



ORNAMENTIK I MUSIK FRÅN
SENBAROCKEN, KLASSICISMEN OCH
ROMANTIKEN I
PIANOUNDERVISNING

Examensarbete
Musikpedagogexamen
Vårterminen 2013
Poäng: 15 hp
Författare: Henrik Mattsson
Handledare: Per-Henrik
Holgerson

Abstract

Ornamentik i musik från senbarocken, klassicismen och romantiken i pianoundervisning

Syftet med den här uppsatsen är att få en fördjupad förståelse för hur pianopedagoger undervisar i ornamentik. Med ett hermeneutiskt perspektiv i enlighet med Patel & Davidsson (2011) och Westlund (2009) valdes kvalitativa intervjuer som metod. Fyra klassiskt inriktade pianopedagoger intervjuades. I bakgrunden hänvisas till frågor om interpretation och olika pedagogiska undervisningstraditioner, för att ge förståelse för hur pianopedagogen dels utför musiken och dels undervisar den. Ornamental praxis inom de tre stilperioderna senbarock, klassicism och romantik är representerad i den historiska bakgrunden, med exempel från kompositörerna Bach, Mozart och Chopin. Intervjufrågorna baserades på hur lärarna går tillväga i undervisningen av ornament. Informanterna fick allmänna frågor om ornamentik, frågor mer specificerade på undervisning samt frågor från musikexempel. Då intervjufrågorna analyserades uppstod tre teman som kan sammanfattas med ornamental interpretation, spelteknik och pedagogik. Dessa teman diskuteras sedan i relation till tidigare forskning inom interpretation och pedagogik samt till historiken inom ornamentik. Resultaten gav förståelse om ornament, att de ska vara en hjälp att förstärka musikens uttryck. Funktionen hos ornament kan vara melodisk, harmonisk, rytmisk eller till för att skapa en speciell klangfärg. Ornament ska spelas på pulsslaget som regel men ju längre fram i musikhistorien man kommer, desto fler undantag finns. Ornament börjar som regel uppifrån inom senbarocken. Så är det även i klassicismen men där finns undantag då de istället börjar på huvudtonen. Inom romantiken börjar de som regel oftare på huvudtonen. Resultaten gav även en större förståelse för pedagogiska frågor: vilka ornament som bör fokuseras på i undervisningen, övningsteknik av ornament, vilken repertoar som är lämplig vid undervisning av ornament samt hur förenkling av ornament i undervisningssituationen kan ske. Avslutningsvis diskuterades reflektioner över metod och idéer inför fortsatta studier.

Sökord: piano, ornament, drill, senbarocken, klassicismen, romantiken, undervisning.

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	7
1.1. Syfte och forskningsfrågor	8
1.2. Avgränsning	8
2. Bakgrund	9
2.1. Tidigare forskning	9
2.1.1. Interpretation	9
2.1.2. Pedagogik	10
2.2. Ornammentpresentation	11
2.2.1. Ornament som består av endast en not	11
2.2.2. Drill	12
2.2.3. Pralldrill.....	12
2.2.4. Mordent	12
2.2.5. Dubbelslag.....	12
2.3. Ornammentik inom klaverinstrument – Historik	13
2.3.1. Senbarocken	13
2.3.2. Ornammentik i musik av J. S. Bach	13
2.3.3. Klassicismen.....	15
2.3.4. Ornammentik i musik av W. A. Mozart	19
2.3.5. Romantiken	21
2.3.6. Ornammentik i musik av F. Chopin	23
2.4. Ornammentik inom klaverinstrument – Allmänna råd.....	24
2.4.1. Donington: Att förenkla komplexiteten i barockornament	24
2.4.2. C. P. E. Bach: Generella råd vid utförandet av ornament	25
2.5. Ornammentik inom klaverinstrument – Teknik	25
2.5.1. Övning av drillar	25
3. Metod	27
3.1. Intervju	27
3.2. Intervjufrågor	28
3.3. Etik	28
3.4. Informanterna	28
3.4.1. Intervjutid och några fakta om informanterna.....	28
3.5. Genomförande	29
3.6. Analys.....	30
4. Resultat.....	32
4.1. Ornammentteori och interpretation i pianoundervisningen.....	32
4.1.1. Ornammentik som musikalisk hjälp.....	32
4.1.2. Drillens funktion	32
4.1.3. Skillnader mellan olika tidsepoker, kompositörer och karaktärsdrag i kompositioner.....	33
4.1.4. Fri eller rytmiskt indelad drill	34
4.1.5. Ornammentik i musikexempel	34
4.2. Ornammentik och spelteknik i pianoundervisningen	36
4.2.1. Teknikövningar	36
4.3. Ornammentik och pedagogiska metoder	37
4.3.1. De viktigaste, vanligaste och första ornamenten i undervisningen	37
4.3.2. Introduktion av ornament i undervisningen	38
4.3.3. Val av repertoar	38
4.3.4. Förenkling av ornament för undervisningen	38

5. Diskussion	40
5.1. Resultat i relation till tidigare forskning	40
5.1.1. Ornamentteori och interpretation utifrån tidigare forskning (2.1.1.)	40
5.1.2. Ornamental spelteknik utifrån tidigare forskning (2.1.2.)	40
5.1.3. Aspekter på mästarlära och pedagogiska metoder (2.1.2.)	41
5.2. Resultat i relation till historiken	41
5.2.1. Ornamentteori och interpretation utifrån historiken (4.1.)	41
5.2.2. Ornamentik och spelteknik utifrån historiken (4.2.)	44
5.2.3. Ornamentik och pedagogiska metoder utifrån historiken (4.3.)	45
5.3. Reflektion över metod	48
5.4. För fortsatta studier	49
6. Litteraturförteckning	50
Bilagor	52
Bilaga 1: Marques des Agrements et leur signification	52
Bilaga 2: Intervjufrågor	53

1. Inledning

Som pianist och musiker har jag länge haft en stor förkärlek till konstmusik från tidsepokerna senbarocken, klassicismen, romantiken och impressionismen. Den musiken är så innehållsrik och det finns så stora möjligheter att förfina den. Men trots att jag spelat en hel del verk av varierande tonsättare från olika stilperioder och länder, kan jag ändå ibland uppleva svårigheter när det gäller att tolka musikens ornamentik, de utsmyckningar som ger musiken en extra finesse, det som kan göra en melodi ännu mer utsökt och skön att lyssna på. Som en naturlig följd har jag också i egenskap av lärare i pianospel upplevt liknande svårigheter då jag undervisar. Den här uppsatsen handlar uteslutande om konstmusik men det är viktigt att göra ett förtydligande här; då det i uppsatsen står skrivet om musik från den klassiska genren eller klassiskt inriktade pedagoger handlar det om konstmusik som en genre i motsats till populärmusik eller folkmusik.

Westergren (2004) skriver att intresset har ökat under de senare åren om hur äldre musik tolkas på ett stiltroget sätt. För att kunna presentera så autentiska tolkningar som möjligt har omfattande studier i flera perspektiv utförts för att komma de äldre musiktraditionerna närmare. Ju mer kunskap som erhålls på området, desto större är förhoppningen att kunna förstå musiken och därigenom komma närmare tidens anda.

Dart/Bengtsson (1964) förklarar att det i musiken är precis som med språk som vi talar; samma ord kan betyda olika saker beroende på vilket språk eller vilken tidsperiod det tillhör. Så har t.ex. ordet "far" en betydelse på svenska och en helt annan betydelse på engelska. Eller ett ord som förut hade en viss innebörd kan betyda en helt annan sak idag, fast det är samma språk och land. De noter som vi idag använder har en lång historia bakom sig, där de utvecklats på skilda sätt under olika tider och i olika länder. Så kunde en viss grupp noter betyda något speciellt i England under 1700-talet och något helt annat i Frankrike vid samma tid. I vår tid har vi blivit ganska bundna av vad som står i noterna då vi spelar musik från den klassiska genren, men så har det inte alltid varit. Redan på 1500-talet var det brukligt att skickligt utföra utsmyckningar av t.ex. madrigaler och motetter. J. S. Bach (1685-1750), G. F. Händel (1685-1759), J. P. Rameau (1683-1764) och andra barocktida kompositörer skrev om hur variationer skulle improviseras eller hur utsmyckningar i reprisomtagningar skulle utföras. De virtuoser som var verksamma under romantiken på 1800-talet använde tonsättarens nottext för att ge prov på sin egen fantasi och uppfinningsrikedom. Ofta gjordes variationer med utsmyckningar i reprisomtagningarna, och det ansågs att den musiker som inte gjorde det var mycket okunnig och fantasilös. De som hörde F. Liszt (1811-1886) och F. Chopin (1810-1849) kunde berätta hur elegant de varierade sin musik vid varje framträdande. Om Chopin berättas att hans bästa tonsättningar endast var ett eko av hans förmåga att improvisera. Ornamentiken började alltså som improvisation, men har under tidernas lopp utvecklats till detaljerade regelsystem och föreskrifter om hur de olika tecknen ska utföras.

Problemet är inte att det skrivits så lite om det här ämnet, utan att det finns en sådan mängd av olika tillvägagångssätt och tolkningar av hur de olika ornamenten skulle utföras. Därför har jag velat studera den historiska bakgrunden, vilken på ett sätt utgör råmaterialet för att en pianopedagog på ett systematiskt sätt ska kunna undervisa sina elever så de kan bli skickliga att utföra också den del av pianospelets ädla konst som handlar om ornamentik. För att få en större pedagogisk förståelse har jag intervjuat pianolärare. Vid intervjuerna har frågor som kan uppstå vid både utförandet och undervisningen av ornamentik behandlats, såsom när en utsmyckning ska börja uppifrån, och när den ska börja från huvudnoten, när den ska den börja innan huvudnotens pulsslåg och när den ska börja på pulsslaget.

1.1. Syfte och forskningsfrågor

Syftet med den här uppsatsen är att få en fördjupad förståelse för hur pianopedagoger undervisar i ornamentik.

För att kunna svara på ovanstående syfte har följande frågor ställts: ”Hur använder pianolärare ornamentteori i sin undervisning?” och ”Hur ser deras pedagogiska metoder ut då de undervisar i ornamentik?”

I detta arbete har musikhistorisk ornamentteori med några betydelsefulla kompositörers praxis för ornamentik central betydelse.

Ett förväntat resultat är att få en fördjupad förståelse om hur kunskap rörande ornamentik kan förstås och utföras. Detta genom att intervjua några utvalda pianolärare om hur de använder ornamentik i sitt musicerande och i sin undervisning.

1.2. Avgränsning

På grund av ämnets komplexitet och stora variation är den här uppsatsen avgränsad till ornamental praxis i de tre betydande epokerna senbarocken, klassicismen och romantiken, i en ornamentikstil som har både franska och italienska drag. Senbarocken behandlas med utgångspunkt i musiktraditionen hos J. S. Bach (1685-1750), klassicismen även hos W. A. Mozart (1756-1791) och romantiken hos F. Chopin (1810-1849). De tre kompositörerna är både typiska för respektive stilperiod och mycket spelade av dagens pianister. Hur musiken noteras kan ha stora likheter mellan olika instrumentgrupper, men då det finns skillnader fokuseras på pianot och de klaverinstrument som var pianots föregångare genom de specifika tidsperioderna. Avgränsningen är ytterligare specificerad på undervisningsmetodik när det gäller ornament. Några centrala ornamenttecken har studerats, samt allmänna råd hur utsmyckningarna utförs har sammanställts. Avgränsningen gäller också de klassiskt inriktade pianopedagoger som blev intervjuade. Efter att ha fått tips från lärare och medstudenter om intressanta pianolärare att intervjua kontaktades sju stycken, men endast fyra av dem blev intervjuade.

2. Bakgrund

Idag kan vi lyssna på många kompositioner och höra hur de varierande ornamenten genomförs, men vi får ingen förklaring genom att bara lyssna. En pedagog måste kunna redogöra och förklara för eleven varför saker utförs på ett visst sätt. Det här kapitlet får ses som ett bidrag till att andra pianopedagoger ska få del av bakgrundsinformation på ett översiktligt sätt.

De böcker, uppsatser och avhandlingar som är representerade i det här arbetet har blivit funna genom att söka på Internet och genom att besöka Statens Musikbibliotek där de erbjuder mycket god hjälp. Vissa skrifter har jag haft förut.

2.1. Tidigare forskning

En pianolärare behöver förståelse både för hur musiken utförs och hur den undervisas. Utifrån det behandlas frågor om interpretation och olika pedagogiska undervisningstraditioner här.

2.1.1. Interpretation

Pianisten Hans Pålsson (Stålhammar 2009) poängterar betydelsen av att som musiker respektera allt som en tonsättare har skrivit i sitt verk. Det kan vara anvisningar om tempo och dynamik, bågar och karaktärsbeteckningar, allt sådant ska utgöra utgångspunkten för tolkningen. Sedan är det viktigt att den som spelar förankrar musiken i sin egen känsla, intuition och erfarenhet, eftersom både känsla och erfarenhet går hand i hand med teknik och analys. Genom att läsa mycket litteratur om hur förhållanden var i miljöer under andra tidsepoker går det att göra sig en uppfattning och få en bättre förståelse om hur saker och ting var under en viss tid, även fast det ändå kan vara mycket svårt att förstå de tankegångar som människor hade då. Pålsson framhåller också vikten av att tänka på hur tonsättare från samma tid är olika individer med olika karaktärer.

”Det är också viktigt att som musiker komma ihåg att tonsättare från samma tid är olika individer och därmed representerar olika mänskliga karaktärer. På liknande sätt som uppfattningarna om dynamik och tonhöjd skiftar från Bachs tid till vår kan de också variera inom samma tidsperiod.” (Stålhammar 2009, s. 84)

Utan att närmare precisera vad han menar med uppfattningar om dynamik och tonhöjd, är det förståeligt att musikaliska uppfattningar skiftar både mellan olika personer likaväl som från en tid till en annan. Pålsson fortsätter att nämna om att en målning kunde upplevas på ett speciellt sätt för en person på 1600-talet, men den kan upplevas på ett helt annat sätt för en person som tittar på den idag. Att konst upplevs olika i olika tider anser han vara något av konstens storhet. Alla upplever konst utifrån sin egen erfarenhet, och sin bakgrund på sitt eget sätt, men det kan ändå vara intressant att känna till vissa detaljer, som att en hund på en målning betydde ”trofasthet” i ett visst historiskt sammanhang. På samma sätt kan det också vara givande för en musiker att lära sig en hel del från historiska källor, för att musiken ska få bli så genuin som möjligt. En musiker har som uppgift att förstå vilka intentioner kompositören hade, förankra verket i sig själv och ge det vidare genom sitt instrument genom att tolka musiken. Sedan tolkar också publiken det de hör utifrån sina egna erfarenheter och tankar. När ett musikverk förbereds kan det vara bra att tänka på att det finns olika tolkningsmöjligheter och även kunna uppleva dem. En musiker kan vid ett konserttillfälle bara använda sig av en möjlighet att tolka, men kan vid ett annat tillfälle pröva en annan klang, en annan klarhet och ett annat tempo i sitt spel. Mycket kanske beror på den egna sinnesstämningen just för tillfället eller olika rum och tider. En dag kan ett verk upplevas som något tragiskt men nästa dag kan det upplevas som en stark urkraft, kanske havets stormande. Varje upplevelse och varje tolkning är i sig unik. Där är det inte fråga om rätt och fel. För en musiker som spelar ett visst verk finns det dock ett rätt eller fel. Om Månskenssonatens första

sats spelas starkt och i ett mycket snabbt tempo görs det inte på det sätt som Beethoven menat, men det finns ändå en stor frihet hur graden av adagio eller pianissimo kan utföras. Ett verk som skrevs för länge sedan kan inte behandlas på samma sätt som när det skapades. Det upplevs annorlunda i en annan tid än då det skapades och det är svårt att riktigt veta vad som då låg bakom tonsättarens tankar. Som utgångspunkt måste den som ska gestalta verket utgå från den kunskap och bakgrundsinformation han eller hon har. Finns däremot ingen sådan blir det bara ”en tänkt föreställning om ett gestaltungsideal från en annan tid”. (ibid. s. 139). Då brister autenticiteten.

Stålhammar (2009) tar upp filosofen Márcia sá Cavalcante Schuback, som reflekterar i sin bok ”Lovtal till intet” att musikalisk interpretation påminner om läsning och tolkning av en skriven text. Då en text läses utgör förståelsen det mest centrala, inte i första hand förklaringen. Så är det också i musikalisk notation, men i ännu högre grad. Musik, t.ex. ett partitur förklaras inte, utan det tolkas. Läsning av noterad musik är direkt en tolkning. Det utgör ett hermeneutiskt synsätt. Hermeneutiken kan beskrivas som en tolkningslära, där den i detta fall försöker göra innebörden i ett verk tydlig. Där finns också samspelet mellan detalj och helhet. Utifrån delarna kan vi se helheten och utifrån den ser vi sedan detaljernas funktion i helheten.

Pålsson berättar i Stålhammar (2009) om hur han går tillväga då han övar in ett nytt stycke. Då studerar han den tid i vilket verket kom till, spelar igenom verket i långsamt tempo, kombinerar analys med läsning och spelning, ser på alla karaktärsbeteckningar, rytm, dynamik, dissonanser, upplösningar, spänningar, avspänningar och tekniska svårigheter som behöver lösas, för att få fram det musikaliska uttrycket.

”Efter hand börjar detaljerna succesivt fogas samman till en helhet. Fraser leder till block vilka i sin tur leder till en överblick över musikens form och struktur. Helhetsbilden kan sedan omvänt leda till en ökad förståelse för enskilda detaljer, vilken djupare mening och innebörd de har och hur de påverkar helhetsintrycket. Detta är ett hermeneutiskt förhållningssätt där tolkning, rent generellt, av mening och innebörd i olika företeelser samspekar med och leder till ett holistiskt perspektiv, som i sin tur leder tillbaka till större förståelse på detaljnivå.” (Stålhammar 2009, s. 88)

Sedan kan han öka tempot succesivt, och den musikaliska meningen växer fram mer och mer.

På samma sätt finns det också olika tolkningsmöjligheter för ornamentik, men i den här uppsatsen undersöks en del intressanta detaljer som kan göra helhetsbilden mer tydlig.

2.1.2. Pedagogik

I den här undersökningen utreds vissa ornamentala delar av den undervisningsmetodik som pianolärare har, men först något mer generellt om pianopedagogik. De klassiskt inriktade pianolärarna befinner sig i olika kulturella instrumentalundervisningstraditioner. Holgersson (2011) skriver om hur Mästarläran under lång tid funnits som undervisningsform. Unga musiker har genom århundraden blivit undervisade av en läromästare. Elias Herda (1674-1728) som på sin tid var en högt ansedd lärare undervisade Johann Sebastian Bach (1685-1750) i musik, som vandrade 30 mil för att få del av undervisningen. Idag söker sig också många musikerstudenter till lärare de anser är respekterade och skickliga musiker. Den högre musikutbildningens enskilda instrumentalundervisning vi har idag kan ses som den historiska traditionen av mästare – lärling-/gesällrelation. Skråtraditionen var en utbildning i två steg. Först från lärling till gesäll, sedan från gesäll till mästare. Utifrån ett historiskt perspektiv kan de studenter som blivit antagna vid en högre musikutbildning ses som gesäller, eftersom de efter ”hård konkurrens blivit godkända av mästare” (Holgersson, 2011, s. 8).

Musikutbildningen inom den västeuropeiska konstmusiken har över tid utvecklat två stora undervisningstraditioner. Hultberg (2006) kallar dem för den *praktisk-empiriska* metoden och

den *instrumental-tekniska* metoden. Än idag kan vi se spår av de två traditionerna i den högre musikutbildningen. I den praktisk-empiriska metoden, som var central fram till mitten av 1800-talet, fick nybörjareleven lära sig att imitera olika musikaliska motiv och passager efter gehör, genom att läraren först spelade och eleven fick se och lyssna. Först efter att passagera och motiven utökats fick eleven analysera musiken genom skriven notation. Mer och mer fick eleven sedan börja reflektera över sin tolkning utifrån de skrivna noterna. Läraren gav allt större frihet åt elevens egna idéer för sin tolkning så att eleven så småningom utvecklades till en alltmer självständig musiker. Eftersom det kostade mycket att trycka noter på den tiden trycktes inte onödiga tecken, utan bara sådana uttryck som avvek från de konventioner som var vanliga då. Om ingenting annat än noterna var tryckta eller skrivna för hand hade musikerna utrymme för tolkning inom ramen för sin tradition. Eleven fick analysera musiken noggrant och sedan tolka musiken, precis som det arbetssätt Franz Liszt (1811-1886) hade när han instuderade nya verk. Först analyserade han noga rytmiska och melodiska aspekter i notbilderna. Utifrån den analysen kunde han i tolkningsprocessen ändå ta sig friheten att förändra vissa detaljer som hade med melodi, harmoni och uttryck att göra. Där han uppfattade att den innebörd han upplevde i musiken bättre skulle komma till sin rätt med ett annat uttryck, där gjorde han ändringar. Utifrån den förtrogenhet han hade med konventioner för form och uttryck interpreterade han den noterade musiken och ”läste” på samma gång musiktraditionen. Den instrumental-tekniska metoden började utvecklas under 1830-talet då en ny tryckteknik utvecklades, vilket gjorde att tryckta noter blev mycket billigare att köpa. Då ersattes den gamla tidens gehörsövningar i stället med färdigtryckta noter. Det var en tid då mycket etyder för spelteknik och notläsningsövningar publicerades. Repertoarverk som innehöll interpretationer gjorda av framstående musiker gavs ut i olika utgåvor. Eleverna hade nu inte längre lika mycket utrymme att tolka musiken individuellt. Fokus i undervisningen var inte längre de musikaliska aspekterna utan det instrumentalkonstruktiva perspektivet blev viktigare. Ända sedan den instrumental-tekniska metoden började utbredas har den kritiserats. Kompositören Robert Schumann (1810-1856) framhöll att elevens speltekniska framsteg bara är ensidiga, om inte lärarna också hjälper eleverna att bli självständiga musiker. Nu för tiden förenar lärare däremot aspekter från den praktisk-empiriska och den instrumental-tekniska metoden på varierande sätt i sin undervisning. De är lärare som bemöter sina elever på ett sätt som ger dem ett personligt utrymme för utveckling av sin musikalitet. De kan visa hur anslag eller fingersättning kan inverka på klangen och därmed även ramen för det musikaliska uttrycket. De kan ta upp fysiska och ergonomiska perspektiv på musicerandet. Fast stor uppmärksamhet läggs på speltekniken relaterar de den till den musikaliska innebörden.

2.2. Ornamentpresentation

I resultatkapitlet (4.) framkommer vilka ornament som informanterna ansåg vara de viktigaste, vanligaste och första ornamenten i undervisningen. Här följer en presentation av de ornamenten.

2.2.1. Ornament som består av endast en not

Frederick Neumann (1978) skriver om fyra typer av ornament som består av endast en not. Här följer en kortfattad sammanställning av dem, som syftar till att ge en helhetsförståelse.

- De som föregår huvudnoten kallas förslag (uttalas fö’rslag), ty. Vorschlag



- De som kommer efter huvudnoten kallas efterslag, ty. Nachschlag



- En not som binder samman två huvudnoter kallas på tyska Zwischenschlag



- En not som ljuder samtidigt med sin huvudnot kallas på tyska Zusammenschlag



De fyra figurerna ovan är hämtade från Neumann (1978), s. 47.

2.2.2. Drill

Brodin (1975) ger en sammanfattning av vad en drill (~ , ~ , tr) är. Han skriver så här:

”Ornamental figur utförd genom snabb växling mellan huvudtonen och närmast högre ton; med eller utan ”efterslag”, berörande även närmast lägre ton... I stort sett efter 1800 har kompositörerna, då ej annat anges, avsett drill börjande med huvudnoten och (i allmänhet) slutande med efterslag. I de två föregående århundradenas musik är tolkningen av de olika, betydligt skiftande förkortningarna för d. ett mycket mer komplicerat kapitel. En genomgående regel är där emellertid att d. börjar på den *högre* bitonen, vilket sammanhänger med att denna ursprungligen hade en utpräglad karaktär av förhållning; d. innebar alltså att en expressiv dissonans flera gånger återtog innan den slutgiltigt upplöstes.” (Brodin 1975, s. 53)

Här kan vi se att drillen enligt honom började som regel på den högre bitonen under 1600- och 1700-talet, med andra ord under barocken och klassicismen, men efter 1800, alltså under romantiken, oftare på huvudtonen. Mer om de tre stilperioderna i kapitel 2.3.

2.2.3. Pralldrill

Pralldrill ~ är en ornamental figur, förslag bestående av huvudtonen och närmast högre ton, alltså en minimal drill:



(Brodin 1975, s. 182, Badura-Skoda 1962, s. 123)

2.2.4. Mordent

Mordent ~ är en ornamental figur, förslag bestående av huvudnoten och närmast lägre not.

Två former är a) kort ~ = ~ och b) lång ~ = ~
 (Brodin 1975, s. 143, Ferguson 1975, s. 120)

2.2.5. Dubbelslag

Dubbelslag ~ är en ornamental figur, omkretsande huvudnoten. I äldre musik vanligen utan, i nyare musik med huvudnoten i början. Dubbelslaget ”kan inleda eller avsluta huvudnoten, och skrivs då över eller efter densamma; alterationstecken över eller under d.-tecknet gäller respektive binoter”. (Brodin 1975, s. 54)

I äldre musik: (a) På noten ~ - ~ eller ~
 (b) Efter noten ~ - ~ eller ~

(Ferguson 1975, s. 120)

I nyare musik:



(Brown 2001, s. 736)

2.3. Ornamentik inom klaverinstrument – Historik

Att kategoriskt skriva vad som hörde till en viss stilperiod, såsom senbarocken, klassicismen och romantiken, är egentligen bara ett sätt att försöka förenkla verkligheten. Det finns inga skarpa gränser när en ny stilepok börjar och den förra slutar och de gick förstås in i varandra; men för att göra det svåra lite enklare sägs det uppskattningsvis att barockens tidsperiod var 1600-1750, klassicismen 1770-1830 och romantiken 1800-talet och lite in på 1900-talet. I det här kapitlet ges en historisk genomgång av centrala ornament från senbarocken fram till och med romantiken.

Materialet i det här kapitlet är sammanställt ur Bach, C. P. E. (1949), Donington (1975), Badura-Skoda (1962), Dart/Bengtsson (1964), Ferguson (1975), Ng (2001), Paderewski, Bronarski & Turczynski (1998) samt Törnblom (1995)

2.3.1. Senbarocken

Dart/Bengtsson (1964) skriver om hur Tyskland (inklusive Österrike) under 1600-talet på många sätt var starkt beroende av både Frankrike och Italien. Det beroendet förstärktes mot seklets slut. Impulserna från Italien berörde också importen av musiker, och den dominerade särskilt Sydtyskland och Wien. Under perioden 1680-1730 hade det franska inflytandet sin högkonjunktur, och framträdde tydligast i västra Tyskland.

Ng (2001) berättar om att det i Frankrike redan från början av 1600-talet hade funnits tecken för olika slags utsmyckningar i musiken, men ändå hade ingen förut sammanställt ornamenttecken på ett så systematiskt sätt som Jean Henry D'Anglebert (döpt 1629-1691) gjorde. ”Pièces de clavecin” som han skrev 1689 var på den tiden den mest omfattande och helt utvecklade ornamentförteckningen (Se bilaga 1).

2.3.2. Ornamentik i musik av J. S. Bach

Den förteckningen blev vida känd i Tyskland när Johann Sebastian Bach (1685-1750) kopierade den mellan 1709 och 1714. Ferguson (1975) skriver att J. S. Bach senare sammanställde en lista bestående av tretton tecken för olika slags ornament till hjälp för sin äldste son, Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), daterad 1720. Tillsammans med sju tillagda tecken förblev den praxis i norra och centrala Tyskland fram till mitten av 1700-talet. Här ges ett exempel hur ornamentiken skulle utföras enligt J. S. Bach :

”Förteckning” (eng. ”Explication”)

Från J. S. Bach’s ”Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach”, 1720




Förklaring av varierande tecken. Hur vissa ornament spelas elegant och smidigt.



(Ferguson 1975, s. 114)

Som en generell regel börjar de här ornamenten på slaget och spelas diatoniskt i den tonart som råder för tillfället. Antalet drilltoner beror på sammanhanget.


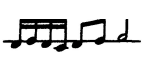
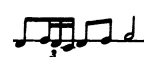
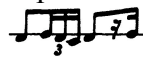
Den som spelar bör också tänka på de här punkterna när det gäller de individuella ornamenten ovan. (De olika punkternas numrering nedan motsvarar siffrorna i förteckningen ovan.) Endast punkt 1, 2 och 4 förklaras här.

1. Tecknen tr , tr och tr används alla för drillen (trillo) och är alla likvärdiga. Drillen börjar på noten ovanför, såvida det inte producerar ogrammatisk (eng. ungrammatical) harmoni, och dess längd beror snarare på kontexten än på det specifika tecknet som används. Förteckningen fastställer inte avslutningen av de enkla drillarna (1, och de som härleds ur den: 5, 6, 12 & 13), men det är uppenbart utifrån vad både Johann Joachim Quantz (1697-1773) och Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) skriver, att avslutningsnoter ibland krävs även när de inte är markerade. På så sätt kan



tolkas antingen  eller . C. P. E. Bach skriver att avslutningsnoter bör användas vid slutet av en drill på en lång ton, och på en kort när nästföljande ton är ett steg högre (men inte ett steg lägre). Ofta inkluderas avslutningsnoten i nottexten, t.ex. i en sådan här figur:  där de två sextondelsnoterna blir en del av ornamentet.



2. Mordenten (mordant) är inte nödvändigtvis förbehållen endast till tre noter. I vissa fall är det mer effektivt att öka antalet noter till  eller .

4. När tecknet för ett dubbelslag (cadence) befinner sig mellan två noter, bör dubbelslaget

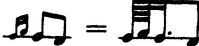


spelas efter huvudnoten, och utförs som det bäst passar sammanhanget. Så bör  tolkas som  eller  eller .

J. S. Bach använde också andra ornament som han inte tog med i sin "Förteckning". Här har några av dem tagits med, av de som Ferguson (1975) nedtecknat. Punkternas numrering 14, 16 och 20 är från Fergusons förteckning.

14. *Nachschläge*, efterslaget är ett av de få ornament hos Bach som föregår slaget. Om en passage i nedåtgående terser har appoggiaturor (förslag) på det här sättet:  ska appoggiaturorna spelas som *Nachschläge*, före slaget: .

16. *Schleifer*  bör tolkas så här: .

20. Den inverterade (eller övre) mordenten *Schneller* beskrivs av C. P. E. Bach år 1753 och F.


W. Marpurg (1718-1795) år 1755-56 så här:  = . Trots att den inte är nämnd i den "Förteckning" som J. S. Bach skrev är det sannolikt att denna tolkning (som börjar på huvudnoten i stället för på noten ovanför) ibland användes för tecknet ; t.ex. när det inte fanns tillräcklig tid att spela ens en kort drill. Likväl bör den som spelar vara försiktig att göra en vana av att använda den här tolkningen, eftersom den drill som börjar på noten ovanför är mycket mer stilenlig.

(Ferguson 1975, s. 115-117)



2.3.3. Klassicismen

Ferguson (1975) förklarar att det i musik under klassicismen inte alls förekommer lika många olika sorters ornament. Trots det är de ändå inte alltid lätta att tolka. Den klassicistiska ornamentiken härstammade i stort från C. P. E. Bachs praxis, som själv enligt Törnblom (1995) var en av företrädarna för den känslolösa stilen, vilken framträdde ca 1750-1780 och fick inflytande på klassicismen. Ferguson (1975) skriver vidare att W. A. Mozart var påverkad av södra Tysklands tradition, som exemplifieras i hans far Leopold Mozarts (1719-1787) *Versuch einer gründliche Violinschule*, 1756.

De ornament som förekommer mest under den tiden sammanfattas nedan i fem punkter av Ferguson (1975), tillsammans med hur de tolkas. I vissa av punkterna framkommer vad C. P. E. Bach (1949) och Donington (1975) har skrivit om dem också.



1. Drillen . I 1700-talets musik börjar drillen på slaget och börjar generellt på noten ovanför, åtminstone i teorin. I praktiken finns det undantag till regeln angående startnoten, vilket diskuteras senare.

Drillar föregås ofta av en eller flera smånoter. De bör spelas på slaget och inkluderas som en del av ornamentet.

Mer ofta än under 1600-talet är tecknet *tr* reserverat för långa drillar och  för korta, men den åtskillnaden är inte tillförlitlig, då *tr* ibland återfinns på en så kort not att den enda möjliga tolkningen är en enda snabb appoggiatura. Tecknet , används dock mindre troligt där en lång drill krävs.




I de följande fallen tenderar en drill att börja på huvudnoten, snarare än på noten ovanför:


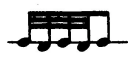

- (a) När den föregås av en not, liten eller med normal storlek, ett legatosteg över huvudnoten.

- (b) När den föregås av en trenoters "schleifer" (se Bach, *Förteckning* punkt 16), uppåt eller nedåt, vars mittenot är samma som huvudnoten.
- (c) När huvudnoten avslutar en diatonisk eller kromatisk skala.
- (d) I en kontinuerlig kedja av drillar.
- (e) I den här sortens figur  (i mycket snabba tempon bör den spelas så här: ).
- (f) Ibland för att bevara den melodiska linjen.
- (g) I musik av F. Schubert (1797-1828) börjar drillar oftare på huvudnoten än på noten ovanför.

(Ferguson 1975, s. 116)

2. Mordent ,

(a) kort  =  eller  (på slaget);

(b) lång  =  eller  (på slaget).

(Ferguson 1975, s. 120)

C. P. E. Bach (1949) skriver att mordenten är ett viktigt ornament som sammanfogar noter, fyller ut dem, och gör dem briljanta. Den kan vara antingen lång eller kort. I fig. 140 i hans bok visas symbolen för den långa mordenten. Dess utförande kan förlängas (*a.*) om det är nödvändigt, men symbolen förblir densamma. Den korta mordenten och dess utförande illustreras i exempel *b.*



(C. P. E. Bach 1949, s. 127, Fig. 140)

Även fast det är vanligt att den långa mordenten spelas endast över långa noter, och den korta över korta noter, så återfinns symbolen för det långa ornamentet ofta över fjärdedelsnoter eller åttondelsnoter, beroende på tempot, och den korta mordenten över noter av alla längder. I exempel *c.* i fig. 140 ovan illustreras ett ovanligt sätt att utföra en mycket kort mordent. De två tonerna slås an samtidigt men endast den övre hålls ut. Den undre lyfts (eller rättare sagt släpps) omedelbart. Det är inget fel med det utförandet, om det bara används mindre ofta än de andra mordenterna. Det används endast abrupt, i passager utan legatobåge.

3. Dubbelslag

(a) På noten  -  eller  (på slaget);

(b) Efter noten  -  eller  ;
 -  eller 

(Ferguson 1975, s. 120)

C. P. E. Bach (1949) skriver att dubbelslaget är ett lätt ornament som gör melodier både attraktiva och briljanta. Dess symbol och utförande visas i fig. 118. Oktavhopp eller språng

till ännu större intervall gör det nödvändigt att använda fyra fingrar för att utföra det.



Därför att det nästan alltid utförs snabbt illustrerade C. P. E. Bach notvärdena i långsamma och snabba tempon. (C. P. E. Bach 1949, fig. 118)

Man kan få en generell förståelse av dubbelslagets korrekta användning genom att se dubbelslaget som en normal drill med suffix (ändelse), i miniatyr. Dess likhet till en drill med suffix är att dubbelslaget fungerar bäst till en uppåtgående ton. Det är lätt att röra sig uppåt (inte nedåt) genom en oktav och även längre genom en serie av dubbelslag, som i fig. 121:



(C. P. E. Bach 1949, fig. 121))

Trots dubbelslagets musikaliska värde är dess symbol inte så känd utanför kontexten av klaverinstrument. Det markeras ofta som en drill eller en mordent, och de två är blir också ofta förväxlade. I fig. 126 nedan finns det många ställen där dubbelslaget passar bättre än drillen, såsom i exemplen *a*, *g*, *p* och *q*, för något annat ornament kan inte tillämpas på dem. De som är markerade med *j*, *k*, *l* och *m* passar bra till drillen, men också dubbelslaget i snabba tempon. Märk väl att den sista noten repeterar den i mitten i de fragmenten.

Figure 126



(C. P. E. Bach 1949, s. 117, Fig. 126)

4. Förslag *Vorschlag* eller *appoggiatura*: skriven som en liten not: ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, ♯.

(Ferguson 1975, s. 121)

Ferguson (1975) förklarar att *appoggiatura* spelas på slaget och subtraherar dess värde (inte

nödvändigtvis det värde som visas) från den följande normalstora noten.

Det finns två huvudtyper:

- (a) Det långa förslaget, vilket är betonat och vanligen, men inte alltid, halva huvudnotens värde (en tredjedel eller två tredjedelar så lång när huvudnoten är punkterad).
- (b) Det korta förslaget, som är obetonat och snabbt.

Tyvärr ser de två typerna ofta lika ut, så den som spelar måste besluta vilken som åsyftas i varje enskilt fall.

Lång appoggiatura

Robert Donington (1975) skriver i sin guide till barockmusik att den långa appoggiaturan (ital. *apoggiare* = att luta, att luta sig mot) är en hjälpnöt, mer eller mindre betonad (accentuerad), och vanligen även om inte nödvändigtvis dissonant till den harmoni den upplöses till. När den är dissonant är appoggiaturan ett element (både av melodi och av harmoni) strukturellt identisk med en förhållning utom att den inte behöver vara (även om den kan vara) förberedd. När appoggiaturan är konsonant är den ett melodiskt element, kanske också rytmiskt men inte uttryckligen harmoniskt. Appoggiaturan kommer på slaget, och dess längd varierar med tidsperiod och kontext. Donington nämner vad Johann Joachim Quantz skrev 1752 om den standard som fanns på 1700-talet. Där förklarar Quantz att appoggiaturan ska hållas halva huvudtonens längd, men om appoggiaturan ska ornamentera en punkterad not, delas den noten i tre delar, av vilka appoggiaturan tar två och huvudnoten endast en, dvs punktens längd. I 6/4 eller 6/8-takt (eller vilken sammansatt 3-takt som helst) när två toner är bundna tillsammans och den första är punkterad ska appoggiaturan hållas under den första notens längd inklusive dess punkt. När det är en appoggiatura framför en not och efter den noten en paus, så ges appoggiaturan notens längd och noten pausens längd.

C. P. E. Bach (1949) skriver att exemplen under fig. 75 förekommer ofta. Men han menar att deras notation inte är den mest riktiga, därför att då musiken utförs fylls pauserna igen. Han tycker att punkterade eller längre noter borde skrivas i stället.

Figure 75



(C. P. E. Bach, 1949, s. 91). Här är exemplet och utförandet skrivet i varannan takt.

Ferguson (1975) skriver att en av de viktigaste funktionerna hos en lång appoggiatura är att ge en uttrycksfull accent (betoning).

Kort appoggiatura

C. P. E. Bach fortsätter att skriva om den korta appoggiaturan. Den bör oftast förekomma före snabba noter. Den har en, två, tre, eller fler flaggor och spelas så snabbt att den följande noten knappast förlorar någonting av sin längd.

Precis som Ferguson (1975) skrev om hur en av den långa appoggiaturans viktigaste funktioner är att skänka en uttrycksfull accent (betoning), på så sätt har också appoggiaturan benägenhet att bli kort om huvudnoten redan är accentuerad på något sätt.

Appoggiaturan är oftast kort vid följande tillfällen, enligt Ferguson (1975):

- När huvudnoten är mer disharmonisk än den lilla noten.
- När huvudnoten är staccato.
- När det är ett uppåtgående språng från den lilla noten till huvudnoten.
- Ibland, men inte alltid, när melodin stiger och vänder omedelbart efteråt.

- När huvudnoten är accentuerad (betonad) på något annat sätt.

Man ska ändå också komma ihåg att det här är grova generaliseringar. Ingen bestämd regel kan ges för appoggiaturors längd, och här som alltid annars måste den som spelar låta sig ledas av sitt öra och sin instinkt.

5. Grupper av små noter

Fast det är lika svårt att ge en bestämd regel för hur grupper av små noter ska spelas, så är det minnesvärt att det ofta bara är ett annat sätt att skriva något av de äldre ornamenten. Om det därför finns en likhet mellan de små noternas form och utförandet av ett äldre ornamenttecken, så ska de små noterna troligtvis tolkas på samma sätt som ornamentet, skriver Ferguson (1975) som ett användbart råd. Följaktligen:

(a) (på slaget)

(b) (på slaget)

(c) (inte på slaget)

(d) (på slaget)

(e) (på slaget)

(Ferguson 1975, s. 122)

Om en grupp på tre noter kan tolkas både som (b), på slaget, och (c), efter slaget, så bör enligt Ferguson (1975) den version väljas som låter mest musikalisk. Andra grupper av små noter kommer sannolikt före slaget och subtraherar sitt värde från den föregående noten.

2.3.4. Ornamentik i musik av W. A. Mozart

Eva och Paul Badura-Skoda (1962) skriver om hur man i musik av W. A. Mozart utför:

1. Sammansatt appoggiatura.
2. Drillens början och dess slut.
3. Halvdrillen (Prallertriller).

1. Sammansatt appoggiatura i musik av Mozart

Här finns inget generellt svar om den sammansatta appoggiaturan ska komma före slaget eller på.

Badura-Skoda berättar om att J. C. F. Rellstab (1759-1813) skrev en förteckning 1790 i sin introduktion för pianister där han förklarar:

Hur det noteras: Hur det vanligtvis spelas: Hur det bör spelas:

(Badura-Skoda 1962, s. 83: Table given by C. F. Rellstab, *Introduction for Pianists*, 1790)

Eftersom den sammansatta appoggiaturan enligt Rellstab inte vanligtvis spelades som den

skulle är det tänkbart att spelsättet hade ändrats över tid, och det visar i detta avseende att andra hälften av 1700-talet var en övergångstid. Då J. P. Milchmeyer (1750-1830) skrev *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* 1797 förespråkades redan oreserverat att den sammansatta appoggiaturan kom före huvudtonen, före slaget. Här nedan visas hur Milchmeyer skrev i sin skrift om hur pianoforte spelas. Den övre notraden visar hur det noteras och raden under hur det ska spelas.



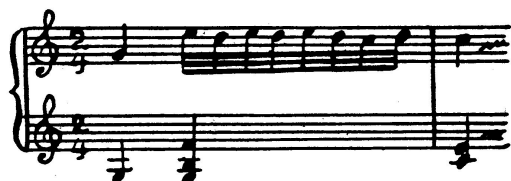
(Badura-Skoda 1962, s. 95: quoted in Beyschlag, *Die Ornamentik in der Musik*, andra upplagan Leipzig, 1953, s. 177)

2. Drillar i musik av Mozart

a) Drillens början

I enlighet med 1700-talets praxis bör *tr* börja på noten ovanför huvudnoten. Det sättet tillfredsställde de då verksamma teoretikerna därför att den kan analyseras som en följd av förhållningar som upplöses.

På det viset kan man tänka om en drill som spelas så här:



att den består av en rad förhållningar som upplöses från den ackordfrämmande tonen e till ackordets ton d:



(Badura-Skoda 1962, s. 109)

Nackdelen med att drillen börjar på tonen ovanför huvudtonen är att den kan slå sönder flödet i melodin, då den betonar tonen ovanför.

I de följande fallen verkar det rätt att börja drillen på huvudnoten:

- Då, i ett legato, drillen föregås av noten ovanför.
- När drillen är på en dissonant ton.
- Då drillen är i basen. Basen som harmonins grundton kan förstöras av att börja på tonen ovanför.
- Då drillen är i slutet av en stigande skala.
- Då drillen föregås av samma ton, som i en distinkt rytmisk fanfar.
- I en kedja av drillar.

b) Drillens slut

Mozarts drillar är vanligen skrivna så att de slutar med ett dubbelslag. Det är ofta lämpligt att

spela ett sådant, även när det inte är utskrivet att det ska spelas.

3. Halv-drillen \approx i musik av Mozart (Pralltriller)

Mozarts notation av drillar skiljer inte mellan drillar och halvdrillar, men det är ändå inte komplicerat. En halv-drill ska helt enkelt spelas när en hel drill inte hinner spelas. Halvdrillen (Pralldrillen, eng. half-shake, ty. pralltriller) kan spelas på följande sätt:

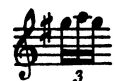
- Förberedd:



- Oförberedd:

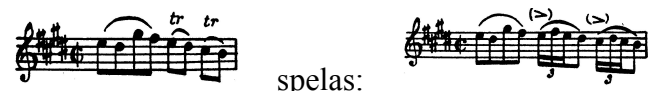


Eller vid snabbare tempon:



(Badura-Skoda 1962, s. 123-124)

Den oförberedda pralldrillen, den som börjar på huvudtonen, rekommenderas bland teoretikerna av F. W. Marpurg (1718-1795) och D. G. Türk (1750-1813). Här ska första tonen av halvdrillen vara betonad. I Finale-satsen av Pianotrio i E-dur (K.542) ska






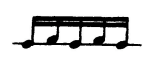
spelas:

(Badura-Skoda 1962, s. 124)

2.3.5. Romantiken

Ferguson (1975) skriver att ornamenttecken fortsatte att minska i antal under 1800-talet. Utom drillar, mordenter, dubbelslag och arpeggion blev det alltmer vanligt att skriva ut ornamenten helt och fullt, antingen i noter av normal storlek som en integrerad del av det rytmiska förloppet, i små noter med en särskild rytm, eller en kombination av de två. Då betydelsen av de få tecken som användes inte alltid förblev oförändrad, så diskuteras skillnaderna och likheterna mellan klassicistisk och romantisk praxis nedan i fyra punkter av Ferguson (1975), tillsammans med de problem som involverar tolkningen av små noter.


1. Drill *tr*, \approx .


- (a) kort  eller  (generellt, men inte alltid, på slaget);
- (b) lång  eller  (på slaget).

(Ferguson 1975, s. 123)

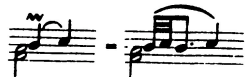
I kontrast till 1700-talspraxis, börjar nu drillar med huvudnoten istället för tonen ovanför, vilket kan ses i Johann Nepomuk Hummels (1778-1837) pianoskolor år 1828 och Carl Czerny (1791-1857) år 1839. John Field (1782-1837) är ett undantag i det avseendet, för han var elev till Muzio Clementi (1752-1832), och följde 1700-talets regel. Men ändå låter enligt Ferguson (1975) en av hans drillar (i takt 29 av hans Nocturne nr 11 i Ess-dur) fel om den börjar på tonen ovanför. Några av de övriga verkar kräva en start på huvudnoten, medan andra behöver

tonen ovanför, så den som spelar måste göra sitt val utifrån kontexten.


Tecknet (a)  betyder inte längre mer än en trenoters drill, ibland kallad en inverterad eller övre (eng: "upper") mordent. Ibland, om den befinner sig på en mycket kort not, så måste den

t.o.m. bli förminskad till en enkel kort appoggiatura .

Notera att när ornamentet är en del av ett ackord, måste det fortfarande spelas på slaget.



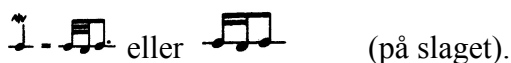
(Ferguson 1975, s. 123)


Tecknet (b) *tr* kan också ibland betyda samma som tecken (a)  ovan, om det befinner sig på en mycket kort not. Men generellt betyder det en drill med ett större antal smånoter, som börjar på huvudnoten, och på slaget, och den varar så länge som notens tidsvärde, och slutar på huvudnoten.

Långa drillar föregås ofta av en eller flera smånoter. De spelas generellt (men inte alltid) på slaget och inkluderas som en del av ornamentet. Om huvudnoten och den lilla omedelbart före den är desamma, som det ofta händer i musik av Chopin, så ska den riktiga drillen börja på noten ovanför; för en drills sammanhängande noter och dess prefix bör alltid vara olika.

Ibland bör avslutningsnoter adderas till drillar även när de inte är markerade, men som en regel krävs de bara när de inkluderas i nottexten, antingen som små noter eller som en integrerad del av det rytmiska förloppet.

2. Mordent: .



Generellt fullt utskrivet i 1800-talsmusik, antingen som en del av det rytmiska förloppet i stora noter eller annars i små noter: .

(Ferguson 1975, s. 124)

3. Dubbelslag spelas på samma sätt som under klassicismen (2.3.3. punkt 3).

Dubbelslaget kan också spelas som någon rytmisk variation av de noterna. Dubbelslagen både på noten (a) och efter noten (b) skrivs ofta ut helt och fullt, i stora eller små noter. I det senare fallet spelas ornamentet på något av de i (2.3.3. punkt 3) föreslagna sätten.

4. Kort appoggiatura: , , , etc.

(Ferguson 1975, s. 124)

I 1800-talsmusik skrivs långa appoggiaturor nästan alltid ut i noter med normal storlek som en del av det rytmiska förloppet, medan små noter (av vilket tidsvärde som helst) är reserverade för korta appoggiaturor. Samtida instruktionsböcker håller alla med om att den korta appoggiaturan bör spelas på slaget, men musiken själv tyder på att det är många undantag till den regeln, och att de undantagen verkar öka i antal alltefter som seklet fortskrider. Förklaringen är troligtvis tvåfaldig. För det första är det alltid en tidsfördröjning mellan teori och praktik. Och för det andra, då kompositörer och musiker lämnade den period i vilken de gamla ornamenttecknen användes konstant, tenderade de att glömma dess korrekta tolkning, och började i stället anta de ersatta smånotsornamentens grafiska position som en exakt indikation av deras rytmiska position. Så mycket att det normala 1900-talspraxis blev att spela alla små förslagsnoter (eng. "grace-notes") före slaget, om inte kompositören klart

uttrycker något annat (som t.ex. M. Ravel gjorde i *Le Tombeau de Couperin*, 1917, när han imiterade en tidigare stil).

Ibland angav 1800-talskompositörer förhands (anteciperande, föregripande) appoggiaturor (förslag) genom att placera dem före taktstrecket. Men naturligtvis är appoggiaturor inte förbehållna till endast första slaget i takten, inte heller är kompositörer alltid konsekventa, inte ens i sina egna verk; så vi är ofta lämnade i osäkerhet till vad som var avsett. Men det verkar ändå säkert att en appoggiatura som består av en enskild not alltid kommer före slaget när den är identisk med den följande noten, oavsett om den är stor eller liten. Och det är troligt att antecipation också är avsedd vid många bas-appoggiaturor som följs av ett språng till en högre not eller ett högre ackord. Vid mitten av 1800-talet verkar det som att appoggiaturor kommer före slaget som en regel snarare än som ett undantag. Den slutsatsen kan dras utifrån en passage såsom fortissimoversionen av marschtemat i Liszts Ballade nr 1 (1848):



(Ferguson 1975, s. 124)


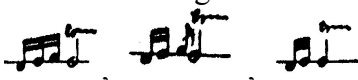
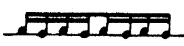
Här måste vänstra handens appoggiaturor spelas som antecipationer, annars skulle de tretoners ackorden som följer förlora all sin kraft genom att misslyckas att sammanfalla med högra handens slag. Dessutom måste högra handens appoggiatura också vara ämnad som ett föregripande förslag, för hade Liszt menat att det skulle vara på ett annat sätt från resten, skulle han ha givit uppmärksamhet till det stället genom att använda en notation såsom

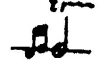




(Ferguson 1975, s. 124)



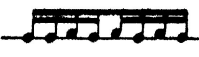
2.3.6. Ornamentik i musik av F. Chopin

Här ges ett utdrag i fem punkter från Paderewski, Bronarski & Turczynski (1998).


1. Då en drills huvudnot föregås av en övre appoggiatura: , eller av en sekvens av korta förslag: , så börjar drillen på den övre noten: .

I det senare fallet (), bör upprepning av huvudnoten i början undvikas. Den här sekvensen:  existerar inte i Chopin. För att förebygga detta misstag har vissa

utgivare lagt till en övre appoggiatura till notationen av dessa drillar: 

2. När en drills huvudnot föregås av samma not skriven som en appoggiatura: , bör drillen alltid börja på huvudnoten: , men bör aldrig spelas så här:  etc.

3. Tvivel kan uppstå där drillens notation inte föregås av någon appoggiatura. J. P. Dunn

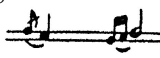
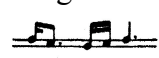

hävdar i sin studie *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin* (London 1921) att drillen i dessa fall alltid ska börja på huvudnoten (som om det vore skrivet: ).

Tvärt emot den ofta uttryckta uppfattningen att en drill alltid bör börja på noten ovanför, bekräftas den här principen genom det faktum att Chopin ibland skriver en drill med en appoggiatura på samma tonhöjd som huvudnoten, och vid andra tillfällen, på ett liknande eller ett motsvarande ställe, fullständigt utelämnar appoggiaturen, och vice versa: t.ex. i hans egen handskrift av första satsen av hans sonat i h-moll är drillen i takt 52 skriven utan en appoggiatura, medan den motsvarande drillen i rekapitulationen har, som tillägg till huvudnoten, en appoggiatura på samma tonhöjd. Enligt Dunn finns det ingen som helst orsak att anta att den andra drillen ska utföras annorlunda än den första.

Dunn (Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998) tillägger att drillarna skrivna utan huvudnoten given som en appoggiatura ibland kan börja på noten ovanför, där detta inte stör melodilinjens. Generellt talat kan en princip etableras att drillen i tvivelaktiga fall ska börja uppifrån på det sättet, för att sammanlänka så mjukt som möjligt med de föregående noterna, såsom att fylla upp ett steg som fattas eller för att undvika repetitionen av en redan genomförd huvudnot.

4. När slutet på en drill inte uttryckligen är angiven, bör drillen alltid kompletteras genom att spela huvudnoten efter noten ovanför.

5. Slutligen ska alla ornament, oavsett appoggiaturor, mordenter, drillar, dubbelslag eller arpeggion utföras i enlighet med den gängse principen, dvs. ornamentets varaktighet ska

subtraheras från huvudnotens varaktighet, t.ex. spelas  så här:  eller så här: .

(Notexemplen är från Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998)

2.4. Ornamentik inom klaverinstrument – Allmänna råd

2.4.1. Donington: Att förenkla komplexiteten i barockornament

Donington (1975) skriver några enkla användbara regler angående barockornament i sin helhet. Det är ett barockt tänkesätt att se tecken och dess betydelse, inte som befallningar utan som ”hints” (eng.) (=antydningar, förslag) och låta sig ledas av smak, kontext och lämplighet. Detta utesluter att ornament används för mycket eller något annat felaktigt bruk, såsom att använda glada ornament i uttrycksfull musik eller uttrycksfulla ornament i glad musik. Eller någon användning av ornament mot ett instruments naturliga uttryckssätt.

”Mellanslagsornament” och ”På-slaget-ornament”

Donington (1975) förklarar att ornament kan spelas mellan slag eller på slaget. De som spelas mellan slag är de mer eller mindre oaccentuerade (obetonade) genomgångs- eller återgångstoner, som inkluderar små noter av anteciperande (föregripande) slag. De smyger in så lätt och så sent som möjligt före det påföljande slaget. De är mellanslagsornament. Motsatt så kan ornament spelas på slaget. De är då mer eller mindre betonade genomgångs- eller återgångstoner och som sådana kan de inte föregripa (komma före) slaget. De är på-slaget-ornament. Vissa ornament så som dubbelslag förekommer regelbundet antingen obetonat (mellan slagen) eller betonat (på slaget). Andra såsom ”slides” (eng.) (ty. schleifer) (Se 2.3.2. Fergusons lista över ornament i Bach, punkt 16) förekommer ganska ofta obetonat (mellan slagen) även fast de oftare förekommer betonat (på slaget). Andra åter, såsom drillar och appoggiaturor förekommer betonade (på slaget). När barockornament inte är bifogade till ett

slag förekommer de mellan slagen. När de är bifogade till ett slag så kommer de flesta på slaget. Många ornament kan spelas antingen diatoniskt (i den tonart som för tillfället råder) eller kromatiskt (utanför den för tillfället rådande tonarten). Noterna i ett ornament anpassar sig till de höjnings- eller sänkningstecken, som det tränade örat genast känner igen. Tolkningen av ornament måste göras så att det skapar bra harmoni. Mellanslagsornament, som är obetonade kan knappast försämra musiken för den som lyssnar genom att skapa dålig harmoni. De är primärt melodiska (såsom de flesta dubbelslag). På-slaget-ornament (betonade) kan antingen vara primärt rytmiska (såsom de flesta mordenter), med lite eller ingen påverkan på harmonin, eller primärt harmoniska (såsom de flesta appoggiaturor), med viss eller mycken påverkan på harmonin, och behöver därför mer omsorg och noggrannhet. Avslutningsvis kan sägas att ornament tjänar som melodi, rytm, harmoni, klangfärg (såsom de långa drillar vilka hjälper tonen att hålla ut på en cembalo), eller i någon kombination av dessa funktioner. I beslutandet vilka funktioner musiken kräver, kan vi välja att tolka våra ornament för att passa kontexten.

2.4.2. C. P. E. Bach: Generella råd vid utförandet av ornament

C. P. E. Bach (1749) gav år 1753 olika råd att tänka på vid utförandet av ornament i klavermusiken. Hans praxis präglade i stort den klassicistiska ornamentiken (2.3.3.). Han liknar en musiker vid någon som håller ett tal. Då ornament används för mycket är det som när en talare placerar en uttrycksfull accent på varje ord. I många passager kan mer än en sorts ornament användas. Då kan med fördel variationens konst utföras, genom att t.ex. först introducera ett smekande ornament, sedan ett briljant, eller som förändring om passagen tillåter, spela noterna precis som de står, men alltid för att främja den rätta känslan i musiken. För att kunna använda ornamentik i alla dess detaljer och kunna använda det intelligent bör örat vara tränat att konstant lyssna till bra musik. Framför allt, för att få större förståelse och mer klarhet är det viktigt att känna till generalbas. De som inte är väl grundade i harmonilära famlar i mörker när de använder ornament. För att få den harmoniska förståelsen lade C. P. E. Bach bas till sina illustrationer om ornamentik då det var nödvändigt. Ornamentets toner justeras efter rådande tonart. Alla ornament står i proportion till tonens längd, tempo och styckets sinnesstämning. Då stycket är långsamt hinner fler smånoter spelas i ornamenten och vice versa:



(C. P. E. Bach, 1949, s.82)

Utsmyckningar passar bättre vid lugna och medelsnabba än vid snabba tempon, och hellre på långa än på korta toner. Alla ornament noterade med små noter tillhör den följande tonen. Eftersom den föregående tonen aldrig förkortas, så förlorar den följande tonen så mycket av dess längd som de små noterna tar från den. I enlighet med den regeln anslås den första av ornamentets noter tillsammans med basen och de andra stämmorna. Trots att de flesta illustrationerna är skrivna för höger hand betyder det inte att ornament inte ska utföras med vänster hand. Ornament bör övas lika mycket med båda händer.

2.5. Ornamentik inom klaverinstrument – Teknik

2.5.1. Övning av drillar

Ferguson (1975) skriver att ornament bör övas långsamt i början. Om det görs konsekvent och rytmen definieras klart från början, blir utsmyckningarna småningom en integrerad del av

musiken.

C. P. E. Bach (1949) uttrycker att drillar är de svåraste utsmyckningarna, och inte alla som spelar lyckas med dem. De måste övas flitigt från början. Framför allt måste fingrarnas anslag vara enhetliga och snabba. En snabb drill är alltid att föredra framför en långsam. I sorgsna stycken bör drillen breddas en aning, men annars bidrar dess snabbhet med mycket till en melodi. Med avseende på mängden av tyngd, bör den som spelar tänka på i vilken typ av passage drillen förekommer, om det är forte eller piano. Han ger specifika instruktioner för övandet av drillen, såsom att höja fingrarna till en lika men inte en överdriven höjd. Drilla långsamt i början, sedan snabbare, men alltid jämnt. Det är viktigt att musklerna förblir avslappnade, annars blir drillen ojämn. Många försöker pressa fram den, men en drill bör aldrig spelas snabbare än med ett tempo där den kan spelas jämnt. Med den varsamheten i åtanke bör både snabba och svåra passager övas så att de kan framföras med en lämplig lätthet och klarhet (tydlighet). Genom intelligent övning är det lätt att åstadkomma det som inte kan uppnås genom alltför stor muskelansträngning. Drillen måste övas flitigt med alla fingrar så att de blir starka och smidiga. Alla fingrar kan dock inte bli lika bra på att drilla. Å ena sidan finns det naturliga skillnader bland dem, och å andra sidan finns det i kompositioner ofta fler drillar för vissa fingrar än för andra och därför får de fingrarna omedvetet mer övning. Ändå förekommer förlängda drillar ibland i yttre delar och hindrar val av finger; då de flesta av dem är engagerade i att spela de inre delarna. Utöver det är vissa passager svåra att utföra om inte lillfingret har lärt sig att drilla snabbt, som illustreras i fig. 93.

Figure 93



(C. P. E. Bach, 1949, s. 102)

3. Metod

Kvalitativa intervjuer valdes som metod i den här undersökningen. I valet av metod för en undersökning som den här är det viktigt att tänka på olika aspekter. Holgersson (2011) skriver att forskare inom kvalitativa forskningsmetoder framhåller vikten av sambanden mellan undersökningens forskningsfrågor, vilken förförståelse forskaren har, teori, tidigare forskning, val av metod för datainsamling och metod för att analysera insamlad data.

Forskningsfrågorna utformades på ett så öppet sätt att de gav utrymme att upptäcka nya aspekter på undervisningen i ornamentik. Som pianolärare inom den klassiska genren hade jag som forskare en hög grad av förförståelse då jag intervjuade pianopedagoger inom min egen genre. Patel & Davidsson (2011) skriver att det kan vara bra om den som gör en kvalitativ intervju känner till ämnet från förut.

”Inom hermeneutiken utgör förförståelsen en naturlig utgångspunkt i tolkningsprocessen fram mot förståelse. I detta sammanhang ingår såväl forskarens teoretiska kunskaper som subjektiva och känslomässiga erfarenheter som en naturlig del för att kunna genomföra en kvalitativ intervju.” (Patel & Davidsson 2011, s. 83)

I detta arbete har jag en övergripande hermeneutisk ansats som teoretisk utgångspunkt såsom jag har förstått Patel & Davidson (2011) och Westlund (2009), vilket jag återkommer till. Den tidigare forskningen handlar om interpretation (2.1.1.), vilket också utgör ett hermeneutiskt synsätt. För att få mer förståelse för hur pianolärare undervisar i ornamentik, valdes kvalitativa intervjuer som metod för datainsamling, i enlighet med Patel & Davidsson (2011). De skriver om att kvalitativa intervjuer som forskningsmetod kan leda fram till olika sorts information. Intervjuerna kan ge mångskiftande beskrivningar av allmänna och vardagliga företeelser i den miljö som informanten lever i, samt även lyfta fram det speciella genom att inrikta sig på det som kan vara undantag. Det allmänna tillsammans med det speciella kan sedan användas för att ge en så innehållsrik bild som möjligt av den intervjuades livsvärld.

”Syftet med en kvalitativ intervju är att upptäcka och identifiera egenskaper och beskaffenheten hos något, t.ex. den intervjuades livsvärld eller uppfattningar om något fenomen. Detta innebär att man aldrig i förväg kan formulera svarsalternativ för respondenten eller avgöra vad som är det sanna svaret på en fråga. I denna mening är en kvalitativ intervju riktad mot ett induktivt eller abduktivt arbetssätt i forskningen.” (Patel & Davidsson 2011, s. 82)

På så sätt kunde något av karaktären i informanternas undervisning identifieras. Det hermeneutiska synsättet utgjorde även en metod för att analysera intervjutexterna, vilket förklaras mer i kapitel 3.6.

3.1. Intervju

Meningen med intervjuerna var att få förståelse för den enskilda lärarens personliga åsikter. Det ville jag förklara för informanterna innan intervjuerna, att de som blev intervjuade inte är experter i ornamentik, utan vanliga pianolärare i musikskolor. Som sådana har de en bred kompetens både inom musiken och att undervisa men de är inte specialinriktade på ornamentik. Målsättningen var att resultatet från intervjuerna skulle spegla något av den verkligheten, för att ge förståelse för hur ornamentik kan användas i generell undervisning. Tillvägagångssättet har varit att intervju några pianolärare i ämnet. Materialet från litteraturstudierna har jämförts med hur pianolärare går tillväga nu. Intervjufrågorna var baserade på hur lärarna går tillväga när de undervisar ornament. Fyra pianolärare som vanligtvis undervisar i klassisk musik på olika nivåer, från nybörjarstadiet och uppåt, blev intervjuade. Informanterna fick utrymme att berätta och förklara. Intervjuerna hölls vid ett piano så att informanten både kunde spela och förklara. Intervjuerna spelades in, för att bättre redigeringsarbete skulle kunna göras efteråt. Övriga svar följdes upp genom att fråga följdfrågor eller bara gå vidare i intervjun.

3.2. Intervjufrågor

Intervjufrågorna handlade om hur läraren uppfattar, utför och undervisar ornament samt några frågor med utgångspunkt i musikexempel. Se bilaga 2.

3.3. Etik

Allt forskningsarbete ska omfattas av att forskningsetiska aspekter noga övervägs. På samma sätt är det med mindre undersökningar som den här uppsatsen. Patel & Davidson (2011) skriver att det måste finnas ett skydd mot otillbörlig insyn i individers livsförhållanden och att ingen får utsättas för fysisk eller psykisk skada, kränkning eller förödmjukelse.

Vetenskapsrådet som är den svenska myndighet vilken har ett övergripande ansvar angående etiska krav på forskning, har formulerat fyra övergripande etikregler. De huvudkraven är *Informationskravet*, *samtyckeskravet*, *konfidentialitetskravet* och *nyttjandekravet*.

Informationskravet handlar om att informanterna informeras om undersökningens syfte. Samtyckeskravet handlar om att informanterna har rätt att själva bestämma om de vill delta i undersökningen eller inte. Konfidentialitetskravet handlar om att ge alla i undersökningen största möjliga konfidentialitet. Inga uppgifter ska lämnas till utomstående och det ska inte gå att identifiera enskilda individer då resultatet presenteras. Nyttjandekravet handlar om att de uppgifter som blivit insamlade om de enskilda personerna inte får användas för något annat syfte än för den aktuella undersökningen.

Alla fyra informanter fick höra uppsatsens eller intervjuens syfte vid intervjutillfällena, vilket var att skapa en enkel grundläggande förståelse angående olika stilperioders och länders praxis för ornamentik samt hur pedagoger undervisar ornamentik i sin fortskridande undervisning och att resultatet skulle kunna ge en praktisk nytta av den teoretiska kunskap som redan finns i ämnet. Under uppsatsens gång fick jag sedan begränsa det syftet och skriva om några formuleringar, men innebörden är i stort fortfarande densamma. Alla informanter samtyckte till att vara med och förstod att deras medverkan var frivillig. I brevet som var och en av informanterna fick framkom det en förfrågan om jag skulle kunna få intervjua personen och att jag uppmuntrade personen med uppmaningen: ”Skriv gärna tillbaka och berätta om du vill och kan ställa upp eller inte”. Hur kravet om konfidentialitet realiserats framkommer nedan genom att ge informanterna fingerade namn och plocka bort specifika uppgifter från informanternas bakgrund. Allt insamlat material om informanterna har endast använts för forskningsändamålet i den här undersökningen.

3.4. Informanterna

Alla fyra informanter är pianolärare inom den klassiska genren. De är både lärare som inte undervisat så länge och även mer erfarna som varit verksamma en längre tid. På grund av kravet om konfidentialitet att bevara anonymiteten används de fingerade namnen Anna, Bertil, Carl och David för var och en av de fyra informanterna. För författarens egen kännedom blev var och en av informanterna först tillfrågade lite om bakgrund, såsom varför de blev lärare, vilken utbildning de har och hur länge och på vilket sätt de undervisat. Här följer ett litet utdrag om det, där specifika uppgifter har plockats bort för att bevara uppgifterna konfidentiella.

3.4.1. Intervjutid och några fakta om informanterna

Intervju nr 1 11/12 2012 med Anna

- Utbildad som musiker vid högskola i Sverige, en blandning av musiker och pedagog med solistdiplom.

- Undervisat redan som 13-åring. Hade alltid några privatelever under studietiden och efter studierna började arbetet direkt på musikhögskola.

Intervju nr 2 19/1 2013 med Bertil

- Utbildad i Ryssland. Specialiserad på Liszt.
- Undervisat ca 15 år.
- Har nu drygt 30 elever

Intervju nr 3 24/1 2013 med Carl

- Utbildad till kantor och kammarmusiker i Sverige.
- Studerar nu för att få kompetens för Musik mot kulturskolan.
- Hade några elever för 10-15 år sedan, max 5 elever åt gången.
- Som allra mest 20-25 elever under samma tid.

Intervju nr 4 27/3 2013 med David

- Treårig musikhögskola i Sverige. Fick diplom i piano, solist.
- Fyra år på musikhögskola utanför Sverige.
- Och efter det spelat i olika konstellationer, framför allt kammarmusik.
- Spelat in ett antal skivor med olika musik.
- Undervisat i ca 24 år.
- Har sedan 19 år tillbaka en tjänst på ett gymnasium.
- Erfarenhet som pianopedagog, musikteori, gehör och ensemblespel, brukspiano.
- Vid den individuella undervisningen är inriktningen mest musik inom den klassiska genren.

3.5. Genomförande

Sju informanter kontaktades varav fyra tackade ja. Intervjuerna genomfördes i klassrum med tillgång till piano och de var ca en timme i genomsnitt. Liknande frågor hade förberetts till alla informanter, men intervjusituationen bestämde en aning i vilken ordning frågorna togs upp. Hos alla informanter fanns det delar av intervjun som blev individuellt anpassad för just den personen men alla fick likalydande frågor. Utifrån Patel & Davidsons figur på sid. 76 placeras metoden så att intervjuerna hade en låg grad av strukturering och en medelmåttig grad av standardisering.



Exempel på olika typer av intervjuer och enkäter beroende på hög eller låg grad av standardisering och strukturering. (Detta är min förenklade version av Patel & Davidson).

Graden av standardisering har att göra med hur mycket ansvar som lämnas till den som intervjuar, när det gäller utformandet av frågorna och deras inbördes ordning. Grad av strukturering bestäms av hur mycket frågorna är fria för egen tolkning, för den som intervjuas. Om den som intervjuar formulerar frågorna under intervjun i den ordning som verkar mest lämplig för informanten vid det tillfället, har intervjun en låg grad av standardisering eller ingen standardisering alls. Vid hög standardisering ställer den som intervjuar samma frågor i en likadan ordningsföljd till varje informant.

Ibland uppstod oväntat nytt stoff som var värt att lyfta fram. Den möjligheten togs fler gånger under samtalen med nämnda pianolärare. T.ex. i den första intervjun fanns ännu inte det som sedan blev fråga 3. Men när informanten erbjöd sig att visa någon drillövning bestämde jag att det skulle bli en intervjufråga i alla de andra intervjuerna också, eftersom det är något så centralt, fast jag inte tänkt på det. Fingertekniken har sedan utgjort en viktig del i undersökningen.

3.6. *Analys*

De analysmetoder som använts för att besvara frågeställningarna har varit att läsa och jämföra svaren i intervjuerna utifrån de två forskningsfrågorna: "Hur använder pianolärare ornamentteori i sin undervisning?" och "Hur ser deras pedagogiska metoder ut då de undervisar i ornamentik?". Först skrevs intervjumaterialet ner med små varsamma ändringar för att göra talspråket mer tydligt och förståeligt, eftersom talspråk som skrivs ner ordagrant kan uppfattas ologiskt i skrift. Sedan lästes intervjusvaren igenom och nya teman uppstod som materialet sorterades in under. Det blev tre teman som kan sammanfattas med ornamentala interpretation, spelteknik och pedagogik.

Holgerson (2011) fick utifrån sina resultat fram många små indikationer på idéer. De utgick han sedan från för att försöka få fram större teman. I stället för att vara endast deduktiv eller induktiv intog han som forskare ett abduktivt förhållningssätt. Han hänvisar till Reichertz (2005), när han förklarar abduktion som ett samspel mellan induktion och deduktion:

"Abduktion innebär ett samspel mellan induktion och deduktion, ett samspel som också kan uppfattas som en ständigt pågående pendelrörelse i analysarbetet. Det abduktiva samspelet kan förstås som att induktion utgår från data och deduktion utgår från teori. För arbetet med denna

studie innebär abduktion ett sätt för mig som forskare att observera händelser och strukturera dem på ett logiskt sätt, förankrat i teori såväl som i insamlad data.” (Holgersson 2011, s. 82)

I den här undersökningen utkristalliserade sig tre stora teman, med några underliggande rubriker för att förtydliga vad informanterna sade om de specifika områdena. Det är ett abduktivt samspel mellan induktion och deduktion. Det deduktiva utgår från teorin i den historiska bakgrunden och det induktiva har att göra med de data som kommit genom intervjuerna. Abduktionen innebär samspelet mellan deduktionen och induktionen. Resultatkapitlets teman är i sin tur riktade mot de två forskningsfrågorna, vilka har varit ett viktigt verktyg för att kunna få fram den här tematiseringen. Det är dock viktigt att klargöra att det sätt materialet har blivit sorterat är bara ett sätt att förstå vad informanterna har sagt. Jag kan inte säga att det som skrivits är exakt vad de menade, men det är som jag har förstått det. Där kommer hermeneutiken in som är en tolkningslära och det är utifrån det perspektivet analysprocessen i det här arbetet är inspirerad. Hermeneutiken går ut på att tolka och förstå och är lämplig då informanterna får ett stort utrymme att berätta. Westlund (2009) skriver att det empiriska materialet som ska genomgå analys och tolkas, ofta utgörs av olika slags texter. Det kan handla om som i det här fallet intervjuutskrifter. ”Den hermeneutiska processen liknas ofta vid en spiral som på sin väg dels söker nya delar, dels gräver sig djupare ner i förståelsen.” (Westlund 2009, s. 71). En person intervjuar någon och ökar sin förståelse. Den nya förståelsen som bildats bearbetas sedan ytterligare. Då empiriskt material väljs för att hermeneutiskt tolka något ska inte korta intervjuer med väldigt strukturerade frågor användas. Hellre ska material samlas där informanterna kunnat berätta om egna erfarenheter och hur de förstår saker utan att den som intervjuar har för hård styrning. Det är ett kännetecken för de intervjuer som presenteras i resultatkapitlet i den här uppsatsen. Vid varje intervjutillfälle fick informanten möjlighet att utförligt berätta om hur hon eller han tänker i de olika frågeställningarna och även nya frågeställningar uppstod under interaktionens gång.

I genomläsningen av de renskrivna intervjuerna kan det vara viktigt att ta fasta på om något tema ofta återkommer, vilket kan bli betydelsefullt för tolkningen. Varje liten del blir en liten pusselbit som kan bidra till att hela bilden så småningom kan ses. Westlund (2009) skriver om att jämföra och ordna de huvudbudskap som upptäcks i texten vilket kan leda fram till att trender och olika teman upptäcks, vilket skett i utformningen av resultatdelen i det här arbetet. Då är det bra att skaffa ny litteratur som innehåller sådant som finns i de huvudteman som hittats i texten. Men att också fördjupa tolkningsarbetet med den litteratur som tidigare blivit läst gör att kunskapen blir fördjupad och får ny styrka.

”Den hermeneutiska spiralen bygger på att det finns en dialektik mellan föregående forskning och det empiriska material du har att tolka. Spiralmetaforen används för att illustrera den pendling som ideligen äger rum mellan det empiriska materialet och litteraturen. För varje pendling gräver sig spiralen ner och fördjupar därmed tolkningen.” (Westlund 2009, s. 76)

Det tillvägagångssättet har utgjort en nyckel för att få fram resultatet i den här uppsatsen.

4. Resultat

Efter att bearbetning skett med intervjuerna har tre övergripande teman blivit tydliga. De handlar om ornamentteoretisk interpretation, teknikövningar och pedagogiska metoder som de intervjuade pianolärarna använder i sin undervisning.

4.1. Ornamentteori och interpretation i pianoundervisningen

Det här första temat handlar om ornamentikens teori och interpretation i undervisningen. Det delområdet har även blivit indelat i några underrubriker. Här följer en kort översikt av vad kap. 4.1. handlar om. Ornamentiken är till för att vara en hjälp för det musikaliska uttrycket. Ornamentik betyder utsmyckning, men drillar är inte bara till för utsmyckning utan kan ha olika sorts funktion. Frågan om ornament ska börja på eller före slaget och om de ska börja uppifrån eller från huvudtonen är två viktiga teoretiska frågor. Huruvida drillar ska utföras fritt eller delas in i t.ex. 32-delsnoter är två olika synsätt som också i förlängningen får olika pedagogiska tillvägagångssätt. Det tas även upp i ett av musikexemplen. I de exemplen tas frågan upp, om kort respektive lång drill ska spelas uppifrån eller från huvudtonen. (I det tredje temat, punkt 4.3.4. utvecklas de synsätten i ett mer pedagogiskt perspektiv.)

4.1.1. Ornamentik som musikalisk hjälp

Då informanterna fick frågan om vad som är viktigt när utsmyckningar används i musiken svarade alla att utsmyckningar ska vara en hjälp för det musikaliska uttrycket. Anna tyckte att alla utsmyckningar måste ingå i styckets uttryck. Det måste tillföra något. Bertil tog fasta på betydelsen av ordet utsmyckning. Han förklarade att ornamentik i musiken är som med smycken t.ex. en kvinna har.

”Det är klart att det är trevligt att ha lite utsmyckning. Men den kan inte skymma hela ansiktet. Det kan bli ett fint komplement men man måste ha bra smak, det måste passa också.” (informant Bertil)

Bertil menade att det på Bachs tid inte fanns några strikta regler för hur utsmyckningar skulle utföras. Och även nu när musik av Bach med mycket utsmyckningar spelas, finns det en stor frihet att välja om de ska vara med eller inte. Carl sade att utsmyckningar är till för att musiken ska bli bättre.

”Det ska vara en hjälp, ingen stjälp. Ofta hör man elever där en drill eller en ornamental utflykt snarare stjälper både eleven och musiken, istället för att det skulle vara en hjälp för att göra musiken bättre. Men det måste vara naturligt. Musik måste vara naturligt. Är det inte det, då kvittar det hur väl du utsmyckar eller drillar den.” (Informant Carl)

David tyckte också att det ibland kan bli lite för mycket drillar så det tar överhanden, utan han sa att drillar bara ska hjälpa till att få en linje på en melodi, eller låta en ton klinga lite mer, i all enkelhet.

4.1.2. Drillens funktion

Då informanterna fick frågan om de har några grundläggande tillvägagångssätt som de kan sammanfatta i några enkla regler började speciellt Carl förklara att drillar inte bara är till för utsmyckning utan de kan ha olika funktion. Funktionen är det mest intressanta i sammanhanget, att fråga oss vad vi vill uppnå med en drill. Under barocken spelade man på cembalo och där dog klangen ut efter en väldigt kort tid. Om en ton skulle leva vidare en längre stund var det därför nödvändigt att drilla, så där var funktionen att få tonen att leva vidare. En annan funktion är att ge en ton en speciell karaktär, att färga den. En sångare kan lägga till ett vibrato för att få en ton mer intressant. De kan utföra en drill men också göra ett vibrato. Vi kan inte göra vibrato på pianot utan då får vi skapa ett vibrato genom att drilla. Något motsvarande finns i något impromptu av Schubert, som har en låg ton långt nere i

basen, i kontra- eller subkontraoktaven, för att skapa spänning eller något oroligt i musiken. Så kommer en drill på den tonen, och då har den drillen inte alls samma funktion, utan ett annat syfte. Den drillen lägger han inte dit för att värma tonen, utan det är ett orosmoment i stället. Så där har den en helt annan funktion. Carl menade vidare att den här typen av drill inte brukar finnas i klassicismen, utan där är det mer renodlat. Där är drillar till för att få finess på det. Med korta fraser eller korta gester är allting mer koncentrerat och komprimerat. En fråga som kan ställas är var en drill börjar och var den slutar, och framför allt, hur den slutar. I Chopin skrivs drillen oftast så att avslutningen skrivs ut. Det gör den inte i Bach och inte i klassicismen heller på samma sätt. I musik av Bach utförs drillen på den ton som ska förstärkas, men i klassicismen förekommer drillen ofta snarare för att förstärka det som kommer efter. Sedan fick ornamenten en helt annan betydelse hos Beethoven. Han kunde vara helt fri i sin ornamentik, nästan gå tillbaka till en operaaria från barocken. Hans musik är väldigt filosofisk och sökande någonting in i framtiden. Han börjar spela ett recitativ på piano, som han ofta skriver med små noter, som ornamentala notation. Det finns inte alls i klassicismen. Carl fortsatte med att förklara hur drillen även kan ha en tempomässig eller rytmisk funktion.

”Vill jag snabba på någonting, gå framåt i tempot så kan en drill få vara med och starta igång en sådan rörelse. Och det märker man väl i Chopin, inte minst. Men du kan ju även göra ett avslut, så lägger du in en drill strax innan slutackordet som får det hela att stanna av.” (Informant Carl)

Drillen kan alltså vara tempohöjande eller -sänkande. Carl sade också att en drill kan skapa en dissonans, vilket kan göra att den blir mer intressant. Anna framhöll att det är skillnad mellan om drillen är melodisk, eller om den ingår i förhållningarna. Drillen utförs uppifrån om förhållningen då blir mer intressant, så det blir en dissonans, t.ex. ett kvartintervall som leder till en ters. Om drillen i stället är melodisk så är inte det så viktigt, utan då spelas den från meloditonen. Men i ett musikaliskt förlopp kanske ändå valet görs att spela den uppifrån, eftersom dissonansen kan anses mer intressant än om drillen utförs från huvudtonen.

4.1.3. Skillnader mellan olika tidsepoker, kompositörer och karaktärsdrag i kompositioner

a) Ornament på eller före slaget

Både Anna och Carl var eniga om att det vanligaste sättet är att i barockmusik spela drillen på slaget, och Carl sade att det i romantiken är tvärtom. Bertil och David framhöll mer att det är fråga om smak, vad som låter bra i varje enskild situation, men att det är viktigt att vara övertygad och veta varför saker görs på ett visst sätt.

b) Ornament uppifrån eller från huvudtonen

Anna sade i intervjun att Chopin var väldigt inspirerad av Mozart och barockmusik vad gäller just ornamentik, och att drillar i musik av Chopin gärna utförs uppifrån också. Utöver det uttryckte hon att hon tror att drillen mer och mer börjar på huvudtonen ju längre fram i musikhistorien man kommer. Bertil fick se den text som finns som efterskrift i noter av Chopin utgiven av Paderewski, Bronarski & Turczynski (1998). Då svarade han att han inte tror att många praktiker läser det.

”Jag har heller aldrig tittat i det. Och sedan när det gäller Chopin, så finns det så många olika utgåvor. Även medan han levde accepterade han de olika utgåvorna. Det kan betyda att han inte hade bara ett sätt att utföra drillarna på.” (Informant Bertil)

Bertil förklarade att en drill ofta spelas uppifrån om det är samma ton innan, för att inte upprepa samma ton. Om det är ett d innan och sedan en drill på d, då kanske drillen börjar på e. Bertil ville inte säga att man måste göra så, men ofta blir det lite mjukare. David undervisar inte så stora skillnader mellan olika stilar, utan använder sig av något som passar bra i

situationen, men talar ibland om för sina elever hur drillar brukar göras i barockmusik och visar de noter Bach skrivit om hur de kan utföras. Men det behöver inte betyda att de alltid gör så ändå när de spelar Bach.

4.1.4. Fri eller rytmiskt indelad drill

Under intervjuernas lopp kom frågan om fri eller rytmiskt indelad drill upp, fast frågan inte fanns med bland intervjufrågorna initialt. Då beslut måste göras om en drill ska utföras rytmiskt eller fritt, tror Anna att ganska många drillar kan delas in i 32-delar som Glenn Gould gjorde ganska mycket. Ofta fungerar en drill bättre av att vara indelad i jämna notvärden, så det finns en plan bakom drillen och den inte bara utförs fritt.

”Det är klart att det är bra att dela in en drill. Många drillar mår bättre av att vara indelade, om du ska lägga trioler eller 32-delar. Ibland låter det mycket bättre om man gör så också.” (Informant Anna)

Det kan vara svårt att avsluta en fri drill.

Och sedan om man ska ha med ett efterslag så kan det bli kaos där i slutet på takten.” (Informant Anna)

Men drillar måste kunna spelas både fritt och med struktur.

”Man måste kunna spela fritt och avsluta en drill på ett fint sätt, och även ha en struktur. Det har med teknik att göra. Men när man undervisar små barn är det självklart att man delar in många drillar.” (Informant Anna)

Bertil säger att drillarna ska spelas rytmiskt i musik från klassicismen, t.ex. 32-delsnoter, och i senare musik kan drillarna vara friare.

”I t.ex. L'isle Joyeuse av Debussy kan man börja drillen lite mjukare och sedan accelerando. Så kan man inte göra i Mozart. Det förstår man.” (Informant Bertil)


Anna och Bertil hade två olika tillvägagångssätt när det gäller klassicistiska kadensslut i t.ex. Mozart, då vänster hand har 16-delsnoter som albertibas och höger hand har en drill. Då anser Anna att drillen ska vara fri, fast det är svårt eftersom det kan ta lång tid att få händerna att bli oberoende av varandra. Hon ger en instruktion för att öva den drillen.

”Man drillar med en hand och försöker få den fri och sedan måste man försöka göra rörelser med den andra handen, så att man separerar kroppshalvornas rörelser.” (Informant Anna)

Bertil anser å andra sidan att höger hands drill bör spelas rytmiskt som 16-delsnoter eller 32-delsnoter (beroende på svårighetsgrad) med elever, så det finns en struktur och inte bara en fri drill, eftersom han anser att det låter bättre så i Mozart. Men i musik av Chopin och Debussy bör drillen vara mer fri.

”När man spelar drillar i wienklassisk musik, då är det bättre att bestämma om det blir 16-delar eller 32-delar och spela dem rytmiskt. Sedan när man spelar Chopin är det klart att man bara drillar. I klassiska avslutningar (t.ex. Mozart) kan man spela 16-delar eller 32-delar med elever. Man har alltså struktur, inte bara fri drill. För det låter bättre i Mozart. Men i Debussy är det klart att man inte ska sitta och räkna. Då blir det mer som vibrationer eller något. Sådana saker beror på stilen naturligtvis.” (Informant Bertil)

4.1.5. Ornamentik i musikexempel

Den första frågan om ornamentik i musikexempel inleddes med några klargöranden om den drill som förekommer i det första musikexemplet. Det handlar om den ”Förteckning” som J. S. Bach skrev ner för sin son Wilhelm Friedemann Bach. Där föreskrev han att den korta drillen  ska börja på tonen ovanför huvudtonen, liknande det här exemplet:



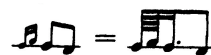

(Badura-Skoda 1962, s. 123)

Men den drillen kan också vid något tillfälle spelas som en inverterad mordent, liknande det här exemplet:



(Badura-Skoda 1962, s. 124)

Den inverterade mordenten beskrivs av C. P. E. Bach och F. W. Marpurg så här


 i punkt 20 i Fergusons (1975) förteckning över ornament som J. S. Bach använde. Även Couperin skrev att  kan spelas som en inverterad mordent, i enlighet med Irmer (1974).

(Ferguson 1975, s. 117)

Informanterna fick svara på två frågor från musikexempel av J. S. Bach. Den första av de frågorna handlade om Bachs 2-stämmiga invention nr. 2 i c-moll: takt 3 och liknande ställen.



(J. S. Bach Invention nr. 2 i c-moll, BWV 773. Becker, 1853)

Frågan från musikexemplet ovan var om informanterna spelar de här drillarna () uppifrån eller från huvudtonen.

Alla fyra informanter kan se båda möjligheter. Anna tyckte egentligen på något sätt att hon inte kan svara på frågan, men skulle kanske drilla från huvudtonen för att behålla meloditonen. Bertil anser att det är en smakfråga, men tror att han skulle spela från huvudtonen, eftersom det blir lite prydligare. Carl upplever att det låter naturligt med både uppifrån och från huvudtonen, men anser att tempo och karaktär får avgöra. David tänker på att Bach skrev i sin "Förteckning" att drillar ska börja på noten ovanför, men tror samtidigt att Bach gjorde på olika sätt. Därför skulle även David börja drillen på huvudtonen, och tänker sig hur det skulle spelas om drillen inte fanns där.

Den andra frågan handlade om Bachs 2-stämmiga invention nr. 4 i d-moll: takt 19 och framåt, och liknande ställen.



(J. S. Bach Invention nr. 4 i d-moll, BWV 775. Czerny, ca 1840).

Frågan var om den långa drillen ska börja på huvudtonen eller tonen ovanför. Den frågan ställdes bara till två av informanterna, men får vara med här för att den visar på två olika synsätt och därmed också olika pedagogiska tillvägagångssätt. Mer om musikexemplet under punkt 4.3.4. "Förenkling av ornament för undervisningen".

Anna ansåg att drillen mycket väl kan börja från tonen ovanför, eftersom drillen här blir bäst som en fri drill. Den ska inte störa melodin för mycket eftersom den var en cembalodril, och den skulle bli lite förstörd om den delades in i jämna noter mot melodin i vänster hand. David ansåg däremot att den långa drillen ska börja på huvudtonen. Då kommer den att sluta på c i takt 22. Då eleven avancerar skulle drillen kunna utvecklas här genom att börja med 16-delsnoter, fortsätta med 16-delstrioler och sluta med 32-delsnoter.

4.2. Ornamentik och spelteknik i pianoundervisningen

Det andra temat som kommit fram utifrån intervjuerna handlar om teknikövningar. En drill kan utföras på två sätt. Antingen genom enbart fingeraktivitet eller så kan den utföras med hela handen, så att handleden roterar som när man t.ex. vrider om en nyckel, vilket kallas rotation. Här berättar informanterna om övningar för alla fingrar för både rotation och fingeraktivitet, vilken fingersättning som är bäst i olika situationer, drillteknik för artikulation, naturlig drill fri från spänningar, drillövningar både som etyder och i aktuell repertoar, drillövning med triolkänsla och en visuell övning.

4.2.1. Teknikövningar

För att kunna utföra drillar av olika slag behövs träning av tekniken som gör dem fasta, snabba och jämna. Varje informant berättade om olika slags övningar, var och en med sina speciella syften. Anna berättade om en enkel drillövning som är till för alla fingrar. Man börjar med finger nummer 1-2, sedan 1-3, 2-3, 2-4, 3-4, 3-5, 4-5 i tur och ordning, hela tiden på samma två toner (t.ex. c och d).

”Man börjar sakta på 1-2 så att man känner att fingrarna fungerar, och så accelererar man och så stannar man av och där byter man till 1-3, osv. En del elever har bra drillar av naturen, så bra reflexer, och drillar mycket med fingrarna, en del rullar (använder rotation) lite mer, men med den här övningen kan man hitta både ”rullet” och fingrarna.” (Informant Anna)

Så den här övningen är till både för fingeraktivitet och rotation. Bertil började med att tala om vilken fingersättning som är att föredra.

”Jag brukar spela 1-3, på vita tangenter. Vissa elever säger att det är 2-3 som är bättre för dem, så det är en individuell fråga. Så först måste man hitta det som känns mest bekvämt.” (Informant Bertil)

Därefter fortsatte Bertil tala lite om drillteknik: Att lyfta fingrarna högre vid spelning i långsamt tempo ger bättre artikulation. Sedan vid snabbare tempo hinner man förstås inte lyfta lika mycket men då blir ändå artikulationen bra. Carl tyckte att drillövningar gärna får utgå från den repertoar som eleven för tillfället håller på med. Då kan eleven hela tiden känna det naturliga i drillen. Är det något naturligt, då är det fritt och då är det inga spänningar.

”Och så att man får jobba igenom några olika fingrar också. Exempelvis drillar på fissa och e med 2-3, för mig fungerar det men den är inte optimal, eller från b eller bess till c på 2-3, då finns det dels en liten höjdskillnad, och tvåan är ganska rörlig på det sättet eller mer uppåt än vad trean är, åtminstone har jag det så, åtminstone lite. Att då lägga trean på fisset som redan ligger där högre, det försvårar bara min övning, så då skulle jag snarare välja att i stället för att jobba med fingrarna så går jag över till en rotationsrörelse. Så då tar jag 2-4 i stället, som får en mycket bättre rotation. Då har jag ett finger emellan. Då fokuserar jag inte på fingrarna utan då fokuserar jag på rotationen, som kan få hjälpa igång, få svänga igång det hela. Eller 1-3 i stället för 1-2. 1-2 är att undvika. Samma sak med 4-5. Men man klarar sig länge med 2-3, 3-4, 2-4, 1-3, skulle jag vilja påstå” (Informant Carl)

Fingersättningen 2-4 eller 1-3, i en drill från t.ex. e till fissa med höger hand, gör att fingrarna får arbeta men det är bra att också kunna hjälpa till med en rotationsrörelse. David ville berätta om två övningar. Här satte han sig vid pianot för att förevisa. I den första görs betoningarna så att tyngden ibland kommer på den undre tonen och ibland på den övre, varannan gång.



”Man börjar lugnt. Sedan spelar man snabbare och snabbare och till slut släpper man betoningarna. Det är en bra övning. Den kan alla förstå också. Det är en triolkänsla på något sätt.” (Informant David)

Davids andra övning är visuell.

”Man ska hela tiden se träet på sidan av tangenten när man drillar. Det går inte på alla pianon men på en flygel går det. Tangenten ska ända ner till botten men inte ända upp. Idén är att ju mindre man behöver flytta på tangenten, desto snabbare kan man drillas. Ska tangenten ända upp och vända förlorar du någon mikrosekund. Så du ska ligga så nära som möjligt. Den här övningen förstår alla, för då sitter de i början och tittar på tangenten från sidan. Det är en mycket bra övning.” (Informant David)

4.3. Ornamentik och pedagogiska metoder

Det tredje temat från intervjuerna handlar mer om de pedagogiska metoderna i undervisningen av ornamentik. Först en kort genomgång av de ornament i undervisningen som enligt informanterna är de viktigaste, vanligaste och första som undervisas, för att få en enkel översikt för hur det pedagogiska arbetet kan planeras. Sedan tas frågor upp som när det är lämpligt att börja med ornamentik och vilken repertoar som är lämplig för utveckling inom ornamentikundervisningen. Till slut framkommer tillvägagångssätt för hur ornament kan förenklas i undervisningssyfte. Där utvecklas frågan om drillen ska utföras fritt eller delas in. Fördelar med båda synsätt tas upp och även tillvägagångssätt för att hjälpa elever på det området i deras pianistiska utveckling.

4.3.1. De viktigaste, vanligaste och första ornamenten i undervisningen

För att få en bättre förståelse för vilka ornament det är bäst att fokusera på som pianolärare fick informanterna frågan vilka ornament som är de viktigaste, vanligaste, och första som undervisas. Alla fyra informanter var ganska eniga om de ornament som utgör den viktigaste grunden i undervisningen. Bertil svarade ”Enkla förslag, något man börjar med”. Anna, Carl och David svarade ”Pralldrill”. Carl kallade pralldrillen för ”kortdrill”. Bertil svarade endast ”Drill” (vilket även kan innefattas i pralldrillen). Anna, Bertil och Carl svarade ”Mordent”. Alla informanter svarade ”Dubbelslag”. Anna, Carl och David svarade *tr*. Att det tecknet är av olika betydelse beroende av situation framkommer av att Anna menade *tr* som en lång drill. Carl förklarade den som ”en kort drill på tonen, vilken oftast avslutas med efterslag, tonen under och sedan huvudtonen”. David kallade den för ”En vanlig drill så lång som tonen är”. Bertil svarade endast ”Drill” (vilket även kan innefattas i *tr*). Anna tillade att undervisningen också behandlar hur en drill påbörjas och avslutas. Sedan finns det inte tid för så mycket mer. Utifrån ovanstående svar är sammanfattningsvis de här de viktigaste, vanligaste och första ornamenten i undervisningen:

Ornament:	Informanter:
Dubbelslag	Anna, Bertil, Carl, David
Pralldrill	Anna, Carl, David
<i>tr</i>	Anna, Carl, David
Mordent	Anna, Bertil, Carl
Drill *	Bertil
Enkla förslag	Bertil

(*Drill kan innefatta både pralldrill och *tr*)

4.3.2. Introduktion av ornament i undervisningen

Då informanterna fick frågan om när det är lämpligt att börja med ornament i pianoundervisningen, och hur de introduceras, blev det ganska olika svar. David svarade att det är väldigt mycket beroende på vilken elev man har.

”I princip skulle du kunna börja med en drill redan på lektion två, med vissa elever. Andra elever måste du vänta i två år. Så det hänger lite på eleven också tror jag. Men man ska inte göra någon stor sak av det, utan egentligen bara spela det. Men vissa elever är väldigt notbundna och kan inte förstå. När det står en åttondel och det då händer en massa saker, kan de inte förstå att det kan bli tre eller fyra noter när det står bara en åttondel. Även om man förklarar tecknet ovanför noten har vissa elever svårt att ta in det, har jag märkt.” (Informant David)

Carl anser att dubbelslaget i klassicismen också kan vara ett bra sätt att introducera ornamentik:

”Man går runt ett finger eller en ton, så man får gå upp, tillbaka och ner och tillbaka. Det är ganska naturligt att göra.” (Informant Carl)

Han nämnde också hur man generellt kan tänka rent tekniskt redan då eleven ännu är helt i nybörjarstadiet.

”Legatoövningen mellan finger 2 och 3 kan göras hur långsam som helst. Den kan ju finnas med i elevens första spelbok. Den kallas inte drill där och den är ingen drill. Den har snarare en melodisk funktion, som egentligen är en teknisk övning. Men har man grundlagt den bra, så blir det mycket lättare i framtiden att göra drillar.” (Informant Carl)

4.3.3. Val av repertoar

Då det gäller repertoarstycken var alla fyra informanter eniga om att börja med något lätt stycke av Bach. Anna sade att nästan alla stycken av Bach innehåller många problem. Hon tog som exempel en saraband. Bertil tänkte sig kanske det lilla preludiet i C-dur och uttryckte några tankar om hur ornamenten ska spelas där. Mordenten kan spelas med sextondelsnoter och åttondelsnot, eller om eleven kommit lite längre, med sextondelstriolrytm. Tanken är att inte göra det för svårt för eleverna, utan börja mjukt när ornamenten introduceras, och även skriva ut hur de ska spela. Sedan får man förklara vad de olika tecknen betyder. Carl nämnde att ornamenten påträffas i de stora tonsättningarna från barocken och sade att de lätta inventionerna av Bach är lämpliga att börja med då det gäller att introducera ornament. Även David nämnde inventionerna av Bach, de tvåstämmiga. Andra stycken som kan vara lämpliga för en gradvis fortsättning kan nämnas en långsam sats på en sonat av Mozart, något som Anna nämnde. Sedan kan det bli valser av Chopin, eller någon sonat av Beethoven, enligt David.

4.3.4. Förenkling av ornament för undervisningen

Då informanterna fick frågan om hur mycket drillar kan förenklas för att göra det lättare för eleverna, sade Bertil att sådant får anpassas till elever. De som klarar mer får ha mer utsmyckningar, och för de som inte klarar så mycket kan vissa utsmyckningar tas bort.

”Jag tror inte att det finns begränsningar om stycket passar i stort. Om det då finns någon drill som är omöjlig att spela, då struntar man i den. Man måste prioritera. Om en elev stornjuter av att spela ett stycke, men man samtidigt ser att det blir ett stort problem med någonting, någon detalj i stycket, då förenklar man.” (Informant Bertil)

Carl säger att drillarna kan uteslutas helt till en början. Så eleven hellre spelar stycket och har ett flyt genom att initialt lämna bort drillarna. När sedan drillar introduceras är det enklast att bara gå från tonen till den intilliggande och så tillbaka, så det blir en enkel drill, vilken sedan kan utarbetas.

Angående stycket av Bach som togs upp i punkt 4.1.5, nämligen den 2-stämmiga inventionen nr. 4 i d-moll: takt 19 och framåt, och liknande ställen, togs frågan upp om hur de långa drillarna undervisas till elever i olika svårighetsgrad. Där skulle inte Anna ge eleverna som uppgift att öva 16-delsnoter eller 32-delsnoter mot 16-delsnoterna i den andra stämman. Däremot skulle hon ge eleverna som uppgift att träna en fri drill.

”Jag skulle försöka få drillen att flyta på hyfsat långsamt, inte för snabbt alltså, och sedan försöka spela en ton i taget i vänster hand och se till att händerna är oberoende av varandra. Så att man kan drilla fritt.” (Informant Anna)

På frågan hur elever som har svårt för sig rytmiskt undervisas svarade hon:

”Det behöver inte vara så svårt att drilla fritt om man bara ger det lite tid, och spelar sakta med vänster hand. Ofta kan man inte ens spela en snygg melodi i vänster hand, och då är det ju det som är ett problem också.” (Informant Anna)

Då finns möjligheten att träna sig att spela en drill, och börja drillen sakta, så hastigheten kan kontrolleras med ena handen, och sedan spela en mjuk och lugn melodi med den andra. Bertil undervisar däremot drillen som 16-delsnoter med början på huvudnoten på slaget, för det passar bäst ihop. Det är ännu bättre att utföra den med 32-delsnoter, men om eleven inte klarar det så blir det 16-delsnoter. Carl låter sina elever spela först åttondelsnoter och sedan sextondelsnoter och sedan om de vill ha ännu snabbare notvärden, så någon slags fri drill. De får följa pulsen så de inte släpps vind för våg.

”För rytm är oerhört viktigt när du tränar drillar. Så man vet när den startar och var nästa tyngdpunkt kommer, men jag skulle nästan göra som Glenn Gould gör i någon av inspelningarna av det här så att han spelar första takten som åttondelar, andra takten som sextondelar tredje takten som triolsextondelar. Det beror på vilken elev man har.” (Informant Carl)

David menar på ett liknande sätt att låta eleven spela drillen som t.ex. 16-delsnoter, lika snabbt som vänster hand. Då är det lätt att kontrollera det. Då höger hand spelar lika snabbt som vänster hand märks det om något spårar ur någonstans. Nästa nivå kan vara att försöka göra trioler, eller 32-delsnoter, dubbelt så snabbt som vänster hand. Det kan vara svårt att drilla så länge i början, så till en början kan eleven instrueras att drilla bara två slag i takten (med tre 16-delsnoter och sedan pauser) eller tre slag i takten (med fem 16-delsnoter och sedan paus). På det sättet utökas drillen mer och mer succesivt. Där är det viktigt att eleven känner ettorna i varje takt, för det är många som i början inte känner det.

”Om man har tre eller fyra takter med drill, då vet de inte riktigt var ettan är, även fast vänster hand är med. Men kan de t.ex. klappa på varje etta så kan de drilla på den också, och så har de den känslan. Så kan de nästan betona den i början. Sedan ska det ju vara som ett flöde bara. Men först kan man behöva göra det innan, tycker jag. Det är en bra övning som jag har provat på många gånger.” (Informant David)

5. Diskussion

I det här kapitlet diskuteras resultaten. De består av tre teman: interpretation, spelteknik och pedagogiska metoder i undervisningen av pianomusikens ornament. Forskningsfrågorna var ”Hur använder pianolärare ornamentteori i sin undervisning?” och ”Hur ser deras pedagogiska metoder ut då de undervisar i ornamentik? Nu diskuteras dessa tre teman utifrån de två forskningsfrågorna i relation till tidigare forskning och till historiken, för att ge en enkel sammanfattning av vad jag kommit fram till. Sedan diskuteras metodvalet och till slut dryftas några idéer inför fortsatta studier. Hänvisningar till tidigare avsnitt finns inom parentes, för att ge en tydlig överskådlighet.

5.1. Resultat i relation till tidigare forskning

5.1.1. Ornamentteori och interpretation utifrån tidigare forskning (2.1.1.)

Informanterna svarade på både lika och olika sätt då de fick frågan vilka skillnader som finns mellan olika tidsepoker, kompositörer och karaktärsdrag i kompositioner. Anna och Carl framhöll mer skillnader mellan barocken, klassicismen och romantiken. Det gjorde delvis Bertil och David också men talade mer om vad som passar bra i en given situation. Att ha en känsla för vad som passar i en viss situation eller stil är bra, men för att ha det måste det finnas en elementär stilkännedom. Vi kan inte improvisera i barockstil om vi inte först har byggstenarna för improvisationen. Därför är det så grundläggande viktigt att först känna till hur ornamenttecknen utförs. Då blir den som spelar mer ett med stilen och då är det mycket lättare att också vara fri i den. Pålssons resonemang (Stålhammar 2009) där han talar om interpretation utgör ett hermeneutiskt förhållningssätt. Pianolärares målsättning bör vara att ge eleverna förståelse för de olika ornamenttecknen i de historiska källorna, för att de sedan ska kunna ha en förmåga att vara fria till egen tolkning i sin egen musikutövning. Den historiska ornamentkunskapen kan ge en stor frihet i musicerandet eftersom eleven har en stor uppsättning eller repertoar av olika uttryckssätt som erhållits genom att lära sig kännetecknen för de olika sorters ornament som tillhör de olika tidsepokerna. En målning kunde upplevas på ett sätt för en person på 1600-talet och kan upplevas på ett annat sätt för någon som ser den idag. Det har med personlig tolkning att göra, men trots att konst tolkas utifrån en persons egen bakgrund och erfarenhet kan det vara intressant att veta saker om detaljer i historiska källor, t.ex. hur en hund på en målning i ett visst historiskt sammanhang kunde betyda ”trofasthet”. På samma sätt kan det vara av stort intresse för den musikstuderande att veta om hur drillar kan ha olika funktion eller förstå hur en briljant och smidig ornamentteknik kan erhållas. Med utgångspunkt från hermeneutiken är notläsning i sig en interpretation. I förlängningen är läsningen av att förstå de olika ornamenttecknen som finns ovanför noterna i ännu större mått en interpretation, eftersom samma tecken kan betyda olika saker beroende på tid och plats. Det hermeneutiska synsättet kan sägas genomsyra den som tolkar både musiken i stort såväl som det ornamentala i musiken. Kunskapen om alla små delar bildar tillsammans en helhetsuppfattning av ornamentala kompetens hos den mogna eleven. Utifrån det holistiska perspektivet kan eleven sedan tolka varje enskild situation på ett välbetänkt sätt. Det kan gälla t.ex. hur ornamentiken är en hjälp för det musikaliska uttrycket eller hur en drill påbörjas och avslutas. Mer om det i kapitel 5.2.

5.1.2. Ornamentala spelteknik utifrån tidigare forskning (2.1.2.)

Som resultatet visar använder flera av informanterna sig av både den praktisk-empiriska och den instrumental-tekniska metoden, i enlighet med Hultberg (2006), så att de relaterar speltekniken till musikaliteten. Annas drillövning kan utveckla förmågan att spela drillar med accelerando och ritardando som behövs speciellt för att tolka musik från romantiken. Carl

sade att drillövningar gärna får utgå från den repertoar som används för tillfället, och då ge eleven möjlighet att hela tiden känna det naturliga i drillen. Genom att det då upplevs som naturligt kan det bli mer fritt från spänningar. För att få eleven att uppleva rytmiskt t.ex. var ettorna är i en lång drill över flera takter kan läraren göra som David förklarade, att klappa på varje etta. Det är också en övning som ger bättre musikalisk känsla, i detta fall i rytmiskt hänseende.

5.1.3. Aspekter på mästarlära och pedagogiska metoder (2.1.2.)

Det går att se en antydning om mästarlära, i enlighet med Holgersson (2011), när några av informanterna talar om lärande, hur de som mästare vill förklara för sina elever att de ska utföra ornamentiken på ett visst sätt, medan andra lärare är mycket mer öppna angående de musikaliska interpretationsuttrycken. I deras ornamentala undervisning kan även den praktiskt-empiriska och den instrumental-tekniska metoden ses. Vi kan fråga oss hur Bach som levde med den praktiskt-empiriska traditionen undervisade ornamentik för sina elever, om han skrev ut alla drillar eller om mycket undervisades efter gehör eftersom alla då inte hade råd att köpa noter och kanske inte heller mästaren skrev ut allting. Det fanns inte en slavisk bundenhet till noterna. Den bundenheten utvecklades dock mer under 1800-talet och framåt då noter blev allemans egendom. Från 1830 och framåt när noterna blev billigare och fler och fler fick tag på noter, kom historien till en kulmen där noterna blev så viktiga att – för att hårdra det hela – musiken nästan glömdes bort. Den som spelade var mer upptagna med om det som spelades var ”rätt eller fel” i stället för att vara medvetna om det musikaliska uttrycket. Utifrån de två sätten att fokusera uttryckte alla informanter sin förståelse både för hur ornamentiken ska utföras och hur musikaliteten ska gestaltas i undervisningen.

5.2. Resultat i relation till historiken

I intervjuerna framkom sådant som informanterna inte kände till och därför inte kunde svara på, men också det de hade kunskap om när det gäller ornamentik. Ibland blev barocken som stilperiod synonym med J. S. Bach i vårt samtal, men det var för att vi inte nämnde så mycket att hans ornamentförteckning skrevs 1720 vilket verkligen var under senbarocken, vilket även hans verksamma tid var. Informanternas kommentarer var dock både bekräftelser på historiken och utgjorde ett väldigt bra komplement till den.

5.2.1. Ornamentteori och interpretation utifrån historiken (4.1.)

Under den praktiskt-empiriska perioden, som Hultberg (2006) skriver om, var ornamentiken mer improvisation, men den förteckning Bach enligt Ferguson (1975) gjorde var för pedagogiskt syfte. Den som levde på den tiden kände bättre till hur det skulle låta, så det var lättare för dem att improvisera fritt. Vi är tvungna att lära oss de olika ornamenttecknens betydelse för att i vårt musicerande komma så nära som möjligt till den stil som fanns då. En svårighet ligger i att även om vi skulle lära oss alla tecken helt rätt skulle det vi spelar troligen ändå låta som en karikatyr jämfört med hur det verkligen lät på den tiden. Att lära sig tecknen och även lära sig hur tillvägagångssättet var i olika situationer, som t.ex. att föra fram rätt känsla i musiken genom att varierande spela smekande eller briljanta ornament, gör att vi i alla fall kommer en bit på vägen. Nedan följer fem punkter om ornamentik vilka har sin motsvarighet i resultatdelen i kapitel 4.1.

1. Ornamentik som musikalisk hjälp (4.1.1.)

Resultaten bekräftade förståelsen för det musikaliska i utförandet av ornament, att ornament betyder utsmyckning och smycken bör användas med måtta för att inte bli fult. Det kan också liknas vid någon som håller ett tal. Då bör inte en uttrycksfull accent placeras på varje ord, som C. P. E. Bach (1949) skrev (2.4.2.). Ornamenten ska vara en hjälp att få fram rätt

sinnesstämning i musiken och de ska bidra med att göra melodiska linjer mer eleganta och utsökta. Ornamenten får aldrig skymma sikten för musiken, utan de ska bara förstärka musikens uttryck.

2. Drillens funktion (4.1.2.)

Resultaten gav också en förståelse att oavsett vilken stil, tidsperiod eller kompositör det handlar om är funktionen hos ett ornament något viktigt. Ornament kan användas som melodi, rytm, harmoni eller klangfärg, enligt Donington (1975), (2.4.1). I intervjuerna framkom att funktionen hos ornament bestäms utifrån deras sammanhang. Vid spel på cembalo är en lång drill en funktion att få tonen att leva vidare. Andra funktioner kan vara att ge tonen en speciell karaktär, skapa spänning eller något oroligt i musiken, att ge värme till tonen, skapa en dissonans eller att få finess på tonen. Drillen kan även ha en tempomässig eller rytmisk funktion. En drill kan starta en snabbare rörelse i musiken då den som spelar vill gå framåt i tempot, men också göra ett avslut. Då läggs en drill in strax innan slutackordet som får det hela att stanna av. Sedan är det skillnad mellan om drillen är melodisk, eller om den ingår i förhållningarna. Om den som spelar vill att drillen ska vara som en förhållning börjar drillen uppifrån, så det blir en dissonans. T.ex. att det är ett kvartintervall som leder till en ters. Drillen kan då ses som en rad förhållningar, enligt Badura-Skoda (1962), (2.3.4. punkt 2a) Finns det i stället en melodilinje som ska bevaras kan det vara en nackdel att börja drillen uppifrån, för då kan den slå sönder flödet i melodin, eftersom den betonar tonen ovanför. Är drillen melodisk är inte förhållningarna så viktiga, utan då spelas drillen från meloditonen. Men är det samma ton innan börjar ofta drillen uppifrån. Utifrån det kan vi sedan se på de olika stilperioderna. I senbarocken, utifrån den "Förteckning" Bach skrev (Ferguson 1975), ska drillen börja på noten ovanför, men ett tillägg finns ändå: "såvida den inte producerar ogrammatisk harmoni". Det undantaget har med harmoni att göra. I musik från klassicismen är också regeln att drillen börjar på noten ovanför, men ibland börjar den på huvudnoten för att bevara den melodiska linjen. I ornamentik av Chopin är bevarandet av melodilinjen något av det viktigaste oavsett om drillen börjar på huvudtonen eller tonen ovanför. Mer om det under punkt 3b nedan.

3a. Ornament på eller före slaget (4.1.3. a)

I musik från senbarocken börjar drillen på slaget. Det är regeln, men det finns undantag. Då nedåtgående terser har appoggiaturor (förslag), ska de förslagen spelas som efterslag, enligt Neumann (1978), (2.2.1.) och Ferguson (1975), (2.3.2. punkt 14). De är ett av de få ornament hos Bach som föregår slaget. Fast de heter efterslag har de ändå funktion av att vara appoggiaturor (förslag) före nästa huvudton. Inom klassicismen börjar drillen på slaget, enligt Ferguson (1975), (2.3.3.). Då drillen föregås av en eller flera smånoter bör de spelas på slaget och inkluderas som en del av ornamentet. Då Badura-Skoda (1962) skriver om sammansatt appoggiatura (dvs. flera smånoter innan huvudnoten) i musik av Mozart skrev de att det inte finns något generellt svar om de ska komma före slaget eller på. Utifrån Rellstabs förteckning går det likväl se att det vanligtvis inte spelades efter vedertagen praxis. Det kan utgöra en förklaring till att spelsättet ändrades över tid, och det visar i detta avseende att andra hälften av 1700-talet var en övergångstid. Även Milchmeyer förespråkade 1797 redan oreserverat att den sammansatta appoggiaturen skulle komma före huvudtonen, före slaget, enligt Badura-Skoda (1962), (2.3.4. punkt 1). Under romantiken föregås långa drillar ofta av en eller flera smånoter, enligt Ferguson (1975). De spelas generellt (men inte alltid) på slaget och inkluderas som en del av ornamentet (2.3.5. punkt 1). Informant Carl sade att drillen i musik från romantiken spelas före slaget (4.1.3.). Där kan man inte säga så generellt men genom att Ferguson (1975) skriver om undantaget inom parentes finns alltså en möjlighet inom romantiken att börja en del av drillen före slaget.




3b. Ornament uppifrån eller från huvudtonen (4.1.3. b)


Här bekräftade speciellt informant Anna den historik som framkom i bakgrunden. Hon tror att drillen mer och mer börjar på huvudtonen ju längre fram i musikhistorien man kommer. Under senbarocken och klassicismen börjar drillen uppifrån som regel i enlighet med Ferguson (1975), (2.3.2.), (2.3.3.), Brodin (1975), (2.2.2.), och Badura-Skoda (1962), (2.3.4. punkt 2a). I klassicismen finns det undantag, t.ex. om drillen föregås av en not ett legatosteg över huvudnoten, men även andra undantag finns (2.3.3. punkt 1). Då börjar ofta drillen på huvudnoten istället för noten ovanför, i enlighet med Ferguson (1975). I romantiken börjar drillen som regel oftare på huvudtonen i enlighet med Brodin (1975), (2.2.2.) och Ferguson (1975), (2.3.5.). Informant Anna sade vidare att Chopin var inspirerad av Mozart och barockmusik när det gäller ornament, så att drillarna i musik av Chopin gärna börjar uppifrån också, precis som i barocken. Reglerna för ornamentiken i Chopin verkar åtminstone skenbart motsägelsefulla i bakgrundskapitlet (2.3.6. punkt 1), men det tycker jag bara belyser det lite svårtillgängliga i detta ämne som är mycket komplext. I intervjuerna kom flera svar som kan ge förklaringar. Informant Bertil (4.1.3.) sa att det finns många olika utgåvor, och att Chopin accepterade flera av dem, vilket kan betyda att han utförde drillarna på olika sätt. Nu har jag ändå försökt att förstå ornamentiken i musik av Chopin och de här fem punkterna har jag kommit fram till, utifrån vad jag förstår av historiken bekräftat av informanterna.

1. Om en drill inte föregås av en appoggiatura börjar drillen på huvudtonen, i enlighet med Dunn (Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998), tvärt emot den ofta uttryckta uppfattningen att en drill alltid bör börja på tonen ovanför.

2. Drillen börjar ändå uppifrån i undantagsfall för att undvika repetition av en redan genomförd huvudton så att inte melodilinjen blir störd, utan drillen blir sammanlänkad så mjukt som möjligt med de föregående tonerna. Allt detta enligt Dunn (Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998). Det uttryckte också informant Bertil då han sade att en drill ofta börjar uppifrån om det är samma ton innan, för att inte upprepa samma ton. (4.1.3. b). En drills sammanhängande noter och dess prefix bör alltid vara olika enligt Ferguson (1975) (2.3.5. punkt 1).

3. Då en drill föregås av en övre appoggiatura, också i enlighet med Dunn (Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998), (2.3.6. punkt 1), då börjar drillen på den övre noten.

Om det är ett kort förslag:  eller en sekvens av korta förslag:  eller  ; där utgör den övre appoggiaturan början på drillen, och de eventuella noter som kommer innan är förslagsnoter.



4. Då två korta förslagstoner föregår huvudtonen så här:  bör upprepning av huvudnoten undvikas i enlighet med Dunn (Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998), så där börjar drillen också på den övre tonen, som om det stod så här:



Det är för att huvudtonen inte ska upprepas, utan en melodisk linje ska bevaras. Det bekräftas också av Ferguson (1975) som skrev att om huvudtonen och den lilla tonen omedelbart före den är desamma, som det ofta händer i musik av Chopin, så ska den riktiga drillen börja på noten ovanför; för, som redan nämnts ovan: en drills sammanhängande noter och dess prefix bör alltid vara olika (2.3.5. punkt1).

5. Då i enlighet med Dunn (Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998) en drills huvudton

föregås av samma ton skriven som en appoggiatura bör drillen alltid börja på huvudtonen (2.3.6. punkt 2).

I enlighet med det spelas:  så här: .

(Notexemplen är från Paderewski, Bronarski & Turczynski 1998)

Trots att de här reglerna kan verka aningen paradoxala tycker jag de ändå kan ge en förståelse för att få ett mjukt och behagligt melodispel, både som musiker och överfört till undervisningen av elever. Informanterna David och Anna bekräftar det då de säger att drillar ska hjälpa till att få en linje på en melodi (4.1.1.) och om drillen är melodisk spelas den från meloditonon varvid förhållningar eller dissonanser i det fallet är mindre viktiga (4.1.2.).

4. Fri eller rytmiskt indelad drill (4.1.4.)

Frågan om en drill ska vara fri eller rytmiskt indelad visade sig vara intressant ur både teoretiskt och pedagogiskt perspektiv. Den fria drillen tränar förmågan att åtskilja kroppshalvornas rörelser, och den rytmiskt indelade drillen tränar förmågan att spela jämnt. Båda tekniker behövs för ett moget och utvecklat pianospel (4.1.4.). I kapitel 5.2.3. punkt 9 förklaras en övning hur eleven kan lära sig spela en fri drill med ena handen mot en lugn melodi med den andra handen.

5. Ornamentik i musikexempel (4.1.5.)

De frågor som berördes i intervjuernas notexempel handlade om i fall en kort respektive en lång drill ska börja uppifrån eller från huvudtonen. Om den långa drillen i Bachs 2-stämmiga invention nr. 4 i d-moll: takt 19 och framåt spelas som en rytmiskt indelad drill (med 16-delsnoter eller 32-delsnoter) passar det bäst att börja på huvudtonen. Då går det jämnt ut när drillen slutar på tonen c i takt 22. Utifrån hur drillen bäst fungerar i slutet kan slutsatsen dras i enlighet med informanternas åsikter, att i det här musikexemplet kan en fri drill börja antingen från huvudtonen eller från tonen ovanför, men att en jämnt indelad drill kan börja endast från huvudtonen. Däri ligger en svårighet om en rytmiskt indelad drill ska spelas här samtidigt som barockens stilideal följs, men utförs drillen fritt går det bra att följa de riktlinjerna. Då det gäller hur de korta drillarna ska spelas går det att se det från olika perspektiv. Själv har jag blivit undervisad på båda sätt under min pianoutbildning, och kan använda mig av båda sätt i min egen undervisning, som en inverterad mordent i ett inledningsskede och efterhand introducera en kort drill som börjar uppifrån, mer i enlighet med barockens stilideal och då historiskt förklara varför det ska göras så.

5.2.2. Ornamentik och spelteknik utifrån historiken (4.2.)

Både resultaten och historiken visar på att det kan finnas en vinst i att bara öva drillar. De behöver inte alltid ingå i ett stycke för att man ska öva dem, men ingår de i ett stycke kan det vara bra att också öva dem separat. Teknikövningar kan göra drillarna fasta, snabba och jämna. Fingrarnas anslag ska vara egaliserade. Drillar bör övas långsamt i början, sedan snabbare men alltid jämnt, med avslappnade muskler. Drillen behöver övas ofta med alla fingrar så att de blir starka och smidiga. Det är viktigt att öva ornament lika mycket med båda händer trots att de flesta illustrationerna är skrivna för höger hand, i enlighet med C. P. E. Bach (1949), (2.4.2.). I övandet av drillen kan fingeraktivitet användas såsom att höja fingrarna till en lika men inte en överdriven höjd (2.5.1.). Informant Bertil tog upp hur fingrarna vid en sådan artikulationsövning lyfts högre vid spelning i långsamt tempo vilket ger bättre artikulation. Sedan vid snabbare tempo hinner förstås inte den som spelar lyfta lika mycket men då blir ändå artikulationen bra. (4.2.1.).

5.2.3. Ornamentik och pedagogiska metoder utifrån historiken (4.3.)

Alla fyra informanter gav ett ganska enhetligt svar om de ornament som de ansåg vara de viktigaste, vanligaste och första ornamenten som undervisas. De ornamenten var enkla förslag (vilket endast informant Bertil nämnde), drill (som kan innefatta både pralldrill och *tr*), mordent och dubbelslag (4.3.1.). Frågan om vilka ornament som enligt informanterna är de viktigaste, vanligaste och första ornamenten i undervisningen, ställdes för att ge större förståelse för vad pianolärare kan fokusera på i sin undervisning. De ornament som utgjorde svaren placerades sedan i ornamentpresentationen i bakgrunden (2.2.). I de följande fem punkterna ges en kort sammanfattning av dem utifrån både informanter och historik, och hur de kan användas i en pedagogisk kontext. Punkt 6 beskriver början och slutet av drillar och punkt 7-9 innehåller andra undervisningsaspekter för ornamentiken, såsom introduktion av ornament, repertoarval och förenkling av ornament.

1. Ornament som består av endast en not (2.2.1.)

Enkla förslag (appoggiaturor) passar bra att börja med i undervisningen av ornamentik enligt informant Bertil (4.3.1.). Det anser jag också, eftersom de korta förslagen är det minsta och lättaste ornamentet. Då är det inte tal om att introducera långa förslag som de beskrivs utifrån senbarocken eller klassicismen, utan endast enkla korta förslag. De långa skulle jag vänta ett tag med att introducera, eftersom de behöver ett större mått av pianistisk mognad för att förstå. Av de ornament som består av endast en not, kallas de som föregår huvudnoten förslag, enligt Neumann (1978), (2.2.1.). Förslag skrivet som en liten not framför huvudnoten kan i musik från både barocken och klassicismen vara långt eller kort. Där spelas det på slaget och alla ornament noterade med små noter tillhör den följande tonen. Eftersom den föregående tonen aldrig förkortas, så förlorar den följande tonen så mycket av dess längd som de små noterna tar från den, och därför spelas den första av ornamentets noter tillsammans med basen och de andra stämmorna, alltså på slaget, i enlighet med C. P. E. Bach (1949), (2.4.2.). I musik från romantiken skrivs långa förslag nästan alltid ut i noter med normal storlek som en del av det rytmiska förloppet, men korta förslag skrivs som små noter, i enlighet med Ferguson (1975). De bör teoretiskt spelas på slaget men i musiken finns många exempel på undantag där de i stället spelas före slaget, och det blir mer och mer regel under hela romantikens stilperiod tills alla små förslagsnoter spelas före slaget i 1900-talspraxis, om inte kompositören klart uttrycker något annat, också enligt Ferguson (1975), (2.3.5. punkt 4).

2. Drill (2.2.2.)

Drillar (*~*, *~*, *tr*) vara korta eller långa beroende på sammanhanget. Informant David kallade den för ”En vanlig drill så lång som tonen är” (4.3.1.) och jag tror han sade ”vanlig” för att skilja den från ornament med andra namn såsom mordent, dubbelslag m.fl. De olika tecknen för drillar (*tr*, *~*, *~*) kan betyda fler saker beroende på i vilken situation de förekommer (2.3.2.), (2.3.3.), (2.3.5. punkt 1), enlighet med Ferguson (1975). För drillar i musik från senbarocken i norra och centrala Tyskland är tecknen *~*, *~* och *tr* som används för drillen, alla likvärdiga till varandra. För musik från klassicismen används samma tecken *tr*, *~*, *~* för drillen. Mer ofta än under barocken händer det att tecknet *tr* endast används för långa drillar och *~* för korta. Men undantag finns då *tr* ibland återfinns på en så kort not att det bara är möjligt att spela ett snabbt förslag där. Under romantiken utförs *~* som en kort drill och *tr* som en lång, allt detta i enlighet med Ferguson (1975). Informant Carl förklarade *tr* som ”en kort drill på tonen, vilken oftast avslutas med efterslag, tonen under och sedan huvudtonen” (4.3.1.). Den förklaring av *tr* som informant Carl ger här då den avslutas med efterslag, verkar mer som ett dubbelslag, men enligt C. P. E. Bach (1949) kan dubbelslaget ses som en drill med suffix (ändelse), i miniatyr. Fig. 126 i hans bok åskådliggör flera ställen där dubbelslaget passar bättre än drillen, fast de noterna är markerade med *tr* (2.3.3. punkt 3).

Under romantiken kan tecknet *tr* ibland också utföras som en inverterad mordent om det befinner sig på en mycket kort not, enligt Ferguson (1975), men generellt betyder det en drill med ett större antal smånoter, som börjar på huvudnoten, och på slaget, och den varar så länge som notens tidsvärde, och slutar på huvudnoten. (2.3.5.)

3. Pralldrill (2.2.3.)

Informant Carl kallade pralldrillen för kortdrill. Badura-Skoda (1962) kallar den halvdrill (eng. övers. "half-shake" från originalspråket ty. "pralltriller") och den används när den som spelar inte hinner utföra en hel drill (2.3.4. punkt 3). Pralldrillen kan spelas förberedd som en fyratoners drill (i likhet med "Förteckning" av Bach punkt 1) med början på tonen ovanför (2.3.2.), eller oförberedd som en tretoners drill (i likhet med Fergusons förteckning av Bach-ornament punkt 20) med början på huvudtonen. Den oförberedda pralldrillen, den som börjar på huvudtonen, rekommenderas av teoretikerna Marpurge, Türk och C. P. E. Bach i enlighet med Ferguson (1975), (2.3.2. punkt 20.) och Badura-Skoda (1962), (2.3.4. punkt 3). Jag anser att den oförberedda tretoners pralldrillen kan användas i ett inledningsskede för många elever, då det gäller alla tidsepoker, men att det är viktigt att också förevisa hur pralldrillen bör spelas i de olika stilperioderna, känna till undantagen och ha förståelse för ornamentala funktion. I senbarocken spelas den generellt som en förberedd fyratoners pralldrill, men om det inte finns tid att spela en sådan spelas den oförberedda tretonersdrillen. I klassicismen spelas den som förberedd eller för att bevara den melodiska linjen som oförberedd. I romantiken spelas den som oförberedd. Utifrån den ornamentala funktionen bör dock övervägas om melodin eller dissonans och förhållning är viktiga i sammanhanget.

4. Mordent (2.2.4.)

Tre av informanterna ansåg att mordenten hörde till det viktigaste, vanligaste och undervisningsmässigt första ornamentet. Mordenten var dock inte representerad i intervjufrågorna. Väldigt lite togs upp i intervjuerna om det ornamentet, och inget som relaterar till historiken kunde hittas i det utskrivna resultatet. Informant Bertil sa att den kan introduceras i Preludium C-dur av J. S. Bach (4.3.3.). Jag tycker också det är ett lämpligt stycke att introducera det, och då använda mordent med två sextondelsnoter och en åttondelsnot initialt, sedan, med sextondelstriolrytm. Ytterligare steg kan vara som två 32-delsnoter och en punkterad åttondelsnot och även som fri rytm.

5. Dubbelslag (2.2.5.)

Dubbelslaget var inte heller representerat i intervjufrågorna och det var inte mycket som togs upp i intervjuerna om det. Då informanterna fick frågan om hur ornamentet introduceras i pianoundervisningen nämnde Carl dubbelslaget, vilket går runt ett finger eller en ton: upp, tillbaka och ner och tillbaka (4.3.2.). Brodin (1975) skriver om dubbelslaget som en ornamentala figur, som kretsar omkring huvudnoten. I äldre musik vanligen utan, i nyare musik med huvudnoten i början. (2.2.5.). Då går det i äldre musik runt finger nummer 2 (3-2-1-2) eller 3 (4-3-2-3). Ovanligare är att gå runt 4 (5-4-3-4). I nyare musik börjar det på huvudtonen (så fingersättningarna blir 2-3-2-1-2, 3-4-3-2-3 eller 4-5-4-3-4). C. P. E. Bach (1949) förevisar i (2.3.3. punkt 3) fig. 118., hur det kan utföras med fyra fingrar (4-3-2-1), vilket jag tycker är väldigt bekvämt när det har blivit inlärt. Det kan göra dubbelslaget snabbare och mer briljant.



(C. P. E. Bach 1949, taget ur "Figure 118")

Det Brodin (1975) skriver om äldre och nyare musik (2.2.5.) kan inte heller generaliseras men jag tolkar det som att det i stort menas barocken och klassicismen då det står äldre musik

och nyare handlar om romantiken och den musik som kommer efteråt, men gränsen är inte så lätt att dra. Som redan är nämnt ovan förklarar C. P. E. Bach (1949) hur en generell förståelse av dubbelslagets korrekta användning kan erhållas genom att se dubbelslaget som en normal drill med suffix (ändelse), i miniatyr. Ibland där det står noterat att en drill ska utföras kan det därför passa bättre med ett dubbelslag (2.3.3. punkt 3).

6. Hur en drill påbörjas och avslutas

Förutom att de ovan nämnda ornamenten undervisas bör det även undervisas hur en drill påbörjas och avslutas (4.3.1.). Början av en drill handlar om ”på eller före slaget” och ”uppifrån eller från huvudtonen”, vilket redan behandlats ovan (5.2.1.). Avslutningen av en drill handlar om den innefattar efterslag eller inte. Informant Carl förklarade efterslag som ”tonen under och sedan huvudtonen” (4.3.1.). Ibland behövs avslutningsnoter även när de inte är markerade, men ofta inkluderas avslutningsnoten i nottexten, enligt Ferguson (1975), (2.3.2. punkt 1). Huruvida en drill ska vara fri eller rytmisk fungerar många drillar bättre av att vara indelade. Med en plan för drillen är det lättare att avsluta den på ett fint sätt (4.1.4.). Om drillen ska vara fri tycker jag att Annas drillövning är bra (4.2.1.). Då övas drillen gradvis snabbare och snabbare tills den nått full hastighet. Utifrån den hastigheten utförs drillen sedan gradvis långsammare. Den övningen kan ge full kontroll också på en fri drill. Mozarts drillar slutar vanligen med ett dubbelslag, enligt Badura-Skoda (1962), (2.3.4. nr 2b). C. P. E. Bach skriver att dubbelslaget liknar en drill i miniatyr, med avslutningsnoter (suffix), och fungerar bäst till en uppåtgående ton (2.3.3. punkt 3). Avslutningsnoter bör användas vid slutet av en drill när nästföljande ton är ett steg högre, men inte ett steg lägre, enligt Ferguson (1975), (2.3.2. punkt 1). I musik från romantiken bör avslutningsnoter ibland adderas till drillar även när de inte är markerade, men som en regel krävs de bara när de inkluderas i nottexten, antingen som små noter eller som en integrerad del av det rytmiska förloppet, i enlighet med Ferguson (1975), (2.3.5. punkt 1). Drillens avslutning skrivs oftast ut i Chopin, men det gör den inte i Bach och inte i klassicismen heller på samma sätt (4.1.2.). När slutet på en drill i Chopin inte uttryckligen är angiven bör drillen alltid kompletteras genom att spela huvudnoten efter noten ovanför, i enlighet med Paderewski, Bronarski & Turczynski (1998), (2.3.6. punkt 4).

7. Introduktion av ornament i undervisningen (4.3.2.)

Att redan då eleven är i nybörjarstadiet tänka långsiktigt anser jag är av största vikt. En legatoövning mellan finger 2 och 3 kan introduceras så tidigt som under de första lektionerna. I början bör den övas mycket långsamt. Om den grundläggs bra kan det bli mycket lättare i framtiden att göra drillar. Om ornament alltid övas långsamt i början, enligt Ferguson (1975), och rytmen definieras klart från början, blir utsmyckningarna småningom en integrerad del av musiken (2.5.). Det är inte alltid en självklarhet att börja öva långsamt, men jag har mer förstått hur viktigt det är för ett bra resultat.

8. Val av repertoar (4.3.3.)

Valet av repertoar för undervisningen av ornamentik är naturligtvis bara en liten del av hela repertoaren i pianoundervisningen, men de råd informanterna gav om vilken repertoar som är lämplig att börja med då det gäller ornamentik skulle kunna läggas upp så här. Börja med något lätt stycke av Bach, t.ex. några av hans små preludier, såsom C-dur-preludiet. Efter preludierna är inventionerna lämpliga, först de tvåstämmiga. Sedan kan ornamentiken behandlas i en långsam sonatsats av Mozart (kanske då eleven studerar hela sonaten). Sedan kan valser av Chopin och lätta sonater av Beethoven fungera bra. Det är ett exempel på ett tillvägagångssätt i val av repertoar, men det är viktigt att ändå tänka på ett individuellt sätt för varje elev.

9. Förenkling av ornament för undervisningen (4.3.4.)

En gradvis metodik kan erhållas utifrån resultaten. I början kan drillarna helt uteslutas, så eleven hellre spelar stycket och har ett flyt. Efter ett tag kan enkla trenoters pralldrillar introduceras. Sedan kan de utarbetas. Långa drillar kan börja med åttondelsnoter, sedan efter hand kan den utökas med sextondelsnoter, sextondelstrioler, 32-delsnoter och slutligen som någon slags fri drill. I det bör eleven hela tiden följa pulsen eftersom rytm är oerhört viktigt vid träning av drillar, så att han eller hon vet när den startar och var nästa tyngdpunkt kommer. Är det svårt att känna var ettan är i takten då en lång drill spelas kan eleven få instruktion att först bara klappa ettan i knäet t.ex., sedan spela ett slag i takten, därefter två osv så utökas drillen succesivt. Då etableras också rytmkänslan. För att få en fri drill i höger hand kan eleven försöka få drillen att flyta på någorlunda långsamt och ha kontroll på hastigheten med ena handen. Sedan kan eleven spela en ton i taget i vänster hand i lugnt tempo och se till att händerna är oberoende av varandra. Eleven kan även träna att spela en hand i taget, så vänster hands komp eller melodi får ett lugn, en jämnhet och smidighet; och även höger hand så drillen blir lika jämn, mjuk och smidig. Är drillen i vänster hand görs övningen tvärtom. Om ett stycke passar en elev i stort och eleven njuter av att spela det, men det då finns någon detalj i stycket som inte går att spela, då får det förenklas.

5.3. Reflektion över metod

Efter att ha diskuterat informanternas interpretation, spelteknik och pedagogiska metoder i pianoundervisningen följer nu en reflektion över den genomförda undersökningens olika styrkor och svagheter, med fokus på den utvalda metoden.

Då Holgersson (2011) reflekterar över sin metod skriver han om hur dokumentation i forskning är till för att redovisa olika forskningsresultat, men även att diskutera och utveckla forskningsmetoder. De olika metoder som forskare väljer för att insamla och analysera data resulterar i olika sorts kunskap. De metoder som enligt Patel & Davidson (2011) kan användas för insamling av data är dokument, enkäter, kvalitativa intervjuer, observationer, dagböcker eller attitydformulär. I den här undersökningen valdes kvalitativa intervjuer som metod, eftersom det passade bra för att få en fördjupad förståelse för hur pianopedagoger undervisar i ornamentik. Informanten får utrymme att svara med egna ord. Det kan leda till nyanserade beskrivningar av den intervjuades verklighet. Beskaffenheten och egenskaperna hos något kan upptäckas och identifieras, t.ex. i detta fall uppfattningar om ornamentik i undervisningen. Om även den som intervjuar har teoretiska kunskaper och subjektiva erfarenheter om ämnet är det bra eftersom förståelsen är en naturlig utgångspunkt i tolkningsprocessen och utifrån förståelsen kan en djupare förståelse nås.

Tankar som uppkommit under arbetets gång har skrivits ner och uppdateringar av uppsatsen samt delar av den har dokumenterats i datorfiler. Något som skulle kunna göras ännu bättre i kommande studier är att, som Patel & Davidson (2011) ger tips om, föra systematisk dagbok över allt som händer och alla tankar som uppstår under arbetets gång. Sedan kan man då och då gå tillbaka till de dagboksanteckningarna för att se hur kunskapen utvecklas om det som studeras.

Genom att analysera svaren från de halvstrukturerade och i viss mån standardiserade intervjuerna gavs möjlighet att upptäcka tendenser av både likheter och variationer mellan informanternas uppgifter. Det låga antalet av endast fyra informanter gör att det inte går att med säkerhet dra några generella slutsatser från den här undersökningen, men om fler personer genomför studier inom det här området kan kunskapsunderlaget öka. Tillförlitlighet är en stor utmaning för den kvalitativa forskningen, vilket fordrar att forskare hela tiden utvecklar och förbättrar sina forskningsmetoder. Förhoppningen är att liksom tidigare

forskning även den här undersökningen ska bidra med kunskap till fortsatt diskussion om hur både teoretiska perspektiv och forskningsmetoder kan utvecklas vidare. Utifrån det hermeneutiska perspektivet är det ett rimligt antagande att även jag som forskare utökar min förståelse i det här området. Det finns också möjlighet att utöka både metod och teoretiska perspektiv, men det får lämnas till kommande arbeten.

5.4. För fortsatta studier

Att arbeta med en uppsats som den här kan ge mycket förståelse och med tanke på kommande studier finns saker som kan förbättras. Intervjufrågorna i den här uppsatsen innehöll nu inte exempel från någon annan än J. S. Bach. Andra kompositörer behandlades i intervjuerna men eftersom inte alla informanter fick samma frågor togs inte det materialet med i den här uppsatsen. Att musikexempel av J. S. Bach blev representerade passar bra eftersom den här uppsatsen har sin utgångspunkt i den ornamentala musiktraditionen hos honom under senbarocken. Det skulle dock vara av stort intresse att ta upp exempel av kompositörer från andra stilperioder också. Pianomusik brukar ofta förknippas med Beethoven. Hans musik är kanske mer än hos någon annan pianist förbindelselänken mellan klassicismen och romantiken, men i den här undersökningen är han inte representerad mer än bara lite i förbigående. Chopins musik skulle ha behövt en större forskning. Nu blev han endast utvald som ett exempel på musik från romantiken. De exempel som kan läsas i Paderewski, Bronarski & Turczynski (1998) är ganska svårtolkade och de skulle jag gärna ha haft med också i intervjuerna. De ornament som fått utrymme i den här uppsatsen ser jag som väldigt centrala men vissa ornament har inte kommit med alls, t.ex. arpeggion. De teoretiska källorna som behandlar ornamentteknik kommer endast ifrån de böcker som behandlar ornament från de olika stilperioderna. Mycket mer litteratur om teknik har skrivits som kunde vara av intresse för vidare forskning. Mer fokus bör även läggas på att få intervjufrågorna att vara ännu mer enhetliga, för att bättre kunna göra bra jämförelser mellan informanternas svar. Nu var det en del frågor i intervjuerna som uppstod i intervjusituationen som gav intressanta svar, men som inte kom med i uppsatsen för att inte alla fick samma frågor. Precis som det var viktigt att begränsa ämnet om ornamentik i stort var det viktigt att också begränsa vad som togs med från intervjuerna, för att uppsatsen skulle få en bra struktur och för att den inte skulle bli alltför lång. Uppföljningsintervjuer skulle dock kunna göras, vilket skulle kunna ge en helt annan bredd i resultatdelen. En förhoppning är att den här undersökningen har fått väcka nya tankar och idéer för fortsatta studier för en kunskapsutveckling som rör den ornamentala sidan av pianoundervisningen.

6. Litteraturförteckning

- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Badura-Skoda, E. & P. (1962). *Interpreting Mozart on the Keyboard*. (Black L., Trans.). London: Barrie and Rockliff.
- Becker, C. F. (1853). *Bach – Gesellschaft Ausgabe, Band 3*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
Hämtad 29.09.2013 från
<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP174445-PMLP03267-inventions.pdf>
- Brodin, G. (1975). *Musikordboken*. (Tredje upplagan). Stockholm: Bokförlaget Forum AB.
- Brown, C. (2001). Ornaments, 9. Late 18th century and the 19th. I *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Second Ed.). Volume 18. London: Macmillan Publishers Limited/New York: Grove's Dictionaries Inc.
- Czerny, C. (ca 1840). *Compositions pour le Pianoforte – Liv. 7*. Leipzig: C. F. Peters, n.d.
Hämtad 29.09.2013 från
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP63611-PMLP03267-Bach_Oeves_Complets_Peters_Liv_7_BWV_772-786_2748.pdf
- Dart, T. (1964). *Musikalisk praxis från senmedeltid till wienklassicism. Bearbetad och utvidgad av Ingmar Bengtsson i samarbete med Collegium Musicum, Stockholm*. Stockholm: Natur och kultur.
- Donington, R. (1975). *A Performer's Guide to Baroque Music*. London: Faber and Faber.
- Ferguson, H. (1975). *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*. New York: Oxford University Press Inc.
- Holgersson, P.-H. (2011). *Musikalisk kunskapsutveckling i högre musikutbildning – en kulturpsykologisk studie av musikerstudenters förhållningssätt i enskild instrumentalundervisning*. Diss. Stockholm: KMH Förlaget.
- Hultberg, C. (2006). *Spelande lärande*. Opublicerat manus under bearbetning för publikation.
- Irmer, O. von. (1974). Preface. In Bach, J. S. *Das Wohltemperierte Klavier, Teil I, Urtext*. München: G. Henle Verlag.
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. New Jersey: Princetown University Press.
- Ng, K.-M. (2001). Ornaments, 7. French Baroque. I *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Second Ed.). Volume 18. London: Macmillan Publishers Limited/ New York: Grove's Dictionaries Inc.
- Paderewski, I. J., Bronarski, L., Turczynski, J. (Eds.), (1949). Afterword. In Chopin, F. *Complete Works II Studies for piano*. (Twenty-ninth edition 1998). Cracow: Polish Music Publications.
- Patel, R. & Davidson, B. (2011). *Forskningsmetodikens grunder. Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Stålhammar, B. (2009). *Musiken tar gestalt - Professionella tonkonstnärers musikskapande*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Törnblom, F. H. (Huvudred.) (1995). Känslösam stil, artikel i *Bonniers Musiklexikon*. (Andra

reviderade upplagan). Stockholm: Bonniers.

Westergren, V. (2004). *Stil och ornamentik. En studie av tre spelböcker från 1750-talet.* (Filosofie Magisterexamen.) Luleå: Luleå tekniska universitet. Musikhögskolan i Piteå.

Westlund, I. (2009). Hermeneutik. I Fejes, A. & Thornberg, R. (Red.). *Handbok i kvalitativ analys* (ss. 62-80). Stockholm: Liber AB.

Bilagor

Bilaga 1: Marques des Agrements et leur signification

Marques des Agrements et leur signification

Tremblement Simple Tremblement appuyé Cadence autre Double cadence autre sans tremblement Sur vne tierce

Pincé autre Tremblement et pincé de voix en montant Cheute ou port en descendant Cheute et pincé Coulé sur vne tierce autre Sur 2 notes de suite autre

Cheute sur vne note Cheute sur 2 notes double Cheute a vne tierce Idem a vne note seule Arpegé autre autre autre Detaché avant un tremblement Detaché avant un pincé

”Marques des Agrements et leur signification”: Ornamentförteckning skriven av D’Anglebert från hans ”Pièces de clavecin” (Paris, 1689). (Ng, 2001, s. 722)

Bilaga 2: Intervjufrågor

De frågor som blev ställda till var och en av informanterna är sammanställda här på ett överskådligt sätt.

Intervjufrågorna var baserade på hur läraren går tillväga i undervisningen av ornament. Först ett par allmänna frågor om ornamentik:

Fråga 1. Vad är viktigt när man använder utsmyckningar i musiken?

Fråga 2. Använder du dig, i utförandet av ornamentik, av något grundläggande tillvägagångssätt som du kan sammanfatta i några enkla regler?

Sedan frågor som är mer specificerade på undervisning:

Fråga 3. För att kunna utföra drillar av olika slag behöver man träna tekniken som gör dem fasta, snabba och jämna. Har du någon speciell drillövning som du brukar utföra med dina elever?

Fråga 4. Hur introducerar du ornament för eleverna? När är det lämpligt att börja?

Fråga 5. Vilka ornament är de viktigaste, de vanligaste, och de första som lärs ut?

Fråga 6. I viken omfattning lär du ut skillnader mellan olika kompositörer, musikstilar och karaktärsdrag i kompositioner, när det gäller ornamentik?

Fråga 7. Hur mycket kan man förenkla drillar för undervisningen, i ett pedagogiskt perspektiv?

Fråga 8-9 innehåller ett par exempel med musik av J. S. Bach:

Fråga 8. Bach 2-stämmig invention nr. 2 i c-moll, takt 3: Hur spelar du drillen här? Uppifrån eller från huvudtonen?

Fråga 9 a och b. Den första av de två frågorna om musikexemplet ställdes bara till två av informanterna men är intressant att ha med: Bach 2-stämmig invention nr. 4 i d-moll, takt 19 och framåt, och liknande ställen: a) Ska den långa drillen börja på huvudtonen eller tonen ovanför? b) Hur undervisar du de långa drillarna här, till elever i olika svårighetsgrad?