



HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Valsång genom pianot

En pianists instudering av George Crumbs Vox Balaenae

Ronja Persson

Självständigt arbete (examensarbete) inom Konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning

VT 2020

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
VT 2020

Författare: Ronja Persson

Arbetets rubrik: Valsång genom pianot. En pianists instudering av George Crumbs *Vox Balaenae*.

Arbetets titel på engelska: Whale song on the piano. A pianist's study on George Crumb's *Vox Balaenae*.

Handledare: Ph. D. Tilman Skowroneck

Examinator: Ph. D. Christina Ekström

SAMMANFATTNING

Nyckelord: Piano, George Crumb, *Vox Balaenae*, utökade tekniker, koreografi

----- *Vox Balaenae for three masked players* av amerikanske kompositören George Crumb är ett kammarmusikstycke för flöjt, cello och piano som innehåller flertalet utökade tekniker för samtliga tre instrument. Detta arbete syftar till att undersöka hur förekomsten av utökade tekniker påverkar min instuderingsprocess av pianostämman, från att jag började öva på den för första gången, och fram till mitt första konsertframträdande av den. Detta intresserar mig eftersom *Vox Balaenae* utgör mitt första möte med utökade tekniker i noga nedskrivna form. Några av de centrala drag som kännetecknade instuderingen var ett större mått praktiskt undersökande övning jämfört med tidigare instuderingar, utarbetning av en koreografi, hantering av verktyg och material samt uppmärkning av strängar. Vidare diskuteras vilka insikter jag kan ta med mig till en framtida instudering av musik innehållande utökade tekniker.

Innehållsförteckning

Bakgrund	5
Syfte	7
Metod	7
Tidigare studier	9
Processbeskrivning.....	12
Preparering.....	13
Elförstärkning	16
Masker	17
Dämpade strängar	18
Glissando	19
Eolsharpan	20
Mejsel.....	22
Gem mot vibrerande sträng.....	23
Pizzicato.....	25
Flageoletter	28
Glasstav.....	29
Resultat och analys.....	31
Sammanfattning	35
Källförteckning.....	37
Lista över audiofiler	37
Lista över videofiler	38

Bakgrund

George Crumb (f. 1929) är en amerikansk kompositör som gjort sig känd för sin avantgardistiska stil och sitt frekventa användande av okonventionella spelsätt för instrumenten i sina kompositioner, så kallade *extended techniques* (framöver kallade utökade tekniker). Hans musik innehåller dessutom ofta teatraliska och/eller symboliska drag, varför det inte är ovanligt att notationen innehåller anvisningar utöver det rent klingande, exempelvis hur musikerna ska placera sig på scen eller utföra andra icke klingande handlingar som en del av stycket. Notationen är på grund av detta, i kombination med förekomsten av utökade tekniker, inte heller visuellt traditionell, utan innehåller flertalet egna lösningar för notation som Crumb effektivt använder och förklarar för att skapa en tydlig bild av musiken.

Vox Balaenae for three masked players är ett kammarmusikverk av Crumb för flöjt, cello och piano, vilket beställdes och uruppfördes av *the New York Camerata* år 1972. Inspirationen till verket kommer från att Crumb hörde en inspelning av knölvalens sång, vilket förklarar titeln; *Vox Balaenae* översätts som Valens röst. Enligt kompositören själv strävar han dock i verket inte efter att imitera valsången, utan snarare att fånga känslan av den och bjuda in lyssnaren till dess värld. Verket innehåller, utöver själva noterna, utförliga anvisningar; bland annat ska samtliga tre instrument vara elförstärkta och Crumb ger förslag på hur mikrofonerna kan placeras. Vidare innehåller anvisningarna bland annat förklaringar till vissa symboler i noterna, en skiss av hur musikerna bör vara placerade, en anvisning kring hur cellon ska vara stämd, två olika förslag på hur pianot kan prepareras mm. Redan i verkets fulla titel anges att musikerna ska bära mask vilket Crumb utvecklar i anvisningarna; under framförande av stycket ska musikerna bära svarta halvmasker, med syfte att avhumanisera musiken och distansera musikerna från publiken, och på så sätt underlätta för lyssnarna (och troligen även för musikerna) att träda in i den värld Crumb vill skapa med verket. För att vidare underlätta detta föreslår han också att framförandet om möjligt sker under en blå ljussättning.¹

Vox Balaenae innehåller åtta satser men kan formmässigt delas in i tre större delar. Den första satsen utgör ensam första delen och bär titeln ”*Vocalise (...for the beginning of time)*”. Den

¹ George Crumb, *Vox Balaenae for three masked players*, New York: C. F. Peters Corporation, 1972.

andra delen kallar Crumb ”*Variations on sea-time*”, och den innehåller sex satser. Som titeln anger är denna andra del uppbyggd som ett tema med variationer. Först presenteras ”*Sea-theme*”, varpå fem variationer som alla är döpta efter geologiska tidsåldrar följer, i tur och ordning *Archeozoic*, *Proterozoic*, *Paleozoic*, *Mesozoic* och *Cenozoic*. Verkets sista del och sats bär titeln ”*Sea-Nocturne (...for the end of time)*”.

Utöver tematiken kring valsången och havet finns det alltså också en genomgående tanke kring tid och jordens historia från förhistorisk till vår egen tid, och vidare in i framtiden. Arkeikum – den första geologiska tidsåldern vilket fått namnge första variationen – började för 4 miljarder år sedan, och de fyra nästföljande variationernas namn representerar i kronologisk ordning nästföljande fyra geologiska tidsåldrar, fram till kenozoikum vilken sträcker sig från 66 miljoner år sedan och fram till idag, och alltså är den tidsålder jorden befinner sig i nu. På 18 minuter (*Vox Balaenae* speltid) får vi alltså resa från tidens början, genom hela jordens historia, fram till tidens slut.

Verkets teman för mina tankar till det tidlösa havet och livets ursprung därur, men också till vilken försvinnande liten del av jordens historia som människan är en del av. Miljön som *Vox Balaenae* befinner sig i är det mäktiga, eviga havet, bortkopplat från människan – både i fråga om tid och i fråga om vår otillräckliga kunskap om det. Det finns något paradoxalt med det djupa havet; det är en förutsättning för vår existens men ändå en miljö där vi inte har någon naturlig plats. Crumb själv skriver att maskerna musikerna ska bära symboliserar ”den avhumaniserade naturen”,² vilket jag tycker är en kärnfull sammanfattning av tematiken.

Första gången jag lyssnade på en inspelning av *Vox Balaenae* kände jag inte till något om verket eller kompositören och hade heller inte sett noterna, men fastnade direkt för det ljudlandskap och den stämning stycket skapar. Det förekommer en rad utökade tekniker i verket för samtliga tre instrument, vilket låter musikerna undersöka nya sätt att spela på sina instrument och upptäcka nya klanger. När jag började titta närmare på stycket och inte minst notera väckte just detta min nyfikenhet lite extra, eftersom *Vox Balaenae* utgör mitt första

² Crumb, *Vox Balaenae*, 3, min översättning (alla översättningar framöver är mina egna).

möte med den här typen av utökade tekniker – de enstaka gånger jag stött på det tidigare har det varit i improvisatorisk form genom grafisk notation. *Vox Balaenae* är förvisso inte noterat på ett helt traditionellt sätt, men absolut inte heller grafiskt; alla delar av stycket är mycket noggrant noterade, beskrivna och, efter behov, förklarade. Instuderingen av detta stycke innebär därför att jag som pianist får undersöka nya sätt att både tolka noter och spela på mitt instrument, samt troligen också får anta nya strategier för instuderingen.

Syfte

Min undersökning kommer avgränsas till instuderingen av pianostämman med fokus på de åtta utökade spelsätt jag identifierat där. Eftersom instuderingsarbetet med *Vox Balaenae* innebär mitt första möte med utökade tekniker i noga nedskrivna form, vill jag undersöka hur min instuderingsprocess påverkas av detta. Detta arbete syftar till att studera min instuderingsprocess med *Vox Balaenae* med särskilt fokus på de utökade teknikerna i pianostämman.

Jag utgår från följande frågeställningar:

1. Hur påverkas min instudering av *Vox Balaenae* av att stycket innehåller utökade tekniker? Vilka specifika utmaningar finns och vilka strategier utarbetar jag för att möta dem?
2. Vad kan jag ta med mig till framtida instuderingar av stycken innehållande utökade tekniker?

Metod

Metoden jag använt för undersökningen utgår från min hantverksmässiga och konstnärliga praktik, genom att jag planerat, genomfört och dokumenterat arbetet med *Vox Balaenae* för att sedan kunna studera och analysera processen efteråt.

I en artikel i tidskriften *Curie* säger Camilla Damkjaer, lektor på Stockholms Konstnärliga Högskola, följande om sin egen konstnärliga forskning:

Jag ville undersöka vilken kunskap om cirkus som jag inte skulle kunna komma åt på annat sätt än genom att utöva cirkus. Jag hade aldrig förstått vissa typer av sceniska problem om jag inte hade fått brottas med dem själv. Inom konstnärlig forskning är den primära metoden att utvinna kunskap att utgå från praktiken.³

Jag har jobbat enligt samma process-och praktikorienterade metod, genom att jag upptäckt problem och möjliga lösningar då jag utövat min konstnärliga praktik – att spela piano.

För att i efterhand kunna analysera instuderingsprocessen har jag dokumenterat den genom audio-och videoinspelningar samt loggbok. Audio-och videoinspelningarna är slumpmässiga nedslag på olika punkter i processen, medan loggboken innehåller anteckningar från varje övningspass, lektion och repetition som kretsat kring stycket, dock med start en liten bit in i arbetet (beroende på att jag redan hade börjat öva då denna undersökning påbörjades).

Det kan vara svårt att definiera när en instuderingsprocess upphör, speciellt eftersom jag vill fortsätta spela stycket i framtiden, utanför tidsramen för denna undersökning. Egentligen upphör instuderingen aldrig så länge jag fortsätter spela musiken – det går alltid att göra förbättringar, komma på nya idéer eller lösningar och ändra sina tidigare beslut.

Instuderingsprocessen som avhandlas här är därför avgränsad till den del som ägde rum från att jag för första gången började öva på stycket, fram till att jag för första gången framförde det på konsert, vilket tidsmässigt innefattar ca fyra månader (hösten 2019). Jag valde att spela in konserten för att illustrera slutresultatet av den period av instudering denna text behandlar (Video 1-8).

Under arbetets gång skapades alltså en produkt i form av konsertversionen av stycket, men produkten utgör inte målet, utan det är analysen av vägen dit som står i centrum. Stacey Sacks är performancekonstnär och doktorand i scenkonst, och uttrycker en mycket liknande inställning då hon säger att produkterna som skapas inom ramen för hennes konstnärliga forskning inte är själva poängen utan ”...är ett uttryck för den frågeställning som jag

³ Lotta Nylander, Forskare med fokus på den konstnärliga processen, *Curie*, 2017-03-14.

undersöker”.⁴ Det är på så sätt analysen av processen som kan besvara mina frågeställningar, men den möjliggörs av det konstnärliga utövandet.

Tidigare studier

För att sätta in min process i ett större sammanhang, kommer jag här presentera två tidigare arbeten (2009/2019) kring liknande teman. Tanken är att de ska komplettera varandra genom att den ena behandlar utökade tekniker på ett generellt plan medan den andra beskriver en specifik instuderingsprocess av utökade tekniker i ett annat verk av Crumb.

Trots att utökade tekniker på piano inte är ett nytt fenomen, utan har förekommit sedan tidigt 1900-tal i pianorepertoaren, är det sällan denna repertoar framförs på konsert eller uppmärksammas på musikinstitutioner. Detta hävdar i alla fall Jean-Francois Proulx i sin DMA-dissertation *A pedagogical guide to extended piano techniques*.⁵ Som titeln antyder syftar arbetet till att erbjuda pianister och lärare hjälp att närma sig utökade tekniker genom förklaringar och konkreta övningar, konstruerade av författaren själv. Crumb omnämns av Proulx som den kompositör som troligen mest framgångsrikt integrerat ett stort antal utökade tekniker i sina verk, dessutom i kombination med konventionella spelsätt.⁶

I relation till min undersökning är vissa avsnitt i Proulx' arbete extra intressanta, nämligen de som handlar om just de utökade tekniker som återfinns i *Vox Balaenae*. Det finns fem sådana fall: pizzicato, dämpade strängar, glissando på strängarna, flageoletter samt eolsharpan. (Han nämner även ”buzzing devices”⁷ vilket både tekniken med glasstav och gem förvisso kan kallas, men skriver inte specifikt om dessa verktyg varför det inte relaterar särskilt tydligt till *Vox Balaenae*.) Proulx beskriver teknikerna, tar upp utmaningar och möjliga lösningar samt erbjuder konkreta övningar. Han menar att även om det går att öva utökade tekniker enbart i relation till repertoar, har den pianist som vill fördjupa sig i sådan repertoar mycket att vinna på att öva utökade tekniker fristående, för att bygga upp kunskap och flexibilitet som sedan

⁴ Nylander, Forskare med fokus på den konstnärliga processen.

⁵ Jean-Francois Proulx, *A pedagogical guide to extended piano techniques*, Temple University, 2009.

⁶ Proulx, *A pedagogical guide*, 12.

⁷ Proulx, *A pedagogical guide*, 92.

underlättar instudering av repertoaren.⁸ Även om jag inte misstror Proulx på den punkten, har jag använt den förstnämnda metoden och enbart utgått från de krav som *Vox Balaenae* ställer, och således inte använt några av övningarna. Jag har läst Proulx som en väg in i de utökade teknikernas värld på ett mer generellt plan, eftersom hans övningar skulle kunna vara stoff nog för en helt egen undersökning.

Proulx skriver också om koreografi (dock utan att benämna det så), och konstaterar att om pianisten inte är ovanligt lång, kommer hen högst troligen behöva stå upp för att kunna spela direkt på strängarna på den bortre sidan dämmarna.⁹ Vidare menar författaren att han inte ser något problem med att pianisten ömsom står och ömsom sitter, så länge det görs på ett integrerat sätt som inte distraherar från musiken. Pianisten ska enligt Proulx till exempel sträva efter att minimera antalet skiften av position, och om möjligt hellre spela en viss teknik från en icke optimal position än behöva resa/sätta sig onödigt många gånger.¹⁰

Proulx poängterar också att i de fall pianisten ska använda verktyg för att spela behöver hen bestämma de bäst fungerande ställena att förvara dessa då de inte används. Författaren sätter upp några principer för detta: de objekt som måste kunna nås fort har prioritet att förvaras på de mest lättåtkomliga ställena, om möjligt bör objekt förvaras så nära det område de ska användas på som möjligt, samt att pianisten kan använda ett notställ som ställs på vänster sida om instrumentet, i de fall då det behövs mer plats att lägga verktyg på.¹¹

Proulx arbete är intressant eftersom det ger ett generellt grepp om utökade pianotekniker, men eftersom min undersökning fokuserar på en specifik instuderingsprocess av ett utvalt musikstycke är det relevant att även titta på andra som skrivit om liknande instuderingsprocesser ur ett sådant fallspecifikt perspektiv. Ett sådant exempel är Alexander B. Lees arbete *Choreography and extended techniques in George Crumb's Five pieces for piano* från 2019, där han beskriver sin instudering av utökade tekniker.¹² *Five pieces for*

⁸ Proulx, *A pedagogical guide*, 2-3.

⁹ Proulx, *A pedagogical guide*, 101-102.

¹⁰ Proulx, *A pedagogical guide*, 103.

¹¹ Proulx, *A pedagogical guide*, 104-105.

¹² Alexander B. Lee, *Choreography and extended techniques in George Crumb's Five pieces for piano*, California State University, 2019.

piano, ett stycke för solopiano från 1962, är ett av Crumbs tidigaste verk i den stil han sedan kom att bli känd för och som även kännetecknar *Vox Balaenae*. Utarbetningen av en koreografi och instuderingen av utökade tekniker är huvudingredienser i både Lees och min egen process, och i flera fall förekommer dessutom precis samma utökade tekniker i båda verken, nämligen pizzicato, flageoletter samt det ”metalliska vibrato” som åstadkoms med ett gem mot en vibrerande sträng.

Lee beskriver de fyra utökade tekniker han identifierat i *Five pieces for piano* och instuderingen av dessa. Beskrivningen domineras av rent praktiska samt problemlösande drag, exempelvis att det krävdes uppmärkning av strängarna med tejpbitar med påskrivna tonnamn för att kunna utföra pizzicato och flageoletter med precision, vilken storlek på gem som var bäst för det ”metalliska vibrato”, påverkan av olika modeller på flyglar och anpassning till detta, samt nödvändigheten av välklippta naglar för gott resultat av pizzicato.

Vad gäller Lees koreografi grundar den sig i nödvändigheten av att stå upp i flera av de fall då pianisten behöver nå in i flygeln och spela direkt på strängarna. Beslutet att stå respektive sitta tas ur praktisk synpunkt, men Lee beskriver hur han sedan strävat efter att utföra koreografin som en serie teatraliska gester vilka är en del av stycket lika väl som de klingande delarna.¹³

En annan viktig del av Lees text är en diskussion kring Crumbs stil som kopplad till mysticism och teatraliska aspekter och vikten av att som interpret känna till detta. Som exempel på verk där detta är tydligt uttalat nämner han bland annat *Vox Balaenae*,¹⁴ och fortsätter med att även om *Five pieces for piano* inte explicit är kopplat till ett tema på samma sätt, vore det alltför nonchalant att inte ägna denna centrala del av Crumbs konstnärskap uppmärksamhet även i detta fall. Exakt *vilket* tematiskt innehåll pianisten finner att fylla verket med är enligt Lee mindre viktigt, eftersom Crumb inte ger något ”facit”, utan det viktiga är *att* pianisten fyller det och då utgår från själva musiken.¹⁵ Lee själv utgår från en formanalys av verket där han finner att det bygger på en bågform; verkets fem satser speglar

¹³ Lee, *Choreography and extended techniques*, 13.

¹⁴ Lee, *Choreography and extended techniques*, 10.

¹⁵ Lee, *Choreography and extended techniques*, 23.

varandra, så att första och femte satsen hänger ihop tematiskt, såväl som andra och fjärde. Den tredje satsen är inte kopplad till någon av de andra på detta sätt och utgör mitten av bågen. Dessutom hävdar Lee att det finns en specifik ton i tredje satsen som markerar mitten av hela bågen, eftersom passagen efter denna ton är en rytmisk retrograd av det som föregick den. Med detta som grund bygger Lee sin interpretation, som således har sin filosofiska utgångspunkt i funderingar kring symmetri, spegling och tid – även omvänd tid, där retrograden i tredje satsen utgör vändpunkten.¹⁶

Sammanfattningsvis tar jag avstamp dels i en tidigare studie av generell karaktär i förhållande till min undersökning, och dels av en fallspecifik sådan. Den förstnämnda studien av Proulx pekar på ett behov av konkreta arbetssätt för utökade tekniker, trots att det knappast är något nytt fenomen i pianorepertoaren, och erbjuder därför fristående övningar för en rad tekniker, varav vissa förekommer i *Vox Balaenae*. Den sistnämnda studien representerar ett annat sätt att närma sig de utökade teknikerna, nämligen att gå direkt genom repertoaren och utforska dem i sina sammanhang, vilket såväl Lees instudering av Crumbs *Five pieces for piano* som min egen process med *Vox Balaenae* är exempel på.

Processbeskrivning

Detta avsnitt beskriver hur instuderingen av de utökade tekniker som finns i *Vox Balaenae* gick till. Jag har identifierat åtta spelsätt i pianostämman som utökade tekniker:

- Dämpade strängar
- Glissando
- Eolsharpan
- Mejsel
- Gem mot vibrerande sträng
- Pizzicato
- Flageoletter
- Glasstav

¹⁶ Lee, *Choreography and extended techniques*, 22.

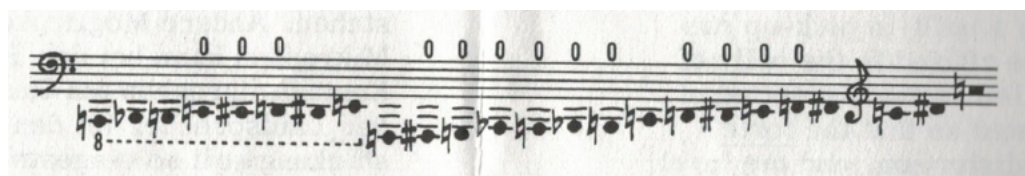
Utöver beskrivning av processen för vart och ett av dessa följer nedan även beskrivningar av den preparering av instrumentet som krävdes, samt arbetet med elförstärkningen och maskerna. Jag kommer bara behandla pedalisering i avsnittet om eolsharpan, eftersom högerpedalen i övrigt ska vara nedtryckt genom hela stycket enligt Crumbs instruktioner.¹⁷

Preparering

Att preparera en flygel innebär att placera föremål inuti den, exempelvis på/mellan strängarna, med syfte att förändra instrumentets klang. I strikt mening förkommer kanske bara en sådan preparering i *Vox Balaenae*, vilken dessutom inte är på plats under hela stycket utan läggs på plats och tas bort igen under styckets gång (se avsnittet om glasstaven för närmare beskrivning). För att kunna spela pianostämman i *Vox Balaenae* krävs det dock att vissa strängar markeras med tonhöjd, vilket inte i sig själv påverkar ljudet men ändå kan ses som ett slags preparering, eftersom det möjliggör utökade tekniker vilka i sin tur producerar andra klanger än normalt. Angående denna uppmärkning skriver Crumb:

Pianostämman i *Vox Balaenae* kräver flertalet specifika utökade tekniker ... För att utförandet av dessa effekter ska bli korrekta, är det viktigt att strängarna tydligt märks med tejpbitar med markerade tonhöjder på.¹⁸

Vidare beskriver Crumb var tejpbitarna bör placeras, hur det går att märka ut även noder för flageoletter med små bitar tejp eller en krita (se avsnittet om flageoletter för närmare beskrivning), samt en tabell (se nedan) över alla strängar som han anser bör märkas upp. Som alternativ till tabellen skriver han att vissa pianister föredrar att navigera bland strängarna genom att märka ut alla strängar som motsvarar svarta tangenter.



Figur 1: Crumbs förslag på vilka strängar som bör märkas.

¹⁷ Crumb, *Vox Balaenae*, 4.

¹⁸ Crumb, *Vox Balaenae*, 4.

De toner som är märkta med 0 kan enligt Crumb med fördel märkas med krita eller en liten bit tejp på rätt noder för de flageoletter som förekommer i stycket.

Initialt följde jag tabellen och satte små bitar maskeringstejp med påskrivna tonnamn på dämnarna för alla strängar i tabellen, dock utan att märka upp noder för flageoletter eftersom jag tidigt ansåg det lättare att hitta dem utan tejpbit. Efter en tids övning upplevde jag att det var svårt att snabbt hitta rätt bland alla tejpbitar och provade därför att förstärka uppmärkningen med symboler. För de strängar jag behövde hitta snabbt märkte jag motsvarande tejpbit med en symbol, till exempel en cirkel eller ett x, i tillägg till tonens namn, varpå jag antecknade samma symbol i noterna. Samma symbol användes bara vid ett tillfälle så att jag skulle kunna hitta rätt snabbt. Jag upplevde att det gick snabbare att hitta exempelvis "x" än "d", förmodligen eftersom alla tejpbitarna var märkta med bokstäver och dessutom återkom flera gånger, medan bara några var märkta med symboler vilka dessutom bara förekom en gång.

Jag har använt samma flygel under största delen av instuderingen, men har av praktiska skäl ibland behövt repetera på andra flyglar, vilket så småningom ledde till en effektivisering av uppmärkningen. Jag upptäckte nämligen att det räckte med endast nio tejpbitar (jämför med Crumbs tabell som kräver 24) för att kunna hitta alla strängar jag behövde, av en rad anledningar.

Mest uppenbart var att jag inte behövde sätta några tejpbitar för strängar som aldrig skulle spelas på direkt, utan vars toner bara skulle spelas på tangenten eller inte alls. Vissa sådana strängar skulle jag förvisso spela på som en del i ett glissando, men det krävde inte någon uppmärkning heller eftersom det i de fallen räckte att veta var glissandot skulle börja och sluta. Vidare insåg jag att flageoletterna nästan alltid spelas på tre toner samtidigt, vilka alla ligger en halvton från varandra, varför det räckte att märka en av de tre tonhöjderna. Jag valde att märka ut den översta i grupperna av tre toner – de andra blev då lätta att hitta eftersom de alltså fanns närmast till vänster om den märkta strängen. På liknande sätt kunde jag även rationalisera bort många andra tejpbitar – jag behövde t.ex. inte sätta ut märkning för tonen F (stora oktaven) eftersom jag redan märkt tonen E (stora oktaven) för en tidigare sats och

således kunde använda den märkningen för att hitta F. Vidare behövde tonen Cb1 (kontraoktaven) inte märkas eftersom det är tredje lägsta ton vilket gjorde det lätt att hitta den genom att räkna strängarna från vänster, och på samma sätt kunde jag hitta vissa toner genom att titta på enkla eller dubbla strängar, exempelvis tonen Bb1 (kontraoktaven) eftersom det var den första tonen med dubbla strängar räknat från vänster. I början antecknade jag detta i noterna genom att göra små enkla skisser av dubbla och enkla strängar som stöd för minnet, men efter att ha övat en tid behövdes inte skisserna heller.

Efter en tids övning med denna minsta möjliga uppmärkning upplevde jag att det var betydligt lättare att hitta rätt med färre tejpbitar eftersom jag då knappt ens behövde läsa på dem – jag visste ju vilka toner som var märkta och ungefär var de satt utan att behöva titta särskilt noga. Systemet med symbolerna hade blivit onödigt, men kan ha varit ett viktigt steg för att komma fram till mitt nya system, eftersom de båda bygger på samma princip: det är lättare att hitta rätt om samma symbol/bokstav inte förekommer onödigt ofta. Efter att ha provat det nya systemet på en tillfällig flygel rensade jag således bort onödiga tejpbitar även från den flygel jag vanligen övade på, och höll mig till det nya systemet resten av instuderingsperioden.

I och med detta valde jag alltså att gå ifrån Crumbs tabell kring uppmärkandet av strängarna. Eftersom det rör sig om en rent praktisk, icke-klingande fråga, ser jag inga problem med att frångå Crumbs instruktion. Dessutom kan hans tabell ses mer som ett förslag, eftersom han faktiskt även föreslår alternativet att istället märka upp strängar som motsvarar svarta tangenter, vilket tyder på att det viktigaste är att pianisten ska använda den lösning denne anser mest praktisk. Jag provade aldrig Crumbs alternativa förslag eftersom jag kom fram till att jag ville minimera antalet tejpbitar.

Min egen tabell skulle se ut så här:



Figur 2: Min egen tabell över de strängar jag anser nödvändiga att märka.

I min tabell betyder symbolen x ovanför noten att tejpbiten behöver sitta den sidan av dämmaren som är närmast pianisten, så att märkningen är synlig från sittande (mer om det i avsnittet om pizzicato). Övriga tejpbitar bör anpassas till att kunna avläsas stående.

En annan aspekt som är relevant för både prepareringen och de utökade teknikerna, och som Crumb själv påpekar,¹⁹ är att pianisten bör välja att spela på en flygel som tillåter alla de spelsätt som ingår i stycket, eftersom det finns olika modeller med olika utseende inuti. På vissa modeller går bjälkarna snett över strängar som pianisten ska spela direkt på, vilket försvårar eller ibland rent av omöjliggör utförandet av vissa utökade tekniker som ingår i *Vox Balaenae*. Det är inte alltid möjligheten att välja instrument finns, men i mitt fall har jag alltid kunnat välja flyglar som tillåter alla spelsätten, dock med viss anpassning av uppmärkningen (mer om det i avsnittet om pizzicato).

Betydelsen av flygelns modell blev extra tydlig vid konserttillfället, då det visade sig att flygeln i konsertlokalen var av en modell som omöjliggör vissa av teknikerna. Jag började genast fundera ut hur jag skulle kunna ta mig runt problemet, men kom fram till att trots att vissa spelsätt kunde lösas, kunde inte alla det. I vissa fall hade jag varit tvungen att ta bort några toner eftersom de strängarna var helt blockerade av en bjälke. Lyckligtvis var det möjligt att flytta min ”vanliga” flygel till konsertlokalen och jag kunde på så sätt spela pianostämman obehindrat med alla utökade tekniker.

Elförstärkning

Samtliga tre instrument i *Vox Balaenae* ska vara elförstärkta, och Crumb ger några förslag för hur detta ska ske. Vad gäller pianostämman ska en mikrofon hängas över de tjockaste strängarna, skriver tonsättaren.²⁰ Av praktiska skäl har jag spelat med elförstärkning endast i anslutning till och under konserten. Den största skillnaden jag upplevde var att det blev betydligt lättare att spela pizzicato när jag fick teknisk hjälp att få fylligare ljud; det var lättare att nå ut och att vara mer precis när jag inte behövde spela med så mycket kraft. I övrigt upplevde jag inga större skillnader för spelet, men tror att det gjort större skillnad i en

¹⁹ Crumb, *Vox Balaenae*, 4.

²⁰ Crumb, *Vox Balaenae*, 3.

större lokal eftersom de viktiga ljudeffekterna i stycket ofta är tämligen ljudsvaga. Lokalen där vi hade vår konsert är förhållandevis liten, varför behovet av förstärkning inte var lika stort. Oavsett hur stort behovet var av förstärkning i just det rummet tycker jag dock att det var viktigt att vi spelade med förstärkning – har kompositören skrivit in en sådan anvisning i noterna kan det inte bortses ifrån, speciellt inte om det är skrivet av den otroligt noggranne George Crumb.

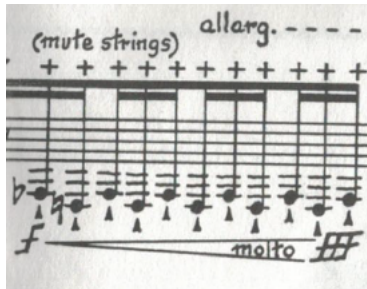
Masker

Redan i verkets fulla titel – *Vox Balaenae for three masked players* – berättar Crumb att musikerna ska bära mask, vilket tyder på att det är en central idé i verket. Som nämnts tidigare (se bakgrund) syftar maskerna till att avhumanisera musikerna och symbolisera naturen bortkopplad från människan.

Den svarta halvmasken Crumb beskriver blev en del av övningsprocessen först i slutskedet, då musiken i stort redan var instuderad både enskilt och tillsammans med de andra musikerna. Efter införskaffandet av maskerna började jag med att öva ensam med masken på, för att vänja mig vid den fysiskt (inte minst i fråga om synfältet), och för att se hur det påverkade mig mentalt att spela i den. På de repetitioner med de andra musikerna som följde bar vi också maskerna för att vänja oss som grupp. I början handlade det om att kunna ta sig själv och varandra på allvar i maskerna och inte känna sig fånig, men så småningom började jag känna mig bekväm i den. Vid konserttillfället upplevde jag inte alls masken som fånig eller ännu en aspekt att klara av, utan som en hjälp för att gå in i stycket och avskärma mig från andra tankar. Under framförandet upplevde jag mig väldigt ”inne i” musiken, som att jag gick in i en egen bubbla tillsammans med mina två medmusiker, där inget annat fanns. Masken lär givetvis inte ha varit hela anledningen till det, och utgör heller inte någon garant för att det ska ske också i framtiden, men jag tror ändå att den spelade en viktig roll i att jag vågade gå helt in i musiken.

Dämpade strängar

Denna teknik utförs genom att pianisten spelar på tangenterna med ena handen samtidigt som hen dämpar motsvarande strängar inuti flygeln med den andra handen. Detta noteras av Crumb med ett + ovanför noten vars sträng(ar) ska dämpas:



Notexempel 1: Vocalise (...for the beginning of time), s. 7.

Audio 1.

I noterna står också följande anvisning:

Dämpa strängarna ungefär en tum från änden med fingertoppen. För att förstärka crescendot, börja med mycket fast tryck och lätta på trycket gradvis tills fingrets kontakt med strängen är mycket lätt.”²¹

Initialt dämpade jag med fingertopparna enligt anvisningen men inte precis vid änden av strängen utan på den borte sidan dämmarna, beroende på att flygelns fasta notställ täckte sista biten av strängarna så att jag inte kunde komma åt att spela där. Senare i processen kom jag av andra anledningar fram till att jag inte kunde använda flygelns fasta notställ utan var tvungen att ta bort det och istället ha noterna liggande löst inuti flygeln (se avsnittet om pizzicato). Då öppnade sig möjligheten att dämpa strängarna enligt Crumbs instruktioner, vilket jag då övergick till att göra eftersom det var mer praktiskt att inte behöva sträcka sig så långt. Oavsett var på strängen jag dämpade fann jag det dock nödvändigt att stå upp för att nå.

När jag således med fingertopparna började dämpa närmare strängens slut upplevde jag att klangen påverkades på ett liknande sätt som vid en flageolett, vilket inte var ett önskat resultat

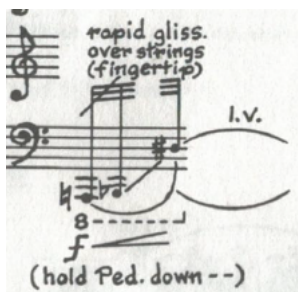
²¹ Crumb, *Vox Balaenae*, 7.

(Audio 2). Då provade jag att dämpa genom att lägga hela handen över strängarna istället, vilket resulterade i en mörkare klang som jag tyckte bättre om (Audio 1). Det var dessutom lättare att utföra tekniken, dels för att det var enklare att hålla ett jämnt tryck över strängarna, och dels för att jag inte behövde hitta den exakta strängen som skulle dämpas utan kunde lägga handen över hela det ungefärliga området kring den. Det gick därför snabbare att hitta rätt och att få de dämpade tonerna att ingå i det musikaliska flödet. Förvisso står det i noterna att strängarna ska dämpas med fingertoppen, men eftersom det inte står något om önskad flageolett-klang utan bara om dämpad klang ansåg jag fördelarna av att dämpa med hela handen överväga dess nackdelar.

Crumbs anvisning att gradvis lätta på trycket på strängen för att förstärka crescendot har jag funnit till stor hjälp, och har övat på att hitta en jämn, gradvis förändring av trycket mot strängarna.

Glissando

Glissando innebär att glida mellan två tonhöjder och noteras med ett snett streck mellan de toner som glissandot ska utföras mellan, i detta fall mellan Bb2 och D#:



Notexempel 2: Vocalise (...for the beginning of time), s. 7

Audio 3.

På piano utförs glissandon vanligen genom att pianisten drar ett eller flera fingrar över de vita eller svarta tangenterna, men som Crumb skrivit i exemplet ovan ska samtliga glissandon i *Vox Balaenae* utföras direkt på strängarna, varför det ställer pianisten inför nya frågor.

För det första var det alltför svårt för mig att nå utan att stå upp. För det andra innebar att spela direkt på strängarna ett ovant spelsätt, vilket krävde särskild övning. Första gången jag provade att spela glissando direkt på strängarna, lade jag inte ner så stor tankemöda på det, och tänkte att det var ganska enkelt att utföra. Med tiden förstod jag dock att det krävdes eftertanke och övning för att kunna få fram den klang jag hörde i huvudet och ville åstadkomma. Ett problem som uppstod var att om jag startade crescendot för tidigt, alltså spelade med för hårt tryck över de lägsta strängarna, uppstod ett skramlande biljud när de tjockaste strängarna gick emot varandra (Audio 4). Detta uppstod dessutom olika djupt ner i registret på olika flyglar. Jag fick öva på att hitta punkten där det gick att börja ge mer i crescendot för att undvika biljud och anpassa mig till det instrument jag hade att tillgå för tillfället.

Eolsharpan

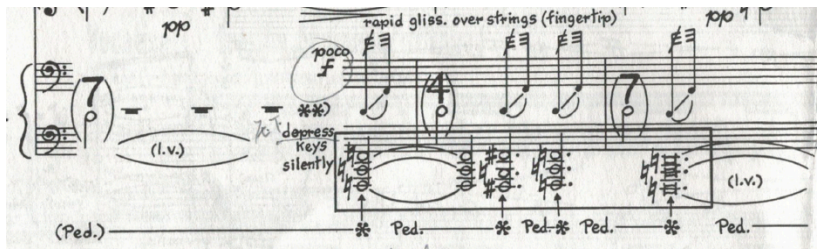
En eolsharpa är ett stränginstrument som också kallas vindharpa, eftersom det är tänkt att vinden ska sätta strängarna i rörelse och således spela på instrumentet. Det är alltså ett instrument som ska spelas av naturen och inte av människor, vilket passar väl in i verkets tankevärld om en avhumaniserad naturs musik. Det är dock inte Crumb som varken uppfunnit eller döpt tekniken, utan Henry Cowell. Redan 1923 använde han detta spelsätt i ett stycke som bär titeln *Aeolian harp* (Eolsharpoan), vilket är anledningen till att tekniken sedan dess burit samma namn.²²

Eolsharpa-effekten utförs genom att pianisten trycker ner de angivna tangenterna ljudlöst och sedan med andra handen drar över motsvarande samt mellanliggande strängar inuti flygeln. Pedalen trycks ner efter det att pianisten spelat på strängarna så att klangen från de toner vars motsvarande tangenter trycks ner klingar kvar. I noterna står följande anvisning:

Eolsharpa-effekten. H.h. ska dra över strängarna precis på de indikerade slagen; därför måste v.h. trycka ner tangenterna (ljudlöst) något innan strängarna slås an. Strängarna ska slås an utan pedal (tangenterna hålls ner), men pedalen ska tryckas

²² Proulx, *A pedagogical guide*, 84.

ner omedelbart efteråt så att vibrationerna fortsätter medan pianisten ljudlöst spelar nästa ackord.”²³



Notexempel 3: *Variations on Sea-time: Sea theme, s. 8*

Audio 5.

Även här krävdes det att jag stod upp för att kunna nå. Dynamiken varierar mellan poco forte och pianissimo, vilket krävde en del övning för att hitta hur hårt respektive löst jag kunde dra över strängarna och ändå få en klang jag tyckte om, men i övrigt ställdes jag inte inför några direkta problem. Däremot uppstod några interpretationsfrågor som är specifika för tekniken.

En sådan fråga, som inte nämns av Crumb själv, var hastigheten med vilken pianisten drar över strängarna. Rytmen är förvisso exakt angiven och det står i anvisningen att strängarna ska slås an exakt på slaget, men så länge rörelsen inleds på slaget ser jag inte att det förhindrar att olika hastigheter används – grundrytmerna upplevs som det noterade ändå, bara arpeggierad i varierande hastighet. Efter att ha provat olika hastigheter landade jag i att blanda; i början av frasen långsammare, mot mitten snabbare, och sedan långsammare igen mot slutet av frasen. Tanken är att inte påverka varken rytm eller tempo, utan bara ge en klangvariation med hjälp av hastigheten i rörelsen över strängarna – en variationsmöjlighet som möjliggörs av spelsättet. Denna möjlighet ges också av ”vanliga” arpeggierade ackord som spelas på tangenterna och var därför i teorin inte en ny upptäckt för mig, men i praktiken var utförandet så annorlunda att det ändå kändes nytt.

²³ Crumb, *Vox Balaenae*, 8.

Mejsel

För denna teknik behövs en 5/8 mejsel i metall, eller uttryckt i metriskt system en 16 mm mejsel. Tekniken utförs genom att mejseln appliceras mot strängen innan den slås an, så att vibrationerna som uppstår producerar en annan tonhöjd än normalt. Exakta tonhöjder står angivna i noterna med glissando mellan, vilket innebär att pianisten måste starta på exakt rätt punkt på strängen och sedan glider med mejseln över strängen till nästa tonhöjd. Denna teknik utförs på tre olika toner efter varandra (i tur och ordning a1, d#1 och c1).



Notexempel 4: *Variations on Sea-time: Archeozoic (Var. I), s. 8*
Audio 6.

I exemplet ovan representerar undre raden vad pianisten spelar utan mejsel, alltså d#1 först pizzicato (pizz.) och sedan på tangenten (on the key), och övre raden representerar det klingande resultatet som åstadkoms med hjälp av mejseln.

Att införskaffa rätt material visade sig vara en avgörande del av instuderingen av denna teknik. Crumb skriver i originaltexten att pianisten ska använda en "chisel", vilket jag har översatt till mejsel, men mer specifikt syftar på en huggmejsel eller ett stämjärn. Jag har använt en huggmejsel med rundad kant. Innan jag skaffade huggmejseln provade jag med en annan metallbit men lyckades då knappt producera något ljud alls. Jag trodde därför att det skulle vara ganska svårt även med huggmejseln, men upptäckte att det fungerade utan problem med rätt verktyg.

Nästa steg var att preparera pianot så att jag lätt kunde hitta starttonen på strängen. Jag har provat med sytråd²⁴ och tejp, båda fungerade men tejp hade den vinnande fördelen att den

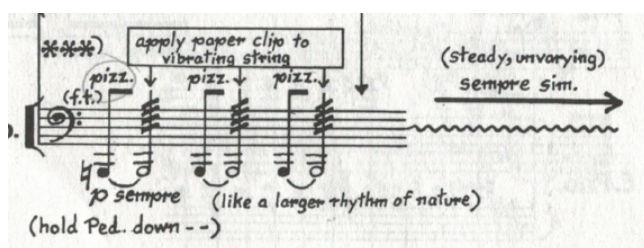
²⁴ En idé jag fått från Proulx, *A pedagogical guide*, 73.

inte flyttade sig – det var svårt att knyta tråden tillräckligt löst för att inte störa vibrationerna men samtidigt tillräckligt hårt för att den inte skulle glida ifrån den rätta punkten. Jag gick således över till att använda små bitar tejp för att markera starttonen, och övade så att jag kunde hitta de andra tonerna utan att markera dem.

En metod som visade sig mycket användbar för att öva detta var att sjunga melodin som skulle uppstå (se övre raden i notexempel 4) så att jag kunde den utantill, och sedan spela och sjunga samtidigt, så att rösten hjälpte mig hitta punkterna på strängen jag skulle glida till med mejseln. Glissandot mellan tonerna underlättade avsevärt, eftersom jag då kunde leta lite i stunden tills jag kommit till den rätta punkten, men att öva intonation var ändå en av de mest ovana aspekterna av den här pianostämman och det var en lång startsträcka innan jag hittade fungerande arbetssätt. Med tid och övning upplevde jag dock att det till slut inte kändes så avigt längre, och de gånger jag mot slutet av perioden behövde öva på opreparerade instrument kunde jag ändå hitta rätt tonhöjder utan större svårighet.

Gem mot vibrerande sträng

Den här tekniken innebär att pianisten först spelar pizzicato på den angivna strängen (B1) och sedan, medan strängen vibrerar, lägger ett gem mot strängen så att ett skramlande ljud uppstår. Samma effekt används i Crumbs stycke *Five pieces for piano*, där han kallar den ”metalliskt vibrato”.²⁵

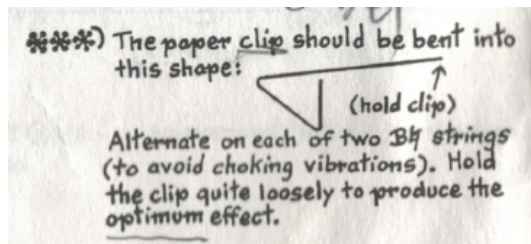


Notexempel 5: *Variations on Sea-time: Proterozoic (Var. II)*, s. 9

Audio 7.

²⁵ Lee, *Choreography and extended techniques*, 17.

Gemet ska vara böjt i en specifik form, vilken är angiven i noterna med en skiss tillsammans med några vidare anvisningar:



Figur 3: Skiss och anvisning för användning av gem, s. 9

I exemplet ovan ger Crumb värdefulla tips för hur pianisten ska lyckas med denna teknik. För det första att alternera mellan de båda B1-strängarna, så att ljudet kan fortsätta klinga utan avbrott när tonen slås an på nytt. Jag har testat olika fingersättningar eftersom jag upptäckte att det också var en viktig aspekt för att undvika att vibrationerna stördes. Jag håller gemet i höger hand och slår därför an strängen med vänster hand, och kom fram till att jag behövde använda tummen på den högra strängen och pekfingret på den vänstra. I början använde jag tummen på båda eftersom jag tyckte det var det lättaste fingret att få volym i pizzicatot med, men upptäckte att tummen ofta rörde vid den högra stängen när jag skulle spela på den vänstra och därmed störde klangen. Spelade jag med pekfingret på den vänstra strängen istället riskerade jag däremot inte att råka vidröra högersträngen.

För det andra skriver Crumb att pianisten bör hålla löst i änden på gemet. Efter undersökande övning har jag insett att graden av avslappning i handen gör stor skillnad för ljudet – ju mer avslappnad jag kan vara, desto mer studsar gemet mot strängen och desto större blir effekten. Under en repetition med trion kom jag dessutom på mig själv med att vila höger arm mot en bjälke inuti flygeln, och insåg då att detta också påverkar klangen. Efter det var jag noga med att ha handen i luften och inte mot bjälken eftersom jag upplevde effekten som mer tydlig då.

Ytterligare en aspekt som påverkade ljudet, som däremot inte stod omnämnd i Crumbs instruktioner, var om jag höll gemet still på samma ställe på stängen eller rörde det fram och

tillbaka. Jag upplevde att effekten förstärktes ytterligare om jag rörde gemet långsamt över strängen, och har därför spelat på detta sätt.

I likhet med många av de andra utökade teknikerna som innefattar att pianisten behöver nå in i flygeln krävde det här spelsättet att jag stod upp. Eftersom det dessutom förekommer precis efter att jag spelat med mejsel på strängarna (se tidigare avsnitt om mejsel mot strängen) fick jag också fundera ut var jag skulle lägga mejseln respektive gemet så att jag lätt skulle kunna byta mellan verktygen. Det som visade sig enklast och föll mest naturligt var att lägga dem på kanten av flygelns träram på min högra sida, dock med försiktighet för att undvika ljud (se Video 3 vid 00:52).

Pizzicato

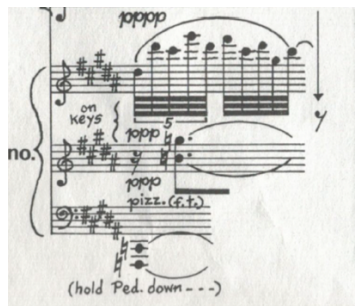
Pizzicato är en teknik som kan föra tankarna till stråkinstrument, och då innebär att musikern spelar med fingret på strängen och ”plockar” tonen istället för att spela med stråken. Eftersom pianot också har strängar fungerar denna teknik även här, även om det inte är lika vanligt förekommande. I *Vox Balaenae* förekommer pizzicato i kombination med andra tekniker i följande varianter:

1. I kombination med att en mejsel appliceras mot stängen (se avsnittet om mejsel)
2. I kombination med att ett gem läggs mot den vibrerande strängen (se avsnittet om gem mot vibrerande sträng)
3. I kombination med att spela ”som vanligt” på tangenterna med den andra handen
4. I kombination med flageoletter (se avsnittet om flageoletter)

Detta avsnitt kommer enbart behandla nr 3, eftersom övriga alternativ redovisas i de avsnitt som handlar om den teknik pizzicato är kombinerat med.

Pizzicato i vänster hand samtidigt som höger hand ska spela på tangenterna förekommer i två satser: *Paleozoic (Var. III)* och *Sea-Nocturne (...for the end of time)*. I båda fallen är pizzicato i basregistret och tonerna som spelas på tangenterna i diskantregistret, men i *Sea-*

Nocturne ska vänsterhanden i vissa fall dessutom spela på tangenterna i övre mitten av klaviaturen mycket snart efter att ha spelat pizzicato, vilket exemplet här nedan visar:



Notexempel 6: *Sea-Nocturne (...for the end of time)*, s. 15

Audio 8.

De två översta raderna spelas på tangenterna (on keys), och den undre raden spelas pizzicato med fingertopparna (pizz. (f.t.)). Vänsterhanden spelar både undre och mittersta raden.

För att kunna nå strängarna med vänsterhanden och tangenterna med högerhanden samtidigt (som är fallet i *Paleozoic*), fungerade det förvisso att stå upp, men det var betydligt enklare om jag satt ner. I exemplet ovan, (ur *Sea-Nocturne ...for the end of time*), fungerade däremot inte båda delar, utan jag fann det absolut nödvändigt att sitta ner, eftersom jag med mycket lite tid emellan behövde nå strängarna och tangenterna med samma hand. Jag satt således ner och spelade pizzicatot på min sida dämmarna, precis i slutet av strängen. En konsekvens av detta var att instrumentets fasta notställ måste tas bort; det blev omöjligt att komma åt strängarna och spela pizzicatot annars. I början utgjorde detta en stor praktiskt utmaning; jag behövde fortfarande ha noterna för att läsa och då blev det svårt att hitta ett alternativt sätt att ha noterna på, så att jag ändå kunde se att läsa utan svårighet. Jag provade flera olika sätt och tittade på videos med olika musiker som framförde stycket för att få idéer på lösningar.

Först provade jag att ha flygelns eget notställ löst mot träramen längre bak på flygel, vilket jag sett en annan pianist göra i en videoinspelning av stycket. Det visade sig dock inte fungera för mig eftersom notstället antingen blockerade strängar jag behövde nå för exempelvis glissandon, eller hamnade för långt bort för att jag skulle kunna läsa noterna utan betydande

svårighet. Om notstället var tillräckligt nära för att kunna läsa, blockerade det alltså alltid något jag behövde nå under styckets gång, och att ha olika notställslösningar för olika delar av stycket såg jag aldrig som ett alternativ eftersom det till så stor del bygger på atmosfär och stämning; att börja lyfta bort notstället mitt i skulle förstöra det.

Nästa försök gjordes med ett vanligt notställ på golvet vid sidan av flygeln, men det visade sig snabbt att det inte heller fungerade, eftersom notstället antingen störde den visuella kontakten med mina medmusiker eller hamnade för långt åt sidan för att jag skulle kunna spela och läsa samtidigt utan betydande svårighet.

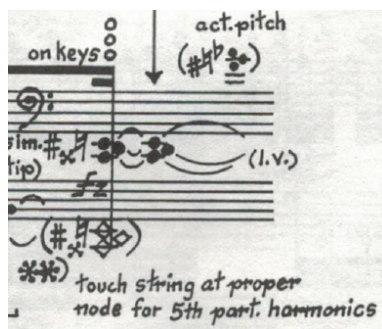
En tredje lösning, som jag också sett andra pianister göra i några olika videoinspelningar, var att helt slopa notställ och ha noterna liggande löst inuti flygeln, vilande mot en metallbjälke. Detta var svårt i början eftersom det kändes ovant och dessutom inte alltid var lätt att se och läsa noterna, i synnerhet uppe i högra hörnet på andra sidan i uppslagen. Men efter att ha testat de olika sätten jag kunnat komma på bestämde jag mig ändå för att detta alternativ var att föredra och att det borde fungera med tiden om jag övade upp trygghet kring det. Jag började således öva på detta genom att ta ett kort parti i taget, först med noterna som vanligt på det fasta notstället, tills jag kunde det mer eller mindre utantill, och sedan utan notställ spela samma parti med noterna löst inuti flygeln. Detta gjorde jag med särskilt fokus på de ställen som står noterade uppe i högra hörnet av uppslagen och som jag därmed visste skulle vara extra svåra att se. Även när jag övade ställen där det egentligen inte finns praktiska skäl för att ta bort notstället såg jag till att öva utan det och så småningom, som det brukar vara i en instuderingsprocess, vände jag mig och lärde mig att ha noterna mer som ett stöd för formen än för att faktiskt läsa toner och rytmer ur i realtid. Som jag gissat fungerade det då utmärkt att vara utan notställ och det kändes inte svårt längre.

En annan konsekvens av att sitta ner vid instrumentet och spela pizzicato, var att jag behövde anpassa märkningen av de strängar jag skulle spela pizzicato på så att jag kunde se dem utan att stå upp. När jag märkt strängarna tidigare hade jag anpassat det efter stående, eftersom de flesta utökade teknikerna krävde det. Jag löste detta genom att märka de aktuella dämnarna på änden närmast mig istället för på den bortsidan, vilket gjorde att det gick lätt att se även

från sittande. Jag har övat på några olika instrument, och har vid ett tillfälle råkat ut för en modell med en bjälke mellan dämnarna och klaviaturen som gör att dämnarna inte går att se från sittande. Lösningen blev då att sätta tejpbitarna med tonnamn på bjälken istället för på dämnarna, på rätt ställe i förhållande till vinkeln jag såg dem från när jag satt ner.

Flageoletter

Flageoletter spelas genom att lätt vidröra strängen vid rätt så kallad nod, och på så sätt dela upp den vibrerande strängen i mindre delar. Resultatet blir en ny tonhöjd, mer specifikt den ton i strängens övertonsserie som överensstämmer med just den nod som vidrörts, samt en ljusare klang än normalt. Pianisten ska alltså sträcka in ena handen i flygeln och vidröra noden, och spela på motsvarande tangent med andra handen, vilket krävde att jag stod upp. Flageoletter noteras med en cirkel ovanför noten som avses:



Notexempel 7: *Variations on Sea-time: Cenozoic (Var. V)*, s. 13

Audio 9.

Här ska tre toner en halvton från varandra spelas som flageoletter samtidigt. Det står noterat cirklar ovanför de tre noterna som avses, och Crumb har dessutom förstärkt detta med en förklaring om att pianisten ska vidröra noden för "5th part. harmonics" för varje sträng, samt skrivit ut det klingande resultatet (act. pitch). I *Vox Balaenae* används endast "femtedelsflageoletter", dvs en specifik nod som finns på en femtedel av strängens längd.

För att lära mig den här tekniken behövde jag alltså leta upp rätt nod för de aktuella strängarna. Crumb ger en hjälpsam ledtråd i de inledande instruktionerna till verket:

”...noderna finns nära dämnarna”.²⁶ Tack vare detta behövde jag inte tänka så matematiskt – istället för att mäta strängen kunde jag med gehöret leta efter en nod nära dämnarna och kontrollera mot det klingande resultatet som står angivet i noterna. Dessutom ska alla flageoletter i *Vox Balaenae* spelas på strängar i det låga registret, vilket också gör noderna lättare att hitta eftersom de utgör en större yta ju tjockare strängen är.²⁷ Efter att jag hittat noderna på alla strängar jag behövde, övade jag på att kunna hitta dem snabbt och i sammanhang, och fann att jag inte behövde märka ut var på strängen noderna fanns utan kunde lära mig hitta dem snabbt ändå, så länge jag hade märkt strängarna med tonnamn.

I ytterligare en instruktion från Crumb erbjuds hjälp för att få så tydligt klingande flageoletter som möjligt:

Lyft fingrarna från noden omedelbart efter att tangenterna slås an så att flageoletterna blir mer resonansrika.”²⁸

Detta är ett av många exempel på hur Crumb kompletterar själva noterna med specifik information om hur teknikerna kan utföras på bästa sätt, vilket varit en ovärderlig hjälp i instuderingen. Denna anvisning gjorde betydande skillnad för klangen och hade förmodligen inte varit uppenbar för mig utan Crumbs hjälp, eftersom jag är ny inför att spela flageoletter på piano.

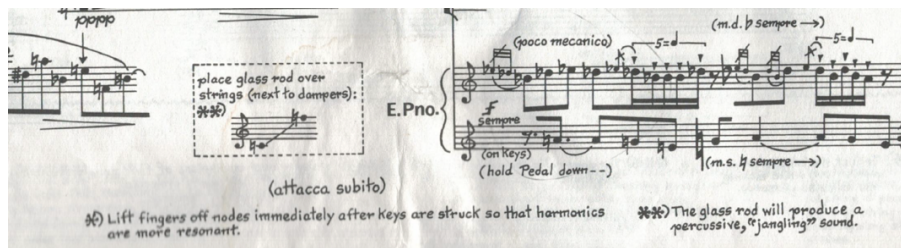
Glasstav

Denna utökade teknik är egentligen inte så mycket ett spelsätt som en lättare preparering, och utförs genom att en ca 20 cm lång glasstav läggs över vissa angivna strängar inuti flygeln. Sedan spelar pianisten på motsvarande tangenter vilket gör att glasstaven studsar mot strängarna och producerar ett skramlande, skrälligt ljud. Glasstaven ska bara vara där under en viss del av verket och därför står det angivet i noterna när pianisten ska lägga staven på plats samt ta bort den.

²⁶ Crumb, *Vox Balaenae*, 4.

²⁷ Proulx, *A pedagogical guide*, 69.

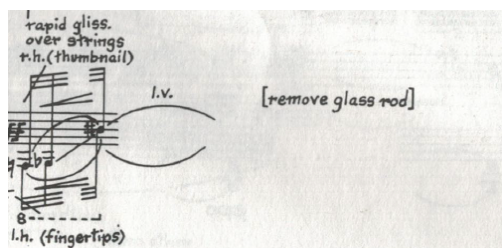
²⁸ Crumb, *Vox Balaenae*, 10.



Notexempel 8: *Variations on Sea-time: Mesozoic (Var. IV), s. 10*

Audio 10 (från en repetition med de andra musikerna).

Glasstaven ska läggas på så sätt att den når från c1 till f2 (se rutan i exemplet ovan). Den ska ligga kvar under hela satsen (*Mesozoic*) och större delen av nästkommande sats (*Cenozoic*). När glasstaven ska tas bort ser det ut så här i noterna:



Notexempel 9: *Variations on Sea-time: Cenozoic (Var. V), s. 13*

Bortsett från att lägga i och ta bort glasstaven ur flygeln på rätt ställe innebär denna teknik egentligen inte något annorlunda spelsätt för pianisten – allt ska spelas på tangenterna. Trots det påverkar själva ljudet ändå upplevelsen av att spela. Att spela ett instrument innebär en ständig *feedback loop* mellan det vi gör med instrumentet och det vi hör. Det är alltså speciellt att jobba med en ovan klang från instrumentet även om den produceras utan någon ovan spelteknik. Dessutom krävs det viss koreografi runt om, som att hitta en bra förvaring för glasstaven när den inte ska användas. Mina övriga verktyg hade jag på träramen, men glasstaven fick vara vid högersidan av klaviaturen så den inte kunde rulla iväg. En annan koreografisk aspekt var att ställa sig upp för att lägga dit glasstaven (för att kunna kontrollera att den hamnade över rätt strängar behövde jag stå), samt att ta bort den igen utan för mycket biljud. Eftersom högerpedalen ska vara nedtryckt under i stort sett hela stycket hörs all vidröring av strängarna, varför det inte var helt självklart att kunna ta bort glasstaven ljudlöst (se Video 5 vid 01:02 respektive Video 7 vid 01:23).

Användningen av glasstaven innebar också att en viktig del av instuderingen inte skedde vid instrumentet, nämligen att införskaffa rätt material. Innan jag hade införskaffat en glasstav använde jag tuschpennor (Audio 11), vilket fungerade bra som substitut om jag använde två stycken för att nå över hela det angivna registret, men när jag väl provade med glas insåg jag att materialet faktiskt spelar stor roll för ljudet. Glasstaven jag använde var 0,6 cm tjock och producerade ett klarare och mer krispigt ljud än tuschpennorna. Crumb skriver om längden på staven, för att den ska nå över det önskade registret, men nämner inte tjocklek eller vikt. Jag undrade därför om effekten kanske blivit större om glasstaven vore tjockare och därmed tyngre, alternativt om jag lagt i flera glasstavar samtidigt för att öka vikten. Jag hann dock inte prova detta innan konserten eftersom jag införskaffade min första glasstav förhållandevis sent, varpå jag dessutom tappade den så att den gick sönder innan jag fått min andra. Betydelsen av glasstavens vikt är därför en fundering jag får ta med mig när jag fortsätter spela verket i framtiden.

Resultat och analys

Varje individuell instudering är givetvis unik, eftersom varje individuellt stycke musik är unikt. Jag ska ändå diskutera vilka generella drag som kännetecknat min instudering av *Vox Balaenae* med syftet att se vad jag kan ta med mig till en framtida instudering av musik innehållande utökade tekniker.

En av de mest övergripande, men kanske mest svårfångade aspekterna av processen har varit att den innehållit ett stort mått problemlösande och praktiskt undersökande arbetssätt. Att lära sig ett nytt stycke musik innehåller alltid ett undersökande, både av musikalisk/konstnärlig art och praktisk sådan, och eftersom de överlappar varandra i många fall kan det vara svårt att beskriva och särskilja dem. Med musikaliskt/konstnärligt undersökande menas här frågor som: hur påverkas en viss fras av att jag spelar den med olika artikulation, vilken känsla eller bild kan jag krydda den här frasen med, vilka klangfärger kan jag hitta osv. Med praktiskt undersökande menar jag saker som att prova olika fingersättningar, prova vilken hand som fungerar bäst över eller under vid handkorsningar, olika lösningar på stora ackord genom att flytta en stämna till andra handen eller arpeggiera osv. Under instuderingen av *Vox Balaenae*

menar jag att det påtagligt praktiska undersökandet har varit en större del av arbetet än jag varit van vid. Jag har ställts inför frågor som: var kan jag köpa en glasstav, var på a1-strängen ska jag sätta min mejsel för att producera tonen d#2, när behöver jag stå respektive sitta, hur jag ska kunna nå till de strängar som jag behöver nå utan att notstället är i vägen, osv. Detta praktiska undersökande och problemlösande var dessutom en avgörande del av processen redan från början – det var en nödvändig approach för att ens kunna utläsa vad jag skulle göra och hur jag skulle spela. Jag menar alltså att jag antog en något förändrad attityd till denna instudering jämfört med andra, där jag var mer praktiskt problemlösande redan från början och genom hela processen. I detta avseende ser jag många likheter mellan min och Lee's process som han beskriver i *Choreography and extended techniques in George Crumb's Five pieces for piano*, eftersom detta problemlösande tillvägagångssätt utkristalliserar sig som ett dominerande drag i även hans processbeskrivning.²⁹

Undersökandet av spelsätten skedde inte sällan i kombination med undersökande av verktyg och material. I första skedet handlade det om införskaffandet av rätt material, med frågeställningar som exakt vilka verktyg som avsågs i anvisningarna samt var det gick att få tag i dem. I andra skedet handlade det om att förhålla sig till verktygen; hur använder jag dem för att producera ljud, hur optimerar jag de ljuden (exempel gemet), var ska jag lägga verktygen när de inte ska användas, när behöver jag plocka upp dem/lägga ner dem osv.

I en framtida instudering av musik som kräver införskaffande av specifikt material, tar jag med mig en insikt om hur viktigt materialet faktiskt var för både genomförbarheten av den önskade effekten och för klangen. När jag studerade in *Vox Balaenae* väntade jag ganska länge med att skaffa rätt material och provade olika substitut först, och så här i efterhand inser jag att jag hade sparat både tid och möda på att börja med en inventering, alltså att gå igenom noterna och lista alla verktyg som behövdes och se till att skaffa dem direkt, som nästa naturliga steg efter att ha införskaffat noterna. Nästa gång kommer jag om möjligt börja med att skaffa rätt material utan onödiga dröjsmål eller substitut.

²⁹ Lee, *Choreography and extended techniques*, 14-19.

Som nämnts ovan behövde jag lägga upp en plan för hur jag skulle förhålla mig till verktygen i fråga om var jag skulle förvara dem när jag inte använde dem och när jag behövde ta fram/lägga undan dem, vilket överlappar med en central del av instuderingen, nämligen utvecklingen av en koreografi. Med koreografi menas här alla nödvändiga, icke-klingande handlingar som ordnas i en plan för hela stycket och övas in tillsammans med musiken. Eftersom många av de utökade teknikerna krävde att jag stod upp, utgjorde detta en betydande del av koreografin; när behövde jag stå respektive sitta och när skulle jag resa respektive sätta mig. (Se Video 4 vid 02:02; jag lägger ifrån mig gemet på flygelns träram, vänder blad, och sätter mig ner eftersom nästföljande sats spelas sittande.)

En viktig aspekt av *Vox Balaenae* är att skapa stämningar och mystik, vilket var viktigt att ta i beaktande när jag utarbetade koreografin; om möjligt ville jag exempelvis undvika att resa mig under ett väldigt stämningstätt ögonblick och på så sätt störa det, och försökte då hitta möjligheter att göra det tidigare eller senare. Detsamma gällde bladvändning; sidorna i själva nothäftet är i formatet A3, vilket innebär att bladvändningen varken är en helt diskret eller tyst rörelse. Tillsammans med mina två medmusiker beslutade jag också att i möjligaste mån koordinera bladvändandet, så att vi om möjligt vände samtidigt, exempelvis mellan satser, för att inte störa varandra eller musiken (starten av Video 2).

Även att ta av och på maskerna blev en del av koreografin; när vi gick på scen på konserten hade vi inte maskerna på, utan vi tog alla tre på dem samtidigt efter att vi hälsat välkomna, stämt och gjort oss klara för att spela. Efter att sista tonerna klingat ut tog vi samtidigt av oss maskerna, innan vi ställde oss upp och tackade. Tanken var att på så sätt göra själva handlingen att ta på och av maskerna till en del av musikstycket, istället för en utstyrsel som stod utanför stycket. Således blev av- och påtagandet av maskerna också en del av min planerade och inövade koreografi. Denna vilja att integrera koreografin i stycket delar jag med både Proulx³⁰ och Lee.³¹

³⁰ Proulx, *A pedagogical guide*, 103.

³¹ Lee, *Choreography and extended techniques*, 13.

För att få hjälp och idéer till koreografin, men också till de utökade teknikerna och för inspiration i stort, har jag tittat på flertalet olika videoinspelningar av stycket. Tidigare har jag till största del lyssnat på ljudinspelningar av stycken jag spelar, med tillägg av någon enstaka video, men här gällde det omvända eftersom jag ville få idéer till även rumsliga aspekter och alltså ville både kunna se och höra musikerna. Tidigare har jag också medvetet undvikit extensiv lyssning på inspelningar tidigt i processen, för att inte bli omedvetet färgad av någon favoritinspelning. I fallet *Vox Balaenae* har jag förhållit mig lite annorlunda till inspelningar genom att jag tittat på olika videoinspelningar i omgångar under hela instuderingsperioden, dels för att bli bekant med musiken och dels för att få hjälp med att lösa olika problem när de uppstod (exempelvis problemet med notstället, se avsnittet om pizzicato).

Prepareringen genom uppmärksamt av strängar och noder var en ytterligare speciell aspekt av processen. Jag lärde mig att det fungerade bäst för mig att ha så lite uppmärksamma strängar som möjligt, eftersom det var lättare att navigera bland strängarna med färre märkningar, och dessutom effektivare och mer skonsamt när jag skulle preparera nya instrument. Jag försökte också minimera märkningen av noder och tonhöjder på strängarna, och la hellre extra tid på att öva på att hitta dem än märkte för mycket. Det ledde både till att jag hade så lite som möjligt inuti flygeln som potentiellt kunde vara i vägen, och till att jag kände mig tryggare med min stämning eftersom jag visste att jag kunde hitta de flesta punkterna själv. Att sträva efter minsta möjliga uppmärksamt av och på strängar är en princip som inte var självklar från början, utan som kristalliserades under arbetes gång, och som jag tar med mig för framtida prepareringar. Här håller jag således inte med varken Crumb eller Proulx, eftersom den förre rekommenderar mer märkning än jag ville ha,³² och den senare uttrycker att han "...inte tror på att märka dämnarna med klistermärken för att hitta toner på strängarna..."³³ Varje pianist måste säkerligen hitta det sätt som fungerar bäst för denne och ger bäst möjligheter att realisera det som står i noterna.

Ytterligare en insikt jag fick under instuderingsens gång var vilken stor skillnad det är på olika flyglars utformning inuti och hur mycket det påverkar genomförbarheten av vissa utökade

³² Crumb, *Vox Balaenae*, 4.

³³ Proulx, *A pedagogical guide*, 74.

tekniker. Nästa gång jag ska spela ett stycke som involverar spel direkt på strängarna, kommer jag veta att jag måste kontrollera vilket/vilka instrument jag har tillgång till och huruvida de möjliggör det som är noterat. Den här gången hade jag turen att ha tillgång till många olika flyglar, så jag kunde välja sådana som fungerade, men det behovet insåg jag först efter att ha försökt öva på ett instrument som inte tillät alla teknikerna. Vikten av medvetenhet och planering kring detta blev extra tydlig vid konserttillfället, då vi fick flytta en annan flygel till konsertlokalen eftersom den som redan stod där omöjliggjorde vissa av teknikerna. Detta är ett i raden av exempel på hur arbetet med *Vox Balaenae* har inneburit vissa praktiska utmaningar som jag aldrig behövt tänka på tidigare. Jag var tidigare inte alls medveten om hur mycket olika modeller på flyglar skiljer sig åt, men i en framtida övningsprocess kommer jag vara medveten om denna potentiella svårighet redan från början, och i bästa fall kunna planera för det, eller i annat fall anpassa mig efter det instrument jag har tillgång till.

Sammanfattning

Vox Balaenae av amerikanske kompositören George Crumb är ett kammarmusikstycke som innehåller flertalet utökade tekniker för samtliga tre instrument. Denna text syftar till att undersöka hur förekomsten av dessa påverkar min instuderingsprocess av pianostämman, från att jag började öva på den för första gången, och fram till mitt första konsertframträdande av den. Jag diskuterar också vilka insikter jag kan ta med mig till en framtida instudering av musik innehållande utökade tekniker. Detta är intressanta frågor för mig eftersom *Vox Balaenae* utgör mitt första möte med utökade tekniker i noga nedskrivna form.

Förekomsten av utökade tekniker påverkade instuderingsprocessen genom att den kännetecknades av en mer problemlösande attityd och ett större mått av praktiskt undersökande arbetssätt än vanligt. Praktiska utmaningar har bland annat varit hur jag skulle förhålla mig till notstället, hitta noder och specifika tonhöjder på strängarna samt kalibrera glissandon så att stängarna inte slog emot varandra och gav upphov till skramlande biljud. Vidare behövde jag införskaffa och förhålla mig till material eftersom vissa av teknikerna kräver specifika verktyg som en mejsel, ett gem och en glasstav. Alla teknikerna var inte möjliga för mig att utföra sittande, vilket ledde till att jag behövde utarbeta och öva in en koreografi för när och hur jag skulle röra mig, vilken också innefattade hanteringen av

verktygen. Som en följd av dessa rumsliga aspekter har jag tagit hjälp av videoinspelningar av stycket i mycket större utsträckning än jag normalt gör. Jag har också lärt mig att jag har lättare att navigera bland flygelns strängar om jag märker upp dem med tonnamn så lite som möjligt, samt insett hur stor betydelse modellen på flygeln har för genomförandet av vissa utökade tekniker.

Till nästa instudering av musik innehållande utökade tekniker tar jag med mig en problemlösande approach och medvetenhet kring betydelsen av flygelns modell. Nästa gång vill jag dessutom börja med en inventering av vilka eventuella verktyg som krävs och skaffa dem direkt. Jag tar också med mig två principer: att märka strängar med tonnamn efter behov men så lite som möjligt, samt att koreografera stycket efter behov med målet att integrera de nödvändiga rörelserna med musiken. Slutligen tar jag med mig strategin att ta tidigare videoinspelningar till hjälp för inspiration och idéer för praktiska lösningar på eventuella problem.

Källförteckning

Crumb, George. *Vox Balaenae for three masked players*. New York: C. F. Peters Corporation, 1972.

Lee, Alexander B. *Choreography and extended techniques in George Crumb's Five pieces for piano*. DMA-dissertation, California State university, 2019

<https://search.proquest.com/docview/2307786364/?pq-origsite=primo> (Hämtat den 20 april 2020)

Nylander, Lotta. Forskare med fokus på den konstnärliga processen. *Curie*. 2017-03-14.

<https://www.tidningencurie.se/nyheter/2017/03/14/forskare-med-fokus-pa-den-konstnarliga-processen/> (Hämtat den 24 maj 2020)

Proulx, Jean-Francois. *A pedagogical guide to extended piano techniques*. DMA-dissertation, Temple University, 2009

<https://search-proquest-com.ezproxy.ub.gu.se/docview/305004645/?pq-origsite=primo> (Hämtat den 20 april 2020)

Lista över audiofiler

Audio 1: *Vocalise (...for the beginning of time)*, s. 7. Dämpade strängar med hela handen.

Audio 2: *Vocalise (...for the beginning of time)*, s. 7. Dämpade strängar med fingrar, vilket ger ett flageolettliknande ljud.

Audio 3: *Vocalise (...for the beginning of time)*, s. 7. Glissando över strängarna.

Audio 4: *Vocalise (...for the beginning of time)*, s. 7. Glissando med skramlande biljud då strängarna slår emot varandra.

Audio 5: *Variations on sea-time: Sea-theme*, s. 8. Eolsharpan. Först exakt som notexemplet, sedan dessutom resten av satsen, dock enbart pianostämman.

Audio 6: *Variations on sea-time: Archeozoic (Var. I)*, s. 8. Mejsel mot strängarna.

Audio 7: *Variations on sea-time: Proterozoic (Var. II)*, s. 9. Gem mot vibrerande sträng.

Audio 8: *Sea-Nocturne (...for the end of time)*, s. 15. Pizzicato i kombination med spel på tangenterna.

Audio 9: *Variations on sea-time: Cenozoic (Var. 5) – Sea-Nocturne (...for the end of time)*, s. 13. Flageolett. Först exakt den grupp flageoletter som står i notexemplet, följt av de tre nästföljande flageolettgrupperna i pianostämman.

Audio 10: *Variations on sea-time: Mesozoic (Var. V)*, s. 10-11. Glasstav som studsar mot strängarna, från en repetition med de andra musikerna

Audio 11: *Variations on sea-time: Mesozoic (Var. V)*, s. 10-11. Samma passage som audio 10 men med tuschpennor istället för glasstav och utan medmusiker.

Lista över videofiler

Video 1: *Vocalise (...for the beginning of time)*. Samtliga videofiler är från ett konsertframförande av *Vox Balaenae* med Trio Fridén (Liv Fridén, flöjt, Adrianna Arapinowicz, cello och Ronja Persson, piano) på Högskolan för scen och musik, Göteborg, den 13/12-2019. Används med musikernas tillåtelse.

Video 2: *Variations on sea-time: Sea theme*

Video 3: *Variations on sea-time: Archeozoic (Var. I)*

Video 4: *Variations on sea-time: Proterozoic (Var. II)*

Video 5: *Variations on sea-time: Paleozoic (Var. III)*

Video 6: *Variations on sea-time: Mesozoic (Var. IV)*

Video 7: *Variations on sea-time: Cenozoic (Var. V)*

Video 8: *Sea-Nocturne (...for the end of time)*