



MUSIKHÖGSKOLAN  
INGESUND

Anna Pettersson

# Kan jag röra på mig när jag spelar?

En observationsstudie av kroppsliga resurser i  
orkesterspel

Can I move when I play?

An observational study of bodily resources in orchestral playing

Självständigt arbete 15 hp  
Läroprogrammet

Datum: 14-04-29

Handledare: Ragnhild Sandberg Jurström

## **Sammanfattning**

Självständigt arbete inom musiklärarprogrammet inriktning gymnasium

Titel: Kan jag röra på mig när jag spelar? – En studie om kroppsliga resurser i orkesterspel

Författare: Anna Pettersson

Termin och år: Vårtermin 2015

Kursansvarig institution: Musikhögskolan Ingesund, Karlstads universitet

Handledare: Ragnhild Sandberg-Jurström

Examinator: Ann-Sofie Paulander

Studiens syfte är att utforska en musikers kroppsspråk vid instuderingen av en orkesterstämma. Detta har observerats under instuderingen av förstaflöjtstämman i fjärde satsen av Brahms andra symfoni. Studien har sin utgångspunkt i det designteoretiska perspektivet och har genomförts med hjälp av videoobservationer under repetitionsperioden av verket. Jag har även fört loggbok under processen av självobservationen. Resultatet av studien visar att de kroppsliga resurserna kan hjälpa, men också stjälpa, den musikaliska processen och dess uttryck. I diskussionen tar jag bland annat upp hur resurserna används sett ur det designteoretiska perspektivet.

Nyckelord: Designteori, läroprocess, orkesterspel, videoobservation, tvärflöjt, kroppsspråk

## **Abstract**

Degree Project in Music Teacher Education Programme

Title: Can I move when I play? – A study of bodily resources in orchestral playing

Author: Anna Pettersson

Semester and year: Spring term 2015

Course coordinator institution: Ingesund School of Music, Karlstad University

Supervisor: Ragnhild Sandberg-Jurström

Examiner: Ann-Sofie Paulander

The purpose of this study is to explore a musician's body language when studying an orchestral part. The observation took place during my own practice of the first flute part in the fourth movement of Brahms' second symphony and also during the rehearsal with the orchestra. The study has its basis in the perspective of design theory and I have used video observations during the rehearsal period of the work. I have also written a logbook during the process of self-observation. The result shows that the physical resources can help, but also hinder the musical process and its expression. In the end I discuss among other things how resources are used, seen from the design theory perspective.

Keywords: Design theory, learning process, orchestra, video observation, flute, body language

# Innehållsförteckning

<b>SAMMANFATTNING .....</b>	<b>2</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>2</b>
<b>FÖRORD .....</b>	<b>4</b>
<b>1 INLEDNING .....</b>	<b>5</b>
1.1 INLEDANDE TEXT .....	5
1.2 PROBLEMFÖRMULERING, SYFTE OCH FORSKNINGSFRÅGOR.....	5
<b>2 BAKGRUND .....</b>	<b>7</b>
2.1 TERMER INOM OMRÅDET.....	7
2.2 TIDIGARE FORSKNING INOM OMRÅDET .....	7
2.3 TEORETISKA PERSPEKTIV.....	9
2.3.1 Tecken och teckensystem .....	9
2.3.2 Kunskapsrepresentation .....	9
2.3.3 Transformation och transformationsprocesser.....	10
2.3.4 Lärande och kommunikation .....	10
<b>3 METODKAPITEL .....</b>	<b>11</b>
3.1 METODOLOGI .....	11
3.1.1 Ljud- och videoobservation.....	11
3.1.2 Loggbok.....	11
3.2 METOD OCH DESIGN AV STUDIEN.....	12
3.2.1 Val av metod.....	12
3.2.2 Val av dokumenterade situationer .....	12
3.2.3 Genomförande av dokumentationen .....	13
3.2.4 Bearbetning och analys av dokumentationen.....	13
3.2.5 Etiska överväganden samt studiens tillförlitlighet och giltighet.....	13
<b>4 RESULTAT .....</b>	<b>15</b>
4.1 KROPPEN SOM RÖRLIG RESURS.....	15
4.1.1 Överkroppen .....	15
4.1.2 Andning .....	16
4.1.3 Fötterna.....	17
4.1.4 Rösten.....	17
4.1.5 Armar.....	18
4.1.6 Instrumentet som en förlängning av kroppen.....	18
4.2 KROPPEN SOM STILLASITTANDE RESURS .....	19
4.3 SAMMANFATTNING .....	20
<b>5 DISKUSSION .....</b>	<b>21</b>
5.1 RESULTATDISKUSSION .....	21
5.1.1 Processen av lärande .....	21
5.1.2 Användning av resurser.....	21
5.1.3 Gemensamma rörelsemönster.....	23
5.2 EGNA REFLEKTIONER .....	24
5.3 ARBETETS BETYDELSE .....	24
5.4 FORTSATTA FORSKNINGS- OCH UTVECKLINGSARBETEN.....	25
<b>REFERENSER.....</b>	<b>26</b>
<b>BILAGA .....</b>	<b>28</b>

## **Förord**

Jag vill rikta ett stort tack till bibliotekspersonalen på Musikhögskolan Ingesund för all hjälp med letande och beställande av litteratur.

Jag vill också rikta ett stort tack till min handledare Ragnhild Sandberg Jurström för tankar och åsikter som har stärkt mitt arbete och mig under studiens gång.

Jag vill också tacka Musikhögskolan Ingesunds Symfoniorkester under ledning av dirigenten Johannes Gustavsson som lät mig spela in repetitionsarbetet av fjärde satsen i Brahms andra symfoni.

*Anna Pettersson*

# 1 Inledning

I detta kapitel beskrivs mitt intresse för det valda projektområdet samt studiens problemformulering, syfte och frågeställningar.

## 1.1 Inledande text

Det är alltid lite spännande att lära in nya noter och solostycken för tvärflöjt överlag, men något som får min hjärna att gå på högvarv är orkesterstämmor. Det spritter till i hela kroppen när jag vet att jag genom detta kommer att vara del av något stort tillsammans med andra musiker. En stor grupp musiker sitter tillsammans och har samma flöde och puls, vilket ger en häftig känsla av kollektivt skapande.

Något som intresserar mig mycket är hur kroppsspråket används när jag spelar. Om jag spelar ihop med pianist är vi bara två som behöver ha samma puls, vilket kan vara svårt nog bara det, men då finns det också större utrymme för oss båda att röra oss i musiken i relation till hur vi tolkar den. Vi kan bestämma tillsammans. I Musikhögskolan Ingesunds orkester är vi kanske 40 personer som ska samsas om en puls och se till att den hålls. Självklart har vi en dirigent till hjälp, men som den dirigent som vi ofta spelar med säger, ska en orkestermusiker inte titta på dirigenten, utan dirigenten ska bara finnas där som en bekräftelse på att musikern är på rätt ställe. För att kunna hålla pulsen levande har jag lärt mig att vara med och leda mina insatser för att visa resten av orkestern när jag tänker börja spela. Det går att titta på alla internationella orkestrar som finns. Alla musiker har pulsen i kroppen och leder musiken framåt genom sina kroppsrörelser. Det syns på deras kroppar precis vart deras fraser leder, hur de tolkar känslan i musiken, och redan innan de börjar spela kan jag nästan se på kroppsspråket att de kommer att börja spela.

Så vad händer med mitt kroppsspråk och mina gester i orkestern beroende på hur jag rör mig? Hur mycket påverkar kroppen mitt spel? Det är några av mina funderingar inför detta arbete.

Forskning om instudering av orkesterstämmor skulle kunna ge en bättre insikt i hur det faktiskt går till att förbereda sig inför ett orkesterprojekt, både för andra musiker och för människor som inte har så stor inblick i musikvärlden, men också för mig själv. Jag vet fortfarande inte hur jag på bästa sätt ska lära in en stämma. Jag utvecklas på det området hela tiden genom nya tips från både dirigenter och instrumentallärare. Genom att studera mig själv kan jag förhoppningsvis få reda på hur jag kan lära in ny musik på ett effektivare sätt än nu.

På alla konserthus runt om i världen läggs det ner massor med arbete inför konserter som publiken aldrig vet om, de får bara en häftig musikupplevelse där och då. Jag tror att de som lyssnar på konserter skulle kunna uppskatta den ännu mer om de insåg vilket arbete och hur många timmar som faktiskt ligger bakom framförandet. Jag vill veta hur mycket förberedelsetid som behöver läggas på instudering och hur den kan effektiviseras.

## 1.2 Problemformulering, syfte och forskningsfrågor

I början av ett orkesterprojekt känner jag själv att jag sitter väldigt still och koncentrerar mig väldigt mycket på mina egna noter. Jag lyssnar inte heller på vad andra instrument

runt omkring mig gör, vilket leder till att det låter dåligt och omusikaliskt när jag spelar. Det är ett problem som jag hoppas denna självstudie kan hjälpa mig att få en bättre insikt i. Jag vet också att jag lever mer in i musiken när jag kan musiken. Jag har då en uppfattning om vart musiken leder och vad de andra musikerna/stämmorna i orkestern spelar. Jag använder även hela kroppen till att spela och inte bara fingrarna för att trycka på klaffar i rätt ordning. Den uppfattning som jag efter alla repetitioner har fått om musiken runt omkring mig gör att det generellt låter väldigt mycket bättre om både mig och hela orkestern. Jag tycker dock att jag borde kunna leva mig in i musiken snabbare och inte bara spela de svarta prickarna på pappret de första gångerna jag spelar musiken. Frågan är bara hur jag ska göra det.

Det faktum att jag inte känner musiken i kroppen från början gör att min utvecklingskurva blir längre och inte får samma fart som hos någon som har musiken i kroppen i ett tidigare stadium. Jag vill kunna tolka ett verk och förstå kompositörens intentioner, såsom fras, betoning och känsla, mycket tidigare. Om jag studerar min egen lärprocess skulle jag kanske kunna identifiera de musikaliska problem som uppstår, på vilka sätt min kropp används i mitt spel och om mitt kroppsspråk tycks hjälpa eller hindra mig i mitt lärande att snabbt nå ett resultat. En sådan studie skulle kanske kunna ge mig svar på hur jag skulle kunna nå ett snabbare resultat rent musikaliskt i de stycken jag spelar. Jag vill i detta arbete studera mig själv under ett antal orkesterrepetitioner för att synliggöra om och hur mitt kroppsspråk möjliggör eller hindrar mitt lärande.

Med detta arbete hoppas jag kunna bidra till reflektioner över vilken betydelse kroppen kan ha i lärandet av ett nytt stycke och hur det är möjligt att tyda signaler i orkestern redan i ett tidigt stadium av instuderingen för att musiken därmed ska kunna låta bättre från början.

Syftet med detta arbete är att utforska en musikers kroppsspråk vid instuderingen av förstaflöjtstämman i Brahms andra symfoni.

1. Vilka kroppsliga resurser används och hur används de under lärandet av ett nytt musikstycke?
2. Hur förändras dessa kroppsliga resurser från lärprocessens början till dess slut?

## 2 Bakgrund

I detta kapitel presenteras relevanta termer inom musik och speltekniker, tidigare forskning inom området samt en redogörelse för det designteoretiska perspektiv som ligger till grund för detta arbete.

### 2.1 Termer inom området

Inom orkestermusiken finns det framför allt två termer som är relevanta och därmed viktiga att beskriva för att läsaren ska kunna förstå innehållet i föreliggande arbete. I musik pratas det ofta om fraser och frasering. Enligt Gereon Brodins (1975) *Musikordboken* är en fras en "naturligt avgränsad och meningsfull länk i en musikalisk tanke" (s. 71). En frasering däremot beskrivs som följande: "Frasering är det vid musikutförandet nödvändiga förtydligandet av frasindelningen och det därmed sammanhängande naturliga uttrycket, varigenom musiken först kan bli ett verkligt tonspråk" (s. 71). Dessa två begrepp är en stor del i musiken och dess händelseförlopp och de kan liknas vid språkets uppbyggnad och dess meningar (Sohlmans Musiklexikon, 1975). Nationalencyklopedin (2015) skriver följande om frasers prosodi inom det talade språket: "Förutom pauser används längd- och betoningmönster (dvs. rytm) och intonation för att gruppera och avgränsa olika delar av yttrandet (frasering)." Som ett exempel på dessa begrepp kan tänkas att prosodin blir viktig för att skapa flöde och riktning i talade meningar. Jag ser det som rimligt att överföra denna beskrivning av prosodi till musiken där fraseringen är meningen som behöver riktning.

### 2.2 Tidigare forskning inom området

Holecek (1996) har skrivit om kroppen och hur den medverkar i gitarrspel i sin studie *För musikens skull. Studier i interpretativ gitarrspelteknik från tidsperioden ca 1800- ca1930 med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder*. Musikern går, enligt Holecek, igenom fyra olika faser i sin gestaltningsprocess. Det första som händer är att musikern kartlägger stycket och identifierar form, innehåll och ser var svåra passager finns i musiken. Steg två är musikerns övning där hen löser tekniska och även musikaliska svårigheter. Tredje steget är sammansättningen av stycket där delarna blir till den helhet som är stycket. Sista och fjärde steget i gestaltningsprocessen är framförandet av musiken. Det är då mötet mellan musikern och lyssnaren sker. Det Holecek här har beskrivit ser jag som en bra utgångspunkt för hur ett musikaliskt arbete med ett musikstycke kan se ut. Dessa fraser skulle även kunna appliceras på de kroppsliga resurserna och hur de utvecklas under samma process.

I studien *Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör* av Sandberg Jurström (2009) beskrivs hur körledare använder olika handlingsrepertoarer för att kommunicera intentioner och idéer med den musik som övas och framförs. Den pantomimiska handlingsrepertoaren beskrivs här ligga till grund för körledarnas användande av ljudlösa, kroppsliga teckensystem för att illustrera musiken. Denna handlingsrepertoar är alltså ett ljudlöst, dramatiserande och föreställande hjälpmedel för körledarna att med sina armar, händer och blickar tillsammans med andra kroppsrörelser utföra gestaltningar av musiken. I orkesterspel skulle detta kunna innebära att musikerna använder sig av ljudlösa tecken, såsom blickar, kropp och armar för att visa musikaliska uttryck när de spelar. Sandberg Jurström beskriver även en performativ handlingsrepertoar som skapar musikalisk mening genom användandet av olika auditiva teckensystem som illustrationer för att

bygga musiken. Även här skulle ett exempel kunna vara att musikerna formar auditiva gester i musiken genom att använda sitt instrument.

Jane Davidson (2012) beskriver i sin artikel *Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies* hur en flöjtist och en klarinettist i sitt duettspel använder sina instrument för att visa varandra vart frasen går och hur de kan samspela. Eftersom de spelar kan de inte använda verbal kommunikation utan måste använda kroppsspråket och dess tecken för att visa vad de vill i musiken. Davidson beskriver även att pianister använder sitt huvud, armar, händer och torso<sup>1</sup> för att uttrycka musiken de spelar.

Davidson (2012) beskriver också en ackompanjatör och en sångare som tillsammans musicerar i en icke-verbal situation. Sångaren beskrivs använda sig av fingerknäpp för att bestämma ett tempo, men använder också huvudnickningar och armrörelser för att visa en ingång till musikperiodens början och avslut. Det visade sig att medmusikanterna tyckte att dessa gester var avgörande för att få ett så bra framträdande som möjligt. I samma artikel beskriver Davidson även en annan studie där kroppsspråket hos två musiker som spelar tillsammans i en duett förändras under deras repetitionsperiod. Den ena musikern, som till en början rörde sig mycket, minskade sina rörelser under repetitionernas gång, medan den andra musikern började röra sig mer. Slutresultatet visade då att musikerna anpassade sig efter varandras rörelsemönster för att till slut röra sig som en person, tillsammans.

I boken *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* beskriver Sofia Dahl et al. (2010) i kapitlet *Gestures in Performance* att träblåsares gester i musik inte är lika utforskade som till exempel violinisters och pianisters gester. De skriver dock att eftersom blåsinstrumentalister är bundna till sitt instrument via munstycken eller rörblad blir instrumentet som en förlängning av kroppen. Detta medför att så fort musikern lyfter på huvudet eller armarna följer instrumentet med och förstärker den visuella gesten. Dahl et al. skriver också hur en sektion i en orkester kan spela och röra sig unisont. Som exempel nämns stråksektionen som kan spela med samma stråkföring och vid en specifik del i musikstycket röra sig framåt gemensamt. Musikerna använder sig alltså inte bara av en gemensam stråkföring för att frambringa samma toner, utan ibland även en gemensamt formad kroppsgestik tillsammans med de andra musikerna. Den musikaliska gestiken verkar uppenbara sig i både ljud och gestik.

Eftersom många instrumentalister har sina instrument i händerna kan de inte visa samma sorts tecken som andra musiker. De använder istället sin mimik och/eller huvud tillsammans med kroppen för att gestikulera och visa riktning i musiken. Dessa gester kan användas för att relatera till det omedelbara sammanhanget i musiken och används ofta för att styra framförandet åt ett visst håll (Dahl et al., 2010). Ett exempel på detta skulle kunna vara om en instrumentalist vill visa en frasering som drivs framåt i musiken. Musikern i fråga kan då använda sin egen kropp i en drivande rörelse genom att luta sig framåt.

---

<sup>1</sup> Torso: Itailenska för bål. Används som benämning på figurstatyer utan huvud, armar och ben (NE.se).



Ovanstående forskningsresultat om bland annat musikers användning av kroppsspråk ser jag som relevanta att ta del av då jag i mitt arbete vill studera kroppsspråket i orkesterspel.

## **2.3 Teoretiska perspektiv**

Under denna rubrik presenteras det designteoretiska perspektivets syn på kommunikation och lärande. Med tanke på mina forskningsfrågor om vilka kroppsliga resurser som används vid lärandet av ett nytt musikstycke, ser jag detta perspektiv som mycket intressant.

### **2.3.1 Tecken och teckensystem**

För att kunna dela upplevelser med varandra har människan genom historien skapat och använt signaler. Signalerna har omvandlats till att kallas tecken som kategoriserats in i system där tecknen har en relation till varandra och formar då tillsammans ett teckensystem, till exempel som noter i en skala eller pulsslåg i taktarter. I människors kommunikation används teckensystem som meningsskapande resurser (Kempe & West, 2010).

Teckensystem är den svenska översättningen av det engelska ordet "modes". Människan har skapat dessa teckens mening genom olika sociala sammanhang där de används (Selander & Kress, 2010). Teckensystem, eller semiotiska resurser, såsom gester, föremål och symboler är alltså exempel på tecken som inte betyder något stående för sig själva, utan de får betydelse när de används i ett specifikt sammanhang. Som exempel på detta kan nämnas att en not utan sitt notsystem endast är en tidsangivelse för hur lång noten ska spelas eller sjungas. Sätts noten in i notsystemet har den inte längre endast en betydelse, den kan då också visa tonhöjd.

I en meningsskapande process är gester, blickar och kroppslig positionering lika viktig som verbal kommunikation. Ansiktsuttryck och ögonbrynsrörelser är även det gester som kan läggas till i kroppens kommunikation med andra (Ekström, 2010).

Teckensystem kan kombineras och kompletteras varandra i olika situationer och blir då multimodala (Kempe & West, 2010). Musikerna kan till exempel använda inandning, blicken, höja instrumentet eller hålla den gemensamma pulsen i musiken genom att stampa foten i golvet (Kempe & West, 2010).

### **2.3.2 Kunskapsrepresentation**

Ett symboliskt system, vilket kan kallas för en kunskapsrepresentation, står för en illustration som representerar infallsvinklar av ett fenomen. Representationen är tänkt att hjälpa till i en situation då ingen tidigare erfarenhet finns kring det valda fenomenet och för att skapa en överblick. Det skulle exempelvis kunna vara bilder på blommor, faktarutor om en stad eller en karta (Kempe & West, 2010). En kunskapsrepresentation inom musiken är notskrift. Inom instrumentalundervisningen står, enligt Kempe och West, notstället ofta i centrum under lektionerna. Musik kan då lätt ses som en fast mall som inte får rubbas för den som lär sig spela utifrån en notbild. Den erfarna musikern uppfattar en notbild helt annorlunda från en nybörjare. Ett exempel inom musiken skulle här kunna vara att betoningarna som i exempelvis en fyrtakt finns på 1 och 3 inte framgår i en notbild vid första anblicken. Den erfarna musikern spelar oftast per automatik längre första och tredje slag i takten, som traditionen är inom klassisk musik.

Lärande genom gehör kan på så vis, enligt Kempe och West, ge en snabbare utveckling till var betoningarna finns eftersom notbildens reducerade information oftast inte finns.

### **2.3.3 Transformation och transformationsprocesser**

Meningsskapande är en nödvändig process sett ur det designteoretiska perspektivet. Beroende på intresset och de kommunikativa motiven hos teckenskaparen sätts tecknen ihop till meningsfulla helheter. Både teckenskaparen och teckenmottagaren ses som aktiva deltagare i den meningskapande processen. Innan ett tecken får en mening måste den som ska lära sig tecknen transformera dem. När det gäller musikundervisning behöver eleven tolka notbilden och sedan transformera den till sitt instrument för att få en musikalisk gestaltning av det eleven har förstått av den notbild som ska spelas upp för läraren (Kempe & West, 2010).

Det designteoretiska perspektivets syn på transformation har sin utgångspunkt i att det finns många olika slags tolkningar av de budskap som iscensätts. Den som iscensätter till exempel en bild eller en film, ser olika delar i sitt budskap som centrala och viktiga beroende på vilket uppmärksamhetsfokus som är aktuellt. Den deltagande person som i sin tur ska ta emot, transformera och tolka bilden eller filmen kan rimligtvis se sina egna viktiga budskap, som utgår från hans personliga intresse och tidigare erfarenhet (Selander & Kress, 2010).

### **2.3.4 Lärande och kommunikation**

Selander (2010) skriver att "ett designteoretiskt perspektiv fokuserar lärande som ett uttryck för en ökad kapacitet att använda etablerade uppsättningar tecken, i olika medier, inom en kunskapsdomän" (s. 43).

Semiotiska resurser används ofta tillsammans och skapar då en ensemble av resurser som visar olika varianter av meningskapande. Kempe och West (2010) menar att en lärare exempelvis kan visa bilder, musik, text, gestik, mimik med mera för att skapa förutsättningar för lärande. Läraren väljer även var fokus ska ligga för eleverna. Eleverna kan då, utifrån de val som läraren ger dem, själva välja vad som passar just deras lärande. I denna studie skulle detta kunna översättas till att jag som musiker använder olika resurser för mitt eget lärande genom till exempel noter, kroppen, gestik och mimik. Selander och Kress (2010) anser att ett designteoretiskt lärande med utgångspunkt i multimodalitet, teckenskapande och kommunikation även kan ses som en aktivitet där det gäller att lära sig till exempel musik, språk eller idrott. Lärandet sker då i en ständig pågående process.

Ekström (2010) skriver att kroppen lär sig ett hantverk genom att arbeta med verktyg på precisa sätt och att kroppslig kommunikation är minst lika viktig som den verbala kommunikationen. Genom att använda gester i olika sammanhang kan budskap understrykas och förmedlas. Ekström beskriver också hur olika kroppar tillsammans kommunicerar tillhörighet och inställning till personer i omgivningen. Ett exempel på detta skulle kunna vara att en konsertmästare<sup>2</sup> antagligen rör sig annorlunda när hen spelar till skillnad mot en tubaist, beroende på vad de två olika instrumentalisterna har för roll när de spelar och vad som kan vara brukligt inom traditionen för instrumentet.

---

<sup>2</sup> Konsertmästare: Fungerar som en ledare för hela orkestern och fungerar även som en förmedlare mellan dirigenten och orkestern.

## **3 Metodkapitel**

I detta kapitel presenteras studiens metod. Det redogörs också för urvalet av dokumenterade situationer och händelser, studiens genomförande samt dess tillförlitlighet och giltighet.

### **3.1 Metodologi**

I detta avsnitt presenteras studiens två valda forskningsmetoder, videoinspelning och loggboksskrivning.

#### **3.1.1 Ljud- och videoobservation**

Jag har valt att genomföra denna studie med videoinspelning. Videoinspelning som forskningsmetod är relevant då studien har fokus på kroppsspråk och gester. Här nedan beskriver jag vad metoden innebär med både dess för- och nackdelar.

Det finns två stora fördelar med ljud- och videoinspelningar, skriver Bjørndal (2005). Den främsta fördelen med denna typ av inspelningar är att kunna konservera dem. Ögonblick i observationen skulle lätt kunna glömmas bort på grund av vårt begränsade minne, men vid inspelningar av dem finns de kvar och kan ses upprepade gånger. Detaljrikedomen är den andra fördelen då videoinspelningar ger stora möjligheter att se fler detaljer ju fler gånger som inspelningen ses eller lyssnas på. Det går också att se eller höra klippet fler gånger med olika fokus. Vidare menar Bjørndal att en videoobservation kan ge stor självkänedom och bli likt en spegelbild sedd ur andra människors perspektiv. Det ges här möjlighet till att vara sin egen observatör och att se på sig själv ur andra människors perspektiv och med en viss kritisk distans, vilket kan väcka nya tankar. En videoinspelning kan, enligt Bjørndal, registrera både verbal och icke-verbal kommunikation, vilket inte en bandspelare kan göra. Komplex kommunikation blir genom videon lättare att analysera och förstå.

Det finns också negativa aspekter på video- och ljudinspelningar. I den kultur vi lever i idag är det lätt att tro att det som sker på en inspelning är verkligheten. Detta är dock fel, menar Bjørndal (2005), då en inspelning av detta slag endast är en representation som aldrig kan bli en kopia av verkligheten. Vidare skriver Bjørndal att inspelningen blir påverkad av var mikrofonen är placerad i rummet eftersom den tar upp vissa ljud mer än andra. Bilden går också att manipulera. Det går även att se en helhetsbild av människors interaktion med varandra, utan att se ansiktsuttryck, men också zooma in bilden till att fokusera på ett ansikte och dess mimik, vilket gör att resten av händelserna i rummet går förlorade. Detta gör också att placeringen av kameran är av största vikt. Bjørndal menar att i en pedagogisk situation handlar det om vilket fokus och perspektiv som ska framhävas i bilden.

#### **3.1.2 Loggbok**

Loggboken är det lättaste sättet att föra dokumentation över olika observationer. Den går att likna vid en dagbok där reflektioner av en situation skrivs ner. Genom loggboken går det också att få en djupare förståelse av det som har hänt. Bjørndal (2005) menar att det är lättare att uttrycka sina känslor i en loggbok, då det går att välja om det endast är skrivaren själv som ska läsa den och det inte finns några utomstående som kommer att bedöma reflektionerna som har skrivits.

Det finns olika typer av loggböcker. Den som verkar vara den mest vanliga formen är att strukturen i den endast skiljer på olika tidpunkter och händelser. Bjørndal (2005) menar att det finns både positiva och negativa sidor med en så kallad ostrukturerad loggbok. Det positiva är att den som skriver loggboken är öppen för att upptäcka saker som innan kunde ha varit lite omedvetna och dolda. Nackdelen är att det är krävande att läsa den eftersom det gärna blir mycket ostrukturerad text och att den är tidskrävande att gå igenom.

Det finns också strukturerade loggböcker, vilket Bjørndal (2005) förespråkar. Ett exempel är den konfluenta loggboken som struktureras i teman utifrån tankar, kroppsliga reaktioner och känslor. Den ger en grund för att kunna skilja på kognitiva<sup>3</sup>, kroppsliga och affektiva processer samt hjälpa loggboksskrivaren att bli mer medveten om dessa processer och att kunna bearbeta och sortera olika erfarenheter. Ett annat exempel på loggbok är den metakognitiva. Där är huvudfokus på att den som skriver loggboken ska kunna se hur denne lär sig, alltså att reflektera över lärprocessen (Bjørndal, 2005).

I denna studie har jag valt att använda mig av en ostrukturerad loggbok. Den har fungerat som en slags dagbok där jag har beskrivit känslor och uppfattningar efter repetitioner, övningspass och så vidare.

## **3.2 Metod och design av studien**

### **3.2.1 Val av metod**

Då min teoretiska utgångspunkt utgörs av ett designteoretiskt perspektiv med avsikt att studera mina gester och rörelser i orkesterspel har jag valt att använda mig av videoinspelningar som metod. Videoinspelningar ger mig större möjligheter att kunna titta på olika sekvenser flera gånger och med olika perspektiv som fokus.

Jag har också valt att föra loggbok efter varje övningspass och repetition för att ge en kompletterande bild av de tillfällen som filmats eller då jag har övat själv. Loggboken ger mig möjlighet att fokusera på känslor och upplevelser under repetitionerna och reflektioner över hur mycket eller lite jag upplever mig ha musiken i kroppen.

### **3.2.2 Val av dokumenterade situationer**

I denna studie ligger fokus på att studera de kroppsliga resurser som används från början av en lärprocess till dess slut och hur de används när jag lär mig spela ett nytt musikstycke. Det musikstycke jag ville studera mig själv i var sista satsen av Brahms andra symfoni som ingick i Musikhögskolans Ingesunds Symfoniorkestrets höstprojekt år 2014. Orkesterrepetitionerna pågick under perioden 28/8 – 22/11. De var utspridda under höstterminen och avslutades sedan med en hel veckas repetitioner. Jag valde att dokumentera den allra första repetitionen, en stämrepetition, en orkesterrepetition från mitten av perioden och sista genomspelningsen av orkesterverket innan det var dags för konsert. Genom att filma olika perioder från lärprocessen var avsikten att kunna se en utveckling i användandet av de olika kroppsresurserna.

---

<sup>3</sup> Kognitiva: Egen notering; tankemässig

### 3.2.3 Genomförande av dokumentationen

I min dokumentation har jag dels använt mig av en videokamera som går att låna på Musikhögskolan Ingesund, dels även min mobiltelefon. Vid planerade repetitioner har jag använt Ingesunds kamera för att få en så bra bild som möjligt, eftersom jag då filmade från ett större avstånd. I övningsrummet har mobiltelefonens videofunktion räckt till då det endast har varit jag själv och ljudet från min tvärflöjt som har dokumenterats. Vid repetitionerna med hela orkestern valde jag att placera kameran snett framifrån på min högra sida, sett från mitt perspektiv, dels för att få med mitt ansikte och kunna följa min mimik, men också för att kunna se min kroppsgestik. I orkestern sitter alla musiker ner och gärna tätt ihop för att kunna höra varandra bättre, vilket medför att gestik i sidled i princip är omöjligt. Kameravinkeln snett framifrån gör därför att min gestik syns tydligare då sannolikheten att jag använder mina resurser fram och tillbaka är större än att jag använder dem i sidled. De flesta situationer som jag har dokumenterat är dirigenten närvarande och leder orkestern, vilket kan ge stor kontrast till de situationer där hen inte är med och leder. Det är alltså både lärarledda och icke lärarledda situationer som är filmade. En videodokumentation från början av repetitionsveckan gick tyvärr förlorad då minneskortet inte gick att öppna i en dator.

Loggboken har jag fört i ett kollegieblock och den består av mina känslor och uppfattningar av hur repetitionerna gick. Jag har valt att skriva i den efter varje gång jag har övat eller repeterat.

### 3.2.4 Bearbetning och analys av dokumentationen

Jag valde i mina bearbetningar och analyser att fokusera på fyra olika delar i musiken av Brahms andra symfonis fjärde sats: den första insatsen, ett *largamente* där musiken är väldigt romantisk, ett solo för träblåssektionen och det sista pampiga avslutet på hela satsen. Därefter valde jag att transkribera dessa sekvenser och sätta in dem i ett dokument för att på ett överskådligt sätt kunna se på lärprocessen och utvecklingen av kroppens resurser. De kroppsliga resurser som framträdde under dessa inspelningar var överkroppen, andning, fötter, armar och instrumentet som fungerade som en förlängning av kroppen. I analysen av dessa resurser framträdde olika mönster som rörliga resurser och stillasittande resurser.

För att inte störa repetitionsarbetet för mycket för dirigenten blev videofilmerna väldigt långa. Varje orkesterrepetition var ungefär 90 minuter långa. Jag har därför valt ut små sekvenser av dessa långa filmer, fokuserat på det som händer där och även letat efter liknande situationer i de olika sekvenserna. Dessa utvalda delar är väldigt olika i både känsla och frasering och gav därför en bra nyanserad bild för att studera den kroppsliga gestiken. Loggboken har varit till stor hjälp i valet av sekvenser i videofilmerna, då jag i mina anteckningar har kunnat läsa mina tankar och reflektioner om specifika partier i repetitionerna.

### 3.2.5 Etiska överväganden samt studiens tillförlitlighet och giltighet

Då denna studie är en självobservation har jag endast studerat mig själv och min egen lärprocess, vilket gör att ingen annan person i videoinspelningarna av repetitioner nämns eller observeras. Innan inspelningarna frågade jag både dirigenten och de medverkande i orkestern om alla var bekväma med att finnas med på mina observationer och jag förklarade då också tydligt att det endast var jag och eventuellt handledaren som skulle se videoklippen.

I studien har jag använt videoinspelningar och loggbok för att, som Bjørndal (2005) skriver, kunna konservera ögonblick som minnet inte kan uppfatta under en observation. Personen som observeras och observerar är jag själv och det kan därför tänkas att jag inte är objektiv i samma utsträckning som om någon annan hade observerat mig eller om jag hade observerat någon annan. Dock vet jag själv, när jag studerar videoinspelningarna, vad det var som hände och vad jag kände i vissa situationer och det kan ingen annan kan ha tillgång till. Detta ger denna studie en personlig prägel som inte går att finna i observationer gjorda av utomstående.

Som Johansson och Svedner (2010) skriver är reliabiliteten aldrig perfekt i praktiken. Observatören kan se ur olika synvinklar på det insamlade materialet beroende på var dennes uppmärksamhetsfokus finns för tillfället. I denna studie har materialet spelats in med samma sorts videokamera varje gång. Kameran har varit uppställd på ett stativ på ungefär samma position varje gång och filmat stora delar av repetitionsarbetet. Det är viktigt att betänka att videoinspelningarna endast har spelat in stora delar av repetitionsarbetet, inte allt. Detta beror främst på minneskortens storlek och att det var svårt för mig att välja ut vilka ställen som kameran skulle startas på då jag själv blev observerad och inte ville störa dirigentens arbete. Det som är positivt i denna bemärkelse är att det finns mycket material att studera som annars kunde ha gått förlorat om jag endast hade valt ut några delar av fjärde satsen och inte hela satsen.

## 4 Resultat

I detta kapitel presenteras resultatet av analysen av de transkriberade videoinspelningarna från repetitionerna av fjärde satsen i Brahms andra symfoni. De teman som tas upp handlar om kroppen som rörlig resurs och kroppen som stillasittande resurs. I texterna inkluderas även den förändringsprocess som sker i användandet av dessa kroppsliga resurser.

### 4.1 Kroppen som rörlig resurs

I detta avsnitt riktas fokus mot den rörliga kroppen och hur de olika kroppsdelarna används mer aktivt under lärprocessen av fjärde och sista satsen i Brahms andra symfoni. De olika kroppsliga resurserna består av överkroppen, andningen, armar och axlar, fötterna, rösten och den förlängda kroppen i form av ett instrument, som i detta fall är tvärflöjt.

#### 4.1.1 Överkroppen

Under analyserna av videofilmerna syns det att överkroppen har en framträdande roll i musiken. Den fungerar som en pulshållare, men också som en resurs för att leda fraserna dit de ska.

Vid nedåtgående rörelser i stämman som spelas märks det att kroppen ofta lutar sig framåt. I delen *largamente* i fjärde satsen av Brahms andra symfoni, syns det tydligt att jag rör mig framåt i en kortare nedåtgående rörelse för att



Figur 1. Kortare nedåtgående rörelse i delen *largamente* (Brahms, 1877, s. 8).

sedan rätta upp kroppen när stämmans melodi går upp igen. I alla de videoinspelningar som har gjorts av denna del i musiken rör jag kroppen på detta sätt. Jag ser det inte som att detta har något med pulsen att göra, utan snarare ett sätt att känna hur fraseringen i musiken uttrycks. Vid en framåtrörelse i frasen kan det därför tyckas naturligt att böja sig framåt. Samma sorts framåtlutande gestik syns i den första flöjtsatsen på satsen. Där leder jag frasen framåt, och håller på så vis uppe tempot genom att luta mig framåt under fjärdedelarna och sedan luta mig tillbaka på åttondelarna. Det verkar som att jag anser att det finns en överhängande risk att åttondelarna kommer att gå för fort och kännas stressade om jag fortsätter driva på dem något. Troligen är det av den anledningen jag lutar mig tillbaka lite och på så sätt ser till att de spelas lugnare. Genom hela lärprocessen av stycket har jag på detta ställe rört mig likadant, dock något mer medvetet i slutet av processen. Det skulle nog kunna beskrivas som att rörelsen blir koreograferad av mig själv över tid, som att när jag har upprepat samma mönster tillräckligt många gånger blir det ett muskulärt minne.

En tredje nedåtgående rörelse i första flöjtens stämma är vid bokstav N, takterna 325-327, där ett soloparti för

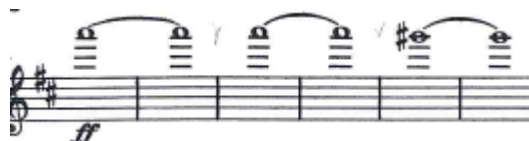


Figur 2. Åttondelsfigurer uppåt med en nedåtgående skala (Brahms, 1877, s. 11).

träblåssektionen börjar. Under dessa tre takter, som visas i figur 2, har jag rört mig olika under processens gång. Jag har i dessa takter inte varit lika konsekvent med mina rörelser som i mitt tidigare spel. I början av lärprocessen lutar jag mig framåt i den uppåtgående rörelsen och bakåt i den nedåtgående skalan, medan jag gjorde tvärt om mot slutet av processen. Då lutade jag mig alltså framåt på den nedåtgående skalans

rörelse. Detta tror jag har att göra med att jag över tid tydligare kunde urskilja frasens riktning och hur den kunde spelas och därför anpassade min gestik i överkroppen till stämmans melodiska rörelse.

Vad som också märks tydligt är när överkroppen endast används för att hålla pulsen. I videoobservationen syns det tydligt hur kroppen och huvudet fungerar som pulshållare vid långa toner. Kroppen är då den resurs som indikerar underdelningen<sup>4</sup> i den spelade tonen. Underdelningen i långa toner är central just för att det inte går att höra någon puls i tonerna på samma sätt som vid figurer med kortare notvärden. Figur 3 visar hur notbilden ser ut i slutet av den studerade satsen. Om det inte finns några andra instrument som spelar på pulsslagen eller med andra underdelade rytmer går det inte att utläsa hur långa noterna ska vara, annat än genom vetenskapen om vilken puls som varit tidigare. I denna figur visar videospelningarna att jag antingen har gungat med hela överkroppen eller nickat med huvudet på dessa så kallade tysta pulsslager som inte spelas.



Figur 3. Noter utan direkt underdelning ur Brahms andra symfoni, fjärde sats (Brahms, 1877, s. 12).

#### 4.1.2 Andning

I detta avsnitt tar jag upp andningen och hur den påverkar mitt spel av musiken. Andningen kan i denna process ses som både ett hinder och en tillgång.

##### *Andningen som hinder*

Under bearbetningarna av det inspelade materialet upptäckte jag att andningen fick en stor plats i början av lärprocessen. Jag fick då verkligen känna på att andningen är den nödvändighet som alla blåsinstrumentalister behöver behärska för att få ljud i sitt instrument. Trots att jag vet att luftströmmen från läpparna färdas utanför flöjten innan den bryts mot borte kanten på blåshålet där ljudet bildas, lyckades jag inte alltid behärska denna teknik.

Bland annat märks det tydligt i långa åttondelsfigurer och speciellt i den figuren som finns i slutet av sista satsen. Åttondelspassagen är noterad i ett högt läge



Figur 4. Åttondelsfras i slutet av fjärde satsen i Brahms andra symfoni (Brahms, 1877, s. 12).

och är väldigt lång, vilket medför att det måste finnas mycket luft för att alla toner ska höras. Den första instinkten tycks vara att jag tar ett djupt andetag för att kunna spela hela frasen ut. I en videospelning från en stämrepetition med de andra flöjtisterna i början av lärprocessen syns det hur jag på detta ställe andas in djupt och ljudligt, börjar spela men spelar fel och fortsätter sen en takt efter detta tillsammans med de andra flöjtisterna. Under tiden höjer jag något på ögonbrynen, som i förvåning över att det inte gick att spela hela vägen. Det verkar som att jag tar in alldeles för mycket luft, sparar på

<sup>4</sup> Underdelning: Egen anmärkning; ett mindre rytmiskt värde som i tanken eller kroppen används för att lokalisera längden på ett längre värde.



den och sen disponerar alldeles för lite av den, vilket resulterar i att det finns mycket luft kvar i min kropp som måste få komma ut. Jag ville helt enkelt för mycket.

#### *Andningen som tillgång*

I den sista inspelade videon, som också räknas som slutresultatet av lärprocessen, syns det hur jag inte alls tar in lika mycket luft. Jag sitter stilla under samma åttondelsfras och rör mig först efteråt. Jag tycks i denna del av processen ha en bättre kontroll på min andning på grund av att jag endast tar in så pass mycket luft i lungorna som behövs på kortare tid och för att jag disponerar den luften på ett bättre sätt. Dessutom sitter jag stilla och låter på så vis luftflödet få arbeta själv istället för att störa den genom att röra mig.

Dessa två olika tider, början och slutet av lärprocessen ger en stor inblick i att resurser som behövs för att uttrycka musik och känsla ibland kan bli för stora och istället vara i vägen. Andningen och luften blev här till en början ett hinder på grund av att det enda jag såg i notbilden var en lång fras med många toner som är noterade i ett lite obekvämt läge. Det ändrades under lärprocessens gång och i slutet lät jag luften få arbeta själv istället för att överarbeta den och hjälpa till i onödan.

#### **4.1.3 Fötterna**

Min erfarenhet är att fotstamp är ett bra hjälpmedel för att kunna hålla takten men inom den klassiska musikvärlden har jag erfarit att det ibland vara något av en ful sak att göra. Jag har lärt mig att musiken och dess puls ska finnas inuti kroppen och att det inte är estetiskt tilltalande att stampa med foten. Dock såg jag fotstamp som en väldigt bra resurs att använda sig av.

När jag studerade mitt inspelade material märkte jag att jag till en början tippade lite med tårna i golvet för att känna pulsen, men ju längre lärprocessen pågår minskar detta beteende. Dock gäller detta mest på de lärarledda orkesterrepetitionerna. På den film där endast flöjtsektionen repeterar sitter jag och stampar takten i princip hela tiden. Anledningen till detta beteende är, menar jag, att det inte finns någon lärare eller dirigent i rummet, vilket betyder att det inte finns någon eller något som håller pulsen åt mig. Det var i detta fall mitt eget ansvar att se till att pulsen hölls lika genom stycket och att den fortgick hela tiden. Vid repetitionerna med hela orkestern och dirigenten innebar mitt minskade fotstamp inte att jag slappnade av och lät andra personer hålla pulsen. Snarare blev det ett kollektivt ansvar både för orkestermedlemmarna och för dirigenten, där jag blev en del av uppgiften att se till att musiken fortsatte och inte stannade av.

Att fötterna blir ganska viktiga i mindre sammanhang, speciellt vid långa toner där pulsen inte syns, märks tydligt i de videoinspelade stämrepetitionerna. Jag vet att alla stämmor i en orkester är beroende av varandra och att det oftast är någon som har underdelningen i sin stämman, men under stämrepetitionerna var det tydligt att dessa stämmor fattades. Stampa takten i detta sammanhang blev därför en otroligt viktig resurs vid de långa tonerna då de tysta pulsslagen var tvungna att kännas i kroppen och i foten, utan att höras.

#### **4.1.4 Rösten**

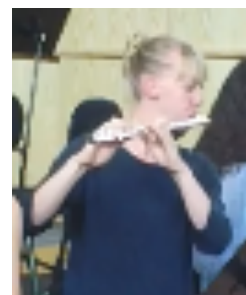
Rösten var i denna process inte involverad i själva spelet, utan snarare en resurs för att lära sig rytmer som sedan skulle spelas. Rösten användes också mest tillsammans med

andra resurser som fotstamp, metronom och klapp på låret. Dessa andra hjälpmedel användes för att hålla puls åt rösten, som i en sekvens av svåra rytmer fungerade som mitt instrument. I videosekvensen ser jag att jag talsjungar en svår passage i musiken. Genom att talsjunga tar jag helt enkelt bort en resurs, i detta fall flöjten, som här ansågs stora lärandet. Det är lätt att tänka mycket på klang, fingerteknik och att jag måste blåsa när jag övar rytmer med mitt instrument, men genom att lägga det åt sidan och talsjunga kunde jag ha fullt fokus på att rytmerna skulle spelas rätt. Därefter blev det lättare att ta upp instrumentet igen och spela rätt rytm. Rösten utgjorde på så sätt en grundläggande resurs i lärandet. Rösten som resurs blev därför väldigt viktig i mitt lärande.

#### 4.1.5 Armar

Det är alltid svårt att bestämma om det i första hand är den av armarna hållna tvärflöjten som styr spelet eller om det är armarna, som håller i tvärflöjten, som styr flöjten och spelet. Armarna i denna studie behandlas som att de följer tvärflöjten då denna måste följa huvudets rörelser för att ljud ska skapas. Det är viktigt att flöjten ligger stadigt mot hakpartiet för att luften ska kunna träffa flöjtens blåshål korrekt.

Armarna, och även axlarna, är resurser som gärna följer andningen. Vid inandning åker armarna och axlarna upp en aning och vid utandning faller de ner igen. Dessa resurser är dock svåra att bestämma vad de tillför eller motverkar i spelet. På allt inspelat material i denna studie syns det tydligt att armarna inte gör några större rörelser. Armarna håller sig i samma hängande ställning från instrumentet genom hela det inspelade materialet. De följer smidigt med flöjtens rörelser upp och ner samt fram och tillbaka. Armarna kan här ses som en stadig resurs som inte ändras alls under lärprocessen. De finns där som ett stöd och hjälper mig som flöjtist att känna mig säker genom att alltid göra samma sak, då ett invariant muskelminne bidrar till att de hamnar i samma position varje gång instrumentet tas upp. Som flöjtist kunde jag alltså alltid lita på att mitt kroppsliga minne visste hur jag skulle hålla mina armar och axlar och därmed känna en stabilitet och säkerhet i det.



Figur 5. Bild från inspelning där jag håller upp flöjten.

#### 4.1.6 Instrumentet som en förlängning av kroppen

Tvärflöjten fungerar i denna studie som en förlängning av kroppen. Med hjälp av armarna hålls den uppe och dess munstycke ligger stadigt på hakan. Om jag väljer att vrida på huvudet måste flöjten följa med i samma rörelse för att inte tappa kontakten med munnen. Detsamma gäller armarna. Därför kan det, som tidigare nämnts, vara en svårighet att bestämma om det är flöjten eller armarna som bestämmer rörelsen.

Tvärflöjten har i början av denna lärprocess inte någon större betydelse och används därför inte som en resurs i lärandet. Den finns till som en förmedlare av ljudet och tonerna som står på notpapperet. Efter några repetitioner märks det dock hur flöjten fungerar lite som en pulshållande och frasledande resurs. I ett avsnitt i



*largamente* finns det fyra takter där träblåssektionen och stråksektionen byter

Figur 6. Fyra takter ur fjärde satsens *largamente* i Brahms andra symfoni där tvärflöjten används som en pulshållande resurs (Brahms, 1877, s. 8).

funktion med varandra. Träblåssektionen spelar först åttondelsfiguren för att sedan göra markeringar i två takter. Stråksektionen spelar då tvärtom med markeringar först och åttondelsfigur sen. Det som händer i just dessa takter är att de två olika sektionerna ska komplettera varandra. Det är alltså viktigt att känna pulsen för att kunna ha rätt tajming<sup>5</sup> ihop med resten av orkestermedlemmarna. Tvärflöjten fungerar i denna del av stycket som en resurs för att hålla pulsen. Till en början är det kroppen som rör sig i takt med musiken, enligt de transkriptioner jag har gjort på videomaterialet, men efter några repetitioner är det tvärflöjten som står i fokus när det gäller pulsen. Flöjten används genom att föras uppåt i små rörelser på taktslag 1 och 3. Anledningen till att tvärflöjten höjs uppåt kan vara att frasen leder framåt, alltså drivs framåt av sin egen melodiska riktning. Om flöjten istället hade stannat till på pulsslagen 1 och 3 skulle den ha kunnat "tappats" neråt. Musiken i detta skede var dock tvungen att gå vidare för att åttondelarna skulle få löpa obehindrat framåt och inte bli hindrade av för tunga markeringar, vilket gjorde att flöjten blev min drivande resurs.

## 4.2 Kroppen som stillasittande resurs

Under denna lärprocess har jag märkt att stillasittande spel också är en kroppslig resurs som kan ses som central. Att sitta still i detta fall betyder inte samma sak som att inte röra sig. Det betyder snarare att välja var kroppen ska arbeta eller inte och var resurserna ska ha mest fokus under olika delar av musiken. Mina kroppsliga rörelser har under den långa åttondelsrörelsen förändrats under processens gång. Till en början satt jag och gungade fram och tillbaka på varannan takt och försökte medvetet följa med i frasens rörelser och styra den framåt för att hålla pulsen, mycket på grund av att frasen är så lång och inte skulle stanna av. Precis som jag upptäckte med andningen blev både frasen och musiken bättre av att jag lämnade dem ifred genom att sitta still och låta fingrarna röra sig. Den rörliga kroppsliga resursen blev då överflödigt och helt enkelt i vägen, och ändrades då till en stillasittande resurs.

Jag upptäckte också att det finns olika sätt att sitta still på. Till en början satt jag still för att jag inte kunde musiken och inte kände någon puls i kroppen, vilket inte är samma sak som att medvetet bestämma att endast låta en liten del av kroppen användas som resurs. Jag upptäckte att stilla kroppsresurser också kan användas när något annat i musiken är viktigare än jag själv. Utifrån den erfarenhet jag har fått från tidigare orkesterprojekt vet jag att långa toner oftast är ointressanta eftersom de inte utgör en melodi. Jag har helt enkelt lärt mig att släppa fram mer viktiga stämmor då jag har långa toner och att ta för mig när jag vet att jag har melodi. Den sista videoinspelningen visar tydligt hur jag sätter mig still på långa toner och på så sätt lämnar över de melodiösa stämmorna till de övriga i orkestern. På mer melodiösa partier rör jag mig mer.

Under tiden jag har studerat det inspelade materialet och läst loggboken har jag också märkt att jag på vissa ställen har rört mig väldigt mycket under vissa repetitioner och använt kroppsresurserna väldigt mycket. Detta kan tänkas vara på grund av min medvetenhet om att kameran spelar in och att jag vill visa mina kroppsresurser tydligt. Dock har jag under repetitionerna märkt att jag har rört mig mindre och mindre. Detta kan bero på att jag under repetitionerna har insett att kroppens resurser och rörelser får

---

<sup>5</sup> Tajming: God samordning i tiden. (saol.se) Egen notering: God samordning av noter för att de ska hamna på rätt plats i förhållande till puls för att ge en rytm dess karaktär. Tajming kan också ses som samtidighet mellan instrumentalister inom en ensemble.

en annan betydelse om jag inte använder dem frekvent. Genom att känna efter var resurserna ska användas blir det inte ett statiskt rörelsemönster som endast markerar pulsen, utan en medveten kroppslig användning av rörelser som hjälper och förstärker musiken på olika sätt.

### **4.3 Sammanfattning**

I detta resultatkapitel har beskrivits hur jag använder mig av mina kroppsliga resurser i orkesterspel. Till stor del har det varit överkroppen som hjälpt till att hålla puls och även leda fraserna framåt. I överkroppen sitter även lungorna som tar in luften som ska blåsas ut i instrumentet och på så vis skapa ljud. Denna luft har jag lärt mig disponera och använda på rätt sätt genom att medvetet göra olika val för att musiken ska kunna förmedlas. Pulshållande resurser förutom överkroppen är mina fötter som kan kombineras tillsammans med min röst för att skapa en bra förutsättning för mitt lärande. Genom att jag talsjunger rytmer i nya musikstycken innan jag tar upp flöjten och spelar dem kan jag effektivisera övningen. På så sätt behöver jag inte tänka på teknik och exakta toner just då, utan kan dela upp lärandet i mindre delar för att sedan sätta ihop dem.

Armarna och tvärflöjten har visat sig höra ihop då det ena inte kan utesluta det andra. Flöjten blir dock mer central i denna studie då den används mer som resurs än armarna, som snarare fungerar som en stödjande resurs då de hålls positionerade på samma avslappnade sätt genom hela studiens gång. Tvärflöjten fungerar som en förlängning av kroppen, just för att luften måste strömma genom den för att skapa ljud. Den används som pulshållande och som frasleydande resurs, framför allt då musiken inte kan stanna av utan måste gå vidare.

I studien har synliggjorts hur en stillasittande resurs kan användas som hjälp lika mycket som en rörlig resurs för lärande. Medvetenhet kring att veta var rörliga resurser ska sättas in och däremellan våga stanna upp och låta andra resurser arbeta har spelat en viktig roll. Dock får det inte förväxlas med att inte känna musikens puls i kroppen, vilket snarare kan ses som ett stjälpande musikbeteende.

## 5 Diskussion

I detta kapitel diskuteras resultatet i relation till den litteratur som har presenterats. I diskussionen förs resonemang kring olika kroppsliga resursers betydelse inom orkesterspel och hur de kan medvetandegöras. Därefter tar jag upp mina egna reflektioner om instudering och kroppsgestikens betydelse för framtida undervisning, samt fortsatta forsknings- och utvecklingsarbeten inom ämnet kroppslig gestik i orkesterspel.

### 5.1 Resultatdiskussion

#### 5.1.1 Processen av lärande

Under arbetet med att lära mig fjärde satsen av Brahms andra symfoni tog jag hjälp av rösten för att lära in en svår rytm. Jag lämnade flöjten utanför först genom att endast talsjunga rytmerna. Holecek (1996) har beskrivit en gestaltningsprocess med fyra steg: musikern kartlägger stycket, övar på tekniska och musikaliska svårigheter, sätter ihop delarna till en helhet och slutligen framförs stycket. Om denna beskrivning av Holeceks gestaltningsprocess översätts till denna studie kan det ses som att jag genom att identifiera takterna med svårigheter i rytmen har gått igenom steg ett. Steg två är sedan att öva på dessa svåra takter med hjälp av talsången. Helheten blir steg tre då jag även spelade dessa rytmer som en del för sig och fick med rätt tonhöjd och fingerteknik på tvärflöjten. Steg fyra skulle då kunna vara att spela dessa takter ihop med orkestern. Genom att dessa steg i gestaltningsprocessen blir medvetandegjorda skulle det kunna vara möjligt för musiker att minska tiden för instudering av ett stycke. Ett annat sätt som förklarar processen att lära in en ny notbild är utifrån begreppet transformation. Kempe och West (2010) beskriver transformationsprocessen utifrån att en elev tolkar en notbild, för över den till sitt instrument och sedan spelar upp musiken för läraren. På liknande sätt kan min process beskrivas. Jag tolkar notbilden med hjälp av att talsjunga rytmerna och transformerar sedan den kunskapen till mitt instrument. Efter det transformerar jag även själva notbilden till mitt flöjtspel, gör en musikalisk tolkning av notbilden och förmedlar sedan musiken till en eventuell åhörare.

#### 5.1.2 Användning av resurser

Den ljudande resursen talsång kan även ses som en performativ handlingsrepertoar. Detta är en handlingsrepertoar som i Sandberg Jurströms (2009) studie beskrivs som auditiv. Sandberg Jurström redogör för hur körledare kan ta hjälp av ljudande resurser och illustrationer, såsom exempelvis sång, i en gestaltning av ett stycke. Talsången, som används i min studie är i allra högsta grad auditiv då lärandet sker genom att skapa ljud som till det närmaste kan beskrivas som just sång för att uttrycka gestaltningen av rytmerna.

Sandberg Jurström (2009) beskriver också en pantomimisk handlingsrepertoar som grundar sig i ljudlösa resurser som används för att illustrera och gestalta musiken. Körledarna får med hjälp av sina kroppsliga resurser ett medel för att kunna dramatisera musiken. De kroppsliga resurserna i form av armar, händer och kroppsrörelser ses som starka hjälpmedel inom denna ljudlösa handlingsrepertoar. I min studie är överkroppen en central del som rör sig framåt och bakåt ihop med musiken. Genom att jag lutar överkroppen framåt i nedåtgående rörelser för att följa musiken rörelser framåt kan sägas att jag använder en pantomimisk handlingsrepertoar

för att gestalta musiken. Jag använder även överkroppen som en resurs för att inte spela för fort genom att luta mig bakåt, vilket ger en något bromsande effekt som hjälp för att hålla tillbaka musikens rörelse. Överkroppen kan i denna studie sålunda ses som involverad i en pantomimisk handlingsrepertoar då den både gestaltar och fungerar som ett hjälpmedel för att förmedla musiken. Även Dahl et al. (2010) beskriver hur kropps rörelser hos instrumentalister blir en viktig del i att visa musiken, då de oftast håller i sina instrument med händerna och därför inte kan använda dessa som en gestaltande resurs i samma utsträckning som exempelvis en sångare eller dirigent. Inom det designteoretiska perspektivet används blickar, ansiktsuttryck och kroppspositionering för att förmedla en icke verbal kommunikation. Dessa gester i en meningsskapande process är enligt Ekström (2010) lika viktiga som verbal kommunikation. I min studie är det överkroppens positionering som är tydligast. Den visar exempelvis hur jag spelar fraser och vart dessa frasers riktning är på väg. Detta icke verbala uttryck och kommunikationsätt inom orkesterspel blir för mig väldigt viktigt då jag kan visa för andra var min riktning finns eftersom jag inte kan uttala det verbalt.

En gemensam puls är en viktig del i musiken. För att få ett så bra framträdande som möjligt krävs det att alla i ensemblen är överens om ett tempo som de kan utgå ifrån. En sångare kan till exempel använda fingerknäppningar för att visa puls för sina medmusikanter, men också för att visa musikperioders början och slut (Dahl et al., 2010). Även huvudnickningar och armrörelser kan bli avgörande i framförandet. I föreliggande studie har fötterna haft en pulshållande roll som kan jämföras med fingerknäppningar. Fötterna är mest tydliga vid stämrepetition med de andra flöjtisterna, då de fungerar som en pulshållande resurs. Då finns inte alla orkesterns stämmor med som kan ha den underdelning som blir viktig i till exempel långa toner, vilket gör att fötterna hjälper den inre pulsen att bli tydligare och mer utåtriktad. Även instrumentet kan i denna studie ses som en pulshållande resurs som liknar fingerknäpp. I det avsnitt i musiken där träblåssektionen och stråksektionen byts av i sina roller med markeringar och åttondelsrörelse (se figur 6) fungerar tvärflöjten som ett hjälpmedel för att hålla pulsen i markeringarna. Kempe och West (2010) skriver om olika kroppsliga rörelser som kan användas för att hålla den gemensamma pulsen i musiken, däribland att stampa foten i golvet. Den resurs som foten representerar i denna studie skulle i något annat sammanhang kanske ha en annan betydelse. Det är alltså viktigt att foten i detta fall har en meningsskapande roll som pulshållande resurs för att inte bli en resurs som hämmar det musikaliska skapandet.

Långa toner blir betydelselösa då det inte finns någon puls. De behöver en underdelning för att musikerna ska kunna veta hur länge just den tonen ska hållas. De långa tonerna utan puls skulle kunna ses som tecken som, stående för sig själva, inte betyder någonting, men i det teckensystem som notsystemet utgör blir de en del av ett sammanhang. Genom olika sociala sammanhang har människan genom tiderna skapat teckensystem för att kategorisera olika tecken i relation till varandra och skapa förståelse (Selander & Kress, 2010). Denna studie skulle då kunna visa att genom att använda olika kroppsliga resurser som hjälpmedel kan ensamma tecken, i form av noter, sättas samman med andra tecken, exempelvis en puls, och därmed ge dem den mening som hjälper en hel orkester till samspel. Även den fot som håller pulsen saknar betydelse utanför sitt sammanhang. Genom att koppla samman fotens puls med det

socialt skapade teckensystemet som musiken kan tänkas vara, blir den en resurs som är viktig och meningsskapande.

Kempe och West (2010) skriver om de kunskapsrepresentationer som äldre och mer erfarna musiker använder när de utifrån en notbild spelar med uttryck som inte står i notbilden, exempelvis fraseringar, dynamik, tyngd på vissa toner och så vidare. Det kan vara en stor skillnad gentemot en nybörjare som inte ser denna så kallade dolda information och därmed spelar alla noter utan vare sig frasering eller dynamik. Den mer erfarna musikern använder sig i detta fall av en kunskapsrepresentation som inte nybörjaren känner till. Detta är något som kan utnyttjas för lärande. Genom att en lärare kan spela ett stycke före och låta eleven lyssna på betoningar, frasering och så vidare, kan eleven snappa upp dessa saker och härma läraren för att utvecklas och lära sig den så kallade dolda kunskap som finns i notbilden.

### 5.1.3 Gemensamma rörelsemönster

Davidson (2012) beskriver två musiker som har anpassat sina rörelsemönster till varandra. Den som rörde sig mycket minskade sina rörelser och den som rörde sig lite började röra sig mer och på så vis möttes de på mitten och fick ett gemensamt rörelsemönster. Dahl et al. (2010) skriver också om gemensamma rörelser där stråkmusiker inte bara har samma stråkföring för att kunna spela samma notbild, utan även rör sig likadant i vissa partier av musiken för att få samma frasering. Detta är två väldigt viktiga aspekter att tänka på i denna studie där kroppsgestiken är i fokus. Figur 4 visar på den långa åttondelrörelsen i musiken som gjorde att jag under instuderingen blev mer och mer stillasittande för att inte störa musiken och fingertekniken. Detta kan ses som en medveten anpassad rörelsegestik från min sida, på liknande sätt som de båda musikerna som Davidson (2012) skriver om. Denna anpassade gestik blir lika viktig som att rörelser läggs till för att ge musiken drivkraft. Det gemensamma rörelsemönstret har i denna studie inte blivit lika aktuellt med tanke på att det är en självobservation, men det är ändå viktigt att tänka på varför en rörelse görs på vissa ställen. Den beskrivna stråksektionen i Dahl et al. (2010) har antagligen ljudlöst kommit fram till att en gemensamt formad framåtriktad rörelse borde visa frasen. Detsamma visar resultatet i denna studie då jag har anpassat en kroppslig rörelse till musikens frasering för att den ska nå fram till publiken. Ekström (2010) skriver om att samverkan tillsammans med andra kroppar kommunicerar tillhörighet och inställningar till personer i omgivningen. Inom orkesterspel är det viktigt att alla har en gemensam puls och kan röra sig tillsammans inom den för att kunna spela ihop. Det som är brukligt i en orkester är att konsertmästaren är länken mellan dirigenten och orkestern. Detta medför ofta också att konsertmästaren illustrerar musiken med sitt instrument mer än andra musiker gör. Som ett exempel på hur olika brukliga rörelsemönster kan se ut i en orkester kan tubaisten nämnas. Det är det instrument som oftast har de lägsta tonerna i en orkester och utgör den musikaliska grunden för intonationen<sup>6</sup> som resten av orkestern ska stå på. Detta gör att tubaisten kanske inte är direkt lämpad till att sitta och röra sig allt för mycket och eventuellt skapa instabilitet för intonationen i övriga orkestern. Dock behöver hen inte sitta helt stilla, för det finns fortfarande en puls att förhålla sig till, men hen kanske inte har möjlighet eller anledning att röra sig lika mycket som konsertmästaren som oftast har melodi och snabbare notvärden. Detta exempel kan kopplas till min studie då inspelningarna visar att jag i vissa partier av stycket sitter mer

---

<sup>6</sup> Intonation är att sätta en ton i rätt tonhöjd i förhållande till andra (Wikipedia, 2015).

stilla än annars. Det kan då tänkas att jag anpassar mina rörelser beroende på vad jag har för roll inom musiken. Har jag en lång ton som är en del i ett ackord så spelas den med mindre rörelse än om jag har en melodislinga likt träblåssolot som figur 2 visar då jag rör mig mer. Ekström (2010) skriver att budskap kan förmedlas och understrykas i olika sammanhang genom användandet av gester. I min studie kan kommunikationen med gester visa i sig hur jag överlämnar de melodiosa partierna mellan exempelvis stråksektionen och träblåssektionen som figur 6 visar.

## 5.2 Egna reflektioner

Under studiens arbetsprocess har jag märkt att jag har börjat reflektera över min övning mer och mer. Den har blivit mer effektiv och jag har lärt mig nya moment mycket snabbare genom att studera min egen lärprocess. Jag tror att det finns mycket att hämta i självobservationer, även om de inte behöver vara lika grundliga som denna studie. Det är inte så svårt att sätta upp en filmkamera som filmar en själv vid övning, spel i ensemble eller i orkester. Så varför gör vi det inte oftare? Kanske för att det tar tid från den tänkta övningen, det är ännu ett moment att tänka på när vi ska öva. Jag tror själv att jag i framtiden kommer att ta vara på den kunskap jag har fått genom att studera mig själv. Det kommer antagligen bli mer naturligt för mig att sätta upp en kamera när jag övar eller undervisar, för jag vet vad jag ska titta efter för att lära mig något nytt om mig själv. Jag ser detta arbete som ett stort hjälpmedel för att kunna tolka musik i framtiden och bli mer effektiv i övningen.

Under orkesterrepetitionerna har jag blivit mer medveten om mitt kroppsmönster och mina rörelser. Efter varje repetition har jag funderat över vad jag kände, vad jag gjorde och hur/om jag rörde mig. Bara genom att tänka på dessa saker tror jag har hjälpt mig att känna samhörighet med resten av orkestern och deras rörelser. En orkester blir som en stor organism som alla strävar efter samma sak, som exempelvis att fraserna ska låta bra. Övningen i orkestern är på många sätt som att öva själv eftersom det är vissa musikaliska svårigheter som måste få en betydelse och ett innehåll. Vi måste komma överens om hur vi ska spela olika melodier och måste då prova oss fram tillsammans och inse att "jaha, så spelar cellostämman, då kan jag spela såhär för att det ska låta sammanhängande". Orkesterspel tror jag är minst lika utvecklande som att stå själv och öva i ett rum, det är bara lite annorlunda när det gäller antalet personer i rummet. Det är framför allt ett sätt att lära sig samarbeta.

## 5.3 Arbetets betydelse

Med tanke på att jag själv nu är mer medveten om både min övningsprocess och mitt rörelsemönster tror jag att det kommer att påverka min framtida undervisning. Genom att jag själv vet vad som kan effektivisera en lärprocess kan jag hjälpa eleverna att se detta och kunna ge dem konkreta tips på vad övning är och hur det är möjligt att öva. Jag kommer antagligen börja prata med mina elever tidigt om hur de kan röra sig till musik och att det inte är något fel i att röra sig. Genom detta arbete tror jag också att andra musiklärare kan få en inblick i orkesterspel och hur rörelser kan påverka musiken, förhoppningsvis även i orkestrar för yngre barn och ungdomar. Jag hoppas också att musiker kan ta del av detta arbete och börja reflektera över vad det är de gör när de spelar. Det är nuvarande aktiva musiker som inspirerar ungdomar till att spela och när de ser sin förebild uttrycka sig kan de förhoppningsvis hitta inspiration för sitt eget spel. På detta sätt kan jag också lära mig nya saker, oavsett viken nivå jag spelar på. Så länge jag själv har en förebild kan jag se upp till den och försöka efterlikna hans spel.



#### **5.4 Fortsatta forsknings- och utvecklingsarbeten**

Kroppens resurser är något som ofta hamnar i skymundan vid orkesterspel inom skolvärlden. Fokus finns oftast på att eleverna ska lära sig noterna, men det spelar inte så stor roll hur. Det är inte förrän jag började på Ingesund som någon dirigent eller ledare har pratat om att kroppens rörelser kan hjälpa till vid lärande. Mitt arbete kan på så sätt ge en ny bild för någon annan musiker som inte heller har kommit fram till sin egen strategi att lära in en stämma än. För gemene man kan det vara intressant att få en liten inblick i musikervärlden. Detta gör också att jag i framtiden kommer att vilja stå utanför lärandeprocessen själv och istället se på andra. Hur fungerar en orkesters rörelser? Är det någon skillnad beroende på vilken nivå den ligger på? Har olika orkestrar samma mönster? I det kommande examensarbetet hoppas jag kunna få svar på dessa frågor som nu kommit upp under denna studie. Då vill jag fördjupa arbetet för att skapa en förståelse för varför rörelser både kan hjälpa och stjälpa i orkesterspel. Jag hoppas också att detta arbete kommer att skapa en större nyfikenhet hos den som läser och kanske ge inspiration till mer arbete och forskning om kroppsgestik i orkesterspel.

## Referenser

- Bjørndal, C.R.P. (2005). *Det värderande ögat: observation, utvärdering och utveckling i undervisning och handledning*. (1. uppl.) Stockholm: Liber.
- Brodin, G. (1975). *Musikordboken*. (3., utök. och omarb. uppl.) Stockholm: Forum.
- Dahl, S et. al. (2010). Gestures in Performance. I R.I, Godøy & M, Leman, M. (red.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning* (s. 36-68). New York: Routledge.
- Ekström, A. (2010). Kroppsligt lärande i slöjdundervisning. I A, Rostvall & S, Selander (red.). *Design för lärande*. (s. 69-81). (2. uppl.) Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Holecek, J. (1996). *För musikens skull: studier i interpretativ gitarrspelteknik från tidsperioden ca 1800-ca 1930, med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder*. (Doktorsavhandling). Göteborg: Göteborgs universitet.
- Johansson, B. & Svedner, P.O. (2010). *Examensarbetet i lärarutbildningen*. (5. uppl.) Uppsala: Kunskapsföretaget.
- Kempe, A. & West, T. (2010). *Design för lärande i musik*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Nationalencyklopedin. (2015). *Prosodi*. Hämtad 2015-04-16, från <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/prosodi#frasens-prosodi>
- Nationalencyklopedin. (2015). *Torso*. Hämtad 2015-04-15, från <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/torso>
- Sandberg Jurström, R. (2009). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar: en socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. (Doktorsavhandling). Göteborg: Art Monitor.
- Selander, S (2010). Tecken för lärande – tecken på lärande. Ett designteoretiskt perspektiv. I A, Rostvall & S, Selander (red.) *Design för lärande*. (s. 28-44). (2. uppl.) Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Selander, S. & Kress, G.R. (2010). *Design för lärande: ett multimodalt perspektiv*. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag.
- Svenska Akademien. (2015). *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket*. Hämtad 2015-03-27, från [http://www.svenskaakademien.se/svenska\\_spraket/svenska\\_akademiens\\_ordlista/aol\\_pa\\_natet/ordlista](http://www.svenskaakademien.se/svenska_spraket/svenska_akademiens_ordlista/aol_pa_natet/ordlista)
- Åstrand, H. (red.) (1975). *Campra-Fue 2. I Sohlmans musiklexikon*. (2. Uppl.) Stockholm: Sohlmans Förlag AB.

Wikipedia. (2015). *Intonation (music)*. Hämtad 2015-04-01, från [http://sv.wikipedia.org/wiki/Intonation\\_%28musik%29](http://sv.wikipedia.org/wiki/Intonation_%28musik%29)

Noter i arbetet:

Brahms, J., Pascall, R. & Struck, M. (2008[2001]). *Symphonie Nr. 2, D-dur, op. 73*  
*Symphony no. 2 in D major*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

## **Bilaga**

Som bilaga finns här en länk till imslp.org där både partitur och flöjtstämman i sin helhet finns att hämta vid intresse.

[http://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.2,\\_Op.73\\_%28Brahms,\\_Johannes%29](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.2,_Op.73_%28Brahms,_Johannes%29)