



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

||: Att se. Att göra. :|| Att förstå?

Självstudier i dirigeringsgestik genom
härkning av videoinspelningar

Stephan Schönfeld

Examensarbete inom konstnärligt magisterprogram i musik
Inriktning kördirigering

Vårterminen 2016

Titel:	: Att se. Att göra : Att förstå? Självstudier i dirigeringsgestik genom härmning av videoinspelningar
Författare:	Stephan Schönfeld
Termin och år:	Vårterminen 2016
Kursansvarig institution:	Högskolan för Scen och Musik vid Göteborgs Universitet
Handledare:	Ulrika Davidsson
Examinator:	Dan Olsson
Nyckelord:	Musik, körmusik, dirigering, kördirigering, körledning, slagteknik, gestik, kroppsspråk, dirigent, kördirigent, körledare, härmning, imitation, videoanalys, kommunikation

Sammanfattning:

Frågan, vilka färdigheter och insikter om kördirigering jag kan förvärva genom att härma gestiken hos andra dirigenter har varit en central motivering för denna uppsats.

Dirigeringsgestiken hos två kördirigenter ifrån ett konsertframträdande har undersökts utifrån videoinspelningar med hjälp av noggrann observation samt med härmning av rörelserna. Jag har under denna process besvarat forskningsfrågorna: Vilken information kommunicerar dirigenterna i videoinspelningarna genom sina respektive kroppsspråk? Med vilka medel åstadkommer de kommunikationen? Vilka element av dirigenternas kroppsspråk lyckas jag att reproducera trovärdigt i min härmning och vilka inte? Till vilka nya insikter och färdigheter inom kördirigering leder mig min process av observation och härmning?

I ett första steg härmdes korta videoklipp som senare sattes samman till ett avsnitt som varade 90 sekunder. Härmningsresultatet har filmats och jämförts med originalen varpå skillnaderna diskuterades. Gestiken hos de studerade dirigenterna undersöktes för hur kommunikationen kring musikaliska element är kopplat till slagteknik.

Under arbetet med ena dirigenten uppträdde ett spontant utvecklingssprång i min förmåga att härma. Språnget har lett till att jag plötsligt kunde härma med betydligt mindre ansträngning än förut och kunde agera utifrån perspektivet av den dirigenten som jag härmade. Känslan kunde förlikas med att stå i den härmade dirigentens skor. Ändå har den slutgiltiga noggrannheten av de härmade rörelserna varit rätt begränsad. De största svagheterna i härmningen var en avsaknad av klarhet samt att de rytmiska impulserna inte blev tillräckligt tydliga som konsekvens av en överhängande seghet av rörelserna. Sammantaget har dessa brister bedömts vara så stora att den härmade gestiken inte hade kunnat användas till att leda kör rakt av. Ändå har härmningen visat sig vara ett värdefullt verktyg för att träna motorisk förmåga, utöka medvetenheten om slagteknik och för att studera goda förebilder i detalj. Härmningsprocessen har gjort det möjligt att känna efter hur den undersökta gestiken kändes i kroppen samt vilken verkan den åstadkom för att leda körens musicerande. Processen har varit mycket tidskrävande men då den har lyft min motoriska färdighet upplevde jag tidsinsatsen som välinvesterad. Avslutningsvis har jag reflekterat mina erfarenheter med videohärmningsmetoden och ger förslag till vidare forskning samt till blivande dirigenter som vill prova samma metod.

English title: ||: To see. To do. :|| To grasp?
Self-studies in conducting gesture using imitation of video recordings

Master thesis to reach the title of Master of Fine Arts in Music with specialization in Choral Conducting

Author: Stephan Schönfeld

Semester: Spring 2016

Institution: Academy of Music and Drama at Gothenburg University

Supervisor: Ulrika Davidsson

Examiner: Dan Olsson

Keywords: Music, choir, conducting, directing choir, conductor, director, choirmaster, gesture, body language, imitation, video analysis, communication

Abstract:

Which skills and competences within choir conducting can I derive from imitating other conductors' movements and body language?

The conducting movements of two choir conductors have been investigated using video recordings. I have observed their motions carefully, described them in written language and recreated their motions with my body by imitation. The imitations have been captured on film and compared with the original video samples. I have thereafter analyzed the differences and reflected on reasons for these. Central research questions were directed towards what information the conductors convey to the choir by their conducting and how they achieve this communication technically. Furthermore I have investigated which elements of the conducting I have managed to imitate accurately and which not. Finally I am giving reflections about my process and document which new skills and knowledge I have gathered from this work.

During the imitation process, I observed a sudden and spontaneously occurring development leap in my capability to resemble one of the conductors' motions. The feeling connected to this phenomenon was that I no longer was imitating, but could "step into her shoes", meaning that I was intentionally acting from what I perceived as her perspective towards conducting. For the other conductor, I did not reach such a state. The actual accuracy of imitation that I reached was still rather low and not good enough to be used for directing a real choir. Anyhow, the exercise of both reflecting intellectually and feeling into the two conductors' technique has developed my body control and awareness as well as giving me numerous useful insights about choir conducting. The thesis is rounded up by a summary of encountered problems and recommendations for students of conducting that are interested in using the same method.

The report is written in Swedish language.

There is divine beauty in learning, just as there is human beauty in tolerance. To learn means to accept the postulate that life did not begin at my birth. Others have been here before me, and I walk in their footsteps. The books I have read were composed by generations of fathers and sons, mothers and daughters, teachers and disciples. I am the sum total of their experiences, their quests. And so are you.

Elie Wiesel *1928, Amerikansk författare, mottagare av Nobels fredspris 1986

TACK!

På omslaget till denna publikation står ett namn. Det är praktiskt, då förstasidor gör sig bra med mycket plats på. Rättvist är det inte.

Att jag idag får publicera denna uppsats är djupt förknippat med er, Veronica om Mathias. Ert sätt att leda kör har inspirerat mig till att gå i era fotspår och bli dirigent själv. Det är osannolikt att jag i alla lägen har träffat poängen med mina analyser och försök att komma underfund med några av era hemligheter. Ni kan dock vara säkra på att jag under hela processen har känt varför det var just er jag ville studera.

Nu tar jag alltså snart emot min yrkesexamen som musiker. Den som väljer något, väljer samtidigt bort något annat sägs det och jag håller med. När jag för 15 år sedan valde en karriär som civilingenjör inom akustik och maskinteknik så valde jag att musiken fick vänta. Ändå var jag inte tvungen att välja bort den. Hade jag levt i en annan tid, i ett annat land, i ett annat samhälle så hade jag troligtvis aldrig kommit hit att få ta en examen till. Det är oklart vem jag ska tacka för det men stor tacksamhet känner jag. Det finns också så många berättelser om människor som i ung ålder blev påverkade av sina föräldrar att satsa sin karriär på annat än konsten. Nästan alla handlar om skuld, tvång och brustna drömmar. För mig blev det tvärtom. Tack vare att jag fick ett gott råd i rätt ögonblick kan jag idag följa min kärlek till musik i den omfattningen jag önskar, men jag har förmånen att göra det efter mina villkor och utifrån en ekonomiskt privilegierad position. Att få musicera men aldrig vara tvungen är en gåva. Att det kunde bli så har jag att tacka er, mina fantastiska föräldrar, som under hela min uppväxt har försett mig med verktygen för att nå mina drömmar. En milstolpe på vägen får jag fira idag och den vill jag fira med er. Tack att ni alltid finns där för mig i vått och torrt.

Särskilt de första stegen som dirigent är svåra. Att ta språnget ifrån körsångare till ledare är dock så mycket lättare om det finns människor som ger förtroende i förskott. Tack Chalmers Sångkör att jag har fått växa i en miljö som inte fördömer utan bekräftar. Lika lyckligt lottad har jag känt mig med min utbildning här på HSM. Ett hjärtligt tack till mina lärare Gunno Palmqvist, Jan Yngwe, Anne Johansson och Gunnar Eriksson (med flera) som under två år har lärt mig så mycket om körledning och vid detta alltid (och verkligen alltid) hittat ett positivt och konstruktivt sätt att ge tips, råd och återkoppling. Detsamma gäller mina klasskamrater ifrån magisterutbildningen 2014-16, Kerstin, Helena, Agneta, Kristina, Sofia, Samuel och Gustaf. Ett tack också till er som har stöttat med handledning under de två åren som gått, särskilt Ulrika Davidsson, Christina Ekström och Dan Olsson, som med en kraftsamling har hjälpt till att vi kunde komma i mål med våra examensarbeten.

De sista och viktigaste orden gäller dig, min käraste Maria. Dina uppoffringar har skapat utrymmet som detta arbete har kunnat växa fram i. Din inlevelse har alltid stärkt mig och din kärlek och närvaro har burit mig igenom projektets tuffa stunder. Tack för ditt tålamod, din insats och ditt stöd för mig under den långa tiden då den här uppsatsen har trängt sig före dig och Jonathan på agendan. Nu har du hela mig tillbaka!

Förord – Att hitta rätt i denna uppsats

Bäste läsare!

Tack för ditt intresse av min uppsats. För att du skall få ut så mycket som möjligt av din läsning följer här några tips till dig. Låt mig börja med ett erkännande: Den här rapporten är inte i första hand utformad som en publikation som riktar sig till allmänheten utan en dokumentation och ett uppslagsverk om mitt examensprojekt, skriven för mig själv. Konsekvensen av detta är att det finns delar som har ett högt värde för mig medan de möjligen ger dig som läsare bara lite av behållning.

Jag vill därför föreslå en slags rekommenderad korsläsning som skall ge dig en överblick över mitt arbete och ett intryck av om du vill läsa in i kapitlen och styckena däremellan.

Gör så här:

1. Titta på videofilerna "Video 1" och "Video 16" som visar slagtekniken som jag har studerat i denna uppsats
2. Läs fram till avsnitt 1.4
3. Läs första sidan av kapitel 2, samt avsnitt 2.1
4. Läs första sidan av kapitel 3
5. Läs ifrån avsnitt 4.2 fram till kapitlets slut
6. Läs ifrån avsnitt 5.4 fram till slutet

Jag rekommenderar att du utelämnar allt däremellan till en början och kompletterar med det som du vill veta mer om.

God läsning!

Stephan Schönfeld

Göteborg 2016-06-14

Innehållsförteckning

1. Inledning	14
1.1. Bakgrund.....	15
1.2. Syfte och frågeställningar.....	16
1.3. Teoretisk bakgrund och tidigare forskning.....	16
1.3.1. Kördirigering utifrån ett inlärningsperspektiv.....	16
1.3.2. Dirigeringsgestik som kommunikationsverktyg.....	18
1.4. Metod för arbetet.....	20
1.5. Material.....	20
1.5.1. Val av dirigenter för studien.....	20
1.5.2. Val av musikstycken att studera.....	22
1.5.3. Videoinspelningarna.....	22
1.6. Avgränsning av temat.....	23
2. Härmning av dirigenternas gestik	24
2.1. Arbetsschema för gestisk härmning.....	24
2.2. Härmningsarbetet – processen inifrån.....	25
3. Observationer av dirigenternas gestik	30
3.1. Dirigent 1 – Hugo Distler, ”Det är en ros utsprungen”	31
3.1.1. Utgångssituation för musicerande.....	31
3.1.2. Övergripande musikalisk form.....	31
3.1.3. Detaljobservationer utifrån ett kommunikationsperspektiv.....	32
3.1.4. Detaljobservationer utifrån ett gestikperspektiv.....	35
3.2. Dirigent 2 – J. S. Bach - In Dulci Jubilo.....	38
3.2.1. Utgångssituation för musicerande.....	38
3.2.2. Övergripande musikalisk form.....	38
3.2.3. Detaljobservationer utifrån ett kommunikationsperspektiv.....	38
3.2.4. Detaljobservationer utifrån ett gestikperspektiv.....	39

4. Resultat	46
4.1. Noggrannheten av härmningen.....	46
4.1.1. Dirigent 1.....	46
4.1.2. Dirigent 2.....	48
4.2. Att förstå? - Lärdomar och nya färdigheter.....	51
4.2.1. Motorisk utveckling.....	51
4.2.2. Medvetenhet om dirigering.....	52
4.2.3. Nya gestiska verktyg.....	53
4.2.4. Andra färdigheter som har utvecklats.....	55
5. Slutreflektion	57
5.1. Inlärningsprocessens sanna natur.....	57
5.2. Utvecklingssprånget.....	57
5.3. Reflektion kring motgångarna jag mötte med härmningen.....	58
5.3.1. Begränsningar genom bildkvaliteten.....	58
5.3.2. Dirigerings tekniska svårigheter.....	58
5.3.3. Svårigheter genom att jobba med dirigent 2 före dirigent 1.....	59
5.3.4. Tekniska svårigheter för granskningen av min härmning.....	60
5.4. Om egenskaper som utgör en bra dirigent.....	60
5.5. Videohärmning som inlärningsmetod.....	61
5.6. Rekommendationer och utblick.....	62
5.7. Slutord.....	63
6. Sammanfattning	64

Definitioner och förkortningar

Dessa begrepp och förkortningar använder jag i texten utan vidare förklaringar

- Gestik: Kroppsspråk som innefattar händer, armar, bålen och ansiktet
- Dirigering: "Ledning av ensemble i realtid genom gestisk kommunikation med armarna." Andersson (2013), sida 10
- Gestikens elementa: Synonym för "enstaka gester", det vill säga byggstenarna som gestiken är uppbyggd av. På samma sätt som skriftspråk är uppbyggd av ord och ord i sin tur av bokstäver så kan även kroppsspråk brytas ner till beståndsdelar.
- Koordinatsystem för att beskriva dirigeringsrörelser:
 - x: horisontellt framåt, vinkelrätt ut ifrån bröstbenet
 - y: horisontellt sidledes (till höger för högerhanden, till vänster för vänsterhanden)
 - z: vertikalt uppåt
- HSM: Högskolan för Scen och Musik vid Göteborgs Universitet

1. Inledning

”Hur gjorde jag det DÄR?” Känslan efter mitt första framträdande som dirigent på en konsert minns jag så väl – en blandning av lycka och förvåning - och jag är tacksam att händelsen finns inspelad på video. På den tiden, hösten 2012, hade jag varit intresserad av dirigering i många år men inte fått någon – ens grundläggande – undervisning i hur slagteknik fungerar. Istället hade jag gestikulerat till musik för mig själv framför en spegel i två år, fast besluten att lära mig kördirigering den vägen, men utan att egentligen ha en kör att jobba med eller någon vid min sida som rättade mina fel. Det jag hade med mig i bagaget var tjugo års erfarenhet som körsångare under ett flertal meriterade dirigenters ledning och det analytiskt lagda sinnet hos en ingenjör. Dock kan man inte säga att jag sysslade med dirigering egentligen på den tiden utan jag gestikulerade, ensam, på mitt rum. Situationen kan liknas vid en person som drömmer om att flyga och sitter hemma vid datorn med ett flygsimulatorspel i en virtuell jumbojet som hen tänker lära sig behärska utan att titta i handboken. Vem vet, kanske man en gång får använda kunskaperna ifall båda piloterna skulle råka få hjärtattack samtidigt? Ungefär så gick det för mig. När jag höll på som mest med min gestikulering blev dirigenten i studentkören där jag sjöng oväntat sjuk några veckor innan en planerad konsert och ur nöden fick jag hoppa in och dirigera två av låtarna på den konserten. Ett av styckena det rörde sig om var Eric Whitacres ”With a lily in your hand” med sina många taktartsbyten, tempoändringar och skiftande karaktärer, sköra unisona insatser i högt läge och andra tekniska svårigheter. Stycket var nytt material för en tredjedel av kören, samt att vi hade haft mycket lite reptid. ”Det går aldrig, vi får stryka låten” fick jag höra av kören på genrepet veckan innan, efter att vi knappt hade lyckats ta oss igenom stycket utan avbrott. Här fanns det inte mycket som gick av sig självt och situationen krävde den tydliga ledningen av en dirigent som visste vad hen gjorde och som kunde avropa det i en konsertsituation. Desto mera oväntat var resultatet på konserten då vi framförde stycket med en sådan medryckande kvalitet att publiken häpnade ljudligt efter sista ackordet.

Många gånger har jag sedan dess åter tittat på videoinspelningen och begrundat mitt bidrag som dirigent till denna händelse. Det som slår mig är hur tydligt och mångfacetterat mitt kroppsspråk är och hur jag vid vissa kritiska ställen i stycket använder mig av några speciella rörelser eller rörelsemönster som jag inte kan minnas att jag hade gjort någonsin förr och som jag heller aldrig hade övat eller tänkt på att göra. Samtidigt kan jag identifiera just dessa ”specialrörelser” som säregna för specifika dirigenter under vilkas ledning jag har sjungit tidigare. Var kom de ifrån i stunden? Hur kunde jag intuitivt utföra rörelser som var nya för min kropp med sådan precision och klarhet att kören utan tvekan läste dem precis som jag önskade? Trots att jag uppfattar min egen motoriska skicklighet som ganska begränsad så verkar kontinuerlig observation ha gett mig färdigheter som jag inte anade att jag hade. Det råder allmänt samförstånd om att det krävs träning för att omvandla kunskap (alltså teoretiskt inlärd insikt) till färdighet (alltså förmågan att utöva), men i detta fall så verkar insikter som jag hade om dirigering ändå blommat ut som färdighet spontant, när jag behövde den som mest.

Sedan denna omvälvande konsertupplevelse har jag undrat om jag åter kan stimulera och utnyttja denna uppenbart kraftfulla undermedvetna inlärningsprocess. Fyra år senare är jag nu student på musikhögskolan och skall skriva mitt examensarbete. Nu är det dags att göra ett försök.

1.1. *Bakgrund*

En välformad och musiskt inspirerande dirigering kan bli en nyckel till många vinster. I bästa fall gynnas lyckade framträdanden, duktiga sångare attraheras, konsertpublikens upplevelse förstärks och körens inlärningstakt ökar när styrimpulser når fram som ligger bortom ord och avbrott. Dirigentens instinkt att kommunicera "rätt" information i rätt ögonblick utvecklas och skärps genom hela livet. Efter avslutad grundutbildning på högskolan är masterclasses ett vanligt sätt att förkovra sig vidare som dirigent. Att få jobba med nya lärare är vanligen mycket insiktsfullt men nackdelen med denna undervisningsform är att den varar så kort i tid. För att tillgodogöra sig utbildning i masterclass-form måste eleven ha god förmåga att omedelbart omsätta yttre styrimpulser i handling och förändring. Att förändra motoriska vanor och lära sig nya rörelser är dock en process som tar tid. Dock är det säkert möjligt att korta ner inlärningstiden för nya gestiska rörelseelement, om man övar sig i just det.

Varje musiker är van vid att ägna många timmar med finslipning på speltekniska detaljer och går under sin utveckling genom ett antal strukturerade etyder och teknikövningar som skall öka färdigheten på sitt instrument. Då dirigenten uppenbarligen inte besitter ett eget instrument är det dock svårt att öva dirigering i egentlig mening hemma på sin kammare. Självfallet ger det god effekt att regelbundet jobba med musiker, dock knappast vill man som gruppens ledare utsätta andra för sina "fingerövningar" just när man träffas för att spela tillsammans. I så fall måste man hitta på kompletterande sätt att öva själv. Dirigering är ett djupt personligt och mångfacetterat sätt att uttrycka sig. Trots att undervisningen på musikhögskolor utgår ifrån att lära ut liknande universella gestiska grundformer (såsom "slagfigurer", "slutformer" och liknande), så växer i slutändan rätt så olika språk fram ur samma rot som har en koppling med dirigentens preferenser, erfarenheter, styrkor och svagheter. Under processen att "hitta sig själv" behöver varje dirigent hitta ett sätt för att undanröja de hinder och komplettera med de färdigheterna som är personligen relevanta.

I mitt eget fall så har jag en klar bild av åt vilka färdigheter jag vill utveckla. En påtaglig brist som ofta står mig i vägen är en svagt utpräglad kroppsmedvetenhet och -kontroll. Den musikaliska intentionen, idén eller visionen är det inte brist på utan det är förmågan att kommunicera med min kropp som jag behöver träna upp för att nå de resultat som jag önskar. Upplevelsen av att kommunicera igenom en flaskhals som begränsar mig har frustrerat mig många gånger. Patrik Andersson beskriver i sin bok om orkesterdirigering mitt dilemma med tydliga ord:

All kunskap, musikalitet och erfarenhet som dirigenten besitter skall slutligen kanaliseras genom händerna och dess rörelse. Detta område är utmärkande för dirigenten som måste tillförskansa sig en gestik som gör att han eller hon kan leda sin ensemble i realtid medan musiken fortgår. Detta kräver studier i dirigeringsgestik och en medvetenhet om kroppsspråkets betydelse. - Patrik Andersson (2013), sida 10

Hur jag vill studera dirigeringsgestik vet jag säkert. Jag har under en lång period tittat andra dirigenter på fingrarna och nått långt genom det. Det sättet att lära mig något vill jag intensifiera och utveckla vidare. Den som vill studera andra dirigenter kan idag

hitta lämpligt åskådningsmaterial i nästintill obegränsad mängd genom videokanaler på internet. Problemet ligger dock i hur man kan utvinna denna potentiellt rika kunskapskälla. För det behöver man hitta ett sätt att destillera fram dirigentfärdighet ur videomaterial som inte är systematiskt ämnat till undervisning och som inte underbyggs av den respektive dirigents förklaringar hur denne tänker och gör. I detta sammanhang har jag länge funderat över om jag kan komma vidare genom att inte bara observera utan även härma andra dirigenters rörelser.

1.2. Syfte och frågeställningar

Med detta arbete vill jag se vilka insikter och färdigheter inom kördirigering jag kan tillägna mig när jag härmar och analyserar gestiken hos två kördirigenter som jag har valt ut.

Titeln som jag valde för publikationen hänvisar till tre dimensioner av undersökande – observation, imitation och reflektion. En central utgångspunkt i mitt arbete har varit inifrånperspektivet – att genomgå en process och reflektera kring den. De följande orienteringsfrågorna har jag använt på vägen för att strukturera upp min text som en processbeskrivning i tre delar.

- Vilken information kommunicerar dirigenterna genom sina kroppsspråk? Med vilka medel åstadkommer de kommunikationen?
- Vilka element av dirigenternas kroppsspråk lyckas jag att reproducera trovärdigt när jag härmar dem och vilka inte?
- Till vilka nya insikter och färdigheter inom kördirigering leder mig min process av observation och härming?

1.3. Teoretisk bakgrund och tidigare forskning

Frågan om vad jag kan lära mig om dirigerering är en central utgångspunkt så att jag vill i korthet titta på hur man i befintlig forskning ser på den inlärningsprocessen, samt att titta på dirigerering själv som en form av realtidskommunikation om musikaliska händelser. En blick på vilka händelsedimensioner av musik som kan vara föremål för den kommunikationen ska avsluta kapitlet.

1.3.1. Kördirigering utifrån ett inlärningsperspektiv

I sin bok om orkesterdirigering går Andersson (2013) in på inlärningsprocesser för dirigerering och framhåller egen analys och praktisering som viktiga hörnpelare som är förutsättningen för dirigentens vidareutveckling.

Förr eller senare kommer studenten i en situation som kräver kreativa lösningar för gestiken vilket då måste botten i en beredskap att förstå gestikens elementa och sammansättningar därav. Därför är det centralt för pedagogen att studenter i dirigerering erhåller en djup förståelse på det intellektuella planet om varför gestiken fungerar som den gör med sin koppling till kroppsspråket. - Patrik Andersson (2013), sida 13

Egen praktisering måste vara en central del i inlärningsprocessen eftersom det inte kan vara tillräckligt att enbart intellektuellt förstå de olika kommunikations-

kanalerna och element som dirigerings är sammansatt av. Utan förmågan att kunna kommunicera detta i realtid på ett sammanhängande sätt som förbättrar den musikaliska kvaliteten är kunskapen av mycket begränsat konkret värde. Andersson anser att den klassiska mästare-lärling metoden borde vara förstavalet för gestikinläringen, dock understryker han än en gång vikten av egen analys.

När det gäller undervisning i dirigeringssteknikens elementa, är i huvudsak en klassisk mästare-lärling metod användbar. Att ge studenten metodiska och konkreta förklaringar hur gestiken utifrån ett kroppsspråkligt perspektiv byggs upp från sina minsta beståndsdelar och att sedan koppla detta direkt till klingande musik är viktigt så att studenten själv kan känna riktigheten i detta. Att koppla samman den konkreta analytiska sidan av gestikinläringen med studentens musiska erfarenhet är helt avgörande för den fortsatta utvecklingen av dirigerandet. - Patrik Andersson (2013), sida 13

Även Erika Walk (2009) går i sitt kandidatarbete om olika inlärningsmetoder för dirigerings in på olika sätt och kommer genom intervjuer med professorer i körledning fram till liknande slutsatser som Andersson.

”Mästar-lärling traditionen är ju att man tar intryck från andra som har gjort det förut, och naturligtvis lär man sig mycket genom den metoden. /.../ Musiköverföring har ju fungerat så i alla tider /.../ i alla traditioner, i alla kulturer” (Dirigent C) [...] Dirigent C menar att det handlar i stort om att öva sig och praktisera. Precis som att öva på alla andra instrument så innebär lärande i dirigerings mycket praktisk övning. - Erika Walk (2009), sida 17

En intressant vinkling i Walks arbete är den kritiska kommentaren om en renodlad imitationsteknik för gestikinläring av nybörjare:

Gällande imitation så talar även Dirigent A kring hämning och undervisningsformen mästare-lärling: ”En kombination mästare-lärling med en hög grad av medvetandegörande [rekommenderas av honom]” (Dirigent A) Han menar att imitation kan vara dåligt i den mening att man efterliknar och försöker bli likadan som sin mästare. Vidare också att imitation kan vara riskfylld för en nybörjare som inte lärt sig ett kritiskt förhållningssätt eller att ifrågasätta sin mästares prestationer. [...] Dirigenten inflikar också att metoden kan vara positiv. När mästaren inte styr lärlingen till att bli som sig själv och lärlingen har förmågan att medvetandegöra sina egna och mästarens prestationer är imitation en god metodik. - Erika Walk (2009), sida 18

Viktigt är dock att beakta att kommentaren gäller just nybörjare. Själv har jag under flera år har utvecklat mitt eget sätt att dirigera med en autodidaktisk metod. Den utvecklingen har skett med hjälp av förebilder och inspirationskällor, men inte med fasta lärare över en längre period. Det som är medicin för den ena kan vara gift för den andra. I mitt fall känner jag att en tid av orientering vid oföränderliga förebilder är vad jag behöver för att komma vidare i min process.

1.3.2. Dirigeringsgestik som kommunikationsverktyg

Den starka kopplingen av musikaliska resultat och ett fungerande sätt att kommunicera som utnyttjar den enskilde dirigentens förmågor sammanfattas väl i inledningen till Thomas Caplins undervisningsbok om dirigering "På slaget":

Se på samspelet [mellan dirigerings teknik och musik] som ett redskap - ett instrument - där man måste behärska tekniken för att kunna förmedla musiken. Om man inte kan, eller vill, se den tekniska aspekten ur detta perspektiv, får man räkna med att alltid vara begränsad i sina möjligheter att uttrycka och forma musiken. Det finns många sätt att leda en kör på - med god teknisk taktering/dirigering, med känslor, med ansiktsuttryck, eller med ett medvetet kroppsspråk. Begränsningarna ligger inte i möjligheterna, utan i förmågan att utnyttja dem. Det som kännetecknar en god ledare är att han är medveten om sin förmåga och sina möjligheter och att han lär sig att helt och fullt tillämpa dessa på sitt eget sätt. - Caplin (2000), sida 7

Caplins text stämmer i detta väldigt väl överens med min motivation för ett arbete som inte bara är teoretiskt utan utövande. Nyckelkompetenser för att komma bortom begränsningarna som Caplin beskriver är medvetenhet om dirigerings funktion och funktionaliteter och förmågan att omsätta önskad musikalisk idé till en styrimpuls som når fram till musikerna.

Den sortens kommunikation som jag vill gå in på här – dirigering – är bara en bland många sätt att interagera med sin kör. Ragnhild Sandberg Jurström (2009) har ägnat en mycket omfattande doktorsavhandling åt frågan på vilket sätt olika körledare kommunicerar med sina körer genom olika medier och verktyg under repetitioner och konserter. Hon använder videostudier samt transkriptionsmetod (beskrivning av rörelser och kommunikationsmedel med ord) för sin analys.

En återkommande metod i forskningen är att analysera dirigering genom att dela upp fenomenet "kommunikation om musicerande" i olika delmoment och sedan undersöka växelverkan dessa emellan. Patrik Andersson beskriver dimensioner av musiken som går att observera under ett framförande i fyra kategorier.

Fenomen som infinner sig vid framföranden av musik: Spänning, karaktär, form och rörelse. - Patrik Andersson (2013), sida 12

Gumm et al. (2011) undersöker istället sex huvudfunktioner av ett musiskt framförande dirigerig riktat sig till.

1. *Den mekaniska precisionsfunktionen av musik*
2. *Expressiva funktionen av musik*
3. *Spel/Sångtekniska funktionen*
4. *Motiveringsfunktionen*
5. *Psykosociala funktionen*
6. *Funktionen för "ohämmad tonbildning"*

För min undersökning av dirigenters gestik fann jag dessa sätt att strukturera dirigeringens uppgifter för grovt uppdelade och använder mig därför istället av en egen kategorisering. Nedan lista är inte vetenskapligt underbyggt men återger vilka kategorier jag själv förhåller mig till när jag dirigerar.

- Musicertekniska grunddimensioner
 - Tempo/Puls/Rytmik/Flöde
 - Dynamik/Accentuering
 - Stämföring/Insatser/Avslut/Pauser
- Musikalisk gestaltning
 - Intensitet/Affektiv styrka
 - Frasering
 - Ornamentering
 - Dramatiska element
 - Dramatisk karaktär
 - Spänning
 - "Det intressanta"
 - Emotionella "kryddor"
 - Stämning/känsla
- Betydelse och sammanhang
 - Innebörd/Mening/Subtext
 - Textförmedling/Textbetoning
 - Bildligt, associativt plan/Illusioner
- Klangproduktion och klangbildning
 - Sångteknik/Kroppshållning/Andning
 - Intonation/Tonsammanhang
 - Tonbildning/Tonkaraktär/Klangfärg/Klangkaraktär
 - Vokalegalisering/Uttal
 - Klangbalans
 - Akustik
- Helhetens estetik
 - Musikalisk estetik
 - Gestikens estetik
- Motivation
 - Trygghet/Självförtroende
 - Energi
- Ledarskap
 - Fokus
 - Attityd
 - Balans mellan musikernas egna initiativ och min ledning
 - Förhållande Ledare – kör – publik: Distans/Dominans/Vänkskaplighet
 - Hänvisningar till verbalt givna instruktioner ifrån repetitionsarbetet

Att så många av dessa moment pågår samtidigt under musikens gång är inte den enda förklaringen varför musik förmår att fånga så många människors intresse, men det synliggör på ett formellt sätt att vi har att göra med ett djupt medium.

1.4. Metod för arbetet

Jag skulle kalla min metod en "deltagande, gestaltande undersökning". Med detta menar jag att jag reflekterar över upplevelserna och insikterna som infinner sig medan jag själv utövar de studiemoment som är föremål för detta arbete.

I ett första steg väljer jag ut två dirigenter som jag vill studera. Dirigenterna skall utmärka sig genom en högt utvecklad gestisk teknik och skall vara olika i sina kroppsspråk. Därefter skaffar jag videoinspelningar med dessa dirigenter. För att ge gestikulering en ökad upplevelse av relevans strävar jag efter att använda åskådningsmaterial ifrån en konsertsituation. Jag väljer ut musikaliskt material med 1 – 1,5 minuters längd och klipper till det i kortare bitar på 10-15 sekunders längd.

Sedan sätter jag igång med härmningsprocessen av de korta videoklipp av dirigenterna som jag vill studera. Målet är att återskapa den uppvisade gestiken så bra som möjligt. Jag sätter dock ett tak på fyra timmar maximal tidsinsats för härmningen av varje 10-sekunders-videoklipp, så att tidsinsatsen inte skall bli gränslös. För 15 videoklipp blir detta en tidsinsats på 60 timmar som jag skall använda för själva härmningsövningen. Mot slutet av varje härmningspass spelar jag in min härmade gestik för att kunna jämföra den med originalen och dokumentera utvecklingen av min förmåga att härma.

Efter jag har arbetat igenom och härmat hela videomaterialet analyserar jag skillnaderna mellan original och härmning. Resultatet skall diskuteras tillsammans med mina upplevelser och insikter under processen. Jag gör även en fördjupad analys av hur de studerade dirigenternas gestik fungerar. För det tittar jag både på hur deras gestik ser ut och vad den kommunicerar. Jag beskriver mina observationer i text och analyserar funktionen de har för att leda körens musicerande. Avslutningsvis reflekterar jag kring vad jag har lärt mig och hur metoden har fungerat för mig.

1.5. Material

1.5.1. Val av dirigenter för studien

För denna studie har jag valt två dirigenter som själva har studerat kördirigering på HSM och som därmed har genomgått samma utbildning som jag genomgår just nu. Det har motiverat mig att gestiken som dessa dirigenter använder sig av är ett slags ställningstagande till och en vidareutveckling av den teknik som jag har blivit undervisad i på högskolan. För mitt val av just dessa dirigenter finns dock många fler anledningar.

Att studera båda dessa personer kompletterar varandra eftersom deras sätt att dirigera lägger sitt huvudfokus på olika delmoment av körmusik. Jag ansåg det även som en fördel att dirigenterna jobbar i en miljö som tilltalar mig och som jag själv är intresserad av att jobba med efter min utbildning - studentkör. En dirigering som är lämplig för en närmare professionell kör behöver passa en studentkör så att det kändes relevant att studera gestik som var riktat till den för mig intressanta miljön.

Jag är mycket tacksam att båda dirigenter har varit positiva till detta arbete, trots att jag i början inte var öppen med mina planer. För att undvika att deras gestik skulle bli färgad av tankarna på att de blev inspelade så berättade jag inte för dem att jag hade ställt upp en kamera. Istället spelade in materialet och frågade sedan i efterhand om jag fick använda det. Hade de tackat nej så hade jag självklart förstört videomaterialet men istället fick jag även tillåtelse att publicera det som referens till min studie.

1.5.1.1. Dirigent 1: Veronica Wahlberg

Sverige, leder en blandad studentkör i Göteborg.

"Det är svårare att sjunga svagt med klang än att sjunga starkt." - Dirigent 1

Körerna som hon leder utmärker sig genom ett flödigt musicerande med en mjuk, varm, vänlig, rak och välegaliserad tonbildning som skapar ett mycket levande musicerande ända ner till tysta pianonyanser. Hon har ett tryggt och väldoserat ledarskap som utstrålar förtroende till sångarna och får dem att förmedla musikens budskap och texter på ett trovärdigt och engagerat men ändå okonstlat vis som regelbundet berör konsertpubliken. Hennes tydliga och rika gestik involverar hela kroppen och förmår att kommunicera komplexa musikaliska samband utan att de känns svårt. Ett karakteristiskt exempel för detta är att kommunicera ett legato förpackat i en dansant rörelseform. På så vis skapar hon lätthet och rum i klangen samtidigt som det större musikaliska sammanhanget hela tiden förblir uppenbart, vilket frammanar en naturlig frasering. Hennes mycket sångliga dirigersätt med stor känsla för situationen ville jag lära mig mera om. Jag kommer att hänvisa till henne som "dirigent 1" i resten av rapporten.

1.5.1.2. Dirigent 2: Mathias Harms

Sverige, leder en studentmanskör i Göteborg

"Nyckeln till körmusik: Att få alla att göra samma saker exakt samtidigt." - Dirigent 2

Han råder över en variantrik och fri dirigering som kommunicerar en mycket hög rytmisk precision och stödjer sångarna noggrant med hur små musikaliska detaljer skall fördelas eller avslut sättas. Hans stora fokus på att frammana ett klangbärande sångsätt får ett rikt uttryck i hans gestik och förmår att lyfta vana och mindre vana sångare på en högre nivå. Som ledare tar han gärna ut svängarna i musiken och bygger upp spänning genom kontraster. En specialitet som jag är särskilt intresserad av är hans förmåga att frammana och vidlivhålla flexibla och färgrika fortenyanser. Hans dirigering är i allra högsta grad estetisk och tekniskt kontrollerad in i fingerspetsen. Här finns mycket att lära. Jag kommer i fortsättningen att hänvisa till honom som "dirigent 2".

1.5.2. Val av musikstycken att studera

När jag valde musikstyckena för att studera dirigenterna så strävade jag efter att både få stycken som visar dirigenternas gestik på ett för dem karakteristiskt sätt samt att de hade mycket olika karaktär.

1.5.2.1. Hugo Distler – Det är en ros utsprungen (dirigent 1),

Stycket har i den versionen som framförs en vacker, tyst och sånglig karaktär och flödar på ett lätt sätt i en flexibel pianodynamik. Stycket är måttligt polyrytmisk men musiceras för det mesta i fyrtakt. Videomaterialet som valdes för studien är 70 sekunder lång och uppdelat i 7 videosnuttar à ca 12 sekunder. Under konserttillfället som jag spelade in sjöng kören tre verser. Ur detta musikmaterial valde jag klipp motsvarande 1 vers, men de mest intressanta versionerna av respektive fras valdes för härmningen.

Noterna till stycket finns bifogade i bilaga 4.

1.5.2.2. J. S. Bach – In dulci jubilo (dirigent 2)

Versionen av denna vackra julsång som jag valde ut för studien är minst sagt ovanlig. Här musicerar en stor kör på 100 sångare i genomgående fortissimo-dynamik tillsammans med den stora orgeln i Vasakyrkan i Göteborg i en generös registrering. Sista versen som är 90 sekunder lång valdes för härmningsstudien. Videomaterialet har delats upp i 8 stycken videosnuttar à ca 12 sekunder för att bli lättare att hantera.

Noterna till stycket finns bifogade i bilaga 5.

1.5.3. Videoinspelningarna

Videoinspelningarna gjordes i Vasakyrkan i Göteborg december 2014 under en julkonsert med Chalmers Sångkör, en studentkör där båda dirigenter som studeras i detta arbete var verksamma vid den tiden. Jag har även själv deltagit i framförandet som sångare. Inspelningen gjordes under den tredje av tre konserter med samma program inom två dagars tid. Kören sjöng utantill och hade således mycket god kontakt med dirigenterna. Att jag har valt just detta framförande som studiematerial för min undersökning ska inte förväxlas med att jag anser materialet som universellt utan som värdefullt att bli studerat med hänsyn till sammanhanget.

För inspelningen användes en HD-Videocamcorder som sattes i inspelningsläget för mörka ljusförhållanden. Trots detta så har den låga belysningsnivån fört med sig att videobilden har blivit rätt grynigt. Jag valde en kameraposition snett ovanifrån ifrån predikstolen ner mot dirigenten som står i 15m distans.

Videomaterialet av dirigent 1 omfattade 3 verser med samma noterade musik. Verserna gestaltades i olika dynamik och karaktär och hade ett flertal agogiska intensifieringar i vissa av fraserna. Jag hade sedan tidigare bestämt att jag ville arbeta med material motsvarande en vers (70 sekunder). Det materialet klippte jag till i snuttar som omfattade en fras var. Dessa klipp hamnade då på en längd av ungefär 12 sekunder. De innehöll både avslutet av den förra frasen och

starten på nästa. Efter att ha tittat igenom materialet valde jag ut den versionen av varje fras som jag fann mest intressant att härma. Hela musikmaterialet i en vers fanns därpå representerat men texten som sjungs "hoppas" mellan verserna. Kriterierna som jag använde mig av för valet var inte skarpa men ofta valde jag de fraserna som innehöll den mest naturliga intensifieringen eller speciella slag som dirigenten använde för att göra en skillnad i just denna vers. Det slutliga urvalet bestämdes till fraserna 8, 9 (början av vers 2), 3, 4, 5, 6 (mitten av vers 1) och fras 21 (slutet av vers 3 som är det finala avslaget), alltså sammanlagt sju videoklipp.

Av dirigent 2 hade jag bara en vers musikmaterial inspelat så att uppgiften begränsades till att enbart klippa till den i 8 stycken fraser.

För att filma mig själv och resultaten av mina härmingar så använde jag en webbkamera i en bärbar dator och har då positionerat mig rakt framför den. På detta vis är perspektivet ganska annorlunda än "originalen". Jag har dock valt att göra så eftersom snett ovanifrån hade varit mycket svårt att åstadkomma på de olika platserna där jag har jobbat med härmingarna och jag fann det bättre att kunna jobba med regelbundenhet och använda en kameraposition som var lätt att åstadkomma istället för att vara bunden till speciella rum där jag hade kunnat återskapa positionen bättre.

1.6. *Avgränsning av temat*

- Hur väl mitt tillvägagångssätt fungerar som metod för att lära sig dirigering (både för sig och jämfört med andra metoder) är inte fokusområde för detta arbete.
- Inom ramarna för arbetet jobbar jag bara med gestikulering istället för dirigering, det vill säga att jag utför dirigeringsrörelser utan närvaro av musiker.
- På grund av för dålig upplösning av videon som jag använde för härmingen var ansiktets mimik eller detaljerad fingerhållning hos dirigenterna svåra att studera. Det härmas bara element som är tydligt synliga i videon.

2. Härmning av dirigenternas gestik

I min process av observation, imitation, repetition och reflexion valde jag att fokusera på härmningsdelen först. Härmning av dirigenternas gestik fyller under mitt arbete flera funktioner varav en av de viktigaste är att se på den som ett undersökande verktyg. Härmning och observation är ändå ständigt tätt förknippade med varandra men observera kan man ifrån olika perspektiv, vilket jag tillämpar i respektive kapitel. Här ville jag hitta ett sätt att få mina härmade rörelser att se ut som hos mina dirigentiska förebilder.

Fastän en av motivationerna var att reflektera över dirigenternas gestik så hade analysen sin plats senare i processen, efter jag under en längre tidsperiod har känt efter i kroppen hur rörelserna kändes. Den ordningen har varit viktig eftersom jag ville att kroppskänslan skulle få mogna och senare påverka mina slutsatser istället för att tidigt genererade slutsatser skulle ta ifrån mig förmågan till att på ett förutsättningslöst sätt känna efter. Därför har jag försökt att härma rörelserna så gott jag kunde utifrån hur de såg ut till själva formen istället för att härma "vad dirigenten troligen menade".

Min motivering för detta kommer ifrån konstundervisningen på gymnasieskolan. Där fick vi en gång uppgiften att "rita av", det vill säga skapa ett ritat plagiat av, en given teckning som visade en människa. Vi provade både att teckna den på vanligt sätt och även när originalritningen låg felvänt framför oss så att personen syntes med huvudet neråt. Så mycket mera lik originalet min teckning av den felvända personen blev. Min förklaring för detta var att jag härmade originalet noggrannare när jag lade allt mitt fokus på att återskapa linjerna som de såg ut i originalet istället för att "rita en person genom att rita ansiktet och sedan bålen och armarna och så vidare". Fastän min färdighet att föra handen för att skapa ett pennstreck uppenbarligen var samma i båda fall så blev resultatet så olika. I ena fallet hade den kognitiva hjärnan hämmat min förmåga att noggrant observera. Den översatte teckningen till en konstruktion som var sammansatt av till synes kända, men då inte exakt observerade, element.

Jag tänker återkomma till denna liknelse fastän den inte går att överföra på dirigering i alla avseenden. Dirigering har en tidsdimension som inte är lika tydlig för uppgiften att skapa en ritning. Biodynamiska faktorer som massan och dimensionerna av armar händer och till och med bålen spelar roll när rörelser ska härmas med en annan kropp som har en annorlunda sammansättning avseende dessa faktorer än hos modelldirigenten. Därför väntade jag mig inte att det skulle vara lätt men var desto mera ivrig att prova.

Denna del ska handla om hur jag gick till väga för att få mina rörelser att efterlikna dirigenternas.

2.1. *Arbetsschema för gestisk härmning*

Vid varje arbetstillfälle med materialet fokuserade jag bara på en videosnutt på 12-sekunder längd med en dirigent. Arbetstillfället föregicks varje gång av ett uppvärmningsprogram för händer och resten av kroppen. För att få kontakt med känsligheten i fingertopparna började jag alltid med 10 minuter skalövningar på pianot i olika nyans. Därefter följde 5 minuter kroppslig uppvärmning med stretch- och medvetenhetsövningar. Sedan satte jag igång med härmningen efter följande schema.

1. Jag tittar igenom videosnutten ett trettiotal gånger
2. Jag börjar röra mig till dirigeringen i videon och försöker assimilera mina rörelser utan att lägga stor vikt på exakthet
3. Jag går igenom rörelsen med enbart en kroppsfunction som härmar medan de andra kopplas bort: Kroppens tyngdpunkt, hållningen, vänsterhand, högerhand
4. Jag tittar enbart igen och funderar över vilka egenskaper och karakteristiska rörelser jag ser som är viktiga att imitera för att imitera karaktären
5. Jag försöker härma så noga som möjligt med videon i gång
6. Jag stänger av videon som visar originalet och härmar ur minnet. Sedan hoppar jag tillbaka till steg 5 några gånger.
7. Jag spelar in mina rörelser ifrån steg 6 med kameran och granskar dem. Därefter hoppar jag tillbaka till steg 5.

Schemat är ett resultat av mina första försök till härmning och har utvecklats mot denna form. Tanken bakom det var att börja med helhetsbilden som dirigentens kroppsspråk förmedlade innan jag gick in djupare hur respektive kroppsdel rörde sig mera i detalj.

2.2. Härmningsarbetet – processen inifrån

Under sammanlagt 12 månader har jag i flera sammanhängande perioder ägnat mig åt att härma dirigenternas rörelser. Av praktiska skäl valde jag att jobba med dirigent 2 först. I kursdelen till magisterprogrammet arbetade vi vid den tiden med andra stycken som också hade tretaktsrörelse i fortedynamik så att jag hade god inspirationshjälp av att samtidigt jobba med liknande material i mitt examensarbete. Jag var medveten om att min egen intuitiv gestik hade en mera naturlig likhet med gestiken hos dirigent 1 och jag ville börja med dirigent 2 för att på ett tydligare sätt utveckla min härmningsförmåga. Min avsikt med detta var att kunna härma dirigent 1 mera noggrant därefter.

Tittar jag på hur många element av dirigenternas gestik jag lyckades härma så har den utvecklingen inte varit linjär. I början kunde jag knappt återge den grova formen och accepterade att mina imitationer enbart kunde reproducera någorlunda vilken arm som rör sig vid vilken tidpunkt, men inte hur armarnas rörelse såg ut i detalj. Härmningen krävde att jag rörde mig spegelvänt till videobilden och det tog sin tid att "koppla om hjärnan". Jag jobbade under de första sex tillfällena enbart med det första klippet på 12 sekunder. Det låg dock ofta 2-3 dagars mellanrum mellan gångerna eftersom jag ville ge den motoriska inläringen tid att sätta sig. Den långa tiden jag lade ner på det klippet visade sig senare väl investerat då det – jämfört med de andra - innehåller den tätaste följderna av rörelser som ger gestiken hos dirigent 2 ett så karakteristiskt utseende. För att ge ett intryck om flödet av upptäckter och korrekturen så har jag reproducerat ett utklipp ifrån min processdagbok i bilagan till arbetet. I

början av min härmningsprocess gick det segt framåt och det var uppenbart att min naturliga förmåga att imitera rörelser inte alls var god. För att övervinna svårigheterna ägnade jag mig åt de svåraste ställena först och hoppades att resten skulle falla på plats därefter. Det gjorde det inte, men gestikulerförmågan utvecklades så att det i alla fall blev lättare med resten. Det jag i början ansåg som svårast var vissa korta "specialrörelser" som dirigent 2 använde. Dessa utmärkte sig genom ett komplext samarbete mellan båda armarna och ovanliga rörelseformer för överarm, hand och handled. Tack vare de många möjligheterna i videomjukvaran som jag använde mig av (VLC player, gratis och bra) kunde jag både sänka hastighet på uppspelningen samt sätta kortare avsnitt i en repetitionsslinga så att jag kunde studera samma rörelse många gånger direkt efter varandra i vilken hastighet jag ville. Det fanns även möjlighet att bläddra fram bild för bild i videon. När en rörelse var för komplex eller svår för mig för att härmas i sin helhet så försökte jag att skala av den och härmade till exempel bara den ungefärliga formen med en hand. Ibland kunde jag på det sättet ta mig vidare men ibland tog det ändå stopp.

Ofta var anledningen att jag inte lyckades ta in hur en komplex rörelse var sammansatt och vid vilken tidpunkt jag skulle utföra vilket moment. I sådana fall provade jag "beskrivningsmetoden" som bestod i att i beskriva rörelserna jag såg i videon med ord så precis jag kunde och skriva ner det. Därefter försökte jag att översätta det jag hade skrivit tillbaka till rörelser som jag sedan utförde långsamt och kollade på vilket sätt de liknade originalet. Jag trappade sedan successivt upp hastigheten och kände efter i kroppen om jag hittade något "gung" i rörelsen som kändes naturligt. Många gånger lyckades på det sättet ta mig förbi hindret. Därifrån byggde jag på fler element arm för arm var för sig. Ändå var jag ibland tvungen att i alla fall markera med andra armen samtidigt ifrån början eftersom taktkänslan annars kunde bli för avbrutet när viktiga delar av helheten saknades. Ögonblicket när armarnas rörelser skulle härmas båda samtidigt var svårast. Det brukade innebära ett baksteg för precisionen i vad armarna skulle göra var för sig så att jag bara försökte en stund med båda armarna och sedan fick gå tillbaka och träna på vänstern och högern var för sig lite till. Ibland behövdes det att jag lade in ett mellansteg där jag medvetet reducerade gestiken som visade till en ännu grövre skiss med armarna för att få en avskalad version som skulle vara lättare att sätta ihop sedan. Några exempel för egenskaper som gick att ta bort kunde vara särskilda riktningsbyten av armarna, speciell hållning av handen, ett särskilt sätt att ta kontakt med slagpunkten och framför allt handens/fingrarnas hållning. Ofta var det dock så när jag försökte att ändra på en specifik detalj i min dirigering att hela resten föll ihop som ett korthus. Jag hade nått gränsen för hur mycket kognitivt arbete jag hade förmåga att göra samtidigt och enda sättet att komma ur det hörnet var att antingen bryta härmningen för dagen eller försöka automatisera vissa element så att jag inte längre behövde tänka på dem utan att de började att gå av sig själv.

Med dirigent 2 mötte jag olika utmaningar och motgångar på vägens gång. En viktig sådan handlade om att jag inte lyckades "kanalisera" energin som dirigenten visar i sitt kroppsspråk så att den smittade av sig på andra kroppsfunktioner som en stelhet. Dirigent 2 har en gestik som utmärker sig genom tyngd och smidighet och i mina resultat så ser jag att jag istället för tyngd ofta visar kraft och istället för smidighet en överdriven vighet. Både därav alldeles för mycket. Men med hjälp av videoinspelningar av mig själv tog jag mig närmare och närmare målet. Ändå ser man hur jag måste släppa kontrollen i vissa delar av kroppen helt och hållet för att klara av att kontrollera

andra. Ansiktsuttrycket till exempel kunde skina i vilda grimaser och handhållningen var ofta långt ifrån korrekt och allmänt krampad. Vad det gäller att få armarnas rörelse i stort att följa förebilden så lyckas jag bättre. Dock märker man hur mycket ansträngning och försök till kontroll det ligger i mina rörelser som genom detta får en stor seghet. Segheten tror jag att jag kan beskriva genom att förlika mig själv med en marionett som har strängar fäst inte bara på ovansidan av lemmarna utan även på baksidan så att man kan både "gasa och bromsa samtidigt". Att en sådan rörelse inte blir särskilt smidig säger sig självt. För att få det att svänga bättre krävdes det att jag minskade på kraven för exaktheten och tillät mig att härma ganska grovt men med samma känsla av puls. Pulsstyrkan kom ändå aldrig upp i samma höga nivå som dirigent 2 har och samtidigt är min egen puls inte alls jämn medan hans går som en klocka. Ibland var det svårt att inte tappa modet. Men jag fick påminna mig om att jag inte gjorde detta för att lära mig en rörelse som jag faktiskt skulle använda för att musicera med utan att jag gjorde det hela som en kombination av motorisk träning och ett undersökande verktyg.

Av olika privata anledningar förekom det längre uppehåll på flera månader i härmningsarbetet, dock tack vare att jag kunde ta med mig videorna på mobilen vart jag ville så tappade jag aldrig närkontakt med projektet. Efter 8 månader hade jag hunnit igenom alla klipp med dirigent 2.

När jag sedan efter ytterligare ett uppehåll på några månader började ägna mig åt dirigent 1 så mötte jag igen ett stort motstånd i min gestik - nästan som om jag inte hade härmat förut. Sådant hade jag inte väntat mig eftersom jag hade tänkt mig att de härmingstekniska processerna redan skulle vara lösta. Att jag upplevde sådant stort motstånd kan ha att göra med att jag jobbade under större tidspress så att de inlärd rörelserna inte hade lika lång tid för att sjunka in än när jag började med dirigent 2. De första två klippen jobbade jag med under flera dagar i streck och härmingen liknade mera ett tragglande än en flytande process. Dagen efter jag hade jobbat 5 timmar med klipp 3 av dirigent 1 så var rörelsen fortfarande "träig och stolpig". Händerna gick ungefär åt rätt håll vid rätt tidpunkt men det fanns stor seghet i rörelserna som dessutom saknade en stadig puls. På den tiden tyckte jag att det var uppenbart att det inte hade gått att musicera till mina rörelser på ett vettigt sätt om jag hade spelat upp dem för en ensemble. Rörelseformerna och rycken i tempot var allt för oförutsägbara och segheten förstörde flödet i musiken.

Men sedan, mot slutet av ytterligare en dag av fokuserat härmningsarbete så hände något som jag inte hade upplevt under min tidigare härmningsprocess: Ett spontant uppträdande utvecklingsprång. Det som hände var att den sortens kramp som hade lagt sig på mina härmningsförsök försvann spontant. Med en gång kändes det inte svårt att härma längre. Jag kände mig också med en gång på ett nytt sätt hemma i gestiken som jag härmade, som om jag hade dirigent 1 med mig. När utvecklingsprånget skedde hade jag tre klipp kvar att härma. Jag spelade in det första av dem på tio minuter och nästa klipp tog mig tio minuter igen. Sista klippet var mera invecklat och krävde 30 minuter. Därefter tog jag i tät följd om inspelningarna på alla tidigare klipp med dirigent 1. De allra flesta av dem hade nått en högre nivå av naturlighet än mina tidigare försök utan att jag hade spenderat någon ytterligare övning. Det märkliga var att hela processen inte kändes särskilt medvetet kontrollerat.

Med en gång kunde jag bara röra mig till videon utan att jag kände att jag behövde analysera mycket för det.

Känslan efter språnget var smått euforiskt. Jag började fundera över om det kunde finnas likheter med inlärningsprocessen för en balettdansare som efter lång träning och erfarenhet hittar ett snabbare sätt att lära in komplexa rörelseförlopp. Jag föreställde mig processen så här (obs! Jag har egentligen ingen aning och spekulerar här): Dansaren börjar med att radda olika kända figurer efter varandra - figurer som har namn som "plié" – och sedan känna efter för att hitta flödet däremellan. Ungefär så gick det till i mitt fall: Efter jag hade identifierat vilka byggstenarna i gestiken hos dirigent 1 var, kunde jag relatera till dem som enheter. Av dessa pusslade jag sedan ihop slagtekniken genom att utföra byggstenarna i en följd efter varandra. Självklart var det i mitt fall inte klart ifrån början vilka dessa byggstenar skulle vara utan jag behövde jobba igenom en "kritisk massa" av material innan kroppen och hjärnan fann det underliggande och igenkommande mönstret.

På samma kväll som jag hade upplevt detta utvecklingsprång med dirigent 1 funderade över varför inte samma sak hade hänt mig med dirigent 2 som jag hade jobbat med förut. Trots att jag hade lagt ner den mångdubbla tiden på dirigent 2 hade jag inte nått till den punkt då jag kunde känna hans rörelser som mina egna. Jag var dock övertygad om att det bara var en fråga om flit för att nå till punkten då jag skulle knäcka nöten även med dirigent 2.

Här fick jag göra ett val. Egentligen var jag inte klar med dirigent 1 än eftersom jag inte hade använt timmarna som jag hade planerat in för att slipa på dess härmning. I min inledande avgränsning hade jag bestämt att jobba fyra timmar med varje klipp. Även fast jag hade spenderat mer tid än så på de första fyra klippen med dirigent 1, så hade jag bara använt mellan en kvart och en halvtimme för varje av de sista tre. För dirigent 2 hade jag däremot redan använt mycket mer tid än vad jag hade planerat för i min avgränsning. Men idén att "känna efter i kroppen" var central för mig och nu var det guldgrävarstämning efter ett genombrott med dirigent 2 på gång.

Jag bestämde mig för att satsa på jakten efter det och åter ta upp arbetet med dirigent 2. Ändå ville jag då samtidigt tillföra en ny dimension. Denna gång skulle jag inte bara härma enstaka klipp utan sätta ihop alla efter varandra så att hela versen blev komplett. Allt tillsammans blev detta till en lång härmningsövning som varade i 90 sekunder i sin helhet. Jag ville dock inte ta hjälp av videon utan härma utantill, ur minnet. Av de följande två dagarna som kom ägnade jag båda eftermiddagarna åt detta. När jag härmade hela stycket i ett svep, blev några detaljer i varje rörelse lidande men den övningen var mycket bra för att komma in i ett flöde. Den långa härmningen förbättrade helhetsintrycket som blev mera lik originalet än med 12-sekunders-snuttarna, på bekostnad av några detaljer. Jag tycker också att jag förstod mer och fick en bättre känsla för gestiken av dirigent 2 som fick en naturligare utstrålning. Trots dessa tydliga förbättringar nådde jag inte något utvecklingsprång. Ändå härmade jag till slut hela versen ur minnet utan visuell hjälp av videon, men med ljudspåret i gång som orientering. En video som dokumenterar slutresultatet av detta finns bifogat till den elektroniska versionen av denna rapport. Därmed satte jag punkt för mitt härmningsarbete och ägnade mig i fortsättningen åt att analysera dirigenternas gestik i videoinspelningen genom observation ifrån olika infallsvinklar.

3. Observationer av dirigenternas gestik

När härmningsarbetet av dirigenterna var avslutat var det dags för att övergå till en mera formell analys av hur gestiken hos mina förebilder var sammansatt. I detta avsnitt vill jag behandla två av mina forskningsfrågor:

Vilken information kommunicerar dirigenterna i videoinspelningarna genom sina respektive kroppsspråk? Med vilka medel åstadkommer dem kommunikationen?

Dirigeringsgestiken som musikaliska ledare använder sig av är i stor utsträckning beroende av sammanhanget. Gestiken under ett konsertframträdande kan skilja sig avsevärt av den gestik som användes under repetitions- och instuderingsfasen. Utan tvekan lägger ledaren under en konsert stor vikt på att kören musicerar på högsta möjliga nivå samt att hen försöker locka fram "det lilla extra" som eventuellt har sparats till just ett framförande inför publik. För varje sammanhang så finns det en lagom nivå av informationsmängd som är lämplig att kommunicera och ekvationen "mera information ger bättre resultat" gäller inte. Ledaren är ställt inför ett val vilka dimensioner av musik den vill kommunicera om och vilka medel som väljs för det. Hur det valet görs är beroende av en mångfald faktorer. Några viktiga är förutom musikerna (både som hela klangkroppen som individuella utövare), rummets beskaffenhet och akustik, styckets karaktär och sammanhang, ackompanjemanget, synligheten av styrimpulserna för alla musicerande, inlärningshistoriken (associativa rörelser som ska påminna om saker som har förmedlats under repetitionerna), dagsformen hos alla utövande, dirigentens egna motoriska färdigheter och många fler.

Undersökningen av en ledares kroppsspråk kan således bara ha karaktären av ett stickprov som inte beskriver ledaren själv utan enbart vilka val den har gjort för att få ut det bästa ur den konkreta situationen. En beskrivning av den utgångssituationen är därför första steget i mitt arbete videoinspelningarna.

Vidare beskriver jag den övergripande musikaliska formen som dirigenterna har valt att utforma musikstyckena med, i termer av tempo och dynamik. Jag hoppas att detta skall underlätta för läsaren att förstå det större sammanhanget som är föremål för den mera detaljerade analys som följer.

I den analysen undersöker jag sedan hur den musikaliska kommunikationen är förknippad med dirigentens kroppsspråk. För detta tittar jag på dirigentens agerande från två motsatta perspektiv, beroende på vilken aspekt jag vid observation upptäckte först.

- 1) Kommunikationsfokus: Observation av vad dirigenten kommunicerar och undersökning hur den kommunikationen sker med hjälp av gestiska verktyg.
- 2) Gestikfokus: Observation av hur dirigenternas gestik ser ut, som sedan undersöks för vilken effekt den har som kommunikationsmedel. Gesterna sorterats in i en liknande underdelning som i avsnitt 1.3.2.

Båda perspektiv belyser således samma sak - sambandet mellan vad som kommuniceras och hur det är knutet till gestik - ifrån motsatta utgångspunkter. Alla resultat av observationerna i detta kapitel är framtagna efter jag var klar med mitt härmningsarbete som jag beskrivit i föregående kapitel. Observationerna grundar sig på mina åskådningar under härmningen samt min uppfattning om gestik, skolat i 25 år som körsångare på hög nivå. Således är de och skall vara subjektiva.

3.1. *Dirigent 1 – Hugo Distler, "Det är en ros utsprungen"*

I samband med diskussionen rekommenderas att jämföra partituret som finns i bilaga 4, samt att titta på videofilen med titeln "Video 01 -O-D1-Allt".

3.1.1. Utgångssituation för musicerande

Vid framförandet i videon står en blandad studentkör på omkring 30 sångare med jämn stämfördelning i två halvcirklar (med radius på 5m) på gränsen mellan korrummet och korsgången i Vasakyrkan i Göteborg. Första raden i halvcirkelns ytterligheter står närmast kyrkobänkarna på markplan och raden bakom på gradänger som går över i trappan till koret. I anslutningen har kören använt trappstegen upp till korrummet i en flytande båge. Sångaren som står i mitten i bakre raden står på översta trappsteget, raden framför står med omkring 0.7 m avstånd och inom raden håller sångarna 30 cm avstånd till närmsta granne, mätt mellan skuldrorna. Synligheten är god för alla sångare. Damerna står i första raden och är stämvis blandade – samma gäller herrarna i andra raden.

Konserttillfället är det sista av tre konserter med samma program som ges fördelade över två dagar och i samma invanda lokal. Kören är välrepererad och sjunger utantill utan tillgång till noter. Sångarna har i medel sjungit under dirigentens ledning i tre år och är till största del välbekanta med hennes kroppsspråk. Av musikstycket som framförs i videon, Hugo Distlers sättning av "Det är en ros utsprungen" (med svensk text) sjungs de första tre verserna som föregicks av en kanon på 2:00 längd med samma text med bara någon sekunds mellanrum. Styckena formar således en tydlig enhet.

3.1.2. Övergripande musikalisk form

Dirigenten börjar stycket i en piano nyans som hålls genom hela första versen. Tempot ligger på ungefär 67 bpm. I från starten i andra versen av stycket ökar dirigent 1 både tempot till omkring 70 bpm samt att dynamiken lyfts till ett stabilt mezzoforte. Förändringen upplevs av lyssnaren som en energiinjektion. I tredje versen låter dirigenten musiken följa texten på ett särskilt tydligt sätt. Versen börjar stillsamt i subito pianissimo, medan tempot tas tillbaka till igen till utgångstempot i vers 1. En intressant och vacker återkoppling av sista versen till den första som sjöngs. Dock sker det flera tempo- och dynamikintensifieringar under versens gång. Denna gestaltning av sista versen är på flera sätt mycket smakfull i mitt tycke då den förutom sin utmärkta textbehandling ständigt bjuder lyssnaren på något nytt.

Dynamik och tempo i vers 3 ser ut som följer, sorterat efter position i texten: "Den späda rosen fina" - lugnt innerligt och försiktigt pianissimo. I frasen "i mörkret månde skina" sker en intensifiering vid ordet "skina" som sedan fortsätter att växa i fortsättningen. Vid orden "sann gud och mänskliga sann" lägger dirigent 1 in en terrassökning av dynamiken till ett varmt poco forte tillsammans med en tempointensifiering. Dessa tas tillbaka något till "oss arma människor frälsa" dock med en särskilt fokusering på ordet "frälsa". Under sista frasen tas dynamik och tempo stegvist tillbaka för att avrunda stycket.

3.1.3. Detaljobservationer utifrån ett kommunikationsperspektiv

Tittar man enbart på de första tio sekunderna i videomaterialet så är listan över allt som kommuniceras redan mycket lång och det är ett tydligt exempel för vilken täthet av komplex informationsöverföring gestisk kommunikation är kapabel till när den sköts av en så kunnig utövare som dirigent 1. På grund av överflöden av material begränsar jag den skriftliga redovisningen till några utvalda element som jag upplevde som utmärkande.

Fokus, koncentration, medvetenhet

I början av videoavsnittet – alltså precis i övergången från den inledande kanon till Distlers "Det är en ros utsprungen" samlar dirigenten upp fokus igen för att fortsätta med det kommande stycket i en ny karaktär. Fokuset förmedlas genom att armar och händer pekar framåt inåt och möts på samma linje dit blicken är riktad. Hakan är lätt framskjuten för att förstärka budskapet av att det är angelägen att kören följer kommande instruktioner noggrant. I de första slagen som följer så förblir dessa fokusgivande element – armarna tillsammans med ansiktets riktning – tätt ihopkopplade och rör sig gemensamt som en enhet.

Dynamik av stillhet

Inför förberedelseslaget som föregår inslaget till versen visar dirigenten båda händers framåtvända handflata som vinklas uppåt mot underarmen i ungefär 45 graders lutning. Höger hand och arm ger ett väldoserat och litet inslag medan vänstern dröjer kvar i tystnadsgesten. Även senare, under versens gång, används i allmänhet små gester i handen vid frasstarterna. Händerna, framför allt vänster hand, leds därifrån horisontellt i utåtgående halvcirklar utan att accentuera mycket, förutom vid enstaka viktiga ord.

Klarhet, renhet, raket

I ögonblicket när ovan beskrivet inslag till första versen läggs på plats håller dirigent 1 höger hand vertikalt med smala sidan framåt, helsträckt in i fingertopparna som pekar rakt uppåt i brösthöjd. Den just beskrivna handhållningen bibehålls under rekyl till inslaget och i överledningen till slag 2 i takten. Bilden av den ranka uppåtsträckta handen skapar illusionen av att dirigenten bär runt på ett nytänt levande ljus framför kroppen. Gesten förmår att ingjuta situationen extra fokus.

Jämnhet, egalisering i rösten

Detta kommuniceras främst genom störningsfrihet. Med det menar jag att det tack vare dirigentens medvetna och välkontrollerade kroppsspråk inte förekommer några hastiga rörelser som hade kunnat störa den lugna karaktären. Händerna håller istället i det stora hela en jämn hastighet mellan taktslagen i början av stycket.

Avspändhet, ömhet

Hela kroppen ger ett rörlig och avspänt intryck men utan att någon del av kroppen (t. ex. knäna) pumpas eller är överrörlig. Alla rörelser har en bestämdhet i sin riktningssintention som är tveklös. Skulderna är fria och fingrarna avspända.

Handen är antingen stängd eller fingrarna krökta förutom vid vissa klanger då de sträcks men mjukt tar kontakt med klangen.

Rundhet och viktlöshet

Armarna rör sig lätt och ansträngningslöst i runda och svepande rörelseformer. Precis i början av vers ett, under de första slagen utstrålar armarnas rörelse ett "sug" som ser liknande ut som om de rörde sig under frånvaro av gravitation i rymden.

Värme och mildhet

Ett leende på läpparna som lyfter humöret hos sångarna och likaså övertonerna som skapar en ljusare klang. Leendet känns äkta och inte pålagt. Kommunikationen av detta balanserar den ingående vädjan om stort fokus och ger kören en känsla av trygghet. Detta är viktigt då en kör som är rädd för att sjunga fel heller inte klingar ut fritt.

Mjukhet i tonbildning

Avlång, svepande kontaktpunkt med slagkärnan som förs i sidled. Ändå lätt markering av var tidsenheten i takten befinner sig.

Öppen klang

Dirigent 1 använder öppna armar och en breddad bröstorg. Även vid uppmaning till pianissimo trycker hon inte ihop bröstkorgen och förmedlar därmed att hon vill ha en tyst men inte en smal klang.

Intensifieringar

Under resten av versen kan man tydligt se hur slagkärnorna har blivit kraftfullare jämfört med vers 1. Slagen som ska uppmana till intensifiering blir accentuerade genom en kombination av en acceleration i neråt och framåtrörelse. Tummen och de andra fingrarna formar en ring som komprimerar slagpunkten till en mindre yta och gör den tydligare. Neråtdimensionen av slaget utförs med elasticitet så att slagenergin blir återvunnen i en energirik rekyl som engagerar hela armen och uppmanar till klangfrihet. Neråtkomponenten i rörelsen ser ut som om man studsar en boll ifrån liten höjd neråt mot ett stomt underlag varifrån den elastiskt studsar upp igen och då högre upp än själva utgångspunkten. Det förekommer alltså en högre acceleration ned mot slagkärnan än för ett "vanligt" slag. Samtidigt tillkommer även en framåtdimension i slaget. Hela förloppet formar en acceleration framåt neråt med en snärtig båge uppåt i rekyl. Den största impulsförändringen sker i lägsta punkten och det är precis denna upplevelse av en vändpunkt för rörelsen som skapar illusionen av en slagimpuls. Ytterligare beskrivning av intensifieringar finns i bilaga 1.

Viktiga ord

Viktiga och meningsbärande ord i texten förbereds med ett studsigare slag som omedelbart föregår taktslaget med nyckelordet. Handen har en elastisk och energirik rekyl som leder i en båge mot det viktiga ordet och till slut bottenar i ett något "fetare" slag. Platsen där det viktiga ordet skall placeras förstärker hon gärna med en klickande förändring av vänsterhandens utseende precis i

slagkärnan. Den förändringen angår enbart handen och inte armen (som hade varit för tung och trög för en sådan snabb förändring). Antingen klickar handen över ifrån ett läge där fingrarna är samlade till en hållning med fingrarna spretade, eller handen formas som en skål. Ibland "syron hon dit" ordet som om hon hade en nål mellan fingrarna.

Diminuendo till samlat piano

Båda händer hålls inledningsvis i sidledes utsträckta lägen där de samlar ihop klangen och för ihop den till nästa slag till en smal position framför kroppen. Under den rörelsen är handledarna lätt uppåtböjda mot underarmen. Handen är stor med synligt mellanrum mellan lätt krökta fingrar.

Slutkonsonanter

Formas med hjälp av fingerhållning i den handen som slår av. Det är tydligt att olika konsonanter formas med olika form på handen.

Lätta insatser

Armar i en hög position på kroppen som förlöses uppåt i ögonblicket då klangen ska läggas. Armarna stannar högt även till herrstämmanas insats. Med en hög position för inslaget gör det svårt för sångarna att komma in med mycket tyngd.

Att vända det innersta utåt

En mångfacetterad rörelse som kan hänvisa till flera musikaliska dimensioner – antingen till utformningen av klangen eller till förmedling av textlig mening eller både och. Den gemensamma nämnaren är den gestiska illusionen av att "öppna upp". Gesten utförs med båda händerna och börjar med att de hålls med sträckta fingrar och handryggen vänt uppåt eller framåt så att båda händers fingertoppar pekar inåt, mot varandra. Armbågarna pekar då utåt med mycket luft under armarna. Kören ser i början av rörelsen antingen bara den smala sidan av handen eller handryggen. Underarmarna roteras sedan runt antingen framåt eller utåt så att handflatorna blir synliga. Detta formar en ut-vecklande och blommande rörelse med båda händerna.

Ömtålighet, skörhet

En särskild kombination av gester använder dirigent 1 i ingången till sista versen, för att gestalta texten "den späda rosen fina" i pianissimo nyans. Båda händerna hålls med handflatorna framåt och med till en början samlade, lätt krökta fingrar nära varann. Utifrån ett mycket lätt inslag förs fingrarna under flera påföljande slagrekylor uppåt så att de ligger nära och nästan framför munnen. Positionen är ungefär så att pekfingrarna ligger jämte med mungiporna. En klassisk gest som man till vardags skulle kunna använda för att på ett ordlöst sätt uppmana andra människor till viskning. Ett halvt taktslag innan det är dags för kören att sjunga på ordet "späda" bryter hon den samlade hållningen av fingrarna i vänsterhanden och rullar dem långsamt framåt en och en som om hon försiktigt ville prassla med dem mot ett tunt papper. "Rullningen" upprepas så länge ordet "späda" pågår och viker vid det följande ordet "ros" för åter samlad och skålformad fingerhållning av vänster hand där fingertopparna lätt tar kontakt framåt, som om man mjukt skulle stryka en person över kinden men fingertopparna.

3.1.4. Detaljobservationer utifrån ett gestikperspektiv

Tittar man på gestiken hos dirigent 1 från håll så uppmärksammar man snabbt det stora dirigeringsfönstret som sträcker sig regelbundet ut i armarnas extremlägen. Dirigenten har ett flödigt och svepande dirigersätt med väldoserad rekyl. Under nästan varje fras används någon gång båda armarna i parallella utsvängningsrörelser. Dirigerpositionen är sånglig och stabil, men alltid flexibel i kroppshållningen. Vid lite närmare observation så är det ett flertal ytterligare karakteristiska gestiska element som återkommer. När jag går igenom dessa här gör jag även en grov kategorisering vilka dimensioner av musik som dessa påverkar.

3.1.4.1. Förmedling av puls

- Vänster och höger arm följer en tydlig ansvarsfördelning. Höger takterar, vänster fraserar. Samtidigt är högern mycket finkänslig i doseringen av inslag och tar över förmedlingen av flygande karaktär. Ibland känns rörelsen som om dirigent 1 med fingrarna leker med en kula som flyger i rymden eller som rullar på ett bord.
- Dirigent 1 dirigerar med en stabil handled i vänsterarmen. För de flesta slag är handleden rak förlängning av underarmen hos dirigent 1 och viker bara av ytterst lite uppåt eller neråt ifrån underarmens axel. När den gör det då bara i sådana fall när själva armen inte utför snabba slag. Denna insikt har förvånat mig eftersom jag – utan att observera det noga – hade utgått ifrån att dirigent 1 får fram sitt mjuka musicerande genom en mjuk kontakt med slaget i handen och fingrarna. Detta är dock helt fel. Höger hand som takterar ”mejslar ut” slagfiguren ibland under enstaka takter men återvänder emellanåt även den till en stabilare handledshållning. En stabil handled ger en snärtigare energiöverföring och ökar underarmens räckvidd. Däremot kan en mjuk handled ta ut energi ur slaget om den används väldoserat och inte leder till ”efterslag”. Allmänt så doserar dirigent 1 kraften i slagkärnan främst genom att dosera underarmens rörelse medan hon inte låter handledsvinkel och fingerhållning komma i vägen för att nå full effekt med det slaget.

3.1.4.2. Ledarskap

- Dirigent 1 är med kören väldigt tätt i början av stycket och visar upp den önskade karaktären och fraseringen varje gång. Först längre in på stycket så pauser hon ibland med vänsterhanden, som då övergår till en neutral position. Högerhanden fortsätter att pulsera. Hon håller jämnt kontroll utan att tillämpa den ständigt.
- Den klara rollbilden för händerna blir uppbruten vid ögonblick i musiken som dirigenten vill ge särskild fokus till - då används båda armar och händer parallellt eller i spegelrörelse. På sådant sätt skapas en känsla av att det som händerna just då visar är viktigast för tillfället.

3.1.4.3. **Dynamik**

- Dirigeringsfönstret är för det mesta anmärkningsvärt stort fastän grunddynamiken i stycket är en pianonyans. Det är svårt att beskriva just denna aspekt av gestiken hos dirigent 1, för att den innebär en skenbar motsägelse. Skenbar är den enbart i beskrivningen i text, eftersom man kan se i videon hur dirigent 1 mycket väl visar – vid enstaka tillfällen och under musikens gång – att hon önskar just piano dynamik. Hon väljer dock andra medel för att göra det än den allmänt vedertagna begränsningen av dirigeringsens allmänna ”storlek”:
 - Gestiken har en stark sammanhållning med början i frasen då den stora rörelseformen har introducerats i samband med och således kopplats ihop med en pianonyans. På sådant sätt är det frasstarten då dynamiken avgörs för hela frasen (och då med enstaka gester som betyder ”piano” så som framåtvisande handflator, se ovan) medan musiken sen i fortsättningen leds vidare utan att dirigenten skalerar storleken på rörelserna för dynamikens skull. Det är som om man tar något litet och ömtåligt i handen men sedan bär runt det överallt utan att vara rädd för att det ska gå sönder.
 - Dirigent 1 visar den önskade dynamiken även mitt i frasen genom en kombination av olika tecken. Gemensamt växer dessa – när de utförs med en så god kontroll och genomgående klarhet som hos dirigent 1 – ihop till en helhetsbild som blir till en starkare meningsbärande enhet än den allmänna storleken i armrörelsen.
 - Utseendet på slagkärnan samt dess djup och intensitet ger en bild av hur mycket ”attack” i klangen dirigenten önskar.
 - Utseendet på rekyl (mjuk, energifattig rekyl)
 - Handens form när den utför slaget
 - Snabbheten i riktningsbytena i de stora utsvängande rörelserna
 - Man förstår att storleken i armgestiken ska kommunicera om andra musikaliska egenskaper än just dynamik. Detta för att även den informationskomplexen har så tydlig inre sammanhållning. Aspekterna som rörelsens storlek ska förmedla är frasering (från början av en stor rörelse till dess slut), flöde (kopplingen till frasens längd och därmed andningen), att leda intensiteten mot viktiga ord i texten, klangen som skall vara vidöppen även in pianodynamik samt den sångtekniska inställningen av kroppen (stor, utsträckt, aktiv i pianonyans) som kräver påminnelse hos studentsångare med skiftande sångteknisk bakgrund och förmåga.

3.1.4.4. Inslag och avslag

- Inslagen har generellt en karaktär av lätthet och förlösande, även fast initialrörelsen är neråtriktad. Klangen kan blomma . Andan flödar fritt.
- Inslag till olika stämgrupper som kommer i tät följd ges gärna med olika händer, varvid den respektive andra hålls stilla. På sådant sätt behöver de enstaka händerna inte "hacka" för att hinna med och rörelsemönstret blir klarare än om samma hand hade använts för båda inslag.
- Konsonantplacering av slutkonsonanten "n" i sista avslaget är intressant men omfattande i sin beskrivning och återges därför i bilaga 1.

3.1.4.5. Textförmedling och frasering

- Stora bågar i former av cirklar och liggande ellipser, framförallt utförda av vänster arm men även med stöd av höger arm under vissa tidpunkter. Flödet mellan vändpositionerna för händerna längst ut sidledes ifrån kroppen, som höger och vänster arm turas om med att svänga ut till, visar frasering.
- Textning med munnen – ibland övertydlig - förekommer. Kören sjunger utantill och behöver på vissa ställen stöd med versernas textfördelning.

3.1.4.6. Sångteknik

- Dirigent 1 använder förutom i sällsynta undantagsfall samlade fingrar. Antingen är fingrarna helsträckta men har kontakt mellan varandra, eller hoprullade till en stängd hand (ej knuten näve, men nästan), eller så formar tumme och pekfinger en ring medan de övriga fingrarna är uträtade. Inga av dessa positioner har utpräglad mycket luft mellan fingrarna vilket gynnar en tät klang.
- Dirigent 1 använder ett speciellt inslag som utförs med upplyfta händer och handflatorna vända framåt utifrån en redan högt placerad armposition. Andningsimpulsen sker uppåt och läggs på plats neråt med hjälp av fingrarna. Här finns en skillnad mot gestiken hos dirigent 2 som alltid slår neråt först i andningsimpulser för att sedan släppa (aktivering innan avslappning). Dirigent 1 uppmanar till en mera passiv andningsteknik. Skillnaderna kan rätt tydligt härledas till olika dynamik. Dirigent 1 leder ett stillsamt stycke i piano dynamik, medan dirigent 2 vill uppmana till fortissimo som kräver att en aktivare andning.

3.2. Dirigent 2 – J. S. Bach - In Dulci Jubilo

I samband med diskussionen rekommenderas att jämföra partituret som finns i bilaga 5, samt att titta på videofilen med titeln "Video 16 -O-D2-Allt".

3.2.1. Utgångssituation för musicerande

Musicersituationen i videomaterialet med dirigent 2 är en helt annan än för dirigent 1, fastän rummet och en tredjedel av sångarna är desamma. Kören är här betydligt större och består av omkring 100 sångare med jämn stämfördelning mellan dam- och herrstämmorna. Uppställningen ser liknande ut som för dirigent 1, fast står kören här strängt i stämmor med klassisk nordisk köruppställning i en något större halvcirkel i 6 led där damerna står framför herrarna. Kören står som hos dirigent 1 på gränsen mellan kyrkbänksnivån och i koret framme i kyrkan och flyter upp för trappstegen med de bakersta tre raderna på gradänger bakom de främre tre som står på trapporna. Orgeln befinner sig uppe på läktaren 30 m bakom ryggen av dirigenten. Kören sjunger på engelsk text och framför här enbart sista versen. Synligheten av dirigenten är bra för kören men problematisk för organisten på grund av det stora avståndet som även leder till akustiska utmaningar. Kören kan musiken väl och sjunger utantill.

3.2.2. Övergripande musikalisk form

Stycket är noterat i sextakt med en upptakt men dirigent 2 väljer att dela upp varje takt i två tretakter. Detta ger musiken en annan tyngd än sextaktens naturliga karaktär av dansant lätthet. Den genomgående dynamiken är ett fullt och fritt klingande fortissimo i samspel med en stor orgel i omfattande registrering. Även upptakten till versen dirigeras med ett betonat slag. Fermaterna i frassluten hålls ut varierande längd.

3.2.3. Detaljobservationer utifrån ett kommunikationsperspektiv

Aktivitet

Det är i stort sett omöjligt att sjunga till denna dirigerings och vara slapp i kroppen. Utstrålningen av dirigeringen är kraftfull och fysisk – så som han önskar att sångarna ska sjunga. Samtidigt intar han en föredömligt sånglig kroppshållning. Med sträckningar i kroppens olika axlar och sin impulsivitet i slagen aktiverar han de kraftcentrum i kroppen som behöver vara aktiva för att få till en livlig klang.

Närvaro i klangen

När dirigent 2 utför ett kraftfullt inslag stoppar han ibland dirigeringsrörelsen ansatslöst och utan rekyll för några ögonblick i slagpunkten. Vid dessa tillfällen har han ofta näven knuten. Detta kommunicerar att intensiteten ska ligga precis i slagkärnan.

Tyngd

Vissa av inslagen i frasstarterna kan förlikas med en blykula som landar på ett betonggolvet utan att studsas, medan de kan rulla i sidled. Upptakter visas ibland genom att hela kroppen snärtar upp som en tyngdlyftare som vill rycka upp vikten till att greppa om underifrån. Denna rörelsekomplex

drivs av en tydligt upp och neråtrörelse av bröstbenet inför tunga inslag. Dessa utgår ofta ifrån positioner där båda händerna befinner sig i öronhöjd. Höger arm är ofta nästintill sträckt.

Fortissimo

Fortissimo dynamik kommuniceras genom kraft och intensitet i slagen, medan deras allmänna storhet stödjer intrycket. Armarna når regelbundet ut längst ut sidledes och vid taktslagen klickar ofta armbågen till i genomsträckta lägen. Gester som att bära fram något tungt och släppa det, inslag med utsträckta armar ifrån över skulderhöjd och ett energetiskt bubblande ifrån dirigentpulten låter ingen tvekan råda att dirigent 2 vill ha allt som kören orkar att ge i dynamikvägar.

3.2.4. Detaljobservationer utifrån ett gestikperspektiv

Observationer som jag beskriver här tar sitt avstamp i rörelser hos dirigent 2 som jag har lagt märke till. Jag har valt att sortera mina iakttaganden i kategorier för att gruppera utifrån vilka funktioner för att styra körens musicerande jag upplever att gesterna hänvisar till. Kategoriseringen kan aldrig vara entydig eftersom många av dimensionerna växelverkar med varandra. Förhoppningsvis hjälper den ändå att kristallisera fram en bild av hur dirigeringstekniken hos dirigent 2 är satt samman i denna specifika situation.

Gestiken som dirigent 2 använder sig av i videon är svårt att beskriva i ord trots att den har ett mycket karakteristiskt utseende som förenar kraft, tyngd och en rörlig elegans. Ansatslöst byter han blixtnabbt fram och tillbaka mellan dessa karaktärer och lyckas i det ändå behålla kvar ett frö av den respektive andra. Alltihopa är så välkontrollerat, doserat och estetiskt att se på att man kan känna körens glädje att få sjunga till hans slag. I fortissimodynamiken som råder är han det självklara centrum för energin i körens musicerande och ett säkert ankare.

Kören uppmanas till att bibehålla fortedynamiken genom slag som regelbundet skapar en illusion av chockvågor som utbreder sig ifrån dirigenten mot sångarna. Piskeffekten av att klicka armbågsleden in i sitt helt utsträckta läge ger ett viktigt bidrag här. Rörelserna är i allmänhet mycket rundade och svepande, men ändå snärtiga och utgår ifrån en stabil och utsträckt kropp som bildar en trygg vilopol i rörelsernas centrum. Dirigent 2 har en stor medvetenhet om kroppshållningens betydelse för en full klang. På flera sätt maximerar han sin hållning med avseende på detta.

Speciellt utmärkande för gestiken som dirigent 2 använder i videoklippen är hur han förbinder utstrålningen av stor tyngd i slagen med flexibilitet och gjuter allt i rörelseformer som jag personligen finner estetiskt speciellt tilltalande. Denna elegans i ledarskapet har en mycket motiverande effekt på sångarna som musicerar till den.

3.2.4.1. Klang

- Breddad bröstorg och kroppen utsträckt. Han gör kroppen så stor som möjligt i alla led för att maximera dess resonansutrymmen och håller den positionen mycket stabilt. Hållningen blir aldrig stel utan utstrålar tyngd. En breddad bröstorg och utsträckt kropp ger goda förutsättningar för en full och övertonsrik klang utan att övertonerna måste stressas fram genom intensifiering. Således blir klangen stor och rik, men fri.
- Mycket ofta förs en eller båda händerna i cirkulära rörelser som är öppna uppåt för att frammana en öppen och rundad klang.
- Fermaterna i frassluten håller dirigent 2 med framsträckta öppna armar som hålls helt stilla. På detta vis uppmanar han sångarna till att bibehålla energin fram tills han bryter kraftfullt med en ny slagkärna. På detta sätt maximeras tiden med full klang och kören trevar inte.
- Slagpunkten ligger mitt i handen. Den punkten bestämmer rörelsen i framförallt överarmarna som följer efter med stor frihet. Frikostigheten i rörelserna smittar av på friheten i klang.
- Slag som liknar explosioner och puffar som skickar "energi" vågor mot kören. Ständiga impulser framåt som snärtar till i slagpunkten medan armen annars följer en rundad helhetsrörelse.

3.2.4.2. Dynamik

- Han satsar all energi i frasstarterna. Här används de största gesterna, ofta en specialrörelse
- Kort, väldigt intensiv anspänning som ögonblickligen följs av avspänning i rörelsen. Han startar en klang med intensitet och kompression av knuten näve – dock bara för ungefär en sekund, sedan släpper han kraften, men leder klangen vidare, bara för att nästan omedelbart greppa taget igen med kraft för att fortsätta leda klangen.
- Vid frasslut behåller han reserver i framåt riktning för att kunna snärta framåt och genom detta skapa en kraftigare inandningsimpuls och nya laddningar inför nya fraser. Avslag med sträckning av armen är även ett sätt att på ett snabbt sätt nå ett avslag som måste ha en viss intensitet eftersom det ska bryta en klang i fortissimo. Framåtsnärtning går väl i hand med reflextekniker som dirigent 2 ofta använder.
- Bröstbenet vilar stilla i mitten som ett kraftcentrum därifrån alla impulser utgår. Stillheten av kroppens centrum bidrar till att denna kraftkälla upplevs som ett stadigt fundament att förlita sig på.

- Vertikal rörelse av bålens centrum tillämpas endast i väl valda ögonblick. När detta medel används med måtta kan det förstärka och koncentrera energin i kören. I perioderna då bålen inte rör sig i vertikalled undviker dirigent 2 genom stillheten att körsångarna anammar eventuellt önskade pumpningar i knäna som kan ha en tendens att "läcka energi" till annat än just tonbildningen i fortissimo.
- Aktiv användning av båda armarna samtidigt för att förstärka den dynamiska impulsiviteten vid utvalda viktiga punkter i stycket.

3.2.4.3. Musiceranvisningar till enstaka stämmor

- För att inspirera basstämman till att sjunga en åttondelsrörelse med betoning på varje ton och voluminös röst, vänder han sig mot stämman, håller höger hand med knuten näve framför bröstbenet och markerar varje åttondel med en impuls, medan vänsterarmen imiterar ett stort och ståttligt kroppsomfång i midjehöjd som expanderar utåt.
- Längs ut på en utsträckt högerarm som pekar mot tenorstämman skakar han den öppnade högerhanden medan båda armarna hålls stilla. På så sätt ger han tenorstämman ett tydligt tecken att deras stämna är viktigast i sammanhanget.
- Fri höjd i basstämman under ordet "are" i frasen "there are angels singing": Dirigent 2 vänder sig mot basarna och sträcker ut vänsterarmen snett uppåt i 45-gradvinkel ifrån horisontalen. På slaget klickar armen in i helt sträckt läge och handen sträcker sig i samma riktning som att vilja nå ännu längre. Sträckningen bryts och återupptas till nästa taktslag så att två taktslag i följd kommuniceras genom att armen sträcks igenom med klick i armbågsleden, utan att något nedslag är förknippat med det i vänsterhanden. Höger handen följer under tiden vanlig taktering i tretakt. Den impulsiva sträckningsrörelsen ska få basarna att bryta en kroppshållning som eventuellt hade kunnat leda till en pressat tonbildning i ett uppåtgående kvartsprånget till högt läge.

3.2.4.4. Frasering

- Kören sätts på banan in i frasen och fångas upp igen i slutet. Några uppenbara "fraseringsrörelser" som följer med kören under en hel fras i liknelse med dirigent 1 använder dirigent 2 inte. Fraserna sätts istället igång med kraftfulla rörelser och fångas upp 1-2 takter innan de tar slut med en individuell slutform. Däremellan uppmanas fritt musicerande av sångarna som dirigent 2 för det mesta överlämnar till sångarnas egen gestaltningsförmåga.
- Sträckta armar: Handledarna skär runda rörelser ur luften.

3.2.4.5. **Andning**

- Direkt efter frasslutet för föregående fras: Krokformad svängning neråt utåt med vänsterarmen som andningsimpuls. Den kommer några millisekunder innan avslaget med högern som sker rakt uppåt (den sammanlagda rörelsen i båda händerna skapar känsla av "ta-damm"). Starten på andningsrörelsen sker några millisekunder tidigare med vänsterarmen än med högern för att ha tid med kompressionen neråt
- Raka ben och överkropp
- Ljudlig inandning med kören
- Dirigent 2 håller vanligen kroppen mycket stilla i vertikalled, så att tyngdpunkten inte rör sig upp och ned. För de tyngsta inslagen som han utför i videorna så förbereder han ändå med att sträcka upp kroppen som att kasta upp en boll som faller ned precis som taktslaget då inslaget ska ske.

3.2.4.6. **Ledarskap**

- Sättet hur dirigent 2 tar hand om kören under musicerandet påminner mig om curlingsportens mekanik. När ett curlinglag spelar en sten så bestäms det flesta parametrarna som rör stenens färd över isbanan precis i början. Hastighet, grundriktning och rotation är avgjorda när stenen lämnar spelarens hand och släpps fri på färden över spelbanan. De andra spelarna i laget följer sedan med stenen längs med vägen och är beredda att rycka in och skrubba vid behov för att göra små korrigeringar på vägens gång. Som vanligt kan bilder som denna inte fånga alla aspekter av likhet då dirigent 2 under alla ögonblick av frasen har utmärkt kontroll över vad sångarna gör vilket inte gäller curlingspelaren. I det avseendet hur intensiteten av styrimpulserna är fördelade över frasens gång så är dock likheterna tydliga. Frasens karaktär bestäms även hos dirigent 2 främst vid dess början, medan han under frasens gång mest håller igång musicerandet och enbart ingriper ifall det skulle bli nödvändigt. I praktiken ser detta ut så att han visar dynamik och karaktär med stor precision och energi i förberedelseslaget samt de första tre taktslagen och därefter går över till att "groova" med kören. Ändå har han full närvaro hela tiden men släpper fri sångarnas musicerande mera när frasen är i gång.
- Dirigent 2 varierar gesterna ständigt så att inte en fras gestaltas med liknande rörelser som den förra. Jag förmodar att detta görs för att hålla sångarnas intresse vid liv så att de känner att de inte tappar kontakt med dirigenten.
- Ändå använder han sig också av standardiserade slagfigurer som dock med jämna mellanrum bryts av med egna variationer – detta för att framhäva vissa rytmiska element eller stämföringen. På detta sätt bekräftar han det dynamiska uttrycket.

3.2.4.7. Förmedling av puls

- Dirigent 2 har en noggrann arbetsfördelning mellan över och underarm i tretaktsmönstret som han slår. Armbågens – och därmed överarmens - förflyttning under loppet av en tretakt formar en triangel med två raka och en böjd sida. Ettan ligger inåt i nederkant, tvåan rakt utåt och trean i en bågformad rörelse inåt och uppåt som fortsätter till en punkt rakt ovanför nästa etta. Handledens rörelse (som följer den sammanlagda rörelsen av underarmen och överarmen) följer samma grundrörelse som armbågen med större amplitud, dock adderas en vertikal rörelsekomponent för varje slag – ner mot slagkärnan och upp igen. Denna komponent genereras med en oscillerande gångjärnsrörelse i armbågen för varje slag. När denna vertikala rörelsekomponent adderas ihop armbågens triangelrörelse så uppnås en handledsrörelse med ett krokigt, sabeltandsformat utseende som är hemligheten bakom slagens snärtiga karaktär.
- Armarna når ut ända till helsträckta lägen framåt och utåt varvid handleden roterar och leder armen in i riktningsbytet så att rörelsen "skärs ut ur luften" som när en skidåkare svänger. Rörelseenergin i slagen återvinns effektivt på det sättet.
- Även i mycket rundade slagformer finns alltid en markering för taktslaget, antingen i ett riktningsbyte, en neråtgående kärna eller en låsning av armbågen.
- Armbågens låsning framkallar en snärtig piskeffekt när underarmen låses plötsligt i maximalt utsträckt läge mot överarmen. För att åstadkomma den effekten är två sätt möjliga: Antingen så rör sig överarmen i armbågen mot en överarm som hålls stilla eller så rör sig både överarm och underarm mot helsträckning genom att armen sträcks ut. Båda sätten använder dirigent 2. Låsningen i armbågen ger en slagkänsla som påminner om ordet "whamm".
- För att möjliggöra fler gester per tidsenhet: snabba positionsbyten mellan taktslagen.
- Handleden har bara liten vinkel mot armen som följer handleden alltid på kortaste vägen. Handleden hålls stabil utan fladdrande.
- Huvudslagen dirigeras med hela armen, mellanslag på halva metriska tidsdel ("tre-och") bara med överarmen

3.2.4.8. Inslag och avslag

- Vid inslag använder han flera varianter för att möta slagkärnan som han förbereder tydligt. Min tolkning av varianterna är att de ska få klangen att låsas och förbereda eller snarare bekräfta fortsatt fortissimonyans i frasen som kommer. Varianterna kan vara någon utav dessa:
 - Han lägger klangen på plats i slagkärnan med sträckning av högerarmen framåt i en neråtrörelse. I ögonblicket då handen möter slagpunkten klickar den framåt i x-riktning mot kören någon centimeter.
 - Ibland dröjer han kvar i slagkärnan och håller handen stilla där i några millisekunder. Det är dock ingen passiv stillhet utan snarare ett klickande med handen mot stillhet vilket skapar illusionen av ljudet "pling". Frånvaron av rekyl förstärker intrycket av tyngd.
 - Andra gånger dubblar han mötet med slagpunkten genom att klicka till med handen igen några 20-30 millisekunder efter det första slaget så att känslan av ett snabbt "ta-da" uppstår. Vid dessa lägen har han förberett första slaget i denna dubbelfigur så tydligt att det inte råder tvekan om att pulsen ligger på den första av båda slagmarkeringar. Han är sedan snabb med att röra sig vidare så att han aldrig kommer sent till ett senare följande taktslag.
- Känsla av "pling" vid första inslaget – han presenterar en öppen och sträckt kropp med en något upplyft tyngdpunkt på upptakten och klickar till med handen över till en öppen position, samtidigt som kroppen snärtar in i en hållning då armarna är helsträckta.

3.2.4.9. Speciella rörelser - att behandla klangen som objekt

- Lyfta upp klangen framför kroppen med båda händerna utsträckta, greppa den men knuten näve, skaka näven, föra den med båda armarna parallellt till ena sidan av kroppen, lyfta klangen till örönhöjd över skuldern och snärta över till öppen famnposition och öppnade händer som sveper förbi hela kören och tar kontakt med varje sångare.
- Skicka iväg klangen mot kören med en hand, som ett bowlingklot

4. Resultat

4.1. *Noggrannheten av härmningen*

En av de mest uppenbara frågorna om mitt arbete är säkert "hur bra lyckades jag härma"? När jag själv ser på inspelningarna av de slutliga versionerna så är svaret rätt olika för båda dirigenterna. Jag går in på det mera i detalj i det följande. Jag rekommenderar att läsaren tittar igenom videorna av originalklippen och mina härmningar som finns med i bilagan till den elektroniska utgåvan av rapporten. Jag fann i min beskrivning särskilt skillnaderna mot originalen intressanta eftersom de markerar i vilka avseenden jag under arbetets gång inte har nått fram i antingen min observation, min förståelse eller förmåga att utföra önskad rörelse.

4.1.1. Dirigent 1

Jag har tidigare talat om ett utvecklingssprång för min förmåga att härma dirigent 1. Ser man till de faktiska resultaten i form av mina härmningsrörelsers utseende så känns detta som en överdrift. Bilden förändras om man tar med tidsperspektivet i beaktande. Medan jag i början av mitt härmningsarbete hade spenderat hela dagar på ett enda klipp på tolv sekunder så klarade jag av den grova inläringen av de sista tre klipp på mellan 10 minuter och en halvtimme för varje. Med facit respektive videodokumentationen av mina härmade rörelser i handen så hade jag idag önskat att jag hade spenderat några timmar till med dirigent 1 för att förfina exaktheten, men jag hade tagit ett beslut för att lägga ner och fokusera på annat och det beslutet ångrar jag inte. Av exempelklippen som dokumenterar mina härmningsresultat härstammar alla ifrån perioden efter utvecklingssprånget, undantaget klipp två.

Rörelserna i härmningsvideorna följer i stort sett originalet men avviker också i flera avseenden. Skillnaden mot originalet är större än vad jag hade väntat mig utifrån den euforiska känslan i kroppen när de spelades in. Tio timmars härmningsarbete på en och samma dag må ha försatt mig i någon form av trance som kan ha påverkat min förmåga till noggrann bedömning.

De tydligaste skillnaderna mellan original och härmning är:

- Storleken på rörelserna är för liten i mina härmningar – dirigent 1 har ett större dirigeringsfönster än min härmning. För att det ska bli korrekt behöver jag "sträcka ut" armarna mera än vad jag gjorde i härmningen. Att nå en fullständig utsträckning har flera fördelar jämfört med en mindre rörelse. Rörelsen av handen blir särskilt lätt att följa eftersom den underliggande mekaniken är så lätt att förstå. Handen kan inte nå längre och kommer följaktligen att vända och därigenom markera en slagpunkt. Den vändningen får även på ett naturligt sätt en "snärtighet" när armen mjukt går in i sitt utsträckta ändläge. Den psykologiska effekten av att som dirigent "förbruka" hela sin tillgängliga armlängd tolkas som ett tecken att dirigenten investerar allt och vill ha ut motsvarande i klang ifrån kören. Till sist så ger en större rörelseform naturligtvis större möjligheter att på ett enklare sätt skapa illusionen av rymd i klangen.

- Dirigeringsplanet där jag i mina härmningar placerade slagkärnorna låg längre ner än i originalet. Ett dirigeringsplan på lägre höjd har en högre intensitet än slag som placeras högre upp. Jag "kompenserade" detta genom mindre impuls kraftiga slag. Se nedan.
- Impulsstyrkan i mina slagkärnor – särskilt för intensifieringarna – är för svag och slagen är luddigare än originalet. Jag "pumpar" dit slagen med fingrarna i många fall där dirigent 1 har en bättre kontrollerad handled och rakare fingrar. I nedslagen mot en bestämd kärna är problemet mindre utpräglat men framför allt i situationerna då händerna befinner sig i ett upplyft läge tydligt högre än navelhöjd så saknar mina slag pregnans. Över lag tillämpar dirigent 1 mindre eftergivlighet i handleden än min härmning. Liknande skillnader gäller hållningen av fingrarna som har en tendens att spreta i mina härmningar medan dirigent 1 håller dem mjukt liggandes mot varandra. En anledning för detta problem är att jag hade exkluderat fingerhållningen ifrån härmningsarbetet i min avgränsning, men eftersom den för det mesta gick att se i videorna av dirigent 1 (till skillnad situationen för dirigent 2), så var härmningen ändå inte helt godtycklig i det avseendet.
- Ibland är under min härmning slagpunkten felplacerad i hand-finger-komplexen. I mina härmningar ligger slagkärnan i fingertopparna medan dirigent 2 för det mesta har placerat den mera centralt i handen.
- Den vertikala slaghöjden är större för dirigent 1. Detta bidrar till (ihop med hand- och fingerhållningen, se ovan) att min härmning känns energilös i jämförelse.
- Vänsterarmens öppnande halvcirklar har större storlek och jämnare genomlöpningshastighet i originalet än min härmning. Detta är viktigt för att uppnå en jämn frasering.
- Avslaget i sista härmningsvideon tar inte hand om den klingande slutkonsonanten "n". Jag har därefter studerat den rörelsen i detalj. En beskrivning av den finns i bilaga 1.
- Inslaget i klipp 3 stämmer inte alls överens med originalet. Inslaget placeras i originalet i brösthöjd varifrån armen snärtar upp till huvudhöjd och intensifierar tempo och dynamik. Ingetdera går att se i min härmning.

4.1.2. Dirigent 2

Bedömningen av härmningens kvalitet baserar jag på en analys av en video där man kan se min härmning vid sidan av originalet. I den videon härmar jag hela 90 sekunder långa materialet för dirigent 2 ur minnet (det vill säga utan stöd av någon video, dock framför en spegel) och med endast videons audiospår som orientering.

Jag upplever att jag har lyckats med följande karaktärsdrag av min härmning:

- Den stora formen stämmer för det mesta överens med originalet. Härmningen av de första två fraser och av den sista är mest noggranna vilket motsvarar den nedlagda tidsinsatsen.
- Det är lätt att läsa av den önskade fortledynamiken ur videon och karaktären av de klangöppnande slagen går fram. Även karaktärs-skiftningen mellan anspänning och avslappning träffar jag rätt bra och likaså suget på ställena där även dirigenten visar det – men bara lite seghet annars vilket är ett mycket glädjande resultat då jag hade att kämpa med det problemet under hela processen fram till slutinspelningen här.
- Jag är också nöjd med att jag lyckas ta mig igenom hela stycket och minns varje delmoment med hyfsad noggrannhet. Ibland är timingen i några figurer varierat och det är inte alltid att vänsterhanden startar och stoppar takteringen precis samtidigt som originalet.

Följande element lyckades jag inte lika bra med

- Smidigheten: Min härmning är betydligt mera stel och mindre smidig än originalet. Anledningen för detta är en kvarvarande osäkerhet kring vart slagen skulle riktas. Här är en stor nackdel av den direkta härmningsmetoden: En oföränderlig förebild som en video kan antingen härmas rätt eller fel. Rädslan eller snarare försiktigheten inför att försöka undvika fel gör att den konstnärliga friheten av att "få slå vart och som man vill" inte längre finns och den brist på frihet ser man tydligt i mina härmningar. Ändå har just smidigheten blivit avsevärt mycket bättre under hela härmningsprocessen och allra mest efter jag tog upp dirigent 2 för härmning igen efter mitt utvecklingssprång med dirigent 1 hade skett.
- Snärtigheten: Utstrålningen av "wham" i varje slag i takten är svagt utpräglad i min härmning. I min analys av anledningarna för detta har jag funnit några:
 - Snärtigheten är i varje takt förknippad med hur rekylen av föregående slaget har sett ut och i allmänhet är rekylerna hos dirigent 2 större än mina. Framför allt sitter de dock placerade i hela underarmen som är ihopkopplad med handen in i fingrarna. Rekylen utförs således av en

större och tyngre enhet än i min härmning. Eftersom upp-och-ned rörelsen av underarmen är större jämfört med min härmning så råder dirigent 2 över en kraftigare slagimpuls som han använder för att markera varje slag med en tydlig kärna. Underarmen är i detta inte ryckig (som i härmningen) utan får sitt stuns ur energiåtervinning i slagen.

- En särskild betydelse har också förberedelserna till varje ny etta i takten, alltså takt del "tre och" i den respektive föregående takten. Här är både armbågens rörelse och handledens relativrörelse mot armbågen uppåtriktade vilket tillsammans ger en dubbelt kraftfull uppåtriktning av slagimpulsen. I högsta punkten av den rörelsen pekar underarmen nästan vertikalt uppåt och det erhålls en stor räckvidd ner mot slagkärnan. Dirigent 2 uppnår här en ytterligare energetisk laddning genom att "visa armbågarna", det vill säga att flytta dem lätt i x-riktning utifrån kroppen. Den upplevda slagkänslan av det blir "ett-två-tre-OCH-ett", varvid markeringen "OCH" görs med armbågen. Dess framåtflyttning är liten och subtil, men når stor utväxling i rörelseapparaten.
- En nyckelroll till att kunna utföra härma den vackra och energi-efficienta slagteknik som dirigent 2 tillkommer samspelet mellan över- och underarm med armbågen i centrum. Jag lyckas inte tillräckligt noggrant att återskapa den krokiga rörelseformen för armen i tretaktsslagmönstret, som jag har beskrivit i detalj i avsnitt 3.2.4.7.
- Stabiliteten i bålen som dirigent 2 utstrålar finns inte hos mig. Mina ben har en tendens till pumpning - hans inte. Här förlorar min härmning kraftfullhet i förhållande till originalet.
- Den flödiga enkelheten hos dirigent 2 saknas. En anledning för det är att jag slarvar med att härma de skärande riktningbytena i handen så att mina slag inte har samma naturliga energiåtervinning som originalet.
- Fermaterna och övergångarna känns krampade hos mig. Till det kommer att snärtigheten i avslagen saknas så att andningsimpulser till nya inslag är mindre koncentrerade och därigenom mindre kraftfulla. Jag är medveten om hur bra det är att dirigent 2 bryter klangen med en accentuerad "fiskekrok" som går först neråt till en stark slagkärna och sedan flyger upp till en lätt andning. Min härmning har antydning av att jag smyger mig uppåt ur fermatposition och därmed ur klangen. På detta vis drar jag energi ifrån kören istället för att bibehålla den över hela fermatens längd och sedan fylla upp den inför en ny fras med en kraftfull impuls.
- När dirigent 2 tar sats och lyfter båda armarna för att förbereda ett tungt inslag så håller han högerarmen nästintill genomsträckt i armbågen så att den rör sig ner mot slagkärnan som en stabil enhet. Slagkärnan utförs

därefter med hela armen så att den upplevs ligga i armbågen. I min härmning så böjer jag dock armen mycket och snärtar därefter ned armen (vilket dirigent 2 också gör ofta men inte för just de tyngsta förberedelseslagen) så att slagpunkten ändå ligger i handen. Medan jag håller kroppen rakt framåtvänd och för händerna över huvudet vrider dirigent 2 snarare kroppen mot höger och tar sats med hela skuldern så att armen kommer snett bakifrån och inte lika högt uppifrån. Hans sätt är i det betydligt kraftfullare och kompakt än min härmning.

- Fingerhållningen och ansiktsuttryck i min härmning lever sitt eget liv efter jag har exkluderat dessa element ur härmningsuppgiften. Detta har gjort utmaningen mera hanterbar men medfört stora nackdelar för granskningen av resultatet: De dåligt kontrollerade uttryck i dessa fundamentalt viktiga kommunikationsmedel ställer sig i vägen för uppfattningen av en sammanhängande helhet.
- Den ädla stillheten som dirigent 2 har i sin utstrålning lyckas jag inte härma. Min härmning känns upphetsad och utstrålar lite suveränitet. Härmningen är energifylld men saknar ändå pondus. De två största anledningar för det är för mjuka slagmarkeringar i takterna samt för mjuka upptakter efter fermaterna. Undantaget är första frasen där jag lyckas bra.

4.2. Att förstå? - Lärdomar och nya färdigheter

Ett år efter jag påbörjade härmningsprojektet och med många timmar framför spegeln i imaginära bagaget ställde jag mig frågan vad som blir kvar av detta som behållning.

Förståelse är för mig ett mångfacetterat begrepp och jag har med mitt upplägg för undersökningen medvetet sökt efter olika utpräglingar. Kognitiv förståelse för dirigering innebär medvetenhet om hur dirigering fungerar och varför. Den dimensionen har jag undersökt genom noggrann analys av mina slagtekniska förebilder med hjälp av observation och härmning. Min insikt och medvetenhet om mina egna brister har jag kunnat analysera i absoluta och relativa termer, som kontrast till mina förebilder med videoanalys sida vid sida, men även genom att bara titta på resultatet för sig självt. Till sist finns även en slags förståelse som sitter i kroppen – färdigheter som att kontrollera sitt kroppsspråk efter eget önskemål. För denna sortens förståelse har videohärmningen varit en ständig träningsövning som har hjälpt mig utvecklas på många plan.

4.2.1. Motorisk utveckling

Härmningsträningen har tydligt lyft mina motoriska färdigheter. Det börjar med ökad medvetenhet om min kroppshållning. En förutsättning för att utföra en komplex rörelse är att veta var kroppens lemmar befinner sig och den känslan var mindre utvecklat innan jag påbörjade arbetet än nu efteråt. Ändå är kroppskänslan en flyktig gäst som ständigt behöver uppmanas till att stanna. Uppgiften att återskapa rörelser som inte är mina egna har stärkt min koppling mellan kognitiv utförandevilja och förmågan att omsätta den till faktisk rörelse. Detta gäller särskilt eftersom ambitionen har varit att härma så exakt som möjligt. Även fast slutresultatet inte ser ut att vara särskilt väl härmat så har uppgiften att utföra olika rörelser samtidigt med olika delar av kroppen givit min kroppskoordination en skjuts. För att kunna härma exakt med båda händerna krävdes det att frikopplingen av höger och vänster arm utvecklades till en ännu större grad så att det numera är betydligt enklare för mig att utföra helt olika moment med vardera hand. Även kontrollen över fingrarnas position har förbättrats, fast jag inte har nått lika långt med utveckling av deras motorik som jag hade velat och önskat. En stor anledning för detta är att jag på grund av dålig upplösning i videon inte kunnat se fingrarna i detalj så att jag har tagit bort den dimensionen ur härmningen. Förutom fingerhållningen så är kontrollen över handledens vinkel mot armen fortfarande underutvecklad men har förbättrats genom arbetet. Under slutfasen av härmningen, när jag tog upp dirigent 2 för härmning igen efter att ha avslutat arbetet med dirigent 1 så lyckades jag på ett mycket bättre sätt att ta kontakt med slagpunkten för första taktslaget och skilja dess utseende tydligare ifrån utseendet av rörelserna på de övriga taktslagen - en karakteristisk egenskap av gestiken hos dirigent 2. Över lag så upplever jag att känsligheten för att dosera slagkärnan har förbättrats. Att den känsligheten har kunnat utvecklas har ett tydligt samband med förmågan att kunna medvetetgöra mig hur nästa slag ska kännas innan det utförs. Det ständiga växelspelet mellan observation och "lyssnandet" efter hur slagen känns i kroppen har säkert spelat en viktig roll här.

4.2.2. Medvetenhet om dirigering

Medvetenhet är ett ord som ofta nämns i böcker om dirigering som ett centralt element för en dirigents förmåga att kanalisera sin musikalitet. Thomas Caplin betraktar detta i sin bok "På Slaget" som en fundamental förutsättning för ensembleledning:

Grundläggande principer för att leda ensemble: insikt, förståelse och medvetenhet. - Thomas Caplin (2000)

Under härmningsarbetet har jag genomgått många cykler av utförande, observerande och eftertanke. Om eftertanken alltid har lett fram till korrekta slutsatser kan självklart ifrågasättas, men att den så regelbundet har utmanats är utan tvekan positivt. Tack vare att härmningen innebär både kognitiv och fysisk övning så har jag kunnat generera slutsatser på två sätt: genom observation (utåtriktad, resultat finns i kapitel 3), men även genom att känna efter (inåtriktad). I denna dualitet ser jag en stor fördel med metoden som jag använt i det här arbetet, då båda "sinnena" har bearbetat samma material, samt att jag genom videoinspelningen har fått möjligheten att externalisera mina resultat och därefter kunnat ta in dem igen genom samma analytiska observation som jag redan tidigare hade applicerat på mina förebilder. I bearbetandet av skillnaderna dessa emellan har jag lärt mig mycket.

Så har jag till exempel under videoobservationen av mina härmade gestik kunnat upptäcka många rörelser som jag gör omedvetet och hädanefter inte har kontroll över. Som ett exempel så avslöjade den att jag har en tendens till att vara mjuk i knäna och därigenom får en oönskad, gungande rörelse i kroppen som i en framförandesituation hade kunnat animera kören till en karaktär av pumpande som inte är gynnsam för klangen. Första steget i en lång process av att motarbeta manér måste alltid vara att upptäcka dem och jag är säker att jag har haft detta problem under en lång period utan att jag själv blivit medveten om det. På så sätt är videostudien ett utmärkt hjälpmedel för att avslöja vilka medvetna och undermedvetna signaler man kommunicerar som dirigent.

En annan mycket viktig upptäckt som jag kom fram till under analysen efter allt härmningsarbete var avslutat är hur mycket tydlighet och kraftfullhet i min egen dirigering jag hittills slösat bort genom en för fri rörlighet i handleden gentemot underarmen. Jag har kommit detta på spåret genom att jämföra mina resultat med dirigent 1. Det har varit till stor hjälp för mig att jag sedan tidigare har haft dirigent 1 som förebild för klangflexibilitet och att nu inse sida vid sida med hennes konkreta förebild att hon just INTE åstadkommer den mjuka ansatsen i kören genom en mjuk handled utan tvärtom en säker och klar kontaktpunkt med slaget.

En intressant insikt som kom ur observationen av "segheten" i min härmning som jag under långa perioder har kämpat med. Jag har funderat kring liknelsen av en marionett med strängar på bägge sidor av lemmarna och även tänkt i termer av en bil som samtidigt gasade och bromsade. Jag blev medveten om hur mycket tydlig dirigering är beroende av att just inte ha denna broms (förutom vid

korta, väldigt speciella tillfällen) utan att bara använda "framåtdimensionen" och klippa av marionettens sträng som håller mot lemmarna ifrån baksidan. Det gäller att lära sig att i grunden utföra önskad rörelse enbart genom att dosera energiimpulserna som driver arm och hand framåt. Att "bromsa på vägen" ifall man lagt in för mycket energi förstör hela intrycket. Lösningen är således inte att lära sig dosera bromsen utan att dosera "gasen" rätt för att anstränga liknelsen med bilkörning lite till. Armen ska inte ha någon egen vilja utan bara röra sig fritt. För att kunna göra det krävs det dock att riktningsintentionen är precis klar vilket den inte kan vara i början av en härmningsprocess. Här kom svårigheterna med min härmning av dirigent 2 in i bilden eftersom han ändå använder "bromsen" som gestaltningsmedel ibland när han till exempel håller fast händerna stilla efter ett inslag trots att han har laddat upp med mycket energi i rörelsen mot slagpunkten. En utmaning med det är att inte smyga in bromsen utan att låsa fast omedelbart så att armen utför ett kantigt och instantant stopp. När rörelsebromsen skall lösas igen så skall även detta göras på mycket kort tid så att bromsen blir "digitalt". Antingen är den helt dragen eller så är den helt lös. Att dosera rätt på dessa moment och bara bromsa armens rörelse men inte låsa till exempel fingrarna till en knuten näve var särskilt svårt för mig, men är moment som jag skall fortsätta att träna på i framtiden.

Resonemanget kring hur dirigent 1 åstadkommer tyst dynamik med stora rörelseformer har skärpt min förståelse för hur effektivt det är att i sin gestik avgränsa sammanhörande komplex. Händer, kontakten med slagpunkten, tidsförloppet på rekyl och sättet att byta riktning i slagen kan forma en kommunikationsenhet som förmedlar gemensamma budskap medan andra delar av kroppen – armarna, bröstkorgen och inte minst ansiktet kommunicerar på helt andra plan av musiken. Om den avgränsningen görs tydligt så behöver man inte nödvändigtvis låta de olika informationskomplex påverka varandra. På detta vis kan en enhet av kommunikationsmedel förmedla ett piano medan en annan kommunikationsenhet fortfarande kan tillåtas ha en yvig och stor gestik, om detta gynnar frasering och sångteknik. Den teoretiska vetenskapen om att detta är möjligt är dock bara första steget till att kunna utföra det i praktiken och här har härmningen fört mig närmare målet men inte enda fram. Tyvärr är en "nästan tydlig" kommunikation inte mycket bättre än en helt otydlig men jag får åter igen påminna mig om att jag befinner mig i en process av ständigt och fortsatt lärande.

4.2.3. Nya gestiska verktyg

Att härma rörelser som är anpassade till en specifik situation medför att det kan vara svårt att direkt applicera dem till en annan situation. Dock är det fullt möjligt att applicera "principen" i andra sammanhang i fall man har lyckats komma underfund med hur vissa moment i dirigeringen fungerar. Jag vill här bara ge några exempel för detta.

Observation av dirigent 1 lärde mig vilket kraftfullt gestaltningsmedel det är att emellanåt inta en neutral och passiv hållning med ena armen/handen under en viss tid så att den kan komma in igen senare och då göra större skillnad än om den hade varit med hela tiden. Följer man den vanliga vänster-höger-

rollfördelningen så rör detta främst vänsterhanden. Över huvud taget har uppgiftsfördelningen mellan vänster och höger hand varit viktig för mig att fundera över eftersom jag tidigare ofta har förmedlat musik "med hela kroppen", så att jag i en tydligare uppdelning av rollerna fått känna efter med kroppen hur varje hand för sig kan skapa tydlighet för sig själv och tillsammans. Här har dirigent 1 varit en exemplarisk förebild. Min studie har visat hur aktiv användning av båda armarna samtidigt förstärker den dynamiska impulsiviteten vid utvalda viktiga punkter i stycket. Det betyder att jag i störta möjliga mån måste undvika att dirigera samma saker med båda händerna om jag vill ha kvar detta element som ett verktyg för intensifieringen av slagtekniken.

Tittar man till rörelser som är användbara "rakt av" även i andra sammanhang så rör detta främst "specialrörelserna" som jag har beskrivit ovan för varje dirigent. Med detta menar jag formelliknande rörelsekomplex som används för att nå vissa effekter. Ett exempel kan Blomningskänslan vara som dirigent 1 utstrålar i många av sina rörelser. Dessa öppnar sig ofta uppåt i flera avseenden, vilket ofta följs upp med att vänsterhanden fortsätter i rörelseform som liknar en liggande ellips och som genomlöps uppifrån och ner eller snarare uppåt utåt och sedan tillbaka in igen underifrån. Förutom specialrörelser är naturligtvis även formaliserade inslag, avslag och karakteristiken på grundslagen i högerhanden direkt användbara.

Om man riktar blicken mera mot allmänna insikter så tycker jag framför allt att upptäckten av X-riktningens betydelse för kontakten med slagpunkten är värt att nämna. Att studera dirigent 2 har berikat min slagteknik om en dimension – framåtdimensionen. Han har lärt mig att använda rörelser i x-riktning i samband med att slaget läggs på plats. På sådant sätt lyckas han att "pulsa in" en rytmicitet i en rörelse som annars är helt rundad i y och z genom att använda den då fritt tillgängliga x-dimensionen. Efter jag lärt mig den tekniken själv genom studien av honom har jag fått rikare möjligheter till frasering och gestaltning.

Observation av dirigent 2 har gjort mig medveten om nedre bälens betydelse som energicentrum. Jag finner likheter mellan hans gestik och rörelsen som används för att kasta iväg ett bowlingklot. Dirigent 2 använder denna rörelse för att överföra energi till kören. Därefter släpper han kören fri på samma sätt som klotet släpps. En rörelse som ackompanjerar kören igenom taktslagen är den tydliga gångjärnsrörelsen i armbågen som accentuerar varje takttid "tre och" genom att underarmen snärtar upp till vertikalt läge och därigenom förbereder med en fokusering fram till nästa taktslag 1. Detta sker i en väldigt organisk och rundad rörelse som ändå samlar ihop kraft och riktar urladdningen till det betonade taktslaget som följer. På sådant sätt förmedlar han utan extrarörelse en karaktär av "ett två tre-och ETT".

En annan komplex där jag vunnit många insikter är andningsimpulserna. I samband med dessa har det varit intressant att fundera över kärnan i impulsen och vart den är riktad. Inte minst insikten att avslut som ska uppmana till en omedelbar andning innan nästa fras sätts igång helst ska innehålla någon form av

avslagskärna har varit viktig. Kärnan bryter klangen och initierar andningsimpulsen. (Detta gäller bara i situationer då musiken ska fortsätta omedelbart. I annat fall behövs ett nytt förberedelseslag. Att välja detta istället kan beroende på den önskade längden på andningspausen vara ett riktigt val). Hur den slagkärnan i det kombinerade avslaget/förberedelseslaget ser ut varierar mycket med dynamik, konsonant på avslaget, karaktär av kommande insatsen och personlig preferens, som studien av de två dirigenterna tydligt visar. Slagkärnan kan vara ett enkelt klick som initierar en lättande uppåtriktad rörelse som hos dirigent 1 eller en nedåtriktad snärtig och piskande uppsvingning som hos dirigent 2. Under inandningarna har båda dirigenterna i de allra flesta fall lyft upp åtminstone en av händerna ända till öronhöjd - en oväntad observation då den gällde för både forte som pianodynamik med undantag för de allra tystaste inslagen.

Det har varit givande att studera och imitera dirigent 2 under en lång period eftersom hans gestik innehåller tillsynes motstridiga egenskaper som ska förmedlas samtidigt, som dock i sin kombination är mycket effektiva gestaltningsmedel. Speciellt utmärkande för gestiken som dirigent 2 använder i videoklippen är hur han förbinder utstrålningen av stor tyngd i slagen med flexibilitet och gjuter allt i rörelseformer som jag personligen finner estetiskt speciellt tilltalande. Denna elegans i ledarskapet har en mycket motiverande effekt på sångarna som musicerar till den.

Jag har även mycket att lära mig av hans sätt att hålla ut fermaterna i frassluten. Dirigent 2 gör detta med framstäckta öppna armar som hålls helt stilla. På detta vis uppmanar han sångarna till att bibehålla energin fram tills han bryter kraftfullt med en ny slagkärna. Tiden med full klang maximeras och kören trevar inte.

4.2.4. Andra färdigheter som har utvecklats

Förutom de motoriska framstegen och insikterna ifrån observationen av dirigenterna så har ett antal andra områden fått ett lyft.

- Minnet har tränats, särskilt det motoriska. Tio sekunder dirigering innehåller mycket information, förpackad i rörelser av en mångfald kroppsdelar. Förutom gott motoriskt minne så krävs även en hög koncentration för att lyckas.
- Jag har fått lättare för att omsätta förbättringar i handling oavsett om det är förslag som mina lärare ger mig eller egna upptäckter. Jag har fått rätta mig själv många gånger och det krävs en särskild medvetenhet för att kunna fortsätta ha kontroll över ett antal parametrar medan man ändrar en annan.
- Härmning ifrån video krävde att jag lärde mig tänka spegelvänt då jag via skärmen tittade på dirigenterna framifrån. Det kommer att underlätta för mig i framtiden att ifrån det perspektivet kunna "planka" rörelser när jag själv sjunger i kör.

- Analytiskt tänkande kring dirigering har jag alltid haft men aldrig förut hade jag studerat andra dirigenters teknik så strukturerat som med detta.
- Då jag med få undantag inte tog hjälp av något ljud ifrån videon för att orientera mig under härmningen så skedde gestikuleringen "fri" och utan akustiskt ankare. Att träna på att "höra" musiken framför mitt inre öra med framförhållning i genomgående rätt hastighet, medan kroppen samtidigt involverar många kognitiva kanaler i härmningen har varit en utvecklande övning som har stärkt min inre pulsklocka.

5. Slutreflektion

5.1. *Inlärningsprocessens sanna natur*

När jag i efterhand jämförde videorna ifrån mina härmningar med dirigent 1 så blev jag förvånad och besviken hur stor avvikelsen var. Efter utvecklingsprånget kändes det som om jag kunde agera som dirigent 1 men den faktiska precisionen i härmningen var inte alls så hög som det kändes. Förutom tidsfaktorn att jag endast lade ner mycket kort tid på vissa videoklipp efter utvecklingsprånget så finns ytterligare en viktig faktor: Att jag själv ända till den punkten i arbetet då jag började jobba med dirigent 1 hade en felaktig uppfattning om hur inlärningsprocessen gick till. Jag trodde att momentet som drev den framåt var korrekturögonblicket i förloppet titta – härma – jämföra – rätta till – härma igen. Detta är naturligtvis inte helt fel men den mycket kraftfullare inlärningsmekanismen såg så här ut: Titta på – härma några gånger – jämföra – härma ur minnet – några dagars paus – härma ur minnet igen och jämföra med originalet. De viktigaste insikterna om hur min naturliga dirigerings skiljde sig ifrån mina förebilder fick jag, när jag jämförde härmningsrörelsen som jag mindes ifrån ett tidigare övningspass med originalet. Med andra ord: Det gäller att rätta långtidsminnet och inte korttidsminnet. Denna mekanism hade jag dock brutit när jag spurtade igenom flera klipp med dirigent 1 på en och samma dag utan att ta upp dem igen på en annan dag. Min slutsats av detta är att det behövs flera studietillfällen för att härma riktigt exakt. En ytterligare utveckling hade kunnat nås om jag hade granskat mina rörelser på ett annat vis. Under själva träningspasset använde jag en spegelvägg för granskningen av min härmning. Således granskade jag i realtid medan jag härmade, men hade då inte alla mina sinnen till förfogande. Det hade varit bättre att stanna upp och ta till videoinspelningarna sida vid sida med originalen, som det var min ursprungliga intention.

5.2. *Utvecklingsprånget*

Vad som exakt orsakade mitt plötsligt uppträdande utvecklingsprång för min härmning av dirigent 1 kan jag inte med säkerhet säga, men jag har några teorier. En möjlig förklaring kan ligga i några separata övningar som jag tog till emellanåt när jag märkte under arbetet med klipp 4 att armarna fortfarande inte var helt frikopplade. Vänstern hängde alltid med lite när högern utförde en rörelse. Jag gjorde två övningar för att förbättra detta.

1. Jag skakade ena handen med mycket kraft och stor amplitud som om jag vore arg och skulle skälla ut någon, medan jag med andra handen dirigerade en väldigt stillsam fyrtakt, dolce, i pianissimouans och legato.
2. Jag dirigerade en fyrtakt i vänsterhanden och försökte att skriva mitt telefonnummer i luften med högerhanden. Sedan bytte jag hand. Till slut bytte jag taktart.

Därefter tog jag en paus på några minuter och när jag tog upp dirigerandet igen så dröjde det ungefär en halvtimme till innan utvecklingsprånget kom. Skillnaden som språnget orsakade var som att ha härmat lätena på ett talat språk som man inte förstår och sedan plötsligt bara kunna säga orden av ett språk som man aktivt talar. Det var en

slags förståelse som infann sig, fast en intuitiv sådan. Samtidigt var jag övertygad att det medvetna bearbetandet och analysen av hur gestiken fungerade (byte mellan höger och vänsterhand, händernas uppgift hos dirigent 1, vissa karakteristiska och återkommande slag) ändå var en förutsättning för att jag skulle kunna hända.

En utveckling som jag förmodar hände vid språnget var att hjärnan hade "knäckt koden" för av vilka - till stor del återkommande - grundfigurer dirigent 1 byggde upp sin dirigering i det här speciella fallet. När hjärnan hade lärt sig mönstren och kunde hänvisa till dem som i sig slutna figurer, försvann med en gång den ogenomträngliga skogen av komplexa rörelseförlopp till förmån för en kedja av tillsynes kända grundfigurer. Uppgiften att härma blev därmed dramatiskt enklare eftersom det nu "bara" var att radda figurerna efter varandra för att härma. Att det inte är helt så enkelt förklarar dock den observerade avvikelserna mellan min härmning av dirigent 1 mot originalet. En "cirkelliknande rörelse" är ju ändå inte en cirkel utan kan i själva verket vara en tillplattad ellips med varierande storlek och läge i rum. Att enbart göra en annan cirkelliknande rörelse är ingen noggrann härmning. Här hade det krävts ett granskningssteg till för att finna detaljerna men just detta steg strök jag på grund av jakten efter ett liknande genombrott för dirigent 2.

När jag funderar över varför jag inte lyckades åstadkomma ett liknande utvecklings-språng för härmningen av dirigent 2 så har jag även här några idéer – dock inga bevis. En fundering var att jag inte hade jobbat med dirigent 2 lika många dagar i streck som jag nu hade gjort med dirigent 1, samt att dirigent 2 varierade sina slag ständigt och därmed inte lika lätt tillät att hitta ett återkommande mönster som för dirigent 1.

5.3. *Reflektion kring motgångarna jag mötte med härmningen*

5.3.1. Begränsningar genom bildkvaliteten

På grund av oklarheterna var dirigenterna skulle placera sig i rum var det nödvändigt att filma en mycket större bild än det som faktiskt behövdes för att fånga dirigenten. Videomaterialet efterbehandlades därefter genom beskärning och bildrestaurering för att minska brusnivå samt öka synlighet och kontrast. Trots det har den låga ljusnivån under konserten begränsat videokvaliteten starkt (för dirigent 1 är videounderlaget betydligt skarpare än för dirigent 2) så att små geometriska detaljer inte går att se. Händerna till exempel är bara synliga som rörliga ljuspunkter utan att finmotoriken i fingrarna går att följa. Samma problem gäller även ansiktsdrag vilket är olyckligt då ansiktet är ett så viktigt kommunikationsmedel. Jag har vid min härmning tillåtit mig att inte kontrollera dessa två i detalj och var vid den tidpunkten då jag tog det beslutet övertygad om att det skulle hjälpa mig att göra uppgiften att härma en annan människas kroppsspråk mera hanterlig. Varför det inte blev så förklarar jag i det följande.

5.3.2. Dirigerings tekniska svårigheter

Bildkvaliteten är bara en anledning varför fingerarbetet i mina härmningar skiljer sig mycket jämfört med förebilderna. En annan viktig anledning var att min motoriska återkoppling över handledens och fingrarnas position (alltså kroppens medvetenhet om exakt hur jag håller dem) inte var särskilt väl utvecklade när jag startade arbetet. Eftersom det delmomentet tog emot motoriskt samtidigt som

jag inte fick någon tydlig förebild av videorna (särskilt av dirigent 2, som jag började med) hade jag länge fokuserat på andra delmoment för att hitta en ingång i arbetet och inte fastna direkt i början. När jag senare tog beslutet att exkludera fingerhållningen ifrån min härmningsuppgift så var jag inte fullt medveten än om konsekvenserna. Visst blev det lättare att återskapa rörelseformen i arm och hand när jag inte hade en till sak att beakta, men när jag granskade helhetsintrycket i mina härmningsvideor såg jag hur mycket det avvek ifrån originalet när fingrarna inte följde ett uttryck som passade till resten av gestiken. Hela klarheten stjälpes med en gång. Det största problemet med det låg dock djupare eftersom det ledde till att jag byggde upp härmningsgestiken "ifrån fel håll". Med det menar jag att jag byggde härmningen ifrån bålen ut mot armarna för att till sist "lägga på" händerna. Tänker man sig in i observationsprocessen där utgångspunkten är att man inte vet vad dirigenten gör så är det logiskt att titta på den stora rörelsen (=armarna) först och sedan lägga fokus på de mindre kroppsdelarna som handen. Slagtekniskt sett är det dock tvärtom. Det är inte armen som bestämmer vart handen hamnar utan slagpunkten i handen bestämmer vart armen ska vara på väg. Armen följer således handen. I kontaktpunkten med slaget är fingrarna en viktig mediator och att inte kontrollera dem detalj i härmningen betyder att inte få kontakt med hela apparatens slagmekanik. Det betyder att jag inte har kunnat känna efter hur slaget är utformat i sin helhet utan bara delvist. Visst, slagkärnan låg för dirigent 2 för det mesta i handleden, dock inte för alla slag. "Förenklingen" att ta bort fingrarna kan i slutändan ha orsakat en långsammare inlärningskurva än om jag hade haft med dem. Visserligen var de tekniska förutsättningarna för det inte givna fullt ut vilket leder mig till en viktig slutsats: Man behöver bättre bildkvalitet i originalvideorna än vad jag hade till förfogande om det ska bli riktigt bra. En annan slutsats är att man ska vara försiktig med förenklingar. Att behandla armen och handen som säregna element som jag gjorde kan vara en väg för att underlätta de första stegen i härmningsprocessen. Dock att inte komplettera uttrycket med fingerhållningen senare och känna efter helheten i kroppen betyder att inte fullt ut kunna förstå vart rörelsen var på väg och hur dirigeringen hänger ihop. Om det nu inte gick att se handhållningen vad är det jag ångrar? Egentligen endast att jag inte anpassade nivån på noggrannhet som jag krävde av mig när jag gick över ifrån dirigent 2 till 1, eftersom videokvaliteten blev mycket bättre där. För dirigent 1 hade det gått att härma fingerhållningen och handledens vinkel till stora delar och att då inkludera dessa moment hade kunnat förbättra mina resultat markant.

5.3.3. Svårigheter genom att jobba med dirigent 2 före dirigent 1

När jag bestämde att arbeta med härmningen av dirigent 2 först istället för dirigent 1 så var det ett djärvt beslut. Jag var medveten om att dirigent 2 skulle vara betydligt svårare att härma. Ändå ville jag få kontakt med de svåraste ställena tidigt i arbetet och prova mina vingar för att se om mitt projekt kändes genomförbart eller om jag hellre skulle hitta ett annat tema för mitt examensarbete. Förklaringen varför dirigent 2 var mera utmanande att härma blev särskilt tydligt när jag gick över till dirigent 1. Hennes gestik utmärkte sig i större grad genom en oföränderlig fördelning av uppgifter för båda händerna. Därmed blev det enklare att lära sig händernas rörelse separat och sedan sätta ihop det

till en helhet. Dirigent 2 har dock en gestik som involverar kroppens alla resurser samtidigt så att det var svårt att hitta ett flyt i min härmningsprocess. Detta hade att göra med mitt sätt att försöka strukturera upp härmningsuppgiften utifrån olika kroppsdelar. Den kvarvarande gestiken miste sitt sammanhang när jag bara härmade en kroppsdel som till exempel ena handen. Detta gjorde härmningsarbetet abstrakt och traggligt.

5.3.4. Tekniska svårigheter för granskningen av min härmning

I fasen då jag spelade in mig själv valde jag att ta hjälp av en spegel för att följa mina egna rörelser. Ett tag provade jag även att använda datorns skärm som direkt visade webbkamerabilden men eftersom den videobilden både innehåller ytterligare en icke-intuitiv spegling (bilden blir spegelvänt jämfört med en vanlig spegel) så ledde det till både en inexakthet och seghet i mina rörelser. Efter att jag hade blivit varse om att det var datorskärmen som orsakade denna oönskade förvrängning i mina resultat, valde jag att placera datorn med webbkameran framför en stor spegel så att jag kunde kontrollera mina rörelser genom spegeln istället. Jag talar här om granskningen som jag gjorde i realtid. Den noggranna efteranalysen hade jag tänkt att fortfarande göra med hjälp av det inspelade materialet på datorn. Ändå vaggade känslan av "att redan ha sett" rörelserna genom spegeln in mig i en lömsk trygghet. När jag valde att lämna dirigent 1 för att åter ta upp dirigent 2 för härmning hade jag inte granskat videomaterialet innan av det skälet.

Ytterligare ett problem med granskningen av mina resultat skapades av att jag filmade mig rakt framifrån: Under härmningsfasen hade jag upptäckt betydelsen av x-dimensionen. Den går dock i min kameraposition inte att se tydligt.

5.4. Om egenskaper som utgör en bra dirigent

Utifrån frågeställningen och metoden som jag valt för denna uppsats så leder den här följande diskussionen in på ett sidospår. Dock går tankarna på vad som utgör en bra dirigent ändå inte att undvika när man jobbar med förebilder och sina egna brister så länge som jag har gjort. Utan att ha analyserat detta djupt så vågar jag påstå att olika dirigenters förmåga att kommunicera på de musikaliska händelsedimensionerna som jag har definierat upp i kapitel 1.3.2 (och mängden av information som på ett meningsfullt sätt transporteras) är väldigt olika utpräglat. Samma gäller den allmänt estetiska formen som är av betydelse då dirigenten befinner sig i en visuellt utsatt position i en konsertsituation. Ju mera teknisk skicklig en dirigent är, ju fler dimensioner av musik kan den kontrollera i realtid. Dirigentens skicklighet är också beroende på hur effektivt och säkert denne kan utnyttja de olika kommunikationsmedel som den har till sitt förfogande. Det är intressant att fundera kring att några av de finaste dirigenterna utmärker sig särskilt genom förmågan att bara visa sparsamma, men precis rätt impulser. Ett bra exempel och en personlig favorit i den kategorin är Carlos Kleiber som under några av hans framträdanden senare i livet valde att dirigera Wienerphilharmonikerna enbart med sin mimik och utan att använda händerna alls. Den dirigeringsgestiken som jag har studerat i detta arbete är riktad till musiker av annan rang och erfarenhet och har därför av naturliga skäl en annan form, men det är inspirerande att tänka i dessa banor. I bilaga 3 utvidgar jag resonemanget kring god dirigeringsgestik till körledarrollen, men skall inte gå djupare in på detta här.

5.5. Videohärkning som inlärningsmetod

När man skall utvecklas som dirigent är det både fråga om kunskap och färdighet och för att få tillgång till färdigheten behövs träning. För att träna dirigeringsmotoriken finns dock inte ett självklart sätt annars än att praktisera. Dock sökte jag efter ett sätt att kunna öva hemma och göra tekniska fingerövningar på liknande sätt som en pianist övar skalor. Här behövde jag hitta ett sätt att "öva gestik utan konstnärlig frihet" så att härkningen av ett original i videoformat ger en exakt och oföränderlig måttstock som kan bedömas med rätt och fel. Under en period var det givande att träna på exakthet i utförandet, medvetenhet och kroppskontroll. Att härma dirigenterna har gett mig ett djupare inifrånperspektiv än jag vad jag hade uppnått med endast observation. Jag har sett på mitt arbete med videohärkningsmetoden som ett komplement till lärolett undervisning som gav mig möjlighet att både analysera och praktisera samt att plocka in de element i undervisningen som jag personligen var intresserad av. Jag anser detta tillvägagångssätt som praktiskt även för min framtida utveckling då det skärper min egen förmåga att ta till mig kunskap av nya källor som ligger utanför musikhögskolan efter min utbildning där är formellt avslutad. Samtidigt ger mig härkningen ett verktyg för att kunna utvinna kunskap ur nutidens kanske rikaste och snabbaste globala informationskälla – videokanaler som youtube, vimeo och liknande. I alla dessa möjligheter var begränsningen av det analyserade materialet en viktig faktor och jag tycker att min ansats att koncentrera mig på ungefär 1.5 minuter material per dirigent har fungerat bra för mig.

Härkningsarbetet har gjort det möjligt att träna dirigeringsmotoriken utan att ha tillgång till en kör. Genom att materialet härstammade ifrån en verklig konsertsituation har övningen ändå känts meningsfullt och relevant. Beslutet att jobba med videostudier har medfört många fördelar. Härkningsuppgiftens omfång blev i större grad greppbart genom att materialet var inspelat och således oföränderligt. Oändligt många omtag var möjliga och likaså har jag haft möjlighet att träna oavsett tid och plats tack vare att jag kunnat ta med studiematerialet på smartphone. En ytterligare fördel för mig var begränsad resursåtgång då jag vid arbetets början inte hade tillgång till en egen kör. Videoformatet tillåter att jobba med materialet på ett repeterbart och klart sätt.

Härkningsmetoden har visat några intressanta utvecklingsmöjligheter. Informationsinnehållet i ett enda klipp på 10 sekunder (särskilt i början av ett stycke eller en fras) har visat sig vara enormt och att ha grävt så djupt i ett och samma klipp har givit mig nästan lika mycket insikter som alla följande klipp med samma dirigent sammantaget. Här finns potential att bli effektivare än vad jag har varit.

Jag har redan tidigare nämnt hur analysen av videoinspelningar skoningslöst har avslöjat många omedvetna små manér och inexaktheter hos mig själv. Hur nyttigt det är att kritiskt granska sig själv och andras slagteknik rörande dess effektivitet kan inte nog betonas. Kroppen fattar långsamt men dirigeringsmotoriken ska begripas med kroppen lika mycket som med hjärnan.

Samtidigt har metoden också tydliga nackdelar. Man tränar dirigeringsmotoriken utan kör – vilket innebär att många delmoment som är viktiga i kommunikationen bortfaller. Samverkan med "instrumentet" tränas inte, heller inte reaktionen på vad som händer i rummet. Den bästa granskningen får man utöver det av sina sångare om man följer

upp dirigeringen med ett vaket öra. Konceptet härmning har sina begränsningar likaså. Gestik är personlig och individuell och biomekaniken kan inte anpassas. Metoden är mycket tidskrävande och fungerar bara med intensivt fokus på en och samma dirigent och för ett begränsat studiematerial. Det är svårt att komma underfund med hur en annan människas kroppsspråk är uppbyggt så jag anser att metoden inte är lämplig för allt för komplicerade gester. Sedan är det även oklart hur mycket, om ens något av de speciella rörelserna som man har förkovrat sig inom genom härmningen någonsin kommer att användas. Glädjen av att få utforska när och i vilka sammanhang de plötsligt bubblar till ytan är konserttillfällen förbehållen, som jag vet sedan min dirigeringsupplevelse som jag har beskrivit i inledningen. I denna process har jag garanterat snappat upp mycket. Vad, det får tiden visa.

5.6. Rekommendationer och utblick

Några ord och tips till slut till den som vill prova samma metod som jag har tillämpat.

- En spegel kan ge en grov överblick över härmningens noggrannhet i realtid men titta alltid (!) på videoresultatet sida vid sida med originalen med jämna mellanrum under ett härmningspass. Mjukvaran VLC player kan ställas in så att man kan ha flera fönster öppna samtidigt.
- Längden på videoklippen som jag valde i början, 10-12 sekunder, var utmärkt och är en bra längd att eftersträva. Fokusera dock på att inte bara jaga olika klipp på intressanta rörelser utan undersök ett längre avsnitt av sammanhängande musik uppdelat i kortare bitar. Sätt ihop det hela sedan så att det blir en längre härmningsövning. Flödet som detta ger gör mycket gott för förståelsen även fast man i princip härmar samma material som finns i de korta klipp. Det kan dock även vara givande att bara studera ett enda klipp i väldigt hög detaljrikedom. Jag spenderade hela dagar med att bara studera det första klippet med dirigent 2 och lärde mig nytt hela tiden.
- I början av processen är det bra att ha några dagar mellanrum mellan intensiva härmningsfaser. När man har blivit varm i kläderna är det dock en stor fördel senare i processen om man kan härma flera timmar på minst tre dagar efter varandra. Det var under sådana förutsättningar jag upplevde mitt tydliga utvecklingsprång.
- Satsa på bra inspelningsmaterial. Händerna och ansiktet måste vara tydligt upplösta i detalj även när de rör sig.
- Bra mjukvara som jag har använt och som jag kan rekommendera vidare (alla finns kostnadsfritt på internet):
 - VLC player – kraftfullt och mycket flexibelt verktyg för videostudier. Jag har använt det för att titta på fler videor sida vid sida, repetera delar av klipp, spela upp i olika hastigheter, bläddra i den pausade videon bild för bild, ändra belysningsnivå, spela in, ta stillbilder, etc.
 - Avidemux – klippning och bildrestaurering av originalvideor

- Windows MovieMaker – inspelning och grovklippning av mina härmningsvideor
- VideoPad – lägga ihop original och härmningsvideo till klipp med delad skärm
- Arbetet har varit omfattande i sin nuvarande form men vill man utveckla metodiken ett steg till så hade det varit intressant att introducera någon form av transferuppgift, alltså att använda insikterna som man genererar vid härmning och överföra dem på ett annat plan. Exempel för sådant vore att härma gestiken hos en dirigent och sedan skissa ihop den som en karikatyr med enbart några få, men väldigt karakteristiska rörelser. Eller så hade man kunnat dirigera ett nytt musikstycke med dirigerings”sättet” som man har lärt sig genom att härma en annan dirigent med ett annat stycke. I mitt konkreta fall har jag funderat över att använda stycket ”En sommarafton” (=”Över skogen, över sjön”) av Adolf-Fredrik Lindblad, men fick begränsa omfattningen på min studie så att det momentet inte kom med.

5.7. Slutord

Jag har nått slutet på en utlämnande process där jag har blottat mina svagheter för att diskutera hur jag kan förbättra dem. Samtidigt har jag stått upp själv för övertygelsen att vi kan utvecklas utifrån oss själva om vi lyckas att noga studera vår omvärld men samtidigt lyssnar inåt på vad som känns rätt inom oss. Arbetet med videohärmningsmetoden har givit mig mycket. Än idag går vi runt och kategoriserar dirigenter efter vilka lärare och mästare de har haft och kallar dem för ”Erikson-elever” eller ”Rydinger-Alin-elever”. Även dirigenternas egna CV:n är fulla av listor över vilka stora dirigenter man har gjort en masterclass hos. Om ett arbetssätt som jag har provat det i det här arbetet får fäste, så skulle man kanske i framtiden kunna säga att man har gjort en masterclass på Youtube. Jag skulle gilla det. Jag vill sluta med att rekommendera tanken på att ibland begränsa oss själva och vår egen konstnärliga frihet just för den suveräna konstnärliga frihetens skull. Själv tänker jag fortsätta att ha antennerna i mottagningsläge och se vart det skall ta mig.

6. Sammanfattning

”Vilka färdigheter och insikter om kördirigering kan jag förvärva genom att härma gestiken hos andra dirigenter?” har varit den centrala frågan för denna uppsats.

Dirigeringsgestiken hos två kördirigenter ifrån ett konsertframträdande har undersökts utifrån videoinspelningar med hjälp av noggrann observation samt med härmning av rörelserna. I ett första steg härmdes korta klipp på omkring 12 sekunders längd som senare sattes samman till ett avsnitt som varade 90 sekunder. Härmningsresultatet har filmats och jämförts med originalen varpå skillnaderna diskuterades. Videoinspelningarna med de slagtekniska förebilderna har undersökts för hur deras gestik är sammansatt med två varandra kompletterande perspektiv som utgångspunkter: Utifrån hur gestiken ser ut har jag undersökt vad den kommunicerar och utifrån informationen som kommunicerats med kroppsspråket har jag reflekterat över hur kommunikationen har gått till tekniskt.

Härmningsprocessen har varit en katalysator i den analysen då den har gjort det möjligt att känna efter hur den undersökta gestiken kändes i kroppen samt vilken verkan den åstadkom för att leda körernas musicerande. Observationerna ifrån härmningsfasen har dokumenterats i en processdagbok. Under arbetet med ena dirigenten uppträdde ett spontant utvecklingsprång i min förmåga att härma. Språnget har lett till att jag plötsligt kunde härma gestiken med betydligt mindre ansträngning än förut och kunde agera utifrån perspektivet av den dirigenten som jag härmade. Under härmningen av den andra dirigenten förekom inget liknande utvecklingsprång.

De härmade dirigeringsrörelserna följde den grova formen av gestiken hos de observerade dirigenterna men härmningsresultatet hade ändå brister som störde helhetsintrycket. De största svagheterna i härmningen var en för liten styrka av de rytmiska impulserna, allmänt låg rytmisk exakthet och en överhängande seghet av rörelserna. Jag bedömde att dessa brister sammantaget var så betydande att den härmade gestiken inte hade varit lämplig att användas för att leda ensemble. Ändå har härmningen visat sig vara ett värdefullt verktyg för att träna motorisk förmåga, utöka medvetenheten om slagteknik samt för att studera goda förebilder i detalj. Processen har varit mycket tidskrävande men då den har lyft min motoriska färdighet upplevde jag tidsinsatsen som välinvesterad.

Avslutningsvis har jag givit reflektioner om mina erfarenheter med videohärmningsmetoden och lämnat förslag till vidare forskning samt råd till blivande dirigenter som vill prova samma metod.

Litteraturförteckning

Patrik Andersson (2013): Orkesterdirigering, Partituranalys, gestik och ledarskap, ISBN: 9789144073934 , Studentlitteratur AB, Lund, 1. upplaga, 2013

Thomas Caplin (2000): På Slaget! En bok om körledning, ISBN 91-7748-043-0, SK-Gehrman, Stockholm, 2000

Alan J. Gumm, Sharyn L. Battersby, Kathryn L. Simon, Andrew Shankles (2011): The Identification of Conductor-Distinguished Functions of Conducting, Research & Issues in Music Education. Sep2011, Vol. 9 Issue 1, p5-5. 1p.

Ragnhild Sandberg Jurström (2009): Att ge form åt musikaliska gestaltningar: En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör, Filosofie doktorsavhandling i musikpedagogik vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet, ISBN: 978-91-977757-9-3, 2009

Erika Walk (2009): Undervisningsformer och inlärningsmetoder – för nybörjare i dirigering, Examensarbete på kandidatnivå, Sociologiska institutionen vid Göteborgs Univeristet, rapportnummer HT09-6110-07, 2009

Förteckning över mediefilerna

18 stycken videor finns att tillgå i den elektroniska versionen av denna uppsats via Göteborgs Universitets publikationsplattform GUPEA. Namngivningslogiken bakom filerna är som följer:

I ordningen så betecknar

O: Originalvideo med mina dirigentförebilder

H: Härmning av mig

D1: Dirigent 1

D2: Dirigent 2

Klipp: Genomnumrering i den ordningen som jag jobbade med filerna

Fras: Löpnummer för frasens placering i stycket

Exempel: Video 3 -O-D1-klipp1-fras8 betyder att filen visar en konsertinspelning med ett av mina förebilder ("O"), att det är dirigent 1 ("D1"), att det är det första klippet jag analyserade med henne samt att det är åttonde frasen i stycket.

Speciella filer:

Originalfiler eller härmningar som innehåller hela stycket nämns "Allt".

Filen "Video 18 -OH-D2-Allt" visar härmning och original sida vid sida.

Förteckning av bilagor

Bilaga 1: Utdrag ur processdagboken för dirigent 1

Bilaga 2: Utdrag ur processdagboken för dirigent 2

Bilaga 3: Körledning ifrån ett helhetsperspektiv: Viktiga färdigheter hos en dirigent och ledare

Bilaga 4: Noter på musikstycket som dirigent 1 framför i videon (separat fil)

Bilaga 5: Noter på musikstycket som dirigent 2 framför i videon (separat fil)

Bilaga 1: Utdrag ur processdagboken för dirigent 1

I situationer när jag inte lyckades härma rörelserna trots ihärdiga försök så tog jag till en omväg via textspråket. Detta har hjälpt mig att intensifiera observationen och ta hjälp av kognitionen genom att beskriva rörelsen i ord så exakt jag kunde. Därefter försökte jag omsätta orden till rörelse igen och jämförde sedan med originalet och började förbättra utifrån det. På sådant vis kunde jag byta över till en roll som utövare och få en mig begriplig struktur in i rörelserna. Några exempel för hur det kunde se ut följer här.

Åskådningar om Distler klipp 09

Inslagen studsar uppåt med hela armen som understöds av samma rörelse i handlederna, fingrarna ligger mot varandra utan luft som en jämn yta. Jämnamad utpendling till höger med slutet näve, sen returnerar vänsterhanden i viloposition hängande längsmed kroppen. Högerhanden fortsätter pulseringen tydligare accentuerad genom att markera ettan i hög armposition med en acceleration i x-,y, z riktning som om handen blev iväggkastad snett framåt så att den landar i kroppens vertikala symmetrilinje något över midjan precis innan taktslag två. Där bromsas rörelsen av nästan stomt och vänsterhanden tas upp ifrån neutralpositionen till en position nära högern. På slag tre initierar den en långsam dämpad, utåtriktad halvcirkel med öppning mot mitten och genomlöpningsriktning neråt som fördelas över taktslagen 4, 1 och 2. Samtidigt, på taktslag 3 inleder högern en ny impuls med starkare dämpning i y-riktning ut mot en något indragen markeringspunkt för taktslag fyra som markeras med ett mjukt och snett uppåtriktat riktningsbyte av handen. Riktningsbytets utseende har karaktären av att man bromsar av en massa som har glidit horisontellt och samtidigt lyfter den ifrån ytan som den har glidit på, fast i motsatt riktning mot den förra glidningsrörelsen. En rörelse i y omsätts alltså till en seg rörelse i -yz på slagpunkt 3 som här dock markerar taktslag 4.

Rättelse av klipp 09 när det tas upp igen för härmning när det tas upp nästa gång

>>Rättelse av tidigare beskriven och inlärd rörelseform: Vänsterhandens cirkel som inleds på trean i andra takten i klippet påbörjas snett uppåt och inte horisontellt.<<

Åskådningar om Distler klipp 03

Grundposition: Rakryggad utan förflyttning av bålens tyngdcenter. Fria armar. Ett karakteristiskt element som återkommer är att slå av med ena handen medan den andra vilar och sedan byta uppgift för inslaget igen.

Höger hand: Slår vanligt fyrtaktmönster förutom att den speglar vänstern i första slaget. Bananformat uppåtböjd trea i första takten till detta avsnitt som ska ge liv åt klangen. Vänster hand: Gör avslaget (medan högern ligger still). Vänstern ligger sen själv stilla vid högers förberedelseslag, förlöses i samband med inslaget på vokal a. (Texten som följer är "av fädren ren besjungen"). Cirkel som underifrån plockar upp v'et vid uppåtgående. Läger sedan mjukt med krökta fingrar dit stavelsen "fädren" och försvinner sidledes mot neutralt hängande position. På lätet "n" i ordet "ren" är den tillbaka för att förbereda en utsvängning på "be-" som sedan parallellt med högerarmen kastas mjukt mot höger på "sjungen". Där återgår högerhanden till vanlig taktering medan vänstern fortsätter i en helcirkel uppåt med

öppen hand, raka fingrar och tummen avspretad. Cirkeln bryts mjukt med nedåtriktade krökta fingrar på "genn" och snärtar upp till hög position för nytt inslag på "den". Inslaget är en ditlagd förlösning uppåt med ett klick.

Om intensifieringsslag

Vid inslaget till vers 2 kan man studera särskilt tydlig vilka andra gestaltsmedel hon lägger till den ovan beskrivna rörelsen av händer och armar, för att förstärka dem. Hon har ett lugnt förberedelseslag i upptakten men överraskar sedan med en attack i slagkärnan. Båda händer utför detta samtidigt och förstärker verkan på det sättet. Inslaget ges endast till damstämmorna som börjar medan herrarnas insats en fjärdedel senare fungerar av sig själv. Damernas inslag förstärks en nickande rörelse med huvudet som sänks innan insatsen och rätas upp till horisontell position i samband med damernas insats (alltså ett "nickande upp och ned"). Händerna och armarna fortsätter att ta hand om att förmedla den intensifierade karaktären utan att direkt ta hänsyn till herrarnas rytmiska underdelningar. Samtidigt med inslagen används en vidöppen mun som formar orden och således uppmanar till tydlig artikulation och intensitet. Munnen används dock bara som gestaltsmedel under de första sekunderna i frasen, sedan tonas den tillbaka till en mera vanlig utstrålning.

Om insatser och andning 20160323

Vänsterhanden pulserar mycket färre gånger än högern och accentuerar bara insatser. Vid första insatsen hålls handflatan vertikalt med insidan framåt och öppnade fingrar som är lätt krökta som om de skulle hålla en tennisboll med fingertopparna. Inandningstecknet kommuniceras genom att handen utför ett plötsligt lyft på ungefär 4cm rakt uppåt (z-riktning). I den översta positionen öppnas fingrarna något. Vid inslaget ger hela handen (utan att i stort förändra ovan position) en kort och mjuk puls neråt som direkt fjädrar uppåt igen för att skapa känslan av lätthet. Fingrarna stödjer kontakten med slagpunkten med ett lätt kontaktagande utan att ändra vinkel mycket.

Hur hon läger slutkonsonanten i stycket

Vokalljudet av sista ordet "kan" hålls ut med den tidigare beskrivna gesten "bära runt ett levande ljus". En rak högerhand med utsträckta fingrar och handryggen i rak fortsättning av underarmen, vertikalt uppsträckt med handens smala sida framåt framför bröstbenet så att lillfingret ligger parallellt med sångarnas kroppar. I den positionen hålls handen still. Övergången till konsonantklangen inleds med en mycket liten markering av slagpunkten neråt och framåt med handkanten. Den markeringen inleder en rörelse rakt uppåt som vänder när tumroten är i höjd med hakan. Vid vändpunkten börjar fingrarna rullas ihop kontinuerligt så att de formar en sluten ring mellan tummen och de andra fingrarna. Ringen kompletteras i samma ögonblick då högerhanden åter når utgångshöjden för hela avslagsförloppet (alltså lika högt som vokalen var placerat förut). Där placeras en liten slagkärna med en slutna handen som vänder uppåt igen och placerar avslutet på konsonanten "n" ungefär 0.3 s senare och 3 cm högre än den föregående kärnan. Den sista "avslagskärnan" ackompanjeras av att fingrarna i båda händerna ögonblickligen snärtar upp i utsträckt läge ifrån sin hoprullade position. Detta klick med fingrarna bryter klangen.

Bilaga 2: Utdrag ur processdagboken för dirigent 2

Avsnittet som följer ger exempel på följden av upptäckter ifrån exakt härmning av snutt 1, dirigent 2 ur min observationsdagbok. Detta klipp är det första jag har jobbat med under hela härmningsarbetet medan arbetet med dirigent 1 påbörjades senare. Här, precis i början av arbetet med dirigent 2 är stegen småskaliga. Följande element av dirigentens gestik la jag märke till och försökte imitera, i given ordning. Varje streckad linje markerar ett nytt tillfälle (=ny dag) då jag jobbat med samma snutt.

- Övergripande form på gestikens utseende: cirkulär rörelse för de första två slagen - riktningsbyte i högerhanden på slag 3 i första heltakten
- Inslag på upptakt betonat
- Vänsterhanden med mindre rörelse vid högerhandens riktningsbyte slag 3 första heltakten
- Lugnet i kraften
- Stillhet i skulder – från skulder till skulder formas en rät linje som roterar som kan röra sig som helhet men alltid behåller sin raket

-
- Grundpositionen inför inslaget - "att hålla en bricka"
 - Armgeometri överarm - underarm - fria leder
 - Rättelse: Grundformen är smalare än mina första försök
 - Efter första trean slår han två treor till
 - Vänsterhandens andra trea mindre än tredje.
 - Rund och mindre rörelse i andra heltakten. Höger handled roterar
 - Rakheten på armarna vid inslaget – sträckta i varje led
 - Gungning upp och ned i hela kroppen vid inslag
 - Fullständig stillhet av skulderpartiet efter inslaget (känslan av "pling")
 - Slagkärnan tydligt neråt innan inslaget
 - Trippelrörelse i högerhanden närmast avslaget - ner, gunga upp, ner och håll
 - Slagkärnan innan nästa inslag = avslag
 - Handleden sträckt

-
- Inslaget på upptakt sker kraftfullt, fast uppåt
 - Vid inslaget står händerna stilla en bråkdelen och "lägger dit klangen" med ett "pling"
 - Accelerationen i cirkelrörelsen mot en slagkärna längst upp i första slaget i första heltakten
 - Gångjärnet i underarmen inför varje ny etta

- Impuls på "3 och" med höger armbåge när överarmen klickar upp till förberedelsen för ny etta
- Blick i noten visar att stycket är noterat som 6-takt men han slår två tretakter.
- Mjukhet i handleden en kort stund innan sista slaget läggs dit
- Fördröjning av vissa moment men ingen seghet
- Högerhanden kommer upp till över skulderlinien vid varje etta

-
- Rundheten av rörelserna - få kanter men tydliga impulser
 - Acceleration uppåt ifrån varje slagkärna
 - Kort fernet i slutet
 - I sista tre-figuren gungar tvåan inte rakt utåt utan cirkulärt uppåt i sidled.
 - Tydlighet och lugnet i hela förloppet - tydlighet av hela figuren även vid oskarpt tittande från håll
 - Samtidiga små impulser på 1 av vänstern och högern

[...]

Bilaga 3 – Körledning ifrån ett helhetsperspektiv: Viktiga färdigheter hos en dirigent och ledare

I det här examensarbete har jag koncentrerat mig på kördirigeringsgestik. För många utomstående uppfattas detta som den viktigaste förmågan som en körledare måste besitta. Dirigering i sig är mångfacetterat och kräver i största grad vad man idag ofta betecknar som "multitasking" - att utföra många olika moment samtidigt och i realtid. Vidgar man blicken ifrån dirigenten till körledarrollen så blir uppgiften ännu mera mångbottnad, om körarbetet ska bli framgångsrikt och värdeskapande. Den följande sammanställningen är resultatet av mina funderingar kring förmågor och egenskaper som utmärker en god körledare och dirigent. Listan har inte ambitionen att vara komplett.

Musikalisk förmåga

- Musikalitet – kvalitet på de musikaliska infall man har, visionär styrka, inspiration och originalitet (som inte nödvändigtvis måste uppkomma i musicerandets ögonblick framför kören)
- Rytmsk förmåga – att samtidigt kunna höra inför det inre örat in i framtiden, förbereda och utföra en instruktiv rörelse åt de utförande musikerna och lyssna på det klingande resultatet samt dess eftersvängningar i nuet – utan att konsistensen och klarheten i den förmedlade pulsen/rytmiciteten blir lidande eller påverkad.
- Lyrisk förmåga – att kunna välja, bearbeta och uttolka texter på smakfullt sätt
- Analytisk lyssning – skapa god balans, hitta fel och felkällor, intonera kören

Musikteoretisk förmåga

- Förmåga till musikalisk analys – strukturellt till verkets delar och byggstenar, rytmiskt, tematiskt, harmoniskt
- Akustik – medvetenhet om rummets, rösternas och köruppställningars samverkan för sångarnas förmåga att lyssna in, samt för körklängen som når åhörare och mikrofoner.
- Repertoarkännedom – tillgång till intressant, omväxlande och relevant musikaliskt material som är lagom utmanande för ensemblen och givande för alla inblandade, inte minst publiken
- Dramatisk färdighet – för gestaltande av musik, sammanställning av konsertprogram, övergångar
- Historia och musikhistoria – Att kunna sätta sitt skapande i ett sammanhang
- Färdigheter i partiturläsning

Musikutövande förmågor

- Motoriska färdigheter i dirigering
- Kunskap om dirigering
- Sångteknik – teoretiskt för utbildning av sångarna och praktiskt för förevisning och röstträning
- Färdigheter i instrumentalspel - både melodiinstrument och ackordinstrument, både för instudering och framträdanden, både ackordspel och efter noter, med förberedelse och "ad hoc".
- Förmåga att musicera och dirigera utan hjälp av noter

Ledarskapsförmåga

- Skapa fokus – identifiera vad som är viktigast och samla alla kring det
- Motivator – få alla att gemensamt sträva efter samma mål och upprätta tron i gruppen att det kan nås samt i gruppmedlemmarnas förmåga
- Verkställande kraft – att omsätta beslut och planer till handling
- Allmän analytisk förmåga – vilka parametrar måste vi ändra på för att nå önskat resultat? Vad är det som håller oss tillbaka?
- Beslutstyrka – ensemblemedlemmarna behöver tydlig ledning både vad det gäller musikaliska och organisatoriska frågor
- Kommunikativ förmåga – hur säger jag något så att ingen tar illa vid sig men budskapet går fram?
- Ensemblepolitik – samarbete med styrelse, ledning, konsertmästare, stämledare och olika intressegrupper
- Konfliktlösningsförmåga – att kunna undanröja hinder för ensemblens fungerande på ett sätt som bemöter ensemblens (i första hand) och de inblandade personernas personliga (i andra hand) behov

Repetitionsledning

- Pedagogisk förmåga – att handleda människor på sin väg att lära sig något gemensamt
- Effektivitet under repetitionerna – att kunna upprätthålla ett bra repetitionsflöde som bibehåller energin i ensemblen
- Medvetenhet om och förmåga att påverka energinivån i gruppen positivt
- Minne – vad var det som gick fel medan musiken gick vidare

- Organisation
 - Marknadsföring och representation – Kontaktyta för ensemblen utåt, medvetenhet och förmåga att samverka med medier och tredje part
 - Organisation – konserter, samarbeten, repupplägg, tidsplanering i projekt, förmåga att hålla och jobba efter utlagd tidsplan
 - Finansiellt arbete – kan i många fall ligga på andra utförande organ i en organisation

Socialt plan

- Förmåga att utveckla och få fram det bästa ur varje individ
- Empati vs sund distans vs social delaktighet – den klassiska målkonflikten för en ledare i en social grupp
- Medvetenhet om ensemblens sociala funktion – samhörighet, sällskap, meningsgivande, kontaktyta med andra människor, relationsmotor, källa till finansiell eller social trygghet
- Socialt perspektiv och genus – Samverkan och växelverkan av ensemblens agerande och resultat med människors identitet
- Musik och hälsa – Betydelsen av musicerande för ensemblemedlemmarnas och åhörarnas fysiska och psykiska välbefinnande

Mjuka faktorer

- Energi, driv
- Disciplin – förmåga till självdisciplin och till att skapa organisk disciplin i gruppen
- Personlighet – kontakt, allmän godhet, humor, inspiration, ärlighet
- Emotionell stabilitet, tålighet för frustrationer och motgångar
- Förmåga att ge och ta emot kritik och omsätta den till förbättringar
- Snabbtänkheter – färdigheten att reagera på oförutsedda situationer under repen och framträdanden på ett suveränt och konstruktivt sätt
- Tid – tillgång till tillräckligt mycket tid för förberedelse, repetition och arbetet ”bakom kulisserna”