



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

KOLLEKTIVT MUSICERANDE

- en undersökning om orkestermusikerns musikaliska arbetsförhållanden

Paulina Moberg

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning symfoniskt orkesterspel

Höstterminen 2013

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Autumn Semester 2013

Author: Paulina Moberg

Title: **Kollektivt musicerande**

– en undersökning om orkestermusikerns musikaliska arbetsförhållanden

Title in English: **Collective musicianship**

- a study of the orchestral musician's musical work environment

Supervisor: Maria Bania, Gunilla Gårdfeldt

Examiner: Einar Nielsen

ABSTRACT

The purpose of this master thesis is to identify some phenomena that may contribute or work against the individual musician's opportunities to contribute with their personal musical intuition in the orchestral work. I want to investigate under which conditions and in what context the orchestra environment gives musicians opportunities to take musical initiatives. I will also test a method to develop and work with musical intuition in a staged trombone audition called *blåst*. My wish is to highlight orchestra musician's perspective and experiences and to discuss where in an orchestral musician's everyday work the artistic and authentic musical initiative appears and how we are going about it. My method in doing this is interviewing orchestra musicians from different orchestral forms such as wind orchestra, opera orchestra and symphony orchestras.

This master thesis consists of my own reflections of orchestral work, the staged trombone audition *blåst*, qualitative research interviews with orchestra musicians, thesis and articles. In the final reflection some words sums up what you as an orchestral musician need to maneuver in order to make music. Confidence is one word, confidence in your own musical and technical ability, confidence from your colleagues, confidence in the conductor and confidence in the music. Some other words are presence, teamwork, subordination and musical judgment.

Key words: *Collective musicianship, orchestral work, musical work environment, musical intuition.*

Innehållsförteckning

I.	Inledning.....	5
	Frågeställning och syfte.....	6
	Metod.....	7
	Tidigare forskning.....	7
	Disposition.....	8
II.	Varför orkester?.....	9
III.	<i>blåst</i> - en undersökning i konsten att blåsa förbi sig själv.....	12
	Beskrivning och bakgrund.....	12
	Metod och genomförande av <i>blåst</i>	13
	Videoupptagning av <i>blåst</i>	14
	Reflektion kring arbetet med undertexter i musiken.....	14
IV.	Intervjuerna metoddel.....	15
	Metod och urval.....	15
	Tillvägagångsätt.....	16
	Intervjun som metod för samhällvetenskaplig materialinsamling.....	16
V.	Resultat av intervjuerna.....	17
	Om orkesterarbete.....	17
	Om musikaliska initiativ.....	21
	Om vad som händer när det ”händer”.....	24
VI.	Diskussion.....	27
	Spelets regler.....	27
	Musikaliska initiativ.....	29
	När musiken ”händer”.....	31
VII.	Avslutande reflektion.....	34
VIII.	Tack.....	36

Referenslista

musik

musik

musik

musik

bubblan

musikbubblan

den perfekta världen, upplevelsen av 'the perfect existens'

en kort stund av utopia, ett utopia där allt ändå får plats

en orkester som en sant mänsklig maskin, kugghjulen som hakar i varandra
lusten som flödar över alla bräddar, möjligheten att få födas på nytt och
göra allting rätt

koncentrationen, kontrollen och disciplinen
som doppas i mänsklig värme, nyfikenhet och skratt

är det konstigt att jag vill leva i den världen?
att allt jag vill är musik

Inledning

Vi uttrycker vår existens genom musiken. Vi existerar genom att musicera. Om musiken är berättelse om liv, om upplevelser av existens, delar vi liv genom tidens gång i musiken. Vi delar vår existens just nu och berättelser om liv som varit. Denna delning är en form av mänsklig kommunikation. En mäktig kommunikation som ser okomplicerad ut -ljudvågor som organiseras till musik- men som rymmer nycklar till människans alla rum.

Att vara klassiskt utbildad trombonist och att arbeta som en sådan i flera olika orkestrar och ensembler är ibland motsägelsefullt. Jag spelar musik på min trombon för att musik är min stora passion. Att uttrycka denna passion genom min trombon i de sammanhang som jag utbildat mig för är ibland motsatsen till passion. Det är behärskning, kontroll och att veta sin plats och sin funktion, ändå är varje ton jag spelar på min trombon ett mer eller mindre lyckat försök att kommunicera det musiken ger mig. Hur hänger det ihop? När en konsert eller en föreställning plötsligt lyfter och musiken låser upp dörrarna till människans innersta rum, vad är det då som sker? Vad händer när musiken ”händer”?

Jag tycker det saknas en diskussion inom den klassiska musikvärlden bortom stilistik och avkodning av notmaterial. En diskussion om hur vi berättar något med musikens hjälp. Jag talar inte om programmusik eller temakonsert utan om det ansvar att söka uttrycket och berättelsen i varje stycke musik som vi framför. Varje konsert erbjuder musikern en möjlighet att nå ända fram, ibland händer det, en passage här och där som påminner oss om vad vi letar efter men ibland händer ingenting. Kan en diskussion om vad det är vi letar efter hjälpa oss att finna det?

Det talade och skrivna ordet har en extremt stark ställning i vårt samhälle. Utan eftertanke är det kanske den enda kommunikationsform vi erkänner. Jag har en dubbel inställning till ordet, å ena sidan skriver jag detta masterarbete med övertygelsen om att det är viktigt med ord och att de kommer kunna generera något av värde, å andra sidan vill jag helst slippa prata och skriva om musiken och om hur vi arbetar med den och bara spela! Ändå, som utövare av en annan kommunikationsform vilar ansvaret på oss att bygga broar mellan de olika kommunikationsverkligheter vi lever i och låta de erfarenheter och berättelser som vår verklighet genererar komma alla till del.

Om vi ska kunna utbyta de värdefulla erfarenheter en konstnärlig musikalisk kommunikation genererar med andra så måste vi ha ett språk för vad det är vi gör och vad det är vi vill åt. Att enbart framföra musiken säger inte den utomstående vad som krävs för att kunna framföra musiken, vilket bakomarbete och vilka specifika förutsättningen som krävs för att konserten skall lyfta och musiken ”hända”.

Mina egna erfarenheter av orkesterarbets glädjeämnen och vedermödor och nyfikenheten på exakt vad det är vi håller på med har legat till grund för de frågeställningar som jag vill undersöka i detta arbete. Förutom studier i klassisk trombon på Högskolan för scen och musik vid Göteborgs Universitet och *Universität der Künste Berlin* i sammanlagt sex år så har jag hitintills arbetat som trombonist i ett dussintal olika professionella orkestrar i flera olika länder, på långtidskontrakt, som fast anställd och som frilansande musiker i sammanlagt sju

år. Den klassiska musiken framförd i olika orkesterformationer som blåsorkester, sinfonietta, operaorkester och symfoniorkester är de områden som jag kommit att arbeta i och det är dessa områden och de förutsättningar till musikaliskt initiativtagande de bjuder som jag valt att undersöka i mitt masterarbete.

Upprinnelse till en praktisk undersökande del i masterarbetet, som resulterade i experimentet *blåst – en undersökning i konsten att blåsa förbi sig själv*, är de performancekurser samt kursen i scenisk/musikalisk kommunikation som jag tagit för professor Gunilla Gårdfeldt på Högskolan för scen och musik och arbetet med hennes översatta teatermetod. Gårdfeldts metod bygger på att man lägger till värdeladdningar till den musik som spelas i form av undertexter, undertexter i detta sammanhang är det man ”egentligen menar” när man spelar. Värdeladdningen försätter musikern i en specifik dramatisk situation, byggd på trovärdiga konflikter och med ett tydligt mål som på så vis tillför en riktning och ytterligare djup till musiken. Genom denna interpretationsmetod och de diskussioner som den gav upphov till fann jag ett forum där musikerns personliga ansvar för det musikaliska uttrycket stod i fokus, en metod att utveckla och undersöka min musikaliska intuition och därigenom vässa verktygen till musikaliskt initiativtagande.

Frågeställningar och syfte

Alla som arbetar med att skapa och framföra musik i live-formatet har erfarenheter av lyckade och mindre lyckade framträdanden. Vi vet vad vi menar när vi säger att en konsert lyfte, att musiken ”hände” men vad är det då som händer när musiken ”händer”? Som yrkesmusiker och musikstuderande är vi alla medvetna om att vår uppgift inte är att skapa organiserat ljud utan musik men hur gör vi det?

Syftet med detta masterarbete är just att ringa in några fenomen som medverkar och som motverkar möjligheterna för den enskilde musikern att bidra med sin personliga musikaliska intuition. Jag vill undersöka på vilka villkor och i vilka sammanhang orkestermiljön ger musikerna möjlighet att ta musikaliska och personligt konstnärliga initiativ. Jag vill också pröva en metod att utveckla det musikaliska och personligt konstnärliga initiativet i *blåst*. Centrala frågor är: Vad innebär orkesterarbete? Vilka möjligheter till musikaliskt initiativtagande erbjuder orkesterarbetet orkestermusikern? Vilken roll spelar dirigenten och kollegornas agerande för det musikaliska initiativtagandet? Hur kan man som orkestermusiker arbeta med musikaliska initiativ? Vad är det som händer när en orkesterkonsert eller en operaföreställning lyfter och musiken ”händer”?

Metod

Jag har byggt detta masterarbete på egna reflektioner, kvalitativa forskningsintervjuer, avhandlingar och texter. Jag har avgränsat detta arbete till den enskilde orkestermusikerns möjligheter till musikaliskt initiativtagande. Orkestermusikern som verkar inom den västerländska konstmusiken och som har sin huvudsakliga försörjning från en institutionsbaserad orkester. Jag har valt att intervjua ett fåtal musiker som ändå representerar olika instrumentgrupper (slagverk, bleckblås, träblås och stråk), orkesterformer (blåsorkester, symfoniorkester, sinfonietta och operaorkester) ålder och kön.

Vidare har jag genom handledningstillfällen med professor Gunilla Gårdfeldt arbetat med hennes översatta teatermetod och utformat den undersökande förställningen *blåst- en undersökning i konsten att blåsa förbi sig själv*. Jag har tagit ljudupptagningar av våra träffar och skrivit anteckningar i form av en processdagbok. Detta arbete, *blåst*, har tagit formen av en låtsad trombonprovspelning, en iscensättning av en återkommande och verklig situation i en orkestermusikers liv. Iscensättningen videofilmades och kommer att vara tillgänglig tillsammans med detta masterarbete.

Tidigare forskning

När jag bestämt mig för att undersöka orkesterarbete sökte jag relevant litteratur och tidigare forskning i detta ämne och fann att även om mycket har skrivits om musik, tonsättare och dirigenter så finns det relativt lite skrivet om just orkesterarbete utifrån ett orkestermusikerperspektiv. Jag skulle vilja påstå att orkestermusikerns röst är en hel del eftersatt i den litteratur jag kommit i kontakt med. De texter som jag funnit och använt mig av i mitt masterarbete är Yvonne Liljeholm Johanssons avhandling *Psykosocial arbetsmiljö i en yrkesgrupp med krav på hög kvalitet – orkestrar inom konstmusik*, Ingvar Nilssons *Att dirigera och att leda. En antropologisk utflykt tillsammans med Alan Gilbert och Stockholms Filharmoniska orkester* samt Gunilla Gårdfeldts text *Estetisk läroprocess via konstnärlig gestaltning – en upplevelsemetod och ett pedagogiskt redskap*. Dessa texter har tillfört olika och intressanta perspektiv på orkesterarbete och den konstnärliga processen.

Yvonne Liljeholm Johanssons text är en omfattande avhandling som utförts i samarbete med Karolinska Institutet i Stockholm. Den bygger på ett stort antal enkät-intervjuer med musiker ur sex olika svenska orkestrar gjorda under två års tid. I Liljeholm Johanssons studie har man bland annat mätt salivtestosteron och hjärtfrekvensvariabilitet för att genom psykofysiologiska mätningar kunna befästa arbetsmiljöns påverkan på musikernas hälsa. Avhandlingens långsiktiga mål var att bidra till en förbättrad psykosocial arbetsmiljö med Hertzbergs motivationsteori – att ett meningsfullt innehåll i arbetsuppgiften motiverar och leder till arbetstillfredsställelse och hälsa – som teoretisk utgångspunkt. Jag har använt mig av Liljeholm Johanssons avhandling främst som motvikt till den mystifierade bild av orkesterarbete som lätt kan uppstå både hos vanligt folk och hos orkestermusiker.

Ingvar Nilssons antropologiska utflykt är en musikintresserad ledarskapsforskarens anteckningar från en veckas nära samarbete med dirigenten Alan Gilbert och Stockholms

Filharmoniska orkester. Det framkommer tydligt att Nilsson är en vän och beundrare av dirigenten och han menar själv att han är en lekman när det kommer till att analysera orkesterarbete ändå menar jag att hans funderingar och observationer är relevanta att ha med då de representerar, vad jag tror, en allmän uppfattning om hur orkesterarbete fungerar.

Gunilla Gårdfeldts text beskriver och ger exempel på hur hon verkat och utvecklats som lärare i scenisk/musikalisk kommunikation och dramatik vid Högskolan för scen och musik under 35 års tid. Hon skriver i förordet till texten att hon bryter ut essensen från andras tankar och forskningsresultat och använder dessa som avstamp för att genom sin personliga tolkning utveckla egna teorier som stärker hennes konstnärliga och mänskliga drivkrafter. Jag har främst använt mig av hennes text i reflektionen kring *blåst* men jag har även inspirerats av hennes språkbruk och referenser till olika forskare och författare.

Disposition

Upplägget på masterarbetet är att efter en inledning med frågeställningar, metod och syfte i kapitlet "Varför orkester?" i korthet beskriva orkesterarbete och visa på vilka krav en orkestermusikers vardag innehåller. Därefter följer en presentation av *blåst- en undersökning i konsten att blåsa förbi sig själv* som jag arbetat med parallellt med detta arbete. En beskrivning av *blåst* en metoddel och länk till videoupptagningen följs av en reflekterande del där jag skriver om arbetet med *blåst*, vilken musikalisk effekt jag upplevde av att arbeta med Gårdfeldts metod och den påverkan metoden hade på min instrumentalkonst. Den därefter följande intervjudelen är uppdelad i två kapitel. Det första kapitlet innehåller rubrikerna "metod och urval", "tillvägagångsätt" och "intervjun som metod för samhällsvetenskaplig materialinsamling". Det andra kapitlet är resultatet av intervjuer med orkestermusiker, uppdelade i tre avsnitt med titlar om orkesterarbete, musikaliska initiativ samt vad som händer när det "händer". Efter intervjudelen följer en diskussion som innefattar intervjuerna, det gestaltande arbetet, egna reflektioner samt citat ur de texter jag läst. Diskussionen är indelad i tre kapitel, "Spelets regler" där jag diskuterar vikten av att som orkestermusiker förstå och ställa upp på just spelets regler samt dirigentens roll. Efter det kommer rubriken "Musikaliska initiativ" som behandlar vilka förutsättningar den enskilde orkestermusikern har till musikaliska initiativ och vad ett musikaliskt initiativ kan vara. Den avslutande rubriken "När musiken händer" försöker sätta ord, mina egna och andras, på vad det är som händer när musiken "händer". Därefter följer en avslutande reflektion kring hela masterarbetet och dess syfte.

Varför orkester?

Att spela orkester är svårt.

Jag tror alla musiker mer eller mindre strävar efter att få musicera i bästa möjliga sammanhang, med så bra musiker som möjligt, så bra repertoar som möjligt, med bästa möjliga dirigent och i bästa möjliga akustik. För att komma dithän krävs det ett enormt arbete. Även en individ med bästa möjliga förutsättningar i form av ärvd musikalitet, kunnig och uppmuntrande omgivning måste arbeta stenhårt med sig själv och med sitt instrument för att få lov att musicera i bästa möjliga sammanhang. Varför gör vi då denna satsning? Vad är det som gör orkestern till en så attraktiv arbetsplats? Vad innebär orkesterarbete?

Det är aldrig svårt att få vittnesmål från utövande orkestermusiker, mig själv inkluderad, om glädjen i att få framföra ett stycke musik av hög kvalitet tillsammans med betrodda musikerkollegor. Vilka krav och förväntningar av mindre glädjersig art som en musiker ständigt tampas med hör man mer sällan talas om. Liljeholm Johansson (2010) har beskrivit denna aspekt av orkesterarbete.

Orkestermusiker arbetar nära sina kollegor. De sitter under repetitioner några decimeter från närmaste kollega. För många av musikerna är det dessutom i detalj exakt samma arbete i samma stund, eftersom de spelar unisont. Om det ska låta riktigt bra och vara behagligt att arbeta behöver alla spela så bra som möjligt. Det är viktigt för den enskilde och det är viktigt för kollegorna. Därför innebär det dagliga arbetet i en orkester att ständigt vara underkastad höga prestationskrav, både under repetitioner och under konserter. Det finns en förväntan att alltid spela på topp. Dessa förväntningar och krav finns oftast hos den enskilde musikern men den finns också hos kollegorna, dirigenter och publik. Varje orkestermusiker möter varje dag den tuffaste publiken av alla, de noggranna och kunniga kollegorna. Varje repetition och konsert innebär ett nytt test av musikerns kapacitet. Redan från unga år har musiker internaliserat kraven och även om det inte går att spela perfekt finns en närvarande vision och ett mål att sträva efter, vilket lätt leder till en fixering vid misstag och brister i spelet. En sådan fixering ökar risken för dåligt självförtroende och ju bättre orkestern är desto större är utmaningen, kravet. (s. 3)

Att spela orkester är svårt. Du måste först och främst behärska ditt instrument och att behärska ett instrument är ett extremt relativt begrepp. Du kan ha övat på hög nivå ett helt liv utan att uppleva att du faktiskt behärskar ditt instrument annat än som sällsynta undantag. Det krävs alltså mycket övning, kontinuerlig och kvalitativ övning under ett helt arbetsliv. Det räcker dock inte att enbart behärska ditt instrument utan du måste även behärska de båda situationer orkesterarbetet försätter dig i, repetitionen och konserten. Under repetitionen måste du vara uppmärksam på musiken, dirigenten och dina kollegor för att kunna lära dig att läsa av dem korrekt. Läsa musiken från noterna, slagen från dirigenten och kroppsspråket och exakt vad det är du hör från dina kollegor. Under konserten måste du använda dig av den under repetitionen inhämtade informationen och den genom övning inhämtade kunskapen om

ditt instrument och hur du samspelar med det, samtidigt måste du komprimera all information för att ge rum åt musiken. All kunskap om musiken, situationen och instrumentet måste sitta i ryggmärgen och fungera automatiskt. Till detta automatiska orkesterarbete måste du ge av dig själv, du måste bidra till den musikaliska väven med just den tråd som ligger på din lott.

Orkesterarbete är med andra ord komplext och krävande ändå är orkestermusikerns röst svår att finna, varför är det så?

Om dirigenter, deras uppgift, deras vikt för att musikerna ska kunna samlas kring en gemensam tolkning av musiken, deras genialitet och unika personlighet finns det mycket skrivet. Betydligt mindre är skrivet om orkestermusikerna, ändå är det musikerna som de facto skapar ljudet, utan musiker ingen musik! Om vi vill att musiken skall ”hända”, att konserten skall lyfta och verkligen nå fram till publiken är det av yttersta vikt att dirigenten och orkestern samspelar. Att det finns respekt och förtroende mellan dirigent och orkester är förutsättningen för en god kommunikation. Kommunikation, samarbete och samspel är enkla saker att skriva och tala om men att verkligen kommunicera, samarbeta och samspela är komplexa gårdnar. Det fria, riskfyllda och närvarande samspelet bygger på förtroende och en trygg arbetsmiljö. Det bygger på gemensamma referensramar och respekt för traditioner och outtalade regler. Det bygger också på vetskapen om att kollektivet/kedjan aldrig är bättre/starkare än sin svagaste länk, en medvetenhet om orkesterns styrkor och svagheter. All denna information är orkestern bärare av men den är inte nödvändigtvis känd för dirigenten. Dirigenten kan under sin begränsade tidsperiod lära sig om styrkorna och svagheterna i orkestern men hen hinner inte lära känna bakgrunden till styrkorna och svagheterna eller hur de kan skifta beroende på situation. Den lyhördhet och känslighet inför små, små skiftningar i rummets atmosfär som förväntas av orkestermusikern leder till en näst intill omedveten kunskap om hur orkestern som organism fungerar. Jag föreställer mig att empirisk, ’hands on’ expertkunskap om kommunikation, samarbete och samspel i grupp borde vara en värdefull kunskap i dagens samhälle, ändå är då orkestermusikerns röst så svår att finna? Hur kommer det sig? Det är naturligtvis enklare att tala med en enskild individ i en ledande och beundrad funktion än att tala med hundra individer. Du får ett svar att ta ställning till istället för hundra. Å andra sidan finns det mycket mer information i hundra svar än det gör i ett. En enskild individ, hur utbildad, erfaren och känslig hen än är, kan omöjligen representera all information som en orkester av individer är bärare av. En orkestermusiker är en expert. På sin del i helheten, sitt instrument, sin stämma, sig själv och sin arbetssituation. Om vi vill veta något om musik och orkesterarbete varför negligerar vi då dessa hundra experter till förmån för den utomstående dirigenten? Har fokusering på dirigenten till förmån för orkestermusikern med ett klassperspektiv att göra? Ledaren har ansvaret och sanningen medan arbetaren inte kan eller vill se helheten för dennes uppgift ligger i att utföra en begränsad del?

Om nu orkesterarbete innebär detta omfattande och komplicerade arbete och dessutom genererar mycket liten direkt prestige varför finns det då alltid så många hugade kandidater till de få orkesterplatserna? Kanske finns svaret i våra föreställningar kring orkesterarbete. Historiskt och än i våra dagar representerar musikeryrket, det vill säga den respektabla och av kyrka, hov eller samhällsinstitution sanktionerade musikern, något höjt över det vardagliga. Orkesterkonserten används som ett bevis på människans förfining och musiken som länken mellan det mänskliga och det gudomliga.

Redan under 300 – 200-talet f. kr. i Grekland och Rom betonade filosoferna musikens etiska värden och man ansåg att musiken skulle bidra till samling och koncentration. Den som förkovrade sig i musik skulle bli framgångsrik, både intellektuellt och i annat arbete. Det finns också en relativt utbredd uppfattning om att skickliga musiker på något sätt har kännedom om en dimension som inte är förunnad vem som helst. Denna föreställning odlas också inom musikerskrået. (s .2)

Historiskt har västerländsk konstmusik en "ideologisk övertalningskraft", som redan under barocken, och tidigare, hos allmänheten lyckades skapa uppfattningen att överheten som ägde orkestrarna innehade sina ämbeten av "Guds nåde". Musiken användes "för att skapa en sinnebildlig förnimmelse av ett sakralt rum, en helig plats, för att representera närvaron av en högre makt; för att legitimera en befattningshavare eller en härskande elit som Guds ställföreträdare på jorden. Detta speciella skimmer av att den västerländska konstmusiken tillhör eliten i samhället finns kvar även idag. Nu är det emellertid inte endast kyrkan och hovet utan även en bildad kulturelit som tillhör denna krets.

(Liljeholm Johansson 2010 s. 2)

Orkestermusikeryrket är, åtminstone i anden, del i den gamla hantverkstraditionen med skråväsenden och bygger än idag på ett mästare-/lärlingförhållande. Lärare-/studentförhållandet är centralt när du studerar till orkestermusiker och detta tillsammans med orkesterns arbetsätt och organisationsform ger historieberättandet och mytbildandet stort utrymme. Orkestermusikern är lika bra på att odla sin särart som något annat skrå och det i kombination med uppgiften; att förgylla vardagen, skapa en förhöjd stämning och inte sällan hylla både gud, kung och fosterland, ger en god jordsmån för mystifiering och glorifiering av det egna arbetet.

Det finns en svårfångad dimension i musiken som för professionella musiker både representerar något storartat och en belastning eftersom musiken representerar något alldeles speciellt och märkligt, intill magiskt.

(Liljeholm Johansson 2010 s. 2)

Oavsett uppgift och funktion så är det ändå min erfarenhet att orkestermusikerns fokus ligger på att komma musiken så nära som möjligt. Det finns en motvilja mot att politisera musiken och ifrågasätta dess funktion medan det å andra sidan finns en ständigt närvarande vilja att få den att fungera. När det lyckas och musiken "händer" då finns där ett inslag av magi som inte heller går att bortse ifrån.

blåst

- en undersökning i konsten att blåsa förbi sig själv
om undertexter och teknik i en iscensatt trombonprovspelning

med Paulina Moberg, Ingemar Roos och Gunilla Gårdfeldt

Beskrivning och bakgrund

Idén att göra *blåst – en undersökning i konsten att blåsa förbi sig själv* till en låtsad trombonprovspelning föll sig naturligt då en provspelning stod på programmet hösten 2013 och då provspelning som fenomen för mig ligger längst ifrån det fria musikaliska skapande som jag vill ägna mig åt. Jag ville göra en iscensättning av en autentisk trombonprovspelning och sen tillsätta den teatermetod jag arbetat med för att i teaterrummet smälta samman de olika situationerna och skapa en ny provspelningserfarenhet.

Vid en provspelning till en symfoni- eller operaorkester ges information om det obligatoriska solostycket, för tenortrombon F. Davids *Konzertino für Posaune und Klavier*, tillsammans med övrig information om arbetet ca 2-3 månader innan provspejningsdatumet. Samtidigt får man information om att utvalda orkesterutdrag kommer att skickas ut till de musiker som blir inbjudna till provspejningen ca 2-3 veckor innan provspejningsdatumet. Orkesterutdragen är korta utdrag ur olika symfonier, operor och musikstycken som visar på de olika tekniska och musikaliska svårigheterna för respektive instrument. Dessa korta utdrag av till exempel en 2:a trombonstämma, som tas helt ur sitt sammanhang och framförs separat, ställer höga krav på den provspelandes förmåga att i en pressad situation föreställa sig det stora sammanhanget, helheten, samtidigt som man spelar upp en detalj ur samma helhet. Just denna kombination av att utföra den lilla detaljen, utvald just för sin musikaliska och/eller tekniska svårighet, att spela den perfekt och i samklang med en föreställd helhet i en sorts tävlingssituation har gjort provspejningen till en situation som för mig ligger långt från det fria och avspända musikaliska skapandet. Jag ville således använda iscensättningen för att undersöka huruvida jag via teatermetoden kunde påverka min personliga ingång till provspejningssituationen.

I följande citat skriver Gårdfeldt själv om värdeladdningar och undertexter i teatermetoden.

I spelsituationen är det mycket viktigt att varje instrumentalist vill uppnå något specifikt med sitt spel. Metoden vill uppnå, att studenterna lyssnar på varandra på ett mer sinnligt sätt och att de verkligen "tar och ger" impulser från varandra. Då upplever de sin musik som att den "föds i detta nu". Teatermetoden har i denna översättning blivit en *interpretationsmetod* för musiker.

Undertexten är det, som uppenbaras i röst- instrument- och kroppsklang eller det som vi helt enkelt "egentligen menar" med våra ord. Man kan alltså få helt olika betydelser med samma ord. Vi tror, att vi menar de ord vi säger, men det är definitivt mycket mer som sägs.

(Gårdfeldt under publicering)

Metod och genomförande av *blåst*

Det gestaltande arbetet utvecklades genom handledningstillfällen med Gunilla Gårdfeldt. Jag har kommit med underlag till handledningsträffarna i form av musikaliskt material bestående av 15 stycken orkesterutdrag från den under hösten 2013 aktuella provspelningen och F. Davids *Konzertino für Posaune und Klavier*. Vi har prövat mitt musikaliska material mot Gårdfeldts teatermetod. Jag har tagit ljudupptagningar av våra träffar och skrivit anteckningar i form av en processdagbok.

Inför iscensättningen bad jag professor Ingemar Roos, erfaren och meriterad jurymedlem i otaliga trombonprovspelningar tillika trombonlärare på Högskolan för scen och musik samt professor i trombon vid Norges musikhögskola i Oslo, att närvara och agera juryexpert. Dels för att ge tyngd och autenticitet till iscensättningen och dels för att i den mån det var möjligt kommentera och utvärdera den påverkan användandet av teatermetoden med undertexter hade på mitt trombonspel. Själva iscensättningen delades upp i två akter med en introduktion av Gunilla Gårdfeldt och Ingemar Roos om sina respektive expertområden, teatermetoden och trombonprovspelningssituationen. Därefter genomfördes en så autentisk variant av en trombonprovspelning som situationen tillät, med en kort motivering från Ingemar Roos till varför publiken lyssnade till den musik och de orkesterutdrag de gjorde. I del två upprepade vi samma provspelning men med inblandning av Gunilla Gårdfeldt som gav mig undertexter till musiken i realtid. Efter den andra provspelningen kommenterade Ingemar Roos vilken teknisk och musikalisk effekt han kunde höra när orkesterutdragen och första satens av F. Davids *Konzertino für Posaune und Klavier* spelades med undertexter. Därefter följde en dialog mellan Gunilla Gårdfeldt, Ingemar Roos, publiken och mig själv kring *blåst*, undertexterna och teatermetodens verkningar och poänger samt provspelningssituationen som sådan. I och med att *blåst* var en iscensatt trombonprovspelning och i någon mån problematiserade själva provspelningsförfarandet kom diskussionen om orkestrars rekryteringsprocess upp i den efterföljande dialogen. Ingemar Roos berörde problematiken när han inledningsvis beskrev hur en provspelning går till. Han menade att provspelning är ett trubbigt instrument för att avgöra vem som är mest lämpad att anställas men att i brist på bättre instrument så är det ändå lika för alla.

Videoupptagning av *blåst*

För att se videoupptagningen av *blåst* så söker du på gupea.se och klickar dig vidare till konstnärliga fakulteten där du söker efter ”Kollektivt musicerande – en undersökning om orkestermusikerns musikaliska arbetsförhållanden.”

Reflektion kring arbetet med undertexter i musiken

Ditt instrument, vilket det än må vara, är en förlängning av dig själv och din kropp. Är du skådepelare eller sångare är ju rösten utan tvekan inbyggd i din kropp men även som instrumentalist ”ger du” din egen kroppsklang till ditt instrument.

När du förankrar ditt uttryck fysiskt i din kropp, kommer din kropp att via sin egen ”erfarenhet och intelligens” veta hur den ska ge dig ett stöd.

Ditt analytiska intellekt är helt enkelt inte kapabelt att förstå kroppens extremt mångdimensionella intelligens och funktion.

(Gårdfeldt, under publicering)

Detta att komma runt sitt eget medvetande och låta kroppen göra jobbet är det centrala i det arbete jag och Gunilla Gårdfeldt gjort under de handledningsträffar vi haft under hösten 2013. De tillfällen då allt klaffat och Gårdfeldts teatermetod haft som störst påverkan har jag upplevt en musikalisk och teknisk frihet i mitt trombonspel som provspelningsrepertoaren sällan eller aldrig bjudit mig förut. Det har uppstått en suveränitet gentemot musiken där jag upplevt att jag kunnat forma musiken efter just den impuls som uppstått. Den har visat sig i en upplevd jämnvikt mellan kroppen och instrumentet, en balans som möjliggjort nästan vilken teknisk eller musikalisk utmaning som helst. Suveräniteten skall inte förstås som att jag spelar suveränt bra utan det är en upplevd suveränitet gentemot musiken. En sorts frihet från ansvar, jag spelar upp musiken men jag står inte tillsvars för hur den kommer att låta, det är musiken som bestämmer, jag bara utför. Upplevelsen av denna frihet från resultatet, att inte vara ansvarig för hur musiken låter ger en möjlighet att tänja på gränserna, de instrumentalkonstruktiva gränserna och de musikaliska. Att genom de olika undertexterna bli placerad i en eller annan extrem situation, hela tiden med något viktigt mål förändrar prioritetsordningen, det viktigaste blir att få fram budskapet, genomföra utmaningen och komma levande ut på andra sidan. Budskapet, vad det nu än må vara, blir alltså första prioritet, inte hur jag får fram budskapet. Tekniken blir underordnad, behovet av att spela rätt blir underordnat, det så kallade *ytte ögat* som ständigt bedömer ens egen prestation blir underordnat. Vad som skedde rent tekniskt när budskapet fick stå i centrum i den andra delen av *blåst* var att trombonklangen blev friare och mindre forcerad, tajmingen blev bättre och mer organisk som en följd av att förhållandet till tiden/tempot blev friare och mindre forcerat. Mitt spel blev mer dynamiskt, levande och tänjde ytterligare på de musikaliska gränserna. Riskerna blev också större, jag kunde tappa

tonen, tappa tempot, spräcka tonen och spela för starkt. Risken fanns också att om jag tappade tråden så blev fallet tillbaka till ”medvetandet” större och olustigare. Ändå vägde, enligt mig, vinsten med satsningarna över riskerna. Upplevelsen av att spela när undertexterna fungerade var att det fanns en poäng med att jag spelade just den här musiken just nu. Det var roligt, spännande och intressant att överhuvudtaget spela. Något som inte alltid är fallet oavsett repertoar men som i synnerhet inte alltid är fallet med provspelningsrepertoaren.

Jag upplevde att *blåst* motsvarade det arbete jag och Gunilla Gårdfeldt gjort på egen hand under hösten. Av de kommentarer som iscensättningen genererade drar jag slutsatsen att såväl Ingemar Roos som publiken märkte skillnader i mitt spel. Både klangligt, uttrycksmässigt och tekniskt spelade jag olika varianter av orkesterutdragen beroende på om jag spelade med eller utan undertexter. I de allra flesta fall var påverkan av undertexter enbart positiv. Vid något tillfälle gjorde undertexten varken till eller från och i ett fall gav undertexten ett positivt utslag i fråga om det musikaliska initiativet medan det tekniska utförandet påverkades negativt. Personligen upplevde jag att undertexterna fungerade bättre ju piggare jag själv var både i huvudet och i läpparna. Arbetet med den översatta teatermetoden kräver som allt annat arbete en insats och dagsformen och lusten till arbetet spelar stor roll för hur mycket man kan få ut av det. Jag vill tillägga att detta arbetssätt med undertexter redan från början och under hela perioden har varit mycket tillfredställande för mig personligen, det är helt enkelt en metod som passar mig och som jag kan ta till mig. Detta betyder inte att metoden passar alla musiker eller musikstudenter men i den bästa av världar får alla ändå möjlighet att prova olika ingångar till ett personligt konstnärligt musicerande. Jag efterlyser fler uttalade metoder och experimenterande rum där detta konstnärliga musikaliska arbete får stå i centrum.

Intervjuerna metoddel

Metod och urval

Valet av intervjuade orkestermusiker kom att bestämmas av instrument, antal arbetade år i orkester, i vilken typ av orkester musikern arbetade i och orkesterns form och storlek. Jag ville ha en balans mellan olika sorters erfarenheter, arbetsvillkor och specifika instrumentala förutsättningar för att kunna ringa in det gemensamma i orkestermusikerarbetet. Jag vet av egen erfarenhet att arbetsvillkoren kan skilja sig mycket åt i olika orkestersammanhang och självklart påverkar dessa villkor musikerns förutsättningar för ett lyckat orkesterarbete. Samtidigt så är grundkomponenterna i orkesterarbetet samma och det är de som jag vill försöka beskriva.

De intervjuade musikerna är människor som jag arbetat med i olika sammanhang och som jag känner och uppskattar privat. Anledningen till att jag valt att intervju musikerna som jag redan känner och arbetat tillsammans med är ambitionen med intervjuerna. Ambitionen var att på relativt kort tid djupdyka i orkesterarbete och frågor som kan vara känsliga att diskutera med helt främmande musiker. De intervjuade musikerna rör sig i ett åldersspann från 32 – 68 år

samt har mellan 8 och 42 års erfarenhet av orkesterarbete både som frilansande musiker och som fast anställda. De har erfarenhet av både solotjänster, alternerade solotjänster och tuttimusikertjänster. För att i möjligaste mån tillvarata de intervjuades anonymitet har jag valt att identifiera dem enbart utifrån deras instrument, alltså slagverkaren, flöjtisten, trombonisten och altviolinisten.

Mina egna reflektioner kring orkesterarbete och orkestermusikerns möjligheter och begränsningar har resulterat i ett antal frågor som jag ställde de intervjuade musikerna. De centrala frågorna är de som presenterats innan. Vad innebär orkesterarbete? Vilka möjligheter till musikaliskt initiativtagande erbjuder orkesterarbetet orkestermusikern? Vilka musikaliska begränsningar innebär orkesterarbetet för orkestermusikern? Vad medverkar till ett kollektivt musicerande och vad motverkar? Vad är det som händer när en orkesterkonsert/föreställning lyfter och musiken ”händer”? Orkestermusikern står sitt eget instrument närmast och det är genom det instrumentets roll, friheter och begränsningar som orkesterarbete måste beskrivas. Med detta perspektiv framstår också det gemensamma i orkesterarbetet tydligare, det grundläggande i en orkesterstruktur som ingen musiker vill eller kan undkomma.

Tillvägagångssätt

Jag tog kontakt med de fyra musiker jag ville intervjua och frågade om de kunde tänka sig att ställa upp, samtliga tackade ja. Intervjuerna hölls på hotellrum, hemma hos mig, hemma hos den intervjuade samt på arbetsplatsen till en av de intervjuade. Intervjuerna spelades in och fördes därefter över som ljudfiler på min dator för att därifrån av mig transkriberas till textdokument. När jag frågade de intervjuade om de ville ställa upp så berättade jag samtidigt att intervjun skulle spelas in och att intervjuerna låg som grund till en betydande del av mitt masterarbete. Vid intervjutillfället informerade jag om de fyra forskningsetiska principer i humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning. De fyra principerna är **informationskravet**, att forskaren skall informera de av forskningen berörda om den aktuella forskningsuppgiftens syfte, **samtyckeskravet**, d.v.s. att deltagare i en undersökning har rätt att själva bestämma över sin medverkan, **konfidentialitetskravet**, att uppgifter om alla i en undersökning ingående personer skall ges största möjliga konfidentialitet och personuppgifterna skall förvaras på ett sådant sätt att obehöriga inte kan ta del av dem samt **nyttjandekravet**, att uppgifter insamlade om enskilda personer endast får användas för forskningsändamål. Jag hämtade de fyra forskningsetiska principerna från en text på internet utgiven av Vetenskapsrådet.

Intervjun som samhällsvetenskaplig metod för materialinsamling

Steinar Kvale skriver i sin bok *Den kvalitativa forskningsintervjun* angående standardregler för kvalitativa intervjuer följande; ”Det finns inga gemensamma procedurer för

intervjuforskning. Intervjuforskning är ett hantverk och kan, om den bedrivs väl, bli en konst.” (sid. 19) Han menar vidare att forskningsintervjun kräver att intervjuaren tar metodologiska avgöranden på plats och att detta förutsätter stor kunskap i det berörda ämnet. Det är min förhoppning att min bakgrund som orkestermusiker har hjälpt till under intervjuernas gång då de frågeställningar jag valt för mitt masterarbete krävt kvalitativa djupintervjuer framför kvantitativa enkätsvar.

Resultat av intervjuerna

Om orkesterarbete

Ett sätt som den intervjuade slagverkaren beskrev orkesterarbete på var att likna musikern vid en arbetare som på ett verkstadsgolv utför sin del i helheten som en kugge i ett större maskineri.

På ett sätt så känns det ju ganska tryggt att komma till en orkester, det funkar ju på ett visst sätt. Klockan 10 då börjar vi och så är det han där framme som bestämmer. Det är ju ganska bekvämt på ett sätt, det är tydligt, klart och tydligt och man ska göra sin del.

Alltså, det är ju ändå dirigenten som bestämmer och det kanske en del kan tycka är liksom, lite tråkigt då eller vad man ska säga, att man inte själv får liksom fram sin musikaliska idé men själv så är jag nog mer sån som att, man tillhandahåller en tjänst. Han har ett material att jobba med, vilket är oss orkestern och sen så försöker man ju göra så som han vill.

Samtidigt menar samma musiker att det inte behöver hindra musikerarbetet från att vara stimulerande.

Det är ju roligt när alla gör sin del och så blir det bra. Det är väldigt tillfredställande att känna att alla tänkte likadant och att man har samma tajming. Det är ganska stor behållning av det. När man är ihop på ett slutackord eller i en start. Det är rätt gött liksom.
(slagverkaren)

Den intervjuade flöjtisten menade att underordningen och förmågan att forma sig efter det som skapas vid sidan om sig själv är fundamentet i orkesterarbete.

Du kan ju inte jobba som orkestermusiker om du inte förstår att inordnandet är viktigt. Det är ju den som har lead-stämman i just det lilla avsnittet som sätter prägeln, eller sätter intonationen och då är det ju blixtnabba reaktioner från oss andra att supporta det.

Att det hela handlar om att;

lyssna av vad de andra gör och lägga sig där man ska vara, och det är ju spännande och roligt, det är en utmaning som det är en stor fördel om man är duktig på.

Det gäller således att hålla sig på tårna...

Det är blixtnabba reaktioner, förhoppningsvis så är det människor man kan prata med, kan kommunicera med, växla blickar med så går det ju så mycket snabbare... Det kan vara ett problem om det är en människa som man aldrig hejlat på och som inte lyfter blicken och är svår att nå, då spelar man inte lika bra ihop heller.

(flöjtisten)

Musiker är ju sig själv närmast, i sitt instrument i sin stämman, man tänker kanske på nåt vis att jag sköter mitt och så gör den andra sitt och så lägger man sig inte i men om man hör att nån är fel så kan man ju inte envisas med att här är vi utan man får ju underkasta sig musiken, att ok nu hoppar vi en takt. Det är ju bara att lägga ner all personlig prestige och åka med i musiken...

(slagverkaren)

På frågan om det egna instrumentets roll i orkestern svarade trombonisten med följande resonemang:

Instrumentets roll i orkestern, känner jag, den stämmer väldigt överens med tonsättarens idé om instrumentets roll, och den får man så att säga spela. När man väl sitter och spelar då begränsar man ju inte sin egen insats genom att säga, äh jag skiter i det här för jag tycker det var en tråkig stämman, så gör man ju inte som musiker utan, som musiker försöker man hela tiden se det optimala i vad som står på noterna, vad kan jag göra med det, nu har jag en ton med ett crescendo, det måste liksom få den funktionen som... det finns ju en tanke med den tonen och den tanken måste man ju fatta. Man försöker hela tiden hitta innehållet och se sammanhanget och placera in det där och det kräver, oavsett hur stämman ser ut så kräver det full uppmärksamhet och full insats, och ger man inte full uppmärksamhet, full insats och full förberedelse då är jobbet väldigt tråkigt och genomför man det så är jobbet jätteroligt.

(trombonisten)

Det faktum att orkestermusikern är expert på sitt eget instrument verkar hänga ihop med hur fri man känner sig i orkesterarbetet. Möjligheten till den egna interpretationen går via denna expertis.

Jag skulle ju aldrig spela som nån annan, eller det skulle inte kunna låta som nån annan, det låter som när jag spelar. Sen om det är bra eller dåligt det får nån annan avgöra. Man har ju en idé om hur man tycker det ska vara. Det är ju den man försöker få fram.

(slagverkaren)

Samma musiker menar vidare att denna expertis måste kombineras med lyhördhet och känslighet gentemot resten av orkestern.

Om man sitter och spelar ett pukslag som är lite för högt och så gör man ingenting åt det... det är det sämsta betyg man kan få. Det är en sak om den är lite hög men om folk märker ok han justerar det då framstår man ju som ännu bättre, tror jag. Det är bättre det än att spela rätt från början för då visar man att man hör och att man kan justera, men man behöver inte göra en grej av det. Och jag tror att den kollega som är uppmärksam han märker ju att jag märkte och det är ju den här ordlösa kommunikationen som vi håller på med. Man säger ju aldrig till nån att; 'va fult du spelar' utan det känns som att det där ska man bara förstå och förstår man inte det då är det inge bra. Det är så jävla små signaler och ofta kanske dom inte syns man bara känner, du vet.

En väsentlig del i orkesterarbete är det helt unisona spelet och en konsekvens av det beskrev altviolinisten;

hela klangen ligger inte på mitt instrument, så då kan man fylla i sprickor i den stora klangbilden och andra kan fylla i mina sprickor man kan liksom komplettera varandra.

I sektionsspel och speciellt unisont sektionsspel är det, enligt min erfarenhet, vanligt att man som orkestermusiker backar lite i de områden där man vet med sig att man är den svagare länken, du spelar helt enkelt lite svagare och lite mer safe. Å andra sidan när du kommer till unisona passager där du vet med dig att du är den starkare spelaren så tar du automatiskt mer ansvar och hjälper upp dina kollegor. På detta vis kompletterar orkestermusikerna varandra.

Begränsningarna är ju lite grann uttrycket, jag tycker att många stråkmusiker har kanske inte så förfinat uttryck i orkesterspel. Det hänger ganska mycket på hur stämman jobbar också för man kan nog gå in mycket på sånt men oftast kan det finnas ett litet motstånd mot att prata så mycket om såna grejor för folk känner sig styrda. Samtidigt att va en del av en grupp som gör samma sak, det är fint tycker jag. Att man är med varandra och inte mot varandra och att man drar åt samma håll, sen kanske man inte gör det alltid ändå men det är, den känslan att när det funkas så gör man det tillsammans liksom.
(altviolinisten)

Hur skiljer sig då orkesterarbete från musikerarbete av mer solistisk eller kammarmusikalisk karaktär? Altviolinisten beskriver svårigheten att växla mellan de olika formerna då orkesterarbete erbjuder en sådan mängd information att ta ställning till.

För det första så kan jag fundera på; hur spelar jag mina toner i relation till dom andra i stämman och att följa in det efter stämledaren och sen dessutom hålla koll på resten av stråket och sen hur vi är i förhållande till andra instrumentgrupper, vad gör andra? Hur ska jag vara i förhållande till dom? Och sen ska man liksom hålla koll på detta med stämledare, konsertmästare samtidigt med dirigenten och ger de än av någon anledning olika intryck så måste man bestämma sig för vem som är ens första prio auktoritet liksom och så ska det hela tiden stämmas av med ens egna intryck, det är skitsvårt!!

Nyckeln, menar hen, är att vara väl förtrogen med materialet för att kunna vara så flexibel som möjligt och kunna göra de rätta prioriteringarna. Dock, med denna mängd information och med denna mängd hänsyn finns det en uppenbar risk för att den enskilde orkestermusikerns personligt konstnärliga ingång till musiken kommer i skymundan.

I orkesterspelet så blir det väldigt gärna om man inte passar sig att det så att säga måste vara rätt. Orkestermusikerns största fiende är att man blir reducerad till en producerare av perfekta toner hellre

än en kreativ musiker. Och det är där jag tror skillnaden är mellan dom riktigt stora orkestrarna är, att där sitter musiker som både kan vara kreativa och som har den instrumentala kontrollen. Deras input i orkestern är väldigt stor men med så god smak så att det passar ihop med vad dom andra gör också, att man har någon sorts gemensam respekt för vad den andra gör och sen gör man sin input i det.
(trombonisten)

När vi samtalat om samarbetet mellan orkestern och dirigenten framhåller samtliga musiker att förtroendet för dirigenten och hans musikaliska omdöme spelar stor roll för vilken orkester han möter.

Om det är en dirigent som man har väldig respekt för eller kanske är lite rädd för, då undrar jag om man inte försöker spela ändå lite bättre eller så bra man kan. Dirigenter får inte samma material att jobba med.

Å andra sidan

Om dirigenten gör för många misstag så läggs det sordin på initiativen. Eller man får *ingen* input och då blir det inge kul. Med en dirigent som inte visar nånting, då blir det helt värdelöst!
(slagverkaren)

Ett lyckat samarbete mellan dirigent och orkester är en grundförutsättning för en lyckad konsert.

Jag kan beskriva det på ett sätt – man gick och satte sig på konsert och så var det exakt som jag kände när jag var liten och säcken med julklapparna kom fram. Och man undrade, tänk, det jag önskade tänk om det finns där, precis den känslan, nu börjar konserten. Just den där förväntan av att vi kommer åka ut på en resa och det kommer bli jättekul. Det var inte sådär, 'åh, hur ska det stället gå och hur ska det stället gå' och det här har vi repeterat och vi vet precis vad vi ska göra här, nej, han (dirigenten) hade bara gjort möjligheter, lagt ut möjligheter för tusen olika möjligheter och han kommer ta en av dom på konserten men vi vet inte vilken, därför att det beror på vilken riktning stycket tar i början. Han var som många stora dirigenter en sorts improvisationsmusiker i sig, han började på ett sätt och sen så utvecklade det sig si eller så men han hade allting i sin hand och fullständigt förtroende och fullständig tillit i att låta orkestermusikerna spela. Det innebär att alla spelade med självförtroende, alla vågade och sen kunde han göra sina tvister på tolkningen, så att den resan bara tog den vändningen, han kunde styra den precis vart han ville... Det är som att åka ut på en resa och så har man kul under tiden.
(trombonisten)

Utan detta förtroende mellan dirigent och orkester kan det bli precis tvärtom som samma musiker vittnade om:

Vad det gäller den här konstnärliga friheten, du vet om man har dirigenter, jag vill säga att det kom liksom aldrig till den punkten, vaddå konstnärlig frihet? Det fanns ju inte ens en förutsättning för den. Därför att du har dirigenter som... t ex en dirigent som skulle göra en opera som var rätt svårdirigerad och som inte klarar av att dirigera den men skulle ändå göra den. Kompositören har då skrivit ett rytmiskt ritardando men i *a tempo*. Det innebär ju liksom att notbilden går från sextondelar till trioler till åttondelar till fjärdedelstrioler till... så att liksom (sjunger ett ritardando) ända tills det stannar men tempot går likadant, och det är väldigt raffinerat skrivet! Och då för att effekten skall uppstå så måste

dirigenten... det står *sempre tempo, sempre tempo* i noterna, därför att kompositören förstår ju att det här är ovanligt och lite speciellt... och han (dirigenten) trampar ju i fällan, han är helt obegåvad uppgiften. Så han börjar dirigera långsammare också och gör att det blir oorganiskt, orkestern spelar inte tillsammans, hela den här effekten bara rasar ihop och så känner jag att här finns liksom ett musikaliskt uttryck som jag gärna vill bli en del av men som blir sabbat... och så räcker jag upp handen och så säger jag till dirigenten "det står ju uttryckligen att det är ett rytmiskt ritardando men måste det då vara tempo ritardando också"... Och då, han förstår inte ens frågan utan han raljerar "rytmiskt" "tempo" "vad då ritardando? Ritardando!" han kan inte ens ta till sig frågan och förstå... och då tänker jag liksom, jaha här sitter man och det är han som bestämmer, kan du förstå? Det gick så långt att en amerikansk solo-cellist under en föreställning bara reste sig upp och gick och sa 'jag vägrar delta i den här charaden!
(trombonisten)

Det är jäkligt svårt för en dirigent som börjar en vecka dåligt, om inte han får orkesterns förtroende då är det ganska tufft och ta sig ur det tror jag. Man litar inte på hans musikaliska omdöme.
(slagverkaren)

Det värsta jag vet, och det är säkert inte bara jag, det är om man har en petnoga dirigent som petar i allting på repetitionerna och så ska det vara så bra och så blir konserten en nedtur. Det är fruktansvärt tråkigt och de finns dom dirigenter som alltid får bästa resultatet på genrepet.
(trombonisten)

Om musikaliska initiativ

Den perfekta orkestern är egentligen att på varenda stol sitter det ett lokomotiv, som drar åt samma riktning, och inte en enda vagn. Där tågsättet kör med samma fart åt samma håll och med samma drivkraft på alla hjulen. Och för det krävs ett initiativtagande och ett risktagande annars så är man passagerare.
(trombonisten)

Man borde våga för det är *det* du vinner på när det blir bra. På konserten så måste man ju bestämma sig, jag tror att om man vågar sopa till och så blir det rätt, jag tror att man vinner så mycket mycket mer på det än att du spelar safe och så kanske visst, det kanske inte gick åt skogen men det vart å andra sidan inge bra heller.
(slagverkaren)

På frågan om hur mycket utrymme för musikaliska initiativ det finns för en orkestermusiker svarade altviolinisten:

Jag tycker att det finns ganska stort utrymme men det måste ju vara inom ramen för tolkningen, orkesterns tolkning av det här verket. Det är konstigt, för det är nog hur mycket man själv lägger in det. Jag tänker, vi kan ju ha väldigt mycket bestämt, t.ex. i den här lilla, lilla slingan som kommer här i pianissimo så ligger vi på övre hälften av stråken och vi har ett litet, litet vibrato. Jag har fått alla parametrar till hur jag ska göra det och ändå är det ju skillnad, hur jag spelar och hur någon annan spelar. Jag tycker att jag kan uttrycka mig på det sättet som önskas och att det inte alltid måste vara det sätt som jag väljer, om nån då ger mig de här begränsningarna, ok då gör vi på det viset och det går ju att göra på så många olika sätt, så att det är fint så.

Gemensamt för alla musiker jag intervjuade var att de framhöll att det var viktigt att veta *när* man skall ta ett musikaliskt initiativ.

Att ta risker det ska man göra det är skitviktigt, men det är viktigt att förstå när man inte ska göra det, det musikaliska omdömet. (slagverkaren)

Min uppgift det är att blanda sig i klangen och då... är jag rädd för att sticka ut då måste jag backa tills nån säger åt mig i såna fall. Har man någon jämte sig som står på då får man ju inrätta sig efter det också. (flöjtisten)

Vilka situationer kan hämma det musikaliska initiativet? Förutom trötthet eller oförmåga att koncentreras spelar den instrumenttekniken en stor roll.

Ju längre jag har kommit tekniskt desto mer möjligheter finns det till risktagande utan att det överhuvudtaget påverkar tekniken. Tekniken måste liksom ligga långa kliv före. Det ligger ju också i sakens natur att det musikaliska initiativet inte är mätbart på samma sätt som teknik men om vi snackar om initiativ som bygger på den musikaliska intuitionen så kan man ju inte göra helt våldsamma saker för det tillåter ju inte intuitionen och tekniken kan man ju pusha på så väldigt, väldigt mycket längre. Den musikaliska intuitionen är ju just anpassad till musiken så den måste inte bli större och större och större men tekniken kan man plussa på så att den blir större och större och större eller bättre och bättre och bättre...

(altviolinisten)

Desto större initiativ du tar, desto större musikalisk risk, desto större dynamisk risk, desto större utspel desto mera utmanar man ju sin egen teknik och det är klart att där riskerar man perfektionen.

(trombonisten)

Alla musiker tror jag har såna grejor som man tycker är svårt och som man tycker, det här är jag, det här tycker jag är kul att spela och är musiken sån att man tycker att ja men det här är jag, det passar min teknik, det är mitt i mitt läge, då vågar man ju ta mycket, mycket större risker än i såna lägen där man vill ta en musikalisk risk, men jag vet ju också att just det här stället där utmanar jag det jag tycker är svårt att spela, där jag ofta gör ett misstag när jag gör ett. Då blir man ju ofta lite mer restriktiv.

(trombonisten)

Vad är då ett risktagande? Flöjtisten gav exempel:

Ett risktagande är att spela svagare än man trodde man kunde med risk för att komma försent eller att inte få till det alls eller tvärtom att man tar i för mycket så att det inte blir nått alls då heller. Sen är det väl fraserings naturligtvis, att man vågar röra om i grytan på eget initiativ och inte bara spela tonerna

som står i noterna. Där kan man hitta på ganska mycket och där kan man ju dra med sig många också, det är ju spännande och har man tur tycker dirigenten att det var ett bra förslag.

Vad händer då om ett musikaliskt initiativ misslyckas?

Jag känner starkt att man hjälper varandra, om det är nån som misslyckas med nånting så vill jag gärna hjälpa och då händer det nånting i mig som gör att jag spelar bättre. Jag dras inte med, ja det händer väl det med naturligtvis, men ofta så är det nog så att jag spelar bättre när någon misslyckas, man vill hjälpa upp det liksom, och då lägger man i en annan växel.

(flöjtisten)

Altviolinisten uttryckte en liknande positiv inställning till musikaliska initiativ även om de inneburit ett tekniskt misstag.

Om vi vänder på det, om man aldrig tar risker, alltid håller sig i en säker zon då blir det inga misstag. Om alla gör det, då blir det väldigt jobbigt för den som vill ta en musikalisk risk. Så, hör man goofar (felpelningar), då betyder det att folk tar risker och det kan ju faktiskt gynna orkestern för det ger mod. Men det måste alltid stå i paritet till teknik och koll på musiken. Om folk är osäkra och ändå spelar... det sprider sig ju snabbt som en löpeld och då blir det en osäkerhet i hela kollektivet. Man kan inte köra på högrisk jäms över, liksom, för det tror jag har en negativ effekt på kollegorna.

(altviolinisten)

Jag har vart med på många konserter till exempel där det känns, det är alldeles fantastiskt vad det här kommer gå bra och sen så plötsligt av någon anledning – usch, jag hoppas det inte varit mig själv nån gång – men det har varit nån insats som plötsligt gick alldeles åt skogen för någon... boom, så liksom bryts hela den stämningen och plötsligt är det nån sorts uppförsbacke, att komma tillbaka, kom igen nu liksom, därför att liksom positiva vibbar sprider sig i ett konsertframförande så sprider sig också negativa vibbar.

(trombonisten)

Förtroendekapitalet som man har hos sina kollegor är av yttersta vikt när det kommer till musikaliska initiativ.

Om det är en person, en kollega som man litar på och respekterar både musikaliskt och personligt då får den ta vilka risker den vill. Om det är en person som man inte känner så för då blir man ju bara förbannad, då tycker man att han är en jävla klåpare som inte skulle få hålla på. Om man ska hårdra det då, ytterligheterna... Jag har väl kommit fram till det att om man mår dåligt så spelar man dåligt om man inte känner att man har friheten, att folk litar på en.

(slagverkaren)

På frågan om vad som uppmuntrar till ett musikaliskt initiativtagande vidarutvecklade slagverkaren sitt resonemang om det kollegiala förtroendet.

I mångt och mycket så är det din närmsta arbetsmiljö, dina kollegor, vad du känner att du har för marginaler på att misslyckas. Om jag inte spelar ut, då blir det ju ingenting.

(slagverkaren)

Kan pressen att spela bra inför sina kollegor ha en hämmande effekt på det musikaliska initiativtagandet?

Jag skulle vilja säga så här, det kollegiala är en väldigt stor motivation till övning, den andra stora motivationen för övning det är ju att utveckla möjligheterna att våga ta de här riskerna, att utöka sitt musikaliska revir. Och det är det som gör att musiker i bra orkestrar övar, övar, övar och övar, hela tiden, fastän alla tycker att alla kan spela väldigt bra men man vill kunna göra ett större musikaliskt risktagande.

(trombonisten)

Om vad som händer när konserten ”händer”?

För det första måste du ha en lokal som alla känner sig trygga i och du måste ha en orkester där alla känner varandra, sen så skulle man väl helst vara lite lycklig inombords och känna lycka i att spela just den här kvällen och ju fler som råkar känna det ju större är ju chansen naturligtvis att man får komma dithän. Då är det väldigt lätt att hitta varandra i spelet, tror jag och man smittas av varandra, man drar med varandra och lyckas man då sätta tonerna samtidigt och ackorden stämmer så blir det bara bättre och bättre. Det kan ju kännas som ett flow då...

(flöjtisten)

Det måste vara nån slags gemensam energi, stämning eller vad som helst, det här magiska...

(slagverkaren)

Ja, i sådana fall så tror jag att det är när alla är närvarande, dom är ingen annanstans än i musiken. När teknik och sånt där bara är redskap, dom konserterna när det är helt sekundärt... ja, närvaro skulle jag säga.

(altviolinisten)

Alltså, om det fanns ett väldigt konkret svar på den frågan då skulle alla bara göra det hela tiden, därför att då gör man ju så och så händer det... men det gör det inte. Det är det som är den stora utmaningen och den stora glädjen, att spela ett akustiskt instrument som framförs i ett live-sammanhang, nämligen att den möjligheten alltid finns. Anledningen till att konserter väldigt ofta är ett större musikaliskt lyft att lyssna på som lyssnare än en repetition, även om repetitionen är i styckets helhet, är ju att sökandet efter den här viljan att kommunicera och få den här responsen tillbaka och känna att man ger allt, det är nu det gäller, men man kan inte bara sitta alldeles ensam och göra det utan det är nånting som måste hända runtomkring en, att alla känner samma sak.

(trombonisten)

På frågan om sitt eget tillstånd när en konsert ”händer” svarade altviolinisten:

Det är nånting med att jag sätter åt sidan mig själv, en del av mig själv, eller det är nåt som jag har mindre kontakt med i mig själv och nåt som jag har mer kontakt med i mig själv. Och det är känslan av

att liksom uttrycka nåt, men jag är som person extremt oviktig. Jag känner mig enbart som ett redskap eller vad man ska säga. Alltså, jag är medveten om att det är jag som sitter och spelar musiken liksom men ändå så är det inte... jag är inte fokuserad på mig själv alls i det läget, när en sån konsert händer. Men vad det är som gör att man försätts i den, det är svårt att säga men jag tror väl i och för sig att det även där är nåt med närvaron, att man är så extremt närvarande och då – när man är riktigt, riktigt närvarande då hör man mellan raderna liksom och då är man kanske också mottaglig för magin...
(altviolinisten)

Tillståndet har ju varit att man är i fullständigt totalt flow... då är man inte medveten utan allting bara handlar om att musiken fortsätter och man är bara med i den strömmen. Man tvekar inte om nånting, man tvivlar inte på nånting man tror på allting man gör och man gör det dessutom med glädje och man känner att man gör det med en satsning och man vågar lite extra och så sitter det!
(trombonisten)

Hur hamnar man då i detta flow?

Om man kallar flowet för koncentration, den yttersta formen av koncentration, och så tänker man jag måste koncentrera mig, då är man ju inte koncentrerad utan då tänker man ju att man ska koncentrera sig. Så då hamnar man aldrig i det läget då utan man hamnar bara i det läget när man släpper det och tänker på ingenting och försöker, bara lyssna på varandra. Låta den musiken som föregår runtomkring en påverka en, så att man är påverkad. Njuter av den och får energi av den och så plötsligt är det ens egen tur och så bara är man en del av just den helheten och så passar den biten rakt in. Då är det tillfredställande och så känner man, jag menar det är ju värt hur många timmars övning som helst och hur många timmars repetitioner som helst, det är det.
(trombonisten)

Vi-känslan, hur mycket betyder det, känslan av att man är ett kollektiv?

Mycket. Därför att när den vi-känslan är på ett positivt sätt då innebär den ju att man bär varandra, i ett läge där nån annan skulle vara utlämnad och nervös, så är man inte det, utan man känner support och trygghet från omgivningen och det har en både läkande och stärkande och smittande effekt, så den är liksom ömsesidig.
(trombonisten)

En liknande tanke kring koncentration och fokus uttryckte altviolinisten:

När man drar åt samma håll, när alla gör samma sak med samma intention, det är coolt! Det som sabbar tror jag kan va bara på individplanet. Det kan va alltifrån att man tycker, fy vad hårt hon spelar liksom och så är man inte nöjd med konserten sen för att man varit mer fokuserad på hur andra gör liksom och det är ju tråkigt på det sättet att är man själv fokuserad betyder det inte att någon annan är fokuserad. Man måste sköta sig själv och skita i andra. Det bästa är när alla gör det för då gör vi det vi vill, det är ju lätt att sitta och störa sig på att nån annan inte gör det den ska, bara det att i den stunden man stör sig så gör man själv det man inte vill att nån annan ska göra...
(altviolinisten)

Att det kan vara en komplicerad relation mellan ens egen prestation och gruppens var också trombonisten inne på:

Den egna prestationen skulle kunna beskrivas på många sätt, eufori efteråt... Det kan också va lättad av att inte ha spolerat det. Ibland, så är man medveten om det är en väldigt fin konsert men man tycker att man spelat kasst själv och den känslan är ju lite tricky för då är alla glada men man är inte riktigt glad själv. Man tycker att man sviker, att man har svikit och det kanske inte ens är nån som har märkt det. Men normalt sett är känslan liksom att, jag kan tänka mig att i nån sån stor fotbollsmatch och så gör nån det avgörande målet och så ligger hela laget i en hög på marken och bara är lika lyckliga allesammans, den feelingen, den kan faktiskt vara där.
(trombonisten)

Lag-metaforen använde sig slagverkaren också av:

Om inte vi är i samma lag så går det ju liksom inte, för det är ju ingen tävling. Vi spelar ju som sagt i samma lag och då ska ju man va tillsammans och att man smälter in på nått vis i sammanhanget liksom. För det är ju det där när man sätter slutackordet i en symfoni ihop och alla är tillsammans, det är ju liksom, det är oerhört tillfredställande!
(slagverkaren)

När det kollektiva musicerandet ”händer” är det just upplevelsen av laget, gruppen, det gemensamma som samtliga intervjuade musiker nämner som en faktor.

Det är ju en glädje i att min kunskap har en sån stor betydelse i länken med alla andra och att det blir så bra tillsammans, och det kanske man inte förstår när man är ung och grön men det förstår man när man är lite äldre, att det faktiskt är så och då är lyckan lite större också när man verkligen upptäcker det själv, att klyschan är sann. Att tillsammans är vi starkare än var och en för sig.
(flöjtisten)

Diskussion

Spelets regler

Ett återkommande tema i intervjuerna med orkestermusikerna handlar om den tysta kommunikationen, förmågan att förstå spelets regler utan att de sägs med ord. Som om inordnandet i orkesterledet är en förutsättning för att väl avvägda musikaliska initiativ skall falla i god jord. Denna balansgång mellan att stå tillbaka och ”tillhandahålla en tjänst” å ena sidan och att våga riskera sin teknik/sin prestige och ta ut svängarna är kanske det som gör orkestern till just den specifika arbetsplats den är. I orkestersammanhang är ändå ordspråket ”att tala är silver, att tiga är guld” riktsnöret framförallt.

Orkestern är också en arbetsplats där man under de direkta arbetspassen pratar väldigt lite med varandra och där koncentrationen på det som ska utföras verkar vara mycket hög. Dessutom sker den mesta av kommunikationen om musiken mellan dirigent och orkester på dirigentens initiativ – det förefaller som om att något annat skulle vara otänkbart. (s. 5)

(Nilsson 2004)

Om man skulle jämföra musikern med en tjänare av en religion så är det att ha förstått spelets regler som att ha förstått den rätta läran. Musiken är slutmålet och den personliga prestige får på intet sätt komma i vägen. Samtidigt är vägen fram till musiken ett myller av slingrande stigar och alla eller ingen kan leda fram till målet. Här handlar det, enligt min och de intervjuade orkestermusikernas erfarenhet, om att ställa upp på den stig som dirigenten och kollegorna runtomkring än väljer även om det inte är just den stig du vill ta. Om en orkester liknas vid en kropp så är det svårt att bryta upp den, svårt att byta plats med varandra och prova nytt. Kroppen bygger på att olika funktioner tillgodoses, att man fyller ut en position men inte tar för mycket plats. Inordning och underordning, att nöja sig och inte kräva mer. Att ta vid det som traditionen bjuder och inte kritisera organisationen. Att ha musiken som slutmål är både en självklarhet och eftersträvansvärt men det kostar också och priset är en viss form av stagnation. Om det inte finns ett utrymme för ifrågasättande av rådande strukturer så kommer önskvärt förändringsarbete ske väldigt långsamt. Detta blir till exempel tydligt när man ser på orkestern ur ett jämställdhetsperspektiv. Inom den klassiska orkestervärlden sker väldigt lite väldigt långsamt för att jämna ut den sneda könsrepresentationen vad gäller dirigenter och kompositörer. Det finns då en uppenbar risk att man biter sig själv i svansen om man värnar traditioner som skall tjäna det musikaliska målet men som istället leder till att man censurerar det musikaliska uttrycket i förtid genom att inte använda sig av dirigenter och kompositörer av båda könen.

Kritik och ifrågasättande är i mångt och mycket inte förenligt med att orkesterspel. Att musicera i grupp hör samman med lust och lek, att hitta fram till musiken och få den att ”hända” är att leka samtidigt som du presterar ett hantverk på en mycket hög nivå. Som orkestermusiker har du redan en dirigent som har rätten att korrigera dig och plocka sönder

din version av en musikfras eller be dig att spela tvärtemot hur du vill. Kanske bidrar det till att det finns litet tålmod och utrymme för kritik och ifrågasättande. Den som kritiserar och ifrågasätter i ett orkestersammanhang blir sällan någon hjälte utan någon som stör fokus på musiken.

Till exempel var alla de intervjuade musikerna överens om att arbete i en orkester förutsätter samspel. Att just lyhörddhet och att ställa upp och supporta det som sker runtomkring en var av största vikt. Orkesterarbete förutsätter en gemensam tajming, ett musikaliskt förtroende, en respekt för kollegornas musikaliska smak samt ett generellt inordnande i den egna stämman, den närmsta instrumentgruppen, hela orkestern och slutligen dirigenten. Där det egna ansvaret, förutom att tolka notbilden korrekt, är att placera det egna musikaliska materialet på rätt plats i det stora sammanhanget, att identifiera sin musikaliska funktion och spela den.

Verksamheten i en symfoniorkester är som ledarskapsfenomen utomordentligt intressant. Det handlar om att få ett hundratal utomordentligt skickliga yrkesmän och konstnärliga utövare att ge det bästa man har att ge för att för en publik skapa en stark konstnärlig upplevelse. Men i den konstnärliga rollen ligger också ett stort mått av individualism. Det är också en paradoxal situation eftersom man å ena sidan vill att de enskilda musikerna ska inordna sig i och underordna sig en helhet men på samma gång med sin yttersta förmåga av skapande bidra till att denna helhet blir så bra som möjligt. Den som har att tolka kompositörens avsikter och därtill lägga en egen skapande dimension, förmedla denna till orkestern samt få orkestern i sin helhet att ge sitt yttersta är dirigenten. Och allt detta ska landa i en sammanhängande icke verbal, emotionellt laddad upplevelse. (s. 24)

(Nilsson 2004)

När det rör samarbetet mellan dirigent och orkester är återigen förtroende ett nyckelord. Inte nödvändigtvis ett mänskligt förtroende så mycket som ett musikaliskt förtroende.

Orkestermusikerna var starkt uppgiftsorienterade. Det var man i så pass hög grad att vid valet mellan att spela nära en kollega som var skicklig men otrevlig och en som var oskicklig men trevlig föredrog man den förra. En oskicklig kollega försvårade såväl den egna som den kollektiva prestationen medan en mycket skicklig kollega underlättade. Stor kunskap och skicklighet förväntades även av dirigenten. Flera uppgav att en skicklig dirigent kunde tolereras även om denne betedde sig socialt oskickligt eller inhumant, så länge han kunde inspirera. (s. 26)

(Liljeholm Johansson 2010)

Under de 18 månader då jag arbetade i Santiago Philharmonic Orchestra fick jag uppleva en dirigentarketypp som jag innan bara hört berättas om, en dirigent som hade som arbetsmetod att ifrågasätta, kränka och bryta ned musiker. Jag har ingen som helst respekt för denna dirigent på det personliga planet och jag tycker det är sorgligt att hans arbetsätt fick fortlöpa både för hans egen del, för orkesterns och orkesteradministrationens del men jag kan inte förneka att han var den dirigent som fick det bästa musikaliska resultatet ut ur orkestern. Ett

mycket beklämmande faktum som inte på något sätt rättfärdigar hans arbetsmetod men likväl ett faktum som jag som orkestermusiker måste förhålla mig till.

Om det är en dirigent som man har väldig respekt för eller kanske är lite rädd för, då undrar jag om man inte försöker spela ändå lite bättre eller så bra man kan.

(slagverkaren)

Samtidigt måste vågskålen väga jämt, en otrevlig *och* oskicklig dirigent kan inte räkna med förnyade engagemang.

Musikaliska initiativ

Om instrumenttekniken är kropp och den musikaliska intuitionen själ så är det i de musikaliska initiativen de möts. Intuitionen som tanken eller känslan som behöver kläs i ord med hjälp av den instrumentala tekniken. Ett aldrig så unikt musikaliskt initiativ blir till pannkaka om du som instrumentalist inte har tekniken att spela det. Summa summarum krävs det förfinad teknik för att ge den musikaliska intuitionen fritt spelrum. Man kan invända att tekniken ett tomt skal om drivkraften att förmedla något genom musiken saknas men man kommer inte undan det faktum att kravet på en väl utvecklad instrumentalteknik är en mycket påtaglig del i en orkestermusikers vardag:

Orkestermusiker utsätts i varje stund på podiet under repetitionerna för yttre krav från kollegor och dirigent. De utsätts även i varje stund för de internaliserade krav de har med sig sedan tidig ålder. Kontroll för orkestermusiker motsvarar i stor utsträckning i vilken grad de känner att de klarar av att spela tillräckligt bra. Det gäller att hålla en hög lägsta nivå för att vara accepterad i kollektivet. (s. 10)

(Liljeholm Johansson 2010)

Det är mot denna verklighet som ett musikaliskt initiativ skall mätas. Det krävs en medvetenhet om hur oerhört personligt och känsligt den egna förmågan att uttrycka sig både tekniskt och musikaliskt på sitt instrument faktiskt är.

Spelet är ju oerhört personligt, man försöker ju med sitt hjärta göra så gott man kan och så säger nån att det är dåligt... det är ju, va fan, det är ju jättekänsligt!

(slagverkaren)

Samtidigt framhåller alla de intervjuade musikerna vikten av att ta musikaliska initiativ. Hur mycket mer man har att vinna på att våga även om det kan bli fel. Att ett misstag kan stärka den kollektiva känslan och till och med ”tända” orkestern. Kanske att den personliga rösten som frigör sig ett ögonblick från kollektivet också är det som höjer moralen och lagandan i orkestern.

Det kan även vara ett misstag att sätta ett musikaliskt initiativ i direkt motsatsförhållande till en felspelning. Min upplevelse av arbetet med Gårdfeldts undertexter var att om den musikaliska intuitionen ges fritt spelrum så blir spelet också från ett instrumenttekniskt perspektiv bättre. Jag upplevde det som om ’det medvetna kontrollbehovet’ stod i vägen för ’den kroppsliga intelligensen’. Om man tänker sig att jag har övat tillräckligt många timmar på mitt instrument för att min kropp ska kunna identifiera vad som krävs muskelmässigt och koordinationsmässigt för att spela en viss typ av musik på min trombon så är det mitt medvetna jags uppgift att inte ställa sig i vägen utan att lita till det min kropp kan och istället låta musiken ta det medvetna jagets plats.

Jag har ett starkt orkesterminne från hösten 2007 då jag arbetade som vikarierande solotrombonist i Turku Philharmonic Orchestra som handlar just om att låta musiken infiltrera medvetandet. Vi skulle spela Brahms *Ein Deutsches Requiem* på lånade tyska tromboner med för få repetitioner för att jag skulle känna mig säker på att sätta alla mina insatser. Det var en speciell insats som jag bävade för, den startade på en dålig ton på instrumentet, i högt läge, pianissimo och öppet så att alla skulle kunna höra om jag misslyckades. Jag vet med mig att jag tog ett beslut att bara vara så inne i musiken när vi kom till just den passagen att jag liksom skulle låta musiken spela tonen på trombonen istället för att jag skulle göra det. Det lyckades över förväntan och jag har ofta i tanken återkommit till den erfarenheten och försökt att använda mig av den. Kanske att man kan beskriva ett musikaliskt initiativ som att man låter just musiken ta initiativet?

Vilka möjligheter till musikaliska initiativ erbjuder då orkestermiljön orkestermusikern? Allt skulle kunna kokas ner till individen och individens dagsform. En av de intervjuade musikerna tog fram ett exempel från sin studietid då hans instrumentklass regelbundet spelade tennis ihop och hen märkte att de spelade tennis som de spelade på sina instrument. Med andra ord var man en offensiv tennisspelare så var man en offensiv musiker, var man en tennisspelare som gick mer på säkerhet så var man även en mer defensiv orkestermusiker. Men det är för enkelt att säga att någon är en musiker som tar initiativ och någon är en musiker som inte gör det. Ett musikaliskt initiativ skulle ju kunna beskrivas som att man låter musiken passera genom en människa, genom att vi alla är unika som individer så är vi alla unika i vårt musikaliska uttryck. Samma intervjuade musiker menade just att man spelar lite som man är som person och en orkester kräver ju faktiskt olika sorters personer på de olika positionerna, du förväntas spela på ett sätt om du spelar på en soloposition och på ett annat sätt om du spelar på en tuttuposition. Det finns även nedärvda förväntningar på olika typer av spelsätt beroende på instrument, faran där är om man låser fast sig vid att en typ av instrument enbart får låta på ett visst sätt och användas på ett visst sätt i orkestern för då får man tillslut musiker, till exempel trombonister, som låter likadant och musiken ges inte samma möjlighet att fritt bestämma sitt uttryck.

En annan aspekt av musikaliska möjligheter gentemot musikaliska begränsningar är huruvida det ens existerar en sådan motsättning. Det finns en frihet i ett begränsat uttryck och det finns en begränsning i det så kallade fria uttrycket. När du underordnar dig en annan individs interpretation så befrias du samtidigt från det vanemässiga och av teknik, erfarenhet och personlig karaktär begränsade i ditt egna uttryck. Du tillåts att gå upp i en tolkning som går förbi och utöver dig själv som enskild musiker. Du blir delaktig i en kollektiv erfarenhet, en mångfald av karaktär och teknik. Denna frihet från sig själv upplevde jag till exempel i arbetet inför *blåst* då undertexterna kastade in mig i en situation som inte hade någon koppling till mig själv och som därför tillät mig att spela nya musikaliska lösningar.

När musiken ”händer”

Vad är det då som händer när musiken ”händer”?

Du har en grupp individer som arbetat hårt på att lära sig behärska olika instrument, som är helt klara över sin uppgift, som har repeterat den för sig själv och tillsammans med sina kollegor, som har formtoppat sig inför kvällen och som ser fram emot en musikalisk upplevelse. Du har en musik som intresserar och utmanar denna grupp individer och en dirigent som har orkesterns förtroende. En dirigent som orkestern vet inte bara kommer leda utan även bjuda in och utmana den enskilde orkestermusikern. Du har en publik som med sin närvaro ger ett mandat till musikerna, som med sin närvaro markerar att det är *nu* det händer, det är *nu* resultatet av alla förberedelser skall presenteras. Publiken kommer med förväntningar, med sin tid och med sin betalda biljett och orkestern skall motsvara förtroendet. Det börjar med att vi löser upp tid och rum. Konsertsalens dörrar stängs, rummet sluts just för att vi ska kunna släppa det och känna oss trygga nog att lämna det i våra sinnen. Den gemensamma fokuseringen på dirigentens initiativ som i sin tur ger musikern lov att med sin kropp uppenbara musiken genom sitt instrument, detta fokus på musiken löser upp vårt vanemässiga förhållande till tiden. Musiken är fri från tid, den skrevs för tvåhundra år sedan, för femhundra år sedan eller för två månader sedan men om den klingar just nu så lever den just nu *och* genom femhundra år på en och samma gång. När orkestern och dirigenten får musiken att ”hända” så är det form efter form som löses upp samtidigt som riktningen alltid för oss vidare. Musiken hjälper publiken och orkestern att bli närvarande i nuet genom att befria oss från tiden. Vi fyller musiken med vår närvaro och ger den så liv.

De återkommande orden från de intervjuade orkestermusikerna om vad som händer när musiken ”händer” var närvaro, koncentration, fokus, gemensam energi, flow, lycka och magi. Dessa ord harmonierar väl med den del av Töre Theorells forskning som Gunilla Gårdfeldt refererar till i sin text:

Professor emeritus Töres Theorell, Karolinska Institutet, har nått slående resultat, när det gäller hela människans hälsa och välbefinnande i musikaliska situationer. Theorells forskargrupp har slagit fast, att vid sång frigörs hormonet oxytocin såväl som testosteron. Oxytocinet har lugnande och smärtstillande effekt. Testosteron reparerar och nybildar våra celler. Man har upptäckt, att hjärnan vid musicerande frigör såväl hormonet endorfin som signalsubstansen dopamin, både hos utövare och publik. Dessa hormoner och substanser har alla gemensamt att de verkar i djupet av våra sinnen. De har förmåga att stärka vår hälsa och vårt välbefinnande. När den konstnärliga upplevelsen får "tiden att stå still" och påverkar vår kropp uppstår flow enligt Theorell. Han har helt enkelt uppmätt de reaktioner i hjärnan, som enligt min tolkning stöttar en mångdimensionell och djupt mänsklig reflektion.

(Gårdfeldt under publicering s.3)

Så om vad som händer är flow, hur får vi detta att hända? Min egen anledning att undersöka och försöka få svar på denna fråga har sin upprinnelse i det dubbelliv jag upplever orkestermusikern lever. Vi är hantverkare som måste underkasta oss det arbete vårt instrument kräver av oss, vi är den klingande länken mellan 'den store kompositören' och 'den store dirigenten' samtidigt är faktiskt var och en av oss en unik konstnär som, enligt mig, också behöver identifiera sig som konstnär. Jag menar att vi som konstnärer, likväl som tonmakare, måste öva oss på att se oss själva som konstnärer och främja den konstnärliga delen i ett musikutövande. Det måste i vilket fall finnas forum där vi diskuterar hur vi som orkestermusiker förhåller oss till konstnärsrollen och vad ett personligt konstnärligt musicerande innebär. Ett sätt att binda ihop bilden av sig själv som hantverkare och konstnär kunde vara att utforska flow. Att ge akt på när man är i flow, hur man hamnade i det och vad det gör med en. Något som jag upplevde att jag fick undersöka i arbetet med *blåst* och Gårdfeldts översatta teatermetod.

På den mer subtila nivån handlar det om att få orkestern på ett djupare plan att förstå det man kanske skulle kunna kalla verkets själ. Och hur detta går till måste jag medge är fortfarande höljt i dunkel. Kanske skulle man kunna prata om att hitta den tändande gnistan. Detta i sin tur kan länkas till ytterligare två andra parallellprocesser i ledarskapet. Den första av dessa är att få musikerna att faktiskt göra exakt det man vill som dirigent – **den passiva underordningens funktion** i den större helheten. För att uppnå detta krävs förmodligen att man som musiker har den hantverksskicklighet som krävs i en orkester av detta slag och förstår vad dirigenten vill uppnå. Men den andra processen är att få musikerna att tända på dirigentens tolkning av verket så att de är beredda att inte bara att underordna sig dennes musikaliska visioner utan också ge starkt av sitt eget konstnärliga skapande – **det aktiva skapandets funktion** i den större helheten. Det är väl förmodligen endast då detta sker som stor musik kan skapas.

(Nilsson 2004 s. 20)

Hur uppstår då ett kollektivt musicerande? En av de intervjuade musikerna uttryckte att man i ett kollektivt musicerande bär varandra. Att laganda och en social trygghet är viktigt för att

kunna lyfta musiken framhåller samtliga intervjuade musiker. På frågan om vilka komponenter som krävs för att musiken skall ”hända” under ett konsertframträdande svarar altviolinisten:

Att människor känner sig trygga... och absolut att det hjälper om man ser på varandra...
hur man ser på varandra i orkestern, och det är ju hur man ser på varandra mänskligt och om man sätter kärlek och rädsla mot varandra, att man ser på varandra med kärlek istället för att skrämma upp varandra liksom. Det krävs ödmjukhet tror jag, och lyhördhet.

Av detta skulle man kunna dra slutsatsen att om alla bara mår bra, känner sig trygga och sedda då lyfter automatiskt konserten... men är det så? Eller mår man som musiker bra just för att konserten lyfter och man själv får vara med om denna resa? Det ligger någonting oerhört tillfredställande i att vara delaktig i en grupp som drar åt samma håll och som har samma fokus. Det uppstår en gemensam energi som gör orkestern till en kropp. Kanske är det i denna transformation, i mellanrummet mellan individen och kollektivet, som musiken händer?

Att vi är ihop och mitt under en konsert om det händer nånting, att det håller på att gå åt helvete, så gör det inte det för att alla på en bråkdels sekund tänkte likadant, du vet, väntar in en etta eller vad som helst, dirigenten slår fel, jaja men han slog fel vi vet ändå vart vi är... det är ju skitkonstigt...

(slagverkaren)

Avslutande reflektion

Syftet med detta masterarbete vara att undersöka orkestermusikerns musikaliska arbetsförhållanden. Vilka begränsningar och möjligheter har den enskilde orkestermusikern att ta musikaliska och personligt konstnärliga initiativ. Eftersom det var och fortfarande är min tro att det krävs dessa musikaliska initiativ för att musiken skall gå från att vara organiserat ljud till att ”hända” och bli just musik. En central fråga i detta arbete kom att bli just vad som händer när musiken ”händer”. För att närma mig denna fråga behövde jag reda ut vad orkesterarbetet innebar och vilka förutsättningar för musikaliskt initiativtagande det erbjöd orkestermusikern. Genom de intervjuer jag gjorde, det undersökande arbetet *blåst*, de texter jag läste och mina egna reflektioner har jag nått någon sorts slutpunkt som kanske genererat fler frågor än svar men som ändå lämnar några ledtrådar efter sig för näste man eller kvinna att följa.

Förtroende är ett nyckelord, förtroende för din egen musikaliska och instrumenttekniska förmåga, förtroende till och från dina kollegor, förtroende för dirigentens förmåga att välja de rätta musikaliska lösningarna och förtroende för själva musiken, att den håller, att den vill något och att den är tillräckligt klart utformad för att du ska kunna göra den rättvisa. Ett annat nyckelord är närvaro, att vara närvarande. Magin kommer inte att hända om du inte ställer dig själv till förfogande för magin. Samspel är ett givet nyckelord, simpelt men oerhört centralt i ett orkesterarbete. Vidare vill jag nämna underordning, anpassning och musikaliskt omdöme.

Detta var några nyckelord, ord som försöker ringa in vad vi gör och vad vi försöker nå när vi spelar orkester. Har då orden förklarat något för oss? Kanske, kanske inte, det beror nog i slutändan på huruvida vi vill tala om det. Det är ju på ett sätt för att slippa ordets begränsningar som vi spelar musik.

Ibland behövs dock orden, som ett demokratiskt utjämning medel mellan alla olika kompetenser och specialbegåvningar vi människor utvecklar. Så att vi kan delge andra fält våra erfarenheter samtidigt som de kan peka på våra svagheter och ofrivilligt omhuldade begränsningar. Det är min tro att vi behöver orden för att utveckla orkestern och medvetandegöra orkestermusikerns arbetssituation. Jag upplever att om vi inte talar om vad det innebär att vara musiker finns det en risk att vi mystifierar det musikaliska, konstnärligt personliga ansvaret för musiken i en sådan grad att vi inte heller ger alla samma möjligheter att utforska denna dimension. Då finns risken att det uppstår en polarisering mellan ”begåvade” musiker som har gåvan och därmed inte behöver lära/utforska detta och ”obegåvade” musiker som inte uppmuntras att lära/utforska sitt egna konstnärliga uttryck.

Jag har fått den möjligheten i koncentrerad form genom arbetet inför *blåst* och även om det är svårt att sätta om långsiktiga effekter så är jag i nuläget väldigt glad åt de nya erfarenheter och nygamla insikter jag fått. Min förhoppning är att fortsätta arbetet med undertexter och med Gunilla Gårdfeldt och försöka identifiera ytterligare vad som sker med mitt spel och hur jag kan behålla de positiva effekterna undertexterna genererade. En annan aspekt som var aktuell i *blåst* var den om hur rekryteringsprocessen till orkesterarbete går till. Frågan om det verkligen är de kvalitéer som samtliga intervjuade orkestermusiker framhöll som ovärderliga för orkesterarbete, som till exempel lyhörddhet, förmåga att anpassa sig till omgivningen, att

kunna avgöra när man bör ta en musikalisk risk och inte och musikalisk smak/intuition, frågan är om det är prov på dessa kvalitéer en provspelning visar? Rekryteringsprocessen och glappet mellan heltidsanställda institutionsmusiker och frilansande musiker och dess konsekvenser för musikaliska initiativtagande vore intressant att undersöka i ett framtida arbete.

En avslutande reflektion kring det musikaliska initiativet är att det kanske inte är lika kopplat till individen som jag tänkte mig när jag började skriva detta arbete. Jag efterlyste personligt konstnärligt musikaliskt initiativtagande, att även orkestermusikern skulle ta sin konstnärsroll på allvar och gräva lite djupare i sin själ efter mer uttryck åt musiken. Känslan jag har efter att ha umgått intensivt med detta 'musikaliska initiativtagande' är fortfarande att vi måste lyfta fram diskussionen och metoder att arbeta kring det men att när musiken "händer" handlar det på ett sätt inte om personligt uttryck utan snarare om frånvaron av person. Mitt egna musikaliska uttryck var, till exempel i arbetet inför *blåst*, som "bäst" när jag var som längst från mitt vanemässiga ego. Kanske att det musikaliska initiativet är just när musiken tar initiativet och du själv står fri från ansvar för vad musiken uttrycker. I ett kollektivt musicerande får du både möjlighet och hjälp att suddas ut gränserna för din egen fysiska existens och uppgå i en större kropp, om du vill.

Tack

Jag vill först och främst tacka mina handledare Maria Bania och Gunilla Gårdfeldt. Jag hade inte skrivit detta masterarbete på detta sätt om det inte var för er båda. Att ha två så skarpa och kunskapsfyllda människor vid min sida har inneburit en trygghet som fått mig att höja ribban ytterligare och försöka nå upp till er nivå.

Vidare vill jag rikta ett varmt tack till de intervjuade orkestermusikerna. Tusen tack!! Era erfarenheter och kunskaper och det öppna och personliga sätt ni låtit mig få ta del av dem är det som bär detta arbete och som inspirerar mig och förhoppningsvis andra att fortsätta göra den intressanta orkestermusikerns röst hörd.

Jag vill också tacka min vän, lärare och inspiratör Ingemar Roos som ständigt visar på allt som finns att lära och upptäcka i orkesterspel och som ställt upp med sin tid, erfarenhet och kunskap i den iscensatta trombonprovspelningen *blåst*.

Tack!

Paulina Moberg den 1 januari 2014

Referenslista

David, Ferdinand

Konzertino für Posaune und Klavier Op. 4
Zimmermann Frankfurt

Gårdfeldt, Gunilla (under publicering)

Estetisk lärprocess via konstnärlig gestaltning
– en upplevelsemetod och ett pedagogiskt redskap

Kvale, Steinar (1997)

Den kvalitativa forskningsintervjun
Lund: Studentlitteratur

Liljeholm Johansson, Yvonne (2010)

Psykosocial arbetsmiljö i en yrkesgrupp med krav på hög kvalitet
-orkestrar inom konstmusik
(Doctoral thesis, Department of Public Health Science,
Karolinska Institutet, Stockholm, Sweden)
hämtad 2013-09

Nilsson, Ingvar

Att dirigera och att leda. En antropologisk utflykt tillsammans med
Alan Gilbert och Stockholms Filharmoniska orkester (2004)
Hämtad 2013-09 från: <http://www.seeab.se/Konst/DirigeraLeda.pdf>

Vetenskapsrådet. (1990)

Forskningsetiska principer
inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning
hämtade 2013-10 från:
http://www.ibl.liu.se/student/bvg/filarkiv/1.77549/Forskningsetiska_principer_fix.pdf