



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Interpretation och dissonansbehandling på kroma- tisk nyckelharpa

Björn Balksten Regnér

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
inriktning världsmusik

Vårterminen 2013

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning världsmusik
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2013
Författare: Björn Balksten Regnér
Arbetets titel: Interpretation och dissonansbehandling på kromatisk nyckelharpa
Eng. titel: Interpretation and dissonance treatment on chromatic Nyckelharpa
Handledare: Dan Olsson
Examinator: Einar Nielsen

ABSTRACT

Nyckelord: nyckelharpa, dissonansbehandling, komposition, interpretation, stråkteknik, spelteknik, intonation

By describing and analyzing a self made composition for the Swedish folk music instrument “nyckelharpa” with emphasis on playing technique, dissonance treatment and interpretation questions are reflected upon regarding how dissonances and advanced harmonical progressions are treated on a limited instrument such as “nyckelharpa”. By emphasizing the traditional norm connected to the interpretation and instrumentation of traditional Swedish folk music (a tradition in which the nyckelharpa is included) and comparing the techniques connected to it with the recent composed material in a western classical context the possibilities and limitations in composition and interpretation are further investigated. Thus the musical experience and the documentation of the process of composing a concert for nyckelharpa provides a knowledge base for reflective analysis upon questions regarding interpretation, composition and dissonance treatment. This thesis also provides a brief summary of traditional playing and bowing technique as well as a short historical description of the Swedish traditional instrument “nyckelharpa”.

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	5
1.1 Syfte och frågeställningar	5
1.2 Metod	5
1.3 Källkritik	5
1.4 Språkliga förutsättningar	6
1.5 Bakgrund	7
2. NYCKELHARPANS TRADITIONELLA SPELTEKNIK	8
2.1 Om nyckelharpans spelteknik, utveckling och relevanta problemställningar	8
3. NYCKELHARPKONSERTEN	9
3.1 Nyckelharpans tekniska förutsättningar	9
3.1.1 Spelteknik och konstruktion	9
3.1.2 Stämning och strängval	10
3.1.3 Intonation och dissonansbehandling	11
3.1.4 Vibrato	13
3.1.5 Tremolo	14
3.2 Stråkteknik och spelställning	15
3.2.1 Historia och utveckling	15
3.2.1 Min stråkteknik	15
3.2.3 Spelställning	16
3.3 Komposition och notation	17
3.3.1 Om notationsarbete och nyckelharpa	17
3.3.2 Kompositionsprocessen - nyckelharpans tekniska förutsättningar	18
4. REFLEKTERANDE ANALYS	20
4.1 Inledning	20
4.2 Om det musikteoretiska ramverket	21
4.3 En återblick över frågeställningar	21
5. KÄLLFÖRTECKNING	23
APPENDIX 1	24
Schematiska bilder över tonomfång hos olika nyckelharptyper	24
APPENDIX 2	26
Exempel på vallåtsmodus (d-moll)	26
Exempel på representativ traditionell kontrabasharprepertoar	26
Exempel på representativ traditionell silverbasharprepertoar	26
Exempel på representativ traditionell repertoar för kromatisk nyckelharpa	27

1. Inledning

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med examensarbetet är att genom analys av egenkomponerat material med tonvikt på spelteknik och dissonansbehandling vinnlägga större förståelse för kompositions- och interpretationsprocesser med utgångspunkt i kromatisk nyckelharpa. Genom att jämföra och inventera konventionell och ny nyckelharptechnik ämnar jag lägga grund för en analys där målet är ökad förståelse för hur instrumentets konstruktion, spelteknik och begränsningar påverkar den konstnärliga uttrycksmöjligheten och kompositionstekniken.

Med detta examensarbete ämnar jag besvara följande frågeställningar.

- Hur påverkar nyckelharpans speltekniska förutsättningar interpretations- och kompositionspotentialen?
- Hur, med utgångspunkt i egna kompositioner, kan man arbeta med dissonansbehandling och harmoniska förlopp på ett begränsat instrument som nyckelharpa?
- Hur kan nyckelharpans tradition och normstrukturer knutna därtill ha utvecklat och begränsat konstruktion och spelteknik?
- Vilka slutsatser kan dras utifrån min egna tekniska utveckling med utgångspunkt i mitt komponerande?

1.2 Metod

Inför min examenskonsert har jag komponerat en konsert för nyckelharpa i fyra satser (Nyckelharpkonsert i fyra satser). Genom att analysera utvalda delar som kan anses relevanta för att spegla syftet och frågeställningarna med examensarbetet ämnar jag framställa en inventering av olika verktyg som jag använt inom kompositions- och interpretationsprocessen. Genom att analysera dessa verktyg med avseende på nyckelharpans möjligheter och begränsningar ämnar jag vinnlägga ökad förståelse för nyckelharpans potential som instrument ur ett harmonikororienterat perspektiv. Grunden till denna analys kommer därmed att vila på en teoretisk bearbetning av mina erfarenheter som musiker och tonsättare.

Vidare ämnar jag sammanfatta några av de tekniker som dels är konventionella inom nyckelharpspel men också tekniker som kommit till eller förändrats under arbetet med min examenskonsert. Denna teknikinventering kommer således att ligga till grund för en analys med syftet att belysa adekvata skillnader i spelsätt mellan traditionell nyckelharptechnik och den teknik jag kommit att använda som kan anses vara av betydelse för att förstå hur exempelvis dissonansbehandling fungerar och kan utvecklas.

1.3 Källkritik

En begränsande faktor är bristen på litteratur som behandlar hur nyckelharpa spelas. Den mest tillförlitliga källan som gå att finna inom litteraturen är Jan Lings doktorsavhandling "Nyckelharpan" som bland annat beskriver hur äldre spelmän trakterade instrumentet, uteslutande med utgångspunkt i traditionell Uppländsk repertoar. Utöver dessa finns förutom viss nybörjarlitteratur ett fåtal böcker om nyckelharpans status som folkmusikinstrument. För att motivera en reflekterande analys av det kompositions- och interpretationsarbete som mitt arbete med examenskonserten inneburit anser jag det därför relevant att redovisa en kortare genomgång av nyckelharpans speltekniska förutsättningar i den mest frekvent förekommande formen idag. Mig veterligen så är utbudet av skrivna källor som betecknar nyckelharpans utveckling i modern tid väldigt litet vilket också ställer till en del svårigheter. Om man lyssnar till moderna inspelningar, diskuterar med andra mer professionella utövare etc., är det lätt att förstå att en hel del har hänt med spelteknik och konstruktion sedan tidsspännat medeltid till och med Eric Sahlström med fleras dagar och vad den processen inneburit för instrument och teknik finns inte beskrivet i litteratur.

En viss mängd böcker finns, exempelvis Per-Ulf Allmos bok om nyckelharpan eller böcker i stil med "folkmusikvägen" av Gunnar Ternhag. Ingen av dem kan dock anses relevanta för att beskriva vare sig instrumentkonstruktion i relation till utövaren eller spelstil med hänsyn till professionella utövare.

1.4 Språkliga förutsättningar

I detta examensarbete används begreppet "klassisk musikteori" och "klassisk musik" för att beteckna västerländsk konstmusik av olika slag innefattande olika stilepoker och teoribildningar fram till nutid. Med "folkmusik" avses i regel svensk och nordisk folkmusik med rötter i spelmanstradition. "Världsmusik" avser ett schablonbegrepp som innefattar olika kulturers musikaliska uttryck, icke västerländsk konstmusik och kombinationen av olika musikkulturer enligt en fördefinierad agenda där mötet mellan kulturer är tongivande.

Ett fenomen som ofta uppstår i gränslandet mellan gehörstraderad musik och den noterade västerländska konstmusiken är att väldigt många musikaliska termer, som spelar en avgörande roll i definitionen av genre och tradition, i fallet om den svenska folkmusiken inte har fått några allmänna definitioner i litteratur vilket kan göra det komplicerat att ur ett vetenskapligt perspektiv förmedla olika resonemang till tredje part. Ett sådant exempel är, det inom svensk folkmusik ofta använda, begreppet "sväng" eller den till stor del folkmusikorienterade tekniken "rullstråk" som trots att de uppenbarligen är synnerligen väl definierade som norm hos utövare är svår att förmedla i skrift. Beträffande nyckelharpan finns det några sådana fallgropar. Då Jan Ling skrev sin doktorsavhandling, vilken torde vara en av få tillförlitliga källor, redovisade han ett antal begrepp med antydning till översättning till mer konventionellt musikaliskt språk (exempelvis beskrivningen av ordet "det ljommar") såväl som en del definitioner av nyckelharpan konstruktionsdetaljer vars namn hämtats ur folkmun hos de byggare av äldre instrument Ling dokumenterade. Jag har under detta examensarbete, men även under hela kompositionsprocessen av min examenskoncert, kommit till insikt att många grundläggande tekniker inom nyckelharpspel saknar motsvarighet inom konstmusiken. Å ena sidan innebär detta en kontaktyta där den generella nyckelharptechniken ifrågasätts i mötet med västerländsk konstmusik men det finns också ett större perspektiv där de särpräglade tekniker och såväl traditionella som modernare speltekniker hos nyckelharpan har potential att berika den västerländska konstmusiken. I detta avseende spelar språkliga definitioner av nyckelharptechniker stor roll. I synnerhet i fallet om noterad musik såsom min nyckelharpskoncert har det visat sig aningen komplicerat att i notskrift och språk uttrycka speltekniker. Jag ser därför ett stort behov av att ingående själv fastslå det språk jag använder i detta examensarbete för att beskriva tekniker och liknande.

Vanligt förekommande är att folk som spelar nyckelharpa kallas för spelmän. Jag har valt att konsekvent utelämnat det ordet till förmån för det mer öppensinniga "utövare" som därvidlag inte antyder genretillhörighet eller geografisk hemvist.

Jag anser att det finns en viktig felfaktor som rör språkets användning att ta hänsyn till då jag i detta examensarbete valt att fokusera på min egen upplevelse som utövare och kompositör. Jag anser det därför viktigt att skilja på vad som är mina upplevelser och intryck och vad som kan sägas vara mer eller mindre fastslaget eller sant vilket kan vålla en del svårigheter. Därför har jag strävat efter att så långt det är möjligt redovisa de fåtal tryckta källor som kan anses ha relevans för detta arbete, i den mån det är möjligt försökt beskriva fakta och principer som är traditionella eller allmänt vedertagna på ett neutralt sätt samt med hjälp av skrivandet invid olika diskussioner som bottenar i egna erfarenheter försökt upprätthålla gränsen mellan tyckande och vetande så gott det går.

Den nyckelharpa jag använt i detta examensarbete är stämd (från ljus till mörk ton) A D G C med tolv resonanssträngar (i stigande kromatik) stämda från G till F#. Nyckelharpan är vidare i grunden intonerad enligt den tempererade stämningen och klingar som regel i 440 Hz.

Slutligen används konsekvent tonnamnen B och B \flat för att beteckna de toner som enligt många fortfarande heter H och B.

1.5 Bakgrund

En viktig del i att förklara bakgrunden till detta examensarbete och även mitt kompositionsarbete överlag är mitt brinnande intresse av att arbeta med och ifrågasätta traditionella normer som införlivar och begränsar genrebegrepp och uppförandepraxis inom olika kulturyrtringar. Efter att ha studerat nyckelharpa och svensk folkmusik slogs jag av hur avgörande vissa normstrukturer var och kände en stark känsla av att jag, på något sätt, var begränsad av dem. Ett sådant tydligt exempel är vad som definierar världsmusik, ett uppenbart konstruerat begrepp som bygger på tanken om olika kulturers möten och vad som händer i kontaktytan dem emellan.

Vad jag upplevde (med stark betoning på att jag talar om min personliga upplevelse) var att det trots världsmusikens frisinniga genredefinition existerade osynliga regler för *vilka* traditioner som kunde kombineras och *hur* musiken genom olika uppförandepraxis förmedlas. Efter att ha lyssnat till ett framförande av Franz Liszts h-mollsonat, ett stycke som med c:a 25 minuters ljudande musik hänför lyssnaren, ställde jag mig frågan om det inte var möjligt att med nyckelharpan som medel göra samma sak, inte i en transkriptionssituation där interpretationen av traditionellt material står i fokus utan genom ett nyskapande material med utgångspunkt i mer avancerade tematiska och harmoniska förlopp. Den västerländska konstmusikens ramverk för musikteori och uppförandepraxis skulle sålunda användas som medel för att ifrågasätta den rådande normen som styr vad nyckelharpan är kapabel till och resultatet skulle kunna leda till att instrumentets tekniska förutsättningar breddades. Detta examensarbete är baserat på vad som händer och vad jag upplevde under denna process.

2. Nyckelharpans traditionella spelteknik

2.1 Om nyckelharpans spelteknik, utveckling och relevanta problemställningar

Med hänsyn till att nyckelharpans historia kan anses som ytterst relevant för att tydliggöra syftet med detta examensarbete vill jag börja med att ge en kortfattad orienterande bild av vad nyckelharpan använts till samt hur den kan ha uppstått.

Nyckelharpan är ett instrument som uteslutande använts i folkmusiksammanhang. Det råder viss osäkerhet huruvida instrumentet ursprungligen är svenskt eller om den kommit någon annanstans ifrån. En trolig möjlighet är att instrumentet under medeltid tog sig till Sverige och utvecklades där. Från c:a 1700 utvecklades nyckelharpan mer eller mindre enbart i Sverige, ungefär med den längd och mensur som den har idag. Därefter kan man ytterst förenklat säga att den historiskt sett existerat i Uppland med omnejd. Från att ha varit i det närmaste utdött kom sedan nyckelharpan, mycket tack vara den byggcirkelverksamhet som Instrumentet har i korthet genomgått en teknisk utveckling från enkelsträngat till flersträngat instrument med resonanssträngar, från bordun- till kromatikorienterat instrument osv. Den traditionella repertoar som förknippas med nyckelharpan är dels ett material som i huvudsak härstammar från upptecknad och gehörstraderad musik från 1700-1800-talet, dels flertalet ”treackordslåtar” till stor del i C, G, och F-dur upptecknade runt bruken i Uppland. Det finns även en mindre mängd låtar från nutid omfattande bland annat repertoar av Eric Sahlström (en stor förgrundsgestalt på den kromatiska nyckelharpan) men även senare kompositioner av olika slag, till större delen med utgångspunkt i ett folkmusikaliskt uttryck.

Äldre nyckelharptyper inkluderar i korthet moraharpa, kontrabasharpa, silverbasharpa samt några fler exempel som är mindre vanliga såsom kontrabasharpa med dubbellek och liknade. Kontrabasharpa liknar den moderna kromatiska nyckelharpan i mensur och kroppsform och har två spelsträngar (D och A) där nycklarna som uppträder i endast en rad är seriekopplade. Mellan de två melodisträngarna finns en bordunsträng, oftast gjord av tarm som stäms efter behag, dock vanligast i G eller A. Kontrabasharpa kan eventuellt ses som en vidareutveckling av ett instrument utan resonanssträngar och spelades runt 1700-talets början och framåt. I takt med att musikidealet utvecklades och dragspelet gjorde sitt intåg i Folkmusiksvrige runt 1800-talets mitt kan man antaga att bordunmusiken började dö ut. Kontrabasharpa byggdes om genom att lägga till ytterligare nycklar och ta bort seriekopplingen på de flesta nycklarna för att bättre passa in instrumentet i en C-durorienterad miljö. Vidare försågs instrumentet med ytterligare en bassträng, ofta silverlindad därav namnet silverbasharpa. (Ling, 1967)

Den kromatiska nyckelharpan konstruerades runt 1925 av August Bohlin parallellt med Eric Sahlström, även om det finns tidigare exempel på försök att bygga kromatiska instrument. I korthet kan sägas att Bohlin byggde den treradiga kromatiska nyckelharpan medan Eric Sahlström mer eller mindre fastslog kroppsformen som, till skillnad från äldre nyckelharptyper vilka oftast gröpdes ur ett trästycke och försågs med ett lock, mer approximerade violinens konstruktion med separat sarg, botten, och lock.

Det relevanta för detta examensarbete är att instrumentets konstruktion, mig veterligen, är knutet till en spelteknik som utgår från svensk folkmusik. Instrumentet i sin mest kända form är från början konstruerat och stämt för att möta bordunmusik under 1700-talet. Runt 1850 då dragspelet gjorde sitt korståg i Folkmusiksvrige byggdes instrumentet om för att kunna spela ”treackordslåtar” och blev då stämt i C. När den kromatiska nyckelharpan konstruerades runt 1925 behöll man denna C-durorienterade stämning och försåg instrumentet med fler nycklar (i.e. fler toner). Efter detta har ett antal mer nytänkande instrument konstruerats men har som regel utgått från folkmusikaliska principer med avseende på spelteknik. Ett exempel på detta är tenorharpan som konstruerades av Johan Hedin eller större varianter såsom oktavarharpan vilkens konstruktion i stora drag inte är mer komplicerad än att en vanlig kromatisk nyckelharpritning har körts i en kopieringsmaskin med förstoring (på förekommen anledning).

3. Nyckelharpkonserten

En faktadel baserad på beskrivning av traditionell teknik och den teknik samt de svårigheter och möjligheter jag stött på under komponerandet, inövandet och interpretationen av min nyckelharpkonsert.

3.1 Nyckelharpans tekniska förutsättningar

3.1.1 Spelteknik och konstruktion

Många diskussioner med musiker och teoretiker mynnar ut i djuplodande analyser av olika tekniker, utrustningsdetaljer och hjälpmedel och nyckelharpan är på intet sätt något undantag. Anledningen till att jag vill integrera teknik- och instrumentkonstruktion i ett bredare resonemang om sambandet konstruktion/komposition och interpretationsmöjlighet är för att jag under flera år som utövare kommit att ifrågasätta den i min mening rådande norm som avser hur en nyckelharpa är konstruerad samt hur det spelas.

Nyckelharpan är ett instrument som i mycket hög utsträckning är beroende av konstruktionen, mer än violinen eller gitarren. Det uppenbara är naturligtvis att "leken" (uppsättningen nycklar) fungerar vilket absolut inte är någon självklarhet. I och med att musiken är direkt beroende av en väldigt mekanisk konstruktion så motiverar en studie av musikteori, dissonansbehandling och interpretation ett djupare resonemang om instrumentets konstruktion. Med andra ord så går det inte att spela på en nyckelharpa som inte är absolut i toppskick rent mekaniskt vilket kan ställas i relation till en missljudande violin eller en klanglös gitarr där ändå instrumenten är spelbara. Jag har kommit till insikten att den verktygslåda som en nyckelharpa innebär också är direkt avgörande för mitt arbete som tonsättare. När jag började skriva nyckelharpkonserten uppstod en situation där den konventionella tekniken ifrågasattes och därmed också instrumentets konstruktion, vilket ledde till att möjligheten att uttrycka den skrivna musiken stod i direkt relation till den sammanlagda potentialen i mitt instruments konstruktion vars utveckling då blev en naturlig följd av en utökad spelstil.

Jag vill påstå att det inte heller finns någon vedertagen kunskap hos byggare som behandlar exakt vilka förutsättningar som ger ett visst klangligt resultat som är jämförbar med exempelvis violinen eller gitarrens väletablerade byggnorm. Detta påstående kan kanske förefalla djärvt och annorlunda sett till det faktum att det i Sverige finns ett antal ytterst kompetenta byggare som säkerligen skulle hävda att jag har fel. Därmed inte sagt att det saknas kunskap om val av virke, dimensionering av lock, stängval, spelbarhet och dylikt men om man jämför med violinens byggteknik med bland annat avstämning av lock och liknande så finner man att kunskapen har en annan karaktär vilket i någon mening kanske kan förklaras av det faktum att en konkret skola för hur en nyckelharpa skall låta inte existerar. I mitt arbete som periodvis inneburit en dialog mellan instrumentbygge och musicerande (jag är själv verksam som instrumentbyggare) har jag ständigt försökt hitta förutsättningar som kan förklara hur en viss klang uppstår.

En aspekt som är synnerligen relevant att beakta i förhållande till min examenskonsert och detta examensarbete är att det naturligtvis finns många ideal för hur en nyckelharpa skall låta. I en situation där en utövare spelar huvudsakligen traditionell nyckelharpsrepertoar kan det tänkas att andra kvaliteter är tongivande än i fallet om min examenskonsert. Sett till äldre nyckelharptyper såsom silverbasharpa har exempelvis inte alla strängar samma klang och det är inget konstigt med det. När musik för detta instrument tolkas på en modern kromatisk nyckelharpa är det kanske av mindre vikt att alla strängar har samma klang även på detta instrument. I ett sammanhang där instrumentet betraktas ur ett annat perspektiv är det också möjligt att ett annat tonideal uppstår

Vilka förutsättningar har då gällt om man ser till mitt musicerande och komponerande? För det första är det viktigt att förstå vari skillnaden ligger rent speltekniskt om man jämför merparten av nyckelharptraditionen och min examenskonsert. Om man betraktar merparten av äldre uppteckningar från 1700-tal och framåt samt även det material som Eric Sahl-

ström lämnade efter sig kan man dra vissa slutsatser som gäller grundläggande definitioner om vad en nyckelharpa är. Betrakta följande resonemang. En avgörande del av folkmusik-repertoaren i Sverige består av melodier som orienterar sig i brutna grundackord och genomgångstoner. En stor del av repertoaren kommer också ur vallåtsmoduset¹. Silverbasharpans spelteknik kan i stora drag liknas vid melodispel (ofta enkla treackordslåtar) med antydning till komp. Ser man till stämföring inom svensk folkmusik så bygger den som regel, i alla fall om man ser till traditionsinspelningar och uppteckningar, på ters- och sextförhållanden. Stämföringen skulle då stå i direkt motsats till kontrapunkten eftersom den bygger på konstant medrörelse med melodi. Det kan då tänkas att nyckelharpan uteslutande är att betrakta som ett melodiinstrument mer än något annat även om viss antydning till ackordspel förekommer i form av vissa intervall, förstärkning och markering av grundton i ackord, förstärkning av oktav etc. Mitt kompositionsarbete har till skillnad från den tilltänkta traditionella normen byggts på att betrakta nyckelharpan som ett renodlat soloinstrument ur ett harmonikorierat perspektiv där möjligheten att uttrycka kontrapunktiska figurer, kontrasterande stämmor, avancerade harmoniska förlopp och liknande har utretts och också format kompositionen. Det är då uppenbart att andra krav ställs på instrumentet beträffande klang, spelbarhet och stämning.

3.1.2 Stämning och strängval

Den kromatiska nyckelharpan stäms traditionellt (uppifrån räknat) i A C G C vilket kan anses härstamma från silverbasharpans konstruktion. Av naturliga skäl lämpar sig den stämningen bra för traditionellt spel eftersom de flesta låtar är upptecknade i den stämningen. Om man däremot ser till en situation där violinens spelteknik är tongivande eller i fallet om interpretation av folkmusikrepertoar som är avsedda för fiol är det mer lämpligt att välja en renodlad kvinstämning (A D G C) som alltså ligger en oktav över cellons stämning. Min nyckelharpkonsert bygger på denna kvinstämning och har varit avgörande i arbetet för att hitta vägar till mer komplex harmonik av flera anledningar. Dels blir fingersättningen, som annars kan se väldigt olik ut på kromatisk nyckelharpa i traditionell stämning mer likriktad i och med att ett finger kan slå an två parallella nycklar i två rader och därmed spela en kvint vilket ger, likt violinfamiljens instrument, möjlighet att röra sig inom två tetrakord utan att ändra läge men jag upplever också att intervall och tonart hamnar i framkant av komposition och utövande snarare än att musiken bygger på instrumentets grundstämning. I en situation då musik och tonarter moduleras, toner dissonerar mot varandra, melodilinjer rör sig parallellt etc. upplever jag att kvinstämningen lämnar större frihet åt utövaren i och med att fingersättningen är likadan oavsett tonart, läge eller position på sträng.

Jag upplever att strängvalet står i direkt relation till klangideal men också vad utövaren vill ha för tekniska möjligheter till uttryck. I min nyckelharpkonsert har det varit av yttersta vikt att sträva efter en homogen klang över samtliga spelsträngar för att på ett rättvist sätt kunna uttrycka mer harmonikorierad musik. Då också C-strängen (bassträngen) som inte är försedd med nycklar får en avgörande funktion i interpretationen av harmoniska förlopp till skillnad från traditionell repertoar där C-basen i stort sett endast används för att förstärka grundtonen c (benämns inom silverbastradition för att ”doppa” d.v.s. anslå samtliga strängar på en gång) uppstår ett krav på att även denna sträng skall matcha en homogen klang överlag.

Genom århundraden har olika typer av strängar använts och det är att antaga att detta påverkat hur instrumentet låtit på samma sätt som exempelvis violinsträngens utveckling påverkat uttrycksmöjligheten i instrumentet genom olika stilepoker. Sen- och silkessträngar har använts långt bak i tiden, senare silverlindad bassträng (silverbasharpa) och därefter metallsträngar. Den kromatiska nyckelharpan av Eric Sahlström med olika varianter strängas konventionellt med stålsträngar som i stort sett är identiska med cellosträngar bortsett från den ljusaste A-strängen som oftast förr bestod av olindad pianotråd. Vanligtvis förser professionella utövare den kromatiska nyckelharpan med lindad A-sträng, förmodlig-

¹ Vallåtsmodus är sprunget ur kohornets tonala omfång, se Appendix med notexempel.

en för att erhålla större klanglig likhet mellan första och andra sträng men det förekommer också ganska många professionella utövare som håller fast vid den olindade A-strängen. Det går att köpa särskilda specialgjorda nyckelharpsträngar som närmast är att likna vid grön prim för cello² men det är också mycket vanligt att den kromatiska nyckelharpan strängas med cellosträngar vilket ger ett utrymme för att utforska större klangliga möjligheter.

Vad som är intressant att notera sett till detta examensarbete är att mitt strängval kommit att spela stor roll eftersom vissa tekniker som jag var fast besluten att innefatta i kompositionen visade sig vara ytterst beroende av strängval. Det visade sig exempelvis vara mer eller mindre omöjligt att spela dubbelsträngsvibrato på vanliga cellosträngar vilket gjorde att jag var tvungen att byta sträng till volframsträngar på G- och C-strängen där den högre densiteten innebar en tunnare sträng med samma vikt och spänning vilket möjliggjorde vibratospel.

Jag har valt att i någon mening närma mig barockviolinens klang vilket påverkat flera aspekter av mitt instrument, inte minst strängval där fokus framförallt legat på att hitta en homogen klang över alla strängar.

3.1.3 Intonation och dissonansbehandling

Följande exempel illustrerar hur interpretationen är absolut beroende av en utökad spelteknik med utgångspunkt i resonemang som förklarar relationen mellan konstruktion och uttryckspotential. Detta utdrag ur tredje satsen består av ett harmoniskt förlopp där samtliga fyra spelsträngar utnyttjas i ackordbildningen. Parallellt med en primär melodilinje rör sig en annan linje i motsatt riktning för att skapa motrörelse men också för att uttrycka det harmoniska förloppet.



En svårighet som uppstår i detta exempel är hur den begränsade möjligheten att ändra intonation försvårar dissonansbehandlingen. Ett visst mått av intonation går att åstadkomma genom att reglera med vilken kraft en nyckel trycks in men detta ger i praktiken bara små möjligheter och då bara intonation uppåt. Den ökade kraft som anslaget i vänsterhanden då kräver, ett fenomen som går att likna vid det som uppstår vid vibrato, har nackdelen att spelstilen överlag blir innesluten och ansträngd vilket särskilt visar sig i dynamiskt svagare partier.

Det finns ingen direkt ”skola” för hur en nyckelharpa skall intoneras annat än ett antal historiska nedslag och analyser av äldre instrument (Ling, 1967). De byggritningar som är allmänt kända (Bäckströmrutningen, Sören Åhkers ritning etc.) innehåller tabeller över lövställning³ som i regel utgår från 400 mm mensur och i praktiken från den tempererade stämningen. Inom folkmusikaliskt spel finns en antydning till en viss norm men den är starkt knuten till funktionen och musiken. Olika individers spelstil (hur hårt en nyckel trycks in, vilka tonarter man oftast befinner sig i etc.) har stark påverkan på hur nyckelharpan intoneras. Äldre nyckelharptyper såsom silverbasharpa och kontrabasharpa intoneras vanligtvis i de tonarter de oftast spelas i. En silverbasharpa intoneras sålunda utifrån ett C- och G-durorienterat perspektiv och kontrabasharpa efter A, D, G eller efter utövarens preferenser. Detta eftersom bruket av borduntoner (kontrabasharpa är ett renodlat borduninstru-

² Jag har själv varit med och tillverkat strängar på den maskin som används för att spinna nyckelharpsträngar och torde sålunda vara en trovärdig källa i detta påstående.

³ Lövställning betyder vilka positioner som löven (de träbitar som sitter nedborrade i nycklarna och kortar av strängen vid nyckelns anslag) har i förhållande till sadeln. En nyckelharpa grundintoneras (till skillnad från den intonation man kan åstadkomma genom att ändra tryck på nyckeln) genom att lövet medelst så kallad lövnyckel eller ett par starka fingrar vrids likt på en vevlira för att därmed korta av strängen vid olika längd.

ment) kräver att vissa intervall intoneras perfekt mot bordun. Sålunda intoneras ex. C# i ren ters mot A, B i ren ters mot G etc. Vissa intervall innebär ett slags jämviktsläge där hänsyn till en tons flera olika modala funktioner måste iakttagas. En intressant fråga som uppstår i arbetet med kompositionen där jag medvetet valt att driva musiken mot mer avancerade harmoniska förlopp är att den kromatiska nyckelharpan intonation inte alls är lika given. Uppmätta data av äldre nyckelharpor (Ling, 1967) och olika vedertagna ritningar föreslår en historisk orientering och en mall för intonation men i slutändan är det ett val som ligger hos utövaren och instrumentmakaren, i synnerhet när man talar om mer professionella utövare.

När jag tidigare uteslutande spelat svensk folkmusik har jag valt att närma mig rena intervall mot vissa grundtoner även på den kromatiska nyckelharpan. Detta resonemang har då byggts på att C# intoneras rent mot A eftersom den *oftast* uppträder som ters i A-dur. Under kompositionsprocessen har min intonation dragit mot att i slutändan helt närma sig den tempererade stämningen helt enkelt för att mer komplexa harmoniska förlopp kräver en större öppenhet gentemot toners eventuella funktion. Försök har även gjorts med att intonera merparten av tonerna ca 10 cent för lågt för att konstant intonera ”uppåt” men detta visade sig vara praktiskt ogenomförbart då det inverkar alltför mycket på flödet i spelet. Det har heller inte visat sig vara möjligt att intonera i snabba passager på ett vettigt sätt varvid den tempererade stämningen föreföll sig vara mest lämplig att utgå från.

Slutligen finns ytterligare ett problem som uppstår vid intonation under utövande och det är knutet till den rent fysikaliska mekanism som intonation av nyckelharpa innefattar. En högre (eller lägre) ton kan åstadkommas genom antingen reglering av strängens ljudande längd (nyckelns och lövets funktion) eller genom att strängens spänning regleras. Utan möjlighet att under spel ändra lövställningen återstår endast en teknik; att hårt anslå en nyckel för att öka strängspänningen och därmed tonhöjden. Om man betraktar det moment som uppstår mellan nyckel/löv/sträng i förhållande till position på strängen så är det lätt att inse att större kraft krävs för att böja strängen ju närmare sadeln man kommer. Sålunda minskar möjligheten till intonation ju närmare sadeln man spelar.

Vad är det då som inträffar i mötet med exempelvis kontrapunktiska rörelser där intonation är av yttersta vikt för att förmedla ett musikaliskt förlopp? Följande exempel illustrerar hur den lösa strängen G förhåller sig till två olika funktioner, först som grundton i G och kort därefter som ters i E b. Tönen B är i första taktlaget ters i G och leder melodilinjen för att sluta på B b som fungerar som kvint i E b. Samma harmoniska förlopp återkommer och utvecklas sedan.

Svårigheten att nå en bra intonation och därmed också förstärka upplevelsen av dissonanser som löses upp etc. bottnar i den uppenbara oförmågan att spela ett rent klingande G-durackord. B som ju utgör tersen är stämt tempererat och kommer att klinga aningen för högt. När sedan melodin rör sig från B till B b upplevs klangen inte lika falsk. Takt sex i

exemplet spelas genom att ingen lös sträng används och då kommer frågan om intonation i ett annat läge eftersom Bb och F går att medelst nycklarna intonera uppåt för att möta D. Den här typen av problemställningar är mycket vanlig inom nyckelharpspel. Hade det varit fallet om en folkmusik som endast spelas i G dur hade det inte varit svårt att konsekvent sänka tonen B eftersom den mer eller mindre kommer att uteslutande användas som ters i G. Sett till nyckelharpkonserten jag skrivit, eller i det fall man råkar spela med ett piano eller ännu värre dragspel försvinner den möjligheten, i det första fallet eftersom B kommer att ha flera skalpositioner, i det andra eftersom piano och dragspel är tempererade instrument som inte går att intonera.

Låt oss nu återkomma till dissonansbehandling. En möjlighet som uppstod under komponerandet av nyckelharpkonserten var att utnyttja resonanssträngarna under pizzicato samtidigt som en melodi eller liknande spelades arco. Detta visade sig vara ett mycket effektivt verktyg för att bredda möjligheterna till dissonansbehandling. Följande utdrag ur tredje satsen visar hur långa toner spelas med stråken samtidigt som olika intervall, dissonanser som upplöses, slås an med vänsterhandens pekfinger på samma gång.

The image shows a musical score for harp, consisting of four staves. The first staff begins with the annotation 'rubato'. The second staff has 'på löven' written above it. The third staff has 'på resonanssträngar' written below it. The fourth staff has 'på löven' written above it and 'på resonanssträngar' written below it. The score illustrates the technique of playing long notes with the bow while simultaneously striking the strings with the left hand's index finger.

Tekniken är särskilt effektiv när utövaren inte endast utnyttjar lösa strängar. Det kräver dock en omfattande ommöblering i tekniken, nämligen att de toner som anslås med stråken inte spelas på nycklarna utan genom att vänsterhanden, närmande sig leken ovanifrån, med ring-, lång- och lillfinger slår an tonen genom att trycka på löven samtidigt som pekfingeret knäpper på resonanssträngarna. Vänster tumme kommer då att agera stöd genom att greppa leklådans övre kant. Resonanssträngarna, som annars endast förstärker klangen i nyckelharpan, kommer sålunda att spela en aktiv roll med avseende på dissonansbehandling och förmedling av harmoniska förlopp.

3.1.4 Vibrato

I nära relation med resonemanget om intonation står möjligheter och svårigheter att utnyttja vibrato. Enda sättet att åstadkomma vibrato är genom att variera trycket på nycklarna. Även här uppstår problem som är knutna till momentet nyckeln utövar på strängen. Det svåra med att utnyttja vibrato visar sig framförallt i dynamiskt svagare partier, i synnerhet vid låg stråkhastighet då det är stor risk att den relativt kraftiga fysiska rörelse som vibrato erfordrar påverkar tonkvaliteten eftersom hela instrumentet kommer i gungning. Eftersom det inte finns något naturligt mothåll för nyckelharpan i uppåtgående rörelse (den bärs upp av axelband eller i mitt fall av ett stativ) kommer således stråkens isolerade rörelse mot strängen att rubbas vilket orsakar förändring i tonens karaktär. Jag betraktar därför tekniken som ett givande och tagande. Ibland vinner interpretationen av att använda vi-

brato, i synnerhet då det utnyttjas som ”stödvibrato” under långa toner på två strängar och i det fallet kan det vara värt att stråklödet påverkas. I andra fall så kräver interpretationen mycket väldefinierade toner där stråktekniken är absolut avgörande och då kan det vara värt att prioritera bort vibrato.

3.1.5 Tremolo

I synnerhet fjärde satsen i min nyckelharpkonsert innehåller flera långa partier med tremolo vilket är en teknik som inte är särskilt vanlig på nyckelharpa, inom traditionellt spel mer eller mindre obefintlig. Det visade sig dock inte vara så självklart som jag från början trodde. Betrakta följande utdrag ut fjärde satsen.

The image shows a musical score for harp, consisting of five staves. The first staff begins with a dynamic marking of *ff* and includes markings for *sfz* and *sfz*. The second staff has a *fff* marking. The third staff is marked *subito p*. The fourth staff has a *cresc.* marking and ends with a *ff* marking. The fifth staff is marked *cresc.* and features a tremolo pattern.

Vad är det som gör att violinens eller cellons tremoloteknik inte är direkt överförbar på nyckelharpa?

Allt stråkspel kan sammanfattas i ett resonemang om vikt, densitet och kraftöverföring. En sträng med viss tjocklek är spänd och utövar dragkraft i stränghållare och stämkrav men även tryckkraft mot kroppen via stallet vilken sedan förbinds med botten via ljudpinnen. Sålunda kommer locket i svängning genom att strängens vibration fortplantar sig genom stall och ljudpinne. Stråkens uppgift är att sätta igång strängen via friktion. I detta sammanhang är stråkens längd, tagelmängd och valvkonstruktion avgörande för att nå ett optimum i förhållandet utövare/stråke/sträng/instrument/klang. Om man analyserar nyckelharpans förutsättningar med utgångspunkt i enkla fysikaliska resonemang stöter man på flera problem som förklarar varför tremolo är en svår teknik, i synnerhet vid anslag av fler än en sträng. Det finns många sätt att stränga en nyckelharpa vilket berörs mer ingående men det är särskilt intressant när man analyserar instrumentets tekniska möjligheter utifrån tremolo. Tremolo betecknar snabba stråkmönster av samma ton och det som gör tekniken svår på nyckelharpa är det, något oegentligt, missförhållande som råder mellan stråke, sträng och instrument. Nyckelharpans tjocka strängar med relativt kort mensur sett till att det är samma strängar som används till cello vilken har en betydligt längre mensur är ibland svårt att få att vibrera, i synnerhet de grövre strängarna (G- och C). Utöver detta så finns också problemet med stråken vars längd och därmed också vikt begränsas av spelställningen vilket gör det ännu svårare. För att förklara detta resonemang kan sägas att det är lättare att spela tremolo med en längre och tyngre stråke. Konsekvensen blir att det är väldigt ansträngande eftersom utövaren måste kompensera för tjockare strängar och kortare stråke med större arbete, något som visat sig vara ofördelaktigt inte minst i längre passager. Då jag använt tremolo så är avsikten att åstadkomma ytterst tonstarka (*forte*, *furioso*) figu-

rer på två tjocka strängar vilket gör det hela än mer svårspelat. Det faktum att spelställningen också begränsar möjligheten att utnyttja hela armens vikt skapar svårigheter att under längre perioder spela tremolo eftersom det helt enkelt blir för ansträngande.

Tremolo är den teknik som krävt mest arbete under instuderingen av min nyckelharpskonsert, vilket också öppnat upp för en djupare reflektion över spelteknik i allmänhet. Svårigheten att använda tremolo var en starkt bidragande orsak till att jag var tvungen att se över mitt strängval. Rent teoretiskt borde en tunnare sträng med liknande klangbild som de volframsländade cellosträngarna innebar göra det lättare att spela tremolo vilket också var fallet i praktiken.

3.2 Stråkteknik och spelställning

3.2.1 Historia och utveckling

Att stråktekniken är av avgörande betydelse för all interpretation på stråkinstrument är knappast någon nyhet. I tidigare avsnitt har jag resonerat kring fysikaliska förutsättningar hos nyckelharpan som sammantaget ger instrumentet dess klang och spelpotential. Vad är då stråkens roll och begränsningar i detta avseende och vad skiljer stråktekniken från konventionell stråkteknik hos violinfamiljen? Om man ser till äldre nyckelharptyper och stråkar (Ling, 1967) kan man som utövare dra slutsatsen att konstruktion naturligtvis står i relation till spelteknik och repertoar. Äldre nyckelharpstråkar (kontrabas, silverbas) är ofta mycket långa, ytterst välvda samt ej försedda med froschskruv. Taglet spänns då genom ett tumgrepp där hela froschen fattas med handen ungefär som ett barn håller en sked. Om man ser till silverbasharpan, vars spelteknik ofta innebär att samtliga fyra spelsträngar anslås, får denna stråkkonstruktion en viktig betydelse för nyckelharpan utljud. Stråkens konstruktion verkar därmed ur ett neutralt perspektiv både stimulerande och hämmande på det konstnärliga uttrycket. Med andra ord går det att fläska på över alla strängar men det blir svårare att spela gracilt och vackert på bara en.

3.2.1 Min stråkteknik

Jag har valt att använda en specialbyggd stråke som närmast är att likna vid en avkortad barockviolinstråke i ormrä (snakewood) vilket ger vissa speltekniska fördelar. Bland annat innebär den ökade tyngden i jämförelse med många stråkar möjlighet att kontrollera tonen bättre, i synnerhet när det gäller långa toner i svaga partier.

Vad som är viktigt att poängtera för att återkoppla till relevanta frågeställningar är att jag under instuderingen av min examenskonsert kom till insikt att den konventionella stråktekniken inte räckte till för att uttrycka den musik jag eftersträvade. Ett sådant mycket tydligt exempel är när man betraktar högerarmens rörelse och position i förhållande till nyckelharpan. Det finns en norm inom nyckelharpspel i fallet om den kromatiska nyckelharpan som exempelvis säger att högerarmens armbågsled skall vila fixerad mot stränghållaren och att rörelse i överarmen inte är att föredra. (Jag har ännu inte, trots att jag försökt bibehålla ett någorlunda öppet sinne, förstått varför) Sålunda begränsas stråkens totala rörelse till underarmen vilket i relation till nyckelharpan spelställning innebär att vissa kompromisser måste iakttagas. Exempelvis så går det inte (om man inte har extremt långa armar eller väldigt långa händer) att låta stråken löpa parallellt med stallet under hela stråkrörelsen i ned- och uppstråk när man närmar sig stråkspetsen och vanligt är därför att kompensera för detta genom att låta vinkeln mellan stråke och stall öka. Eftersom jag hade ett mycket tydligt mål med hänsyn till dissonansbehandling att hitta en spelstil som innebar ett väldefinierat stråk över två strängar där båda strängarnas ljudande toner fick ha lika stor betydelse var jag tvungen att ändra min spelteknik.

Det är lätt att jämföra nyckelharpan med violinen, mycket eftersom de klingar i samma register och traditionellt rör sig inom samma repertoar. Det är också vanligt att mer oinsatta

intressenter gärna definierar nyckelharpan som en violin med nycklar (det gamla uttrycket i Agricola; "Slüssselfidel", franskans violon á clé, den synnerligen oegentliga engelska "key fiddle" etc (Ling, 1967)). Det är också ett faktum att jag under instuderingen av min examenskonsert strävat efter att närma mig violinens uttryck. Mycket finns att lära ur jämförelsen mellan violin och nyckelharpa; i synnerhet om man betraktar stråkens rörelse. Violinstråken utnyttjar utövarens fulla potential i högerarmen vilket gör det möjligt att hitta ett bra flyt vilket inte alltid är lika lätt på nyckelharpa. Dels så befinner sig strängarna i en annan vinkel gentemot stråkarman vilket inte utnyttjar armens egen tyngd lika effektivt men det är också ett faktum att stråken är betydligt kortare. Om man visualiserar ett diagram över stråktryck, hastighet och närhet till stallet så kan vi likna ytan vid instrumentets uttryckspotential. Jag upplever att denna yta, potentialen, är mycket mindre och marginalerna mycket snävare om man jämför nyckelharpan med violinen. Det krävs sålunda mer tryck för att få en stark ton samtidigt som de tjocka strängarna kräver en viss hastighet, tagelmängd osv vilket i slutändan leder till vissa svårigheter som är värda att diskutera. Jag upplever därvid att det största hindret för en fullständig ton är det i grunden oproportionerliga förhållandet mellan stråke, mensur och sträng.

För att anknyta till frågeställningarna i examensarbetet kan följande sägas. För det första är det intressant att reflektera över hur stråkens möjligheter och begränsningar påverkar komposition och interpretation. För det andra är det än mer intressant att reflektera över hur mitt arbete med att bredda nyckelharpan uttryckspotential har bidragit till att driva på stråkteknikens utveckling. En svårighet som direkt uppstod invid interpretationen av nyckelharpkonserten var tonkvalitet över längre stråk. Den ökade tonvikt på väldefinierade toner, i synnerhet när fler än en sträng var inblandad, ställde större krav på och förändrade den teknik jag kom att använda i jämförelse med traditionell folkmusik. Jag upplever följande faktorer som mest tongivande,

- Längre dynamiska förlopp ställer ökade krav på större kontroll av stråkens rörelse.
- Den tydliga tonvikten på harmonikens förmedling innebär svårigheter att parallellt med ackordspel också uttrycka en melodi och ett dynamiskt förlopp.
- Vid dubbelsträngspel, som i nyckelharpkonserten är mycket vanligt förekommande, innebär strängarnas mycket olika fysikaliska förutsättningar med avseende på tyngd och tjocklek problem med stråktekniken. Att problemet inte lika ofta uppstår inom folkmusikspel kan ha att göra med att dubbelsträngspel inte på långa vägar är lika utvecklat.
- Stråkens längd, eller snarare avsaknad av längd och vikt, komprimerar den fysikaliska spännvidden av stråkens uttryckspotential.
- Sammantaget innebär ökade krav på stråkens teknik att hela spelställningen ifrågasattes vilket också möjliggjorde en friare stråkteknik.

Vad kan då egentligen sägas om konkreta skillnader som uppstått i arbetet med min nyckelharpkonsert? Det första som kommer på tal och förmodligen också det viktigaste är att jag var tvungen att hitta en spelstil som gav större frihet. De förändringar som jag kom att göra i och med att jag konstruerade ett stativ som bar upp nyckelharpan (till skillnad från det vanligtvis förekommande axelbandet) medgav en stråkteknik där hela tagellängden kunde löpa parallellt med stallet på ett avslappnat sätt vilket jag också upplever som den viktigaste beståndsdel i att lösa problemen jag ovan beskrivit.

3.2.3 Spelställning

Det finns ett tydligt samband mellan stråkteknik och spelställning och därmed också i slutändan uttryck och musikalisk potential enligt min åsikt. Traditionellt hålls nyckelharpan upp av ett axelband som fästs i hals och stränghållare. Axelbandet vilar sedan på nacken på utövaren. Nyckelharpan hålls i position genom att den trycks mot kroppen (spänns upp mellan nacken och revbenen på höger sida hos en högerspelare)⁴. För att upprätthålla denna spelställning låter utövaren höger arm vila på stränghållaren och spänna upp harpan mellan

⁴ Som en kurios detalj kan nämnas att det inte är helt ovanligt att flitiga nyckelharpister efter många års gnidande får en grop mellan revbenen där nyckelharpan brukar vila.

kropp och nacke. Det ser ungefär likadant ut vid stående och sittande spelställning. Det finns också varianter såsom selar och dylikt som alla åsyftar att reducera det enorma tryck som blir på nacken vilket orsakar smärta och obehag hos många utövare.

Jag upplever flera problem med denna traditionella spelställning. Främst så är axelbandet i vägen för stråken, i synnerhet om man önskar låta stråken löpa parallellt med stallet. Jag upplever också att trycket över nacken samt det faktum att högerarmen måste låsa fast nyckelharpan i rätt läge begränsar den fysiska uttrycksmöjligheten icke desto mindre om man ser till ett någotsånär avslappnat spelsätt. Återigen vill jag återkoppla till syftet med detta examensarbete; interpretation och dissonansbehandling. Under mitt arbete har jag kommit fram till att klara nackdelar finns utifrån dessa hänsyn. För det första så anser jag det onaturligt att konstant låsa fast stråkarmen eftersom det omöjliggör total kontroll över stråken och hämmar flödet vilket är synnerligen betydelsefullt när det kommer till dissonansbehandling och uttryck av harmoniska förlopp. För det andra så upplever jag att det totala uttrycket blir låst eftersom brösttryggen blir så fixerad vilket ställer till problem framförallt när det gäller att uttrycka harmoniska och tematiska förlopp med större periodicitet. Det kan också sägas att totallängden (mellan 28 och 30 minuter) av min examenskonsert samt vissa tekniker såsom tremolo absolut omöjliggjorde det för mig att anta den traditionella spelställningen, det var helt enkelt för jobbigt. Jag motiverade därför en grundläggande förändring i hur nyckelharpan bärs upp och spelas, instrumentet är ju uppenbarligen inte konstruerat för att spela så komplex musik under så lång tid även om det är väldigt individuellt utövare emellan. Min lösning, som också kom att spela en avgörande roll för uttryck och interpretation, var att konstruera ett stativ som står på golvet framför utövaren som då sitter. Stativet håller upp nyckelharpan framme och låter den balansera i ett tryggt läge på utövarens högra sida. Detta öppnade många nya möjligheter. Framförallt möjliggjorde det för mig som utövare att överhuvudtaget kunna spela så länge utan att få fysiska problem men den största vinsten var att min fysiska kommunikation med uttrycket och musiken blev djupare. Jag kunde nu hitta stråktekniken där stråken löper parallellt med stallet och vänsterhanden kunde slå an nycklarna på ett avslappnat sätt. Jag upplever också att hela kroppen kunde integreras i interpretationen på ett annat sätt, likt en pianist eller violinist som kan använda hela kroppen som ett plastiskt organ som hjälper och förstärker interpretationen, i och med att min överkropp var helt fri och rörlig utan någonting som hängde, spändes fast eller monterades på överkroppen. Utan erfarenhet av nyckelharpspel kan detta förefalla trivialt men så är absolut inte fallet. För mig har ifrågasättandet av den traditionella spelställningen varit det absolut viktigaste motivet för att dra tydliga paralleller mellan tekniska förutsättningar och möjligheten till en variationsrik interpretation av ett stycke.

3.3.1 Om notationsarbete och nyckelharpa

Om man ser till folkmusik överlag så har notationskonstens möjligheter och brister med största sannolikhet spelat en avgörande roll i att förmedla det som vi idag betraktar som tradition. En avgörande del av det material som utgör den svenska folkmusiktraditionen består av uppteckningar, mestadels från slutet av 1800-talet. Parallellt med den gehörstraderade musiken som kan antagas ha förmedlats via spelmän har alltså den noterade musiken samexisterat. Det finns ett antal uppenbara svårigheter att notera folkmusik. Dessa svårigheter, i korthet, rör bland annat tonalitet (kvartstoner, modus etc), rytmik (asymmetrisk puls, agogik etc) och spelteknik (stråkteknik, ”sväng”, ornamentik, klang). Grundförutsättningen för att notera min nyckelharpskonsert var, med hänsyn till min folkmusikbakgrund, att min spelteknik innefattade många beståndsdelar som inte filterats genom den västerländska notationskonsten och därmed var svåra att förmedla i notskrift. Utöver detta uppstod många svårigheter att beskriva de nyvunna tekniker som jag ”uppfunnit” i notation.

Ett exempel som tydligt synliggör detta är avsnittet i tredje satsen med långa toner (exemplet under rubriken intonation) anslagna av stråken parallellt med pizzicato på resonanssträngarna. Återigen är vi tillbaka i frågeställningen som rör interpretation och komposition. Förutsättningen är att materialet är såpass komplext att det måste noteras av rent minnestekniska skäl samtidigt som det innefattar nyanser och tekniker som är ytterst svåra att förmedla genom notationskonst. Utgör då notationspråket en begränsning av interpretat-

ionsmöjligheten och kompositionen? För att lösa detta försökte jag hitta ett sätt att kombinera text och noter som skulle innebära störst möjlighet att förmedla musiken. Beträkta följande avsnitt med tonvikt på notvärde och harmonik. Den som spelar nyckelharpa vet att det är fysikaliskt ogenomförbart att med stråke spela exakt det som står i noterna. Det går helt enkelt inte att spela halvnoter på två strängar samtidigt som en tredje sträng uttrycker en melodi (förutsatt att en ”vanlig” stråke och nyckelharpa används till skillnad från en äldre stråktyp som faktiskt kan slå an alla strängar). Notationen har här skett med tonvikt på att förmedla melodin och det harmoniska förloppet.

Det bör sägas, som kommentar till att jag i detta examensarbete använt utdrag ur min nyckelharpkonsert, att notationsarbetet inte i nuläget är färdigt. Den noterade version som nu existerar tjänar det primära syftet som minnesteknik i min egen instudering av materialet. Nästa steg, att på ett effektivt sätt förmedla musiken till tredje part, är ännu inte taget vilket också beror på i svårigheten att notera musik för nyckelharpa på ett läsbart sätt.

3.3.2 Kompositionsprocessen - nyckelharpans tekniska förutsättningar

Den begränsade verktygslåda som mitt komponerande utgjorts av består i korta drag av de intervall som går att spela (lösa strängar inräknat) på en eller flera strängar samtidigt under begränsning av vänsterhandens fysikaliska möjlighet att trycka in nycklar. Vidare liknar stråkföringen i det avseende att maximalt (i allra flesta fall) två närliggande strängar kan anslås samtidigt. I övrigt finns konventionella stråktekniker såsom tremolo, arpeggiando och liknande att tillgå. Flageoletter kan spelas med stråken, genom alteration av hur hårt en nyckel trycks in samt genom anslag på strängen med vänsterhandens fingrar. Det går också i vissa lägen att korta av strängar direkt med vänsterhandens fingrar (glissandot i sista takten, tredje satsen). Det teoretiska tonmaterial som min nyckelharpa i teorin genom anslag av nycklar kan åstadkomma (borträknat flageoletter) illustreras nedan.

Ett viktigt delmål i mitt kompositionsarbete har varit att genom att angripa instrument, musik och inlärningsstruktur ur en ny synvinkel kunna vinnlägga större kunskap om nyckelharpans speltekniska och interpretationsrelaterade möjligheter. När jag började komponera min nyckelharpkonsert befann jag mig en situation där mina speltekniska redskap mer eller mindre endast utgjordes av den traditionella nyckelharptechniken.

Till en början skedde mitt komponerande uteslutande vid pianot och pappret. Det arbe-

tet syftade till att "nollställa" de tekniska förutsättningar jag hade och bryta invanda mönster som annars lätt uppstår om man "bara sätter sig och spelar". Genom detta strikt teoretiska arbete, där jag bland annat inventerade vilka intervall som var praktisk möjliga att spela samtidigt på olika strängar och vilka harmoniska förlopp de skulle kunna åstadkomma, skapade jag succesivt ett förhållningssätt till speltekniken. Efter en period av att sedan testa kompositionen i praktiken på mitt instrument skapade jag mer och mer de speltekniska förutsättningar som krävdes för att jag någorlunda fritt skulle kunna komponera mer "neutralt" på nyckelharpan.

Allt eftersom nyckelharpkonserten tog form blev jag mer medveten om var mina speltekniska gränser gick vilket ledde till att jag mot slutet hade etablerat en helt ny bild av hur jag spelade. Detta medförde att jag kunde låta instrumentet börja tala mer i kompositionerna. Denna tekniska frigörelseprocess, där varenda invariant ornament och varje vanemässigt stråk belystes, gjorde det möjligt för mig att utforska nya tekniker och därmed bredda mitt totala uttryck och min interpretationsförmåga.

4. Reflekerande analys

4.1 Inledning

Det är naturligt att vetenskapligt arbete rimligen bygger på den kunskapsmängd som vid tiden för arbetet är rådande, likväl som att den sammanlagda skrivna kunskapen bildar den vetenskap som arbetet har sin utgångspunkt i. I fallet om detta examensarbete har jag kommit att fokusera mycket på nedtecknande av och reflektion över traditionella och nyvunna nyckelharptechniker. Varför ett så stort fokus på tekniska detaljer i ett examensarbete med mål att diskutera interpretation och komposition? Under arbetets gång, såväl beträffande mitt komponerande som skrivandet av detta examensarbete, har jag kommit fram till att en inventering och språklig bearbetning av vad nyckelharpa och dess därtill knutna teknik är kan anses vara av största vikt. De frågeställningar jag stipulerade visade sig vara beroende av en språklig miljö beträffande teknik som jag inte lyckats finna i relevant litteratur.

Genom många år av studier i folkmusik, såväl praktiska som litterära, tycker jag mig ha sett en tendens att traditionstanken inom svensk folkmusik kan ha en negativ inverkan på det individuella uttrycket och möjligheten att arbeta mer kreativt som musikutövare. Genom att konservera vissa tekniker (speciella stråkmönster såsom rullstråk etc.), sångstilar, ornament och låttyper stängs ofta dörren till andra kulturyttringar. För att skapa en förnimmelse av en subkultur hävdar man att dessa karaktäristiska drag är särskilda och speciella och låser därmed pedagogik och arrangering till ett ramverk som i slutändan leder till likriktning av undervisning och utövande vilket lägger grunden för en normstruktur. Det är i denna punkt som frågan ”Hur kan nyckelharpans tradition och normstrukturer knutna därtill ha utvecklats och begränsat konstruktion och spelteknik?” börjar ta form och också bli relevant. Grundat på min egen erfarenhet som musikutövare vågar jag påstå ett stort mått av begränsning finns. Ett sådant resonemang rör exempelvis spelställningen. Varför har det etablerats en mer eller mindre allmängiltig stråkteknik som uppenbarligen har vissa nackdelar? Det går härvidlag att antaga att den *tradition* som nyckelharpan är förknippad med utgjort det ramverk som begränsat instrumentets utveckling. Liknande jämförelser går att göra med de historiska nedslag jag nämnde tidigare i mitt arbete. Sett till instrumentets konstruktion är det lätt att inse att nyckelharpan utvecklats sida vid sida med musiktraditionen rörande stämning, antal nycklar och liknande. Idag, då folkmusiken lever samtidigt som den konserverar ett gammalt material så uppstår frågan hur vår tids ideal kan forma instrument och spelteknik. För att återigen anknyta till det egna kompositionsarbetet så är det viktigt att nämna att den traditionella teknik jag burit med mig också naturligtvis har haft mycket positiva effekter på det konstnärliga resultatet. Det är härvid intressant att reflektera över vad som hänt med den västerländska konstmusiktraditionen om man inkluderat många av de folkliga tekniker, ornament och liknande som finns.

Frågan dyker naturligtvis upp, vilket inte är främmande för mig som utövare av svensk folkmusik såväl som andra genrer, huruvida avsaknaden av skrivna källor och en pedagogik som i praktiken endast är knuten till en mästare – elevsituation som en konsekvens av det knapphändiga skrivna kunskapsmoln en genre borde innefatta, begränsar uttrycket och potentialen hos en utövare. Den genre som kan kallas för folk- och världsmusik blir utan definitioner, skrivna källor och läromaterial lätt en scen där katten kan dansa runt den heta gröten och utövare ohämmat kan skapa en synnerligen exkluderande norm för hur musiken skall spelas. Jag är fullständigt övertygad om att arbetet med att inventera teknik och utmana rådande ideal beträffande vad som definierar ett instrument spelar en avgörande roll för att öppna upp musik och interpretationsmöjlighet för ett mer personligt och inkluderande uttryck. Genom detta resonemang, hur skrivandet av tekniker och hur de i notskrift och text förmedlas, upplever jag att titeln på examensarbetet – interpretation och dissonansbehandling på kromatisk nyckelharpa kan anses vara existensberättigad.

4.2 Om det musikteoretiska ramverket

För att besvara, analysera, utveckla och ifrågasätta interpretation har jag under hela mitt kompositionsarbete med nyckelharpkonserten valt att ansluta mig till den västerländska konstmusikens teoretiska ramverk av olika anledningar. Ofta, inom folk- och världsmusik, står den klassiska musiken i motsatsrelation till det så kallade liberala, inkluderande och fria uttryck som folk- och världsmusiken skulle innefatta. För att låsa en genre, för att skapa en känsla av autenticitet och subkultur används isolerade tekniker och begrepp för att bygga definitioner och därmed också både synliga och osynliga barriärer mot andra musikstilar. Genom att öppna dörren till traditionen stänger man också det personliga uttryckets fönster. Det är här viktigt att reflektera över innebörden av ramverk i förmedlingen av teknik etc. Det är ofrånkomligt att olika ramverk tjänar olika syften hos olika utövare. För mig har mötet och kontaktytan mellan den till stor del gehörstraderade nyckelharptraditionen och den västerländska konstmusiknormen inneburit en möjlighet att frigöra och öppna upp mitt uttryck. På samma sätt är det naturligtvis att antaga att det ramverk som jag betraktar som en konstnärlig tillflyktsort för en annan utövare innebär samma läsning som jag pratar om beträffande folkmusiken. Talar man inte om hur en dansare skall hålla sina tummar för att definiera det han gör som geografiskt korrekt så talar man om hur en sedan sekel framliden orgelvirtuos registratur skulle påverka och eventuellt begränsa hur en enskild individ idag interpreterar hans musik. Eftersom båda dessa uppenbart smått absurda fenomen utan tvekan existerar så är sambandet mellan spelteknik, instrumentkonstruktion och interpretation inte svår att motivera.

Jag är medveten om att jag i samma stund som jag tecknar ned mitt resonanssträngspizzicato och den interpretation jag är förtrogen med på papper också har utelämnat en stor del av vad jag vill säga musikaliskt likväl som att notationen och det musikteoretiska ramverket som föranlett teknikens tillblivelse spelat en stor del för min musikaliska frigörelse. Det är en balansgång man aldrig kommer ifrån som utövare och tonsättare men också en vidare fråga som jag dessvärre måste lämna öppen.

4.3 En återblick över frågeställningar

Då jag började skriva detta examensarbete var jag besluten att försöka skapa ett källmaterial för analys med utgångspunkt i mitt eget kompositions- och interpretationsarbete. Många saker kan sägas huruvida det målet har uppnåtts eller inte. En viktig fråga som uppstår är var gränsen går för att börja diskutera relativt djupa begrepp som interpretation och uttryck. Det kan verka som att jag glidit ifrån mina frågeställningar genom att fokusera på teknik. Betänk då följande. Nyckelharpan är och kommer förmodligen alltid att vara ett instrument som är starkt knutet till mekaniska förutsättningar.

Jag brukar allt som oftast likna ett musikinstrument vid ett filter som verkar mellan den konstnärliga idén, målet med en interpretation, och det ljudande resultatet. Olika instrument har av naturliga orsaker olika svårigheter och när det gäller nyckelharpa upplever jag som utövare att den största svårigheten ligger i den primära begränsning som nyckelharpan blotta konstruktion innebär. En rad faktorer jag redovisat (intonation, spelställning, stråke, konstruktion etc) fungerar som en läsning för mitt musikaliska uttryck. Genom att reflektera över och inventera de tekniska förutsättningar och utmaningar som styrt och begränsat mig kommer jag också närmare förståelsen för mina konstnärliga uttrycksmöjligheter.

- Hur, med utgångspunkt i egna kompositioner, kan man arbeta med dissonansbehandling och harmoniska förlopp på ett begränsat instrument som nyckelharpa?

När jag blickar tillbaka på det teoretiska material som jag inhyst i detta examensarbete så vill jag påstå att en stor del av mitt mål att utöka nyckelharpan spelteknik uppnåtts till viss del. Då jag började komponera, vilket jag tidigare beskrivit, skedde detta på olika sätt men resultatet oavsett metod blev att jag faktiskt lyckades närma mig mer avancerade harmoniska förlopp och tematiska strukturer. I detta avseende spelade det undersökande arbete som jag gjorde med tonvikt på spelteknik stor roll. I det första planet, på kompositionsstadium lade jag ned väldigt stor möda på att försöka hitta ett generellt kompositionstekniskt sätt för att uttrycka harmonik med hjälp av nyckelharpan begränsade verktygslåda. I detta

arbete föddes många idéer om exempelvis dissonansbehandling och liknande. När jag sedan övergick till att tolka musiken jag komponerat uppstod andra svårigheter där jag bland annat upptäckte att min tekniska förmåga inte räckte till. Den röda tråden genom detta arbete bottnade i ovan stående fråga och det är också huvudsakligen resultatet av det undersökningsarbetet som utgjort faktadelen i detta examensarbete.

Ytterligare ett exempel som motiverar teknikinventeringen finns i exemplet om pizzicato-spelet tillsammans med långa toner à arco. Det är inte särskilt nydanande eller speciellt att utnyttja de tolv resonanssträngar som nyckelharpan är försedd med på ett aktivt sätt. Liknande exempel finns bland annat i Sven-Erik Johanssons nyckelharpkonsert för stråkorkester. Funktionen, det användbara verktyget, uppstår när tekniken sätts in i en harmonisk kontext och därmed spelar en avgörande roll för interpretationen. För egen del innebar resonanssträngpizzicato en möjlighet att bredda harmoniken tillsammans med arcspel och det var inte förrän jag ”uppfann” speltekniken med att anslå löven ovanifrån som pizzicato-tekniken kom att blomma ut till fullo. Vad som härvid bör tilläggas är att det slutgiltiga resultatet är en kombination av olika processer som införlivat varandra med mål att utöka möjligheten till dissonansbehandling. Den tekniska utvecklingen har därmed varit beroende av kompositionen, det musikteoretiska perspektivet, interpretationen och vice versa.

- Hur påverkar nyckelharpan speltekniska förutsättningar interpretations- och kompositionspotentialen?

För att besvara denna fråga har jag genom analys av mitt egna material och reflektion kring min tekniska utveckling och härkomst försökt sammanställa en bild av de speltekniska förutsättningar som råder för nyckelharpa. Genom att nu blicka tillbaka kan följande sägas.

För det första så upplever jag som utövare att skillnaden mellan en tillgång och en begränsning ofta skapas hos interpreten eller kompositören. De tekniker jag inventerat har samtliga beskrivits ur en kritisk synvinkel där ofta avsaknaden av uttrycksmöjlighet varit tongivande. Detta kommer sig naturligt av min ambition att bryta mig ur den klangvärld som nyckelharpan är förknippad med. Den traditionella tekniken kommer då på kant och ifrågasätts. Vad som är intressant att nämna är att det också finns många möjligheter som gör just nyckelharpan till ett, trots min stundom väldigt stringent hållning, synnerligen kompetent instrument. Det är exempelvis möjligt att utnyttja de tolv resonanssträngar som finns. Likväl är det lättare att spela rent absurda dubbelgrepp på en nyckelharpa än en violin eftersom nästan hela handens fulla bredd kan utnyttjas. Vad jag kommit fram till genom att analysera min teknik är att nyckelharpan med en annan förutsättning hos interpreten gör sig mycket bra som ett harmonikorierat instrument även om det perspektivet inte är särskilt vanligt inom nyckelharpan traditionella spelteknik.

En svårighet finns dock, som är mycket svår att bygga bort, och det är problemet att modulera tonarter. Betrakta exemplet som återfinns i avsnittet om intonation. Den G-dur orienterade harmonik som till en början uppstår är ett ”säkert kort” på nyckelharpan. Skulle man däremot få för sig att ansluta sig till den mer traditionella sonatformen med sina modulationer så blir det plötsligt svårt att spela samma sak i en annan tonart. Detta faktum har i alla högsta grad påverkat resultatet av min komposition. Jag hade varit nöjd om det gick att låta olika temata moduleras och återkomma i olika tonarter men det har visat sig vara problematiskt. En uppenbar lösning av detta problem som uppstår vid reflektion kring mitt arbete är att fler nycklar, framförallt på den mörkaste strängen som ju inte har några, skulle kunna lösa detta problem. För att lämna denna fråga öppen inför kommande undersökande arbete om nyckelharpan potential kan sägas att det inte är så självklart att bara lägga till fler nycklar som det kan verka sett utifrån instrumentmakarens perspektiv. I de högre registren på D-strängen (2:a strängen) klarar inte nyckeln av momentet som uppstår vid på ett bra sätt vilket gör att tonen spricker och att dessutom lägga till en fjärde rad för att förse basssträngen med nycklar skulle ytterligare äventyra mekaniken i och med att leklådan skulle bli för hög, momentet för stort och så vidare i en spiral som för tankarna till en reflektion om att nyckelharpan konstruktion historiskt naturligtvis skulle ha begränsats av rent fysikaliska orsaker. Dessa fysikaliska tillgångar och begränsningar är i slutändan avgörande för interpretation och dissonansbehandling i en nutida kontext. I denna kontaktyta, mellan det begränsande och det öppensinniga, uppstod och uppstår musik och utveckling.

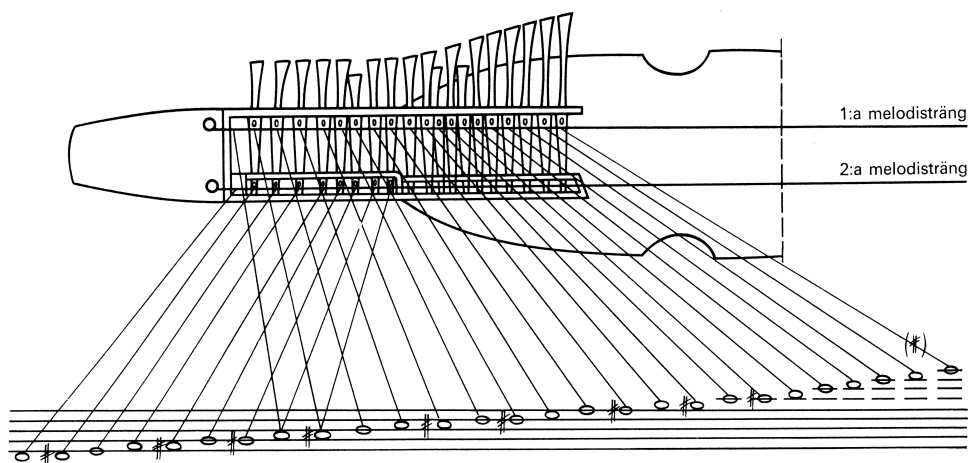
5. Källförteckning

Ling, J. (1967, 1979). *Nyckelharpan*. Lund: Berlings

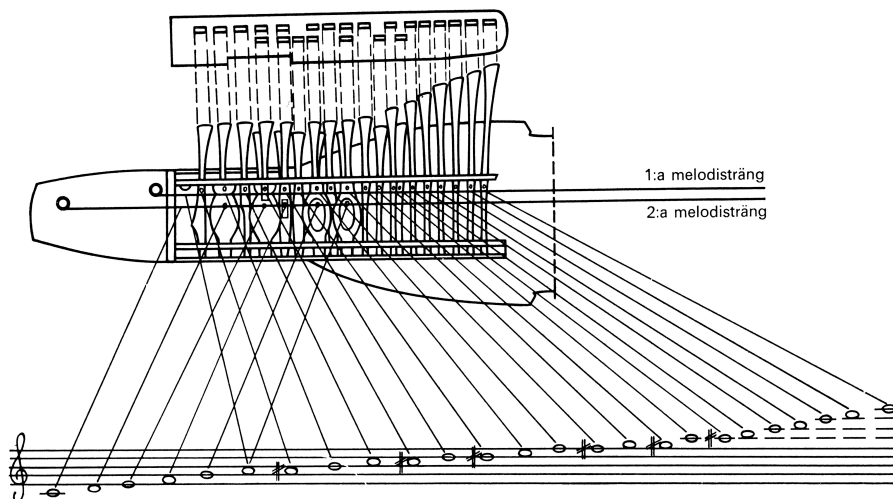
Appendix 1

Schematiska bilder över tonomfång hos olika nyckelharp-typer

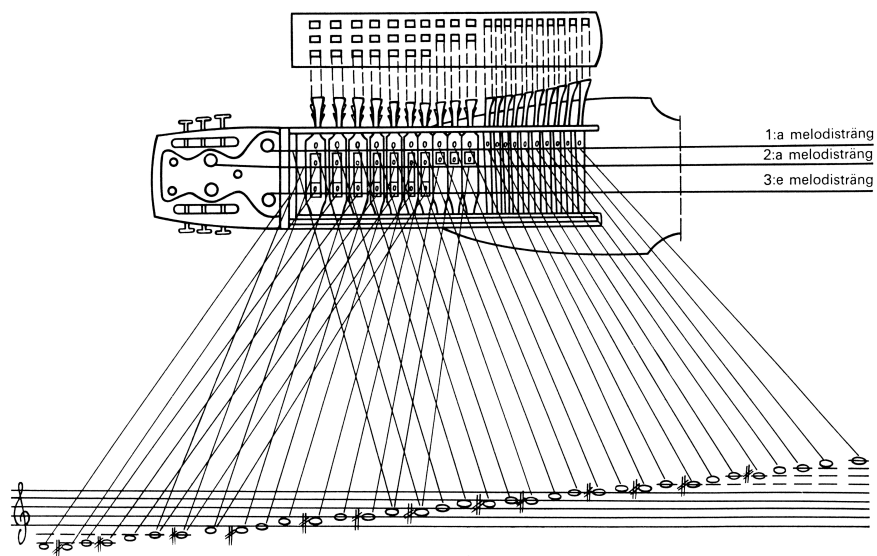
Kontrabasharpa



Silverbasharpa



Kromatisk nyckelharpa stämd enligt tradition ACGC (till skillnad från den jag använder som stäms ADGC)



Bilderna är hämtade med tillstånd av författaren ur Jan Lings doktorsavhandling "Nyckelharpan" från 1967.

Appendix 2

För att få en lättare orientering i traditionell nyckelharpreper-toar är här bifogat notexempel på ett antal representativa låtar.

Exempel på vallåtsmodus (d-moll)

7

Exempel på representativ traditionell kontrabasharpreper-toar

6

11

Exempel på representativ traditionell silverbasharpreper-toar

Exempel på representativ traditionell repertoar för kromatisk nyckelharpa

Andakten

Erik Sahlström (Uppland)

$\text{♩} = 60$

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a repeat sign. The second system features a double bar line with repeat dots. The third system concludes with a final double bar line and repeat dots. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as accidentals like sharps and naturals.