



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

**MEMORERINGSTEKNIKER UTIFRÅN EN PIANISTS
PERSPEKTIV**

Emma Johansson

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,
klassisk inriktning
Vårterminen 2015

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning
15 högskolepoäng
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
Vårterminen 2015

Författare: *Emma Johansson*

Arbetets titel: *Memorerings tekniker utifrån en pianists perspektiv*

Handledare: *Maria Bania*

Examinator: *Ulrika Davidsson*

Nyckelord: memoreringstekniker, piano, utantillspel, visualisering

ABSTRACT

The purpose of this essay is to discuss different memory techniques used by pianists so I can feel secure while performing during concerts. How do pianists learn to memorise music? According to me, are certain memorisation techniques more effective than others? Do pianists use different methods depending on repertoire? To find my answers, I have studied two other pianists' outcomes on the subject as well as applied my chosen memorising techniques on five pieces from different epochs. These techniques include visualising my fingers when they play on the keyboard, listening to the pieces many times, practicing short specific parts one hand at a time, singing the melody while playing the accompaniment, studying the scores without playing, as well as analysing the harmonic sequences.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Inledning	5
1.1 Bakgrund	6
1.2 Syfte	
1.3 Metod	6
2. Andras undersökningar på samma tema	7
2.1 ”The internal processes in memorizing, making expressive decisions, and beginning a performance at the piano” av Rodrigo Alberto Gonzalez	7
2.2 ”Living Pianos – <i>Piano techniques and information</i> ” av Robert Estrin	8
3. Memoreringsteknikerna i praktiken	10
3.1 Johann Sebastian Bach – <i>Fransk svit i G-dur nr 5</i>	10
3.2 Joseph Haydn – <i>Pianosonat i C-dur nr. 60</i> Hob. XVI:50	13
3.3 Ludwig van Beethoven – <i>Pianosonat nr. 28 op. 101 i A-dur</i>	17
3.4 Franz Liszt – <i>Mephistovals nr. 1</i>	22
3.5 Maurice Ravel – <i>Jeux d'eau</i>	27
4. Slutdiskussion	29
5. Källhänvisning	35

1. INLEDNING

1.1 Bakgrund

Något som solister har gemensamt är att de framträder utan noter. Med andra ord ska de inte bara lära sig repertoaren - den måste också memoreras. Eftersom jag själv är pianist har jag valt att diskutera memoreringstekniker utifrån en pianists perspektiv, då de flesta pianister känner att de förväntas framföra stora delar av sin repertoar utantill.

Memoreringen har de senaste åren tagit en allt större del av min tid och uppmärksamhet. När jag har frågat andra pianister som uppträder utantill vad de är mest nervösa för när de står på scen, har de allra flesta svarat att de är oroliga för att memoreringen skall brista. Jag hade förväntat mig att en del skulle svara att de är nervösa för uppmärksamheten de får när de står ensamma på en scen, att de blir nervösa när de tänker på publikens förväntningar, eller att de blir ängsliga över att nerverna ska påverka deras musikaliska uttryck. Dock angav ingen av dem jag frågade dessa orsaker. Personligen är jag enbart orolig för att memoreringen ska brista och att det ska resultera i att jag kommer av mig. Jag har upplevt att jag har trott att jag kan programmet utantill, men att jag sedan inte har känt mig lika stabil vid uppträdandet som jag var i övningsrummet. Min hypotes är att jag tidigare har förlitat mig för mycket på mitt muskelminne och har därmed inte integrerat memoreringen i instuderingsprocessen. Muskelminnet är en automatisering av fingrarnas och armarnas rörelser, vilket är en nödvändighet för att kunna spela piano överhuvudtaget. Eftersom muskelminnet är en förutsättning för att kunna musicera, kan det inte räknas som en memoreringsteknik. Pianister behöver aktivt tänka på dessa rörelser vid instuderingen men efter att hjärnan har registrerat dem sker de på automatik, vilket är en stor fördel eftersom det är omöjligt att tänka på varje rörelse vid konserttillfället.

När jag var yngre fungerade mitt muskelminne så gott som alltid till hundra procent vid uppträdanden och jag tänkte aldrig på memorering som en del av spelet. Då var min repertoar väldigt begränsad och jag hade möjlighet att spela ett stycke väldigt länge innan jag spelade upp det inför en publik. Nu på musikerprogrammet ställs det högre krav på repertoarmängden, och instuderingsprocessen måste gå betydligt fortare. De senaste åren har jag insett vilken fördel den pianist har som förstår verken utifrån formen och framförallt ur ett harmoniskt perspektiv, vilket gör att pianisten alltid vet och förstår vad som sker. För att förstå harmoniken och verkets uppbyggnad krävs det goda kunskaper i musikteori och ett bra gehör är fördelaktigt.

Ytterligare en anledning till att jag har valt ämnet ”memoreringsstrategier” är att jag under en alltför lång tid har sett memoreringen som något separat som görs när pianisten redan kan spela stycket i tempo med noter. Jag har insett att det är onödigt att se memoreringen som en fristående del av instuderingen och integrerar den numera i instuderingsprocessen. Det är främst solorepertoaren

som memoreras eftersom det är praxis att pianisten har noter på kammarmusikkonserter men inte på solokonserter.

1.2 Syfte

Mitt syfte är att fördjupa mig i olika memoreringstekniker som pianister använder sig av för att kunna behärska sina verk utantill under utsatta förhållanden, som vid till exempel konserter och tävlingar.

Hur kan pianister lära sig memorera?

Fungerar några memoreringstekniker bättre än andra för mig?

Använder man olika memoreringstekniker beroende på repertoar?

1.3 Metod

När jag övade valde jag ut en passage åt gången och provade följande memoreringstekniker:

- Hörselminnestekniken – går ut på att man lyssnar mycket på stycket man ska spela så att man kan memorera melodin oberoende av partitur
- Öva långsamt – antingen var hand för sig eller med båda händerna tillsammans, samt både och.
- Öva kortare fraser/ en takt åt gången
- Spela samma passage på olika sätt, t.ex. att spela en annan rytm än det som står eller att spela med en annan artikulation.
- Öva i botten – dvs. att öva tämligen starkt (mezzoforte eller forte) med tydliga finger-/armrörelser och att undvika att spela på ytan.
- Sjunga en stämma samtidigt som jag spelar en annan
- Öva stycket/passager mentalt – visualisera tangenterna framför sig och se sig själv spela utifrån
- Harmonisk analys av verket – här skriver man ut ackorden i noterna försöker förstå det harmoniska förloppet genom verket och tänker på ackorden när man övar.
- Visuell minnesteknik – läsa partituret utan att sitta vid instrumentet och att alltid veta var man är på sidan.
- Infoga repetitionssiffror och se till att kunna börja från dessa
- Memorera utifrån handens positioner
- Registermedvetenhet
- Formanalys

Jag har spelat in ljudfiler på de flesta av arbetets notexempel för att läsaren skall kunna höra och inte endast se innehållet.

Tidigare har jag använt mig av de första fyra metoderna på listan, men att öva mentalt, sjunga en stämma i taget och att göra en harmonisk analys av styckena är nytt för mig. Innan jag påbörjade mitt examensarbete brukade jag heller inte studera partituret innan jag spelade.

Jag har strävat efter att alltid vara 100 % koncentrerad vid instudering och memorering för att minimera misstag och fel.

För att få en överblick över mina tillvägagångssätt har jag fört dagbok där jag skriver hur jag har övat och memorerat.

2. ANDRAS UNDERSÖKNINGAR PÅ SAMMA TEMA

2.1 "The internal processes in memorizing, making expressive decisions, and beginning a performance at the piano" av Rodrigo Alberto Gonzalez

Författaren Rodrigo Alberto Gonzalez har i sin avhandling undersökt tre saker: - memorering och memoreringsmetoder; hur man fattar uttrycksfulla beslut i sin musikaliska interpretation; samt vad som sker när man spelar upp inför en publik.

I inledningen presenteras neurolingvistisk programmering (NLP,) som är en modell i beteendepsykologi. Denna modell utgår ifrån fyra frågor: Vet jag vad jag är ute efter? Vet jag vad jag kan förvänta mig? Hur flexibel är jag? Hur ska jag agera nu? NPL handlar om hur man kan förändra ett resultat genom kommunikation. Gonzalez har intervjuat sju avancerade pianister (doktorander) och har formulerat frågor som förmår respondenten att kombinera det visuella minnet och hörselminnet. Hans intervjuer går ut på att han först ställer frågor som tvingar pianisten till en visuell återkallelse som inte har med musik att göra. Han frågar till exempel hur många fönster pianisten har i sitt hem. Sedan ställer han en fråga som skapar en visuell konstruktion, till exempel om pianisten kan se framför sig att pianot har vingar och kan flyga. Därefter ställer Gonzalez frågor som skapar en auditiv återkallelse, t.ex., "skulle du kunna minnas de första takterna ur Beethovens femte symfoni och nynna på dem om jag bad dig?", och sedan blir pianisten tvungen att göra en auditiv konstruktion genom frågan, "skulle du kunna tänka dig hur symfonin skulle låta om den endast spelades av piccoloflöjter?". Därefter ställer Gonzalez specifika frågor kring memorering. "Om jag skulle ersätta dig i ditt arbete idag, vad skulle jag behöva göra allra först för att kunna memorera musiken på samma sätt som du gör?" Författarens mål är att kombinera respondentens auditiva och visuella minne i sin frågeställning när han

undersöker dennas musikaliska interpretationer och tankar kring att spela inför en publik.

Gonzalez studie visar att det är mycket individuellt hur pianister förhåller sig till memorering och hur pass enkelt de anser det vara. Författaren har gjort en tabell för varje respondent som visar mer konkret hur individen har tänkt kring memorering, att spela upp inför publik, samt musikaliska tolkningar av musiken.¹

En genomgående metod för alla pianister som ställde upp i undersökningen var att de inte bara memorerade sina stycken vid pianot när de övade, utan de tog sig tid att studera partituret mentalt utan instrumentet också. Pianisterna försökte också se sammanhang mellan olika delar, och var noggranna med att få in memoreringen och alla detaljer redan i början av instuderingen. Jag tycker att det var intressant att de flesta pianisterna blev förvånade när de blev ombudda att dela med sig av sina memoreringsmetoder. Det märktes att de var tvungna att tänka efter och att de inte var vana vid att formulera ett svar på denna fråga. Memorering borde vara en given del i en pianists vardag, men ändå är det något som de flesta tycker är komplicerat.

Under Gonzales intervju tvingas pianisterna reflektera över hur de går tillväga när de ska memorera ett verk, vilket resulterar i att de måste se över deras memoreringstekniker på ett övergripande sätt. När man memorerar och övar är det lätt att fokusera på detaljer eftersom det är en sådan väsentlig del av vår övning och memorering, att man lätt glömmer att se till helheten. Jag känner igen mig själv i de flesta pianister som Gonzales intervjuade eftersom de också enklare kunde beskriva detaljerna av ett verk istället för att ge en generell beskrivning av verket. Jag grundar detta resonemang på att många pianister i intervjun började med att återge detaljer som finns i början av verken, istället för att göra en allmän redogörelse om verket. Det är dock möjligt att de flesta valde att beskriva verket kronologiskt. Jag anser trots detta att pianisternas svar antyder att de lätt fastnar i detaljer och har svårare för att se det övergripande, liksom jag. Att kunna beskriva både detaljer och det generella lika tydligt för sig själv tror jag påverkar memoreringen på ett positivt sätt.

2.2 "Living Pianos – *Piano techniques and information*" av Robert Estrin

Robert Estrin är en pianist och pianopedagog som har utbildats vid Manhattan School of Music i New York. Detta videoklipp² handlar specifikt om

¹ Rodrigo Alberto Gonzalez, The internal processes in memorizing, making expressive decisions, and beginning a performance at the piano (Michigan: UMI Dissertation Services, 1996), 127 - 131.

² Robert Estrin, How to practice the piano – Memorizing music – Music Memorization (17/09/2010) https://www.youtube.com/watch?v=QeDEI0dGW_w

memorering för pianister. I videon förklarar Robert att memorering är den största svårigheten med att spela piano på grund av att så många toner spelas på samma gång. I videoklippet talar han om hur hans far, som också är pianist och pianopedagog, lärde honom att memorera sina pianoläxor när han var ung. Han jämför memoreringsprocessen med att flytta tegelstenar. Om man skulle försöka flytta en hög med tegelstenar själv genom att bara dra i presenningen som de står på, skulle man snabbt bli trött och vilja ge upp för att det skulle kännas ineffektivt, tungt och svårt. Det fortaste sättet att flytta stenarna på skulle vara att ta några stycken åt gången, gå till stället man vill flytta dem till, lämna stenarna och sedan gå tillbaka och upprepa samma process. Enligt Robert gäller samma princip vid memorering. Man ska med andra ord ta små partier åt gången och repetera dessa. Hans memoreringsstrategi bygger på fem steg:

1. Att välja ut en kort passage och memorera högerhanden noggrant.
2. Spela samma parti men med vänsterhanden och memorera den grundligt.
3. Sätt ihop händerna (vilket är den svåraste processen) och memorera det.
4. Gör om samma process med nästa passage.
5. Sätt ihop dessa passager.

Vid varje steg finns ytterligare fem saker att tänka på:

1. Noterna, det vill säga tonhöjden.
2. Rytmen
3. Fingersättningen
4. Fraseringar (vilka noter som är bundna eller fristående)
5. Uttryck (allt annat – t.ex. dynamik, tempo och orden som står i noterna)

Estrin menar också att pianister alltid bör öva i samma dynamik som de kommer att använda vid uppspelningstillfället, eftersom de annars måste lära sig den rätta dynamiken i efterhand. Han tror fullständigt på att alltid göra rätt från början för att göra så få fel som möjligt redan i instuderingsprocessen för memoreringens skull. Han använder exemplet att ett hopskrynklad papper aldrig kan se ut som ett nytt, oanvänt pappersark igen. Därför ska man aldrig tillåta sig själv att studera in några fel, oavsett vad det är för misstag. För att lyckas med detta måste man memorera mycket små partier åt gången, långsamt. Robert har en tumregel att det inte bör ta mer än en minut att memorera ett parti. Tar det längre tid än så, har man försökt memorera ett för stort parti. Han poängterar också vikten av att förstå det harmoniska händelseförloppet och att man ska återgå till noterna om man känner sig det minsta osäker, istället för att chansa.

Jag upplevde att videoklippet var mycket givande och pedagogiskt upplagt. Jag håller med i stort sett allt han säger, förutom att man alltid ska spela med rätt artikulation och nyans när man övar. Estrin sa förvisso att detta gällde vid memorering och nämnde inget specifikt om instudering, men jag fick uppfattningen av att detta även gällde vid instudering. Av min erfarenhet går det snabbare att befästa och förankra ett parti som ska spelas i pianonyans om jag övar det något starkare till en början. Han menar att om man övar ett parti i forte när det egentligen ska spelas i pianissimo, måste man lära in det återigen

för att kunna nollställa att man har övat i ”fel” nyans, för att därefter lära sig det ”rätta” på nytt. Att spela på rätt tangent och med rätt rytm från början håller jag starkt med honom om, men jag förstår inte problematiken kring att öva i en annan nyans eller med en annan artikulation än det som skall vara i slutresultatet. Jag upplever att det kan det hjälpa memoreringen att öva med olika artikulationer och även med andra rytmer än det som står skrivet i noterna.

3. MEMORERINGSTEKNIKERNAS I PRAKTIKEN

3.1 Johann Sebastian Bach – *Fransk svit nr 5 i G-dur*

Bachs franska svit i G-dur består av sju relativt korta danser av olika karaktär. I detta kapitel kommer jag att använda exempel ur giguen som är en rask dans med en livlig och lättsam karaktär, samt ur sarabanden som är en lugn dans av en mer eftertänksam karaktär. För att memorera detta verk, gjorde jag en ackordanalys till varje dans.

Då allemanden, couranten, bourrée och giguen är de friskaste danserna i denna svit ur ett tempoperspektiv, måste automatiseringen (som också kallas ”muskelnnet”) vara pålitlig när man spelar upp. Även om man har gjort en tydlig ackordanalys och vet exakt vilka tangenterna man ska spela på, kan autopiloten avbrytas av olika skäl. Jag började memorera dessa satser på samma sätt. Först spelade jag ca två takter eller en fras med höger hand. Jag valde att spela detta parti i botten i ett mezzoforte eller forte ett par gånger och att sedan spela samma ställe med en varierad dynamik och varierat anslag för att komma underfund med hur jag ville att det skulle låta. Anledningen till att jag övade i botten är för att befästa tonerna och att få en stabil grundklang med kärna. Sedan gjorde jag samma sak i vänster hand.

När jag kunde spela detta parti med vardera hand utantill, satte jag ihop händerna. I denna process fick jag ibland spela en mindre del ur partiet då Bachs musik är mycket komplex. Giguen var för mig svårast av dessa danser när det gällde att spela med båda händerna, vilket jag tror beror på att denna sats innehåller mer sammanflätade stämmor än de övriga danserna, och dessutom ligger det inte alltid så bekvämt till i handen. Det finns dessutom flera partier i giguen som påminner om en fuga, såsom följande exempel (notexempel 1):

Notexempel 1. J. S. Bach "Gigue" ur Fransk svit nr 5 i G-dur, takt 25-30.³

Audio 1. J. S. Bach. "Gigue" ur Fransk svit nr 5 i G-dur. I ljudfilen spelas dessa takter vid 0:44.

Detta material följer direkt efter repriserna, och vi befinner oss i dominantens tonart D-dur. Efter att vänsterhanden har spelat temat, börjar högerhanden spela samma tema men i G-dur. För att memorera detta parti har jag övat var hand för sig och mejslat ut varje stämma (i gigen finns det upp till tre stämmor). För memoreringens skull har jag även betonat den ton som anger starten av varje dux (förstasubjektet i grundtonarten) och comes (samma subjekt men oftast i dominanten) och vid varje ny insats. Jag har också övat varje grupp i takten som ett ackord för att tydliggöra det harmoniska förloppet för mig själv. Det var enklast att dela upp materialet i dessa tre system som visas ovan i mindre delar och sedan upprepa var hand för sig flera gånger.

I gigen finns det också partier som inte är komponerade som en fuga/kanon (se notexempel 2):

Notexempel 2: J. S. Bach "Gigue" ur Fransk svit nr 5 i G-dur takt 34-36.

Audio 2. J. S. Bach. "Gigue" ur Fransk svit nr 5 i G-dur. I ljudfilen spelas dessa takter vid 1:04.

Här finns det inga dux eller comes, utan här spelar båda händerna ett ackord men i olika lägen. Det här partiet memorerade jag genom att spela vänsterhanden som ett ackord i det läget som står i noterna, samtidigt som jag spelade högerhanden. Jag turades om att lyssna och fokusera extra på den ena stämman och gången därpå uppmärksammade jag den andra stämman. Sedan gjorde jag tvärtom och spelade tonerna som spelas av högerhanden som ackord medan vänsterhanden spelade de brutna ackorden som det står i noterna.

Sarabanden är den lugnaste satsen i detta verk. Av tidigare erfarenhet är det enligt mig betydligt svårare att memorera de långsamma verken av Bach än de snabba, just eftersom det tar längre tid för långsamma satser att bli automatiserade än snabba satser. Detta beror på att man ofta lägger mer tid på att öva snabba tekniska passager än långsamma partier. Man kan dock vila i att alla sju danser börjar på G-dur och har en mellandel som går i D-dur (dominanten). Denna sats har jag övat mycket var hand för sig i ett lugnt tempo. Jag har också försökt använda hörselminnestekniken så mycket som möjligt genom att lyssna mycket på inspelningar på satsen, samt att höra intervallen i varje enskild stämman. Risken med att lyssna för mycket på ett verk är att man använder någon annan pianists tolkning av verket istället för sin egen. Denna sarabande är trestämmig (se notexempel 3), så jag har spelat de enskilda stämmorna och sedan sjungit melodin och basen på tonnamnen.

Notexempel 3. J.S. Bach "Sarabande" ur fransk svit nr 5 i G-dur, takt 25-27.

Audio 3. J. S. Bach. "Sarabande" ur Fransk svit nr 5 i G-dur. I ljudfilen spelas dessa takter vid 1:24.

I denna sats har jag haft mindre nytta av att öva kortare fraser flera gånger i memoreringssyfte då melodin är ganska enkel att minnas. I instuderingsyfte använde jag mig dock mycket av denna teknik. Jag upplever att gehöret hjälper

memoreringen mycket i den här satsen eftersom man hinner lyssna sig till intervallen tack vare det lugna tempot.

Eftersom jag gjorde en harmonisk analys av alla satser i verket, såg jag till min glädje att satserna sinsemellan är ganska lika harmoniskt. Satserna är skrivna i binär form, vilket innebär en tvådelad struktur (T - D :||: D - T). Samtliga danser börjar i G-dur och har en mellandel som går i dominanten D-dur. Fraseringar, karaktär och artikulation skiljer sig dock åt i de olika satserna. Giguen och bourréeen uppfattar jag som något barnslig och naiv, medan sarabanden och louren är innerlig, djup och introvert. Allemanden, som är den inledande dansen, är öppen och frisk men ändå något trevande. Couranten är motsatsen till trevande med sin direkta inledning och charmiga karaktär. Gavotten är den mest unika satsen då den inte påminner om någon av de andra satserna med sin stolta och grandiosa fallenhet.

3.2 Joseph Haydn – Pianosonat i C-dur nr. 60 Hob. XVI:50 (1794-95²)

Detta verk är en av Haydns senare sonater och är mycket humoristisk och lättsam i sin karaktär. Sats ett och tre är skrivna i C-dur medan sats två går i F-dur. För att kunna memorera detta stycke, använde jag mig av samtliga minnestekniker som står i inledningen.

Den första satsen börjar direkt på tonikan C-dur och har en skämtsam och charmig karaktär (se notexempel 4):

Allegro

Handwritten annotations:
 tagg för främre handledning
 Klavret följer
 cresc.
 stanna ej för
 f i högerhanden
 ej sötare
 slutning i högerhanden
 bippa g
 Viktet
 g för slankt
 fz
 cresc.
 C

Chord symbols:
 G7, C, Gsus/C, C/E

*) möglicherweise | - 7; vgl. T. 105.

Notexempel 4. J. Haydn. "Sonat i C-dur nr 60" takter 1-15.⁴

I de första sex takterna spelar vänsterhanden konsekvent stora och lilla C. Då det inte krävdes några särskilda minnestekniker för att memorera detta, var fokus istället på högerhanden som inleder med C-durs treklang. Vi befinner oss i tonikan de första tre takterna, och sedan börjar dominantseptimackordet G7 ta form. I de fem raderna som bilden visar, befinner vi oss i princip antingen i tonikan C eller i dominanten G.

⁴ Alla notexempel ur Haydns sonat i C-dur är ur J. Haydn "Sonaten für Klavier zu zwei Händen." (Leipzig: C.F. Peters, 1937).

Jag memorerade detta parti genom att spela vänsterhandens stämma och samtidigt sjunga melodin. Eftersom vänsterhandens ackompanjemang är enklare att minnas och ligger nära och bra i handen, lade jag mest tid på att memorera högerhanden. Jag upplevde att bågarnas placeringar hjälpte minnet eftersom man fick en tydligare bild av artikulationen genom dem.

Takt 11 och 12 är dessutom identiska.

I takt 15 spelas en C-dur treklang som först börjar i vänster och tas över av höger. När man når höjdpunkten (trestrukna E) börjar ett nytt mönster av fallande terser. Dessa terser var enkla att memorera tack vare att varje ters spelades på vita tangenter och för att jag spelade dessa med samma fingersättning (2 och 4).

Jag lyssnade även igenom förstasidan fyra gånger med noter så att jag alltid visste var på sidan jag befann mig, men också för att det auditiva minnet skulle vara aktivt.

Handwritten musical score for J. Haydn's "Sonat i C-dur nr 60" takt 36-54. The score is annotated with various musical notations and handwritten notes. The first staff includes "cresc." and "G7". The second staff includes "p", "Börja p", "Gdur", and "xlo". The third staff includes "marabe", "bridge", and "Asust/p". The fourth staff includes "D7", "D", "D7", and "lyst". The fifth staff includes "dim", "D7", and "Am. 6". The sixth staff includes "hitt marab", "Gdur", and "lyst". The seventh staff includes "D7/E#", "hå stämna", "basc. G", and "dim.". The eighth staff includes "klar vänsken".

Notexempel 5: J. Haydn. "Sonat i C-dur nr 60" takt 36-54.

När jag memorerade innehållet i notexempel 5, började jag med att leta efter likheter: i rad två kommer förstatemat tillbaka i G-dur istället för i C-dur och spelas med vänster hand. Detta tema återkommer i samma tonart (G-dur) redan i rad fem igen men denna gång i högerhanden. Båda gånger detta tema presenteras i bilden ovan, är nyansen stark (forte) och det ackompanjerande mönstret inleds med en sextondelspaus följt av sextondelar i en uppåtgående skalarörelse i G-dur. Terser förekommer genom hela avsnittet i båda händer,

liksom sextondelsnoter och oktaver på tonen G i den andra, tredje samt sista takten.

*) kürzer als
shorter than

G D7 G

Notexempel 6: J. Haydn. "Sonat i C-dur nr 60" takt 51-53.

De första två takterna i notexempel 6 är identiska, bortsett från den första åttondelen i båda takterna. Denna vetskap gjorde memoreringsprocessen snabbare eftersom rytmer, toner och nyanser upprepas två gånger. De sista tre ackorden i den sista takten är G-dur, D7 och G-dur igen vilket innebär att tonikan går till dominanten och sedan tillbaka till tonikan igen eftersom vi lokalt befinner oss i G-dur.

3.3 Ludwig van Beethoven – Pianosonat nr. 28 op. 101 i A-dur (1816)

Denna sonat är ett av Beethovens senare verk där han går ifrån sonatformens standard. Det är också karaktäristiskt för Beethoven att komponera fugor och kanons i de senare sonaterna. Sonatformen består av fyra delar: **expositionen, genomföringen, återtagningen och codan**. I expositionen presenteras temat i grundtonarten, följt av ett sidotema som ofta går i dominantens tonart, för att sedan låta ytterligare ett sidotema uppstå. För att ta sig emellan dessa teman använder kompositören sig av överledningar i form av kadenser. I genomföringen används samma material men med små ändringar och bearbetningar. Återtagningen är i princip en repris av expositionen där grundtonarten används i alla teman och codan avslutar kompositionen eller presenterar nytt material, vilket är vanligt hos Beethoven.

Sats 1 *Etwas Lebhaft und mit innigsten Empfindung* vilket betyder "något livligt och med den innerligaste känslan" har en eftertänksam, lugn och kärleksfull karaktär där det endast sker ett större utbrott närmare slutet av satsen.

Detta verk är inte komponerat enligt den traditionella wienklassiska sonatformen. Trots att denna sats går i A-dur (se notexempel 7), komponerar han inga kadenser som grundar sig i denna tonart, varken i expositionen eller i genomföringen. Därför blir den svår att enbart memorera harmoniskt. Den är också mycket komplex i sin struktur vilket gör att det är svårt att memorera

tänka på vartenda ackord i hela verket kommer hon/han nog att göra det onödigt svårt för sig. Somliga må ha lätt för att minnas alla dessa ackordföljder, men jag insåg ganska tidigt att detta inte var den mest effektiva memoreringstekniken för mig. Jag bestämde mig därför för att memorera det första ackordet vid varje repetitionssiffra i hela satsen och lita på att jag kan höra vart jag ska tack vare att jag har lyssnat så mycket på verket. Vid repetitionssiffra 2 i notexempel 7, går musiken över till ett Fiss-moll, och två takter innan siffra 3 upprepar sig den allra första frasen igen, fast den slutar på ett F dim och sedan ett Fiss moll denna gång, istället för ett E9 och E-dur.

Mitt tillvägagångssätt för att memorera musiken inom de första två repetitionssiffrorna var följande:

Först spelade jag den första frasen (som i praktiken innebar den första repetitionssiffran) i högerhanden. Jag såg till att öva så långsamt att jag hann tänka innan jag spelade för att undvika slarvfel. Den första frasen är fyrstämig, så jag försökte direkt att ta fram melodin och basen och därmed spela mellanstämmorna lite svagare. Efter att jag övade detta fem gånger, gick jag över till vänsterhanden och gjorde på samma sätt där. Sedan försökte jag växla mellan att sjunga tenor- och basstämman samtidigt som jag spelade alt- och sopranstämman. Därefter gjorde jag vice versa, dvs. jag spelade tenor- och basstämman samtidigt som jag sjöng sopranstämman.

Vid det här laget kände jag att det var dags att börja memorera musiken i nästa repetitionssiffra, men jag ville öva mentalt först utan att spela. Jag blundade och visualiserade min hand spelande denna melodi – först höger hand, sedan vänster. Detta tog längre tid än jag trodde och krävde mycket koncentration.

Efter att jag hade övat mentalt, upprepade jag samma process med frasen i repetitionssiffra 2. Jag memorerade det ackordiska förloppet, nämligen att det första ackordet i siffra 1 var ett E-dur och att det första ackordet i siffra 2 var Fiss-moll, men man kan även se det som att man är kvar i E-dur och att Fisset endast är en ackordfrämmande ton, trots att tonerna i sig bildar ett Fiss-moll.

Karaktären i denna sats är mycket innerlig och eftertänksam. Jag upplever satsen som introvert, trots att Beethoven har skrivit att den ska spelas ”något livligt”. Han skriver ritardando på ett flertal ställen i satsen och även inom fraserna upplever jag att man är fri att göra en del dragningar. Sats två är däremot raka motsatsen då den kräver en rytmisk pregnans och ett rörligare tempo.

Sats 2 – *Lebhaft. Marschmässig. Vivace alla Marcia (Livligt. Som en marsch.)*

Liksom i den första satsen, har jag även delat in sats två i repetitionssiffror som en memoreringsstrategi. Även här såg jag till att kunna börja rakt på varje repetitionssiffra genom att ha memorerat det första ackordet och melodin vid

detta parti. Denna sats är däremot mycket hoppigare än den första och den går i ett raskt tempo. Jag har övat mycket var hand för sig och visualiserat mentalt.

Notexempel 8: L. v. Beethoven "Sonat i A-dur op 101 nr 28" sats 2 takt 37-48.

Det var ännu svårare att visualisera denna sats än den första eftersom den sträcker sig över ett mycket brett register och pianisten har kort tid på sig att förflytta handen mellan positionerna. Ett exempel på detta är repetitionssiffran 12 i notexempel 8, där vänsterhanden spelar först lilla C och stora F, för att sedan korsa högerhanden och spela trestrukna F. Notvärdena är dessutom fjärdedelar, så man har inte mycket tid att hitta rätt tangent i detta språng.

Det första som jag lade märke till när jag skulle memorera de första två takterna i satsen (första repetitionssiffran) var att vänsterhanden har stora språng (se notexempel 9):

12/12-14 - 12/11-15 Begär, Tante se framåt

Notexempel 9: L. v. Beethoven "Sonat i A-dur op 101 nr 28" sats 2 takt 1-4.

3.4 Franz Liszt - *Mephistovals nr. 1*

Liszts berömda Mephistovals är baserad på Nicolaus Lenaus dikt om "Faust" som är på ett bröllop ute i byn. Vinet flödar och där träffar han djävulen Mefistofeles som utmanar honom att bjuda upp den vackraste kvinnan till dans. Tillsammans påbörjar de en våldsamt och hotfull vals som spelas av djävulen själv.

Stycket börjar med kvinter som symboliserar när den opålitliga Mefistofeles stämmer sin fiol innan han ska spela valsen. Se notexempel 11. De första två tonerna är Diss och E och spelas med vänster hand. Dessa toner upprepas tre gånger innan man lägger till kvinten med tummen. Sedan bygger man på med kvinter och därefter kommer högerhanden till också.

Allegro vivace (quasi presto)

klanger
översätt
23

mf

f marcato

Notexempel 11: F. Liszt "Mephistovals nr 1" takt 1 - 19⁶

Audio 4. F. Liszt "Mephistovals nr 1". I ljudfilen spelas dessa takter vid 0:10.

Själva valsen börjar enligt mig först när man hör det första A-durackordet (se första takten i notexempel 12). Det som har varit innan är ett förspel till detta parti. För att memorera detta tema utgick jag ifrån ett A-durackord och såg till att jag kunde spela temats melodi med höger hand och att kunna sjunga frasen och samtidigt säga tonens namn. Vänsterhanden spelar först ett A-durackord och sedan tersen (Ciss) och kvinten (E) i A-durackordet i tre takter, och sedan grundtonen (A) och tersen (Ciss) en oktav högre upp. Detta parti upprepar sig två gånger.

⁶ Alla notexempel ur F. Liszts "Mephistovals nr 1" är ur F. Liszts "Mephisto-Walzer, Der Tanz in der Dorfschenke" (Mainz: Schott Musik International, 1952).

Handwritten musical score for F. Liszt's "Mephistovals nr 1", measures 111-136. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble and bass clef system. The treble clef part has a circled "barré" at the beginning, followed by "marcato", "mf", and "rinforz. sf". The bass clef part has "cresc." and "sf". Handwritten notes include "precision + spets i köpet", "spelas från underramen", and "Adur". Fingering numbers (1-5) and accents are present throughout. The piece ends with a key signature change to F major.

Notexempel 12. F. Liszt. "Mephistovals nr 1" takt 111 – 136.

Audio 5. F. Liszt "Mephistovals nr 1". I ljudfilen spelas dessa takter vid 1:10.

I detta verk finns det ett särskilt ställe (på cirka en sida, se notexempel 13) som jag tycker är svårt att memorera. Det är ett långsamt parti där harmoniken inte är så självklar utan det sker flera överraskningar.

Notexempel 13: F. Liszt "Mephistovals nr 1" takt 339 – 393.

Audio 6. F. Liszt "Mephistovals nr 1". I ljudfilen spelas dessa takter vid 3:38.

Jag beslutade mig för att memorera musiken i notexempel 13 på följande sätt:

Steg ett: Först såg jag till att skapa mig en harmonisk förståelse av denna passage genom att göra den ackordanalys som står under varje system.

Steg två: Därefter började jag öva långsamt – antingen var hand för sig eller med båda händerna tillsammans, och övade då kortare fraser en takt åt gången.

Eftersom harmoniken ofta baseras på basen, lade jag lite mer tid på att öva vänsterhandens stämma än högerhandens. Jag valde ut två takter åt gången och spelade dessa fem gånger innan jag gick vidare till de kommande två takterna. Efter att jag övat fyra takter (frasen gick över fyra takter), satte jag ihop dessa så att jag fick spela det i sitt sammanhang. Detta övade jag tre gånger.

Därefter övade jag på att spela igenom ett parti som var strax före frasen jag arbetade med och sedan en bit in på nästa så att jag fick en överblick.

Steg 3 - Jag provade olika typer av fraseringar, dynamik och artikulation här för memoreringens skull. Till exempel övade jag staccato med vänster hand trots att det senare ska spelas legato. Detta gäller hela passagen som notexempel 13 visar. Jag övade också högerhanden på samma vis.

Jag tog även hjälp av det visuella minnet och läste partituret utan att sitta vid instrumentet och såg till att jag alltid visste var på sidan jag var.

Hörselminnestekniken är också med eftersom jag har lyssnat på Mephistovalsen så många gånger under det senaste halvåret. På det sättet har jag lärt mig hur det låter, så det var inte det som var problematiskt med att memorera denna passage.

Dessa steg upprepade jag varje dag i en vecka. I slutet av veckan kom jag ihåg allt betydligt bättre, men jag märkte tydligt att memorering är en "färskvara". På morgnarna var memoreringen något mer osäker än den varit kvällen innan.

Mephistovalsen är krångligare harmoniskt än Haydn och Bach. Ibland kan jag faktiskt inte urskilja/benämna alla ackord. Att öva var hand för sig har hjälpt mycket då detta verk är tekniskt mycket svårt. På grund av bland annat stora hopp måste pianisten verkligen ha en superb teknik inom alla områden, då det kräver styrka i fingrarna, ett träffsäkert ackordspel, uthållighet i hela överkroppen, snabba lätta fingrar men med en delikat och omsorgsfull klang i de lugna mellanpartierna. Jag övade i stort sett bara utvalda partier och spelade inte ens igenom hela verket varje dag då stycket är så pass långt. Först cirka två veckor innan verket skulle framföras på konsert spelade jag igenom stycket varannan dag.

Dock finns det ställen i stycket som är lite enklare i uppbyggnaden också. I notexempel 14 kommer valstemat som först gick i A-dur tillbaka men går i Bb-dur med F i basen denna gång. Vänsterhanden är ett tremolo mellan tonerna F och Bb. När jag memorerade detta parti fokuserade jag på att kunna sjunga melodin på tonnamnen istället. Med andra ord tar det inte alltför lång tid att memorera tonhöjden, varken i höger eller vänster hand. Jag lade mest tid på att memorera artikulationen för att få fram en ettrig, lite hotfull karaktär, vilket också hjälpte till i memoreringsprocessen. Detta motiv har dock förekommit tidigare, så när den återkommer är det mer som ett eko av det som har varit.

Tidigare har temat varit i mezzoforte och i forte, men denna gång är det i pianissimo. Dessutom får vi höra denna melodi ytterligare en gång i fortissimo senare i verket. Temat upprepas två gånger men i olika oktaver. Första gången i ett lägre register och andra gången en oktav högre. I andra och tredje systemet har jag skrivit "D", vilket inte syftar på ett ackord, utan det syftar på att jag ska memorera att tonhöjden är D.

The image shows a handwritten musical score for F. Liszt's "Mephistovals nr 1", measures 640-663. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include "perdendo", "pp rit.", "Più mosso", and "8" above the first measure. The second system continues the accompaniment with "sempre pp" and "8" below the first measure. The third system features a melodic line in the bass clef staff and a treble clef staff with a melodic line. Handwritten annotations include "KAVEL", "leggierissimo", "briskant and", "pp", "Röns", "kort", "fied", "C", "d", "m", and "3".

Notexempel 14: F. Liszt "Mephistovals nr 1" takt 640 – 663.

Audio 7. F. Liszt "Mephistovals nr 1". I ljudklippet spelas dessa takter vid 7:44.

3.5 Maurice Ravel – *Jeux d'eau*

Ravel var inspirerad av vatten i alla dess olika former när han skrev *Jeux d'eau*. Titeln i sig betyder vattenlekar på franska och har en tämligen flyktig karaktär där musiken är i ett konstant flöde. Inledningsvis påminner stycket om ett oskyldigt, lugnt och ofarligt vattenfall som forsar på. Längre fram i verket kommer det partier som uppfattas som hotfulla där man kan tänka sig att naturens värsta stormbyar driver havets kraftfulla vågor till en skoningslös tsunami. Detta stycke är en kombination av dessa karaktärer och allt däremellan som kan innehålla förnimmelser med pärlande regn på fönsterrutan, duggregn, åskregn etc.

Harmoniken i detta stycke är enligt mig mycket svårare att memorera och förstå än i exempelvis Haydn som går i C-dur. Jag insåg att jag inte bara kunde tänka ackordiskt i Ravel, för det var så många klanger som var färgade utanför min teoretiska kunskap. Därför analyserade och memorerade jag handens positioner istället. Jag insåg att det var enklare att förstå harmoniken om jag utgick ifrån de tonerna som vänsterhanden spelade. Jag hittade vissa partier där jag endast spelade på svarta tangenter, och andra partier där jag endast spelade på vita. Ett exempel på detta är partiet i notexempel 15:

13

très rapide

ppp

3 Cordes

F# ped 2.

Spela med platta fingrar i vänster - står yta

f

Ped. närmare

disponering av nyanser

Ped.

Notexempel 15: M. Ravel. "*Jeux d'eau*"⁷ takt 72.

Audio 8. M. Ravel. "*Jeux d'eau*". I ljudfilen spelas dessa takter vid 4:19.

Här spelar vänster hand ett Fiss-dur ackord i grundläge som endast består av svarta tangenter, samtidigt som höger hand spelar på vita tangenter (ett C-dur i

⁷ Alla notexempel ur M. Ravels "*Jeux d'eau*" är ur M. Ravels "*Jeux d'eau*" (London: Schott & Co. Ltd, 1923).

grundläge). Detta underlättade memoreringen för min del. Ibland lät klangerna mycket svåra och diffusa, men när man bröt upp partierna genom att titta på var hands stämma för sig, kunde man ibland se att det egentligen inte var så komplicerat.

Jag började med att öva vänster hand långsamt fem gånger men starkt då nyanserna i crescendo är forte till fortissimo. Sedan spelade jag dessa toner som bildar ett Fiss-dur som ett ackord (alla tre tonerna samtidigt) och övade på förflyttningen mellan den ena oktaven till den andra så att handen skulle hitta snabbt i det raska sluttempot. När vänsterhanden kändes stabil gjorde jag om samma process med höger hand. Då samma ackord upprepas först i en uppåtgående mönster och sedan nedåtgående, såg jag till att vara säker på vilken oktav det började på och var "registerhöjdpunkten" fanns för att veta var på klaviaturen det nedåtgående mönstret skulle påbörja. På så sätt integrerade jag memoreringstekniken kring registermedvetenhet.

När jag spelade igenom stycket och kom till dessa rader tänkte jag inte ton för ton, utan endast på de två ackorden, var jag skulle börja samt vända.

Stycket börjar i ett E maj 7 som sedan övergår till ett A maj 7 (se notexempel 17):

Notexempel 16. M. Ravel. "Jeux d'eau" takt 1 - 4.

Audio 9. M. Ravel. "Jeux d'eau". I ljudfilen spelas dessa takter vid 0:10.

Detta parti återkommer igen mot slutet av verket och då är ackorden samma som i takt 1-4, men skillnaden är att vänster hand nu spelar ett Giss som baston, vilket är tersen i ackordet (E maj 7) i ett lägre register. Trots att detta

Giss inte är ackordfrämmande, blir klangen mycket annorlunda när tersen ligger i basen i en lägre oktav.

1^{er} Mouvement

pp

1 Corde

Notexempel 17: M. Ravel. "Jeux d'eau" takt 62-63.

Audio 10. M. Ravel. "Jeux d'eau". I ljudfilen spelas dessa takter vid 3:42.

4. SLUTDISKUSSION

Under arbetets gång har jag insett att det är mycket personligt hur olika pianister resonerar kring memorering, och alla har sina egna knep och memoreringsmetoder. Det är också individuellt hur mycket man tänker på memoreringen när man spelar upp inför publik. Somliga gör memoreringsarbetet när de övar och sedan när de spelar upp tänker de inte alls på det, utan fokuserar endast på det musikaliska uttrycket, medan andra måste göra både och.

Pianister kan med andra ord lära sig memorera på olika sätt. Om pianisten använder sig av så många memoreringstekniker som möjligt på s. 6, anser jag att personen i fråga får goda förutsättningar att känna sig trygg i memoreringen vid uppträdanden.

I min undersökning fann jag att vissa memoreringstekniker var bättre lämpade än andra för mig. En av de effektivaste memoreringsmetoderna var att visualisera och öva mentalt, vilket var oerhört svårt i början. De första gångerna jag provade denna minnesteknik hade jag svårt att bara se en oktav av klaviaturen framför mig, vilket jag tyckte var konstigt eftersom jag har ägnat så mycket tid åt att både se och spela på tangenterna sedan jag var 5 år. Det krävdes en enorm koncentration för att kunna visualisera att min hand spelade en melodi. Det svåraste var att visualisera ackord som låg i olika lägen i båda händerna. Framförallt tog det lång tid att visualisera just ackord. Ju mer jag visualiserade och övade mentalt, desto enklare blev det tillslut. Det kräver dock fortfarande mycket fokus och jag finner det nästan omöjligt att göra när det är ljud runtomkring, till exempel om en annan student övar i rummet bredvid. För att kunna hålla högt fokus upplevde jag att det bästa var att visualisera i ett par minuter och sedan ta en kort paus innan man försökte igen. Att däremot bara följa med i noterna och samtidigt höra verket inombords var enklare. Det

underlättade också att öva mentalt när jag kunde se klaviaturen framför mig fysiskt. Jag lärde mig mycket på att öva mentalt och visualisera och det hjälpte mig i samtliga verk.

När jag i början provade att hela tiden aktivt tänka på vad jag spelade och vart jag skulle, kändes det ovant, väldigt svårt och nästintill omöjligt. Min lärare sa att det skulle bli krävande i början men att jag sedan skulle vänja mig, och att jag då inte vill gå tillbaka till att inte tänka när jag spelar upp eftersom det känns tryggare att hela tiden veta vad jag gör. Man får med andra ord aldrig lämna något åt slumpen. Det räcker inte att bara memorera när man studerar in ett verk, utan man måste hela tiden återgå till notbilden och memorera igen så att det inte bara sitter i fingrarna. Enligt min erfarenhet är det nästan värre att spela upp verk som jag har spelat väldigt länge just på grund av att hjärnan ibland har hunnit glömma bort vad som egentligen sker, samtidigt som fingrarna vet vart de ska. Denna kombination är både farlig och högst opålitlig! När jag talade med andra pianister, framgick det att det är mycket vanligt att snabba passager endast sitter i fingrarna utan att man egentligen vet vad man spelar. Det är väsentligt att hjärnan alltid är med så att man vet vad man gör. Vid uppspelningstillfället måste pianisten tillslut trots allt förlita sig på muskelminnet men ändå ha memoreringsteknikerna i bakhuvudet.

För att aktivt kunna tänka på vad jag spelar, måste jag först öva mycket långsamt. Min lärare berättade att han också fick anstränga sig för att memorera när han var yngre och att han än idag alltid är ett slag före det han spelar mentalt. Eftersom det är omöjligt att fokusera på allt samtidigt, brukar han växelsvis koncentrera sig på antingen högerhanden eller vänsterhanden när han spelar. Han är så säker på det han spelar att han skulle kunna skriva en kopia på partituret för hand. Jag upplever att jag skulle kunna göra detta till viss del. Det skulle exempelvis vara enklare för mig att skriva ner noterna på Mephistovalsen av Liszt än giguen i Bachsviten. Om man lägger ner så mycket tid som detta kräver skulle man troligtvis känna sig väldigt förberedd och bekväm inför uppspelningstillfället. Däremot är min erfarenhet att man ändå måste upprepa sådant för sig själv regelbundet. Bara för att man har kunnat göra detta för några veckor sedan innebär inte att man kan göra det idag – särskilt inte när man har en stor repertoar och håller på att studera in nya verk hela tiden, vilket man ju i stort sett alltid gör under sin studietid.

Robert Estrin poängterade att, ”...om det tar mer än en minut för dig att memorera ett parti, tar du för stora partier åt gången”. Denna regel kallar jag nu för ”en-minut-regeln”. Jag reagerade starkt på detta och insåg hur mycket tid jag har slösat under tidigare år när jag försökte memorera alldeles för stora partier. När jag studerade på gymnasiet gick jag samhällsprogrammet och blev van vid att läsa mycket text, memorera den och förstå den. Egentligen är det ju samma princip med musik, men av någon anledning har jag konstigt nog varit noggrann med att ta små avsnitt åt gången när jag studerade teoretiska ämnen på gymnasiet, men har inte alls tänkt på samma sätt vid memorering av musik. Jag är förvånad att jag inte har dragit denna parallell tidigare. Att jag har

memorerat det som varit förknippat med skolan mer effektivt än musiken tror jag beror på att jag tidigt har fått en stabil grund i studieteknik från skolan, samt en stabil kunskapsgrund som har gjort det lättare att bygga på med nya lärdomar. Med musiken är det dessvärre inte så. Trots att jag har spelat piano sedan jag var fem år, fick jag ingen teoriundervisning förrän två månader innan jag skulle söka till musikhögskolan. För att kunna memorera något nytt, underlättar det om man först och främst förstår vad det innebär. Om förståelsen saknas, kan man fortfarande memorera en viss sak, men man glömmer det fortare eftersom man har svårare för att förknippa det med något. För att till fullo använda harmonisk analys som en memoreringsmetod behövs goda kunskaper i musikteori. Jag är ännu mer övertygad att metoden är väldigt bra för memorering men behöver personligen bygga på min musikteoretiska kunskap för att använda metoden fullt ut. Jag kan använda den fullt ut nu också men det tar längre tid och är en stor ansträngning.

Tidigare upplevde jag ofta att jag trodde att jag hade memorerat ett verk, men i själva verket var det mitt motoriska minne som memorerat det, utan att jag var medveten mentalt om vad jag spelade. När jag då valde ut specifika partier som jag ville kunna börja spela ifrån, kom jag ihåg dessa partier i max en månad om jag inte övade på det. Varför det försvann så snabbt ur mitt minne inser jag nu beror dels på att jag inte hade någon förståelse för verkets harmoniska uppbyggnad och därmed inte hade något att "hänga upp" memoreringen och kunskapen på. Efter att ha provat olika memoreringstekniker under cirka 9 månader är min erfarenhet att alla dessa måste göras regelbundet, och gärna lite extra inför konserter för att man ska känna sig trygg. Bara för att man till följd av mental övning kunde visualisera ett parti för två veckor sedan är det inte säkert att man kan göra det idag om man inte har gjort det sen dess just eftersom det är en färskvara och kräver kontinuitet.

Att öva mentalt är något som jag hörde talas om först de senaste två åren. Eftersom jag nu håller igång mer repertoar än tidigare, har jag under dessa två år insett att mina tidigare memoreringsmetoder inte är tillräckligt pålitliga. Därför bestämde jag mig under höstterminen för att börja öva mentalt, redan innan jag hade läst Gonzalez avhandling. När jag läste att majoriteten av pianisterna som deltog i hans studie också gjorde det, fick jag bekräftat att detta troligtvis är en effektiv metod. Jag inspirerades av Gonzales studie och började liksom hans pianister studera partituret noggrant utan instrument. Instuderingsprocessen har börjat gå snabbare på grund av detta, vilket är en stor fördel. När jag övar mentalt regelbundet upplever jag en större trygghet vid framträdanden. Vid tillfällena då jag endast sporadiskt övar mentalt upplever jag att det inte var till så stor hjälp eftersom man snabbt glömmer bort om det inte görs kontinuerligt.

Efter att jag såg Robert Estrins video har jag haft "en-minut-regeln" i åtanke när jag har studerat in och memorerat styckena jag spelar. Detta har varit till stor hjälp och har sparat mig mycket tid. Jag upplever personligen att förmiddagarna är den mest effektiva tiden på dygnet att fokusera på

memorering av flera orsaker. Dels är det färre personer som övar i rummen bredvid, vilket gör att jag lättare kan visualisera och höra musiken inom mig utan att höra en annan melodi från rummet intill, och dels är jag utvilad och pigg. Memorering är det övningsmoment som kräver mest fokus, och därför är det inte optimalt att fokusera på detta på eftermiddagen när jag är lite tröttare och lättare gör slarvfel.

En av mina minnestekniker var att spela starkt i botten på klaviaturen, eftersom jag av tidigare erfarenhet har märkt att man spelar stabilare i svaga nyanser om man övar i botten först. Jag upptäckte snabbt att jag behövde öva vänsterhandens stämma i botten mer än högerhandens. Troligtvis beror detta på att vänsterhanden sällan jobbar på samma sätt i annan musik som den gör i just barockmusik där den spelar en mycket betydelsefull och ofta virtuos motstämma till högerhanden.

Jag provade att använda olika minnestekniker separat, men kom fram till att det var svårt och ineffektivt för mig. När jag kombinerade flera tekniker fick jag fram det bästa resultatet.

Min största lärdom av detta arbete var att jag insåg hur viktigt det är att studera en takt i taget och försöka få med all information som står innan jag spelar. Det optimala hade varit att göra detta redan innan jag började spela och studera in ett stycke, men de flesta verken hade jag spelat lite på innan jag påbörjade denna uppsats. Det är mycket logiskt nu i efterhand att det mest optimala sättet att memorera och studera in ett verk är att låta hjärnan fokusera på en sak i taget så att den kan ägna all hjärnkapacitet till att memorera istället för att ägna 50 % åt att tänka och 50 % åt att motoriskt utföra det som står i noterna. Detta känns svårt och ansträngande i början, men jag är övertygad om att de flesta pianister tjänar tid på det i slutändan. När jag studerar en takt åt gången börjar jag först med att läsa texten (om det finns någon) som står i den utvalda takten. Därefter studerar jag högerhandens stämma och sedan vänsterhandens stämma, samt väljer lämplig fingersättning och skriver ner den vid behov. Sedan visualiserar jag och ser min hand spela med rätta fingrar på de rätta tangenterna. När jag blir osäker kollar jag upp direkt och upprepar denna takt för mig själv flera gånger visuellt. Efteråt visualiserar jag båda händernas stämmor tillsammans innan jag går vidare till nästa takt. Det underlättar också att sjunga stämmorna.

I samband med detta insåg jag hur mycket tid jag genom åren har slösat genom att tro att jag skulle lära mig en passage genom att upprepa den 20 gånger utan att tänka. Det är hjärnan som talar om för fingrarna vad de ska göra. Fingrarna har inget eget minne så pianister som tänker att fingrarna ska lära sig en passage försöker lösa ett problem i fel ände. När hjärnan är medveten om vart fingrarna ska, går instuderingsprocessen samt memoreringen snabbare.

Jag upplevde att Bachsviten (framförallt gigueen och de långsamma danserna) var svårast att memorera eftersom stämmorna är så sammanflätade med

varandra, trots att formen är likadan i alla satser och att den går i G-dur som endast har ett förtecken. Dessutom används ackord som tillhör denna tonart. Sats ett och tre ur Haydnsonaten var bland det enklaste att memorera eftersom dessa satser går i C-dur och också håller sig till kadensackorden. Dessutom spelas temat som börjar i tonikan C-dur över till molldominanten G-moll och återupprepas sedan i subdominanten F-dur. Vänsterhanden spelar ofta liknande ackordfigurer och rytmer. Den långsamma andrasatsen i denna sonat var svårare att memorera eftersom samma tema upprepar sig flera gånger men innehåller små skillnader. Det tog även längre tid för denna sats att fastna i muskelminnet på grund av det lugna tempot, vilket även gäller de stillsamma danserna i Bachsviten. Jag tyckte att det var enklare att använda mig av hörselminnestekniken när jag arbetade med Haydnsonaten än i de andra styckena för att man där tydligare kan höra en melodi och intervall. Jag upplever att det alltid är fördelaktigt att lyssna mycket på olika inspelningar av verken man spelar. När jag lyssnade på Bachsviten var det inte för att memorera verket genom hörselminnet, utan mest för att höra olika tolkningar och för att få inspiration till artikulationsmöjligheterna och hur de olika karaktärerna skildrades. Sarabanden var dock ett undantag eftersom man hinner lyssna till sig intervallen tack vare det lugna tempot. Här använde jag hörselminnestekniken för att lista ut vad högerhanden spelade utan att titta i noterna.

Trots att jag försökte använda mig av så många olika memoreringstekniker i varje verk, upplevde jag att somliga var mer lämpade åt en viss typ av repertoar än andra. Jag hade större nytta av att memorera handens positioner i Ravels *Jeux d'eau* än i exempelvis Bachs Franska svit. Trots att *Jeux d'eau* av Ravel är baserad på helt andra typer av harmonier och klangideal än verken av Bach och Haydn, upplevde jag att det var så pass enkelt att hitta mönster och saker att hänga upp memoreringen kring, att det inte var något större problem att lära sig den utantill. Dessa mönster innebär till exempel block av endast vita eller svarta tangenter och upprepade passager som spelas flera gånger men där man höjer en halvton eller helton varje gång. I detta verk har oftast den ena handen ett flyktigt motiv medan den andra spelar kvinter, sexter eller ackord, vilket gör det lättare att fokusera på en hand i taget vid uppspelningstillfället, till skillnad från giguen i Bach där båda händerna ofta har samma snabba notvärden med olika mönster. Det var med andra ord dessa mönster jag baserade memoreringen på. Jag var dock medveten om ackorden och skrev en ackordanalys på *Jeux d'eau* också, men inte lika utförligt som i Bach. Trots att jag använde mig av samma memoreringstekniker i alla verk, tänkte jag inte riktigt på samma sätt i *Jeux d'eau* som i Bachsviten kring memoreringen då styckena är komponerade på tämligen olika sätt.

Efter att ha memorerat verken som skrivits om i denna uppsats, anser jag att man reflekterar annorlunda kring memoreringen beroende på vem tonsättaren är, verkets uppbyggnad, struktur och när det var komponerat. Däremot fungerar minnesteknikerna som jag använt mig av bra oavsett. Jag kommer därför att fortsätta använda dessa i framtiden och arbeta på samma sätt.

Memoreringsprocessen kommer troligtvis att gå snabbare ju mer man jobbar med det och tillslut kommer det förhoppningsvis att falla sig naturligt.

Att alltid spela rätt var tyvärr något jag inte lyckades med konsekvent. När jag tog ner tempot och övade riktigt långsamt kunde jag spela utan fel, men tyvärr hade jag inte riktigt tålamodet för det. När jag var osäker chansade jag gärna istället för att kolla i noterna.

Under gymnasieåren arbetade jag tillsammans med andra och reflekterade gemensamt inför prov - just för att man visste att man skulle ha lättare för att få höga betyg om man hade diskuterat och beskrivit det aktuella ämnet, än om man hade studerat i sin ensamhet. Det är en sak att studera något själv, men att kunna berätta vad man har studerat för någon annan och visa att man har begripit det, visar på en djupare förståelse. Jag anser att det skulle bli tydligare för en själv om man gjorde på samma sätt när man memorerar ett verk. Eftersom lektionstiden är begränsad, lägger man tyvärr inte fokus på att reflektera kring dessa saker.

Målet är att känna mig trygg när jag spelar upp i utsatta situationer, och det gör jag endast när jag vet att jag har gjort ett grundligt memoreringsarbete. Det kan alltid hända saker ändå på grund av den mänskliga faktorn, men genom att använda mig av memoreringsteknikerna som har diskuterats i detta arbete, upplever jag att jag har minskat riskerna för memoreringsluckor och känner mig tryggare på scen.

5. KÄLLHÄNVISNING:

Noter:

Bach, Johann Sebastian. *Französische Suiten* Urtext. München-Duisburg: G Henle Verlag, 1956.

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten Band II* Urtext. München: G Henle Verlag, 1980.

Haydn, Joseph. *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: C.F. Peters, 1937.

Liszt, Franz. *Mephisto-Walzer, Der Tanz in der Dorfschenke*. Mainz: Schott Musik International, 1952.

Ravel, Maurice. *Jeux d'eau*. London: Schott & Co. Ltd, 1923.

Avhandling:

Gonzalez, Rodrigo Alberto. *The internal processes in memorizing, making expressive decisions, and beginning a performance at the piano*. Michigan: The University of Texas at Austin, UMI Dissertation Services, 1996.

Websida:

Estrin, Robert. *How to practice the piano – Memorizing music – Music Memorization*. Upplagd 17/09/2010. https://www.youtube.com/watch?v=QeDEIodGW_w