända texten, troligen även musiken. Det kanske även ur musikerperspektiv ingår en hel del ”återvinningsbar” och kommunikativ potential i *Mon ami*. Kallionpää hade framfört verket vid flera tillfällen. Själv hade jag ett intresse att bekräfta, kommentera och utmana Kallionpääs tolkning genom en egen inövning. Allt detta visar att i *Mon ami* gömmer sig potential för att skapa olika nivåer av personliga relationer och dialoger mellan musiker, verk och kompositör.

Jolas attityd gentemot sångrösten har dessutom en estetisk dimension. Intresset för sångrösten härstammar ända från barndomen. För Jolas var modern ”en röst, en gestalt [varelse] som ständigt sjöng” (*une voix, un être qui chantait tout le temps*, Serrou 2001 red., 21). Klangidealet för Jolas verkar vara en fast, enhetlig stämma som möjliggör oavbrutna legatolinjer. Detta återfinns förutom i sångrösten också i blåsinstrument och stråkinstrument. Av stråkinstrumenten har hon särskilt favoriserat mellanregistrets viola (som hon har spelat själv). Allt detta kan eventuellt ha orsakat en viss tveksamhet inför att börja komponera för tangentinstrument (Serrou 2001 red., 228, 230; se även kapitel 4.2). Idealet om den oavbrutna klangen står i kontrast med melodiernas ”flyktighet” (Serrou 2001 red., 119) och det fragmentariska allmänintrycket: dock känner jag igen både i piano- och cembaloverken en strävan mot ett klangligt kontinuum, vilket i tangentinstrument görs genom ornament och blurriga ”Jolasfigurer” (kapitel 4.3.4) samt övertonseffekter. I pianoverken möjliggör den mångsidiga användningen av tre pedaler olika klangrymder; i cembalo kan de långt

²⁸⁴ Se om Jolas titelgenrer i kapitel 1.6.

²⁸⁵ En anledning till att Jolas själv skrivit texter till sina vokalverk är att hon känt sig obekvämd med att forma om för musikalisk frasering en text som avsetts för läsning. Det vore, som hon säger, som att ”tortera poeten” (*infliger cette torture à un poète*; Serrou 2001 red., 93).

²⁸⁶ Relationen mellan körverket och barnvisan är oklar.

klängande strängarna enligt min erfarenhet ge liknande effekt. I *Mon ami* är sångröstens och pianostämmans kombinationer ett egenartat sätt att åstadkomma klangförlängningar.

Det är viktigt att notera att ordet *stämma* får olika betydelser i det här kapitlet. Dels avses musikerperspektivet, musikerns röst (*performer's voice*, exempelvis Leong & Korevaar 2005), dels *Mon ami*-musikerns två instrument – därför är musikern *tvåstämmig*. Den tvåstämmiga musikern producerar konkret två klangtyper, men ”stämmighet” kan också förstås metaforiskt, som en splittrad personlighet. ”Stämma” avser dock ibland, på grund av pianots möjlighet till polyfoni, pianopartiets interna stämmor. Även om jag inte går igenom stämningen systematiskt, behöver jag ibland hänvisa exempelvis till vänster- och högerhandens separata stämmor.

Mon ami-studiens faser och kapitlets struktur

Det här kapitlets struktur följer den kronologiskt och metodologiskt tvådelade studien av *Mon ami*. De två delarna ska (som i *Auprès*-studien) belysa mitt perspektivskifte från en musikerorienterad lyssnare till en spelande musikers. Lyssnar- och musikerpositionerna inför *Mon ami* kännetecknas dock av en viss ambivalens: i båda faserna reflekterar jag över lyssnarens musikerroll och musikerns lyssnarroll. Frågan om vilken roll det konkreta, fysiska spelandet har för tolkningen av *Mon ami* (se även Korhonen-Björkman 2012a) blir ”empiriskt beprövat” (jfr Raekallio 1996, 23).²⁸⁷

Den första delstudien (kapitel 5.1), baserar sig på två diskussioner med Maria Kallionpää (MK 2006a; MK 2006b).²⁸⁸ I diskussionerna ingår Kallionpääs liveframföranden av verket som helhet samt kortare utdrag.²⁸⁹ Kapitel 5.2, som har en metodologiskt reflekterande roll, diskuterar särskilt den andra egentliga forskningsintervjun med Kallionpää (MK 2008). Den belyste hur det fysiska spelandet påverkar sättet att diskutera ett musikverk och gav intressant kunskap om kommunikation mellan musiker. Kallionpääs och min kommunikation beaktas som en oskiljaktig del av de perspektivskiften, som belyser *Mon ami* ur olika vinklar. Beaktandet av kommunikationen i så hög grad är också den aspekt som skiljer *Mon amis* hantering från verken i det föregående kapitlet (4). Den andra intervjun (MK 2008) tangerar också *Calling E.C.* och *Pièce pour*. Dessa beaktas i den utsträckning det är relevant i anslutning till vår gemensamma kommunikation och *Mon ami*. Även konsertinspelningar (MKmus 2005, MKmus 2006, MKmus 2009) hänvisas till efter hand. I den andra delstudien (kapitel 5.3) betraktas verket genom min egen övningserfarenhet. Kapitlet tillägnas de perspektiv som det konkreta musicerandet vid instrumentet ger. Delar av övnings- erfarenheten står nertecknade i en dagbok (Korhonen-Björkman DB 2010), som i huvudsak

²⁸⁷ Begreppen reception och receptionshistoria hör inte hemma här. Jag talar hellre om lyssnarupplevelser, -erfarenheter eller -positioner i anslutning till *Mon ami*. Receptionshistoria är en etablerad deldisciplin, som är belastad med krav på systematik och får karaktären av en sociologisk eller estetisk kartläggning (se exempelvis Stockfelt 1988).

²⁸⁸ Huvuddelen av innehållet i kapitel 5.1 se även Korhonen-Björkman (2008).

²⁸⁹ Jag genomförde den andra intervjun (MK 2008) samtidigt som jag slutförde artikeln (Korhonen-Björkman 2008) som i sin tur baserade sig på den första intervjun (MK 2006b).

består av ”rådata” som datum, övningsmängd och notiser om min aktuella prestation. I den ingår också självreflekterande text om ett framförande som ingick i en kongresspresentation, vilken var målet för min övning.²⁹⁰ Man måste dock notera att mitt spelande var involverat i intervjufasen i en viss utsträckning. Jag övade in första sidan ur partituret,²⁹¹ vilken också utgör ”version 1” av *Mon ami* (se figur 5.1 och notexempel 5.1), främst för att få en konkret uppfattning om hur det känns att sjunga och spela samtidigt.²⁹² Denna erfarenhet fungerade vid sidan av Kallionpääs musicerande under intervjuerna som en klanglig referensram inför tolkningen av den första intervjun (MK 2006b).

5.1 Att lyssna på ekot

5.1.1 Lyssningserfarenheter

Under den första sammankomsten (MK 2006a) spelade Kallionpää *Mon ami* två gånger för mig. Första gången lyssnade jag utan noter, andra gången följde jag med i noterna. De här framförandena gav mig ett viktigt första intryck och var länge betydelsefulla för min uppfattning om *Mon amis* karaktär och klangbild. Även mitt sätt att lyssna på de konsertinspelningar (MKmus 2005; MKmus2006; se Tablå 3.2 i kapitel 3.2), som jag hade tillgång till i det tidigaste forskningsskedet, tog intryck av liveframförandena. Jag kunde bland annat föreställa mig bättre klangliga kvaliteter än de som jag hörde på inspelningen. Inspelningarna är i regel gjorda för privatbruk och är av varierande teknisk kvalitet. Endast MKmus (2009) är gjord med professionell apparatur, men är inte jämförbar med en studioinspelning.

I jämförelse med den spontana första sammankomsten (MK 2006a) var intervjun (MK 2006b) av mer formell karaktär. Vi började utan klingande musik, med ett fysiskt avstånd till instrumentet, då Kallionpää och jag satt på varsin sida av bordet och inspelningsapparaten stod mellan oss. Även noter låg framme på bordet som diskussionshjälp: Kallionpää hade med sig noterna till *Mon ami*, men också till *Pièce pour Saint Germain* (1981) och *Calling E.C.* (1982). Jag hade *Mon ami* i färskt minne efter den första sammankomsten, så någon genomspelning behövdes och gjordes inte. Däremot spelade Kallionpää spontant ett flertal kortare avsnitt när diskussionen kommit väl i gång. *Pièce pour Saint Germain* och *Calling E.C.* hade Kallionpää inte övat på, varför vi ganska snabbt övergick till att diskutera enbart *Mon ami*. Ett av de första diskussionsämnena var den specifika strukturen i verket.

Till det tidigaste forskningsskedet, under vårvintern 2007, hörde också ett tillfälle, då jag lät ett antal seminariedeltagare, doktorander vid Sibelius-Akademien, lyssna på en av Kallion-

²⁹⁰ Kongresspresentationens elektroniska proceedingspublikation se Korhonen-Björkman (2011).

²⁹¹ Första sidan ur partituret avser första sidan nottext, inte utgåvans sidnumrering.

²⁹² Jag använder mig här av uttrycket ”öva på” i stället för ”öva in”. Det senare avser inövning med ett framträdande som målsättning. ”Öva på” syftar på att ”testa” verket, alltså prova på spelkänslan. Den riktiga inövningen av *Mon ami* gjorde jag i den andra delstudien (kapitel 5.3).

päas konsertinspelningar (MKmus 2006) av *Mon ami*. Jag tecknade ned lyssnarnas reaktioner omedelbart efter tillfället i form av en berättelse:

Först hör man en ton ur pianot. Den är färgad av pedalklang. Därefter kommer en sångröst in, på samma ton. Sångrösten för frasen vidare, ackompanjerad av enstaka pianotoner. Dissonanserna skär först lätt i örat men mjuknar sedan upp. Tonerna ur sången och pianot blandas samman som färgerna i en akvarellmålning. Konturerna blir oskarpa, men man kan urskilja färgerna. En klangrymd av eko omger sången. Sången är skör och blyg – i rösten finns inget av en operasolistens sätt att ta utrymme och komma i förgrunden.

Savez-vous qui est mon ami? Savez-vous qui est mon ami? Du nord au Midi, toujours il me suit, jamais ne s'enfuit. Savez-vous qui est mon ami?

Savez-vous qui est mon ami? Savez-vous qui est mon ami? Tout ce que je dis, toujours il redit, rien ne contredit. Savez-vous qui est mon ami?

*C'est l'écho l'écho de la montagne*²⁹³

När texten har kommit så här långt, börjar pianostämman tränga sig in och störa sångerskans repliker. ”Écho” blir kvar av texten och sångrösten, och pianot tar vid och svarar. Sångerskans repliker blir allt mer fragmenterade, orden avbryts och så småningom kommer pianisten in i förgrunden. Åhörarnas bild av en sångerska i flygelkurvan blir ifrågasatt. Står hon där stum medan pianisten spelar sitt solo? Pianisten har väl endast ett mellanspel, när får sångerskan sjunga en andra vers? Stycket måste ju få en tillfredsställande avslutning. Nej, sångerskan förblir tyst. Pianisten får spela flera briljanta passager, där sångens melodier upprepas och parafraseras. Sångerskan återkommer inte. Stycket slutar i ett fylligt pianosolo, där man ställvis urskiljer melodi-fragment från sångstämman. Styckets sista replik består av de inledande tonerna i sångstämman, men spelade av pianisten.

Ett flertal av lyssnarna var förbryllade över sångröstens kvalitet, som inte svarade mot de underliggande förväntningarna. Även verkets struktur vållade förvirring, då sångrösten plötsligt försvinner utan förklaring (som en tydlig kadens, satsslut, eller generalpaus). Detta sammanföll inte med den förväntade schablonen över strukturer. Diskussionen inleddes genom att kommentera ”sångerskan” och ”pianisten” och deras olika roller i stycket, och det var uppenbart att en av de viktigaste poängerna i *Mon ami* – att pianisten ska sjunga själv – inte nått fram till alla åhörarna. Jag hade inte heller berättat titelns förklarande del (*Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*) för seminariedeltagarna. När jag berättat för publiken om hur det förhöll sig, var det som en aha-upplevelse, och kommentarerna ändrade karaktär: från en kritisk och förvirrad attityd till en nyfiken och uppskattande. Seminariedeltagarnas reaktion visade att kunskapen om *hur* musiken förverkligas – genom en enda musiker kropp, men genom pianospelets och sångens två röster – var en lika viktig faktor för lyssnarupplevelsen som musikens klingande form som sådan. Titeln i sin helhet hade gett den informationen, alternativt möjligheten att se framförandet. Utöver informationsvärdet om framförandets förutsättningar bereder titeln en hel del tolkningsmöjligheter av olika betydelser, en fråga som jag återkommer till under diskussionens gång nedan.

²⁹³ Vet ni vem som är min vän? Från norr till söder, han följer mig alltid. Aldrig försvinner han. Vet ni vem som är min vän? Allt jag säger upprepar han. Vet ni vem som är min vän? Det är ekot, ekot i bergen. (Min översättning.)

5.1.2 Versioner och spelområden

Jag börjar med en beskrivning av helheten och strukturen i *Mon ami*. Beskrivningen är en kombination av diskussionen i den första intervjun (MK 2006b), partiturläsning och mitt eget provande på att spela första sidan av stycket. Huvudsyftet är att i stora drag redogöra för hur partituret ser ut och vilka detaljer som har betydelse ur musicerandets perspektiv. Även Kallionpääs personliga synpunkter får plats i denna beskrivning.

Sång- och pianostämmorna i *Mon ami* är tätt sammanvävda men självständiga stämmor. Melodin kan antas följa den ursprungliga barnvisan: den är tonal (i F-dur) och av enkel, sångbar karaktär. *Mon ami* inleds med en icke-metrisk notation, utan taktart och taktstreck. Om jag bortser från fermaterna som omger textens fraser som andrum, kan jag skönja olika taktarter: en 3/2- eller en 3/4-takt i andra raden; första raden är även möjlig att tolka som 2/4-takt.²⁹⁴ Antydningarna till metrisk takt kunde jag tänka mig att utgör spår av den ursprungliga barnvisan. På basen av sin övningserfarenhet under kompositörens instruktion hävdade Kallionpää att fermaterna ”verkligen betyder fermat” (MK 2006b: 9). Jag tolkar det här uttrycket som en uppmaning för musikern att skapa tydliga andrum. Fermaterna just här skulle kunna sägas motsvara något skiljetecken, som komma- eller frågetecken, i en skriven text, eftersom fermaternas placering i *Mon amis* sångparti följer textens naturliga pauser och skiljetecken.

Mon amis partitur är fyra sidor långt i Heugels utgåva (Jolas 1974).²⁹⁵ Hälften av partiturets längd, nästan hela sidan tre och hela sidan fyra, består av enbart pianostämman. Tidsfördelningen är däremot en annan, då endast den sista minuten spelad musik (tiden är ungefärlig och beror på vilken version som spelas) upptas av pianosolot. Första sidan och tidsmässigt de två första minuterna av verket domineras av sången medan pianot färgar klangen och skapar resonans (se notexempel 5.1).

Den tredje minuten musik består av jämnstarka piano- och sångstämmor. *Mon amis* form kännetecknas av öppenhet och valfrihet mellan fem versioner – Kallionpää uttryckte det som ”en viss sorts aleatorik” (*tietylnlaista aleatoriikkaa*; MK 2006b: 4). Versionerna är, enligt partiturets anvisningar, graderade enligt längd och svårighet (*choix de 5 versions selon les possibilités techniques par ordre de difficulté*). Version 1, som upptar första sidan i partituret, ska alltså enligt anvisningarna vara den enklaste att framföra. Version 5 tar cirka fyra minuter att spela (se Tablå 5.2).²⁹⁶

²⁹⁴ Både Kallionpää och jag själv drog den första fjärdedelsnoten (*vous*) nästan till en halvnot då vi sjöng. Därför kom jag egentligen inte att tänka på en tvåtakt förrän långt efter att jag slutat öva på verket.

²⁹⁵ Heugel representeras idag av Alphonse Leduc.

²⁹⁶ Det var närmare en hel minuts skillnad mellan ett av Kallionpääs inspelade framföranden och ett av mina (HKBmus 2010). Kallionpääs framförande tog ca 3,5 minuter och mitt 4,5 minuter. Skillnaderna i våra framföranden beskrivs utförligare i kapitel 5.3.

A $\text{♩} = \text{ca } 112$
Modéré Cédez lég^t **T⁰** Cédez lég^t
 Sa-vez-vous qui est mon a - mi? Sa-vez-vous qui est mon a - mi?
legato *p*
 avec un peu de pédale

Piu mosso $\text{♩} = \text{ca } 152$ Cédez **T⁰1(112)** Cédez
 Du Nord au Mi di, toujours il mesuit, jamais nes'enfuit
 Tout ce que je dis, toujours il re - dit, rien ne con - tre - dit Savez-vous qui est mon a - mi?
 Ped.

Allant $\text{♩} = \text{ca } 84$ **B**
 C'est l'é - cho C'est l'é - cho C'est l'é - cho
quasi pizz *effet* *f* *mp* *pp* *paume*
 Ped. (sur la résonance) Ped.
 l'é-cho de la mon-ta-gne ta-gne ta - gne Da ta - gne **Fin**
 Capo Version 1
 Ped. . . . * Ped. *

Choix de 5 versions selon les possibilités techniques par ordre de difficulté: ca 1'30 - 1-AB1AB2 ca 1'30 - 2-AC1
 ca 2'15 - 3-AB1AC1 ca 3'30 - 4-AC2D
 ca 4'00 - 5-AB1AC2D

Notexempel 5.1. Betsy Jolas: *Mon ami*, version 1. Kopia från partituret. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

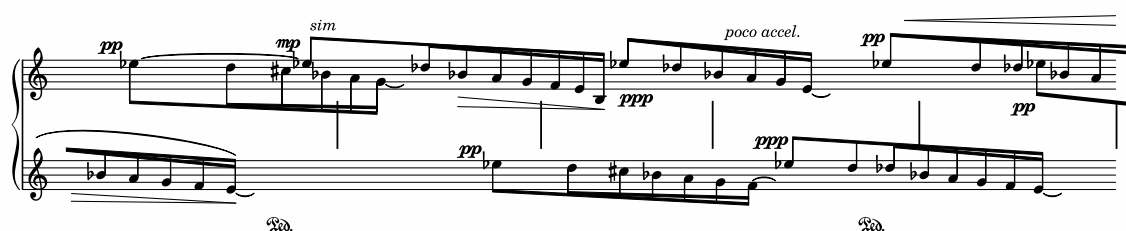
Eftersom notationen växlar mellan traditionellt metrisk och ”fri” (med respektive utan taktstreck), alltså det som Kallionpää också kallade för ”relativ” (MK 2006b: 1) eller tid-rumnotation (MK 2008: 2),²⁹⁷ har jag behövt fatta ett beslut om hur taktnumreringen ska anges.²⁹⁸ Jag har kombinerat tre olika former av indelning: vanlig taktart, tid-rum-

²⁹⁷ Kallas även proportionell notation.

²⁹⁸ Indelningen i takter är på sätt och vis vansklig i den här typen av flexibel rytmik och varierande notations-sätt, men jag använder ”takt” som orienteringshjälp för läsaren. Taktnumreringen avviker något från min

notationens ”taktlådor” med antingen tidangivelser eller orienteringslinjer. Orienteringslinjernas huvudsakliga uppgift är att fungera som hjälp vid inövningen. Det är en intressant detalj att tempohanteringen inte släpps helt fri någonstans. I partierna med orienteringslinjer, där det varken finns taktart eller tidsangivelser i sekunder, står det ”Tempo I” eller ”Tempo II” som riktgivare.

I version 1 har jag låtit sångstämman frasering, vilken i sin tur grundar sig på textens sats- och meningsbyggnad, avgöra ”takternas” fördelning även på de ställen där taktart saknas. Sångtexten presenteras i version 1 i hela meningar med naturliga andningspauser markerade med kommatecken och fermater. Dock har jag bortsett från ett av fermaterna i inledningen, efter det sista *savez-vous*, som taktindelare, eftersom man inte ska andas efter den – här finns det inget kommatecken. De två första raderna (innan frasen²⁹⁹ *c'est l'écho* introduceras i texten) noteras alltså ”fritt”. Jag har alltså kallat den första textfrasen (*Savez-vous qui est mon ami?*), området fram till partiturets första kommatecken, för ”takt 1”. På fria notationsställen där textens struktur inte hjälper till, har jag som taktindelare använt mig av Jolas orienteringslinjer (uttrycket ”orienteringslinjer” i det här sammanhanget är mitt; se notexempel 5.1). Kallionpääs uttryck för icke-traditionella takter var ”taktlådor” (MK 2006b: 16). På den tredje raden (från och med takt 5) har Jolas angett taktartsbeteckningen 6/8, vilken fortsätter – frånsett avbrott mellan de sjungna fraserna – till slutet av partiturets andra sida, där versionerna 2 och 3 har sin avslutning. Trots taktartsbeteckningen ger rytmen ett flexibelt och icke-metriskt intryck, kanske beroende på det som Kallionpää (ibid.) talade om som ”den inre flexibiliteten i en enstaka figur” (*yhden yksittäisen kuvion sisäisestä liikkumavarasta*). Den typiska spänningen mellan exakthet och flexibilitet i Jolas musik resulterar även här i att den exakta notationen som kräver ett stort arbete av musikern utmynnar i ett improvisatoriskt, flytande och gränslöst uttryck. På sida 2 i partituret fragmenteras sången och blir allt mer osammanhängande. Texten slutar så att sången verkar drunkna i pianostämman i gränsen mellan spelområde C och D (se Tablå 5.1 nedan).



Notexempel 5.2. Betsy Jolas: *Mon ami*, orienteringslinjer i pianosolot. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

I tablå 5.1 beskriver jag *Mon amis* struktur med hjälp av partiturets bokstäver för spelområden. Jag kompletterar strukturbeskrivningen med en taktnumrering, som jag själv

tidigare tolkning (Korhonen-Björkman 2008). Likaså har jag tolkat gränserna mellan spelområdena något annorlunda.

²⁹⁹ Fras avser här *textens* fras, vilken just här sammanfaller med ”musikalisk fras” eller ”gest” (jämför i kapitel 4.3. i anslutning till *Ó Bach*.)

skapat genom en kombination av vanlig metrisk taktindelning och olika typer av tid-rumnotation (med tidangivelser, orienteringslinjer eller bägge två). Bokstäverna A, B, C och D är partiturets beteckningar för spelområden, som utgör grunden för de olika versionerna. Taktnumreringen följer inte överallt en traditionell taktdefinition.

I spelområde C börjar sångstämman fragmentera sig och pianostämmans roll förändras, från att i områdena A och B ha utgjort en ackompanjerande klangbakgrund till sångstämman, till en stämma som bryter av sången med sina inlägg. Kallionpää (MK 2006b: 10) berättade att kompositören påpekat att ”i början är sången mycket viktigare än pianosatsen” (*alussa [---] laulu on tärkeempää kun tää pianosatsi*). Denna kommentar uppfattar jag dock som en pedagogiskt instruerande yttring för att få sångstämman att klinga förgrunden, inte som en uppmaning att låta bli att öva in pianostämman i detalj (se vidare nedan).

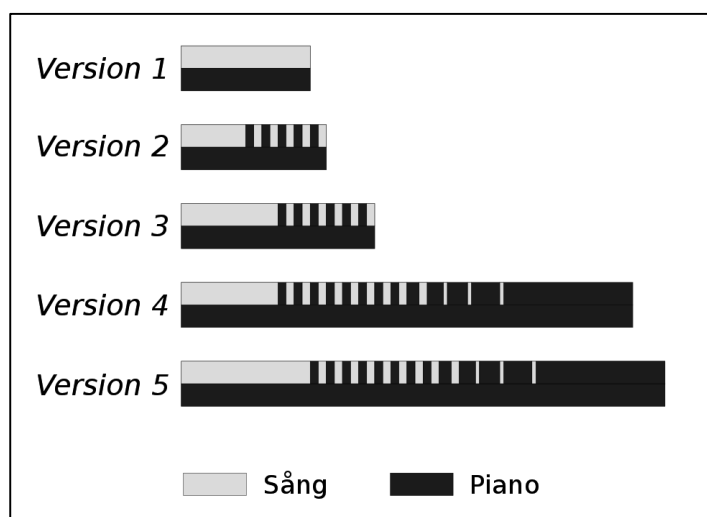
Tablå 5.1. Fyra spelområden och textens fördelning. Den streckade linjen mellan de två ”l'écho” samt efter sista ”vous” i spelområde C avser ett lång utdraget ”o”.

Spelområde	Takt	Text	Notationsätt och tempo
A	1–8	”Takt” 1: Savez-vous qui est mon ami? 2: Savez-vous qui est mon ami? 3: Du nord au midi, toujours il me suit, jamais ne s'enfuit / [I repris] tout ce que je dit, toujours il redit, rien ne contredit Takt 4: Savez-vous qui est mon ami?	Tid-rumnotation. Tempo I: <i>Modéré</i>
B	9–14a/14b	C'est l'écho C'est l'écho C'est l'écho l'écho de la montagne tagne tagne	Taktart 6/8 Tempo II: <i>Allant</i>
C	15–36a/36b	C'est l'écho [avbrott ca 2,5–3”] C'est [5–6”] l'écho [ca 4”] C'est l'écho [2,5–3”] l'écho de la montagne l'écho----- l'écho de la mon---tagne 36a: Melodins första fras nynnas 36b: Savez-vous---	Taktart 6/8 Avbrottstakterna utan taktart
D	37–65	39–40: qui est mon a ---mi	Tid-rumnotation. ”Tempo I” eller ”Tempo II” trots avsaknad av taktart. Taktnumreringen följer orienteringslinjerna eller ”taktlådorna”. Taktlådorna har tidangivelser.

Tablå 5.2 visar hur spelområdena A–D fördelar sig mellan de fem svårighets- eller längdversionerna. Kombinationen av bokstäver och siffror (till exempel ”AB1” och ”AB2”) är angiven som sådan i partituret. Figur 5.1 är en grov grafisk framställning av relationen mellan sång och piano i de olika versionerna. Notera att de korta streckens antal inte har någon motsvarighet i partituret; de illustrerar schematiskt sångens fragmentering. Versionerna 2 och 3 är nästan identiska, då den enda skillnaden mellan dem är avsaknaden av nedre halvan av partiturets första sida. Samma likhet råder mellan versionerna 4 och 5: rad 3 och 4 ur partituret, nedre halvan av första sidan, kommer att spelas i version 5 men inte 4. Hela det långa pianosolot ingår alltså i både version 4 och 5, men eftersom ett av de partier med enhetlig sångstämma uteblir (spelområde B) är det i själva verket version 4, inte 5, där pianots relativa andel är störst.

Tablå 5.2 Fem längd- och svårighetsversioner och deras fördelning i spelområdena (se även notexempel 5.1, längst ner på sidan). Inom parentes visas den ungefärliga längd, som kompositören angett för varje version.

Version och tempo	Spelområde	Taktnummer
1 (ca 1’30)	AB1 AB2	1–14a, 1–14b
2 (ca 1’30)	AC1	1–8, 15–36a
3 (ca 2’15)	AB1 AC1	1–14a, 1–36a
4 (ca 3’30)	A C2 D	1–8, 15–36b, 37–65
5 (ca 4’00)	A B1 A C2 D	1–14a, 1–8, 15–36b, 37–65



Figur 5.1 Sång- och pianostämmans fördelningar i de olika versionerna av *Mon Ami*.

Lyssnaren kan vara helt ovetande om versionernas existens, men de påverkar musikern och hennes förhållande till partituret (se även Riikonen 2005, 77). I övningsskedet måste hon på

något sätt befatta sig med versionerna, även i det fall att hon bara skulle se en av versionerna som ”sin”. En professionell musiker anser sannolikt att den längsta (och svåraste) versionen av *Mon ami* är den som hon bör välja att framföra. Även för Kallionpää var version 5 den aktuella. De övriga versionerna verkade främmande för henne, då hon inte genast fann dem i partituret.

Citat 5.1

MK: [---] här finns ju en sorts aleatorik när det finns olika liksom fem olika alternativ hur man kan spela den här [---] så förstås om ett barn skulle vilja göra den här så kunde det göra bara den här kortaste versionen.

HK: Så hur lång skulle den allra kortaste versionen bli? Här finns de här alternativen ...

MK: [tittar i noten]: Här är A ... och var är B? Det är där. Och så tänkte jag ... att liksom det skulle vara bara den här första sidan med repris om jag minns rätt. Ja.

HK: Ja. Ja. Vilken var din version då?

MK: Det är ... det är liksom ... det är den längsta. Alltså jag spelade den här ... den här i sin **helhet**. (MK 2006b: 4.)³⁰⁰

Citat 5.1 visar också hur stor betydelse partiturets utseende och omfattning har för musikern. Kallionpää (2006b: 4) hävdar att hon spelade *Mon ami* ”i sin helhet” då hon avser version 5. Sättet hon talade på – något höjt rösläge samtidigt med sökande av rätt ord – avslöjade dessutom att den längsta versionen kunde betraktas som en självklarhet. Uttrycket ”i sin helhet” kan dessutom granskas genom att fråga om inte de andra versionerna hade kunnat representera stycket i sin helhet? Visserligen förstår jag att Kallionpää ville förtydliga för mig att hon spelade den *längsta* versionen, men ”i sin helhet” visar ändå hur benägna vi är att tänka på ett musikstycke som en viss helhet, som partiturets ”manuskript” (Cook 2003) ramar in.³⁰¹

5.1.3 Utmaningar

Min ”prövning” av version 1 i samband med intervjuernas förverkligande kom att ha betydelse både för tolkningen av intervjuerna och därmed också analysen av *Mon ami*. De detaljer i verket jag kunde reflektera mot mitt eget aktiva spel fick mest utrymme i min

³⁰⁰ MK: [---] tässäähän on tietynlaista aleatoriikkaa kun on erilaisii tota viis eri vaihtoehtoa miten tän voi soittaa nii tietysti jos joku lapsi haluis esimerkiks tän soittaa [---] niin sehän vois tehdä vaan tän lyhimmän version.

HKB: Niin että kuinka pitkäksi tulis sitte se kaikist lyhin versio? Täs on näitä vaihtoehtoja ...

MK [katsoo nuottia]: Täs on A... ja mis on B? Se on tossa. Ja niin mä arvelinki ... eli tota se olis sit vaa tää eka sivu kertauksineen muistaakseni. Joo.

HKB: Joo. Joo. Mikäs se sun versio oli?

MK: Se on ... se on tota ... se on se pisin. Siis mä soitin tän ... tän kokonaan.

³⁰¹ Musiker i dagens västerländska konstmusikkultur tenderar att tänka att om det finns ospelade delar kvar i det fysiska partituret så har man inte spelat hela stycket. Man säger exempelvis att man spelar ”första satsen *ur* den och den sonaten”. Det här skulle kunna vara ett spår av musikverksuppfattningen med rötter i början av 1800-talet (Goehr 1992), även om jag ser att ”idealet om stora helheter” är betydligt nyare än så: granskar man konsertprogram som daterar sig ännu långt in på 1900-talet, ser man att de är betydligt mer fragmentariska (bestående av enstaka satser ur sviter eller sonater) än dagens konsertprogram och inspelningar.

diskussion.³⁰² Förutom den begränsade mängden aktiv övning av *Mon ami*, som jag utnyttjade som hjälp för att tolka intervjuvären, fungerade min allmänna färdighet att spela som ett slags intuitiv referensram, som inte var möjlig att stänga av.

De framförandetekniska utmaningarna i *Mon ami* kan delas in i två områden. Det ena området består av den tekniska utmaningen i att förena två instrument, sång och spel. Det andra består av att förena den improvisatoriska friheten med de begränsningar som de detaljerade föredragstecknen påbjuder.

Att förena röst användning och spel är inte en ovanlig verksamhet i modern västerländsk konstmusik. Vad är då specifikt för spel- och sångutmaningen i *Mon ami*? Ett specifikt drag är att både piano- och sångteknikerna är traditionella. Pianostämman ensam är inte särskilt krävande för en erfaren pianist. Inte heller ger den tonala sångstämman något särskilt utmanande intryck, utan ter sig som en okomplicerad melodi ur en barnvisa. Som konstaterades, utgör sångpartiet i version 1 en enhetlig, relativt självständig stämma, som pianots enstaka toner färgar. Det enkla intrycket är dock vilseledande, för färgläggningen är inte stödjande på det sättet som en traditionell ackompanjemangsstämma stöder en solostämma. Den är distraherande, då konturerna mellan sång- och pianostämman suddas ut och smälter samman.

Utmaningen består dels i att Jolas sammanför stämmorna till rytmiskt och harmoniskt komplexa kombinationer, dels i den spänning som kan uppstå i relationen mellan musikerns kropp och de två instrumenten. Klangkällan i sång är i själva musiker kroppen, medan det är större fysisk distans mellan klangkällan i piano (strängarna) och musikerns kroppsliga verksamhet. Den fysiska och klangliga distansen mellan sång och piano i *Mon amis* inledning påverkar bland annat hur musikern lyssnar på sig själv och upplever sitt spel (se särskilt i kapitel 5.3).

Sångstämman fraserings hade varit ett centralt ämne då Kallionpää spelade verket för kompositören (cit. 5.2).

Citat 5.2

MK: [---] Annars, den där sången är ganska sådär till synes enkel. Men för henne alltså för Jolas var det jätteviktigt att hur den ... hur den gestaltas [*hahmottuu*, i grundform *hahmottua*; hur något gestaltar sig för någon]. Till exempel här i början av andra raden så startar man lite snabbare. Att den är tillräckligt sådär ... så där smidig. Att den inte är för långsam. (MK 2006b: 9.)³⁰³

Kallionpää betonade (MK 2006b: 9) att det var viktigt med en ”sångbakgrund” (*laulutaustaa*) för att klara av framförandet av *Mon ami* så att sången ”på riktigt hörs i en sal”. Kallionpää, liksom jag själv, har tagit sånglektioner i något skede av musikutbildningen, men min upp-

³⁰² Att visa för Kallionpää hur jag själv övat kändes inte aktuellt, eftersom min övning inte var ”färdig”. Ett deltagande som aktivt spelande musiker hade eventuellt påverkat intervjuens gång (se vidare i kapitel 5.2).

³⁰³ Muuten toi lauluki on silleen aika näennäisesti helppo. Mut sille siis Jolasille oli hirveen tärkeätä et miten se ... miten se hahmottuu. Esimerkiksi täs toisen rivin alussa lähdetään vähän nopeemmin. Et se on tarpeeks semmonen ... semmonen sulava. Ettei se oo liian hidas.

fattning om kraven på sångrösten i *Mon ami* var annorlunda: jag hade föreställt mig sångstämman som absorberad i pianostämman, snarare än solistisk till volym och färdigheter. Här kan titeln ha påverkat mig: *Mon ami* är skrivet för en kvinnlig pianist (*pour une pianiste*) för att sjungas (*à chanter*), inte för en sångerska att spelas.

En pianist med en viss sångarbakgrund som dock inte är professionell kan ha svårigheter att få de lägsta tonerna hörbara i sångstämman. Utan en mer gedigen sångutbildning kan man dessutom vara lite störd av att pianostämmans toner klingar i samma register inte för att förstärka sångstämman utan för att bilda dissonanser och sudda ut tonernas gränser (se ovan). Särskilt krävande är det att intonera de första tonerna i andra raden (se notexempel 5.1). Det var här som kompositören betonat att tillräckligt flyt och tillräcklig smidighet i tempot är viktigt (se citat 5.2).

Även det andra planet av utmaningar, föreningen av frihet och begränsningar, aktualiseras i början av andra raden. Den rytmiska friheten i musiken gör att sångstämman kommer att tillägna sig textens naturliga frasering och talets rytm. Detta begränsar möjligheterna att agera musikaliskt fritt. Med hjälp av den erfarenhet som jag fått genom min egen övning av version 1 hade jag möjlighet att få en konkret inblick i hur sången och spelet svetsas samman i textfrasen ”Du Nord au Midi”, som verkade vara känslig för intonationsproblem. Frasen ska utföras på tonerna d¹, e¹, f¹, a¹ och f¹. Samtidigt spelas en sext, a¹–c¹, i samma oktav. Tönen a ur pianot kommer in först, därefter följer c:et strax innan man ska sjunga ett d. Dessutom är tongången svår att producera i den rytm som anges, även om den är fri från metrisk rytm. Det sista f:et i frasen *Du Nord au Midi* får mest naturligt en betoning, medan de fyra föregående tonerna känns som en upptakt. I naturligt tal skulle *Du* uttalas obetonat och *Nord* betonat. *Au* blir så pass obetonat att intonera rätt på f¹ i stavelsen Mi (*Midi*) kräver stor koncentration. Fraserna som följer, *toujours il me suit* och *jamais ne s’en fuit*, har likadan intervallbyggnad i sångstämman, men det svåraste, det halva tonsteget mellan e och f hamnar på ett mera tacksamt ställe i *toujours il me suit*: tonen e förblir obetonad och f:et som följer är betonat. Jag var medveten om språkets inverkan på svårigheterna – för en icke-modersmåls-talare är den franska texten självklart mer krävande att uttala, vilket påverkar intonationen. Dock var inte språket avgörande: *Jamais ne s’en fuit* (tredje frasen i notexempel 5.2) fungerade tydligt bättre, för där ingår inte det besvärliga halva tonsteget. Ytterligare hjälp fås av det lilla ritardandot (*cédez*) och av att man i avsnittets sista fras får sjunga i ett läge, som bättre passar för en hög stämma (som min och Kallionpääs). Trots svårigheterna med enstaka toner upplevde jag klangfärgen i Kallionpääs röst som lämplig för *Mon amis* karaktär.³⁰⁴

På basen av mina provningar, tillsammans med Kallionpääs beskrivning av det ”ideala” utförandet av sångstämman, fick jag intrycket av att *Mon ami* inte är komponerat för en sångröst, i den meningen att sångrösten ska presenteras ur det allra mest idiomatiska perspektivet. Sångröstens roll är i första hand att skapa en viss klangfärg och därför kunde man säga att den har en instrumental roll, vilket är ett av Jolas okonventionella sätt att skriva för sång-

³⁰⁴ En altstämma, som kanske skulle klinga tydligare i de lägsta tonerna, skulle ge en annan klangfärg och även påverka övertonerna, som sång- och pianostämmorna producerar tillsammans.

röst, men som samtidigt ställer krav på vissa kvaliteter hos musikern.³⁰⁵ Tanken att sångrösten inte i just *Mon ami* bör presenteras på ett solistiskt sätt för att skapa volym och klang, kan avläsas ur partiturets anvisningar (*simple*), och blir dessutom i Kallionpääs fall bestyrkt via kompositörens muntliga anvisningar. Partiturets tryckta anvisningar, som också gäller pianostämman och musikens karaktär, kan betraktas som allmänna råd, medan kompositörens instruktioner till Kallionpää gäller för en specifik musiker vid en särskild tidpunkt. Idealet att inte använda vibrato är på sätt och vis knutet till den här tidpunkten. Samtidigt kan jag inte betrakta det som en tillfällighet: tanken på den raka sångrösten kom att påverka starkt den syn som jag fick på röstens klangliga funktion och estetiska position i *Mon ami*.

Sångröstens kvalitet och karaktär hade således engagerat Kallionpää en hel del i övningsskedet, och fick kanske därför också mycket plats under intervjun. Kallionpää (2006b: 9) uppfattade kompositörens instruktioner som alltför idealistiska; det är en ”underbar idé att man skulle kunna sjunga med en naturlig röst” (*ihana idea et vois laulaa luonnonäänellä*).³⁰⁶ Kompositörens ideal om enkelhet gick emot Kallionpääs uppfattning om att sångrösten bör av rent praktiska skäl ha en viss styrka, och att det därför inte var meningsfullt att helt avstå från den teknik man var van vid (*ibid.*). Det ouppnåeliga idealet om naturlig röst identifierade jag med Kallionpääs kommentar i den senare intervjun (MK 2008: 8) om att Jolas rådde henne att avstå från vibrato.³⁰⁷ I Kallionpääs framföranden kan man höra en viss mängd vibrato och röst användning av solistisk karaktär (MKmus2009, MKmus 2006, MKmus 2005).

Det kombinerade piano- och sångutförandet är icke-idiomatiskt på ett sådant sätt att det kräver fysisk ansträngning, men det musikaliska intrycket ska vara enkelt och oskuldsfullt. Även om erfarna musiker identifierar svårigheterna i utförandet, låter inte sångstämman i *Mon ami* i första hand imponerande och svår till sin karaktär, eftersom det inte är önskvärt att ”visa upp” röstens solistiska arsenal. De mer dolda svårigheterna i samspelet mellan sång- och pianostämman ligger i att båda ska fungera självständigt och oberoende av varandra, men de ska bilda klangen tillsammans. Det gäller att utforma meningsfulla gestalter, varför musikern måste vaksamt följa stämföringen och nyanseringen. Stämmorna ska passas in i varandra noggrant, men tidsanvändningen kan slutligen inte planeras så att man exakt och medvetet följer planen vid framförandet. Utförandet blir ett slags automatik, inarbetat i kroppens rörelser, men som ändå är flexibel att anpassas efter situationen.

Pianotekniska frågor kom upp till diskussion i mindre utsträckning än de sångtekniska. De resonansbildande stumma klustren kom på tal (MK 2006b: 6), likaså viktigheten i att forma ”gestalterna” som härstammar från sångstämman melodiska linjer på just rätt sätt (MK 2006b: 2; se citat 5.3). Frågor om hur de två händernas stämmor konkret skulle balanseras och ”tajmas” kom däremot inte på tal (jfr kapitel 5.3).

³⁰⁵ Jolas komponerade *Quatuor II* (1964) för tre stråkar och sopran med tanke på en särskild sångerskas, koloratursopranen Mady Mesplés, tekniska och musikaliska resurser (Serrou 2001 red., 106).

³⁰⁶ *Luonnonääni* är i en direkt översättning ”naturröst”.

³⁰⁷ Det finns en felaktig hänvisning till ordet vibrato i min tidigare artikel (Korhonen-Björkman 2008, 158). Kallionpää använde ordet vibrato i den andra intervjun (MK 2008: 8), men inte i den första, i vilken hon i stället talar om ”naturröst” (*luonnonääni*).

Kallionpää tog upp ett av de mest karakteristiska dragen i Jolas stil: kontrasten mellan ett fritt, improvisatoriskt intryck och de detaljerade föredragstecknen. Det framgick att Kallionpää ansåg de fria elementen (som tempot) som mer krävande än de exakta instruktionerna, som gäller dynamiken, pedalerna och artikulationen:

Citat 5.3

MK: Nå det här är en ganska spännande kombination för att här finns ganska mycket sånt som ... som är väldigt exakt utskrivet som nyanser och nyansbyten och alldeles enstaka noter och pedaler är utskrivna väldigt exakt men sedan till exempel **längden** och **tajmingen** finns ändå sådant att de inte är så exakt markerade som till exempel den här tredje sidan [---] det finns mycket sånt som musikern måste ta fram väldigt känsligt olika melodiska nivåer som den där överstämman och så såna här svängar som kommer här.

HKB: Ja.

MK: Och sen en annan är en sån här eoeffekt här så inte är de här heller exakt utskrivna utskrivna att hu ... att hur snabba de egentligen är. Att där kan man gestalta [*muotoilla*, utforma] dem på nåt sätt [HKB: Ja]. Att sen dom inom en figur kan snabbheten också utvecklas. (MK 2006b: 2.)³⁰⁸

I jämförelse med *Signets*, *Ó Bach* och *Auprès* är tidsdistributionen i *Mon ami* friare, analogt med den modernare notbilden för Jolas tidigare verk: ”längden och tajmingen [---] inte är så exakt markerade”, och att det är öppet ”hur snabba de egentligen är” (MK 2006b: 2). *Mon ami* uppvisar alltså i mindre utsträckning försök att, som Pitko noterade (PP 2008: 13, se kapitel 4.2.2) visa i nottexten hur musiken klingar. Det som musikern ska enligt Kallionpää ”känsligt ta fram” (MK 2006b: 2) uppfattar jag som en lyhörd reaktion på musiken, vilket i sin tur förutsätter att man behärskar det fysiska utförandet på en sådan nivå att man kan lyssna och styra ”tajmingen” och fraseringen så att de låter naturliga och improvisatoriska.

Även *Mon amis* kompakta konstruktion vilken lyssnaren inte enligt Kallionpää nödvändigtvis direkt uppfattar vid en konsert, kom på tal (MK 2006b: 6–7; se citat 5.4). Kallionpää uttryckte sig här med ordet gestalt (*hahmo*) för att beskriva en sammanhållande, igenkännbar figur som upprepas och på det sättet gör texturen kompakt. *Hahmo* hänvisar alltså till melodins gestalt. Ordet *aihe* (ämne, tema, motiv), som Kallionpää använder i citat 5.4, har jag översatt till ”motiv”, på grund av dess mer mångsidiga betydelse och något vardagligare stilnivå i svenskan. Jag anser att det är betydelsefullt att Kallionpää säger just *aihe*, eftersom ordet *motiivi* i det här sammanhanget skulle ha musikanalytiska konnotationer. Att

³⁰⁸ MK: No tää on aika jännä kombinaatio koska täs on aika paljon semmosta mikä ... mikä on sit hyvinkin tarkkaan kirjoitettu ulos niikun näit nyansseja ja nyanssien vaihdoksia ja ihan yksittäisiä nuotteja ja pedaleja kirjoitettu tosi tarkasti ulos mut sit taas esimerkiks nuottien **kestossa** ja **ajottumisessa** on kuitenkin semmosta et ne ei oo niin täsmällisesti merkattu niinkun esimerkiks tää kolmas sivu [---] on paljon semmosta mitä täytyy täytyy soittajan hyvin herkästi niin tuoda esille erilaiset melodiset kerrokset ja sitten tämmöset kaarrokset mitkä tulee täällä.

HKB: Joo.

MK: Ja sit toinen on tää kaikuefektii tässä niin ei tässäkään oo täsmälleen niitä kirjoitettu kirjoitettu ulos et mit ... kuinka nopeita ne sitten itse asiassa on. Et siin voi muotoilla jonkin verran [HK: Joo]. Et sit ne yhden kuvion sisälläkin niin tota voi kehittyä se nopeus.

Kallionpää just här säger *aihe* i stället för *motiivi* tolkar jag som att hon i samband med sitt spel talar om stycket ur ett praktiskt spelorienterat perspektiv. Också det fundersamma ”Och ... och och ...” åtföljt av tankepausen tyder på att Kallionpää under loppet av vår diskussion alltså hittar nya detaljer, lager av motiv, i partituret. Av spelorienterat ursprung förstår jag också ”snabbheten” (*nopeus*) i slutet av det föregående citatet (5.3).

Citat 5.4

MK: Och så är här de här gestalterna här smart gömda här här inne i basen. *De la montagne*. [Visar stället som hon ska spela, sida 2, näst sista raden, de två sista takterna. Sjunger och spelar.]

MK: Mm ... att det kommer av förhållandet mellan tonerna. Och ... och och ... [tänker] här finns motivet i flera lager. [Spelar från tredje sidans andra takt, vilket utgör modifieringar av tersmotivsekvensen a–f, b–g, c–a ur *Du Nord au Midi*-stället.]

HKB: Tror du att man kunde hitta de här bågarna öhm fraserna egentligen ur hela den här texturen?

MK: Jag tycker nog att det är planerat så att man kunde hitta sådana. Att sådana här längre avsnitt och löpningar kan förstås tolkas friare ... friare. Att också i dem i allmänhet ... att de där gestalterna att gestalterna hålls lika [behåller sin form]. Att det här är väldigt kompakt byggt även om alla inte genast upptäckte det vid en konsert. (MK 2006b: 6–7.)³⁰⁹

Min beskrivning av vad Kallionpää gör (”Spelar modifieringarna av tersmotivsekvensen”) avslöjar att jag i transkriptionen, i en skriven text, tar i bruk ett mera teoretiskt och allmänligt sätt att visa vilket ställe jag avser i stycket. Meningen har jag konstruerat efter intervjun, med syftet att på så kortfattat sätt som möjligt beskriva musikens händelser. Då Kallionpää samtidigt både talar och spelar är uttrycket klart annorlunda: ”Och så är här de här gestalterna här smart gömda här här inne i basen.” Närvaron med den klingande musiken, partituret och instrumentet, gjorde det tydligt för oss vad som avsågs, utan begreppsliga beskrivningar (se även Ruusuvoori & Tiittula 2005).

5.1.4 Ekoaspekter

Mon amis koncentrerade melodiskt-musikaliska material konstrueras av fragment ur sångstämman melodi, vilka är så gömda i den tätande strukturen, att de inte enligt Kallionpää genast är uppenbara för lyssnaren (se ovan). Eftersom sångstämman i stor utsträckning bygger på enkelt igenkännbara tongångar som rör sig stegvis (och dessutom i en diatonisk skala), kan lyssnaren omedelbart förnimma eller ana att det melodiska materialet framträder på olika sätt och på olika nivåer. Detsamma gäller för ekot som akustiskt fenomen. Hur ekot

³⁰⁹ MK: Ja samoin tässä taas on ovelasti nää hahmot ujutettu tänne tänne basson sisään. *De la montagne*. [Näyttää kohdan jonka aikoo soittaa, 2. sivu, toiseksi viimeinen rivi, 2 viimeistä tahtia. Soittaa ja laulaa.]

MK: Mm ... et se tulee näistä äänten suhteista. Ja ... ja ja [mietti] ... täällä sit tätä aihetta on monessa kerroksessa. [Soittaa *Du Nord au Midi*-kohdan terssiaiheksenssin a–f, b–g, c–a modifikaatioita kolmannella sivulla, toisen rivin toisesta tahdistista.]

HKB: Luuletsä että vois näitä laulun näitä kaarroksia öö fraaseja löytää oikeestaan koko tästä kudoksesta?

MK: Kyllä se on mun mielest suunniteltu siten et niitä vois löytää. Et tietysti sit nämä tämmöset pitemmät jaksot ja juoksutukset on sitte vapaammin vapaammin tulkittavissa. [--] Et tää on hirveen kompaktisti rakennettu vaik kaikki ei ehkä ensi kuulemalta sitä konsertissa huomaiskaan.

förverkligas i praktiken beror till en viss grad på de akustiska förhållanden som råder i det enskilda framförandet. I stället för ekots förverkligande i enstaka framföranden³¹⁰ koncentrerar jag mig på Kallionpääs beskrivning av fenomenet eko och dess olika former (MK 2006b: 5, 6, 10, 12). Det framgick också att det var kompositören som särskilt betonat för Kallionpää att förverkligandet av ekot var en viktig faktor för ett lyckat framförande av verket (ibid.: 10, 21).

Efter diskussionen med Kallionpää gestaltades ekofenomenet i *Mon ami* för mig som fyra olika aspekter: text, resonans, kanon och myt. Trots att jag talar om ekoaspekterna som ”första”, ”andra”, ”tredje” och ”fjärde”, ska dessa inte uppfattas som någon viktighetsordning eller hierarki. Ordningstalen erbjuder dock en lös koppling till hermeneutiska fönster (Kramer 1990; se kapitel 2.1.1), utan att tillämpa de kramerska nivåerna som sådana, men genom en betraktelsehorisont som rör sig från det explicita till det implicita.³¹¹ Jag behandlar texten först – den är mest explicit då ordet ”écho” i sig självt berättar om vad det handlar om – det är inget som musikaliskt eller akustiskt behöver *omtolkas* som eko. Ordet ”écho” är synligt i partituret och hörbart i framförandet, då musikern uttalar ordet. Imitation och kanon är också visuellt gestaltade i notationen. Resonansen är i första hand hörbar, även om exempelvis kluster och pedaler anges med särskilda, visuellt enkelt urskiljbara tecken för resonans som ska bildas. Aspekten ”myt”, vilken hänvisar till den grekiska myten om nymfen Eko (Ovidius 1961; se även Cavarero 2005), skiljer sig från de tre första genom att den inte diskuterades vid intervjun (MK 2006b). Ekot som text och akustiskt fenomen är en länk mellan musicerandets praxis (såväl lyssnande som spel av musik) och kulturella, verbalt artikulerade synvinklar till musiken, alltså ett hermeneutiskt fönster till ”utom-musikaliska” fenomen.³¹²

Musiken anknyter till Eko-myten, vars narration å andra sidan ger upphov till tillbakakopplingar. Den aktualiserar röst-tematiken (Cavarero 2005), vilken är central i *Mon ami* ur den konkreta sångens perspektiv, och mytens händelser kan speglas mot de musikaliska händelserna och dessutom mot musikern som fysisk varelse. Detta diskuteras närmare nedan.

Texten och exekutören. Kallionpää tar fram att *Mon ami* först varit en barnvisa som senare har blivit ”ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant”, ett pianoverk (MK 2006b: 2). Även textens karaktär anspelar på en barnsångsgenre. Barnvisan framträder särskilt i den melodiskt mest enhetliga version 1, som dessutom är pianotekniskt relativt enkel. Den rytmiska komplexiteten som uppstår genom en kombination av sång-

³¹⁰ En sådan här infallsvinkel, som skulle kräva mätbara data, kunde ge upphov till en tvärvetenskaplig studie inom akustik och framförandepaxis.

³¹¹ I min tidigare artikel (Korhonen-Björkman 2008) tog jag inte upp ekoaspekternas relation till de hermeneutiska fönstren.

³¹² Clarke & al. (2005, 46–47) noterar att det finns samband mellan ordlighet och musicerande.

stämman och pianots stämmor kontrasterar med den ”barnsliga” texten och tonala, enkla sångmelodin.³¹³

Som i de verk som presenterades i kapitel 4, ska verktiteln granskas noggrannare även för *Mon amis* del. *Mon amis* titel är tvådelad, och underrubriken är i sin tur också tvådelad (*ariette variée + pour pianiste femme ou enfant*). *Ariette variée* hänvisar till sång (*ariette*) och variationer (*variée*, varierad). Vad är det som varieras, då traditionella, väl åtskilda variationer saknas? Enligt min tolkning presenteras sångstämmans melodifragment som ”tema” i version 1, och fragmenten kommer att få olika mer eller mindre utvidgade och modifierade skepnader framöver. De fem versionerna kan å andra sidan också betraktas som variationer. Det är hur som helst intressant att Jolas använder sig av en sådan ”tillbakablickande” genre som *ariette variée* i underrubriken, vilket kontrasterar på ett intressant sätt mot *Mon amis* kreativt moderna allmäntryck.

Titeln ger också instruktioner om vem musikern ska vara, alltså en kvinnlig pianist eller ett barn. Sångtextens bakgrund i en barnvisa som kompositören gjort för sitt barn (MK 2006b: 2), kan eventuellt tolkas som något slags underliggande barn-moder-upplägg, vilket jag hade blivit intresserad av vid kännedom om att kompositören skrivit en ”ursprunglig” barnvisa till texten. Jag frågade Kallionpää huruvida pianoverket *Mon ami* skulle kunna betraktas som en modersröst, men det höll hon inte alls med om (ibid.). Med tanke på att sångrösten försvinner, verkar detta rimligt; en moders röst ska vara närvarande, inte ”likvideras” (MK 2006b: 4). *Pour* återkommer så frekvent i Jolas verktitlar (*Piece pour, Pièce pour Saint Germain*) att man nästan kunde tala om en ”pour-genre” i Jolas musik. I *Mon ami* hör *pour* samman med en specifik sorts musiker. Musikern blir på sätt och vis en del av titeln. Men jag betraktar också instruktionen som kompositionsteknisk: för att kunna producera vissa övertoneffekter är det nödvändigt att sångrösten har vissa frekvenser. En mansstämma, som sjunger en eller två oktaver lägre, skulle inte kunna åstadkomma rätta klangkombinationer och -färger.³¹⁴

I princip svarar platsen för *pour pianiste femme ou enfant* i titeln egentligen mot anvisningar för instrumentering (jfr *pour le piano*, ett vanligt tillägg i fransk pianomusik). Men vare sig man uppfattar orsaken till *pour pianiste femme ou enfant* som kompositionsteknisk eller om man läser in den tilltänkta musikerns egenskaper i den, kan jag inte betrakta *pour pianiste femme ou enfant* som helt jämförbart med *pour le piano*, eftersom hänvisningen till musikern i stället för instrumentet är ovanlig och väcker uppmärksamhet.

Kanon och imitationer. Texten realiserar i sådana kompositionstekniska lösningar, som resulterar i ekoeffekter.³¹⁵ De här lösningarna syns (och framför allt hörs) i resonans och

³¹³ Kontrasten mellan sångstämman och dess förening med pianostämmorna vore kanske ytterligare större om musikern i *Mon ami* vore ett barn. Jag har inte hört ett barn framföra *Mon ami*, men det vore intressant att se och höra vilken inverkan det har på musiken. I nästa kapitel beskriver jag kort det tillfälle då min tonåriga elev spelade och sjöng version 1 av *Mon ami*. Denna elevs framförande kan jag dock inte kalla ett exempel på barnmusicerande.

³¹⁴ En kontratenor skulle kunna producera de rätta frekvenserna, och samtidigt vara väl förmögen att sjunga utan vibrato. Men vilken blir då effekten av kontrasten mellan titelns instruktioner om musikern och den faktiska realisationen? En kontratenor är varken en kvinnlig pianist eller ett barn.

³¹⁵ Ordet ekoeffekt (*kaikuefeki*) användes även av Kallionpää (MK 2006b: 10).

kanon, den andra och den tredje ekoaspekten. *Mon ami* innehåller flera olika imitations- eller kanontyper, vilkas identifikation och kategorisering dock inte är aktuella i den här analysen. Några exempel finns dock skäl att ge av mer explicita och tydliga samt mer dolda, inte enkelt urskiljbara imitations- och kanongångar. En imitativ effekt förekommer exempelvis när sångens och pianots toner följer varandra. I notexempel 5.3 visas hur pianostämman följer sångstämman, om än i andra oktaver och i en annan rytm. Imitationen är dold och kräver en tydlig frasering av musikern för att den ska kunna uppfattas av lyssnaren.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a soprano clef (T°) and a mezzo-forte (mf) dynamic. It contains the lyrics "l'é - cho de la montagne". The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), marked piano-piano (pp). It features a melodic line in the right hand with markings "Sa" and "loco" above it, and a more rhythmic bass line in the left hand. A dashed line with a star at the end connects the piano accompaniment to the vocal line, indicating an imitation.

Notexempel 5.3. Betsy Jolas: *Mon ami*, kanon ur spelområde C. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Augmentationen i notexempel 5.4 nedan är kanske ännu mer dold. Händerna börjar på samma ton, f, men vänstra handen spelar långsammare än den högra. Det är särskilt för lyssnaren som imitationen är dold. Den ger först intrycket av att vara en antydning och helhetsupplevelse, medan detaljerna kommer fram först efter flera genomgångar som möjliggör en noggrannare reflektion. Som jag i det senare skedet upptäckte, gick det i musicerandets perspektiv snarast tvärtom, detaljerna framträdde först och sedan helhetsintrycket.

Som exempel på en mer explicit variant av kanon kan jag nämna den upprepade repliken *c'est l'écho* ("det är ekot"), vilken inleds i spelområde B (se notexempel 5.1). Intervallerna i *c'est l'écho* består av en kvart uppåt, och en liten ters neråt. Orden efterföljs eller föregås ofta av pianotoner i samma oktav; exempelvis i takt 7–8 samt 27–28. Ibland görs det oktavhopp i någon ton eller kromatiska förändringar. Den lilla tersen byts ibland ut mot en stor. Dissonanzen som bildas är fin, men hörbar och skapar en "vibrerande" klangfärg, och bidrar till att sudda ut gränser mellan toner.

Notexempel 5.4. Betsy Jolas: *Mon ami*, kanon ur spelområde D (mitten av partiturets sista sida). Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Resonans. Den tredje aspekten av eko, resonansen, skapar den klangbakgrund som jag upplever bildar ett slags tredimensionellt akustiskt rum. Kallionpää hävdade att det är viktigt att denna klangliga rymd inte avbryts (MK 2006b: 6). Resonansen är svårare att visa i nottextens visuella form och diskutera i verbal form än text- och kanonaspekterna. Somliga indikationer av resonans är förvisso möjliga att återge i nottexten med enkla, överenskomna medel. Exempelvis i pianomusik kan olika typer av bågar och pedalmarkeringar indikera att det finns långa klangfält. Men hur det egentligen sker i detalj beror i stor utsträckning på det individuella instrument som finns till förfogande och det rum man spelar i. Den klangresurs som möjliggörs av att flygellocket är öppet har stor betydelse i Jolas musik: kombinationen av sång- och pianostämmorna i *Mon ami* klingar bäst då flygellocket är öppet. En öppen flygel utgör ett extra klangrum, då andra instrument – i *Mon ami* sången – börjar resonera inne i flygeln. Särskilt vid svaga nyanser (se notexempel 5.5 nedan) har det öppna locket betydelse: enligt min erfarenhet kan man spela mer känsligt i pianissimo då man hör tonen och dess övertoner tydligare. Det öppna locket kan också ha en psykologisk effekt, då man som pianist kan tänka sig att avståndet mellan den spelade kroppen och klangkällan (se ovan) minskar. Man kan inte heller förbise att timbren i den individuella musikerns sångröst påverkar hur övertonerna kommer att klinga, för att inte tala om hur det aktuella instrumentet är stämt.³¹⁶

Andra i partituret synliga resonansindikatorer är stumma kluster, vilka är ganska vanligt förekommande i modern pianomusik. Avsikten är att producera klingande toner i form av övertoner till det som spelas stumt. Kallionpää förklarade noggrant deras funktion i *Mon ami*. För ordet textur (rad 4 i citat 5.5) använde sig Kallionpää av ordet *kudos* (vävnad), som är en ofta använd metafor i musiken på finska.

Citat 5.5

MK [vid pianot]: [---] Och sedan en annan sak som gör det här ekot här liksom på en alldeles konkret nivå är att förutom de här väldigt exakta pedalmarkeringarna använder Jolas sådana här stumma kluster som ger resonans [---] och hon sa själv att det

³¹⁶ Som jag nämnde ovan, kunde mätbara data som frekvenser ge upphov till en *Mon ami*-studie av naturvetenskaplig karaktär.

är jätteviktigt att det inte blir hål i den här texturen [---] att på det sättet fortsätter det också då när det inte direkt är skrivet något att dom där ekobågarna är jätteviktiga att ofta är de på ett stumt kluster som sedan blir kvar och resonerar där. (MK 2006b: 6).³¹⁷

I notexempel 5.5 består klustret av tonerna f^1 , g^1 , a^1 , b^1 och c^1 i höger hand som får strängarna att vibrera och övertonerna till vänstra handens toner att klinga tillsammans med de spelade tonerna. Övertonerna syns i parenteserna på översta notsystemet. I praktiken är det svårt att få övertonerna att klinga, varför det är enkelt att missa poängen med just det här stället, vilket Kallionpääs andra intervju avslöjade (MK 2008: 7). Med tydligt och långsamt spel (långsammare än verkets inledande replik), en välstämd öppnad flygel i en lokal med bra akustik kan man, med hjälp av god vilja, urskilja tonerna ur sångmelodins första fras.



Notexempel 5.5. Betsy Jolas: *Mon ami*, avslutning. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Myten om Eko. Användningen av övertonseffekten i anslutning till *Mon amis* sista replik är intressant, eftersom en del av de klingande tonerna är separerade från de som konkret spelas. Den fysiska verksamheten producerar dess återspeglning – ett eko – men är samtidigt distanserad från den. De avlägsna övertonerna, samt sångröstens beteende från enhetlighet och självständighet till fragmentering och försvinnande har intressanta paralleller till berättelsen om nymfen Eko och den vackre ynglingen Narkissos (Ovidius 1961, 95–105). Ekos verbala kapacitet var imponerande och hon hade kontroll över språket. Hon hånade gudinnan Juno och till följd av detta fråntogs hon sin förmåga att tala. Eko kunde därefter endast upprepa andras tankar. I detta tillstånd blev hon förälskad i den vackre unge mannen Narkissos. Det enda sättet Eko kan uttrycka sin kärlek med var kroppsligt handlande och närvaro. Hon kan bara upprepa det som Narkissos säger till henne. Narkissos blir irriterad (i Cavareros tolkning blir han rädd) och avvisar henne, och av sorg förlorar Eko sin kropp, ”hennes ben blir sten” (*her bones become stone*, Cavarero 2005, 166). Även Narkissos straffas för att han inte kan förälska sig i någon. Han blir dömd av gudinnan Afrodite att evigt se förälskat på sin spegelbild i en damm och dör stirrandes långtansfullt på sig själv. Gudarna förvandlar honom till en blomma, en narciss.

³¹⁷ MK [pianon ääressä]: Sitten toinen asia mikä tekee tätä kaikua tähän niinku ihan konkreettisellakin tasolla on se etet näitten hyvin tarkkojen pedaalimerkintöjen lisäksi Jolas käyttää näitä mykkäklustereita jotka antaa resonanssia [---] ja hän itse sano että on hirveen tärkeetä et tähän ei tuu reikiä tähän kudokseen [---] et sillä tavoin et se jatkuu et sillonki kun ei olis suorastaan kirjoitettu mitään et noi kaikukaaret on hirveen tärkeitä et usein se on mykkäklusterilla joka jää sit resonoimaan siinä.

Ekos öde, förlusten av egen och självständig röst och sedan dessutom kropp, beror på hennes aktiva agerande. Aktiviteten innebär ett hot, vilket är en lämplig grund för Cavareros (2005) feministiska diskussion. För Cavarero (ibid., 166), innebär Ekos kvinnlighet att ”rösten är kvinnlig”, och att myten berättar om ett undertryckande av rösten, som därför inte fått plats i filosofiska ämnen.³¹⁸

I ljuset av myten om Eko är den kvinnliga pianisten (*pianiste femme*) i *Mon ami* inte endast en producent av rätta frekvenserna i sångrösten, utan hennes position kan tolkas ur mer varierade perspektiv. Den kvinnliga musikern kunde eventuellt betraktas som en förkroppsligad Eko, som först sjunger med sin egen röst, vilken tas bort och blir kvar endast i pianoklangens resonans. Ekots mytologiska aspekt, som är en berättelse i verbal form, knyter oss tillbaka till den första ekoaspekten, texten. Vid betraktelse av sångtextens innehåll ter sig ekot som en tredje part, då pianisten sjunger om ekot som ”mon ami” (*min vän*). På basen av den här delen av texten är musikern dock kanske inte identifierbar som en förkroppsligad Eko, även om hennes röst och spel producerar ekot. Jag uppmärksammade också att texten talar om vännen som ”il” (*han*), och tänkte om detta kunde utgöra en grund för en tolkning av textinnehållet ur genusperspektivet. Troligen beror *il* ändå på att ordet *l'écho* är ett grammatiskt maskulinum, och i franska (som i många andra språk) dessutom genus för en person med okänt kön, varför kanske vännen är *il* redan innan svaret är känt. Därför också det maskulina *ami* (den feminina formen är *amiè*). Maskulinformen av det personliga pronomenet *mon* används av uttalsskäl i bägge genus då huvudordet börjar på vokal.

Relationen mellan textens innehåll och den ensamma, tvåstämmiga musikern är också intressant. Då musikern själv producerar alla former av eko, skulle ”vännen” som diskuteras bara kunna vara en återspeglning av musiker-jaget? Då berättar sången om ”vännen” om en extrem ensamhet, vilken också accentueras av musikerns ensamhet på estraden. När musikern tilltalar lyssnaren med *vous* (ni) och berättar vem som är hennes vän innebär det samtidigt att den tilltalade, lyssnaren, *inte* betraktas som musikerns vän. Lyssnaren får komma nära och läsa musikerns tankar på en intim nivå, men de får inte överstiga tröskeln.

Själv ser jag att idealet om enkelhet i sångrösten kan bereda hermeneutiska, kulturellt och filosofiskt associerbara tolknings- och analysvägar. Då sångrösten fråntas sin vokalistiska karaktär, det framförandemässiga idealet, är musikerns personliga röst kvar. Den klingar som en melodi men som verkar uttrycka ett inre tal, kanske nymfen Ekos tal inom sig själv då hon förlorat sin egen röst.

³¹⁸ Wahlfors 2013, 122–123 skriver om den sjungande kvinnan som ett hot genom myten om Odysseus och sirenerna. Myten om Eko har diskuterats även av Poizat (1992). Diskussion om myt och musik förs inom semiotik (exempelvis Tarasti 1978), men den här studiens diskussion har inte förts vidare i den riktningen.

5.1.5 Kommunikationen mellan lyssnare och musiker som gestaltare av *Mon ami*

Musikern som framför *Mon ami* måste arbeta in nya strategier i sitt sätt att framföra musik. Hon måste integrera sång i sitt spel, och då blir förhållandet till den egna spelande kroppen omvärderat (Riikonen 2005; Mali 2004). Dessutom tillkommer en extra faktor i den förändringsprocess, som det sker i verkets fördelning av sång- och pianostämman (se figur 5.1), i och med att de längre versionerna av *Mon ami* transformeras från tvåstämmighet till ett soloverk för piano.

Citat 5.5

MK: [---] att det blir ju förstås ett ganska annorlunda stycke om man gör hela den här grejen [version 5] det blir mer liksom ett pianostycke. (MK 2006b: 4.)³¹⁹

Den ovanliga kombinationen av sång och spel, samt förändringsprocessen som transformerar denna kombination till ett pianosolo, manifesteras i kommunikationen mellan musiker och lyssnare till ett perspektiv, där det inte är meningsfullt att åtskilja ”själva musiken” och ”musicerandet” (Riikonen 2005; 71; Cook 2003). Ordens existens ger möjlighet till en annan typ av dialog mellan musiker och lyssnare, än den kommunikation som är möjlig vid framförande av instrumentalmusik.³²⁰ *Savez-vous qui est mon ami?* (Vet ni vem som är min vän?) talar direkt till lyssnaren. Det direkta tilltalet kan upplevas som en närhetsfaktor. På så sätt blir lyssnaren engagerad i texten. Musikern talar om vännen ekot som en tredje person. Ekot är närvarande, men inte som någon kroppslig gestalt, utan genom musikerns kroppsliga aktivitet.

Även om musikern talar till lyssnaren (*savez-vous*) är det något privat över situationen då hon spelar duo med sig själv. Det är som om man som lyssnare tränger in på musikerns privata område och lyssnar på musikerns inre tal. När sången fragmenteras upplever jag som lyssnare att musikern lämnar det inre talet och vänder sig mot publiken. Pianosolot är mer öppet riktat mot publiken, samtidigt som sångmelodin dröjer kvar som ett eko-minne så länge musiken klingar, ända till sista replikens resonanseffekt (se notexempel 5.5 ovan). För kommunikationen spelar också det visuella intrycket en roll, vilket min beskrivning av lyssningserfarenheten ovan visade. Lyssnarna såg inte vad som hände och blev vilseledda, och därför placerade de musiken i en ”felaktig” kontext. Man kan förvisso säga att kunskapen om verktiteln, i vilken framförandeinstruktioner ingick, åtminstone till en del hade ersatt den visuella upplevelsen. Men musikerns intima tal, som lyssnaren av *Mon ami* är vittne till, är kanske mer handgripligt påtagligt då man kan *se* framförandet.³²¹

³¹⁹ MK: [---] et tietysti tästä tulee aika erilainen kappale sitte jos tekee tän koko homman täst tulee enemmän niinku pianokappale.

³²⁰ Min erfarenhet som ackompanjerande pianist till sångare har i många sammanhang visat att vokal musik kommunicerar mer direkt med publiken än instrumental musik.

³²¹ Med tanke på att de alla versioner utom version 1 är ganska krävande, är *Mon ami*-musikern med största sannolikhet en kvinna, inte ett barn.

5.2 Interaktion

Det här kapitlet fokuserar på interaktionen i intervjusituationerna med Kallionpää, ett av de teman som diskussionen lyfte fram och inte planerades på förhand (se kapitel 3.3). Interaktionsfrågan aktualiserades då intervjuerna (MK 2006b och MK 2008) jämfördes med varandra. Jag visar genom intervjuцитat hur våra olika förväntningar och betraktelsepositioner påverkade vår dialog; de grundläggande sätt och den vokabulär som vi tillämpade vid diskussion om musik. ”Betraktelsepositioner” hänvisar till musiker- och lyssnarpositioner, men också till Kallionpääs kompositörsskap (kapitel 5.2.3). Genom längre intervjuцитat visar jag på vilket sätt vi bygger gemensam förståelse, och på vilka punkter i musikerdiskussion det kan uppstå skillnader i synvinklar.

Jag inledde den andra intervjun (MK 2008) med en ”prövande” orientering och ett erinrande om de tidigare diskussionsämnena i *Mon ami*. Jag var beredd på att eventuellt fördjupa och kontrollera frågor som dykt upp i samband med den första intervjun. Kallionpää hade då också uttryckt intresse för Jolas musik i allmänhet och tagit upp möjligheten att öva in och diskutera exempelvis *Calling E.C.* (1982) och *Pièce pour* (1997).

Diskussionen var denna gång löst sökande till sin karaktär, i motsats till den första intervjun, där vi gått relativt raskt in på *Mon ami*. I den andra intervjun diskuterades *Mon ami*, *Pièce pour* och *Calling E.C.*, i en fri och omväxlande ordning. Även *Pièce pour Saint Germain* (1981) nämndes. Kallionpää hade tagit noterna till alla fyra verken med sig, och under merparten av intervjun satt hon vid pianot medan hon talade. Kallionpää ägnade sig åt att jämföra de olika notationssätten i verken *Pièce pour*, *Mon ami* och *Calling E.C.* I slutet av intervjun erbjöd sig Kallionpää att spela och sjunga igenom hela *Mon ami* (MK 2008: 26).

Det är viktigt att notera att utgångslägena för Kallionpääs övning hade varit olika för de olika verkens del. Medan *Mon ami* övades in under strikta förhållanden under en kort period (Jolas mästartkurs 2005), hade de övriga inte varit föremål för någon inplanerad konsert. Kallionpää hade hunnit öva på *Calling E.C.* och *Pièce pour* i en sådan utsträckning, att hon kunde berätta om dem för mig på en allmän nivå och spela enstaka exempel.³²² Det ”allmänna” sättet på vilket *Calling E.C.* och *Pièce pour* diskuterades kom att visa sig som en intressant kontrast mot sättet att tala om *Mon ami*.

5.2.1 På spaning efter begreppet ”pianism”

Ett planerat tema för intervjuerna hade varit instrumentidiomatiska frågor (eller instrumentalkvaliteter) i Jolas musik. Dessa associerar jag själv till ”spelbarhet”, ett slags optimalt förhållande mellan ansträngning och resultat, där instrumentets egenskaper kommer till sin rätt (Marin 2010; Korhonen 2006). Ur pianospelets perspektiv har jag använt begreppet ”pianistisk” som en beskrivning på idiomati på pianot. Kallionpää öppnade själv diskussionen genom att uttrycka sig genom begreppen ”pianistisk” och ”pianism”.

³²² Jag själv övade in dessa först inför den första föreläsningkonserten (HKBmus 2009).

Citat 5.6

MK: Dessutom tycker jag att det här harmoniska språket har ännu i det här skedet [då *Mon ami* komponerades] varit sånt ... eller okej, här i början rör den sig ännu i F-dur på ett sätt ... efter det är det inte så genomtydligt tonalt hela tiden. Eller på någon nivå är det, men här ovanför är inte de här övertonerna. Här är harmonin skarpare än i de senare verken. Men den här *Pièce pour* ... den är överraskande diatonisk ... liksom i sin helhet. I den känns det att de här kromatiska sakerna är mer liksom prydnader.

HKB: I *Pièce pour* hade jag en känsla av att harmonin är oförändrad.

MK: Ja så verkar den göra. Och den här harmonin som består av stora sekunder ... de är väldigt typiska. Och särskilt ett ackord verkar upprepas här.

HKB: Ja, det här G A H [ackordet]. G är ett sådant ...

MK: Tonalt centrum.

HKB: Ja. Och det andra är ciss som är här [bläddrar i noterna].

MK: Den kommer här i melodin. [Spelar.] Men den där ss ... ciss öhm etableras där. [HKB: Ja.]. Och det här förekommer egentligen överallt. [Vänder blad.] Men att men att på den här ciss-sidan ... Här är det spännande att se att här finns inte den här tidrum-notationen egentligen alls. Bara de friheter som är markerade med bågar ... bågar... allra striktast under kontroll men men att ändå är harmonin mer traditionell än i *Mon ami* ... att vad det är möjligt att där är är intrycken från ... aa ... postseriell fransk atmosfär och Poulenc.

HKB: Ja alltså i vilkendera?

MK: I *Mon ami*.

HKB: Jag förstår. Alltså de här [andra] har gått mot en mer traditionell riktning?

MK: Ja, tydligt. Och ... om man tittar på byten av toner i styckena ... så märker man detsamma i det här stycket *Calling E.C.* – också här finns väldigt tydliga tonala centra som etableras. Om det traditionella ... att det är egentligen ganska överraskande hur här på *vif*-stället som går väldigt fort [takt 18–29] ... här är till och med treklanger ... och sen tar man till med en alldeles traditionell kadens. Alltså med alldeles traditionella medel vad som inte finns i *Mon ami* där de verkar ändra sig ... att alla pianistiska rörelser är ganska olikartade. Att här i *Calling E.C.* kan man ta några ställen med helt grundläggande pianistiska medel att samma grepp upprepas ...

HKB: Ja. Jag har provat det där för länge sedan ... Alltså jag måste säga att den inte är särskilt pianistisk.

MK: Ja alltså ... den är egentligen inte svår ... men det är det att den är lite klumpig. Men det verkar att Jolas inte har varit intresserad av om det passar precis i handen utan att hon har velat ha något slags rörelse ... och ... att ... sedan behandlar man den. Att hon bryr sig inte ifall den är traditionellt pianistisk.

HKB: De här är besvärliga som borde spelas utan pedal. De är på ett sätt ganska breda grepp. [---] Det är inte alls så där forsande även om noten ser lite ut så ... det är ingen pianistisk lavin utan där är något väldigt ... strikt.³²³ (MK 2008: 2–4.)

³²³ MK: Sit mun mielestä tää harmoninen kieli on vielä tässä vaiheessa [*Mon amin* sävellysvaiheessa] ollut sitä ... tai siis okei, täs alussa se liikkuu tavallaan F-duurissa ... sen jälkeen tää ei enää oo niin ilmiselvän tonaalista koko ajan. Tai siis tietyl tasolla se on, mutta tässä yläpuolella esimerkiks nää ylä-äänokset ei ole. Täs on kirpeempää tää harmonia kuin mitä näissä myöhemmissä kappaleissa on. Mut sit tää *Pièce pour* ... se on yllättävänkin diatoninen ... niinkun kauttaaltaan. Siinä tuntuu että nää kromaattiset asiat on enemmän niinku koristeita.

HKB: Mul oli tässä *Pièce pourissa* semmonen tunne et tää harmonia pysyy samanlaisena.

MK: Joo niin se tuntuu pysyvän. Ja sit näistä suurista sekunneista muodostuva harmonia ... nää on kauheen tyypillisiä. Ja varsinkin yks sointu tuntuu toistuvan täällä ...

Citatet ovan visar hur Kallionpää redogjorde för Jolas stilar som jämförelser mellan *Mon ami*, *Pièce pour* och *Calling E.C.*, och samtidigt hur pianism-begreppet flöt in i diskussionen efter Kallionpääs kompositionstekniskt och musikteoretiskt betonade vokabulär: bland annat nämner hon ”tonalt centrum” (*tonaalinen keskus*), ”diatonisk skala” (*diatoninen asteikko*) och övertoner (*yläsävelet*). Särskilt ofta förekom begreppet tid-rum-notation (*tila – aika -notaatio*) i den här intervjun. I första intervjun hade Kallionpää i stället talat om ”relativ notation” (MK 2006b, 1).

Själv försökte jag leda diskussionen åt ett annat håll: att diskutera pianistiska frågor ur det *spelorienterade* perspektivet. Jag tog fasta vid Kallionpääs ”pianistiska medel” (*pianistiset keino-varat*) utan att reflektera över eller fråga vad hon menat med uttrycket. Min reaktion är att *Calling E.C.* inte är särskilt pianistiskt, utan det ”strikt” i stycket är mer karakteristiskt än en ”pianistisk lavin” (MK 2008: 3–4). Med ”pianistisk lavin” (*pianistinen vyöry*) menar jag här en sådan pianotextur, där man utnyttjar klaviaturens bredd och åstadkommer en fyllig klang. Kallionpää verkar hålla med om avsaknaden av ”en pianistisk lavin”: hon talar om att stycket och stället inte är ”traditionellt pianistiskt”, som ”passar i handen”. Dock associerar Kallionpää, till skillnad från mig, element som treklanger med något hon kallar för ”traditionella pianistiska medel”. Själv förstår jag däremot inte att ”pianistiska medel” är ett uttryck för Jolas sätt att tillämpa dur- och molltreklanger. Jolas treklanger betraktar jag som kompositionstekniska element, som inte motsvarar den pianistiska erfarenheten. Treklanger skulle förvisso, komponerade i en annan stil (som beståndsdelar i funktionell harmoni), kunna fungera som standardfigurer och spelsätt, som musikern upplever som idiomatiska (se

HKB: Niin tää G A H. Tää G on tämmönen ...

MK: Tonaalinen keskus.

HKB: Joo. Ja toinen on tää cis joka on täällä. [Selaa nuottia.]

MK: Se tulee tässä melodiassa. [Soittaa.] Mut se ss ... cis tota vakiinnutetaan siinä [HKB: Joo]. Ja tätä esiintyy oikeestaan kauttaaltaan. [Kääntää sivua.] Mut et mut et täs cis-puolessa ... Täs on oikeestaan jännä huomata et täs tätä tila-aikanotaatiota ei juurkaan oikeestaan ole. Ainoastaan ne vapaudet jotka on merkitty näillä kaarilla ... kaarilla ... kaikkein tiukimmin hallinnassa mut et sit kuitenkin harmonia on perinteisempi kuin *Mon amissa* ... et mikä saattaa olla sitä et siin on vaikutteita siitä tota ... aa ... jälkisarjallisesta ranskalaisesta ilmapiiristä ja Poulencista.

HKB: Niin siis kummassa?

MK: Mon amissa.

HKB: Joo mä ymmärrän. Et nää on menny tämmöseen perinteisempään suuntaan?

MK: Joo, selvästi on. Ja tota ... jos taas katotaan tota sävelten vaihtelua kappaleiden mukaan ... niin se sama on huomattavissa tässä *Calling E.C.* -kappaleessa ... niin tässä on myös hirveen selkeet tonaaliset keskukset jotka vakiinnutetaan. Niin et siitä perinteisyydestä ... et se on oikeestaan aika yllättävääkin kuinka täs *vi/f*-kohdassa [tahdit 18–29] tässä joka menee tosi nopeesti ... täs on ihan kolmisointuja ... ja sitten mennään ihan perinteisillä kadensseilla. Eli ihan perinteisin pianistisin keinovaroin mitä ei esimerkiksi *Mon amissa* jossa ne tuntuu vaihtuvan ... et kaikki pianistiset liikkeet ovat aika lailla erilaisia. Et täs *Calling E.C.*:ssa voi mennä joitakin kohtia ihan semmosella peruspianistisella otteella et se sama ote toistuu ...

HKB: Joo. Mä oon kokeillu soittaa tota siis tosi kauan sitte ... Siis täytyy sanoo et ei se oo kauheen pianistinen.

MK: Joo siis ... se ei oo vaikee varsinaisesti ... vaan siin on se et se on vähän kömpelö. Mut vaikuttaa siltä et Jolas ei oo ollu kiinnostunu siitä et onkse ihan täsmälleen ottaen käteen sopiva vaan et se on halunnu jonkinlaisen liikkeen ... tota ... ja sit ... sitä käsitellään. Et ei se välitä siitä et onkse perinteisellä tavalla pianistinen.

HKB: Nää on hankalia tällaset kun pitäis ilman pedaalia soittaa. Ne on tavallaan aika leveitä otteita. [---] Se ei oo ollenkaan semmosta ryöpsähtelevää kumminkaa vaik nuotti näyttää vähän siltä ... Se ei oo pianistinen vyöry vaan siin on jotain tosi ... ankaraa ...

om instrumentalkvaliteter i kapitel 2.4.4). Trots att Kallionpää och jag diskuterade samma begrepp ur lite olika perspektiv i början av intervjuet, medgav hon också, vädjande till kompositörens (här: Jolas) perspektiv, att man inte kan förvänta sig traditionell pianism ("Alltså hon bryr sig inte ifall den är traditionellt pianistisk", MK 2008: 4). Kallionpää sluter sig alltså till att stället vi diskuterade inte är pianistiskt i den "bekväma" meningen. Hon säger dock också att "den egentligen inte är svår" (ibid.).

Det är intressant att Kallionpää diskuterar "ett grundläggande pianistiskt medel" i *Calling E.C.* parallellt med *Mon amis* "pianistiska rörelser" som är sinsemellan "ganska olikartade". Diskussionen om bägge verkens pianism i samma mening kontrasterar på ett intressant sätt, då man betänker att Kallionpää övat in *Mon ami* på konsertnivå, men däremot inte *Calling E.C.*³²⁴ Det verkar som om information om "pianism" för Kallionpää inte kommit (endast genom spelerfarenheten: hon ser ut att koppla uttrycket till kompositionstekniska och teoretiska strukturer, sådana som kan läsas ur partituret, som "traditionell kadens" och "e-moll". I Kallionpääs näst sista inlägg i citat 5.6 (se ovan) jämför hon *Mon amis* icke-traditionella pianistiska karaktär med den traditionella i *Calling E.C.* Jag tolkar det som att Kallionpääs jämförelse av de pianistiska karaktärerna i *Mon ami* och *Calling E.C.* är kopplade till det mer moderna tonspråket i den förra, respektive det mer traditionella i den senare. De "pianistiska medel" som Kallionpää talar om just här är knutna till kompositionsteknik och stil. I den första intervjun (MK 2006b: 13–14) hade Kallionpää däremot kallat Jolas stil för "väldigt pianistisk, väldigt melodisk."³²⁵ Där knöt Kallionpää begreppet "pianism" förutom till stilen, också till spelrörelsernas idiomatiska funktion: "Det blir inga tråkiga liksom rörelser som man inte skulle kunna riktigt lyckas med" (ibid.).³²⁶ På basen av den första intervjun hade jag tolkat Kallionpääs användning av begreppet "pianism" som varandes på samma linje med min egen, vilken baserar sig på instrumentvänlighet, problemfrihet, och att en pianistiskt skriven treklang även i praktiken är "enkel att genomföra", som jag säger i det sista inlägget i citat 5.7 nedan. "Pianistisk" och "pianism" visade sig vara rörliga begrepp även under samma samtal. Notera att Kallionpää i sitt andra inlägg använder substantivet *implikaatio*, vilken jag översatt till "implikation". Min tolkning är att Kallionpää inte avsåg implikation som "följd", utan att hon avsåg här att tonalitet snarare antydde, efter finskans *implikoida*, vilket betyder bland annat "antydning" eller "låta förstå".

Citat 5.7

MK: Mig, ähm här i *Calling E.C.* intresserar det mig att här finns helt raka treklanger. Till exempel på sidan två kunde man säga att nästan polytonalitet. De spelas bara på olika tider att det på ett sätt suddas ut att de är egentligen treklanger. Och så finns här ... öhm ... e-moll till och med. Alltså på sida två femte takt. [---] För att inte tala om de där *vif*-partierna att där syns på alldeles många ställen bara helt liksom treklangersmodeller. Att ähm ...

³²⁴ Kallionpää spelade endast enstaka takter ur *Calling E.C.* och *Pièce pour* under intervjun, medan hon var villig att spela igenom *Mon ami* i sin helhet även då hon inte övat den på en längre tid (MK 2008: 26).

³²⁵ [---]hirveen pianistista, hirveen melodista.

³²⁶ Ei tuukaan mitään ikäviä tota liikkeitä mitä ei sais onnistumaan.

HKB: Det är intressant att jag inte lagt märke till det ... det är klart att om jag spelar ett sådant ackord så vet jag att det är e-moll men jag tänker inte på det som en treklang för att omgivningen inte är i e-moll.

MK: Du har rätt att här inte finns någon tonal fixeringspunkt. Men det är kanske mer en tonal implikation än att det är direkt tonalt. [Paus.] Eller en hänvisning till tonalitet. För det är ändå en ganska stark sak om man använder treklanger. [HKB ... Mm.] När man vet från vilka kretsar hon kommer.

HKB: Det är spännande hur en kompositör [hänvisar till Kallionpää] upplever treklängen på ett annat sätt. När man vet vilken bakgrund hon har så har det säkert varit chockerande. [Skratt.]

MK: Det avslutas ändå i stor ters det här stycket. [Spelar tersen.]

HKB: Är det en g-klav där?

MK: Där är nog f-klav. [Spelar treklängen på nytt, den här gången tillsammans med bastonen ... Själv tycker jag att durterskaraktären försvinner då bastonen spelas med.]

HKB: Jag vet inte. För mig är det klart att det är trevligt att spela treklanger.

MK: Det är klart förstås, att om du är ute efter något pianistiskt ...

HKB: Det är en figur. Som är enkel att genomföra.

MK: Inte är det alltid enkelt. Det beror på treklängens läge, och hur de förhåller sig till varandra. Det beror på notationen om det är idiomatiskt eller inte.³²⁷ (MK 2008: 20–21.)

I det här skedet av intervjun hade våra perspektiv kanske på ett visst plan närmast sig varandra. Jag talar om att bekanta *treklanger* är (för mig) pianistiska och bekanta att spela, medan Kallionpää noterar i det näst sista inlägget i citat 5.7: ”Det är klart, om du är ute efter något pianistiskt”. Här verkar Kallionpää använda ordet ”pianistiskt” på ett annat sätt än vad hon gjort innan.

³²⁷ MK: Mua, tota täs *Calling E.C.*:ssa mua kiinnostaa se et [---] täs on ihan suorია kolmisointuja. Esimerkiks tos kakkossivulla vois suorastaan sanoa et melkein polytonaalisuutta. Ne soitetaan vaan eri aikoihin et tavallaan hämärtyy se et siel on oikeestaan kolmisointuja. Ja sit tääl on ... öh ... e-mollia suorastaan. Eli kakkossivulla viides tahti.[Tauko.] Ja puhumattakaan tosta *vi/-jaksosta* et siel näkyy ihan monessakin kohtaa pelkästään ihan niinku sointukaavioita. Et tota ...

HKB: Se on jännä et mä en oo kiinnittäny huomioo ... tottakai et jos mä soitan tollasen soinnun niin mä tiedän et se on e-molli mut mä en ajattele sitä sointuna kuitenkaan koska tää ympäristö ei oo e-mollia.

MK: Sä oot siinä oikeessa et siinä ei oo suoraa tonaalista kiinnekohtaa. Mut se on ehkä enemmänki tonaalinen implikaatio kun et se on suoraan tonaalista. [tauco] Tai viittaus tonaalisuuteen. Koska se on kuitenkin aika vahva seikka jos käyttää kolmisointuja [HKB: Mm] Koska tiedetään kuitenkin mistä piireistä se tulee.

HKB: Joo. Se on jännä kun säveltäjä varmaan näkee kolmisoinnun eri tavalla. Kun tietää mistä taustasta hän on tullu niin se on ollu suorastaan varmaan järkyttävää. [Naurua.]

MK: Tää lopetetaan kuitenkin suureen terssiin tää kappale. [Soittaa terssin.]

HKB: Onks tossa g-avain?

MK: Tos on kylläkin f-avain. [Soittaa terssin uudestaan, tällä kertaa bassoäänen kera, mielestäni duuriteressin luonne häipyy.]

HKB: Emmä tiedä. Mulle se on ihan selvä et kolmisointuja on kiva soittaa ...

MK: Se on tietysti totta, et jos sä haet jotain semmosta pianistista ...

HKB: Se on semmonen kuvio. Mikä on helppo toteuttaa ...

MK: Ei se kuitenkaan aina helppoa. Se riippuu kolmisointujen asemasta, et miten ne suhtautuu toisiinsa. Se riippuu notaatiosta et onks se idiomaattista vai ei.

5.2.2 Försök till vidareutvecklingar av gamla diskussionsteman

Jag försökte vidareutveckla diskussionsämnet om sångröstens kvalitet och roll i *Mon ami*, eftersom temat varit så centralt i den första intervjun. Diskussionen här utvecklades inte, i stället torkade den ut.

Citat 5.8

HKB: [---] Vad tycker du om sångpartiet här i början?

MK: Ja?

HKB: Jag tycker att det är väldigt besvärligt ... just det här stället. [Visar början av andra raden, nynnär på melodin, spelar en gång till med snabbare tempo.]

MK: Nå jag tycker att det här är ett sådant stycke att i praktiken kan det inte spelas på konsert av en sådan pianist som inte också fått sångutbildning i nån utsträckning.

HKB: Ja.

MK: För att det är svårt att få det att klinga med bara naturlig röst.

HKB: Ja.

MK: I konsertsal.

HKB: Ja.

MK: Jolas sa själv att man inte borde använda sig av vibrato här och inte klassisk teknik i traditionell form men i nån utsträckning måste man använda om rösten inte är förstärkt för den naturliga rösten hörs inte.

HKB: Ja. Det här är lite motstridigt för hon har velat ha något annat ... jag förstod av det du sa [i MK 2006b] att hon ville ha en sådan ... äh ... barnslig ... naturlig...

MK: Ja.

HKB: Oskuldsfull röst.

MK: Ja. (MK 2008: 8.)³²⁸

Kallionpää hänvisar återigen till praktikaliteter, till vad som krävs av pianisten (tillräckliga sångfärdigheter, i praktiken sångutbildning i någon utsträckning), de instruktioner som kompositören gett henne (inget vibrato i sången) och praktiska arrangemang (eventuell ljudförstärkning), som kan bli aktuella vid konserttillfällen. Jag försöker väcka Kallionpääs intresse att erinra sig om sångkänslan i *Mon ami* genom att själv spela och sjunga lite grann för

³²⁸ HKB: [---] Mitä mieltä sä oot tästä lauluosuudesta tässä alussa?

MK: Niin?

HKB: Mun mielestä se on tosi hankala ... tää kohta juuri. Näyttää toisen rivin alkua, soittaa ja hyräilee melodian, soittaa vielä toisenkin kerran mutta nopeammin.]

MK: No mä oon sitä mieltä et tää on semmonen kappale et tätä ei käytännössä voi konsertissa esittää [kuin] sellanen pianisti joka saanu myös jonkun verran laulukoulutusta.

HKB: Joo.

MK: Koska tää on tosi vaikee saada kuulumaan ihan luonnonäänellä.

HKB: Joo.

MK: Konserttialissa.

HKB: Niin.

MK: Jolas itse sano et täs ei pitäis käyttää vibratoa eikä klassist tekniikkaa perinteisessä muodossa mut jossain määrin sitä on pakko käyttää jos ääni ei oo vahvistettu koska luonnonääni ei kuulu.

HKB: Joo. Tää on vähän ristiriitanen koska hän on halunnu jotain muuta ... mä ymmärsin sun puheesta et hän halus semmosen ... ää ... lapsellisen ... luonnollisen...

MK: Joo.

HKB: Viattoman äänen.

MK: Joo.

henne, men Kallionpää kommenterar inte mitt spel och min sång. Det verkar som om jag inte lyckats väcka Kallionpääs kontakt med det praktiska inövningsskedet av *Mon ami* och dess utmaningar. I den andra intervjun var Kallionpääs attityd något distanserad, när det gällde inövningens utmaningar och vilka personliga intryck hon fått av stycket. Dessa insikter fick jag genom en närmare analys av den första intervjun. Jag upptäckte dessutom att för spelrelaterade frågors del hänvisade Kallionpää oftast till kompositörens instruktioner (MK 2006b: 2, 3, 9, 10). Min tolkning av första intervjun påverkades dock också av material, som inte var verbalt artikulert, alltså Kallionpääs inspelningar, av intervjun och den första sammankomstens (MK 2006a) stora mängd av spelade exempel.

I den andra intervjun presenterade jag också min indelning av ekot i aspekter för Kallionpää. Jag hoppades på kommentarer och eventuellt nya synvinklar till ekotematiken. Jag prövade – kanske med något försiktiga ordvändningar – om idén om den mytologiska aspekten av eko skulle ha väckt intresse hos Kallionpää.

Citat 5.9

HKB: Hmm ... nu när jag skrivit på den där artikeln [Korhonen-Björkman 2008] så har jag koncentrerat mig på ekotematiken ... egentligen. Det här [den tidigare intervjun] har nog hjälpt till en hel del i det. Jag hittade ett som inte direkt har att göra med det här stycket alltså den grekiska mytologin ... Eko.

MK: Aha.

HKB: En sådan länk.

MK: Ja den förstås.

HKB: Jag läste en filosofisk bok om det. Röstens filosofi [Cavarero 2005]. Jag har boken med mig här. [---] Hon skrev om det en kritisk– Alltså, man kan ju inte veta alls om kompositören tänkt sådant om det ...

MK: Ja det förstås ... men att nog är ekot tydligt den ledande tanken här. Det är här på så många nivåer att det inte kan vara någon ...

HKB: Ja alltså om den här texten ... är det Jolas egen text? Där finns inget omnämnt om saken.

MK: Jag vet nog jag vet nog inte men på något sätt...

HKB: För där [i noten] är inte nämnt något någon... det här var ju en barnvisa först?

MK: Ja. Hon hade ju skrivit den för sin egen dotter. D ... det är ... kanske.

HKB: Ja. [Bläddrar i noten, ganska lång paus.] Jag kom också att tänka på att om texten skulle härstamma från nån saga ... nån barn ... nån bok. [Lång paus.] Men jag tänker på något sätt att temat har sin utgångspunkt i texten och genom det har det uppstått sådana här klangliga ekoeffekter. Kanon och helt enkelt den där resonansen.

MK: Det här skulle jag ju också nämna att de här mikrokanonprocesserna verkar vara ganska typiska också i andra verk av Jolas ... Om vi tittar exempelvis på *Pièce pour* så här syns det ju också ... hur går det? [spelar några takter ur *Pièce pour*] Där nere börjar det och deras kombination. Men att men att de här är väldigt vanliga. Och sedan upptäckte jag att hur ... att hur alltså de här har utvecklat sig ... att hur Jolas har vidareutvecklat den här notationen. I många är exempelvis pedalerna markerade. Men exempelvis här i *Pièce pour* är det ännu mer exakt alla *una corda* ... att mycket mera användning av sostenutopedal. Öh ... men det här är tydligt ett gemensamt drag för både *Pièce pour* och *Mon ami* att att att den här ekoeffekten här stannat kvar där i alla fall och genom att använda sostenutopedal så byts såna här såna här kraftiga liksom exempelvis forteställen var är det nu igen ... nå hur som helst så så andra sidans ähm såna här plötsliga

förändringar i dynamiken för förhållandevis stora effekter, och så är det egentligen markerat också.³²⁹ (MK 2008: 5.)

Som citat 5.9 visar, blir Kallionpää inte intresserad av den mytologiska aspekten. Det blev jag inte så förvånad över – idén om att associera till myten, inspirerad av tematiken i *Mon ami*, hade ursprungligen varit min. Jag fick intrycket av att Kallionpää inte kände till myten, eller alternativt fann hon associationen så irrelevant att diskussionen avtog. Lite mer överraskad var jag av att Kallionpää inte heller var intresserad av att reflektera vidare över sångtextens uppkomst, bakgrund och betydelse i ett vidare perspektiv. Min idé om att texten kanske skulle härstamma från en barnbok kommer inte spekulera vidare på – varken Kallionpää eller jag själv tar initiativ till det. Kallionpää kom inte heller att tala om någon personlig relation till texten, utan upprepade det som diskuterats i den tidigare intervjun (MK 2006b), att texten härstammar från en barnvisa Jolas komponerat för sin egen dotter. Mitt eget ökade intresse för texten kan ha påverkats av mitt skrivande om *Mon ami*, ett flertal muntliga presentationer och föredrag och översättningar.³³⁰

Av de andra ekoaspekterna jag nämner, kanon och resonans, tar Kallionpää helst fasta på kanon, som är möjlig att diskutera ur det kompositionstekniska perspektivet (”mikrokanonprocesser”). Hon talar också om att Jolas ”vidareutvecklat [---] notationen”. I sådana här detaljer framträdde Kallionpääs ”kompositörsröst”, vilken diskuteras mer nedan.

³²⁹ HKB: Hmm ... nyt kun mä oon kirjottanu sitä artikkelia [Korhonen-Björkman 2008] niin mä oon keskityny siihen kaiku-tematiikkaan ... oikeestaan. Kyl tää [aiempi haastattelu] on aika paljon auttanu siihen. Mä löysin semmosen joka ei suoraan liity tähän kappaleeseen siis ton kreikkalaisen mytologian ... Ekho.

MK: Ai jaa.

HKB: Semmosen linkin.

MK: Niin joo se tietysti.

HKB: Mä luin semmosen filosofisen kirjan siitä. Äänen filosofia. [Cavarero 2005.] Mul on se kirja mukana tässä. [---] Se kirjotti siitä kriittisen-. Siis eihän nyt voi mitenkään tietää et onks säveltäjä millään tavalla ajatellu sitä semmosta ...

MK: Niin sitäki ... mut et kyllä se kaiku on selvästi se johtoajatus. Se on siellä niin monella tasolla et se ei mitenkään voi olla ...

HKB: Niin siis tästä tekstistä ... et onks se Jolasin ... oma ... teksti? Koska siin nyt ei oo mitään mainintaa.

MK: Mä en kyl mä en kyl tiedä mut jotenki ...

HKB: Koska siin ei oo mainittu mitään ketään ... tähän on lastenlaulu ensin?

MK: Joo. Hänhän on kirjottanu sen omalle tyttärelleen. Ssse on ... mahdollisesti.

HKB: Niin. [Selaa nuottia, pitkätkö tauko.] Mulle tuli myös mieleen et olisko tää teksti jostakin sadusta ... joku lasten ... joku kirja. [Pitkä tauko.] Mut mä jotenki ajattelen et tää teema on lähteny tekstistä ja sitä kautta on tullut näitä soinnillisia kaikuefektejä. Kaanonia ja ihan tota resonanssia.

MK: Toihan mun piti mainita myöskin et mikrokaanoniset prosessit tuntuu olevan aika tyypillisiä Jolasin muissakin kappaleissa. Jos katsotaan esimerkiks tota *Pièce pouria* niin tossakin näkyy ... miten se menee? [Soittaa toisen sivun viimeisen rivin, näyttää missä imitaatiot alkavat.] Alta tosta [---] ja noiden kombinaatio. Mut et mut et nää on tosi yleisiä. Ja sit mä huomasin huomasin et miten ...miten tota siis nää on kehittyny ... et miten Jolas on kehittänny tota notaatiota eteenpäin. Monessa on esimerkiks pedaalit merkitty. Mut esimerkiks tässä *Pièce pourissa* se on vielä paljon tarkempaa kaikki *una cordat* ... et paljon enemmän sostenutopedaalin käyttöä. Öö ... mut tää on selvästi yhteinen piirre sekä *Pièce pourille* että *Mon amille* et et et tota tää kaikuefekti on sittenki jääny sinne ja tota sostenutopedaalia käyttämällä tällaset tällaset voimakkaat tota esim fortekohdat vaihtuu missä se nyt on [---] no joka tapauksessa toisen sivun tota tämmöset äkkinäiset dynamiikan muutokset saa suhteessa isoja efektejä [---] ja silleen se on oikeestaan merkittyki.

³³⁰ Jag har också översatt *Mon amis* text till engelska (se Korhonen-Björkman 2011).

5.2.3 Kompositörsröster

Det faktum att Kallionpää själv är kompositör är intressant i sammanhanget och förtjänar en vidarereflektion. Att vara kompositör utesluter förvisso inte att man samtidigt kan fungera som musiker, men Kallionpääs kompositörsskap påverkade tydligt hennes syn på musiken och diskussionssätt. Jag uppmärksammade Kallionpääs kompositörsskap på två plan. Dels var jag medveten om den under diskussionens gång och hänvisade aktivt till den: ”Det är spännande hur en kompositör [---] upplever treklängen på ett annat sätt” (MK 2008: 21; se citat 5.7 ovan). Jag reagerade här på skillnaden mellan Kallionpääs och mitt musikerskap särskilt när det gällde relationen till notationen: Kallionpää fäste uppmärksamhet vid strukturer som påminde om tonalitet, medan jag själv inte hade associerat särskilda intervaller i Jolas musik (som stora och små terser samt treklanger) till dur och moll utan till spelteknisk bekvämlighet.

Vid närmare granskning av intervjuerna framgick det att Kallionpääs kompositörsskap påverkade diskussionen också på andra sätt. Kallionpää betraktade de verk som hon inte övat så mycket på (alltså *Calling E.C.* och *Pièce pour*) med andra ögon än det verk som hon fått spelinstruktioner i och som hon övat noggrant in (*Mon ami*). Kallionpää använde en teoretisk och kompositionsteknisk vokabulär för *Calling E.C.* och *Pièce pour*.

För mig själv som vanlig musiker (som inte komponerar eller annars är expert på musikteori) hade en teoretiskt orienterad vokabulär inte varit lika enkelt tillgänglig som den verkade vara för Kallionpää, i sådana fall då konkreta, tidigare upplevda spelerfarenheter inte artikulades verbalt. Å andra sidan fungerade Kallionpääs spontana musicerande under intervjuens gång som en inbjudan till att diskutera övningsfrågor. Spelerfarenhet producerades alltså i stunden. Vid ett tillfälle fäste jag uppmärksamhet vid hennes jämnstarka händer, en egenskap som såg ut att påverka hennes fingersättningsval (se citat 5.10).

Citat 5.10.

MK: Och så har jag spelat 1–5 ... [förklarar den exakta fingersättningen i det aktuella partiet].

HKB: Vad var det sista där?

MK: Vänta nu ... [Spel och diskussion om fingersättning samtidigt. MK använder sig mycket av vänster hand.]

HKB: Jag är jättestarkt högerhänt.

MK: Flera [personer] har frågat om jag är vänsterhänt. [---] Det känns som om min vänstra hand fungerar bättre eftersom jag har spelat så mycket på mitt eget stycke för vänster hand.

HKB: Aha. Borde jag öva på det?

MK: Det kunde du ju. Man utvecklas där helt överraskande. [Visar noten.] Jag har själv också blivit inspirerad av Jolas musik alltså alltså sådana saker som har blivit kvar i mitt eget kompositionsarbete. Att jag har sådan liknande notation och just sådant att en sak börjar som en skugga av en annan sak. Till exempel. Och jag har ganska mycket kilgrejer.³³¹ (MK 2008: 12–13.)

³³¹ MK: Ja sit mä oon ottanu 1–5 ... [selittää tarkan sormituksen ko. kohdassa].

Citat 5.10 visar också hur Kallionpää såg likheter mellan Jolas stil och de egna kompositionerna. Det var särskilt intressant att upptäcka sambandet mellan spelandets praxis och Kallionpääs kompositioner: steget mellan att diskutera speltekniken i *Mon ami* och Kallionpääs egen musik var förvånansvärt kort. Mitt intresse för Kallionpääs användning av vänster hand ledde till diskussion om Kallionpääs pianoverk, vilka hon själv ofta spelar offentligt. Påverkan av Jolas stil i Kallionpääs pianoverk kan vara ett tecken på att hon finner Jolas stil tilltalande i den praktiskt-pianistiska bemärkelsen.

Närheten mellan spelandets praxis och Kallionpääs eget kompositionsarbete syntes också i den mer allmänspråkliga vokabulären som hon använde i anslutning till sitt musikaliska hantverk; både om *Mon ami* (som hon spelat på konsertnivå) och de verk, som hon komponerat. Jag identifierar här en flerstämmig kompositörsröst – en där allmänspråkliga och personliga uttryck kontrasterar med de mer teoretiska och tekniska – vilken hon använde om *Calling E.C.* och *Pièce pour*. Kallionpääs sista replik i citat 5.10 gäller de intryck hon fått av Jolas musik för sitt eget kompositionsarbete. Även Kallionpääs kompositioner karakteriseras av att [---] ”en sak börjar som en skugga av en annan sak. Till exempel. Och jag har ganska mycket kilgrejer”. Metaforen skuggor återkom i beskrivningen av *Mon ami*:

Citat 5.11

MK: Men i de här senare styckena [*Calling E.C.* och *Pièce pour*] är det inte så mycket sådant, nå, alldeles lite såna där mikrokanon en del men inte så mycket att i *Mon ami* så är det jättelånga avsnitt på ett sånt sätt att det kommer material ur varandras skugga, så det är också mer karakteristiskt för det här stycket ... (MK 2008: 17).³³²

Vid sidan av sin mångstämmiga kompositörsröst diskuterade Kallionpää tydligt piano-centrerade ämnen, som pedalerna (MK 2008: 5; se citat 5.9), vilket är ett typiskt granskningsobjekt i ”pianistisk” analys (Marin 2010; Rahkonen 1994). Kallionpää nämnde *sostenuto*- och *una corda* pedalernas inverkan på ekoeffekterna och deras betydelse för plötsliga dynamiska förändringar (ibid.). Hon kommenterade dock inte ekopedalens (högerpedalens) funktion, samt huruvida, och i vilka avseenden hon finner pedalnotationen funktionell: exempelvis de bågformade streckade linjerna (se notexempel 5.3 och 5.6) vilka markerar stegvis upptagning av pedal. Det är anmärkningsvärt att Kallionpää diskuterade pedalerna i anslutning till Jolas notationssätt (se sista repliken i citat 5.9), inte i anslutning till en egen erfarenhet av att förverkliga pedalmarkeringarna.

HKB: Mikä toi viimeinen oli?

MK: Ootas ny ... [soittoa ja sormijärjestyksen pohdintaa yhtä aikaa; MK käyttää paljon vasenta]

HKB: Mä oon tosi voimakkaasti oikeekätinen.

MK: Useempi [henkilö] on kysyny et oonks mä vasenkätinen. [---] Mul tuntuu jotenki toimivan vasen käsi paremmin ehkä osittain siks et mä oon soittanu niin paljon omaa vasurikappaletta.

HKB: Aha. Pitäskö mun harjotella sitä?

MK: Voisithan sä harjotella. Siinä ihan yllättävästi kehittyi. [Näyttää nuottia.] Mulla itelläki on just tässä Jolasin musiikista intoutuneena ni ni jotaki semmosia asioita mitä on jääny omaan sävellystyöhön. Et mul on tollasta samankaltasta notaatiota ja just sellasta et toisen asian varjosta alkaa toinen. Esimerkiksi. Ja mul on aika paljon kiilajuttuja.

³³² Mut näis myöhemmissä kappaleissa [*Calling E.C.* ja *Pièce pour*] ei niin paljon sitä semmosta, no, ihan vähän on semmosia mikroaanoneita jonkun verran mut ei niin paljon et *Mon amissa* on tosi pitkiä jaksoja sillä lailla et materiaalia tulee tavallaan toistensa varjosta, niin se on enemmänki leimallinen tälle kappaleelle...

Enligt min tolkning utgör pedalmarkeringarna i Jolas musik inte bara en spelinstruktion, utan också en tolkningsnyckel för klangbalans och harmoni.³³³ En streckad pedallinje som inte är bågformad är kombinerad med några av de mer artikulerade *c'est l'écho*-replikerna (se notexempel 5.7). När det kommer till spelandets praxis, är pedalmarkeringarnas förverkligande dock alltid beroende av det individuella instrumentet och den lokal man spelar i.

The image shows a musical score for two systems. The top system is a vocal line in treble clef with lyrics 'C'est l'é-cho'. It includes dynamic markings 'mf' and 'p', and a 'T^o' marking above the first measure. The bottom system is a piano accompaniment in bass clef with a 'paume' marking. Pedal markings are shown as dashed lines with asterisks below the piano part. The first pedal marking is labeled 'ca 4"' and the second is labeled '2.5 à 3"'. A '(C)' marking is present at the end of the system.

Notexempel 5.6. Betsy Jolas: *Mon ami*, takt 20–22. Bokstaven C uppe till höger avser spelområde C. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

The image shows a musical score for two systems. The top system is a vocal line in treble clef with lyrics 'l'é-cho'. It includes dynamic markings 'p' and 'p'. The bottom system is a piano accompaniment in bass clef. Pedal markings are shown as dashed lines with asterisks below the piano part. A 'T^o' marking is above the first measure and a '(C)' marking is above the last measure.

Notexempel 5.7. Betsy Jolas: *Mon ami*, takt 27–30. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Den andra intervjun med Kallionpää visade tydligt att erfarenheten av det fysiska spelandet påverkar sättet att diskutera verk. Å andra sidan var attityden även till det ”på riktigt” inövade verket *Mon ami* annorlunda, mer distanserat från spelandets utmaningar än den varit vid den första intervjun. Det här kan eventuellt bero på att Kallionpää inte hade aktivt övat på *Mon ami* mellan de båda intervjuerna. Färska intryck från spelandets erfarenhet saknades, och kanske ekotematiken på ett visst sätt var färdigbehandlad för Kallionpääs del.

³³³ I Jolas pianomusik kan man urskilja pedalmarkeringar av två typer. Förutom den detaljerade, med exakta ställen för upptagning och nertryckning, inklusive bågformade streckande linjer, förekommer det ibland friare markeringar med *ad libitum* eller *avec un peu de pédale*. I *Mon ami* förekommer den friare typen på ställen där sångstämmans melodigestalt är i förgrunden, exempelvis i spelområde A eller på tredje sidan, där som pianosolot tar över, men inledningsvis med sångstämmans melodier tydligt identifierbara.

5.3 Att vara med ekot

5.3.1 Övningsomständigheter

Min övningsperiod för *Mon ami* ägde rum under cirka sex icke sammanhängande veckor, och målet var ett framförande vid en kongresspresentation i formatet föreläsningsskonsert (Korhonen-Björkman 2010 muntl.).³³⁴ Ur intervjuerna med Kallionpää hade jag fått en grundläggande klanglig uppfattning om verket; en bild av styckets uppbyggnad, svårigheter och karaktärer. Men det hade också gått en längre period mellan den andra intervjun (MK 2008) och den senaste gången jag hört Kallionpääs framförande (MKmus 2009), och inför min övning lyssnade jag inte alls på Kallionpääs konsertinspelningar. Jag varken strävade efter att försöka imitera Kallionpääs tolkning eller medvetet försökte skapa en annorlunda tolkning. Övningsituationen avvek dock från de flesta andra Jolasstycken jag spelat, eftersom jag *hade* en klanglig bild av verket (en kombination av flera olika framföranden), inte endast notbilden som referensram. Jag behövde dock förhålla mig annorlunda till notbilden än förut.

Under övningsperioden övade jag vanligen ungefär en timme vid varje tillfälle, cirka fyra timmar per vecka. Eftersom *Mon ami* är ett så pass kort verk, brukade jag öva igenom hela stycket varje gång. I regel övade jag piano- och sångstämman samtidigt på de ställen där de förekommer. Det var bara några enstaka gånger som jag utelämnade sången och spelade pianostämman ensam i de partier där sången ska vara med. En särskild omständighet var att mitt mål att spela stycket inför publik vid ett specifikt tillfälle var fastslaget långt innan jag började den förhållandevis korta övningsperioden, vilket ledde troligen till en ökad effektivitet i mitt sätt att öva. (Korhonen-Björkman DB 2010.)

I slutet av perioden tog jag en lektion av Kristiina Junttu (2010 muntl.). Junttu instruerade mig bland annat att ställvis minska sångröstens styrka i stället för att pressa fram en så kraftig stämma som möjligt. Det paradoxala resultatet var att volymminskningen fick sångstämman att framträda tydligare. Junttu (ibid.) uppmuntrade mig också att fokusera på att arbeta med fina balansvariationer mellan vänster- och högerhandens partier i inledningen, där pianostämman är ”till synes enkel” (MK 2006b: 9).

En föreläsningsskonsert avviker från den framförandekultur som en musiker vanligen arbetar i. Självmärkte jag detta konkret då min övning redan från början var tydligt knuten till detta tillfälle och en forskningsuppgift. Trots detta kan jag inte påstå att forskningssyftet egentligen påverkade mina vanliga övningsstrategier och det konkreta arbetet vid pianot, vilka jag försökte ändra så lite som möjligt. Den största skillnaden jämfört med mitt normala övningsförfarande var att jag skrev några enstaka anteckningar under övningsdagarna, dock inte kon-

³³⁴ De kongresspresentationer jag gett i form av föreläsningsskonsert (*lecture recital*) avviker från mina två ”vanliga” föreläsningsskonserter (HKBmus 2009 och HKBmus 2011) på det sättet att en forskningsuppgift är tydligare presenterad vid en kongresspresentation, medan vid en ”vanlig” föreläsningsskonsert är föreläsningen mera riktad mot en ”vanlig” publik och karaktären av föreläsningen ändras därefter. Även musikens relativa andel väger mer vid en ”vanlig” föreläsningsskonsert.

sekvent varje gång (Korhonen-Björkman DB 2010). Under övningspassen spelade jag också in avsnitt ur verket ungefär i samma utsträckning som vid en normal konsertförberedelse: de närmaste två veckorna innan konserten fungerade inspelningsapparaten som min första publik för genomspelningar och som en hjälp vid finslipningsarbetet. Fragmenten jag spelade in under övningssessionerna är dock mindre relevanta ur forskningssynpunkt, och jag hänvisar endast till en av genomspelningarna (HKBmus 2010).

5.3.2 Röstfunktioner

Inför framträdandet insåg jag att den största utmaningen skulle bestå i att klara av sångpartiet enligt planeringen. Den var i större riskzon än mitt pianospel – som jag behärskar bättre – för att något oplanerat skulle ske i framförandet, vilket i sin tur skulle leda till att det klingande resultatet inte kunde bekräfta det jag hade planerat att säga om stycket.

Jag inledde presentationen med en genomspelning av version 5 av *Mon ami*. Senare under spelade jag korta avsnitt ur stycket som exempel, sammanvävda med mitt tal. I genomspelningen avbröts min sångröst lite grann i den besvärliga takt 3, den tredje textfrasen, *Du Nord au Midi* (se notexempel 5.1), vilken alltså visade sig vara en fallgrop för både Kallionpää och mig. Avbrottet i rösten påverkade mina fingrar, så att jag kom av mig i mitt spel. Eftersom just det här stället är pianotekniskt väldigt enkelt, hade inte avbrottet i pianospelet skett utan sångens intervention. Under övningsprocessen hade min sångröst och mina fingrar samarbetat och verkade ha blivit beroende av varandra. Bortfallet av den ena parten kom att påverka även den andra partens funktion.

Som kutymen är, fick publiken ställa frågor i samband med presentationen. Publikens frågor gällde framför allt utmaningen i att förena sång och spel. Jag blev exempelvis tillfrågad om mitt spel kändes annorlunda och om jag lyssnade på ett annat sätt medan jag sjöng. Eftersom jag upplevt att spel och sång vävdes samman och blivit beroende av varandra, kunde jag bekräfta att spelkänslan – kontakten med pianot – förändrades när jag sjöng. Jag fick också en kommentar om att klangen i mitt spel blev annorlunda – vackrare och känsligare – medan jag sjöng. Jag blev dessutom tillfrågad om jag provat de kortare versionerna av stycket tillsammans med någon av mina pianoelever, i enlighet med titelns föreskrifter (*un enfant*). Precis innan kongresspresentationen hade jag faktiskt provat *Mon ami* med en av mina elever under en lektion. Det var en tonårig flicka som var relativt nybörjare som pianist. Det här ”testtillfället” ledde dock inte till inövning av stycket ordentligt på lång sikt med eleven, men jag gjorde dock ett par intressanta observationer. Den första observationen var en bekräftelse av att version 1 faktiskt är pianistiskt enkel: en person med mycket anspråkslösa pianotekniska färdigheter men med bra gehör och med sinne för klanglig balans, klarar av att genomföra pianostämman, men behöver bli instruerad ton för ton att ta ut stämman. Den andra var att elevens sångstil, trots att den är ganska kraftig och att hon sjunger anmärkningsvärt rent, identifierade jag som ”fel” genre: eleven sjöng med en popmusikstil.

Popmusikrösten fick mig att betrakta Kallionpääs kommentarer om sångröstens eftersträvansvärda karaktär (MK 2006b: 9) i ett annat ljus. Jag insåg att de olika sätten att sjunga

(med mer eller mindre vibrato) ändå faller inom den klassiska referensramen. Både Kallionpää och jag hade på intuitiv basis, men med utbildning och stilkännedom i bakgrunden, valt den klassiska stilen.

5.3.3 Versionstest och tidsupplevelse

Efter den första sammankomsten (MK 2006a) och den första intervjun (MK 2006b) var min uppfattning om *Mon amis* struktur, klangbild och framförandets utmaningar knutna till Kallionpääs spel och till intervjuerna. Man kan säga att version 5 hade, som Kallionpääs ”egen” version, ensam kommit att representera *Mon ami*. Version 1 som jag provat på hade jag inte tänkt på som en självständig helhet.

Kallionpää hade nämnt att *Mon ami* blir ett annorlunda stycke då pianosolot kommer in och då rösten fragmenteras, ”likvideras” (MK 2006b: 4). Vi diskuterade dock inte närmare frågan om vad detta innebär: hur och varför blir stycket annorlunda? Om version 1 representerar den ena ytterligheten med maximal jämställdhet mellan sång och piano, och version 5 den andra ytterligheten med ett långt pianosolo, vilka rollerna har de tre ”mellersta” versionerna?

Genom min egen övning fick jag en inblick i förändringen som sker när fördelningen mellan sång och piano ändrar sig. I anslutning till inblicken kom jag att ”testa” även versionerna 2, 3 och 4. Det visade sig att för helhetsintrycket av verket, när det gäller fördelning mellan sång och piano, är skillnaden mellan versionerna 2 och 3 respektive 4 och 5 obetydlig.

Spelområde B ska utebli ur versionerna 2 och 4. Det här gör att det inte är helt entydigt hur dessa borde framföras. Oklart är huruvida man, trots att område B uteblir, ändå borde ta en repris på område A. Repristecken saknas i slutet av A (det står först i slutet av spelområde B). Följer man instruktionerna bokstavligen, och alltså inte spelar repriserna, uteblir vad som jag anser som viktiga delar av texten (*tout ce que je dis, tout il me redit, rien ne contredit*). Som en musiker som ser texten framför sig och också läser texten som en viss helhet, upplevde jag detta som en något irriterande brist, allt mer ju mer bekant jag blev med texten. Versionerna 2 och 4 fick i mina ögon karaktären av ”utfyllnadsversioner” och jag undrade om någon i verkligheten skulle vilja spela dem. Jag insåg dock också att lyssnaren å andra sidan skulle kanske inte märka att något saknas, eftersom det knappast kan uppstå förväntningar över hur texten borde vara strukturerad. Dessutom är det svårt att som lyssnare uppfatta textens innehåll.

En ungefärlig fördelning mellan sång och spel i de olika versionerna presenterades i Figur 5.1. I anslutning till denna kan också den subjektivt upplevda tiden av fördelningarna i de olika versionerna diskuteras. Då de längsta versionerna (4 och 5) spelas, får det parti där sång och piano har en jämnstark fördelning (sida 2 i partituret, spelområde C, se Tablå 5.1 och 5.2) karaktären av en övergång, medan den får mera vikt, en annan status, om den fungerar som avslutning (i version 2 och 3).

Det är som lyssnare som jag upplever karaktären av övergång, men som utövande musiker upplever jag däremot spelområde C som relativt stort, eftersom kombinationen av sång och piano är särskilt krävande att öva in just där: man måste passa in sångstämmans och pianostämmans växlingar och arbeta med detaljer i ”tajming”, artikulation och nyanser. Ur spelarens perspektiv är spelområde C alltså ganska tungt vägande och tar mycket subjektivt upplevd tid och plats. Även pianosolot tedde sig ”större” ur mitt eget spelares perspektiv, då jag tillägnade det relativt sett mera övningsstid än det tar att spela igenom pianosolot.

Den subjektiva upplevelsen av tid då man spelar och lyssnar på *Mon ami* är en annan företeelse än och inte jämförbar med den absoluta tid, som man får genom mätning av ett specifikt framförande. Som något slags genomsnitt kan man säga att den tidsmässiga fördelningen mellan de sångdominerade spelområdena A och B och resten (C och D) är sådan att A och B (alltså version 1) tar ungefär 1/3 av totaltiden.

5.3.4 Att förverkliga resonans

På det hela taget var samma teman viktiga vid intervjuerna och då jag själv spelade stycket: utmaningen att integrera sång och spel samt temat eko. Efter min egen övning tedde sig dock indelningen i ekoaspekter schematisk. Den baserade sig på fenomen som är enkla att presentera i skriftlig form. Aspekten myt hamnade i skuggan av spelarens hantverk. Gränsen mellan aspekterna kanon och resonans kom att suddas ut, eftersom bägge förverkligades genom hantverket. I stället identifierade jag olika nyanser inom aspekten resonans genom de olika sätten att tekniskt förverkliga dem. Jag fokuserade på att uppnå klangliga variationer på det instrument och det rum jag hade till förfogande. De stumma klustren – vilka diskuterats redan med Kallionpää (MK 2006b: 6), men utan kommentarer om hur de känns att spela – är ett av sätten. Att reagera med sångrösten på ett stumt kluster är annorlunda än att spela, dels på grund av klangfärgen, dels intonationen. Det var intressant att upptäcka att röstens volym inte alltid var avgörande för hur väl resonans förverkligades av sammansmältningen av pianots klang och sångrösten hördes i relation till pianostämman, utan en svagare volym tillsammans med en välartikulerad text fick rösten att klinga tydligare: kanske det kan beskrivas med en känsla av att rösten är inuti pianoklangen, snarare än flyter ovanpå.³³⁵ Särskilt konsonanternas omsorgsfulla artikulation hjälpte till i detta. Å andra sidan var konsonanterna inte alltid stödjande för sångstämmans förverkligande. I takt 3, som varit intonationsmässigt utmanande för Kallionpää (*Du Nord au Midi*, i repris *Toujours il m'ensuit*; se notexempel 5.1), visade min egen övningsfarenhet att konsonantrikedomen i andra reprisens textfras *Toujours il m'ensuit* resulterade i en högre svårighetsgrad. *Toujours* bromsar in; det som jag skulle kunna säga på franska i naturlig talrytm blir i kombination med en melodi som ligger i besvärligt register en omöjlighet som fastnar i halsen. Mina uttalsövningar öppnade också mina öron för Kallionpääs textartikulation, och jag fick insikten om att det kanske är texten, som man i ett besvärligt läge måste pruta på, för att röstens ”klangliga sida” skulle ”höras i en sal”. Textens artikulation försvåras ytterligare av tempot

³³⁵ Se även Wahlfors (2013, 171) notis om hur sångerskan har möjlighet att släppa igenom ”orkestrens hela klangmassa” (*orkesterin koko sointimassan*) i sin röst.

MM 152 per fjärdedelsnot (i jämförelse med inledningens *modéré* MM 112). Just takt 3 ger i sitt artikulationstempo ett recitativmässigt intryck. Tempot har, särskilt med den verbala uppmaningen *più mosso*, också psykologiskt en aktiverande inverkan, vilket kanske är en kritisk kombination med de sång- och uttalstekniskt besvärliga intervallerna.³³⁶

Den utmanande frasen resulterade i ett övningssätt, där jag försökte hitta det naturliga flödet, ”att det inte är för långsamt” (MK 2006b: 9) och den rätta klangbalansen genom olika varianter av balansering mellan stämmorna. Jag övade dels med utgångspunkten i pianospelet, dels i sången. Särskilt i början försökte jag förverkliga sångstämmans rytm och ordbetoningar noggrant. Jag övade in ton för ton var pianotonerna skulle sitta mellan ordens stavelser. Vänster och höger hand behövde var för sig vävas in i sångstämman. Händerna behövde få tillräcklig självständighet, och därför övade jag olika varianter på att den ena handens pianostämma skulle spelas svagare, den andra starkare; de kunde göra crescendo och diminuendo mot varandra. Allt detta trots att ingen förändring i nyanser föreslås i partituret. Nyansarbetet gjordes till förmån för stämföringen, inte för det ”färdiga” resultatets skull. Även om inte alla nyansvarianter kan spelas vid en genomspelning eller ett konsertframförande, kan man säga att de olika övningsvarianterna lämnar spår i framförandena i form av tydlighet. Mitt tidigare antagande att pianots stöd för sångstämman är knappt på grund av dissonanserna och den tunna pianotexturen visade sig vara baserat på en förenklad uppfattning: då jag lyssnade på pianostämmornas polyfoni, var det som om de två pianostämmorna började stödja sångstämman i alla fall. Sångstämman är förvånansvärt likvärdig med pianots stämmor. I övningskedet gestaltade sig just det här stället som trestämmigt för mig, snarare än instrumentbaserat som två.

5.3.5 Det befriande pianosolot

I intervjuerna hade pianosolot gett upphov till betydligt mindre diskussion än sångstämman och kombinationen mellan sång och piano (slutet med övertonseffekten var ett av de få ställen som togs upp). Även mina anteckningar (Korhonen-Björkman DB 2010) visar samma brist på engagemang i att försöka ge pianostämmans händelser en verbal beskrivning. I pianosolot rörde jag mig på mer bekant mark än i de delar av verket där sångrösten var inblandad. Pianosolot är inte särskilt svårt, så tekniska och musikaliska problemlösningar kom inte att bli aktuella att dissekera. Härnäst pekar jag ändå på några detaljer i pianosolot, vilka hade flutit förbi som klangliga intryck då jag lyssnade på Kallionpääs framföranden, men vilka jag blev medveten om i min egen övningsprocess. Jag blev exempelvis medveten om just känslan av lättnad och ”hemkomst” vid pianosolots inledning. Dynamiken, särskilt de starkare nyanserna, är enklare att förverkliga, då man inte längre behöver vara rädd för att överrösta sin egen sångröst. Å andra sidan noterade jag (Korhonen-Björkman DB 2010) att jag blev medveten om mängden pianissimonyanser i pianosolot samt dess variationer i artikulation först då jag övade själv. Då jag hade lyssnat på Kallionpääs framföranden, hade

³³⁶ I det här fallet hade dessutom kompositören uppmanat Kallionpää att spela *più mosso* (MK 2006b: 9).

kanske det faktum att pianosolot är ganska kort – det tar bara cirka en fjärdedel av styckets helhetstid – gjort att jag inte medvetet hunnit tänka på några detaljer i framförandet.

Rent allmänt upplever jag en möjlighet till ökad fysisk rörlighet som pianotekniskt underlättande. Då tas hela klaviaturen i bruk och möjliggör användning av pianots idiomatiska klangresurser. Idiomatiskt för piano är exempelvis crescendo eller diminuendo i de böljande ”vågrörelserna” över klaviaturen i *Mon ami* (se notexempel 5.2); ett Jolas-typiskt är att diminuendo används oftare än crescendo.³³⁷ Klavermässigt tacksamt i ”vågrörelserna” är också att de oftast ökar i tempo (vilket syns i de kilformade notbalkarna). Långt klingande bastoner kan utnyttjas som klangbottnar. Särskilt effektiv är D₁ som spelas i nyansen *fff* på andra raden på fjärde sidan i partituret. Pedalen läggs i först efter D:et, men tonen ska klinga kvar med hjälp av resonansen, vilket också påpekas i partituret: *sur la résonance*. Kilformade balkar i motsatt riktning (*ritardando*) förekommer på några ställen på partiturets sista sida. Accelerando och ritardando ska göras inom en enstaka figur främst på ställen där det hänvisas till sångstämman.

Om pianostämmans konstruktion bakom det improvisatoriska intrycket kan nämnas ”ekona” av textfraserna *Savez-vous qui est mon a(mi)* i början av spelområde D, precis efter att sångstämman försvunnit (se notexempel 5.8 nedan). Det är intressant att dessa ekon citerar den ursprungliga sångstämman så pass troget, även om citatens tonarter (F-dur, G-dur och E-dur) växlar så att F-dur inte hinner återkomma och etableras. I dessa takter kan också frasen *Du Nord au Midi* (på det översta notsystemet i takt 40) identifieras, men den hamnar i bakgrunden då den är mer modifierad till sin intervallbyggnad och spelas i svagare nyans. I slutet av partiturets näst sista rad (se notexempel 5.9) finner vi de accentuerade tonerna D, e¹ och f^{iss}² vilka hänvisar till den inledande replikens *savez-vous*, igenkännbara trots att de är splittrade till olika oktaver.

³³⁷ Vågrörelserna skiljer sig från Jolasfigurerna (se kapitel 4.3) genom att de är mer melodiska till sin karaktär, medan Jolasfigurerna är harmonibildande spelfigurer, ofta inte i den mest idiomatiska form man kan tänka sig.

Notexempel 5.8. Betsy Jolas: *Mon ami*. Sångstämman sista ton och pianosolots inledning. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

Notexempel 5.9. Betsy Jolas: *Mon ami*, näst sista raden. Copyright © 1976 by Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris. Printed with permission of Edition Wilhelm Hansen AS, Copenhagen.

5.3.6 En inblick i tolkningskillnader

Granskningen av *Mon ami* har karakteriserats av dubbla element: två musiker, musikerns två stämmor, min tvådelade studie, och mina två positioner. Min positionsförändring från intervjuare och lyssnare till musiker resulterade i två kompletterande synvinklar. I den senare delstudien ändrades tyngdpunkten av min bild av styckets centrala karaktärsdrag åt det fysiska och klangliga hållet, och ekoaspekterna var inte lika enkelt kategoriserbara som förut. Mina två positioner var dock i praktiken omöjliga att hålla helt isär, då jag identifierade mig som musiker redan i intervjusketet och intresserade mig för spelrelaterade frågor. Musikern har också å andra sidan en specifik lyssnarposition i anslutning till sitt spel (se även Clarke &

al. 2005, 150–151). I *Mon ami* får musikerns egen lyssnarposition en specifik dimension, då hon lyssnar på sina två röster på ett annat sätt än i ett traditionellt pianoverk eller i ett fall då hon spelar tillsammans med andra musiker.

Ett dubbelt element är också tolkningsskillnaderna mellan Kallionpää och mig, vilka jag kom att reflektera över i anslutning till min egen övning. Sist i det här kapitlet kommenterar jag kort våra olika sätt att använda tid samt våra olika sångröster och pianoklanger. Det är viktigt att notera att jämförelsen inte gäller prestationen i specifika framföranden (se Rink 2002, 37). Genom jämförelserna ges en inblick i tolkningstendenser och musikernas personlighetsskillnader. De ska också betraktas som exempel på variationsmöjligheter i realisationen av partiturets ”manuskript” (Cook 2003). Som jag konstaterat ovan, är jämförelsematerialet ingalunda homogent, eftersom jag har betydligt mer inspelat material av Kallionpää än av mig själv; å andra sidan är min relation till det egna spelandet (även outtalade tankar och avsikter) mycket närmare.³³⁸ Vi har inte diskuterat varandras framföranden varken ur tolkningens eller ur prestationens perspektiv och vi har inte haft avsikt att ge varandra några tolkningsmässiga intryck (jfr också Korhonen-Björkman & Koistinen 2014a). Tiden mellan den sista intervjun (MK 2008) och min egen övningsperiod var förhållandevis lång, över två år, så jag hade inte lagt på minnet några specifika detaljer om Kallionpääs framförande, detaljer som jag kunde ha utnyttjat som referens eller som modell. Kallionpääs allra första framföranden (MK 2006a) gav, som jag nämnt, dock ett viktigt första intryck för mig om *Mon ami*, och jag hade möjlighet att återkomma till hennes inspelningar vid behov. Jag har därför försökt förbise prestationsmässiga skillnader i Kallionpääs olika framföranden. En av konsertinspelningarna (MKmus 2006) har Kallionpää nämnt som särskilt lyckad, medan hon upplevde att genomspelningen under den andra intervjun ”inte var den allra bästa” versionen (*ei [---] paras mahdollinen*, MK 2008: 26). Jag hade dock inte specifikt frågat av Kallionpää om hon betraktade sina framföranden som lyckade och representativa för sin tolkningsavsikt. Det framgick inte heller, på vilka sätt de nämnda framförandena var mer respektive mindre lyckade.

Jag har fäst uppmärksamhet vid att längderna mellan de olika framförandena varierade i hög grad, från 3,5 minuter i Kallionpääs framförande på min föreläsningkonsert (MKmus 2009) till 4,5 minuter i min övningsinspelning (HKBmus 2010). Tidsskillnaden beror i huvudsak på att jag tenderade att hålla längre andningspauser i sångstämman än Kallionpää, samt att jag använde mer tid i övergången mellan spelområdena. Orsaken till andningspauserna kan vara skillnader i sångtekniska färdigheter. Kallionpää strävade efter att sjunga ganska kraftigt, med lite dragning åt den klassiska tekniken och med antydning till vibrato. I vissa partier i sångstämman, särskilt den höga 6/8-frasen på rad fyra på första sidan, gör Kallionpää en stor tempomässig dragning, på ett solistiskt sätt, med mycket tid för den

³³⁸ Jag har haft möjlighet att lyssna på tre av Kallionpääs konsertinspelningar (MKmus 2005, MKmus 2006 och MKmus 2009), men endast en egen övningsinspelning (HKBmus 2010). De inspelningstekniska egenkaperna skiljer sig i var och en av dem. MKmus 2009 är den mest högklassiga inspelningen tekniskt, genomförd i Sibelius-Akademiens kammarmusiksal. Den sämsta inspelningstekniska kvaliteten håller min övningsinspelning, som är gjord med en anspråklös apparatur där den automatiskt reglerade ljudupptagningen minimerade ljudstyrkan i det volymmässigt svagaste partiet, det vill säga min sångröst.

högsta tonen, f². Min sångröst är porös och har mindre volym än Kallionpääs, och det kan ha påverkat min realisation även av pianopartiet så att jag tar ut så mjuka nyanser som möjligt. När sångrösten är med, håller jag tempot striktare i partier med tempobeteckning. Det är å andra sidan slående att jag tar betydligt mer tempomässiga friheter i pianosolot (spelområde D). Enstaka figurer var något långsammare i Kallionpääs pianosolo, vilket kan ha gett något långsammare allmänintryck (jag gjorde inga exakta mätningar härvidlag).

Ytterligare skillnader i tolkningstendenserna gällde rytmen i enstaka figurer. Exempelvis de bågförenade två översta stämmorna i notexempel 5.8 ovan spelar Kallionpää som jämna åttondelar, medan jag betraktar den undre stämman som ett eko av den översta och strävar efter att spela de bågförenade noterna så nära varandra som möjligt. Notbildens grafik, där åttondelsnoterna i stämmorna inte har samma avstånd från varandra kan ha påverkat min lösning.

6. DISKUSSION

I den här avhandlingen har jag utforskat ett urval soloverk av Betsy Jolas. I undersökningens startpunkt hade jag spelat *Signets. Hommage à Ravel*, och kom under forskningens gång att spela ytterligare fem verk. Valet av verk för noggrannare analys baserar sig på en tanke att de representerar olika faser och synvinklar i mitt Jolasprojekt, och illustrerar samtidigt en tolkning av olika centrala sidor i Jolas musik ur en pianists perspektiv (se även kapitel 1.5).

Studien har också utvecklat ett sätt att göra musikerns analys, med två centrala riktlinjer. Den första är att det är det verkliga spelandet, inte de principiella färdigheterna, som kännetecknar musikerskapet (se kapitel 1.3). Musikerns analys kunde därför i det här sammanhanget beskrivas som en *musicerandets analys*. Den andra är att musicerande och verbal diskussion kombineras. Det är mindre typiskt för analyser av soloverk att de görs med hjälp av dialoger. Om den individuella erfarenheten ska göras gemensam (se kapitel 2.1) är en kombination av spel och tal en fördelaktig ingång. I spelandet ryms mycket av sådan gemensam förståelse som inte artikuleras genom ord. Å andra sidan hjälper orden – tillämpningen av vissa begrepp i ett särskilt sammanhang – att precisera och finna gemensam förståelse eller påvisa olikheter (se kapitel 5.2).

Förutom soloverk är en annan viktig analyskontext modern musik. Vid inövning av modern musik är det ingen ovanlig situation att musiker och kompositör samarbetar i någon form. Även för huvudintervjuernas intervjupersoner hade situationen varit denna. På det här sättet kom en indirekt kompositörsröst med i dialogerna. Den påverkade analysresultaten mer än jag väntat mig, särskilt för *Mon amis* del, då kompositörens instruktioner för Kallionpääs spel utgjorde basen för min indelning i ekokategorier och min identifikation av spelandets utmaningar.

Som en studie med temat nutidsmusik är den här avhandlingen något atypisk, eftersom de moderna spelteknikerna tar relativt lite plats i Jolas verk. På grund av de traditionella teknikerna blev relationen mellan musiker och musikinstrument kanske ett mindre dominerande diskussionsämne än förväntat (jfr Riikonen 2005; Mali 2004). Å andra sidan kan exempelvis den samtidiga övningen av *Ó Bach* på piano och *Auprès* på cembalo (kapitel 4.2.3 och 4.3.1) också betraktas som ett inlägg i frågor om instrumentrelation. Jag noterade att de moderna tekniker som finns i Jolas musik fick proportionellt sett mer plats i diskussion och analys än vad de tar plats i verken. Diskussionerna tog också upp de moderna inslagen i Jolas notationsteknik (som tid-rum-notation och kilformade notbalkar), vilka enligt min erfarenhet kräver en lika modernt orienterad inställning av musikern som en icke-traditionell spelteknisk mening av instrumentet. Ett välbeskrivande uttryck för sammansmältningen av traditionella och moderna element i Jolas musik (se inledningen till kapitel 4), är avantgardism av icke-experimentellt slag (*ei-kokeellinen*; Tiekso 2013, 280). Jag måste dock påpeka att en musikers individuella, situationsbundna upplevelse av ”experimentellt” (PP

2008: 16; se kapitel 4.2.2) inte nödvändigtvis kan relateras till estetiska linjedragningar i större skala (jfr Tiekso 2013).

Nedan svarar jag på de olika riktningarna (resultat, metod, principer) som kunde härledas ur den överordnande forskningsfrågan (se kapitel 1.2). Jag bygger ut diskussionen genom reflektion över den dialogiska musikanalysens roll och framtidsutsikter. Kapitlet är strukturerat så att jag går från mer konkreta ämnen, sådana som berör de aktuella Jolasverken, till mer abstrakta och generella. I kapitel 6.1 gör jag en sammanfattning av centrala karakteristika i *Signets*, *Auprès*, *Ó Bach* och *Mon ami*. I dessa karakteristika ingår spelerfarenheter av olika slag. Jag presenterar en helhet, där jag dels diskuterar över gränserna mellan enskilda verk, dels noterar olikheter mellan de olika verkens analyser. Musicerandets betydelse för analysresultaten och som erfarenhet diskuterar jag i ett separat kapitel (6.2). I kapitel 6.3 reflekterar jag över tvåvägsmetodens funktion och utvecklingsmöjligheter. I kapitel 6.4 diskuterar jag hur dialogisk musikanalys har påverkat studien samt hur musikerforskning och musikerns analys kan bidra till dialogisk musikanalys. I kapitel 6.5 diskuterar jag principerna för musikerns analys och dess position, och till sist, i kapitel 6.6, dess utvidgningsmöjligheter.

6.1 Jolasverkens karakteristika: en sammanfattning

I denna sammanfattande diskussion beaktar jag parallellt traditionella parametrar (som harmoni), parametrar som knyter till musicerandet (som instrumentalkvaliteter) samt personliga verbala beskrivningar som musikerna använde. Dessa utgör tillsammans ett av resultaten i undersökningen: de är centrala karakteristika i Jolas musik och berättar om musikerns sätt att verbalt beskriva verk (Cervino 2012; Rink 2002; se kapitel 2.4.4). Till skillnad från tidigare forskning, som fokuserat på omformuleringar av traditionella analysparametrar eller upptäckten av musikercentrerade parametrar, har den här Jolasstudien tagit fasta på uttryck som är bundna till individuella musiker och situationer. Spelerfarenheterna är således integrerade delar av verkens centrala karakteristika.

Av traditionella parametrar kan nämnas harmonin, som både Laitinen (JL 2008: 21) och Kallionpää (MK 2008: 2, 3) diskuterade. Kallionpääs uttryck ”ekobågar” (MK 2006b: 6) och ”ekoeffekter” (MK 2008: 7) är personliga beskrivningar. Från den musikanalytiska normen avvikande uttryck tillämpades parallellt med de traditionella; i sin skriftliga analystext identifierar Laitinen (2008) ”svajandet” (*huojunta*) som det sammanhållande, beskrivande begreppet som genomsyrar form, rytm, melodi och harmoni i *Épisode cinquième*. En del av uttrycken knöts till musicerandet, andra inte. Av mina benämningar ”Jolasfigurer” och ”startcell” i *Ó Bach* knyter den förstnämnda till spelfigurer av en viss teknisk och klanglig karaktär, medan ”startcell” har en koppling till verkets form. Den personliga beskrivningen ”toccata-löpning” har såväl en spelteknisk som en intertextuell anknytning. I anslutning till *Ó Bach* och *Mon ami* använde jag ordet ”modifikation” för att beskriva de små förändringar och variationer som Jolas använder för att modellera sitt musikaliska material. Modifikation (på svenska) är inte någon egentlig musikteoretisk eller -analytisk term, men beskriver väl små förändringar i mindre enheter som gester eller spelfigurer. Jag använde mig också av

verbet ”modifiera” i anslutning till mina observationer om förändringar i dessa enheter, men dessutom för förändringar i utförandet och lyssnandet: exempelvis behövde mitt sätt att lyssna ”modifieras” när jag bytte instrument (kapitel 4.2.3).

När det gäller den posttonala karaktären i Jolas musik med inslag av tonalitet och bekanta dur- och molltreklanger, samt kontrapunktisk textur med kanon och imitationer (MK: 2008: 13, 17), var de för Kallionpää identifierbara utan spelandet som verktyg. Kontrapunktik genomsyrar Jolas stil i allmänhet, även i de verk som är avsedda för barn (se kapitel 3.1). Jag uppfattar att det kontrapunktiska skrivsättet härstammar från två håll: den modernistiska 1960-talstendensen (Heiniö 1984) samt inspiration från renässans- och barockmusik. Musikerns relation till kompositionstekniska detaljer kan uttryckas på olika sätt. En utstuderad kontrapunktik behöver inte alltid kännas igen, och då speltekniken inte förutsätter invecklade motoriska prestationer, kan musiken paradoxalt nog upplevas som ”simplare” (Anton 2008a: 6; se kapitel 3.1). Jolas polyfona skrivsätt beskrevs genom olika slag av uttryck från den professionella jargongen då Kallionpää hänvisade till allmänna drag i Jolas musik: ”i de här senare styckena inte så mycket [---] sån där mikrokanon” (MK 2008: 17; *näis myöhemmissä kappaleissa [---] ei niin paljon sitä semmosta mikrokaanoneita*). Detta gällde framför allt ”de senare styckena”³³⁹, som hade Kallionpää inte övat in på konsertnivå. Uttrycken var mer allmänspråkliga och personliga i anslutning till egen erfarenhet. *Mon ami*, som Kallionpää spelat på vid ett flertal konserttillfällen, beskrevs metaforiskt: ”I *Mon ami* är det jättelånga avsnitt att det kommer material från varandras skugga” (*Mon amissa on tosi pitkiä jaksoja et materiaalia tulee tavallaan toistensa varjosta*, MK 2008: 17). Laitinens (2013) tal om stämföringen i *Épisode cinquième* är metaforisk: han talar om ”olika stämmor”, som ”för dialog med varandra”.³⁴⁰

En gemensam samling ”parametrar” var inte möjlig att konstruera, för analysätten och -förhållandena för de olika verken avvek från varandra. De unika omständigheterna i analys- och spelprocessen påverkar de dimensioner i verken som slutligen hamnar i förgrunden av analysen. När det gäller den slutliga analystextens form, har den påverkats av min egen personliga närhet till övningen av verket i fråga: ju närmare övningen min analystext hade producerats, desto mer benägen har jag varit att lyfta fram enstaka erfarenheter och situationer. Det här innebär viss inkongruens de granskade verken emellan, men samtidigt belyses de möjligheter och begränsningar, som musikerns analys har. Lokala och unika erfarenheter från övningsprocessen ingår i varierande grad, beroende på forskningsomständigheterna för varje verk samt verkens karaktär.

I analysen av *Signets* kom relationen till Ravels pianomusik i förgrunden. Jag fäste särskilt uppmärksamhet vid särskilda spelbaserade intertexter, vilket knyter samman diskussionen om intertexter med instrumentalkvaliteter, sådana där klang och typiska spelfigurer ur Ravels musik kan kännas igen. Betydelsens anknytning till särskilda Ravelverk (exempelvis i

³³⁹ ”De senare styckena” hänvisade till *Calling E.C.* och *Pièce pour* som Jolas komponerat 1982 respektive 1997, senare än 1970-talsstycket *Mon ami*.

³⁴⁰ Laitinens (2013) egna kommentarer på skivinspelningen, se http://www.juholaitinen.com/solo_cd.html.

”melodifragmentets” *Pavane*-antydning) styr musikerns tolkning och skapar en känsla av meningsfullhet och motiverar det ”avvikande” melodifragmentets existens.

I *Ó Bach* kolliderade virtuosgenren med Bach-kontextualiseringen. Mina spelbaserade insikter utgjorde tolkningsgrund för den givna kopplingen till J.S. Bachs orgelverk BWV 564. Det visade sig att anknytningen till referenskompositören var annan än i *Signets. Auprès* visade å andra sidan ytterligare en form av *hommages discrets* (Jolas s.a.) till tidigare musik. Pitkos och mina erfarenheter producerade något olikartade tolkningar av de band, som *Auprès* knyter till fransk barockmusik.

Sångstämman existens och realisation upptog en stor del av diskussionstiden i *Mon ami*, vilket kan bero på att text anpassar sig till en verbal diskussion på ett smidigare sätt än musicerande. Textens betydelse är möjlig att nå även utan den personliga erfarenheten av att musicera, medan pianostämman tedde sig som ett självklart element, som pianisten kan få i ”ryggmärgen” utan vidare reflektioner. *Mon amis* tvådelade granskning och tre olika diskussionstillfällen med Kallionpää möjliggjorde mångsidiga inblickar i kunskapsproduktionens gång. Dessutom möjliggjorde Kallionpääs flera olika framföranden och inspelningar en viss etnografiskt orienterad granskning. I Kallionpääs kommentarer om *Mon ami* kunde jag åtskilja spelrelaterade aspekter, som främst uttryckte sig som en sorts instruktioner för framförandet, och kompositionstekniska aspekter, som troligen hade sitt ursprung i Kallionpääs kompositörsskap och uttrycktes i de sätt som Kallionpää ser på ett partitur.

Instrumentalkvaliteter. Instrumentalkvaliteter kom att diskuteras där övningsutmaningar ingår: olika former av virtuositeter i *Ó Bach*, sång- och pianostämmornas sammansmältning i *Mon ami*, och motsatta sätt att hantera cembalon i *Autour* och *Auprès*. *Auprès* kände Pitko igen som idiomatisk, som något som ”inte härstammar från pianolitteraturen” (*ei ole [---] pianokirjallisuudesta siirrettyä*; PP 2008: 9).

Vad som uppfattades som idiomatiskt eller inte var inte alltid av bestående karaktär. En del av *Autours* ovälkomnande förstaintryck berodde på partiturets utseende, men slutligen var det inte riktigt så ”komplicerat” (*monimutkanen*, PP 2008: 4). Arbetet med klangkvaliteter i *Ó Bach* var den Jolas-idiomatiska lösningen för de obekvämligheter som kollisionen av virtuosgenren och Bach-intertexterna förde med sig. I *Ó Bach* är inkompatibiliteten mellan de två genrererna alltså egentligen ett uttryck för utvärdering av instrumentalkvaliteter. *Ó Bachs* strängnotstakt var för mig icke-idiomatisk ur det ergonomiska, men också ur det klangliga (Marin 2010) perspektivet. Som det enda strängspelsstället i det relativt omfattande verket var taktens funktion ett frågetecken: avslutar den startcellen eller inte, och vilken är poängen med den avvikande speltekniken (se kapitel 4.3.3 och 4.3.5)?

I samband med övningsutmaningarna fick jag inblick i frågor om kroppslighet, vilket jag var intresserad av att spåra i Jolas musik. Dessa framträdde uttryckt i olika beskrivningar av hur, och under vilka omständigheter Jolas musik *hade* övats och hur det *kunde* övas på ett optimalt sätt. Beskrivningarna kunde inte alltid separeras från karakteriseringen av musiken. Exempelvis Kallionpääs notis om sätt att ta fram ”gestalterna” på ett känsligt sätt (*hahmot*,

MK 2006b: 5–6) berättade både om vad som krävs av musikern och om hur musiken karakteriseras.

Tidshantering. Jolas skriver omväxlande med metrisk och icke-metrisk notation. Allmänintrycket av tidshanteringen är flexibel, men intrycket kontrasterar med den exakta notbilden (PP 2008: 13; JL 2008: 17). Här finns också en paradox: den metriska notationen är flexibel med ständiga fermater och tempobyten; den icke-metriska är bunden till tidsangivelser i sekunder. Även om det metriska tenderar att gå mot frihet och det icke-metriska mot bundenhet, har skrivsätten ändå betydelse för musikern, eftersom detaljarbetet med tiden organiserar verken till logiskt spelbara helheter. Den icke metriska eller tid-rum-notationen (MK 2008: 2) utgjorde en utmaning för framförandet både i *Auprès* och *Mon ami*. Den icke-metriska tiden behöver passas in i kroppens rörelser på ett annat sätt än metriskt skrivna partier, vilka är sådana, där musiker kroppen fungerar mer rutinerat. Den icke-metriska tiden var svårare att anpassa i spelrörelserna och bevara i det kinestetiska minnet än den metriska tiden. Det här märkte jag särskilt i anslutning till *Auprès*, där jag dock måste beakta att instrumentet också kan spela en roll för mitt framförande som prestation, då jag inte är en lika rutinerad cembalist som pianist. I de metriskt skrivna partierna aktualiseras ett Jolas-idiomatiskt uttryck av frihet, en frihet som är utstuderat utskreven med exakta notvärden. I *Ó Bach* uttrycks den utstuderade friheten i form av den ”konstruerade improvisationen”, i *Signets* som ett välplanerat lapptäcke av bokmärken ur Ravelns pianomusik.

Klangens virtuositet som ett Jolas-idiomatiskt begrepp. Klangens virtuositet är ett begrepp som jag skapade utifrån *Ó Bach* och dess utmaningar, men som kan betraktas som idiomatisk för Jolas stil i allmänhet: Jolas har försökt skriva in klangbilden i notationen (PP 2008: 13). I *Auprès* påverkar registreringsvalen (enkelt, dubbelt eller trippelt) formen, eftersom registren skapar klangliga ”block”. Klangen kan således vid sidan av tidshanteringen betraktas som ett formskapande element i Jolas musik. I *Signets* är klangen ett av de medel, som binder verket till en Ravel-kontext. Ekot, den grundläggande idén i *Mon ami* är, särskilt i aspekten resonans, ett genomgående klangbaserat fenomen. Pianostämman och sångrösten smälter samman inne i flygeln till en specifik klang, vilken jag upplever som tredimensionell. Hur klangen i *Mon ami* får sin slutliga gestaltning beror i stor utsträckning på den individuella musikerns realisation. Sångröstens inblandning ställer andra krav på de pianotekniska färdigheterna och sätt att lyssna än vad pianisten är van vid.

”Det franska” i Jolas musik. ”Det franska” i Jolas musik, som jag var ute efter i intervjuernas förhandsteman, kom kanske inte i huvudsak fram i anslutning till de verk som intervjupersonerna spelat. I stället såg de Jolas position som en kompositör av sin generation i Frankrike både som ett uttryck för det franska och för en positionsbestämning av hennes stil mellan modernism och traditionalism. Både Kallionpää (MK 2008: 20) och Pitko (PP 2008: 1) noterade Jolas tillhörighet i de kretsar som hade Boulez som centrum. Pitko (ibid.) jämförde intressant nog Jolas position som kvinnlig kompositör med ett visst ”utanförskap” med Kaija Saariahos (som inte hör till samma generation men som kan betraktas som ”fransk” på grund av sitt långvariga boende i Frankrike). Pitko var också den av intervju-

personerna som mest explicit knöt ett av verken han spelat (*Auprès*) till en fransk (barock)kontext. Laitinen noterade ”ganska typiska franska nyanser [---] kanske från Messiaen” (*aika tyypillisii ranskalaisii sävyjä* [---] kuten *ehkä Messiaenilta*, JL 2008: 2–3). Då jag bad om specifikation knöt Laitinen de franska nyanserna till helnotsskalor och öppna (*avoimia*) ackord, snarare än till starka dissonanser (ibid., 3). Kallionpää identifierade i *Pièce pour* en ”postseriell fransk atmosfär och Poulenc” (*jälkisarjallisesta ranskalaisesta ilmapiiristä ja Poulencista* MK 2008; 2–4; se kapitel 5.2, citat 5.6). *Mon ami* knöts inte till något som skulle ha uttryckts som fransk pianism eller fransk kultur, om inte kompositörens personliga engagemang i verket och ”återvinning” av dess text och tematik (se inledning till kapitel 5) kan betraktas som ett kulturellt inslag. Men jag ser att den franska sångtexten har viss betydelse för en upplevelse av ”det franska” för musiker utan fransk(språkig) bakgrund. Även om textens innehåll förutom notisen om ekobegreppet inte diskuterades med Kallionpää, engagerade jag mig i översättning och uttalsproblematik samt textens fördelning i de olika versionerna. Kanske sångstämman existens och funktion slutligen blev ett så dominerande diskussionsämne i *Mon ami* att pianostämman tedde sig som relativt normal och problemfri att spela. Min egen relation till franska karaktärsdrag i Jolas musik hade fått en stark grund genom de två verk jag hade övat först och upplevelserna i dem: Ravelpianismen i *Signets* och den allmänna stämningen, en genomfransk anda i *Pièce pour*. Mot bakgrund av den här erfarenheten var *Ó Bach* kanske oväntat distanserad från uppenbara franska kontaktytor. Franskhet i anslutning till *Autour* kom inte heller att diskuteras, då Pitko hänvisade verket i första hand till en perkussiv modernistisk hantering av instrumentet (PP 2008: 4).

Musiker förknippar ofta detaljerade föredragstecken och detaljerad notation med ”typiskt franskt”. I Jolas musik är den här kopplingen, liksom intertexternas användning, dock endast diskret antydande. Den rikliga mängden av olika pianissimonyanser kunde associeras till Debussys musik, och den frekventa odlingen av smånoter exempelvis i Jolasfigurer kan associeras till ett rikligt utsmyckat franskt barockverk. Cembaloklangen gör mina egna associationer mellan barockmusikens ornamentik och Jolas smånoter starkare än pianoklangen. Associationen har delvis en praktisk orsak: smånoter kommer att artikuleras mer distinkt på cembalo, där plektret knäpper på strängen, än i de klangmattor och ”klocksunder” (PP 2008: 5; se citat 4.2), som möjliggörs av pianots hammarteknik och pedalkombinationer. Men associationen baserar sig också på att cembalons klang tydligare än pianoklangen kopplas till musik från särskilda epoker.

Studien inspirerar till vidare forskning om Jolas musik. Analyserna i den här undersökningen har tangerat strukturella frågor som kunde fördjupas vidare, exempelvis kanontekniker i *Mon ami* eller paralleller mellan formerna i *Ó Bach* och J.S. Bachs *Tocatta, Adagio och Fuga*. *Mon ami*, som verkar ha varit återvinningsbar för kompositören, är även ur forskningssynpunkt en rik källa för olika synvinklar. Framförandet av *Mon ami* skulle kunna ge upphov till undersökningar där man diskuterar röstkvaliteter och pianoklanger i en tydligare filosofisk kontext, en fråga som tangerades i den här studien (jfr Wahlfors 2013). Musicerandets kvaliteter kan diskuteras exempelvis genom att fråga sig vad det är i pianistens röst, som tilltalar lyssnaren? Skulle det kunna finnas sådana sätt att framföra *Mon ami*, vilka lämnar lyssnaren oberörd;

exempelvis en sångröst med mindre lämplig karaktär? Om pianoklangen: vilken är relationen mellan subjektivt upplevda nyanser och mätbar volym? Musikerns personliga analysvokabulär, ett annat resultat i den här studien, skulle kunna mer systematiskt kartläggas och eventuellt kategoriseras. Ett editionsarbete av Jolas musik skulle kunna vara ett annat arbetsfält för framtiden. De övertydliga, ibland dubbla instruktionerna visade sig ibland skapa fler frågetecken än ge klarhet.

Analyserna har dominerats av det klaverinstrumentalistiska perspektivet, vilket jag själv hade möjlighet att empiriskt testa. Forskning om kammarmusik kunde vara ett sätt att närma sig frågan om hur Jolas stil uttrycker sig på olika instrument. I anslutning till kammarmusik skulle dessutom växelverkan mellan spel och tal i en äkta övningssituation kunna utgöra ett etnografiskt forskningsmaterial.

6.2 Spelerfarenheten och dess betydelse

Granskningen av musicerandet har två syften i den här avhandlingen: det första är att förstå hurdan betydelse det har *för analysresultaten*. Det andra är att granska spelandet av Jolasverken *som erfarenhet och verksamhet*. Erfarenhets- och verksamhetsbeskrivningarna härstammar från specifika situationer eller bottnar i inlärningssituationer. De kan utmynna i diskussion om val av tolkning, utmanande tekniker och lösningar på svårigheter. Vad som uppfattas som utmanande är i högsta grad individuellt. Det centrala är att visa *att* musicerandet påverkar och *varför* det gör det, inte att uppnå särskilda resultat, som skulle vara gemensamma för musiker.

Ett sätt att uppmärksamma det faktiska, fysiska spelandets synvinkel (se kapitel 1.3) var att ta fasta på kontrasterande situationer: spelandets närvaro eller frånvaro. En kontrastsituation var min egen positionsförändring från intervjuare och lyssnare till musiker. En annan framgick ur intervjuerna med Kallionpää, där även sådana verk att diskuteras som inte genomgått någon egentlig, målmedveten övning och som inte kunde spelas igenom i sin helhet (*Pièce pour* och *Calling E.C.*). Närheten till spelerfarenheten kom också att påverka diskussionssättet: i Kallionpääs andra intervju var avståndet längre till övnings- och konserterfarenheterna av *Mon ami* än i den första intervjun.

Spelandet var nödvändigt för att få en uppfattning om verkens helhet, vilket jag upptäckte särskilt i anslutning till *Auprès*, som inte fick en klingande form förrän jag övade verket själv. Det fysiska spelandet möjliggjorde särskilda resultat: som Kallionpääs och min gemensamma diskussion (se kapitel 5.2, citat 5.7) avslöjade, möjliggjorde ett konkret spelande andra tolkningar av exempelvis dur- och molltreklanger och deras betydelse än en betraktelse av notbilden. Just i *Mon ami* blev spelandets betydelse för analysresultaten konkret prövad. Den första sammankomsten (MK 2006a) och intervjun (MK 2006b) med Kallionpää knöt diskussionen till ekoaspekterna och utmaningarna. Vid närmare analys av Kallionpääs första intervju i jämförelse med den andra (MK 2008), visade det sig att de spelrelaterade kommentarerna om olika ekoaspekter (MK 2006b: 5) och spelandets utmaningar (MK

2006b: 6, 10) härstammade från *en särskild övningsituation* – Kallionpääs inlärningserfarenhet under kompositörens ledning. Annorlunda talade Kallionpää om *Calling E.C.* och *Pièce pour*, vilka kom att fungera som jämförelseobjekt för *Mon ami*, både när det gällde verkens karaktär och sätt att tala om dem. Här konkretiseras det faktum att analytikern, då intervjuerna med Kallionpää tolkades, i sista hand var jag själv (se kapitel 1.2). Jag var inställd på att reagera på praktikaliteterna i musicerandet också då jag lyssnade på Kallionpääs inspelningar. Jag försökte leva mig in i hur det i praktiken *går* att förena sång- och pianostämmorna, var problemställen är belägna, och vad problemen kan bero på. Eftersom jag varken lyssnade på Laitinens eller Pitkos inspelningar i anslutning till intervjuerna, kom ett sådant inlevelseorienterat lyssningsätt inte att bli aktuellt i dem. Laitinens liveframförande (JLmus 2009) och hans kommersiella inspelning (Laitinen 2013) ändrade inte på den här situationen, då jag inte har kunskaper i cellospel att relatera till. Det ska dock påpekas att jag fick en mera nyanserad inblick i de pianistiska egenskaperna i Jolas musik då jag kunde relatera dem till de idiomatiska egenskaperna hos andra instrument.

Spelerfarenheten gjorde det möjligt för mig att identifiera Ravel-pianism i *Signets*, det vill säga identifikation av tidigare upplevd ”fransk” klangkaraktär. De spelbaserade kopplingarna till Ravels musik är annorlunda än sådana som relativt enkelt kan identifieras genom att läsa partitur och lyssna. De är knutna till erfarenheten av spelandet som kroppslig rörelse, och kan därför betraktas som ett uttryck av instrumentalkvaliteter i en sådan kontext där spelkänsla kombineras med stilkännedom. Förutsättningen för att jag skulle finna Ravel-pianism i *Signets* var att jag hade spelat specifika Ravelverk, men även *Signets* självt ett tillräckligt stort antal gånger. De intertextuella banden till Ravel var således inte ”bevisbara” (Raekallio 1996, 23), men ”klara i erfarenhetshistorien” (Wahlfors 2013, 310). Karakteristiskt för erfarenheten är att den resulterar i föränderliga resultat; rörligheten kan gälla såväl tolkning av intertexter (*Signets*) som verkets form (*Ó Bach*).

En central del av spelerfarenhetens utformning utgörs av upprepning i övningen. För *Ó Bachs* del påverkade övningsfasen upplevelsen av form, tolkningen av Bachtoccatans beståndsdelar, var virtuosa element kunde lokaliseras och i vilka modaliteter virtuositeten framträdde. Uppfattningen om att ”toccata-löpningarna” i sin avsiktliga obekvämlighet var de speltekniskt mest krävande partierna fick ge vika åt en insikt om att ”klangens virtuositet” är kärnan i verkets virtuosgenre. Utmanande figurer tog mycket övningsstid i relation till deras längd och därmed plats på min mentala karta av verket.

De utgåvor som jag spelade ur hade stor betydelse för mina tolkningar. *Signets* (faksimilutgåva), *Ó Bach* (modern typsättning på dator), *Mon ami* (gravering, en typsättning före datoråldern) och *Auprès* (handskriven av kalligrafiker; se notexempel 4.10 om utgåvans utseende) representerade i själva verket fyra olika partiturer vad editioner beträffar. Faksimilutgåvans visuella gestalt hade betydelse för mitt förstaintryck av *Signets* (se inledningen till kapitel 3 samt kapitel 4.1.1). De två första takterna är påfallande luftigt skrivna – med mycket plats mellan varje not, vilket hjälpte till i min association med en transparent Ravel-klang. Faksimilutgåvans svårsläslighet visade sig paradoxalt nog behjälplig för ett ”långsamt närläsande” (Hägg 2010), då jag hade tillräckligt med tid att bilda klang

samtidigt med notläsningen. *Auprès* partitur är också handskrivet, men på ett ytterst ekonomiskt och platsbesparande sätt, och därför var det nästan för enkelt att läsa vid ett återupptagande av verket för övning (se kapitel 4.2.3). En annan intressant betydelse av utgåvorna avslöjades också vid typsättningen av notexemplen, vilka ofta inte fogade sig till att göra radbrytningar där det tekniskt och visuellt sett kunde ha verkat lämpligast (se notexempel 4.4a i kapitel 4.1). Även den tryckta nottexten verkar bära spår av en pennas linje på pappret. Oberoende av utgåvans format var mitt intryck att Jolasverken är *ritade* snarare än *skrivna*, en *bild* eller kanske en *dikt* snarare än en *text*. En text kan radbrytas på andra ställen än i originalet: det kan inte en dikt.

Det var intressant att observationer från det aktuella verkets inövningsprocess och dess framförande vid särskilda tillfällen smälte samman med notiser om musikernas spelerfarenheter i allmänhet. *Auprès* karakteriserades genom Pitkos allmänna erfarenheter av och kunskap om tidig musik. I övningsprocessen och i konsertprogram uttrycktes detta genom ett specifikt *non mesuré*-preludium. Den icke-metriska notationen i *Auprès* gav upphov till olika tolkningar, vilka baserade sig på musikernas olika erfarenhetsbaserade utgångspunkter. Min tolkning lutar åt att identifiera den som typisk för Jolas stil i allmänhet, medan Pitko kopplade den till en tidig musik-kontext.

6.3 Tvåvägsmetodens funktion och utvecklingsmöjligheter

Tvåvägsmetoden gav ett konkret verktyg för att jämföra intervjuar- och lyssnarpositionen med den fysiskt spelande musikerns position. Grundidén i metoden är, som ofta i fallstudier, att närma sig analysobjektet genom olika infallsvinklar. I den här studien manifesteras de olika infallsvinklarna i hur de konkreta verktygen (intervjuer och forskarens eget spel) samt de olika sätten (spel och tal) interagerar. Forskarens eget spel har varit den grundläggande förutsättningen för avhandlingens ”musikerns analys”. Intervjuer och kommunikation med andra musiker har använts på ett varierat sätt, och jag har undersökt vad musikerdialoger kan tillföra i spelbaserad analys. Karakteristiskt för metoden har varit att den utformats under forskningens gång och utgjort en av forskningsuppgifterna.

Tvåvägsmetoden utgör ingen schematisk modell, genom vilken jag har kört forskningsmaterialet för att få ut forskningsdata som kan behandlas enligt samma villkor. Metoden har med andra ord anpassat sig efter materialet, vilket varit knutet till vissa förhållanden. I det här fallet har förhållandena utgjorts av musicerande i verkliga övnings- och konsertsituationer. Dessutom är en av de centrala förutsättningarna spel av nutida musik av en mindre känd kompositör. Som begrepp tvåvägsmetoden dock *framstå* som schematiskt, om man utgår från att infallsvinklarna som används skulle representera *motsatta* perspektiv (som Schmalfeldt 1985). För att undvika ett upplägg av motsatsförhållanden har jag låtit min egen position vara flexibelt flyttbar mellan att fungera som lyssnare/diskussionspartner och musiker. I *Auprès* och *Mon ami*, som utforskats i tydligt separata faser där jag först fungerade som lyssnare, sedan som musiker, var det möjligt att göra jämförelser mellan fasernas

resultat. Även för *Ó Bachs* och *Signets* del har jag dock noterat skillnader i lyssnarens och musikerns perspektiv.

Studien har gett mig en inblick i konsekvenserna av att öppet ta emot olika slag av forskningsmaterial som står i olika positioner, samt att tillfoga material under forskningsprocessens gång. Detta har möjliggjort ett slags autokorrigering: ”huvudintervjuerna” gav inte ensamma tillräckligt med sådan information om Jolas musik, som jag var intresserad av, och tack vare öppenheten kunde jag skapa forskningsmaterial genom att spela själv (kapitel 3.1). Lektionerna för Pitko samt Laitinens och Kallionpääs musicerande i min föreläsningsskonsert kompletterade också intervjuerna när det gällde andelen klingande och levande, fysiska perspektiv till verken. På basen av de här erfarenheterna ser jag att en intressant vidareutveckling av tvåvägsmetoden kunde vara att även intervjuaren spelar under intervjuens gång och skapar musikalisk kommunikation.

Analysen av ”huvudverken” gällde musik som jag själv och intervjupersonerna framfört i verkliga konsertsituationer. För min egen del kan det vara skäl att reflektera över om det ingått specifik forskningsinriktat spelande som kunde skiljas från övning med konsertframträdande som målsättning. Något entydigt svar på den frågan kan jag inte ge, relationen mellan forskningsspel och konsertspel är alltför komplicerad. Forskning av den här typen hade inte varit möjlig utan kontakt med ett musicerande som jag upplever hör till min musikervardag. Det slutliga urvalet av verk gjordes först efter konsertframförandena – min spelerfarenhet av Jolas verk utgör en större resurs än jag kunde välja för en noggrannare hantering. Å andra sidan kan det vara tveksamt om jag varit motiverad att öva in *Ó Bach* till konsertskick utan forskningsprojektets existens och de frågor som jag ville utforska.

Mitt eget spel kan betraktas som en form av autoetnografi, medan intervjudelen var etnografisk endast i begränsad utsträckning, närmast där som jag observerar intervjupersonernas musicerande samt där jag betraktar kommunikationen mellan intervjupersonerna och mig. Ett deltagande i den mening som musiketnologins aktionsforskning avser (exempelvis Talvitie 2013) blev inte aktuellt just i huvudintervjuerna, eftersom jag inte deltog i kommunikationen som spelande musiker (närmast i MK 2008 och pianoelevernas intervjuer), utan i huvudsak genom verbala inlägg. Skillnaden mot aktionsforskning är kanske också att etnologen förutsätts arbeta också under sådana förutsättningar att denne deltar i verksamheten i någon främmande kultur eller i en situation som inte är helt bekant, medan den här studien rör sig inom en ganska homogen musikerkultur. I relation till intervjupersonerna var jag en så jämlik musikerkollega som min samtidiga roll som forskningsansvarig medgav. Det är just diskussionen inom forskarens eget kulturella uttryck, tillsammans med förkovran i forskarens egen expertis, som engagerar det konstnärliga forskningsområdet. Förkovran kan exempelvis bestå i inläring av ny stil och nya tekniker, så att de kan börja upplevas som idiomatiska.

Även om analyserna enligt forskningsuppgiften i sista hand är mina (kapitel 1.2) ska intervjuerna dock inte endast ses som ”verifierare” (Moisala 2001, 378–379) av dem.

Tvärtom: jag har försökt att beakta olikheter i synpunkter där det varit aktuellt och möjligt. Olika åsikter kunde ibland betraktas över de enskilda verkens gränser, som mina insikter i Jolas pianomusik i relation till vad Laitinen och Pitko noterade om Jolas cello- respektive cembaloverk. Paradoxalt nog uppfattade jag att intervjupersonerna och jag uppnådde en större samstämmighet i diskussioner där vi talade över instrumentgränserna än i den som handlade om pianoverken (*Mon ami*, *Calling E.C.* och *Pièce pour*). Det kan eventuellt bero på att Pitko och Laitinen, vid de tillfällen de talade om spelandets praxis, använde sig av relativt enkla beskrivningssätt och översiktliga exemplifieringar. Pitko karakteriserade *Auprès* och *Autour* som motsatser, och Laitinen (JL 2008: 17) illustrerade skillnaden mellan lyssnarens och musikerns perspektiv genom att hänvisa till betydelsen av notationens informationsmängd för uppfattningen om musiken.

Intervjuernas samstämmighet, *den gemensamma förståelsen* mellan intervjupersonen och mig, var inte beroende av andelen musicerande under intervjuens gång. Däremot hade spelandets närvaro eller frånvaro betydelse för typen av *diskussionsämnen*. Cembalospellets tekniska frågor togs upp då jag spelade för Pitko. Kallionpää använde mer ”teoretisk” vokabulär då hon diskuterade verk som hon inte hade spelat så mycket på. Å andra sidan kom detta att skapa en intressant kontrast mot de verk som närmats genom spelandet. Intervjusituationens öppenhet och ett undvikande av gränsdragningar i ett tidigt skede kom därför till nytta.

Det egna spelandet som praktisk metod har stått i en annorlunda position än intervjuerna, delvis på grund av att intervjuer är en mer etablerad forskningsmetod. Den kollegiala relationen mellan mig och intervjupersonerna har gjort att intervjuerna inte har kunnat avgränsas helt från den övriga kommunikation jag haft med musikerna. Vissa förenklingar i intervjumaterialets organisation har därför behövts, särskilt i samband med *Mon ami*, där ny information från den andra intervjun (MK 2008) förändrade synen på den första (MK 2006b), men jag behandlade den första delstudien ändå som en helhet för sig.

Mångfalden i det egna musicerandets roller har medfört en del utmaningar, särskilt i fråga om hur man drar en gräns mellan spelerfarenhet som ingår i forskningsprojekt (analyserna) och övning av Jolasverken (och övriga verk) i allmänhet, i musikervardagen. Den senare har inte varit bunden till de verbalt formulerade analyserna. Vilka erfarenheter ska tas med i analyserna, om varje ny omövning av verken ”beprövar empiriskt” (Raekallio 1996, 23) analysens resultat?

Tvåvägsmetoden kan fungera som ett steg mot att slå ner bopålar i musicerandets metodologi, för vilken det tillsvidare saknas allmän systematisering. Spelandet har i tvåvägsmetoden förstått som oskiljaktigt från verbal beskrivning, samt kommunikativt också i anslutning till soloverk. Tvåvägsmetoden är användbar för analysmetoder där den grundläggande principen är dialogisk: där spel av instrument kan kombineras med tal eller där flera personers synvinklar kan kombineras. Den avsevärda skillnaden mot samarbetsbaserade *analysis & performance*-studier av mer traditionellt slag (som Clarke & al. 2005) är att *samma aktör kan inneha olika roller och verksamhetsformer*. Tvåvägsmetoden fungerar i analyser av fallstudietyp, där unika omständigheter beaktas, och i analyser där musicerandets perspektiv

kombineras med övriga forskningsperspektiv. Ett ”testmoment” för tillämpning och utveckling av tvåvägsmetodens intervjuform vore att explicit använda sig av ordet ”analys” under intervjun, och eventuellt be intervjupersonen göra en analys. Skulle spel och beskrivningar av spelerfarenheter komma att inkluderas mer eller mindre i diskussionen? Skulle resultatet bestå av två parallella analyser, forskarens och intervjupersonens? I det här fallet skulle intervjupersonen kanske behöva medverka som ansvarig forskarkollega, analogt med analyser som baserar sig på samarbeten (exempelvis Leong & Korevaar 2005).

6.4 Dialogisk musikanalys och musikerns analys

Den dialogiska musikanalysen, som baserar sig på flexibilitet och lokal utformning, har kanske den tydligaste kärnan i den ständigt pågående verkdiskussionen. Detels (1998; se även Moisala 2001, 380) hade talat om mjuka gränser mellan paradigmen, medan gränsdiskussionen i ett musikanalytiskt sammanhang hamnar ofta i området ”text och kontext”, alltså verket och dess omgivning.

I den här studien har dialogisk musikanalys fungerat som fokuseringshjälp för musikerns analys. Ur dialogisk musikanalys har jag kunnat tillämpa tanken om verk i nätverk av andra verk, exempelvis genom Jolas ”blick i musikens förflutna”. Med rötter i kulturella och kritiska forskningsriktningar välkomnar nätverkstänkandet i dialogisk musikanalys ”utom-musikaliska” och ”kulturella” associationer, som i den här studiens Eko-mytologi i *Mon ami*. Den mest avsevärda skillnaden mot hur man förstår kulturell musikanalys i allmänhet är dock musikerperspektivets nära förbindelse till notbilden, den musikaliska expertisen och kroppens fysiska funktion under spelandet (se kapitel 2.1.1 och 2.1.4).

Ur dialogisk musikanalys använde jag mig av idén om att samtal och verksamhet kring ett verk är integrerade delar av verket, ”dialoger kring ett verk”. Dialogisk analys förutsätter ”mångstämmighet” i olika former. Moisala (2001, 382) tänker att analytikern i dialogisk analys ska kommunicera med publik, kompositör och musiker. Den här studiens mångstämmighet uttrycktes bland annat i *Mon amis* konkreta tvåstämmighet. Sången och spelet bildar en sorts intern dialog hos den enskilda musikern; samtidigt bildar sångerskans och pianistens röst olika relationer till publiken. *Signets* och *Ó Bach* kan betraktas som dialoger mellan referenskompositör och Jolas.

Som dialogiska betraktar jag också tvåvägsmetodens föränderliga situationer och positioner: intervjupersonerna var informanter, men också lärare och musikerkolleger; själv var jag såväl forskare, elev, som musiker. Ett beaktande av så många dialoger som möjligt på ett jämlikt sätt, vilket Moisala (ibid.) efterlyser, har dock på grund av den här studiens perspektiv inte varit möjligt i praktiken. Musikerperspektivet förutsätter en tillräcklig erfarenhet, men å andra sidan också ett tillräckligt ”närläsande” av specifika detaljer i musikverken. En viss hierarkisering av vilka röster som får företräde har inte kunnat undvikas. Musikerperspektivet har prioriterats framom exempelvis en direkt intervju med kompositören. Å andra sidan har musikerperspektivet inte ensamt avgjort valet av verk för

närmare granskning; det har baserat sig på en kompromiss mellan musikerns individuella erfarenhet och ett försök att nå viktiga estetiska teman hos kompositören.

Eftersom dialogisk musikanalys tillsvidare inte är någon etablerad riktning, kan man också granska relationen från andra hållet, nämligen hur musikerforskningen kan bidra till utformningen av dialogisk musikanalys. Ett sätt skulle kunna vara att fästa uppmärksamhet vid att musikerns arbete är *i sig självt* mångstämmigt, som beaktar spelandets rörelser, lyssnande, tänkande, inläring och kommunikation.³⁴¹ Musikerperspektivet kan i sin mångfald överbygga den ”binärt” präglade diskussionen om musikens insida och utsida (Korsyn 1999, 55). Spelandet är en verksamhet, som finns i musikern på flera olika nivåer: dels i all den tidigare erfarenheten, som möjliggör vidare konstruktion av kunskap; dels i stunden, i kontakten med ett särskilt verk genom ett visst instrument. I den här studien har jag sett hur avståndet till analysobjektet kan variera beroende på den fysiska och tidsmässiga närheten till spelandet av det aktuella verket. Musikerperspektivet kan påverka dialogisk musikanalys när det gäller diskussionen om musikverk som helheter. Dialogisk musikanalys kan i princip ifrågasätta den ”helhetsgranskning” av verken, som ingår i analyser som fokuserar på musikverkets ”struktur och logik” (Moisala 2001, 380). Musikerperspektivet är dock knutet till verket som en viss *logisk, spelbar helhet* (se kapitel 1.3). Snarare än dekonstruktion (Moisala 2003, 22) betraktar jag musikerns arbete som *konstruktion*. Den helhet, som musikern spelar är dock inte sluten och allmängiltig, utan lokalt konstruerbar efter de förutsättningar, som råder vid särskilda övningssituationer och med en särskild erfarenhetshistoria. Musikerperspektivet kan också påminna om musicerandets kultur, där det på kort tid kan växa fram gemensamma förståelser. Moivalas (2001, 382) tanke om att ”moderna verk” inte skulle omges av en specifik tradition kan jag därför inte helt hålla med om.³⁴²

6.5 Musikerns analys: koordinater för positionsbestämning

Musikerns analys har fascinerat mig på grund av kontrasterande intresseområden, som begreppet knyter till. Jag ser musikerns analys som ett uttryck som har möjlighet att förbigå och överbygga *analys & performance*-områdets nav (”&”), som är en vattendelare men också områdets förutsättning. Jag föreslår inte att analys och framförande ska vara utbytbara termer, men deras relationer ska kunna prövas och omvärderas. *Analys och framförande* förstås dock som kontrasterande verksamheter i så många sammanhang att – som jag redan i inledningen konstaterade – en integrering av musicerande i analys förutsätter en hel del förklaringar och motiveringar. Framför allt måste man ta ställning till var man befinner sig i relation till grundläggande principer, som bestämmer analysens position. Ett sätt för positionsbestämning är att uttrycka sig genom kontrasterande begreppspår: medvetet – intuitivt, analys – instruktion, verk – spelerfarenhet, helhet – delar, tillbakablickande – nutidsorienterat eller framåtblickande, gemensamt – individuellt, bestående – temporärt. Det behöver knappast påpekas att begreppspåren är en förenklad presentation och att

³⁴¹ Om musikerns arbete se även Wahlfors (2013, 258, 421).

³⁴² Om utmaningar i skapandet av framförandetradition i modern musik se Heaton (2012).

”polerna” inte ska betraktas som alternativ, utan som diskussionsväckande koordinater som området musikerns analys kan behöva engagera sig i.

Vissa principer, som förståelsen av analysbegreppet i den här studien, diskuterades redan i inledningen samt genom relationen till de forskningsområden som kapitel 2 tog fram. Jag hade bland annat utgått från att analys är en *medveten* handling: då intervjupersonerna inte ombetts analysera, var de inte i analytikerposition i den här undersökningen. Analyserna har också uttryckts *verbalt*. Å andra sidan så kan musikerns analys inte endast göras på reflektiv basis. Den fysiska kontakten med musikinstrumentet och spelandets kroppslighet har varit ett par av de nödvändiga utgångspunkterna, vilkas inverkan måste beaktas och vid behov redogöras för.

Om vi tänker på olika presentationssätt för analys, så är det verbala inte det enda möjliga – i studien nämnde jag olika grafiska framställningar (exempelvis Clarke & al. 2005). Men är en analys i form av ett framförande möjlig (Barolsky 2007; Lettberg 2008)? En klingande analys, som alltså kunde avläsas direkt från framförandena (utan att musikern artikulerar ordet analys i anslutning till framförandet), har inte kommit att beaktas som ett alternativ i den här studien. Problemet här, vilket även Barolsky (*ibid.*) noterade, är att då avläsaren i sin tur gör en verbal presentation på basen av en annan musikerns klingande framförande, måste ytterligare en tolkning göras, vilken kanske avviker från det som musikern avsett. Tanken om analys i klingande form – kanske i konstnärlig referensram (se nedan), är ändå samstämmig med Rinks (2002, 39) notis om att musikerns analys sker i samband med övningsarbetet, som är reflektivt på en annan nivå än konsertframförandet (se även Nummi-Kuisma 2010). Trots detta framhåller jag att en viss mängd intuitiva val alltid ingår i inövning av musik. Då musikern analyserar, blir hon medveten om de intuitiva valen och deras inverkan på analysen.

Den här avhandlingen visar att i musikerns diskussion om verk är de speltekniska frågorna ofta viktiga. Musikern kan betrakta verkets form genom olikartade speltekniker, exempelvis händernas rörelser på klaviaturen. Också ett visst engagemang i egenskaperna hos olika instrument (både instrumenttyp och individuellt instrument) aktualiseras i musikerns analys; dock måste här göras anpassning till analysstudiens tilltänkta läsare och dennes förhandskunskaper. Instrumentets hantering kan producera ytterligare ett gränsdragningsområde eller kontrasterande begreppspår: var går gränsen mellan faktorer som handlar om *allmänna* tekniker och egenskaper hos vissa musikinstrument, och sådana som är *specifikt knutna* till ett visst verk? I musikerns sätt att uttrycka sig är speltekniska och instrumentidiomatiska observationer besläktade med instruktioner för musicerandet.³⁴³ I det avseendet är instruktioner för musicerande och musikerns analys två sidor av samma mynt. Vilken är skillnaden mellan att diskutera idiomatiken i toccata-löpningar och att berätta om hur de har övats? Kanske inte i ämnet i sig, utan snarare betraktelseperspektivet och diskussionsstrategin. I en undervisningssituation artikuleras övningsfrågor i ett framåtblickande perspektiv – hur musiken *ska* övas – i motsats till det tillbakablickande perspektivet, som granskar exempelvis

³⁴³ Om integrationsmöjligheter mellan instudering och analys, se Tykesson (2009, 39).

just idiomatik.³⁴⁴ Skillnaderna i betraktelseperspektiven bär också spår av en underliggande verkuppfattning i och med att idiomatiska egenskaper knyts till ”verk”, medan övningsinstruktioner knyts till ”verksamhet”. Det fysiska musicerandets närvaro eller frånvaro spelar inte alltid en avgörande roll i sammanhanget: Nummi-Kuisma (2010, 111) noterar att undervisning kan göras även från ”utsidan”, som verbal instruktion; och instrumentalkvaliteter kan granskas ur ett teoretiskt perspektiv (Mäkelä 1987).

På grund av den komplicerade verkdiskussionen måste varje enskild musikerns analys dra sina egna riktlinjer för var gränsen mellan spelarenheten och verk går. I den här studiens verkbegrepp ingick enskilda, lokala erfarenheter (kapitel 1.3). En entydig, alltid gällande gräns mellan faktorer som gäller verken, och sådana som gäller en enskild musikerns övningsituation verkade inte meningsfull att dra. Å andra sidan betraktades musicerandet inte enbart som underordnat verkbegreppet.

Analyser i musik brukar av praktiska skäl behöva avgränsas i stor utsträckning. För att kunna hantera sitt ämne med tillräckligt djup måste forskaren välja ut något eller några objekt som granskas. En omfattande gallring, där ett flertal sådana aspekter som musikern uppfattar som centrala måste utelämnas, motsvarar dock inte musikerns helhetsbetonade bild av ett musikverk. Ska analysen presenteras i verbal eller visuell form (vilket oftast är fallet), måste musikern troligen göra en hel del kompromisser mellan sin egen upplevelse och presentationssättets begränsningar. För musikern har helheten och dess komplexa kombination av olika parametrar alltid en konkret betydelse, eftersom helheten skapas i musicerandet. Musikern måste personligen engagera sig i alla toner och spelrörelser som ingår i ett verk. Eftersom musikerns övningsfas påverkar insikterna i musiken, kan hon kanske inte alltid välja objekt eller parametrar för analysen på basen av ett förutbestämt schema. Dessa arbetssätt kan lyfta fram detaljer som ur den icke-spelande betraktarens perspektiv får ett oproportionellt stort utrymme.

Hur kan lokala och individuella händelser, som den här studiens analyser tagit fram, reflektera en gemensam erfarenhetsvärld (Uotinen 2010)? Som redan nämndes, är det centrala kriteriet i identifikationen av det gemensamma inte identiska resultat, utan en gemensam förståelse av de mekanismer, som påverkar analysresultatens uppkomst. Här önskar jag dock ställa en följdfråga: *varför* är det centralt i just musikerns analys att explicit ta upp analysens subjektivitet och de individuellt tolkade resultaten, om attityden i viss utsträckning redan *är* tolkningsbejakande för olika typer av musikanalyser (Agawu 2004; Burstein 2011; se kapitel 1.3)? Svaret ligger kanske i att vi rör oss utanför notbilden, i varje musikerns unika kroppslighet: då vi inte har notbild att referera till måste det finnas andra strategier för att visa analysens grunder. Jag tror ändå inte att musikerns analys i slutänden är utsatt för en större mängd föränderlighet i den analytiska tolkningen än en analys där det inte särskilt musiceras. Man kan därför inte säga att musikerns analys i allmänhet är temporär och instabil till sin karaktär, i motsats till en partiturstudies ”bestående” karaktär. Dock är det i praktiken så att ju fler individuella erfarenheter som bakas in i analyserna,

³⁴⁴ Även spelandet kan förstås ha en tillbakareflekterande dimension – man behöver bara tänka på övningsprocessen av ett verk som en planerad verksamhet, vilken kräver uthållighet och självutvärdering.

desto mer måste man redogöra för de omständigheter som har rått vid erfarenheternas uppkomst.

6.6 Mot pedagogisk och konstnärlig musikanalys

Den här avhandlingen har utgått ifrån att musicerandet, som både förutsätter och producerar kunskap, är en fruktbar grund för analytiska insikter. En *musicerandets analys* (se ovan) utgår alltid ifrån det praktiska musicerandet, men om musikern ska kunna ha möjlighet ”att demonstrera” (Schmalfeldt 2011, 114; se kapitel 2.4.3) behövs det inte bara nya parametrar och analytisk vokabulär, utan också nya, utmanande analyskontexter och referensramar. På basen av den disciplinära reflektion som avhandlingen gett anledning till, föreslår jag här två kontexter för framtida utveckling: *pedagogisk* och *konstnärlig musikanalys*. De grundläggande förutsättningarna i en undervisningssituation, att diskussion och musicerande kombineras, påminner om tvåvägsmetodens princip. I undervisningen kan man, vilket även Nummi-Kuisma (2010, 111) observerar, uppleva skillnaden mellan hur man uppfattar och förhåller sig till musiken då man å ena sidan som lärare betraktar musicerandet utifrån, och å andra sidan då man själv sätter sig vid instrumentet för att demonstrera. Nummi-Kuisma (ibid.) talar om att (lärarens) spelande kan visa hur de verbalt artikulerade orden inte har räckt till för att berätta om insikterna om musiken. Jag tänker dock också att man kunde studera den dialog, som de facto sker i en undervisningssituation och granska hur den integreras med musicerandet. Intressant vore att göra analys inte bara till ett pedagogiskt verktyg – ett hjälpmedel för undervisning – utan att betrakta den pedagogiska kommunikationen som en integrerad del av analyserna. Lektionens dialog och musicerande kunde avslöja något om förståelsen av musikstilar och verk – inte bara elevens, utan också lärarens. I mitt arbete som pianolärare har jag ofta upplevt en situation där jag och eleven tillsammans, för att finna tekniska och tolkningsmässiga lösningar, undersöker det verk som spelas och försöker finna ord för våra observationer. Jag har inte endast serverat min ”färdiga” kunskap om verket och dess övningsstrategier för eleven (”analys som föregår musicerande”, se Rink 2002, 37), utan situationen är kommunikativ åt båda hållen. Tack vare de impulser, som jag fått av elevens sätt att handskas med verket, har jag ofta kommit till nya insikter om verkets karakteristika. Analysbegreppets artikulation i en undervisningssituation vore ett konkret sätt att öka andelen situationsbundenhet, kroppslighet och kommunikation i musikanalytiska konnotationer. En pedagogisk analyskontext, där elevens – den icke-professionella partens – insikter beaktas ger oss ytterligare ett kontrasterande begreppspar i likhet med dem jag presenterade ovan: *expertens kunskap* – *amatörens kunskap*. Det här begreppsparet visar att musikerns analys *ofta*, men inte *nödvändigtvis* rör sig i den musikaliska professionalismens värld, och att kunskapens relevans inte alltid är knuten till analytikerns status. Det här tänkandet drar på ett intressant sätt paralleller mellan musikerns analys och sådan kulturell musikforskning, där den musikaliska expertisen ifrågasätts (se kapitel 2.1.1).

I konstnärlig musikanalys blir frågan om vem musiker-analytikern är särskilt central, samtidigt som det praktiska musicerandet är den konstnärliga musikforskningens grundförutsättning. Konstnärlig musikanalys är en analytisk attityd som kunde växa fram ur en sammansmältning mellan musicerandets praxis och den konstnärliga forskningens metadiskussion. Metadiskussionen gäller, som jag nämnt (se kapitel 1.3 och 2.1.5), bland annat konstnärsidentitet. Medan den pedagogiska musikanalysen har en positiv attityd gentemot amatörens insikter, kanske den konstnärliga musikanalysen skulle skärpa expertförväntningarna, i enlighet med den konstnärliga forskningens aktörskriterium – alltså tanken om att konstnärsstatusen är vägledande för forskningens konstnärliga kvalitet (Korhonen-Björkman 2010). Konstnärlig musikanalys kunde fokusera särskilt på relationen mellan analytiker och det som analyseras.

Metadiskussionen gäller också den konstnärliga forskningens disciplinära position, och tangerar därmed frågan om relationen mellan konst och vetenskap. Det här inbjuder till en återkoppling till gestaltningsbegreppet genom Molanders (1996) tanke om att gestaltning befinner sig mellan konst och vetenskap (se kapitel 1.2). Dessutom får vi ett exempel på hur ”beskrivning” går upp i ”gestaltning” (ibid., 130): jag finner det motiverat att föreslå att konstnärlig musikanalytisk *beskrivning* kan betraktas som en form av gestaltning, eftersom den här beskrivningen baserar sig på praxis och personlig relation till det som beskrivs.³⁴⁵

Begreppsparet *konstutövning – vetenskap* kunde således också betraktas som orienterande koordinater i konstnärlig musikanalys. Dessa koordinater är bekanta från kontinuumtänkandet, med konst och vetenskap i varsin ände (KKK 2007, 16, 37; Kirkkopelto 2007; se kapitel 2.1.5). Konstnärlig musikanalys kunde producera konkreta frågeställningar i kontinuummet – vilka dimensioner i analysprocessen uttrycker konst, vilka uttrycker vetenskap? – och därmed bistå med skapandet av ett mer fokuserat område inom det heterogena konstnärliga forskningsfältet.

³⁴⁵ Tillämpningen är dock inte problemfri: begreppet ”gestaltning” kopplas på det här sättet i praktiken bort från ”musikalisk gestaltning”. En sådan tillämpning, där gestaltning är knuten till det musikaliska framförandet, vore: kan även ett framförande (musikalisk gestaltning) betraktas som musikanalytisk beskrivning (se även Barolsky 2007).

KÄLLFÖRTECKNING

Partitur

Här räknas upp de verk som det hänvisas till i notexemplen samt de som är centrala hänvisningar i diskussionerna. För Jolas- och Ravelverken anges både kompositions- och utgivningsår, för Couperin endast utgivningsår.

Couperin, Louis

s.a. (ca 1658–1701) Bauyn-manuskriptet, faksimilutgåva. Manuskriptet ägs av Bibliothèque National de France, Paris. Tillgänglig på http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript__Volume_2.pdf

2004 [1985] Suite C-dur. Ur samlingen *Pièces de clavecin*. Davitt Moroney (red.) Monaco: l'Oiseau-Lyre.

Jolas, Betsy

2007 *Ó Bach!* © 2007 Alphonse Leduc (AL 30 146).

1997 *Pièce pour*. © 1997 Gérard Billaudot Éditeur (G 6336 B).

1987 *Signets. Hommage à Ravel* © 1989 Éditions Salabert (E.A.S. 18768), representeras idag av Durand-Salabert-Eschig.

1983. *Une journée de GADAD*. © 1986 Alphonse Leduc (AL 27 118).

1982 *Calling E.C.* © 1984 Alphonse Leduc (AL 27 028).

1980 *Auprès*. © 1997 Gérard Billaudot Éditeur (G 6272 B).

1974 *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*. © 1976 Heugel & Cie (HE 32 492), representeras idag av Alphonse Leduc.

1972 *Autour*. © 1973 Heugel & Cie (H. 32380), representeras idag av Alphonse Leduc.

Ravel, Maurice

1918 *Le tombeau de Couperin*. © 1918 Durand Cie (D & F 9569).

1908 *Gaspard de la nuit*. © 1909 Durand Cie (D & F 7207).

1904–1905 *Miroirs* © 1986 Dover Publications (86-750533), ett återtryck av © 1906 E. Demets (Plate E. 1158 D).

1904–1905 *Miroirs* © s.a. (ca 1957) Kiev. Muzytschna Ukraina.

1899 *Pavane pour une infante défunte*. © 1986 Dover Publications (86-750533), ett återtryck av © 1899 E. Demets (Plate E 623 D).

1899 *Pavane pour une infante défunte*. © s.a. (ca 1957) Kiev: Muzyka.

Inspelningar

Konsertinspelningar och musikexempel i föreläsningsskonserter

HKBmus 2009. Jolas, Betsy: *Pièce pour; Calling E.C.; Signets. Hommage à Ravel*; Ravel, Maurice: *Oiseaux tristes*; Messiaen, Olivier: *Regard des hauteurs*. Föreläsningsskoncert ”Resonanssi, konsonanssi, dissonanssi.” Sibelius-Akademien, Norra Järnväggsgatan 9, Helsingfors, 12/11 2009. Ljudinspelning tillgänglig hos författaren.

HKBmus 2010. *Mon ami*. Övningsinspelning. Sibelius-Akademien, Norra Järnväggsgatan 9, Helsingfors, 10/8. 2010. Ljudinspelning tillgänglig hos författaren.

HKBmus 2012. Jolas, Betsy: *Auprès; Ó Bach*. L. Couperin: Svit C-dur. Föreläsningsskoncert ”Bachin vieressä. Betsy Jolasin katse musiikin menneisyyteen.” Musikhuset, Mannerheimvägen 13 a, Helsingfors, 7/10.2012. Videoinspelning tillgänglig hos författaren.

JLmus 2009. *Épisode cinquième*. Heidi Korhonen-Björkmans föreläsningsskoncert ”Resonanssi, konsonanssi, dissonanssi”. Sibelius-Akademien, Norra Järnväggsgatan 9, Helsingfors 12/11 2009. Ljudinspelning tillgänglig hos författaren.

MKmus 2005. *Mon ami; Kursdeltagarnas improvisation av Mon amis teman*. Inspe­ling av slutkoncert på Betsy Jolas mästartkurs. Académie Villecroze, Frankrike. Inspe­ling tillgänglig hos författaren samt Kallionpää.

MKmus 2006. *Mon ami*. Inspe­ling av konsert i anslutning till evenemanget Piano Nyt! Sibelius-Akademien. Ljudinspe­ling tillgänglig i Sibelius-Akademins bibliotek, Tölöviksgatan 16 C, Helsingfors.

MKmus 2009. *Mon ami*. Heidi Korhonen-Björkmans föreläsningsskoncert ”Resonanssi, konsonanssi, dissonanssi.” Sibelius-Akademien, Norra Järnväggsgatan 9, Helsingfors, 12/11 2009. Ljudinspe­ling tillgänglig hos författaren.

Kommersiella inspelningar

Choinacka, Elisabeth 1977. ”Clavecin d'aujourd'hui”. [av Jolas: *Autour*]. Erato. STU 71010.

Jolas, Betsy s.a. Samling av tidigare publicerade LP-inspelningar från 1986 och 1992. *Stances, B for Sonata, J.D.E., Points d'Aube, D'un opéra de voyage*. Innehåller Jolas kommentarer om verken. Adès 205 762, AD 750.

Laitinen, Juho 2013. ”Juho Laitinen: cello, voice and sampler”. TULK001.

Kommentarer till inspe­lingen tillgängliga på: http://www.juholaitinen.com/solo_cd.html

Muraro, Roger 2008. ”Regards sur le XXième Siècle. En hommage au grande pianiste français Claude Helffer disparu le 27 Octobre 2004” [av Jolas: *Postlude* (2006) och *Signets. Hommage à Ravel* (1987).] Innehåller Muraros kommentarer om de spelade verken. Accord.

Wikman, Håkan 1997. Johann Sebastian Bach, Organ Works. Alba records.

Intervjuer, diskussioner och till dem knutet material

Anna 2008a och 2008b. Intervjuer med pianoelev. Helsingfors, 10/4 och 17/4 2008.

Anton 2008a och 2008b. Intervjuer med pianoelev. Esbo, 4/3 och 11/3 2008.

MH 2013. Intervju med Minna Hovi. Sibelius-Akademin, Norra Järnvägsgatan 9, 13/8 2013.

JL 2008. Intervju med Juho Laitinen. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors. 21/2 2008.

Laitinen, Juho 2008. *Huojunta Betsy Jolasin teoksessa Épisode cinquième*. Uppsats för seminariearbete eller privat bruk, ej publicerad. Källan tillgänglig hos Heidi Korhonen-Björkman.

MK 2006a. Diskussion med Maria Kallionpää. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, mars 2006.

MK 2006b. Intervju med Maria Kallionpää. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 17/11 2006.

MK 2008. Intervju med Maria Kallionpää. Royal Academy of Music, London, 15/5 2008.

PP 2008. Intervju med Petteri Pitko. Yrkeshögskolan Metropolia, Gräsvikstorget 6, 8/4 2008.

PI 2006a. Pilotintervju med musiker. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 24/10 2006.

PI 2006b. Pilotintervju med musiker. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 22/11 2006.

Muntliga källor

Korhonen-Björkman, Heidi 2010 muntl. Lecture recital "The Double Voiced Musician in *Mon ami* by Betsy Jolas". Kongressen "Embodiment of Authority". Sibelius-Akademin, Helsingfors, 11/9 2010.

Jullander, Sverker 2012 muntl. Keynote-föreläsning vid XVI Nordic Musicological Congress, Institutionen för musik- och teatervetenskap, Stockholms universitet, 10/8 2012.

Junttu, Kristiina 2012 muntl. Pianolektioner (2) för Heidi Korhonen-Björkman, Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 5/1 och 16/2 2012.

Junttu, Kristiina 2010 muntl. Pianolektion för Heidi Korhonen-Björkman, Kasberget, Helsingfors, 31/8 2010.

Pitko, Petteri 2012 muntl. Cembalolektioner (2) för Heidi Korhonen-Björkman. Sibelius-Akademin, Norra Järnvägsgatan 9, Helsingfors, 11/9 2012 och Tölöviksgatan 16, Helsingfors, 28/9 2012.

Servière, Antonin 2011 muntl. Föredrag. Sibelius-Akademin, Tölögatan 28, Helsingfors, 19/1 2011.

Vicens, Catalina 2013 muntl. Cembalolektion för Heidi Korhonen-Björkman, Kurs i tidig musik, Lärkkulla, Karis, 1/8 2013.

Övningsdagböcker

Korhonen-Björkman 2010 DB. Övningsdagbok, *Mon ami*. Tillgänglig hos författaren.

Korhonen-Björkman 2012 DB. Övningsdagbok, *Ó Bach*. Tillgänglig hos författaren.

Litteratur (både tryckta och elektroniska källor)

Agawu, Kofi 2004. How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again. *Music Analysis*, 23/ii–iii, 267–286.

Aho, Kalevi 1982. Musiikin muotoanalysista. *Musiikki* 3, 220–240.

Aho, Kalevi 1977. Motiivit ja motiivien muuntuminen. *Musiikki* 4, 15–31.

Aho, Marko 2013. Artistic Research in Music versus Musicological Musicianship. *Svensk tidskrift för Musikforskning* vol. 95, 65–78.

Aho, Marko 2008. Fenomenologinen kuvaus Perhonjokilaakson kanteleensoittotyylin kehollisesta oppimisprosessista. *Musiikki* 3–4, 101–121.

Alastalo, Marja 2005. Tutkimushaastattelun historia yhteiskuntatieteissä. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*, Liisa Tiittula & Johanna Ruusuvoori (red.). Tammerfors: Vastapaino, 57–77.

Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia musica 21. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Bachtin, Michail 1990 [1981]. *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist (red.). Austin: University of Texas Press.

Barolsky, Daniel G. 2007. The Performer as Analyst. *Music Theory Online* 13(1). Hämtad 13/10 2007 från <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.barolsky.html>

Belgrano, Elisabeth 2011. *”Lasciatemi morire” o farò ”La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th Century Operatic Laments and Mad Scenes*. Göteborg: Göteborgs universitet.

Bent, Ian D. & Pople, Anthony 2013. Analysis, § II: History. Grove Music Online. Hämtad 17/12.2003 och 9/10 2013 från <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg2?goto=analysis&start=1&type=article&pos=5>

Berry, Wallace 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven & Connecticut: Yale University Press.

Bessler, Heinrich 1956. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1957, 14–58.

Broman-Kananen, Ulla-Britta 2005. *På klassrummets tröskel. Om att vara lärare i musikleäroinrättningarnas brytningstid*. Studia musica 24. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

- Burstein, L. Poundie 2011. Schenkerian Analysis and Occam's Razor. *Rez Musica* 3, 112–122.
- Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavarero, Adriana 2005. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Transl. by Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press.
- Cervino, Alessandro 2012. Performer's Harmony: Towards a Performance of Elliott Carter's Piano Sonata. *The Practise of Practising*, Catherine Laws (red.). Collected Writings of the Orpheus Institute 04. Leuven: Leuven University Press, 33–47.
- Chaffin, Roger; Imreh, Gabriela & Crawford, Mary 2002. *Practicing Perfection. Memory and Piano Performance*. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Chantler, Abigail 2006. *E.T.A. Hoffman's Musical Aesthetics*. Aldershot: Ashgate.
- Chauvin, M. J. 1969: Entretien avec Betsy Jolas. *Courrier musical de France*, xxvii (1969), 163–173.
- Christiansen, Paul 2008. The Turk in the Mirror: Orientalism in Haydn's String Quartet in D minor, op. 76, no. 2 ('Fifths'). *19th-century music* 31(3), 179–192.
- Citron, Marcia J. 2002 [1993]. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clarke, Eric 2002. Understanding the Psychology of Performance. *Musical performance: A Guide to Understanding*. John Rink (red.). Cambridge University Press, 59–75.
- Clarke, Eric; Cook, Nicholas; Harrison, Bryn & Thomas, Philip 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae*, XIX (1), 31–74.
- Clayton, Martin; Herbert, Trevor & Middleton, Richard 2003 (red.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Coessens, Kathleen; Crispin, Darla & Douglas, Anne 2009. *The Artistic Turn: a Manifesto*. Orpheus Research Centre in Music Series 01. Leuven: Leuven University Press.
- Cook, Nicholas 1990. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cook, Nicholas 2003. Music as Performance. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (red.). New York: Routledge, 204–214.
- Cook, Nicholas 2005. Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*. *Music Theory Online*, 11(1). Hämtad 15/10 2010 från <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.cook.html>
- Cook, Nicholas & Mark Everist 1999 (red.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 55–72.
- Cone, Edward T 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Co.
- Cusick, Suzanne G. 1999. Gender, Musicology, and Feminism. *Rethinking Music*, Nicholas Cook & Mark Everist (red.). Oxford & New York: Oxford University Press, 471–498.

- Dahlhaus, Carl 1989. *The Idea of Absolute Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Denzin, Norman K. 1970. *The Research Act: a Theoretical Introduction to Sociological Methods*. London: Butterworths.
- Detels, Claire 1998. Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries. *Musical Worlds, New Directions in the Philosophy of Music*, Philip Alperson (red.). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 145–159.
- Edling, Anders 1982. *Franskt i svensk musik 1880–1920*. Acta Universitatis Uppsaliensis. Uppsala: Uppsala universitet.
- Edström, Olle 1997. Fr-a-g-me-n-ts. A discussion on the Position of Critical Ethnomusicology in Contemporary Musicology. *Svensk tidskrift för musikforskning* 1997:1, 9–68.
- Eerola, Tuomas; Louhivuori Jukka & Moisala, Pirkko 2003 (red.). *Johdatus musiikintutkimukseen* Acta Musicologica Fennica 24. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur P. 2000. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity – Researcher as Subject. *Handbook of Qualitative Research*, Norman K. Denzin & Yvonna K. Lincoln (red.). London: Sage, 733–768.
- Eysenck, Michael W. 2000. Introduktion. *Psykologi. Ett integrerat perspektiv*, Michael W. Eysenck (red.). Lund: Studentlitteratur, 9–28.
- FF 2015. *Forskningens framtid! Ämnesöversikt 2014 Konstnärlig forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådets rapporter.
- Finnegan, Ruth 1990. *The Hidden Musicians. Music Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gabrielsson, Alf 2003. Music Performance Research at the Millennium. *Psychology of Music* 31(3), 221–272.
- Gadamer, Hans-Georg 1988 [1976]. *Förnuftet i vetenskapens tidsålder*. Översättning Thomas Olsson. Uddevalla: Daidalos.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gorard, Stephen 2004. *Combining Methods in Educational and Sociological Research*. Maidenhead: Open University Press.
- Habermas, Jürgen 1987. *Knowledge and Human Interests*. Cambridge: Polity Press.
- Hannula, Mika; Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2005. *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Helsingfors: Kuvataideakatemia [Bildkonstakademin].
- Hannula, Mika; Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: 23°45.

- Harper-Scott, John Paul Edward 2008. Elgar's Deconstruction of the Belle Époque: Interlace Structures and the Second Symphony. *Elgar Studies*, J.P.E. Harper-Scott & Julian Rushton (red.). Cambridge: Cambridge University Press, 172–219.
- Hatten, Robert S. 1985. The Place of Intertextuality in Music Studies. *American Journal of Semiotics* vol. 3 (4), 69–82.
- Hautsalo, Liisamaija 2008. *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Acta Musicologica Fennica 27. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Heaton, Roger 2012. Contemporary Performance Practice Tradition. *Music Performance Research* vol. 5, 96–104.
- Heiniö, Mikko 1992. *Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa*. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkiinfilosofiaan*. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Henahan, Donal 1976. Betsy Jolas Winning Recognition in the USA. *New York Times*, 30 juni 1976.
- Hirsjärvi, Sinikka & Hurme, Helena 2004. *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsingfors: Yliopistopaino.
- Holstein, James A. & Gubrium, Jaber F. 1997. Active Interviewing. *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*, David Silverman (red.). London: Sage, 113–129.
- Hovi Minna 2013. Optimus amicus ja allemande l'aimable. Ystävän muistosta musiikissa. *Musiikki* 3–4, 119–141.
- Howat, Roy 2000. Ravel and the Piano. *The Cambridge Companion to Ravel*, Deborah Mawer (red.). Cambridge: Cambridge University Press, 71–96.
- Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia musica 22. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Huttunen, Matti 1994. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannossa*. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Hytönen-Ng, Elina 2013. *Experiencing 'Flow' in Jazz Performance*. Burlington: Ashgate.
- Hägg, Samuli. Narratologisten käsitteiden soveltaminen kulttuurintutkimuksessa. *Vaeltavat metodit*, Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (red.). Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 117–137.
- Iversen, Evelyn 2005. An Analysis of Tranche, Composed by Betsy Jolas. *The American Harp Journal*, Vol 20 (2), 20–27.
- Johnson, Peter 1997. Musical Works, Musical Performances. *The Musical Times*. August 1997, 4–11.
- Jolas, Betsy; 1972: Voix et musique – Compte rendu de la séance. *Bulletin de la société française de Philosophie* lxxvi (2), 43–64.

- Jolas, Betsy 1965. ”Il fallait vôtér sériel même si...”(Enquête ”la musique sérielle aujourd’hui” dirigée par André Boucourechliev, réponses de François LeLionnais, Pierre Schaeffer, Henri Pousseur, Maurice Le Roux, Betsy Jolas), *Preuves* 178, 40–42.
- Jullander, Sverker 2012. From Ars Antiqua to Scientia Nova? Historical and Contemporary Perspectives on Artistic Research in Music. *Trio* 2, 116–118.
- Jullander, Sverker 2007. Musikalisk gestaltning som forskningsämne. Ett försök till positionsbestämning. *Svensk tidskrift för musikkforskning* vol. 89, 70–89.
- Junttu, Kristiina 2010. *Vauhdin hurmaa ja liikkeen hiljaisuutta koskettimilla. György Kurtágin Jatekok-kokoelman inspiroima näkökulma pianonsoiton alkuopetukseen*. Skriftligt arbete i anslutning till innovatorutbildning, Sibeliuss-Akademin. Tillgänglig på http://www.junttu.net/_/_/raportti.html
- Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööri-muusikkoryhmän kategori-työskentelyn analyysi*. Tammerfors: Acta Universitatis Tamperensis.
- Järviö, Päivi 2011. *Laulajan sprezzatura. Fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. AMF 29. Helsingfors: Musikvetenskapliga Sällskapet i Finland.
- Kaukio, Virpi 2013. *Sateenkaari lätkössä. Kuvitellun ja kerrotun ympäristöestetiikka*. Dissertations in Education, Humanities, and Theology 48. Joensuu: Östra Finlands universitet.
- Kelly, Barbara L. 2000. History and Homage. *The Cambridge Companion to Ravel*, Deborah Mawer (red.) Cambridge: Cambridge University Press, 7–26.
- Kirkkopelto, Esa 2007. Taiteellisesta tutkimuksesta. [Text baserad på professors-installationsföreläsning vid Teaterhögskolan 4/10 2007.] *Teatterikorkea* 2, 20–29.
- KKK 2007. *Kontext – kvalitet – kontinuitet. Utvärdering av Vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling*. Stockholm: Vetenskapsrådets rapportserie 6, 2007.
- Klein, Michael J. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Koivisto, Tiina 1999. Katsaus atonaalisen musiikin teorian ja analyysin kehittämiseen. *Musiikki* 2, 123–169.
- Kontturi, Katve-Kaisa & Tiainen, Milla 2007. Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus. Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja. *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*, Risto Pitkänen (red.). Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimuskeskus, 13–65.
- Korhonen, Heidi 2006. *Betsy Jolas ja piano. Kolme soittimellisuusaspektia teokseen Signets*. Hommage à Ravel. Avhandling pro gradu, ej publicerad. Helsingfors universitet, Humanistiska fakulteten, Institutionen för konsthistoria, Musikvetenskap. Förvaringsplats: Humanistiska fakultetens bibliotek, Estnäsgratan 1.
- Korhonen, Kimmo 1997. *Finnish Piano Music*. Translated by Timothy Binham. Helsingfors: Finnish Music Information Centre.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2008. Eko som tema. En betraktelse av musiker- och lyssnarpositioner i *Mon ami* av Betsy Jolas. *Musiikki* 3–4, 147–170.

- Korhonen-Björkman, Heidi 2010. Konstuniversitetens egna disciplin? Synvinklar till konstnärlig forskning och institutionstillhörighet. *Musiikki* 1, 3–36.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2011. The Two-Voiced Performer in Betsy Jolas's Piano Piece *Mon ami*. <http://www.siba.fi/web/embodimentofauthority/proceedings/korhonen-bjorkman>
- Korhonen-Björkman, Heidi 2012a. Spelandet som musikanalytisk resurs. *Musiikki* 1, 27–56.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2012b. *Musikerns positioner i analys av musik*. Licentiatarbete, ej publicerad. Helsingfors: Sibelius-Akademin. Förvaringsplats: Sibelius-Akademin bibliotek, Musikhuset, Tölöviksgatan 16 C.
- Korhonen-Björkman, Heidi 2012c. Summary of the Panel Discussion. *Trio* 2.
- Korhonen-Björkman, Heidi & Koistinen, Ritva 2014. The Impact of the Musical Instrument on Debussy's *La fille aux cheveux de lin*. A Dialogue Between a Pianist and a Kantele Musician. *Embodiment of Authority, Perspectives on Performances*, Tomi Mäkelä, Marjaana Virtanen & Taina Riikonen (red.). *Interdisziplinäre Studien zur Musik* vol. 7. Peter Lang, 169–183.
- Korsyn, Kevin 1999. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. *Rethinking Music*. Nicholas Cook & Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press, 55–72.
- Kozlovsky, Kiril 2015. My thing is research. Artistic research. *Artistic Research for the Advanced. Ten proposals!* TAHTO Research School for The Artistic Research. Research Pavilion: Experimentality Venice 7 May – 30 June 2015. La Biennale di Venezia – 56th International Art Exhibition.
- Kristeva, Julia 1967. Bakhtine, le mot et le roman. *Critique* 1967, 5–23.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kurkela, Kari 1985. Onko kukaan kuullut Pateettista sonaattia? Ingardenin ”musiikkiteos” ja sävelteoksen identiteetin ongelma semanttisena kysymyksenä. *Musiikki* 1–2, 93–120.
- Kurkela, Kari 2004. A Case Study of a Practical Research Environment: Sibelius Academy, Helsinki. *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener*. Jane W. Davidson & Hubert Eiholzer. Burlington (red.). Aldershot, England: Ashgate, 53–63.
- Kurkela, Kari 2008a. ”Taiteellinen” maailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma. *Musiikki* 2, 27–42.
- Kurkela, Kari 2008b. Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen. *Musiikki* 3–4, 40–62.
- Kurkela, Kari & Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2008. Muusikkoustudkimusnumeron saatteeksi. *Musiikki* 3–4, 3–4.
- Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend 2009. *Kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Källemark, Torsten & Halleröd, Björn 2007. Kan konst förmedla kunskap? *Tvärsnitt* 2007/2. Hämtad 14/4 2009 från <http://www.vr.se/huvudmeny/tvarsnittnr22007>
- Laitinen, Heikki 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Acta Universitatis Tamperensis 943. Tammerfors: Tammerfors universitet.

Laitinen, Heikki 1991. Oma perinne vieraana kulttuurina – 1800-luvun suomalainen kansanmusiikki tutkimuksen kohteena. *Kansanmusiikin tutkimus: metodologian opas*, Pirkko Moisala (red.). Helsingfors: Sibelius-Akademin, 59–101.

Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Los Angeles: University of California Press.

Leong, Daphne & Korevaar, David 2005. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*. *Music Theory Online* 11(3). Hämtad 4/5 2007 från http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar.html

LePage, Jane Weiner 1981. *Women Composers, Conductors and Musicians of the Twentieth Century* vol. i. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.

Leppänen, Taru 1998. Vuoropuheluja ja rajanylityksiä: Usko Meriläisen "Suvisoitto" huilulle ja heinäsiirkoille (1979). *Musiikki* 2, 115–127.

Leppänen, Taru 1996. Kuka teki Suvisoiton?: säveltäjä ja muusikko musiikkiteoksen tuottajina, *Etnomusikologian vuosikirja* 8, 60–89.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*, Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala (red.). Acta Musicologica Fennica 24. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.

Lester, Joel 1995. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, John Rink (red.) Cambridge: Cambridge University Press, 197–216.

Lettberg, Maria 2008. *Tendenser inom interpretationer av Alexander Skrjabin's pianosonat nr. 10. En jämförande pianistisk analys*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Mantere, Markus 2008. Muusikkoututkimuksen kulttuurisia ja aatehistoriallisia mahdollisuuksia – Glenn Gould ja tulkinnan ”pohjoinen” ääni. *Musiikki* 3–4, 6–26.

McClary, Susan 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McNutt, Elizabeth 2005. A Postscript on Process. *Music Theory Online* 11 (1). Hämtad 15/11 2010 från <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.mcnutt.html>

Maijala, Pirre Pauliina 2003. *Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana*. Studia Musica 20. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Makkonen, Anna 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, Auli Viikari (red.). Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–30.

Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä: kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Marin, Risto-Matti 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa: pianistinen analyysi Liszt- Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Wagnerin Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksista*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Mazeland, Harrie & ten Have, Paul 1996. Essential Tensions in (Semi-)Open Research Interviews. *The Deliberate Dialogue. Qualitative Perspectives on the Interview*, Ilja Maso & Fred Wester (red.) 1996. Brussels: VUB University Press, 87–113.

Middleton, Richard 2003. Music Studies and the Idea of Culture. *The Cultural Study of Music: A critical introduction*, Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (red.). New York: Routledge, 1–15.

Moisala, Pirkko 2003. Grundpremisser för dialogisk musikanalys. *Svensk tidskrift för musikforskning* vol. 85, 13–27.

Moisala, Pirkko 2001. Kohti dialogista musiikkianalyysiä. *Muualla, täällä. Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*, Helena Tyrväinen, Seija Lappalainen, Tomi Mäkelä, Irma Vierimaa (red.). Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 369–385.

Molander, Bengt 1996. Mellan konst och vetenskap. Att ge verkligheten form och innehåll. *Mellan konst och vetande. Texter om vetenskap, konst och gestaltning*, Bengt Molander (red.). Göteborg: Daidalos, 113–138.

Moore, Catherine 2000. Works and Recordings. The Impact of Commercialism and Digitalisation. *The Musical Work: Reality or Invention?*, Michael Talbot (red.). Liverpool: Liverpool University Press, 88–109.

Mäkelä, Tomi 1987. *Soitinmusiikin soittimellisuudesta tyliianalyttisenä parametrinä*. Licentiatavhandling, ej publicerad. Helsingfors universitet, Humanistiska fakulteten, Institutionen för konsthistoria, Musikvetenskap. Förvaringsplats: Humanistiska fakultetens bibliotek, Esträsgatan 1.

Mäkelä, Tomi 1989: *Virtuosität und Werkcharacter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerte der Hochromantik*. München–Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler.

Niebur, Louis 2013. Babylon 5: Science Fiction, Melodrama, and Musical Style. *Music in Science Fiction Television. Tuned to the future*, K.J. Donnelly & Philip Hayward (red.). New York, Routledge, 151–162.

Nummi-Kuisma, Katarina 2010. *Pianistin vire. Intersubjektivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoositydän soittamiseen*. Studia musica 43. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Olsson, Anders & Vincent, Mona 1984. Intertextualitet – möten mellan texter. *Bonniers litterära magasin* 3, 155–166.

Onnen, Frank 1948. *Maurice Ravel*. Stockholm: The Continental Book Company AB.

Ovidius Naso, Publius 1961. *Metamorfoser*. Stockholm: Natur och Kultur.

Padilla, Alfonso 1997. Dialektinen lähestymistapa musiikkiteoriassa II. *Musiikki* 2, 135–194.

Padilla, Alfonso 1996. Dialektinen lähestymistapa musiikkiteoriassa I. *Musiikki* 2, 223–283.

Padilla, Alfonso 1995. Pierre Boulez, nykymusiikki ja musiikintutkimus. *Musiikki* 4, 373–381.

Pedneault Deslauriers, Julie 2009. *Music on the Fault Line: Gender, Sexuality, and the Second Viennese School, 1899–1925*. Montréal: McGill University.

- Pesonen, Pekka 1991. Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, Auli Viikari (red.). Helsingfors: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 30–58.
- Platt, Heather 2012. Brahms's Mädchenlieder and Their Cultural Context. *Expressive intersections in Brahms: Essays in Analysis and Meaning*, Heather Platt & Peter H. Smith (red.) Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 80–110.
- Poizat, Michel 1992 [1986]. *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Översättning av Arthur Denner, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Preyer, Gerhard & Amoretti, Maria Cristina 2011 (red.). *Triangulation from an Epistemological Point of View*. Frankfurt: Ontos Verlag.
- ProM 2011. *Taideyliopistoselevitystyöryhmän muistio*. [Promemoria av arbetsgrupp för utredning av Konstuniversitetet] Helsingfors: Opetus- ja kulttuuriministeriö [Undervisnings- och kulturministeriet].
- Pulkkinen, Outi 2014. *Runolaulusta kokonaisvaltaiseen improvisointiin*. Skriftligt arbete i anslutning till konstnärlig doktorsexamen. Helsingfors: Sibelius-Akademin. Tillgänglig på <http://ethesis.siba.fi/files/nbnfife2014101045148.pdf>
- RAFU 2009. *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Buchanan, Richard; Nikula, Riitta; Ahlbäck, Sven Calabrese, Omar & Jeschke, Claudia 2009. Helsingfors: Finlands Akademi.
- Raekallio, Matti 1996. *Sormituksen strategiat. Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista*. EST- julkaisusarja, no 6, Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Rahkonen, Margit 1994. *Henki, sointi ja tekniikka: Claude Debussy'n 12 etydiä pianolle. Pianistisen sisällön analyysi* Publikationsserien EST, nr 3. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Ramaut, Alban 1999 (red.). *Betsy Jolas. Molto espressivo*. Paris & Montréal: L'Itinéraire & L'Harmattan.
- Rastas, Anna 2005. Kulttuurit ja erot haastattelutilanteessa. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*, Liisa Tiittula & Johanna Ruusuvuori (red.). Tampere: Vastapaino, 78–102.
- Richardson, John 1999. *Singing Archaeology. Philip Glass's Akhnaten*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Riikonen, Taina 2008. Soittamisen kokemukset ja muusikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa. *Musiikki* 3–4, 64–83.
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Åbo: Åbo universitet.
- Riikonen, Taina 2003. Shaken or stirred – virtual reverberation spaces and transformative gender identities in Kaija Saariaho's *Noa.Noa* for flute and electronics. *Organised Sound* 8: (1), 109–115.
- Riikonen, Taina 2004. Shared sounds in detached movements – flautist identities inside the 'local-field' spaces. *Organised Sound* 9 (3): 235–244.
- Rink, John 2002. Analysis and (or?) performance. *Musical performance: A Guide to Understanding*. John Rink (red.). Cambridge: Cambridge University Press, 35–58.

- Rink, John 2002 (red.). *Musical performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rink, John 2003. In Respect of Performance. The View from Musicology. *Psychology of Music*, 31(3), 303–323.
- Rojola, Sanna 1995. Hei, kuka ”puhuu”? Mihail Bahtinin ajatuksia kulttuurista ja kulttuuriteksteistä. *Etnomusikologian vuosikirja* 7, 90–105.
- Ronkainen, Sanna 2008. *Visuaaliset, auditiiviset ja kinesteettiset jäsentämistavat pianistien prima vista -soitossa*. Examensarbete i musikteori, ej publicerad. Helsingfors: Sibelius-Akademin. Tillgänglig i Sibelius-Akademin bibliotek, Tölöviksgatan 16 C.
- Rothstein, William 1995. Analysis and the Act of Performance. *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, John Rink (red.). Cambridge: Cambridge University Press, 217–240.
- Rumph, Stephen 1995. A Kingdom Not of This World. The Political Context of E.T.A. Hoffman’s Beethoven Criticism. *19th Century Music* 19/1, 50–67.
- Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa 2005. Tutkimushaastattelu ja vuorovaikutus. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*, Liisa Tiittula & Johanna Ruusuvuori (red.). Tammerfors: Vastapaino, 22–56.
- Ryynänen-Karjalainen, Lea 2002. *Sukupuolesta huolimatta. Naiskanttorit Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Saarilampi, Marja-Liisa 2008. Positiointiteoria muusikkoututkimuksessa: muusikkouden rakentuminen klassisen musiikin erikoislehdessä. *Musiikki* 3–4, 27–39.
- Samson, Jim 2003. *Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samson, Jim 1999. Analysis in Context. *Rethinking Music*. Nicholas Cook & Mark Everist (red.). Oxford: Oxford University Press, 35–54.
- Samson, Jim 2000. The Practice of Early-Nineteenth-Century Pianism. *The Musical Work: Reality or Invention?*, Michael Talbot (red.). Liverpool: Liverpool University Press.
- Schmalfeldt, Janet 2011. *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Schmalfeldt, Janet 2005. Response to the 2004 SMT Special Session Performance and Analysis: Views from Theory, Musicology, and Performance. *Music Theory Online* 11(1). Hämtad 15/4 2010 från <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.1/mto.05.11.1.schmalfeldt.html>
- Schmalfeldt, Janet 1985. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's ”Bagatelles” Op.126, Nos 2 and 5. *Journal of Music Theory* vol. 29/1, 1–31.
- Seppänen, Miia & Tervaniemi, Mari 2008. Muusikkouden jälkiä aivoissa. *Musiikki* 3–4, 192–203.
- Serrou, Bruno 2001 (red.). *Betsy Jolas: d'un opéra de voyage*. Paris: Cig'art Edition.

Servière, Antonin 2006. *Épisode Quatrième*, pour saxophone ténor seul de Betsy Jolas: Eléments d'analyse. aspects d'un style. *Les cahiers du saxophone*, n° 18, 18–22.

Silverman, Marissa 2008. A performer's Creative Processes: Implications for Teaching and Learning Musical Interpretation. *Music Education Research*, 10(2), 249–269.

Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2004. Paikkaa etsimässä. Länsimaisen taidemusiikin koordinaatteja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa. *Musiikki* 2, 61–79.

Small, Christopher 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Smith, Bruce R. 1999. *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-factor*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Spies, Bertha 1999. Op soek 'n hermeneutiese venster *South African journal of musicology/Suid-Afrikaanse tydskrif vir musiekwetenskap* 19-20, 71-82.

Stewen, Riikka 1991. Julia Kristeva ja teksti. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, Auli Viikari (red.). Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 128–144.

Straus, Joseph N. 2003. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Third Edition. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.

Suurpää, Lauri 2013. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press.

Suutari, Pekka & Paukkunen, Elina 2004. [Recension av] *Johdatus musiikintutkimukseen*. *Svensk tidskrift för musikforskning* vol. 86, 126–127.

Stockfelt, Ola 1988. *Musik som lyssnandets konst: en analys av W.A. Mozarts symfoni no. 40, g-moll K 550*. Göteborg: Göteborgs universitet.

Tagg, Philip 2001. Music Analysis for 'Non-Musos'. Popular Perception as a Basis for Understanding Musical Structure and Signification. Paper for a conference on Popular Music Analysis, University of Cardiff, November 17, 2001. Pdf-version från 2009 hämtad 6/5 2015 från <http://www.theblackbook.net/acad/tagg/articles/cardiff01.html>

Talbot, Michael 2000 (red.). *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press.

Talvitie, Tuuli 2013. Bimusikaalisuudesta musiikillisen toiminnan tutkimiseen. *Musiikki kulttuurina*, Pirkko Moisala & Elina Seye (red.). Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21, Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 57–77.

Talvitie-Kella, Tuuli 2010. *Hääpolskasta häitarijatsiin. 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten soittajien kertomana, kokemana ja soittamana*. Tammerfors: Tammerfors universitet.

Tarasti, Eero 1978. *Myth and Music: a Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially That of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.

Thurlow, Jeremy 2003. Jolas, Betsy. Grove Music Article. Hämtad 17/12 2003 från <http://www.grovemusic.com>

- Tiainen, Milla 2005. Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taidemusiikkikulttuurissa. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*, Taina Riikonen, Milla Tiainen & Marjaana Virtanen (red.). Helsingfors: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Tiekso, Tanja 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsingfors: Osuuskunta Poesia.
- Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna 2005. Johdanto. *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*, Tiittula, Liisa & Ruusuvuori, Johanna (red.) Tammerfors: Vastapaino, 9–56.
- Tiitu, Leena 2009. *Kanttorin ammattikuva: kanttoreiden käsitys ammatistaan ja siihen kohdistuvasta ulkopuolisesta vaikutuksesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Musikvetenskapliga sällskapet i Finland.
- Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsingfors: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Tykesson, Anders 2009. *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Tyrväinen, Helena 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa: identiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uno Klamin musiikissa*. Helsingfors: Helena Tyrväinen.
- Tyrväinen, Helena 2003. The Influence of France on the Music of Uno Klami 1900–2000. Outlines up to the Second World War. *Symposion Uno Klami*, Helena Tyrväinen (red.) Helsingfors: Sibelius-Akademin, 77–101.
- Tyrväinen, Helena 1991. Voimmeko ymmärtää 3 B:n säveltäjän intentiota? *Musiikki* 1–2.
- Uotinen, Johanna 2010. Kokemuksia autoetnografiasta. *Vaeltavat metodit*. Jyrki Pöysä, Helmi Järviluoma & Sinikka Vakimo (red.). Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, 178–189.
- Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäydä: kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Viikari, Auli 1991 (red.). *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Åbo: Åbo universitet.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Institute.
- Välimäki, Susanna 2002. Musiikkianalyysi musiikkikritisisminä. Musiikkitieteen postmoderni projekti ja länsimaisen taidemusiikin maallistaminen. *Synteesi* 2, 67–88.
- Wahlfors, Laura 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsingfors: Tutkijaliitto.
- Wahlfors, Laura 2012. Couranten hidastettu juoksu. Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa. *Musiikki* 3–4, 8–27.

Weman Ericsson, Lena 2008. ... världens skridskotystnad före Bach" historiskt informerad uppförandepraxis ur ett kontextuellt musikontologiskt perspektiv, belyst genom en fallstudie av Sonat i E-dur, BWV 1035, av J S Bach. Luleå: Luleå tekniska universitet.

Wegman, Rob C. 2003. Historical Musicology – Is It Still Possible? *The Cultural Study of Music: A critical introduction*. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (red.). New York: Routledge, 136–145.

Williamon, Aaron 2004 (red.). *Musical Excellence. Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press.

Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise 2000. *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur.

Zaimont, Jane Lang; Gottlieb, Jane; Folk, Joanne & Rogan, Michael J. 1991 (red.). *The Musical Woman, An International Perspective* vol. 3. Westport, CT: Greenwood Press.

Åberg, Sven 2008. *Spelrum: om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärares praktik*. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan.

Sammanfattning

I den här avhandlingen gör jag ”musikerns analys” (*performer’s analysis*) av fyra av Betsy Jolas (1926–) soloverk: pianoverken *Signets. Hommage à Ravel* (1987) *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant* (1974), *Ó Bach!* (2007) och cembaloverket *Auprès* (1980). På vägen relateras till några andra Jolasverk: cembaloverket *Autour* (1973), pianoverken *Pièce pour* (1997) och *Calling E.C.* (1982) samt celloverket *Épisode cinquième* (1983). Forskarens eget musicerande har en central ställning i analyserna. Jolas musik framförs inte ofta, och det finns inte heller mycket forskning om henne.

Den överordnade forskningsfrågan lyder: ”Hur gestaltas *Signets. Hommage à Ravel, Auprès, Ó Bach!* och *Mon ami* ur musikerperspektiv?”. Gestaltningbegreppet samlar framförandet (musikalisk gestaltning) och analysen (som en inre gestaltning eller uppfattning om musikverken). Den överordnade frågan ger upphov till olika riktningar när det gäller tilläggsfrågor och mer specificerade forskningsuppgifter: en riktning handlar om analysens ”resultat”, det vill säga centrala karakteristika i Jolasverken. En annan riktning handlar om de sätt med vilka man kommer fram till resultaten. Detta har resulterat i en metodologisk utveckling. Tvåvägsmetoden, som vuxit fram ur den här undersökningens process, kombinerar mitt eget musicerande med intervjuer av andra musiker. Den kombinerar också musicerande med verbal diskussion. Musicerandets roll är likväl mångfacetterad: det granskas med avseende på hur det påverkar analysresultaten, men också som erfarenhet av spel av särskild musik. Ytterligare en riktning som huvudforskningsfrågan leder till handlar om principer och förutsättningar för musikerns analys, och hur denna tar sin plats i *analysis & performance*-fältet, musikerforskningen och konstnärlig forskning.

Musikerns analys knyter an till musikercentrerad forskning, där musikens olika fenomen granskas ur musikerns perspektiv. Musikerperspektivet, samt synliggörandet av forskarens eget musicerande skapar också paralleller mellan den här studien och konstnärlig forskning i musik. Musikerns analys har rötter i *analysis & performance*-traditionerna. Dock strävar musikerns analys efter att betrakta musiken *genom* musicerandet, snarare än att göra analyser för att förbättra övningsstrategier eller analysera ett enstaka framförande. Musikerns analys definierar sig genom aktören, inte analysmetod eller de objekt, som granskas. ”Musiker” knyts i den här avhandlingen framför allt till det faktiska, fysiska spelandet av ett verk, inte bara till en principiell färdighet att spela ett visst verk. Spelandet är dock inte isolerat från lyssnande och kommunikation med musikerkolleger, publik och kompositör.

Spelandets perspektiv har möjlighet att belysa sådana dimensioner i verken som inte är avläsbara i nottexten, exempelvis spelandets kroppslighet och utmaningar. Musikerperspektivet öppnar möjligheterna att granska instrumentidiomatiska frågor i ett musikverk; i den här studien diskuteras dessa genom begreppet instrumentalkvalitet (fi. *soittimellisuus*). En av specialkaraktärerna i musikerns analys utgörs just av möjligheterna att integrera individuella erfarenheter i de analytiska observationerna. Det här innebär också ett ställningstagande till det omdebatterade musikverksbegreppet: musikern förstår ett musikverk genom erfarenheter av särskilda övningsituationer och framföranden, i vilka exempelvis inövning av särskilda speltekniker ingår.

Som en riktgivande referensram tillämpar jag dialogisk musikanalys. Dialogisk musikanalys är inte någon etablerad metod utan en kontextbejakande analytisk attityd, som vuxit ur

kulturell och kritisk musikkforskning. Den förespråkar en dialogisk verkuppfattning, vilken betraktar ett musikverk i ett nätverk av andra verk. Närheten till granskandet av musikaliska intertexter är uppenbar. Den dialogiska musikanalysens forskningsintressen korresponderar på ett intressant sätt med de karakteristika i Jolasverken, vilka aktualiseras i analyserna: intertexter till andra kompositörers musik samt röst(er). ”Röst” knyter till Jolas estetiska intresse för sångrösten, liksom sångröstens användning på ett kreativt sätt i kompositionerna.

Undersökningens huvudintervjuer gjordes med pianisten Maria Kallionpää, cellisten Juho Laitinen och cembalisten Petteri Pitko. Därtill har jag beaktat diskussioner i anslutning till sådana spelktioner där jag själv var elev. Intervjuerna är till sin karaktär ”halvöppna”, då en del diskussionsteman planerats på förhand, medan andra växt fram ur diskussionerna. Mitt eget musicerande kan betraktas som en form av autoetnografi. Den personliga erfarenheten av att spela Jolas musik har flera olika roller: den är metod, resurs, material och objekt. Jag har tagit med det första Jolasverk jag spelat (*Signets*), det tillsvidare sista (*Ó Bach!*), och dessutom två verk, där jag kunde utforska kommunikationen mellan intervjuperson och mig genom studier i två faser: för *Auprès* och *Mon amis* del, intervjuade jag först Pitko respektive Kallionpää, och i det senare skedet övade jag verken själv.

Analyserna var i praktiken fallstudier och blev därför olika till sina karaktärer. Verktitlarna var vägledande för analyserna. Både *Signets. Hommage à Ravel* och *Ó Bach!* hänvisar till andra kompositörer, men på olika sätt. I *Signets* kom intertexter till Ravels pianomusik i förgrunden. Jag betraktade dem genom en lös tillämpning av Lawrence Kramers (1990) ”hermeneutiska fönster”. *Signets* Ravel-relation är till sin karaktär en allvarsam *hommage*. *Ó Bachs* relation till J.S. Bachs musik är humoristisk. Jolas spjälkar upp ett citat ur J.S. Bachs Toccata, Adagio och Fuga C-dur för orgel (BWV 564) och utnyttjar materialet i konstruktion av det virtuosa tävlingsstycke, som *Ó Bach* är komponerat till. Virtuositeten visar sig i tekniska utmaningar, men också i form av ”klangens virtuositet”, som är karakteristisk för Jolas musik.

Signets, *Ó Bach* och *Auprès* samordnar sig i avhandlingen under temat ”det förflutna i Jolas musik”, som handlar om kompositörens relation till tidigare komponerad musik. Cembalisten Pitko noterade det cembalistiskt idiomatiska skrivsättet i *Auprès*, och hade i sina konserter spelat verket i anslutning till ett preludium av Jean-Henri d’Anglebert. I min egen övning aktualiserades praktikaliteter som registrering, instrumenttyp och stämning, vilka påverkar verkets klang, harmoni, form och tekniska lösningar.

Mon ami knyter till rösttematiken och Jolas kreativa sätt att använda sångrösten i sina kompositioner: pianisten ska sjunga medan hon spelar (enligt titeln: en arietta att sjunga och spela för en kvinnlig pianist eller ett barn). I *Mon ami* resulterar föreningen av en traditionell spelteknik och ett traditionellt sätt att sjunga i ovanliga klangkombinationer. Kombinationerna är intonationsmässigt och fraseringsmässigt utmanande. *Mon ami* är byggd så att sångstämman fragmenteras och så småningom försvinner. *Mon amis* mest centrala tema är ekot, som framträder i sångtext, som resonans och kanon. Själv gjorde jag dessutom en koppling till den grekiska myten om nymfen Eko.

Studien visade att den fysiska och tidsmässiga närheten till det konkreta musicerandet har betydelse för hur musikverk diskuteras. I intervjuerna aktualiserades delvis andra ämnen, och med hjälp av annan vokabulär, än då spelandet var närvarande. Det konkreta musicerandet gav en annorlunda synvinkel exempelvis till formen i Jolas verk. Musikern måste handskas på ett specifikt sätt med Jolas detaljerade notation när det gäller disposition av tid, dynamik och artikulation, och i pianomusiken dessutom pedalanvändningen.

Tvåvägsmetoden kan fungera som ett steg mot systematisering av musicerande i forskning. Den är användbar för analysmetoder i vilka den grundläggande principen är dialogisk, exempelvis när spel av instrument kan kombineras med tal eller när flera personers synvinklar kombineras. Den fungerar i analyser av fallstudietyp, där unika omständigheter beaktas, och i analyser där musicerandets perspektiv kombineras med övriga forskningsperspektiv.

I den här avhandlingen är musikerns analys framför allt en *musicerandets* analys. Som en praxisbaserad undersökning kan denna tillämpas vidare inom exempelvis pedagogiska och konstnärliga referensramar.

Summary

In my doctoral thesis, *Musicians' voices in the music of Betsy Jolas— dialogues and performance experiences in analysis*, I conduct a performer's analysis of four works by the French-American composer Betsy Jolas (1926–). Three of the works are for the piano: *Signets. Hommage à Ravel* (1987), *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer par pianiste femme ou enfant* (1974), and *Ó Bach!* (2007), and the fourth is for the harpsichord: *Auprès* (1980). The researcher's—my own—practice and performance have a central role in the analyses. In addition, I comment on some other works for solo instruments by Jolas: *Autour* (1973) for the harpsichord, *Épisode cinquième* (1983) for the cello; *Pièce pour* (1997) for the piano and *Calling E.C.* (1982) for the piano. Jolas is a relatively unknown composer, whose music does not belong to the commonly performed concert repertoire.

The concept of performer's analysis has roots within the discipline of analysis & performance, but differs from its traditional directions: analysis prior to performance, as well as analyses of single performances (Rink 2002). The present study is concerned with analysis *through* performance. Therefore “performer's analysis” is here situated within musician-centred study; and, through the researcher's own practice as a point of departure, it also draws parallels to artistic research in music, a heterogeneous research area of growing influence.

Consequently, my interests concern not only the results of the analysis (here: particular characteristics of Jolas' works), but also the analytical process: in what ways do the circumstances that surround practising influence the analytical insights? I also pay attention to performance experiences of Jolas' works, although, not the learning process *per se*. In addition, with this study, I have developed a novel method, the “two-way method”, for practice-based analysis. The two-way method is characterized by doubleness in different ways. On the one hand, it combines two approaches: my own practising and interviews of other musicians. On the other hand, it combines musical performance and verbal dialogues.

The perspective of performance may shed light on particular dimensions in a musical work, such as bodily aspects, and performance challenges—issues that are not necessarily readable in the score. This produces musician-centred analytical parameters, such as “instrumental quality”. I have developed the Swedish term *instrumentalkvaliteter* (literally, “instrumental qualities”) from the Finnish *soittimellisuus*, a concept that has already been applied in analysis. Instrumental quality refers to the way with which idiomatic characteristics of a particular instrument are realized in a particular piece of music. This kind of a performer's evaluation on the composer's achievements forms a contrast to a more traditional approach, where a researcher's or an analyst comments on the performer's output.

A particular characteristic of the performer's analysis is the possibility of integrating personal experiences in the analytical observations. This also implies a standpoint towards the much-debated concept of a musical work. The musician understands the musical work through individual performance experiences, consisting of, for instance, practice of particular playing figures.

As a term performer's analysis differs from most other analytical directions, since it is defined through the agent (the analyst). Therefore, we need clarification and a directional reference frame. In this study, the term “musician” is a practical concept; understood

through the real, physical playing experience. In this respect, a musician's perspective differs from the angle of those music practitioners, who have the ability to play a particular piece, but who do not put their skills into practice. On the other hand, the physical performance cannot be separated from other related activities, such as listening, or communicating with other musicians, composer, and audience.

In this study, "dialogical music analysis" functions as a theoretical-methodological reference frame. Dialogical music analysis, with its background in cultural and critical music research, is not an established theory, but rather an attitude that advocates a work-in-context principle and a dialogical perspective to the musical work. The closeness to the study of musical intertexts is obvious. The research interests of the dialogical music analysis correspond to the characteristics of the Jolas works that the analyses reveal: intertexts to other composers' music and "voice(s)". "Voice" concerns Jolas' interest in composing vocal works, as well as using the voice in a creative way in her compositions.

The main interviewees of this study were the pianist Maria Kallionpää, the cellist Juho Laitinen, and the harpsichordist Petteri Pitko. The interviews were of "semi-open" quality; there were some prepared basic themes, but in general, the discussion was not strictly structured and characterized by open-endedness. In addition, I have used discussions at my own piano and harpsichord lessons as material: I practised *Mon ami* and *Ó Bach* with Kristiina Junttu, and *Auprès* with Petteri Pitko. Furthermore, I use my own performance as material; it is a kind of autoethnography. As far as *Mon ami* and *Auprès* are concerned, I was able to analyze the communication process between my interviewees and me. These two pieces were investigated in two stages: first, I interviewed Kallionpää (*Mon ami*) and Pitko (*Auprès*), then I practised the piece myself.

In practice, the analyses were case studies, and differ from each other. One common issue was the consideration of the work titles. *Signets. Hommage à Ravel* and *Ó Bach* refer to other composers, but in different ways. In *Signets*, I investigated musical intertexts from Ravel's music, partly through a performance-based application of Lawrence Kramer's (1990) "hermeneutic window". *Signets* is a serious homage to Ravel's music, while *Ó Bach* is a humorous comment on J.S. Bach's Toccata, Adagio and Fugue C major for the organ (BWV 564). Jolas splits up a quotation from the organ work, and utilises the material to construct a virtuoso competition piece. The virtuosity manifests itself in fast playing figures and other technical challenges, but also in "virtuosity of sonority", which is a characteristic of Jolas' music.

One of the common themes of *Signets* and *Ó Bach*, is Jolas' interest in earlier musical styles. The harpsichordist, Pitko, discussed the idiomatic use of the in *Auprès*. An interesting parallel to early music was Pitko's recognition of similar harmonies and treatment of tempo in *Auprès* and in a prelude by Jean-Henri d'Anglebert. My own performance brought forth the practices of harpsichord playing, such as registration, instrument, and tuning, all factors that influence sound, harmony, form, and technical solutions.

Mon ami concerns Jolas' creative way of using the voice: the pianist is supposed to sing while playing. Both parts are played with traditional techniques, but the sonoric combination is unusual, as well as challenging to perform. During the course of the piece, the vocal part is fragmented and little by little, it disappears. The sound of *Mon ami* produces echo effects—the echo is the main theme of *Mon ami*. As a result of the analysis, I recognized different aspects of the echo: it manifests itself as song text, resonance, and canon. In addition, I made a personal association between the theme "echo" and the Greek myth of the nymph Echo. After my own practice, I no longer found the different aspects of the echo clearly categorized.

The study revealed that the playing of an instrument influences the way one speaks about a musical work. In the interviews, there were differences in the topics of discussion, as well as vocabulary. My perspective could be changed from a listener's to a performer's position not only in the two-part studies of *Mon ami* and *Auprès*, but also in *Signets* and *Ó Bach* (which I investigated through my own performance only), by listening to my recordings. For instance, playing resulted in a different view of the form in the pieces. The musician must deal with Jolas' detailed notation that concerns the temporal organisation, dynamics, and articulation, and in the piano music, also the pedaling.

As a research method, the researcher's own performance still needs systematization and organization. The two-way method may bring performance one step closer towards establishment as a mature research methodology, by presenting one possible approach and its results. The two-way method is effective in music analysis where the basic principle is dialogical; where playing a musical instrument is combined with speech, and where the perspectives of several people can be combined. It is possible to use in analytical case studies, where unique circumstances are considered, and in analyses where the perspective of performance is combined with other research perspectives.

In this study, the performer's analysis is foremost practical: an analysis of performing. As a practice-based study, it can also be applied within pedagogical and artistic reference frames.