



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

INLÄRNINGSG-
VÄGEN

TILL

KONSERT-
MÅLET

Emelie Birgersson

**Examensarbetet inom konstnärliga kandidatprogrammet i musik
Klassisk inriktning
Vårterminen 2013**



Examensarbete inom konstnärliga kandidatprogrammet i musik, inriktning klassisk

15 högskolepoäng
Högskolan för Scen och Musik, Göteborgs Universitet
Vårterminen 2013

Arbetets titel:

Inlärningsvägen till konsertmålet

Författare:

Emelie Birgersson

Handledare:

Einar Nielsen

Examinator:

Lena Dahlén

Abstract

Jag har valt att undersöka hur man som pianist på ett hållbart och effektivt sätt, når ett konsertfärdigt resultat på utsatt tid.

Jag har med hjälp av en processdagbok undersökt, analyserat och reflekterat över min egen inlärningsväg. Jag har också sökt information genom att tillägna mig andras erfarenheter med hjälp av en läst bok samt en intervju med en verksam pianist.

Nyckelord: inläring, inlärningsprocess, arbete under tidspress, pianistens instudering.

Innehållsförteckning

Inledning	4
Frågeställning och syfte	4
Metod	4
Del I – Reflektion kring fenomenet övning	
Allmänt om övning	5
Vad är övning?	5
Varför ska man öva?	6
Hur ska man öva?	6
Övningens olika delar	7
Teknik	7
Notbild	8
Del II – Processdagbok - Den egna inlärningsvägen till konsertmålet	
Inledning	9
Första målsättningen – Det solistiska verket	9
Första perioden	10
Andra perioden	11
Andra målsättningen – Det kammarmusikaliska verket	11
Första perioden	12
Andra perioden	12
Utvärdering av arbetet och jämförelse	13
Utvärdering av det solistiska verket	13
Inlärningsprocessen	13
Utvärdering efter genomlyssning av inspelad konsert	13
Utvärdering av det kammarmusikaliska verket	14
Inlärningsprocessen	14
Utvärdering efter genomlyssning av inspelad konsert	14
Jämförelse – likheter och skillnader i inlärningsprocesserna	15
Del III Intervju med verksam musiker	
Inledning	15
Situation 1 (Kammarmusik)	15
Situation 2 (Solistiskt spel)	16
Jämförelse	17
Analys och egna tankar från intervjun	17
Slutsats och diskussion	18
Referenser	19
Bilagor	20
Ljudfiler från konserterna	

Inledning

Min dagliga sysselsättning som utövande pianist, är tätt sammankopplad med mitt förhållningssätt till fenomenet inläring. Varje dag möter jag repertoar som jag ska tillägna mig, med hjälp av olika inlärningsstrategier. Jag har under det gångna året reflekterat mycket kring hur en verksam musiker på ett hållbart, effektivt och säkert tillvägagångssätt, arbetar sig fram till målet - målet som består i att på en utsatt tidpunkt, framföra ett representativt och gott resultat för en publik. Dessa tankar är grunden till mitt val av examensarbete.

Frågeställningar och syfte

Arbetet har sin utgångspunkt i följande frågeställningar:

Hur ser inlärningsvägen till konsertmålet ut?

Vilka metoder använder jag för att uppnå resultatet?

Hur ser upplägget ut när arbetet är under tidspress?

Syftet med detta arbete är finna en effektiv och hållbar inlärningsväg till konsertmålet. Den kunskapen är värdefull och till stor nytta för mitt framtida yrke som musiker.

Metod

Jag har valt fördjupa mig i min inlärningsprocess med hjälp av följande delar:

Processdagbok

För att inlärningsprocessen skulle bli konkret, formade jag två konsertmål att arbeta emot. Jag antecknade mina övningsstrategier under inlärningsperioden, i en processdagbok. Materialet från denna bok är sedan genomarbetat, analyserat och omskrivet i denna text.

För att konkretisera det hela ytterligare, samt ge läsaren en större möjlighet att sätta sig in i arbetet, gjorde jag en inspelning av konserterna. Jag har sedan analyserat dessa och blickat tillbaka på inlärningsvägen, för att kunna dra slutsatser av mitt lärande.
(Inspelningarna finns med i arbetet som bifogade ljudfiler.)

Reflektion kring fenomenet övning

I arbetets första kapitel skriver jag inledande och allmänt om fenomenet övning. Jag resonerar utifrån egna tankar samt refererar och citerar delar ur en läst bok. Syftet är att ge läsaren en inblick i musikerns vardag och visa på hur inlärningsvägen till konsertmålet skulle kunna se ut

Intervju med verksam musiker

Det sista materialet i arbetet är hämtat från en intervju som jag gjorde med en verksam pianist. Syftet med intervjun var att få del av erfarenheten från en annan pianist, och se dennes strategier och tillvägagångssätt i inläringen. Jag har använt materialet från intervjun för att se paralleller samt dra slutsatser till min egen inlärningsväg.

Dessa tre delar är grundmaterialet i texten. Arbetet avslutas med ett kapitel av diskussion och reflektioner.

Del I – Reflektion kring fenomenet övning

Allmänt om övning

Vad, hur och varför. Dessa klassiska frågeställningar är grunden till utformningen av texten, under denna rubrik. Med hjälp av de tre frågeställningar ger jag läsaren en inblick, om än något förenklad, i en pianists vardagliga övning.

Vad är övning?

När man slår upp ordet ”öva” i National Encyklopedin, (NE, 2013) hänvisas sökaren till ordet exercera (engelskans ”exercise”) Som förklaring står det sedan:

ge övning i (grundläggande) militära färdigheter...

Om man bortser från den militära specifikationen, är övning alltså ett ord man använder när man talar om fysisk utövning. Jag vågar påstå att de flesta inte associerar till en musiker som spelar på sitt instrument, när man talar om på fysisk utövning. Om man istället söker vidare bland de föreslagna synonymerna, kommer ordet ”repetera” med följande förklaring:

utföra (något) om igen (om person, maskin e.d.); speciellt som led i inlärningsprocess e.d.; speciellt även säga (något) om igen; (med avseende på mer komplicerat händelseförlopp) gå igenom på nytt; öva in (musikstycke, teaterstycke e.d.) för framförande.

Här är en definition av fenomenet övning som utan tvekan, passar bättre in på aktiviteten i en musikers sammanhang. Det borde alltså, enligt National Encyklopedin, heta att vi som utövare ”repetera” i övningsrummet. Ordet repetition används i musikerkretsen men enbart som en term när man spelar tillsammans med andra. Jag kommer längre ner i texten att återknyta till uppslagsverkets benämning på övning. I övrigt får vi skapa oss en egen definition av vad övning är.

Som jag skrev i inledningen är den egna övningen, alltså tiden vid instrumentet framför notbilden, något som en musiker möter dagligen. Övningen är en fundamental aktivitet i en musikers utveckling. Det finns mycket av litteratur att hämta på området övning. ”Practising the piano” med författaren Graham Fitch är ett exempel på detta, som är speciellt inriktat mot pianister. ”Om pianospelets konst” är en annan som jag kommer nämna flera gånger längre fram i arbetet.

Här följer nu ett försök till en förenklad beskrivning av det faktiska tillvägagångssättet i en musikers, i det här fallet en pianists, övning:

Det första momentet är att *läsa* ut den utskrivna notbilden, med andra ord, läsa musikens manuskript. Momentet notläsning, innehåller mycket mer än bara noter på linjerna. Det innefattar textens hela struktur så som; stämmor, tempobeteckningar, dynamiska benämningar både i fråga om ren volymstyrka men också i fråga om uttryck, fraser, artikulation med mera. Notläsningen är alltså det första steget på inlärningsvägen. Detta lärs sedan in genom repetition, alltså att efter första genomspelningsläsa/spela innehållet igen.

Nästa steg på vägen är att informationen från texten ska *översättas* och *förstås*. Här är utövarens kunskapsnivå och tidigare erfarenhet, helt avgörande. Ju mer repertoar pianisten spelat, desto mer kunskap har den på området. Det kan till exempel röra sig om spelsättet som är vanligt förekommande i en specifik epok, igenkänningsfaktorn i vissa tonmaterial med mera.

Den individuella kunskapsnivån är också grunden till hur snabbt och lätt det nästkommande momentet blir, det vill säga en egna *tolkning*. Enkelt översatt är tolkningen sättet på vilket utövare vill framföra

musiken. I tolkningsprocessen krävs det också att man *fatta beslut* för att sedan kunna öva in de gjorda valen i tolkningsfrågan.

När vi kommit så här långt i vår inlärningsprocess kommer momentet *repetition* - national encyklopedins föreslagna synonym till övning. Det ordet, vars förklaring egentligen bäst definierar en musikers övning. Anledningen till varför man repeterar ett moment, är för att repetition är grunden i människans förmåga att minnas kunskap. Det latinska ordspråket "*Repetitio est mater studiorum*", på svenska "*Repetition är kunskapens moder*" förstärker denna lärdom. Det är en välbeprövad och vedertagen sanning och övningen är inget undantag.

Innan vi lämnar frågan om *vad* övning är, vill jag återkoppla till ordet "exercera", alltså det ord som National Encyklopedin hänvisade till, vid sökningen av ordet "öva".

I ett övningspass är det många kroppsliga delar som är aktiva. Det mest uppenbara i detta fall, är såklart fingrarnas fysiska aktivitet. Fingrarna är pianistens livsnödvändiga verktyg. Under övningsstunden är också fingrarnas anslutande lemmar som är aktiva. Handleder, armar, armbåge, axlar, till baksidan av ryggen. Det är alltså en fysisk ansträngning att öva på ett instrument. Inte alltför sällan arbetar kroppen på högvarv under ett musikaliskt framträdande, och symtom som hög puls, höjd kroppstemperatur, svettningar med mera förkommer ofta. Med detta i åtanke får alltså National Encyklopedin rätt för sitt val av förklaring på sökordet "öva". Dock är detta såklart inte lika påtagligt som i ett fysiskt träningspass. Gympaskorna och svettbanden lämnas utanför övningsrummet.

Så långt har vi berört de mest uppenbara kroppsdelarna som är aktiva när en pianist repeterar. Dessa delar är kopplade till kroppens såkallade muskelminne. Med det menas att musklerna "minns" rörelsemönster och hjälper på så sätt hjärnan att registrera kunskapen.

I det repeterande momentet i övningspasset, är det fler organ som arbetar; *ögonen* registrerar informationen, *öronen* lyssnar och "minns" det klingande resultatet (gehör) och *hjärnan* registrerar informationen och aktiverar minnet. Alla dessa delar samverkar och bidrar tillsammans till kunskapen.

Varför ska man öva?

Ett enkelt svar på frågan kan lyda: för att bli bättre, men låt mig utveckla svaret något.

Övningen är själva vägen till målet. Om jag inte utsätter mig för arbetet på övningens väg, når jag aldrig någon färdig slutdestination. Då upphör utvecklingen hos utövaren. Ta en simpel parallell. En fotbollsspelare som inte tränar, slutar utvecklas och når inte högre diversioner. Med regelbunden träning underhålls formen och riddan kan höjas.

Tiden i övningsrummet är, uteslutande, grunden för det som senare framförs. När det gäller musiker som arbetar på en professionell nivå, handlar det om många timmar dagligen som denne tillbringar vid sitt instrument.

Tillsist, hur man ska öva?

Tillskillnad från ovanstående frågeställning finns det här outtömlig information. Mängder av olika metoder, teorier och tillvägagångssätt har nedtecknats och prövats. Olika resultat har uppnåtts av flera anledningar. Främst för att vi alla är olika individer med olika inlärningsätt.

Som jag berättade i inledningen, går största delen av examensarbetet ut på att undersöka och analysera min egen inlärningsprocess. För att reflektionen ska få fotfäste i något mer än bara mina egna tankar, har jag använt mig av en bok, skriven av en storslagen föregångare, som behandlar området övning. Denne

författare har lagt grunden för många framgångsrika pianister. Mannen bakom boken är pianisten, professorn och pedagogen Heinrich Neuhaus och boken heter "Om pianospelets konst".

Så tillbaka till frågan, hur ska man öva? Neuhaus vänder på frågan och låter målet avgöra vägen.

Ju klarare man är över målsättningen (innehåll, musik, ett fulländat framförande) desto klarare framstår medlen för att uppnå målet. Detta axiom behöver inte bevisas. (Neuhaus, 1958/1999, s 14)

Enkel mening som är lätt att förstå. Märkligt nog är det svårare att efterfölja i praktiken. Det händer, inte allt för sällan att man som musiker trasslar in sig i musikaliska snår och fastnar i svårigheter. Orsaken beror ofta på att siktet inte är inställt på målet. Utövaren är osäker på vad det slutliga uttrycket ska vara och virrar runt i ovishet. Detta bromsar utvecklingen i inlärningsprocessen. Känslan i en sådan situation är oftast fylld av frustration och stress vilket kan leda till att musikern fortsätter spela i oklarhet. Det kan i sin tur leda till att arbetsbörda blir dubbelt så stor. Det förklaras med att muskelminnet lärt in rörelser trots att hjärnan inte hunnit bearbeta informationen. Detta kan senare leda till att man måste "lära om" kunskapen, när hjärnan fått ny klarhet.

Lösningen på ett sådant problem är att skapa perspektiv. Istället att fortsätta irra runt i ovishet bör man söka klarhet i målet. Alltså *vad* det är man vill uppnå. Först då kan man klargöra *hur* man kommer dithän. Neuhaus (1958/1999) skriver med följande förklaring:

Vad bestämmer *hur* även om slutresultatet (enligt en dialektisk lag) blir att *hur* bestämmer *vad*. (s.14)

För att koppla detta till en egen erfarenhet, nämner jag en liten sekvens från en pianolektion med professor i Wien. Med ungefärliga ord förklarade han följande, när vi pratade om hur man bör öva:

Every piece has their own sound. First you must make clear what kind of sound you want, and then search for it in you practise. (personlig kommunikation, 8 april, 2013)

Övningens olika delar

I följande kapitel kommer jag att beröra två, bland många områden, som är relevanta i övningen och förberedelseprocessen inför en konsert.

Områdena är:

- Teknik
- Notbild

Teknik

Teknik är en förutsättning för att åstadkomma ett musikaliskt utövande. Ordets indirekta betydelse är den utövandes, i det här fallet pianistens, fysiska färdighet. Det är många som kopplar god teknik med snabba fingrar. Detta är dock bara en del av begreppet. För att belysa detta, kommer här åter ett citat av Neuhaus (1958/1999):

... ordet teknik kommer från det grekiska ordet techne (téchne) som betyder konset. Varje fullkomnande av tekniken innebär ett fullkomnande av konserten själv och bidrar på det sättet till att klarlägga innehållet, den förborgade meningen eller med andra ord konstens egentliga substans och materia. (Neuhaus, 1958/1999, s. 15)

Vidare beklagar sig författaren över den missuppfattningen som råder kring begreppet teknik, där det (som jag nämnde ovan) ofta bara blir en fråga om briljans och hastighet. Neuhaus avslutar stycket på följande sätt:

Teknik, *téchne*, är något mycket mer omfattande och komplicerat /.../ sådan kan uppnås endast genom verkligt djupgående mentalt arbete. (s.15)

Den ovanstående synen på teknikens egentliga och omfattande innebörd, är väl värt att visa på och belysa. Dock går det inte att helt bortkoppla tekniken från fysiken, med tanke på det jag nämnde i föregående kapitel. Tekniken är, i viss mån, fysisk i sin grund.

I texten nedan gör jag ett försök att förklara och omvandla den praktiska innebörden av musikerns teknik.

Grundligt sett är pianospelets teknik baserad på den sammansättning av toner som bildar själva musiken – musikens teori. Det är förhållande mellan toner, de så kallade intervall, som utkristalliserar sig i skalor och ackord. Skalor är, enkelt förklarat, toner i följd. Ackord är toner i samklang. Ackorden tar sig uttryck i både så kallade brutna ackord – arpeggion, och toner i ett och samma grepp. Dessa grundstenar är basen för den klingande musiken, vilket också betyder den komponerade pianorepertoaren. Slutsatsen blir enkel; ju bättre man behärskar dessa grunder, desto enklare och mer effektivt går sedan övningen när det kommer till inläringen av det faktiska stycket. Jag ger ett exempel: Om en pianist under flertalet tillfällen, tidigare i sin övning, stött på en E-durskala är det lätt att räkna ut att den skalan kommer falla enkelt på plats, och vara ett välbekant rörelsemönster i motoriken, när den sedan dyker upp i den aktuella notbilden.

Samma sak är det med ackord. Om en pianist har övat på att bryta ett E-dur ackord i uppåt och nedåtgående rörelse över klaviaturen, kommer det nästan automatiska, att låta bra när det sedan står noterat i stycket. Ett annat exempel från en liknande situation, är momentet när en person lär sig läsa. Har personen i fråga lärt sig att tyda, stava och uttala ett ord, blir igenkänningsfaktorn större för varje gång ordet dyker upp. På så sätt övas läsförmåga och dess hastighet upp, så att individen snabbare kan läsa ut texten där ordet står. Individen kommer att känna igen ordet, oberoende av textens sammanhang.

Alltså kan vi dra slutsatsen att grundtekniken spelar en stor roll i hur effektivt och snabbt jag uppnår ett spelfärdigt resultat. Ju bättre teknik desto snabbare resultat.

Notbild

Notbilden är den framförda musikens urtext. På samma sätt som arkitektens ritning är grunden för de färdiga byggnaderna, är kompositörens notbild manuskriptet till den ljudande musiken. Notbilden är grunden för det klingande resultatet.

Jag har valt att ta upp två delar på området notbild. Det första är det som i musikvärlden kallas för *a prima vista*. Den direkta översättningen är "vid första anblicken". I praktiken är det pianistens förmåga att läsa ut och förstå musiken vid första mötet med notbilden. Med andra ord, kunna spela så mycket som möjligt av musiken korrekt, från bladet, vid första genomspelnings. I det här examensarbetet, som har fokus på effektiv inläring, är det lätt att förstå betydelsen av ett väl uppövat *A prima vista*-spel. Ju snabbare jag läser texten från bladet, desto kortare inlärningsprocess.

Det andra området som jag tänkte beröra är studerandet av notbilden - instuderingen av verket. Detta följer som ett naturligt steg i ordningen efter det att musikern bildat sig en uppfattning om stycket, efter

första genomspelningen. Såklart kan även detta område utforskas i oändlighet och mycket material finns att hämta, men här följer en något begränsad version. Det bästa tänkbara sättet att studera in ett nytt verk är enligt Nauhaus följande:

Jag förslår eleven att studera in en pianokomposition och dess notbild så som en dirigent lär sig ett partitur, och inte bara i sin helhet utan också i detalj. (Neuhaus, 1958/1999, s. 31)

Vidare berättar han hur man åstadkommer detta. Det genom att dela verkets beståndsdelar i harmoniska och polyfoniska (flerstämmiga) strukturer.

En annan professor, pianist och pedagog, gav åhörarna nedanstående råd på en föreläsning, som handlade om konsten att öva. Detta efter att han talat länge om vikten av att läsa *allt* i notbilden, alltså inte bara toner utan dynamik, frasering, artikulation med mera. (Citatet är inte ordagrant.)

Det jag vill ha sagt, och det enda ni egentligen behöver komma ihåg från den här föreläsningen, är – spela rätt, och rätt från början. (personlig kommunikation, 5 oktober 2012)

I det bästa av världar sammanfaller dessa båda idealiska tillvägagångssätt, alltså att läsa notbilden som ett partitur samt spela allting rätt från början. Men allt som oftast är verkligheten någon annan. Dessa metoder kräver en hög koncentration, noggrannhet och därmed mycket tid. När tidsbristen råder och stressen sätter in, kan det lätt bli att de förnuftiga metoderna tyvärr sorteras bort i huvudet. Dock jag vill understryka att dessa metoder är välgrundade, goda och därmed högst värda att eftersträva i inlärningsprocessen.

Del II Processdagbok – Den egna inlärningsvägen till konsertmålet

Inledning

Under läsåret 2012/2013 har jag som en del i detta arbete, skrivit ett dagligt schema, en så kallad processdagbok. Detta för att i efterhand kunna analysera och reflektera över min egen inlärningsmetod och dra slutsatser av mitt lärande. Parallellt med detta har jag gjort en terminsplan med tydliga mål för att kunna styra och planera över min övning. På så sätt också styra min inlärningsprocess. Nedanför följer de två målen som legat till grund för min undersökning. Min målsättning var att:

- Framföra ett solostycke vid ett konsertliknande tillfälle, efter instudering på cirka fem veckor
- Framföra ett kammarmusikverk för en ensemble vid ett konsertliknande tillfällen, efter instudering på cirka fem veckor

Sammanfattningsvis, målet var att studera in två verk vid olika tillfällen, för två olika gruppansättningar (solistiskt och duo) med samma omständigheter och tidsplaneringar.

Syftet med valet av upplägg grundades främst i två anledningar. Det ena, att undersöka om instuderingen och tillvägagångssättet i inläring skulle skilja sig i de olika projekten. Det andra, att skapa en verklighetsrelaterad situation för det framtida arbetet som musiker där jag kan studera mitt tillvägagångssätt.

Första målsättningen - Det solistiska verket

Arbetet påbörjades lite drygt en månad innan slutredovisningen. Stycket som skulle framföras var ett Improptu av Franz Schubert, cirka nio minuter långt.

Jag kommer att presentera en sammanfattande bild av hur arbetsveckornas tog form. Men innan det vill jag kort ge en bild av situationen runt om detta projekt. Omständigheterna påverkade såklart processen. Parallellt med instuderingen av det här stycket, arbetade jag det andra verk, både solistiska och kammarmusikaliska. Dessa framfördes på konserter och redovisningar omkring denna tidpunkt. Detta parallella arbete påverkade främst mitt val av prioritering i övningsschemat. Exempelvis val av tidpunkt på dagen och antalet arbetstimmar.

En annan detalj som bör tilläggas innan presentationen, är att jag bestämde mig för att utesluta utantillspel. Det vill säga att spela musiken från minnet, utan noterna. Denna prioritering gjordes för att inte behöva lägga del av övningstiden på memorering.

Första perioden

Jag inledde arbetets första övningspass med att spela igenom verket långsamt. Jag upprepade sedan genomspelingen ett par gånger. Detta för att dels lära känna musiken och få en känsla för verket men också för att få en överblick över styckets struktur och arbetsbörda. Jag strävade efter att vara så noggrann som möjligt i notläsningen för att undvika inläsningsfel. När jag sedan väl bildat mig en uppfattning av stycket, skrev jag ner vilka övningsmetoder som skulle fungera i min inläring. Dessa utgick ifrån mina tidigare erfarenheter. Här är ett urval från mina anteckningar om tillvägagångssätten.

- Metod: Arbeta med var hand för sig.
Anledning: För att lära mig lyssna efter de olika stämmorna samt begränsa fokuset till en hand. Det gynnar främst arbetet med vänster handen som övervägande har ackompanjemang. Förklaringen till det sistnämnda är att vänsterhanden har en tendens att hamna i skuggan av högerhandens spelsätt, då högerhanden ofta bär melodi i ljusare register. Genom att bara spela vänster handens stämma/stämmor undviker man diffusa toner och skapar ett mer välbalanserat, musikaliskt och bättre spel. Detta är en välbeprövad metod som bland annat Vlado Perlemuter, elev till den franska pianisten och kompositören Maurice Ravel, använde flitigt i sin undervisning. (personlig kommunikation, 24 april 2012)
- Metod: Öva långsamt med rätt toner, rätt artikulation och rätt dynamik
Anledning: I ett långsamt tempo hinner hjärnan registrera informationen och uppmärksamma detaljer.
- Metod: Öva med metronom.
Anledning: För att hålla ett stadigt tempo genom hela stycket. Det finns nämligen en tendens att öka tempot under partier som är något enklare samt tappa tempo vid svåra passager och förflyttningar.
- Metod: Fokusera på gester och rörelsemönster i musiken.
Anledning: När man spelar partier som innehåller många noter på samma gång, är det svårt att urskilja det musikaliska förloppet. Det blir lätt att man stirrar sig blind på den massiva notbilden, istället för att ”ta ett steg tillbaka” för att observera musikens fras och gest i sin helhet. Ett sätt att åstadkomma detta, att få perspektiv på notbilden, är att läsa notbilden utan att spela. Genom att bara visualisera klaviaturen och ”i luften” känna in rörelsen och gester, tar man bort det spelrelaterade momentet som kan blockera musikens flöde. Värdefulla hjälpmedel i detta sammanhang är också att dirigera frasen eller att sjunga melodin. Detta för att hitta musikens naturliga språk.

Innan jag presenterar inläringens andra period, vill jag ge en bild av min tidsplan. Till en börja var det svårt att hitta övningstid för stycket. Som jag beskrev tidigare, var jag under den här perioden uppbokad på andra konserter, framträdanden och redovisningar. De konserterna som låg närmast i tid, fick helt enkelt första prioritet. Denna prioritering, gynnade såklart inte mitt stycke i fråga. Jag la oftast styckets övningspass i slutet av dagen och då bara någon enstaka timme. Men allteftersom de andra projekten avklarades, kunde jag prioritera annorlunda. Arbetstimmar med verket blev längre och kändes då

också mer kvalitativa. Övningspassen var då också förlagda till dagens första arbetstimmar, då jag kände mig mer alert och koncentrerad.

Andra perioden

När jag hade arbetat en tid efter de ovanstående metoderna, började verket ta form. Jag la då till några hjälpande medel för att höja kvalitén på stycket.

- Metod: Inspelning.
Förklaring: Med enkla tekniska medel spelade jag in mig själv vid flera tillfällen för att kunna lyssna ”objektivt”. Möjligheten att lyssna på ett inspelat stycke, vid sidan av pianot, ibland med noterna framför sig, ger ofta utövaren en klarare bild av det faktiska spelet. Att vara sin egen åhörare, öppnar för en mer konkret och kritiskt uppfattning om framförandet. Det skapar i sin tur nya metoder för vad som behöver justeras.
- Metod: Öva långsamt och säkert (såklart varvat med genomspelning i rätt tempo)
Anledning: När stycket börjar få en färdig form - det vill säga när utövaren kan spela allt i sin helhet, utan avbrott, med en musikalisk framtoning och i ett färdigt tempo - är det till stor nytta att gå tillbaka till den typen av övning som inledde processen. Det vill säga långsam övning. Den typen av övning ger dels ett säkrare rörelsemönster och dels en möjlighet för gehöret att uppfatta detaljer i musiken. Detaljer som annars kan försvinna i det färdiga tempot.

Det sista tillvägagångssättet, vill jag inte kategorisera som en speciell ”metod”. Dock är det en stor och god hjälp för att höja nivån på stycket. Den får här därför bli en fristående punkt men tillhörande förklaring.

- Annordna en förberedande konsert.
Detta är ett tillvägagångssätt som är väl beprövat, både hos mig och hos andra. Att utsätta sig för en uppspelningssituation, ger en möjlighet att pröva stycket innan det ”riktiga” konserten äger rum. Det man som utövare vill pröva är styckets hållbarhet och sin egen reaktion i skarpt läge. Detta för att man vid det senare konserttillfället, ska kunna förbereda sig på vad som kan ske. Det handlar oftast om att hantera nervositet och behålla koncentration och fokus.
I det här fallet anordnade jag en enkel lunchkonsert, där det aktuella stycket ingick i programmet. Konserten gick bra men avslöjade också, helt enligt min plan, osäkra partier. Detta kunde jag sedan öva på till det ”riktiga” framträdandet. Det genererade då en större säkerhet utan överraskande nervösa inslag.

Detta var beskrivningen av inlärningsprocessen från det solistiska verket. Längre fram i texten kommer en utvärdering av tillvägagångssättet och den slutliga konserten.

Andra målsättningen – Det kammarmusikaliska verket

Jag inledde arbetsprocessen vid vårterminens start. Verket i fråga var en Sonatine med tre satser, skriven för flöjt och piano och komponerad av den franska 1900-tals tonsättaren, Henri Dutilleux.

För att kort beskriva omständigheterna, var situationen, likt den föregående, präglad av andra projekt som löpte parallellt med det här arbetet. Dock skiljde sig situationen lite åt från den solistiska inlärningsperioden. Den här gången skulle jag lära in annan, ny repertoar som skulle framföras vid *samma* tidpunkt som verket i fråga. När det gällde arbetet med solostycket ovan, var de parallella projekten i avslutande fas när jag påbörjade inlärningsprocessen. Projekten hade då haft sin största arbetsinsats tidigare under terminen. I det här fallet krävdes jämn arbetsfördelning på alla verk, eftersom allt skulle vara färdigt på samma konsert. För att summera så var pressen i tidsschemat alltså större vid detta tillfälle. Som följd av det blev det även större press på övningen. Det krävdes konkreta övningsmetoder, högre koncentration och mer fokus på att uppnå snabba resultat från övningspass till övningspass.

En annan sak som bidrog till lite annat upplägg i den här inlärningsprocessen, var repetitionerna tillsammans den andra ensemblemedlemmen. I den solistiska inlärningsprocessen var jag helt ensam. Här var vi två som övade tillsammans och kunde förde en dialog om idéer och musikaliska gestaltningar i stycket.

Första perioden

Den första tiden i arbetet, använde jag liknande metoder som i det solistiska stycket, med vissa förändringar och tillägg. Jag började med att spela igenom första satsen, långsamt och noggrant för att skapa mig en bild av verket samt avgöra arbetsinsatsen. Jag strävade efter ett så "rätt" spel som möjligt - korrekt fingersättning, utskriven dynamik och rätt noter. Efter första genomspelningen av sats nummer ett, inledde en tid av övning med *var hand för sig*. Efter några dagar började första satsen ta form och det var tid för repetitionen. Jag och flöjtisten träffades då för en första genomspelning. När den största delen av grundjobbet med första satsen var gjort, inledde jag samtidigt arbetet med sista satsen. Jag visste att sista satsen i det här verket krävde störst arbetsinsats. Ett parallellt arbete fodrades alltså, eftersom tidspressen var hård.

Som jag nämnde tidigare använde jag mig, till störta delen, av samma tillvägagångssätt som i den föregående inlärningsprocessen. Dock med några förändringar och skillnader:

Ett moment som tillämpades i ett tidigare stadiet, var metronomen. Det blev ett viktigt redskap för samspelet i ensemblen. Ett annat moment som tillkom (som jag personligen föredrar och upplever fungerar) var en såkallad ackordisk analys. Anledningen till att jag skrev ner en sådan, var för att få en klare uppfattning och idé om styckets harmoniska förlopp. En annan anledning var för att kunna urskilja väsentliga delar från notbilden och på så sätt "stötta" flöjtisten, när vi spelade tillsammans.

Andra perioden

Generellt, genom hela arbetet, varvade jag två grupper av samlade tillvägagångssätt. I den ena gruppen fanns följande metoder: öva var hand för sig, spela och repetera partier och delar av stycket, spela alltsammans långsamt, samt spela starkt med mycket fingeraktivitet. Dessa metoder var lämpade till det *egna* övningsrummet.

I den andra gruppen fanns följande metoder: spela hela verket, det vill säga alla satser i en följd, spela verket i sluttempo efter utskrivet metronomtäl, samt spela med en tydlig och kommunikativ, musikalisk medvetenhet. Dessa metoder användes vid repetitionstillfällena – det *gemensamma* övningsrummet. Denna gruppering av metoder gav en konkret övningsstrategi. Det visade sig var ett fungerande koncept som gav resultat.

Jag upplever att den störta fördelen med att ha regelbundna repetitioner med ensemblen, är att stycket får en relativt färdig gestalt i ett tidigt skede i övningen. I den här processen fick jag som pianist ständigt kämpa för att kunna spela stycket i det snabba tempo som stod föreslaget. Inför varje repetition fick jag urskilja vilka delar som i det läget, var relevant för musiken.

Eftersom den här perioden innefattade parallella inlärningsprocesser med olika arbeten, blev tiden dyrbar och varje tillfälle till instudering värt att ta tillvara på. Ett exempel på det var när jag under en flera timmars lång resväg, fick tid att studera verket, vid sidan av pianot. Jag jobbade då med att gå igenom verket mentalt, med enbart notbilden framför mig. Jag lyssnade sedan på två olika inspelningar med andra musiker. Det gjorde jag för att dels bilda mig en klarare bild av strukturen med också för att få andras idéer på hur musiken kan gestaltas och tolkas.

Arbetet med sonatinen ingick i ett kammarmusikaliskt projekt i högskolans regi, vilket medförde att vi fick ett antal lektioner med en lärare. Lektionerna bidrog såklart till bättre resultat, i och med att vi fick professionell hjälp. Det kunde vara allt från tips på lösningar av tekniska problem, till idéer om struktur och gestaltning. Lektionerna bidrog också till att vi i ensemblen kunde sätta upp tydliga mål för varje lektion och på så sätt få koll på vår utvecklingsfas. Exempelvis var målet till första lektionen att kunna presentera hela första satsen samt första halvan av sats nummer tre. Målet för den sista lektionen var att spela verket i sin helhet, med alla satser i följd. Den sista lektionen inföll en vecka före konserttillfället och blev då ett bra riktmärke för stycket vara i ett representativt och färdigt skick.

Utvärdering av arbetet och jämförelse

Utvärdering av det solistiska verket

Inlärningsprocessen

När jag ser tillbaka på metoderna i arbete upplever jag att upplägget, tillvägagångssätten och metoderna generellt har varit hållbart och bra. På förbättringsområdena kan jag dock se att en större säkerhet hade varit att föredra. Detta hade jag kunnat uppnå genom följande övning: längre period av grundad övning där jag skulle ha arbetat med större dynamik och mer klang. Vidare kunde jag övat mer ”i botten på klaviaturen”, för att sedan lätta och ändå behålla ett grundat spelsätt. Jag kan också dra slutsatsen att styckets omfattning och svårighetsgrad hade önskat en längre inlärningsperiod för att uppnå ett bättre resultat.

Utvärdering efter inspelad konsert

Min slutsats efter genomlysningen av inspelningen är att resultatet, i ett övergripande och generellt perspektiv, höll en god karaktär och gav ett godkänt resultat. De positiva dragen i framförandet kan formuleras i följande mening: Stycket genomfördes från början till slut utan märkbara felspelningar, med en berörande och förmedlande känsla samt med en god dynamik och klang. I en konsertsituation hade det, enligt mig varit ett fullt godtagbart framförande.

Det finns dock, som alltid, saker som kunde lyft verket ytterligare några nivåer. Här är några exempel:

- 1) större kontrasterna i musikens karaktärer och dynamik
- 2) stycket kunde haft ett något rörligare tempo
- 3) tydligare anslag och bättre tonkvalité
- 4) bättre hantering av pedal och pianots klangbild

Den enkla förklaringen till att dessa delar inte framkom i stycket, beror på att tiden inte tillät den prioriteringen som punkterna krävde. Låt mig utveckla detta.

1) Kontrasten som saknades i musiken berodde på den osäkerhet som vanligtvis infinner sig när ett stycke framförs i ett relativt nytt och färskt skick. Förklaringen är att jag som skapare och gestaltare av musiken, i stundens allvar, blir osäker på mina rörelsemönster. Osäkerheten beror på att dessa rörelser inte helt hunnit landa och förankras i kroppen och hjärnan.

2) Den enkla förklaringen till denna punkt är helt enkelt att jag förespråkade ”det säkra före det osäkra”. Viljan av att framföra musiken i sin helhet på ett musikaliskt sätt och med snarlikt tempoval rakt igenom, prioriterades framför viljan att spela stycket i ett något rörligare tempo.

3) och 4) Jag kände en önskan om en större tydlighet i mitt spel och mindre pedalbaserad klang.

Även här är osäkerheten orsaken. Jag utvecklar. Tydligheten i fingrarna hade vid denna tidpunkt, inte hunnit programmeras. Pedalen, som bildade klangen, fungerade då mest som en livlina. En ”utslätare” som kopplades in när fingrarna kände osäkerhet. Hade tid funnits, hade jag övat mer utan pedal, vilket hade bidragit till större säkerhet i fingrar och kropp.

Till sist tänkte jag nämna ett moment som brukar tillkomma i inlärningsprocessen - nämligen önskan om att framföra stycket utantill. Detta är inget krav men det finns en stark pianistisk tradition att framföra verk utantill. Den lever kvar sedan mitten av 1800-talet då pianisten Clara Schumann började framföra sina stycken utan noter. De samtida pianisterna ville inte uppfattas sämre, utan tog efter denna tradition som levat kvar sedan dess. (personlig kommunikation, 19 februari 2013) Det råder dock olika meningar om detta och idag finns det professionella musiker som föredrar att spela med noter på konsert. I mitt fall blev memoreringen av notbilden en bortprioritering på grund av tidsbristen.

Utvärdering av det kammarmusikaliska verket

Inlärningsprocessen

Jag upplever att tillvägagångssättet i den kammarmusikaliska inlärningsprocessen var väl fungerande och bidrog till gott resultat. Eftersom jag till största delen använde mig av samma metoder som i det solistiska stycket, finns det här inte mycket ny information att utvärdera eller tillägga.

Det avsnittet som fick mest fokus i vårt arbete, var strävan efter de utsatta, (relativt snabba) tempona som stycket angav. Det var på ett sätt ett nödvändigt fokus för att göra musiken rättvisa och för att få den livlig och intressant. Hade det funnits mer tid kunde man dock önska mer fokusering på frasering och harmonik. Genomspelningen från konserten var som sagt ett bra framförande men de sistnämnda önskemålen hade bidragit till ytterligare en dimension i musikupplevelsen.

Min uppfattning är att repetitionerna med flöjtisten, påskyndade inlärningsprocessen, då jag krävdes komma förbered till varje tillfälle. Under arbetets gång upplevde jag att tempona i genomspelningen fick en något forcerade och okontrollerade karaktär. Detta speciellt med tanke på styckets, då ofärdiga form. Så här i efter hand ser jag dock att detta enbart hjälpt resultatets slutstruktur. Det bidrog till en tidig uppfattning om verkets helhetsbild. Detta kunde sedan varvas med detaljarbetet under långsamma och kontrollerade former i övningsrummet.

Utvärdering efter inspelad konsert

Jag upplever, när jag som åhörare lyssnar på inspelningen, att jag får en god musikalisk upplevelse med mycket energi, dynamiska skillnader och intressant lyssnande. Vi som gestaltade stycket gjorde det väl, speciellt med tanke på verkets relativt höga svårighetsgrad som lärdes in på kort tid.

En intressant iakttagelse från den inspelade konserten, är att jag och flöjtisten, kommer ”isär” i styckets början. Min analys av detta är att nerverna bidrog till att koncentrationen blev något splittrad. Som en följd av det, blev den första insatsen i samspelet för tidig. Det löste sig, så gott som obemärkt, genom att jag kapade en halv takt för att komma på banan igen. Felet i sig är inte så märkbart, speciellt om man inte känner till musiken sen innan. Missen är heller inte det som här är värt att kommentera och analysera. Den relevanta och intressanta reflektionen är enligt mig följande: Ett liveframträdande är *på riktigt* – vad som helst kan hända. Oavsett hur många timmar man lägger ner på repetition, övning och förberedelser, kan oförutsägbara och överraskande saker inträffa i konsertstundens hetta. Som musiker får man vara beredd på att improvisera och ändra i stunden. Det är det som gör musiken på konserter så levande. Ett sätt, som dock möjligtvis kunde bidragit till större säkerhet, hade varit att följa metoden från den solistiska inlärnigen – nämligen att anordna en förberedande konsert. Det hade kunnat belysa osäkra ställen i stycket. Det hade också kunnat vänja våra nerver och vår känsla av åhörare i rummet.

Jämförelse – likheter och skillnader i inlärningsprocesserna

Här följer en analytisk jämförelse av de båda inlärningsprocesserna. Generellt sett, är metoderna i de båda arbetsprocesserna lika. Sättet jag angriper och närmar mig styckena, samt sättet jag övar passager och löser problem på, är samma. Olikheterna har jag formulerat i följande utvalda punkter:

- ❖ Min känsla är att det i den kammarmusikaliska inläringen finns ett mer distanserat perspektiv till musiken. Som utövare uppfattar jag min stämma subjektivt – en stämma bland flera. Tack vare medspelarnas stämmor, vidgas mitt lyssnande. Jag får i och med det, automatiskt perspektiv på min egen stämma och förstår dess funktion i ljuset av de andras stämmor. Jag upplever också att jag som kammarmusiker i ett tidigt stadiet, är i behov av att kunna spela *hela* verket. Verket i en mer övergripande gestaltning och mindre detaljfokuserad. Detta skiljer sig från den solistiska inläringen. Där arbetar jag tidigare med detaljer och senare med helheten. Min slutsats blir att musiken skulle uppnå bättre resultat, i båda fallen, om det fanns en gnutta av varderas tillvägagångssätt i inlärningsprocessen. Med andra ord, detaljarbete och finslipning i ett tidigt skede i kammarmusikens inläring samt tydligare övergripande bild i ett tidigt skede i den solistiska inläringen.
- ❖ Jag upplevde att osäkerheten som fanns i båda sammanhangen, tog olika skepnad. Jag vågade ta mer risker i ensemblespelet trots att jag där var mer osäker på stycket. I det solistiska framträdandet var det tvärtom. Trots att säkerheten i verket var större, ”backade jag” något när jag blev osäker. Jag tror att förklaringen är ganska logisk. En solopianist bär ensam ansvaret för det musikaliska framträdandet och kan på så sätt känna sig mer utsatt. I en kammarmusikgrupp är ansvaret för den musikaliska gestaltningen, delad. Det gör att man kan varva rollen som solist och ackompanjör.

Del III - Intervju med verksam musiker

Inledning

För att få ytterligare kunskap på området, har jag valt att intervjua en rutinerad och erfaren pianist för att få del av dennes erfarenhet på området ”inläring under tidspress”. (personlig kommunikation, 7 februari, 2013) Jag träffade personen i fråga under en halvtimmes samtal och använde mig av ett framarbetat frågematerial. (Frågorna finns bifogade längst bak i häftet) Nedan följer en sammanfattning av samtalet:

Situation 1 (Kammarmusik)

Föreställ dig att du just fått noter på en ett kammarmusikverk för en pianotrio, som består av tre satser på sammanlagt 15 minuter (svårighetsgraden: medel) Verket är nytt för dig och det ska framföras om drygt fyra veckor på en konsert.

Du får själv styra över reptider med övriga musiker.

Fråga 1) Vad är det första du skulle göra?

Svar och kommentarer:

Jag måste skapa mig en bild, en övergripande bild, av vad det är för verk. En känsla för hur pass komplext det är. Även lyssna på det om det finns möjlighet. Sedan försöker jag att se och röna ut var svårigheterna ligger. Detta försöker jag komma igång med ganska snabbt.

Vidare så vill jag helt enkelt komma i land med noterna och fingringsättningen. Få saker på plats så snart som möjligt. Jag försöker, under resans lopp, förstå vad stycket innebär i tempo. Detta går hand i hand med karaktär – övningen utgår ifrån vilket typ av spel det kommer att bli. Jag försöker öva tydligt.

Fråga 2) Hur skulle din tidsplan se ut? Följdfråga) Hur vill du "vara i fas"?

Svar och kommentar:

Jag vill känna att en vecka innan – då vill jag kunna spela. Spela stycket som det ska vara. Och så sista veckan blir jag, förhoppningsvis, fri i mitt spel.

Fråga 3) Vad är din känsla inför konserttillfället?

Svar och kommentar:

En positiv känsla. Om jag inte har hysteriskt svårt att få loss tid vill säga. Då är det inte roligt men då kanske man inte säger ja om det är för pressande.

Följdfråga) Har det alltid varit positiv känsla, eller kommit med åren?

Svar och kommentar:

Ja, alltså, det är alltid en positiv känsla att få tillfälle att spela för publik. Sen så kan det generera ågren och nerver, men det hindrar inte. Jag har blivit bättre på att se musiken ännu mer för vad det är. Det är musiken som ska framföras, inte jag i centrum. Det är en väldigt skön känsla att man är ett verktyg för det som ska ut. Sen måste man vara delaktig med sin själ.

Jag tror att man kan vila i styrkan att man är en ensemble. Vila i dynamiken som finns i ensemblen, i den kraft som det genererar. Jag blir en del i det hela. Vi gör det tillsammans – det är en skön känsla. Det blir som ett offentligt samtal för publik.

Situation 2 (Solistiskt spel)

Föreställ dig att du just fått erbjudandet om att ha ett solistiskt inslag på omkring 15 minuters i en musikafon där det spelas musik av en specifik kompositör. (Exempelvis: Mozart, Schubert, Chopin, Brahms) Föreställ dig också att stycket du väljer framföra är helt nytt för dig.

Fråga 1) Vad är det första du skulle göra?

Svar och kommentar:

Jag funderar på vad jag VILL spela, vad som tilltalar mig. Sen är detta rimligt och kolla av svårighet och parera det så att jag får en behaglig känsla. Men nummer ett alltså vad jag tycker om och vad jag skulle vilja framföra.

Fråga 2) Hur skulle din tidsplan se ut?

Svar och kommentar:

(Funderar) Någonting som är bra är att få möjlighet att spela för någon. Det skulle jag utsätta mig för. Helst fem till sex dagar innan, om det är möjligt. Det skulle jag se till. Det är viktigt.

(Återkopplar till första frågan)

I övrigt är det är samma sak som innan. Jag skulle försöka få en helhetskänsla av vad verket innebär för arbete för mig. Försöka välja de delarna och satserna som är knepiga, parallellt med att arbeta med helheten.

Jag skulle säkert också vara intresserad av att vilja höra inspelningar av andra fina pianister, för att få lite uppslag. I en ultimata situation, så känner jag att jag vill skapa tid för att sitta med stycket. Inte spela, utan läsa notbilden.

Annars så... jag skulle öva en tydlighet. Från att ha gått igenom allting, så återvänder jag till att ta partier. Repeterar, jobbar vidare, går tillbaka, repeterar etcetera. Att återkoppla ständigt och länka ihop.

Jag skulle också ta ställning och ha klart för mig strukturen. Veta vad jag verkligen vill göra med stycket. Jag vill ha koll på exempelvis dynamik. Karaktären är avgörande. Jag vill alltid att det är klart för mig. Det växer fram ibland successivt och det förstärkt, men så tidigt som möjligt ha klart för mig känslan. Det påverkar övandet också.

Fråga 3) Hur är din känsla?

Svar och kommentar:

Den är lite mer "scary" (jämfört med situation 1), fast ändå en bra känsla. Det är mindre roligt att jobba under tidspress när man ska spela solo.

Jämförelse

Likheter och skillnader?

(Jag som intervjuade, frågade om min uppfattning om likheterna i tillvägagångssättet var korrekt. Alltså att varva partier och helhetsbild?)

Svar och kommentar:

Ja. Kammarmusiken är lite mer så att när man spelar tillsammans så förstår man ännu mer karaktärerna. Man får av varandra, det får man inte när man spelar själv. Det kräver ännu tydligare beslut – det kan jag säga. Ingen annan tar beslutet åt mig.

Analys och egna tankar från intervjun

Intervjun med den verksamma pianisten har varit givande för min process. Samtalet gav mig inga direkta nyheter men det gav vad jag hoppades på. Jag fick tillgång till någon annans erfarenhet i inlärningsprocessen. När jag läser det nedtecknade samtalet, får jag en klarare bild över processen i övningen. Inlärningsvägen blir konkret i texten.

När jag sedan jämför tillvägagångssätten hos pianisten, med min egen väg, ser jag många likheter. Övningsvägen kan beskrivas i kortfattad form:

Första steget i arbete är att *skapa sig en bild* av verket. Få en uppfattning om musiken.

Därefter *avgörs arbetsinsatsen* och själva övningen inleds.

Med hjälp av *metoder* tar man sig an svåra partier i verket.

Det *repetrande* momentet är en central del i övningen.

När verket sedan tagit form skapar man *uppspelningssituationer* för att "testa" kunskapen.

Min uppfattning om inlärningsprocessen har, efter detta blivit klarare och mer konkret. Mina metoder har också fått en fastare förankring tack vare vetskapen om likheterna hos en föregångare. Alltsammans blir ny lärdom till mina kommande inlärningsprocesser.

Slutsats och diskussion

Syftet med mitt arbete har varit att undersöka min inlärningsprocess. Jag har genom analys och reflektion samt genom att lyssna till och lära av andra, sökt information på området. Arbetets frågeställning formulerades på följande sätt i min inledning:

Hur ser inlärningsvägen till konsertmålet ut?

Vilka metoder använder jag för att uppnå resultatet?

Hur ser upplägget ut när arbetet är under tidspress?

Frågorna har lett till ny kunskap. Min slutsats är att undersökningen genererade till den lärdom som jag sökte i arbetets inledning.

Sammanfattningsvis har jag fått ny kunskap genom att läsa Neuhaus bok samt intervjua och möta andra pianister men den främsta kunskapen har jag fått från processdagboken. Att konkret följa min arbetsprocess har gett mig mest kännedom om inlärningsvägen till konsertmålet.

Referenser

Litteratur:

Neuhaus, Heinrich (1958/1999) *Om pianospelets konst*. Stockholm: ARTIS EDITION

Internet:

Nationalencyklopedin. (NE). (2013) *öva*. Hämtad 2013-04-07 från <http://www.ne.se/sok?q=%C3%B6va&type=THES>

Citaten i texten är hämtade från föreläsningar, forum samt individuella lektioner. (Namnen omnämns ej på grund av integritets skäl)

Intervjun med pianisten B. Wilhelmsson ägde rum 7 februari 2013 i Göteborg

Ljudfilerna är inspelade på Högskolan för Scen och Musik i Göteborg

Frågematerial till intervju med verksam pianist

Jag har valt att skriva om inläring under tidspress utifrån en pianists perspektiv. Den realistiskt konstruerade situationen är att erbjudas ett jobb i form av ett konserttillfälle med bestämd repertoar och fokuset ligger på vägen till målet, hur inläringen tar form för att bästa möjliga resultat ska uppnås.

Inledande frågor och bakgrund

- Berätta kort om din bakgrund som pianist? (studier och år i arbetslivet)
- Uppskatta hur vanlig den nämnda situationen är för dig i din vardag? (Att lära sig repertoar på bestämd tid) Nämn gärna sammanhang och erfarenheter.
- Hur mycket övar du idag? Hur har din övningstid sett ut tidigare i livet?
- Vilka moment brukar du "öva" på och prioritera idag? (Jag utgår från övningstid i vardagslivet som på grund av andra faktorer är begränsad)

Situation 1

Föreställ dig att du just fått noter på en ett kammarmusikverk för en pianotrio, som består av tre satser på sammanlagt 15 min (svårighetsgrad: medel) Verket är nytt för dig och det ska framföras om fyra veckor på en konsert och du får själv styra över reptider med övriga musiker.

- Vad är det första du skulle göra?
- Hur skulle din övergripande tidsplan vara? (Ex, hur skulle du önska vara i fas känna två veckor innan?)
- Vad skulle du öva på själv? Vad skulle du "spara" till första repet?
- Hur är din känsla inför konserttillfället? Tveksamheter, nervositet, med mera

Situation 2

Föreställ dig att du just fått erbjudandet om att ha ett solistiskt inslag på ca 15 min i en musikafton där det spelas musik av en specifik kompositör. (Mozart, Schubert, Chopin, Brahms m.fl.) Föreställ dig också att stycket du väljer framföra är helt nytt för dig.

- Vad är det första du skulle göra?
- Hur skulle din tidsplan se ut?
- Hur är din känsla inför konserttillfället?

Jämförelse

- ❖ Skiljer sig situationerna åt i hur ditt övningsupplägg skulle se ut?
- ❖ Likheter och skillnader?