

Högskolan för scen och musik



Rörelsernas effekt på marimbaspel

Rasmus Osbeck

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk
inriktning

Vårterminen 2018

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, klassisk inriktning

15 högskolepoäng

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2018

Författare: *Rasmus Osbeck*

Arbetets titel: *Rörelsernas effekt på marimbaspel*

Handledare: *Joel Eriksson*

Examinator: *Tilman Skowroneck*

Nyckelord: Marimba, Joseph Schwantner: *Velocities*, rörelse, klang, frasering.

ABSTRACT

Detta arbete handlar om rörelsernas påverkan när man spelar instrumentet marimba. För att studera det har författaren använt sig av, och noggrant analyserat delar ur marimbasolot *Velocities*, skrivet av Joseph Schwantner. Det författaren ville undersöka var rörelsens betydelse för publiken, för musikern, för klang och ljudkvalité samt för musikerns möjlighet för interpretation. Genom att låta personer med olik musikalisk bakgrund lyssna till diverse exempel utifrån frågeställningarna har författaren försökt skapa sig en uppfattning.

Innehållsförteckning

<i>Inledning</i>	4
Bakgrund	4
Syfte	4
Frågeställningar	4
Metod	5
<i>Om processen</i>	5
<i>Om Marimban</i>	6
<i>Joseph Schwantners marimbasolo Velocities</i>	8
Takt 1–10	9
Takt 58 - 62	11
Takt 105 – 122	15
Takt 173 –181	17
<i>Lyssningsexempel</i>	18
Treklång	18
Samma ton	20
Sammanställning av lyssningsexempel	21
<i>Slutdiskussion</i>	22
<i>Slutord</i>	24
<i>Referenslista</i>	25
<i>Bifogade video-filer</i>	27

Inledning

Bakgrund

Änd sedan jag började att spela slagverk har lärare alltid förklarat hur viktigt det är att inte stanna trumstocken eller marimbaklubborna vid skinnet eller plattan - klangen förstörs då. Utan att reflektera har jag mottagit denna informationen och gjort som jag blivit tillsagd. Min uppfattning är att marimbaspelare och slagverkare överlag tar för givet att klubbans rörelse och musikerns kroppsrörelse har effekt på upplevelsen. Hur är det för mottagaren? Jag har länge funderat över vad musikerns rörelsemönster faktiskt har för intryck på åskådaren. De gånger jag har reagerat på musikerns, enligt mig, udda rörelsemönster gentemot den musiken som spelas har detta influerat min egna musikaliska upplevelse negativt. Är det så för andra också?

Syfte

Avsikten med arbetet är att undersöka vikten av att använda sig av rörelsemönster som marimbaspelare. Jag vill undersöka hur rörelserna påverkar musikern som spelar men även åskådaren, både visuellt och klangmässigt. Dessutom vill jag få en bredare vetskap inom marimbaspel och instrumentet.

Frågeställningar

De frågeställningar jag utgått från under min studie är:

- Hur påverkar rörelser marimbaspel?
 - Hur påverkas musikern?
 - Påverkas publiken?
 - Påverkas klangen och ljudkvalitén?
- Behövs rörelser för att förbättra interpretationen?

Metod

Jag har studerat in marimbasolot *Velocities* skrivet av Joseph Schwantner och har gjort en djupgående analys av utvalda delar i stycket. I analysen tog jag hänsyn till hur uttänkta rörelser hjälper musikern att få fram den frasering, klang och ljudbild som eftersträvas. Med hjälp av videoinspelningar har jag lyckats jämföra och utforska skillnaderna på olika spelstilar. Dessutom har jag låtit ett antal personer delta i en studie där jag granskat och undersökt hur åskådaren och lyssnaren påverkas av marimbaspelarens rörelsemönster. Genom dessa undersökningar hoppas jag få mer förståelse för hur man kan anpassa sitt spel för att uppnå den frasering och klangbild som önskas.

Om processen

De flesta musiker tar hjälp av uttänkta rörelser för att få fram den frasering, klang och ljudbild som eftersträvas. För att konkretisera detta utifrån mig själv tog jag delar från marimbasolot *Velocities* och spelade dem på olika sätt. Genom att jämföra de olika spelskillnaderna med varandra ska jag senare kunna anpassa mitt spel och enklare förstå hur jag ska göra för att få fram den fraseringen och den klangen som jag eftersträvar när jag musicerar.

I samband med instuderingen har jag prövat olika spelstilar och anslag på utvalda delar i stycket. Mitt mål är att utvärdera skillnaden i klang, ljudbild och upplevelse både för mig som aktiv musiker och för åhöraren. Delarna i stycket skiljer sig mycket från varandra. Problemen som uppstår är allt från långa avstånd, byte av slagyta, stora dynamiska skillnader och långa flöden i fraseringen med mera. För att kunna analysera så noga som möjligt har jag därför spelat in de olika delarna ifrån tre olika vinklar: framifrån, från sidan och bakifrån. Jag använde mig utav xy-mickning och en videokamera som jag placerade med två meters avstånd ifrån marimban.

För att undersöka åskådarens uppfattningar spelade jag in olika lyssningsexempel. Vidare bad jag personer med olika musikalisk bakgrund, kontra personer med ingen musikalisk erfarenhet, lyssna och svara på ifall de hör skillnad på de skilda spelstilarna. Detta för att få en tydlig överblick av hur stor påverkan det visuella verkligen har.

Om Marimban

Marimban tillhör instrumentgruppen slagverksinstrument. Inom denna instrumentfamilj finns det andra liknande instrument som vibrafon, xylofon och klockspel. Dessa instrument, inklusive marimban, går under namnet malletinstrument. Marimbans ursprung är idag ett mysterium. Den sägs ha sina rötter i Sydafrika där de inledningsvis hängde träplattor över gropar i marken. Under tidigt 1500-tal fördes marimban, genom slavhandeln, till Sydamerika. I Sydamerika skapades en marimba med resonansrör gjort i trä, men det var inte förrän den fördes vidare till USA, i början av 1900-talet, som marimban utvecklades till det vi känner den som idag. Runt 1910 började USA tillverka marimbor och nu fick instrumentet byta ut de tidigare trä-rören till rör gjorda i metall. Andra förändringar i instrumentets utseende gjordes. Till exempel flyttade man plattorna så att de nu fick en liknande uppbyggnad som pianot. Den första som kom att skapa den moderna marimban var John Calhoun Deagan.¹ Marimban finns i flera olika storlekar. De vanligaste storlekarna är fyra och en tredjedels oktav samt fem oktaver.²

Det finns ett stort utbud av slagverksklubbor, stockar och hammare med mera. Marimbaklubban består av ett skaft gjort i trä eller rotting och huvudet i gummi eller plast. Huvudet är nästan alltid inlindat i garn, men enbart gummiklubbor finns också då gummi är tillräckligt mjukt material för att inte skada plattorna.³

Min erfarenhet som marimbaspelare säger mig att det är vanligt att spela med två till fyra klubbor åt gången, i vissa fall till och med sex klubbor. Kammarmusik och solostycken för

¹Hämtad från: <https://www.marimba.org/en/modules/tinyd0/index.php?id=3> den 6 april 2018.

² Hämtad från: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040082?rskey=ELutaQ&result=2> den 3 maj 2018.

³ Hämtad från: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2250160> den 6 maj 2018.

marimba skrivs vanligtvis för fyra klubbor. De fyra vanligaste fyrklubbsgreppen är: traditionellt grepp, burtongreppet, mussergreppet och stevensgreppet.

I det traditionella greppet korsar man den yttre klubban under den inre klubban i handen. Burtongreppet innebär att man istället korsar den yttre klubban över den inre klubban. Greppet har fått sitt namn efter jazzvibrafonisten Gary Burton. Ett gemensamt namn för dessa två grepp är korsgrepp. Mussergreppet skiljer sig helt från de två ovanstående greppen då klubborna inte korsas i handen. Den inre klubban hanteras av tummen, pekfingeret och långfingeret medan den yttre klubban hanteras av ringfingeret och lillfingeret. Greppet har fått sitt namn efter Clair Omar Musser. Både mussergreppet och stevensgreppet kallas för oberoende grepp då klubborna arbetar skiljt från varandra i handen. Det som skiljer greppen åt är att klubborna inte arbetar på samma sätt i handen.⁴ Jag använder mig utav stevensgreppet.

Leigh Howard Stevens föddes 1953 i Orange, New Jersey, och är en av de mest berömda marimbasolisterna genom tiderna.⁵ Hans grepp, stevensgreppet, är utarbetat från mussergreppet och det kan förklara varför de båda greppen är så lika. Med sitt grepp, menar han, att han har fått snabbare intervallförflyttningar, mer fingerkontroll och möjlighet till större intervall jämfört med de andra greppen. Klubborna hålls med samma fingrar som mussergreppet⁶

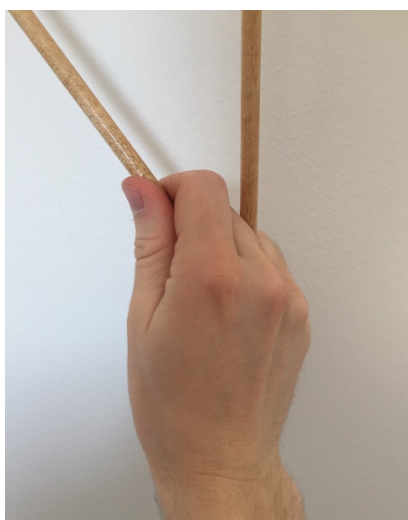


Bild 1: Stevensgreppet ovanifrån.



Bild 2: Stevensgreppet underifrån.

⁴ Leigh Howard Stevens, *Method of Movement for Marimba* (New York: Marimba Productions, 1979), 8.

⁵ Hämtad från <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/leigh-howard-stevens> den 8 april 2018.

⁶ Stevens, *Method of Movement for Marimba*, 8-10.

Ett vanligt sätt är att använda sig av ett numreringsystem som gör det lättare för musikern att förstå vilken handsättning man ska använda sig av. Man numrerar dem från ett till fyra från vänster (se bild 3).⁷ Kompositören kan med hjälp av dessa numreringar visa vilken handsättning som fungerar bäst vid exempelvis en svår passage i ett stycke eller i en övning. Handsättning för endast två klubbor skrivs oftast ut med "R" och "L" som syftar till engelskans *right* och *left*.

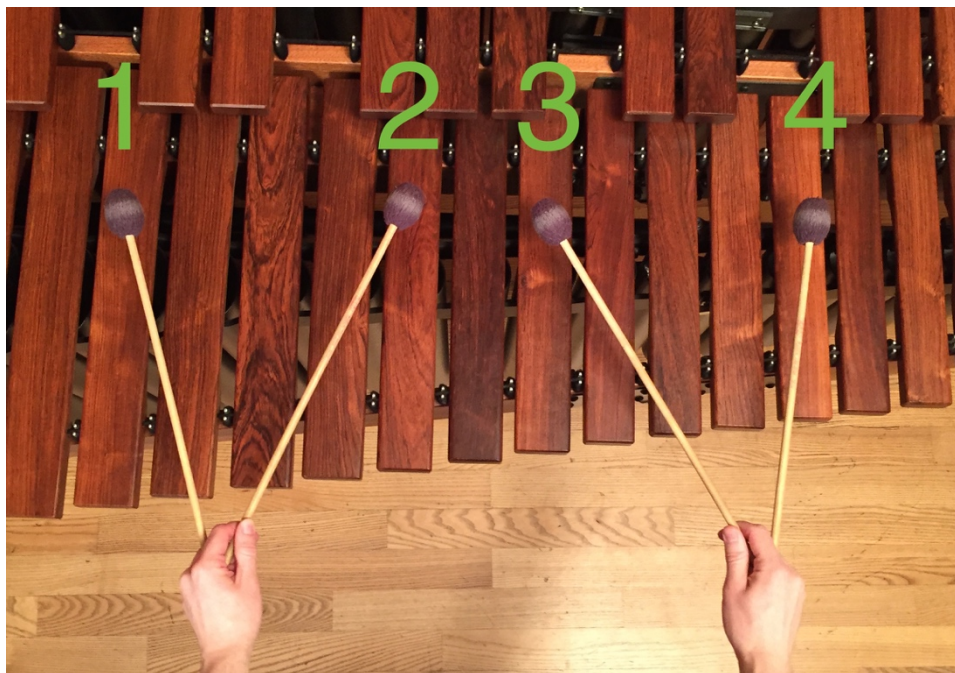


Bild 3: Numreringsystemet som tydligt visar den valda handsättningen.

Joseph Schwantners marimbasolo *Velocities*

Joseph Schwantner föddes 1943 i Chicago och är en verksam kompositör som mestadels har skrivit större orkesterverk. *Velocities* är ett utav de tre solostycken som han har skrivit och är speciellt tillägnat Leigh Howard Stevens. Stevens har fått vara med i slutskedet av stycket och kommit med åsikter och förändringar.⁸ Stycket är uppbyggt av ett konstant flöde av samma notvärde genom hela verket, denna kompositionsteknik kallas för *moto perpetuo*.⁹

⁷Stevens, *Method of Movement for Marimba*, 5-6.

⁸I-Jen, Fang, "An introspective analysis of two marimba works" (avhandling, University of North Texas, 2005) 39-40.

⁹ Hämtad från https://en.oxforddictionaries.com/definition/moto_perpetuo den 5 maj 2018.

Jag spelade in fyra olika partier i *Velocities*. För att få en stor överblick och göra analyseringsprocessen enklare filmade jag, som nämnt tidigare, ifrån tre olika vinklar: framifrån, sidan och bakifrån. Anslagsytan på klubborna byts ofta i stycket och därför har jag valt att använda följande begrepp: när jag refererar till klubbans vanliga anslagsyta (bollen) kommer jag skriva *klubban*, när jag refererar till att spela med skaftet kommer jag att skriva *skaft*.

Takt 1–10

The image shows the first ten measures of the marimba solo 'Velocities' by Joseph Schwantner. The score is written for a marimba in 4/4 time with a tempo of 120. It features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings. The first measure is marked with a forte dynamic and a 'poco' marking. The second measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The third measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The fourth measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The fifth measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The sixth measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The seventh measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The eighth measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The ninth measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The tenth measure is marked with a piano dynamic and a 'poco' marking. The score also includes markings for 'con bravura', 'relentlessly with energy and intensity', 'prorompente', and 'legato'.

Notexempel 1: Takt 1-10 ur Joseph Schwantners marimbasolo *Velocities*.

Redan i styckets första takt hittade jag en intressant och användbar problematik angående klang och rörelse. De två första sextondelarna spelas i fortet fortissimo med klubbarnas vanliga anslagsyta. Efter det görs en snabb förflyttning så att den tredje sextondelen spelas i subito piano med klubbarnas skaft. På grund av den snabba förflyttningen var det svårt att få till en bra klang i de två första sextondelarna. Slagen blev för spända och slarvigt spelade. De resterande sextondelarna i takten ska spelas med skaftet. Här blev också de första sextondelarna slarvigt spelade för att jag inte hann ner med skaften i tid. Den sista sextondelen i takten blev ofta spelad med klubban på plattorna istället för med skaften. Detta berodde på att jag förberedde mig för tidigt till nästa takt som är identisk med första takten.

Efter några dagars försök kom jag ihåg att jag i april 2017 pratade med min slagverkskollega, Dennis Karlsson, angående effektiva sätt att spela med skaften på kanten av plattorna. Han hade precis spelat stycket "Rhythmic Caprice" skrivet av Leigh Howard Stevens på vårens slagverkskonsert på Högskolan för scen och musik. Även i detta stycket hade det varit många

förflyttningar mellan att spela med klubborna och med skaftet och han hade stött på samma problematik. Han kom fram till att om man böjer lite på benen redan från start förbereder man sig inför nästa moment. När de två första sextondelarna spelas böjer man sig ytterligare för att bättre komma åt kanten på plattorna med skaften. Efter att jag prövade detta märkte jag att träffsannolikheten ökade. Marimban har samma uppbyggnad som ett piano och därför använder jag termerna ”vita” och ”svarta” plattor. Vänsterhanden spelar på de "svarta" plattorna medan högerhanden spelar på de "vita" flyttade han högerfoten ett steg bak för att förbättra högerarmens vinkel gentemot plattorna. För att få fritt spelrum när man ska spela med skaften på plattorna måste man spela på de yttre kanterna av marimban. Alltså längst bort från musikern när man ska spela på de "svarta" plattorna, och kanten närmast när man spelar på de "vita".¹⁰ I processen när jag testade hans idéer la jag märke till att jag långsamt sträckte på benen de sista sextondelarna i varje takt för att förbereda mig att slå an det två fortetortissimoslagen i början av varje takt. Kombinationen av samtliga positioner blev en naturlig rörelse som hjälpte mig både med frasering och träffsäkerhet (se video 1).

I april 2018 åkte jag ner till Helsingborg för att ta en lektion av marimbasolisten Johan Bridger. Vi träffades redan i februari på slagverksfestivalen Percussion Plus där han berättade att han i april skulle spela *Velocities* på en konsert. Bridger kunde hela stycket och mötet blev därför lärorik och användbart.

Det jag tog med mig från lektionen var:

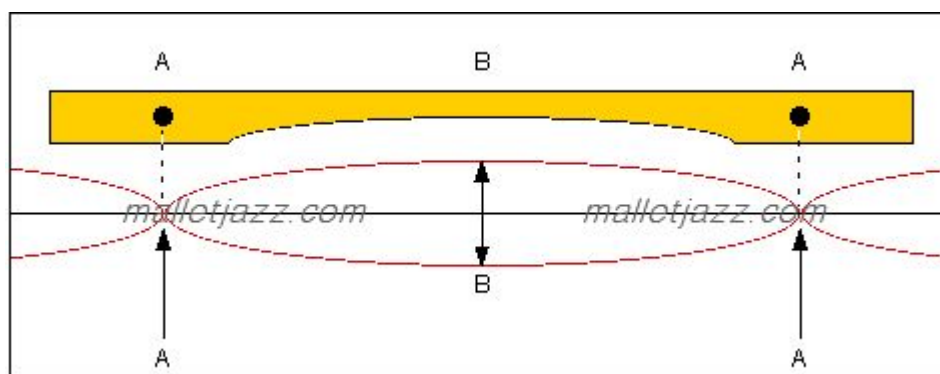
- Det blir olika mycket grundton beroende på var du spelar på skaftet.
- Det finns fyra delar av plattorna som ger ut samma kvalitet av tonen.
- Vikten av att kontrollera varje slag.

Bridger visade att man fick fram olika kvalitet av tonen beroende på vilken del av skaftet man spelar med. När jag spelade ungefär i mitten av skaften fick jag fram grundton med ganska lite övertoner. Ju närmare jag spelade klubbans vanliga anslagsyta desto mer övertoner fick jag. Eftersom klubborna är framtunga var det tydligt att ljudvolymen blev svagare när jag spelade i mitten av skaftet (se video 2).¹¹

¹⁰ Samtal med Dennis Karlsson, Slagverkskollega, April 2017.

¹¹ Lektion med Johan Bridger, Slagverkslärare och slagverksolist , 19 april 2018.

Under lektionen förklarade Bridger att det finns fyra delar av marimbaplattorna som ger ut samma kvalitet av tonen. Bilden under visar en marimbaplatta och dess tonproduktion. Den delen där hålen för snöret sitter kallas för A. Här får man ut maximalt av övertoner och minimalt av grundton. Den exakta mitten av plattan kallas för B och får ut minimalt av övertoner och maximalt av grundton (se figur 1).¹² Mitt emellan A och B samt längst ut på plattorna får man lika mycket blandning av övertoner och grundton. Detta är de fyra delarna han pratade om (se video 3-5). Det är svårare att få ett bra anslag längst ut på plattorna och därför väljer jag att spela så mycket som möjligt mellan A och B.



Figur 1: Marimbaplattan och dess tonproduktion.

Takt 58 - 62

Genomgående i stycket är Schwantner tydlig med vilken karaktär han vill tillämpa. Vid takt 58 skriver han tydligt ut att han vill ha en vågliknade känsla (se notexempel 2). Jag valde att använda denna passagen till att jämföra ifall man reagerar olika beroende på hur musikern rör sig. Jag spelade in takt 58 – 62 fyra olika gånger (se video 6). Hälften av gångerna när kroppen var så stel som möjligt och andra hälften när jag rörde mig till den vågliknade känslan. Oavsett rörelse i kroppen var målet att få fram den fraseringen som i mitt tycke passar bäst in.

¹² Hämtad från <http://www.malletjazz.com/lessons/tones/les.html> den 3 maj 2018.



Notexempel 2: Takt 58-62 ur Joseph Schwantners marimbasolo *Velocities*.

Jag lät nio försökspersoner titta på videon och berätta deras reaktion. Första gången fick de enbart lyssna för att se ifall de hörde någon skillnad. Här var det intressant att se vilka som, genom endast lyssning, kunde pricka in när jag rörde mig och inte. Resultatet blev sammanlagt 30 rätta svar utav 36 möjliga. Procentuellt räknat motsvarar denna siffran cirka 83% rätt. Sex personer av de nio som utförde testet fick alla rätt, resterande 3 personer fick 50% rätt. Alltså: cirka 66,7% hade alla rätt, 33,3% hade hälften rätt. Det vill säga att majoriteten av de personer som fick lyssna på ljudinspelningarna påstod sig höra en tydlig skillnad på när jag stod stilla respektive när jag rörde mig. Följande gång så fick försökspersonerna även titta på videon och diskutera vidare vilken påverkan de ansåg att det visuella hade på deras reaktioner.

Från första gången när försökspersonerna bara fick lyssna beskrev en person följande:

Trots att jag bara fick lyssna så blev det fortfarande tydligt vad som var vad. Det kändes som att de ljudexemplen med rörelser hade ett mer tydligt ”flow”.

Min tolkning av detta är att personen uppfattade ljudet mer sammanhängande och distinkt. Andra uttryckte även att min frasering blev bättre när jag rörde mig. Vad personen ovan beskriver som ett ”flow” tolkar jag som att tonerna får en klarare koppling till varandra när jag rör mig i takt till musiken. Övergången mellan tonerna blir mjukare och mer förenad. Andra som deltog i undersökningen uttryckte dessutom detsamma. Ord som ofta kom upp när vi diskuterade vad de hade hört och vad de förknippade med rörelsen de tycktes höra i tonerna var bland andra: nyanserat, tydligt, flöde och svängigt.

Av de 66,7% som svarande rätt och lyckades urskilja vilka ljudexempel som var de då jag inte rörde mig, det vill säga då jag stod stilla, beskrev att även här var det tydligt vad som var vad. En annan deltagande sa följande:

Då du stod still när du spelade uppfattade jag tonerna mer rytmiskt rent. Det var det som avgjorde att jag hörde skillnad. För när du rörde dig blev rytmen mer anpassad och en del av fraseringen.

Jag tolkar detta uttalande som att en mer rytmisk tydlighet betyder att varje ton är sin egen ton istället för en samhörighet och en helhet i hela frasen. Klangen uppfattas mer ”stolpig” och stel. Andra som deltog beskrev också att när jag stod stilla uppfattade de klangen mer hård och inte lika melodisk. En tredje deltagare sa:

Det kändes som att du fick kämpa lite mer för att få fram en bra frasering.

De övriga 33,3% som i denna undersökning inte lyckades pricka in alla rätt uppgav att de tyckte att det var svårt. En av de som hade fel var däremot säker på att den hade svarat korrekt men blev chockad när den fick reda på att dennes svar var felaktigt.

När försökspersonerna nu skulle få möjlighet att kolla på de fyra videoinspelningarna och berätta vilka intryck de fick uppgav alla att de föredrog att se spelet visuellt. Alla upplevde att de fraseringskillnader, bättre nyanserade spelet och flödet blev ännu tydligare med synförmågan som extra sinne. Videoinspelningarna när jag rörde på mig upplevde försökspersonerna innehålla mer musikalisk eftertanke och det var mycket skönare att se på.

Det ser enklare ut och du känns mer ”ett” med instrumentet på något vis. Det speglar även av sig i klangen och det blir ett skönare ”flow”.

En av deltagarna påstod även att ett framträdande (i det här fallet videon) där musikern rör på sig i takt med musiken blir mer intressant att se på och även lyssna på. Alla anförde att musikupplevelsen gick ihop ännu bättre tillsammans med en video. När klangbilden som man hört plötsligt får ett sammanhang och blev ihopkopplat med en visuell videoinspelning blev tidigare upplevelse ännu mer påtaglig. Hörselsinnet och synen får arbeta tillsammans och då får det man tolkar en självklar kontext. Likaså att deltagarna ansåg att videoinspelningarna med ett rörelsemönster var skönare att titta på och förgyllde musikupplevelsen ansåg de att de stillastående exemplaren blev ännu mer stela. De bedömde att framträdandet såg ännu mer stilla och nästan mekaniskt ut, som om jag vore en robot. Tillskillnad från då jag hade ett rörelsemönster och en deltagare ansåg att jag kändes som ”ett” med instrumentet blev

uppfattningen här tvärt om. De tyckte att jag såg ut att inte jobba tillsammans med instrumentet och upplevde att det verkade som att jag behövde anstränga mig för att få fram rätt frasering. Klangen uppfattades tråkigare och mindre intressant. Sammanfattningsvis så blev mycket av det som sades tidigare konkretiserat och ännu mer väldefinierat när videon tillkom.

De som i tidigare exempel, med endast ljud, hade hört fel ändrade direkt sina åsikter när de såg videoinspelningarna. Alla ansåg att skillnaderna mellan att jag stod stilla och när jag rörde mig blev väldigt uppenbar även klangmässigt. Tillsammans med videoinspelningarna hörde även de distinkta skillnader i frasering, nyansering och flödet i frasen.

Jag analyserade även min egen reaktion som musiker och vad jag föredrog i mitt spel. Sedan tidigare har jag ett spelsätt som innehåller mer rörelse så därför kommer det naturligt för mig. Det kändes därför tillgjort att spela med en stelare hållning. Som många av mina försökspersoner även påpekade upplevde jag att jag fick jobba mer för att få fram den frasering och nyansering som jag ville ha när jag stod stilla. I mitt vanliga rörelsemönster kom detta mer enkelt. Detta kan ha att göra med hur vårt minne fungerar och hur vi lagrar information i vår hjärna. Som musiker är det en essentiell förmåga att försöka lagra så mycket kunskaper som möjligt i långtidsminnet. När en rörelse är integrerad i långtidsminnet kan vi utöva rörelsen utan att aktivt tänka på att den görs, som att gå eller cykla. Långtidsminnet är där vi lagrar information för att senare kunna fokusera och koncentrera oss på nya aspekter, som exempelvis frasering och klang.¹³ Så, när jag använder mig av rörelser hjälper det mig, inte minst, att få fram den frasering jag eftertraktar. Det hjälper dessutom mitt arbetsminne (det som används exempelvis vid inläring) att inte bli överbelastat. Helt enkelt, rörelserna hjälper mig att komma ihåg.

En annan reflektion som jag gjorde när jag tittade på videoinspelningarna var att jag upplever att känslan i musiken kommer fram tydligare vid rörelse. När kroppen inte riktigt gör samma sak som händerna upplever jag att det strävar emot och ser tafatt ut, vilket inte är något jag

¹³ Kempe, Anna-Lena & West, Tore (2010). *Design för lärande i musik*. Stockholm: Norstedts s.87-89.

eftersträvar i mitt musicerande. Jag hör dessutom stor skillnad när jag spelar med rörelse eller när jag spelar utan.

Takt 105 – 122

Takt 105 är en tydlig övergång mellan två delar i stycket. Här är, enligt min uppfattning, fraseringen det mest grundläggande. Överallt finns det fraseringsbågar. Schwantner vill verkligen tydliggöra att fraserna ska sitta ihop som ett. En fraseringsbåge indikerar att tonerna ska vara en musikalisk fras. Fram till takt 114 är den vågliknande känslan utformad över två takter tillskillnad från takt 58 – 60. Här har även handsättning skrivits ut för att underlätta inlärningsprocessen (se exempel 3). Vidare i takt 114 - 118 finns samma känsla men lite annorlunda, vågrörelserna är endast över en takt.

The image shows a musical score for marimba, measures 105 to 122. The score is written in 6/16 time and includes various dynamics and phrasing annotations. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Phrasing is indicated by slurs and brackets. The score is divided into four systems. The first system covers measures 105-110, the second covers 111-116, the third covers 117-122, and the fourth is a short fragment. Dynamics include *dim.*, *p*, *mp sub.*, *cresc.*, *f*, *mf*, *mp*, *mf cresc.*, and *dim*. Performance instructions include *[♩ = 160]*, *(resonant)*, and *no Ho*. Measure numbers 105, 110, 115, and 122 are marked in boxes. Measure numbers 15 and 16 are also indicated in parentheses at the end of some lines.

Notexempel 3: Takt 105-121 ur Joseph Schwantners marimbasolo *Velocities*.

Under instuderingen av stycket stötte jag på flera svårigheter. En av de mest problematiska och svåraste delarna var övergångar mellan det melodiska upp- och nedgångarna i denna passagen. Jag fick inte fram den ”vågkänsla” jag eftersträvade. När jag prövade att betona topptonen av varje övergång blev flödet betydligt bättre (se video 7, observera att videoinspelningen börjar några takter innan notexemplet).

Som tidigare ville jag även här undersöka vad mitt rörelsemönster har för inverkan på den musikaliska slutprodukten men valde här att endast fokusera på mig som musiker. I dessa takter använder sig musikern av hela marimbans omfång, från ett trestruket C till stora F. Vad som var intressant att se, särskilt i en sådan passage, var hur mycket mitt rörelsemönster påverkade enkelheten i att spela och frasera. Oavsett om jag valde att spela med en ”stel” spelstil där min frasering inte färgade av sig i min överkropp var jag tvungen att ständigt ha en rörelse i mina ben. Jag tvingades att förflytta min kroppsvikt från ena benet till det andra för att överhuvudtaget nå hela vägen upp i det höga registret och ner till det låga. Däremot var mina rörelser på överkroppen betydligt mindre än vad jag vanligtvis är van vid (se video 8). Även i denna passagen, precis som i tidigare delar jag fördjupat mig i, fanns det en märkbar skillnad när jag valde att ”stå still”. Den ”vågekänsla” jag tidigare nämnde att jag vill eftersträva kom inte fram lika mycket när jag stod stilla. Trots det var det fortfarande möjligt att spela. Det var inte lika svårt som jag tidigare kanske föreställt mig. Men som nämnt tidigare är min vanliga spelstil en stil med mycket rörelser och har därför övat på det flertal gånger. Så det är en självklarhet att det är enklare att spela något jag spelat tusen gånger om. Min uppfattning är att om jag hade övat lika mycket och lagt lika mycket tid på att spela ”stelt” hade min frasering till viss del kommit fram ändå. Dock är jag övertygad om att det hade tagit mig mer tid att lära in någonting med en ”stel” spelstil från början.

Skillnaden till när jag valde att spela på mitt vanliga sätt, med ett rörelsemönster, var märkbar. Fötternas rörelse är densamma som när jag valde att stå stilla. Även här tvingades jag till att lägga över tyngden på de olika benen för att nå till marimbans två sidor. Den skillnad som syns och som jag även känner i mitt spelsätt är att min överkropp hänger med i dynamikskillnaderna i stycket. När jag analyserar videoinspelningarna lägger jag märke till att det syns att jag strävar efter att spela starkare respektive svagare. Enligt mig, som musiker blir det lättare att lära sig stycket från början. När rörelserna är med får jag det, nästan, som jag vill ha det direkt. Fraseringen kommer automatiskt tillsammans med min rörelse. De topptoner jag talade om ovan som gjorde det enklare för mig att få fram rätt vågrörelse och vågekänsla i dessa takter kommer också enklare. Betoningarna och accenterna går som en pendelrörelse ihop med hur jag förflyttar mig längs marimban. Denna pendelrörelse gör att jag som musiker får en bättre uppfattning av stycket jag spelar.

Takt 173 –181

Precis som i takt 105 - 122 är fraseringsbågarna viktiga. Här har också handsättning skrivits ut. Jag antar att Stevens skrev handsättningen då han även skrev om takt 177. Schwantner skrev ursprungligen sextondelsfigurer för båda händerna i motsattrörelse, dessutom med stora avstånd. Då det angivna tempot är 120bpm var det nästintill omöjligt att spela. Därför fick Stevens skriva om takten med en trettioandradelsnotsidé som Schwantner hade. Det blev det slutgiltiga resultatet (se notexempel 4).¹⁴

The musical score shows measures 173 through 179. It begins with a 'legato (flowing)' instruction. The notation is for a marimba, with a treble clef and a key signature of two flats. The time signature is 6/8. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings (pp, mp, f). There are also some performance instructions like 'sub.' and 'L (2/1)'. The piece is marked '16 mp cresc.'.

Notexempel 4: Takt 173-179 ur Joseph Schwantners marimbasolo *Velocities*.

Stevens skrev om takt 177 och tekniken vid passagen blev lättare. De stora avstånden finns fortfarande kvar och som marimbaspelare tvingas man göra ett stort hopp för att spela de rätta tonerna. I min undersökning hade jag som vision att även här pröva de två olika spelsätten. Jag ville jämföra hur det, för musikern, påverkade spelsättet med ett stelt respektive rörande rörelsemönster. Mitt resultat är att det inte går att spela stelt och stillastående. För att jag ska kunna träffa tonen i takt 177, jag syftar på när jag ska sätta an tonerna Bess och F i vänster hand på taktens sista åttöndel, måste jag göra en stor rörelse. När tempot är så pass högt måste jag arbeta snabbt. Jag bör träffa tonen med en viss vinkel för att, inte minst, få den klangen jag eftersträvar men också för att överhuvudtaget få en träff på rätt platta. Till skillnad från tidigare delar av stycket som jag har analyserat har därför rörelsen en annan viktig funktion här. En funktion utöver en musikalisk klangbildning och frasering. Mina ben ställer sig i ett sidoläge och jag böjer distinkt på vänster ben. Denna rörelsens viktigaste funktion är här att underlätta för mig, musikern, att träffa rätt ton. Det blir därför svårt att

¹⁴ Hämtad från https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4879/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf den 8 april 41-42.

analysera fraseringen i just denna takten, takt 177. Jag kom dessutom fram till att det är viktigt att göra exakt samma rörelse varje gång jag spelar. Rörelsen behöver återkomma och tränas på under varje tillfälle som jag övade denna passagen. Detta för att rörelsen ska komma så naturligt som möjligt för mig. Precis som jag nämnde ovan behöver rörelsen etableras i mitt långtidsminne. Rörelsen i benen måste sitta där lika bra som melodin gör i mina händer eller armar (se video 9).

Lyssningsexempel

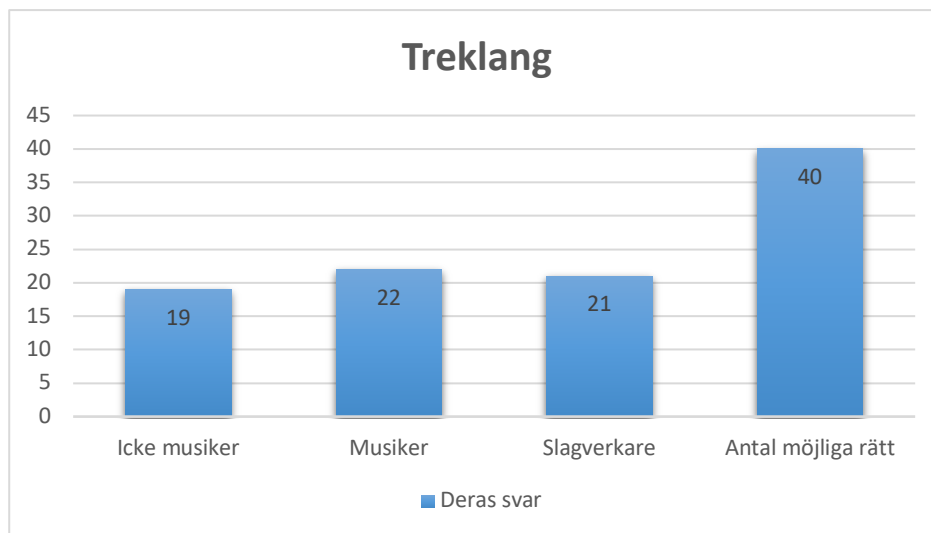
När jag spelade in lyssningsexempel valde jag att använda mig av så grundliga tekniker som möjlig för att göra det lika förståeligt för musiker som icke musiker. Jag spelade även här in med xy-mickning och en kamera ungefär två meter framför marimban. Det var inte nödvändigt att spela in alla olika vinklar då åskådaren nästan alltid sitter framför marimban. Jag spelade in ett antal repetitioner av samma fras fast med olika spelteknik. Sedan valdes några försökspersoner ut för att lyssna på dem i slumpad ordning för att svara på om de tydligt hörde vilken av spelteknikerna jag använde. De fick endast lyssna utan bild.

Min vision var att bredda min studie så mycket som möjligt och jag valde därför att dela upp försökspersonerna i tre olika fack: icke musiker, musiker och slagverkare. Slagverkare har oftast mer kunskaper om marimban och det är anledningen till varför jag separerade dem gentemot övriga musikergrupper. Jag ville se om deras resultat skiljde sig från de andra. Studien utgår från grundläggande tekniker och jag valde att spela treklanger samt samma ton i en följd.

Treklang

För att enbart fokusera på ljudkvalitén och klangen valde jag att bara spela ett ackord, C-dur. Jag spelade ut ackordet i ett arpeggio (C-E-G-C) där sista tonen var den avgörande. Antingen stannade jag kvar ovanför plattan eller så följde jag med klubbans tillbakastuds upp. De tre första tonerna i ackordet försökte jag spela likadant varje gång. Försökspersonernas fick höra fem lyssningsexempel där uppgiften var att svara på vilket sätt jag spelade, det vill säga om jag följde med klubban upp eller inte. De fick tre olika svarsalternativ: *upp*, *ner* eller *vet ej* (se

video 10). Jag valde att lägga ihop alla svar från de fem exemplen till ett och samma diagram för att tydligt se de sammanlagda svaren (se figur 2 nedan).



Figur 2: Diagram som visar försökspersonernas antal rätta svar i lyssningsexemplet *treklang*.

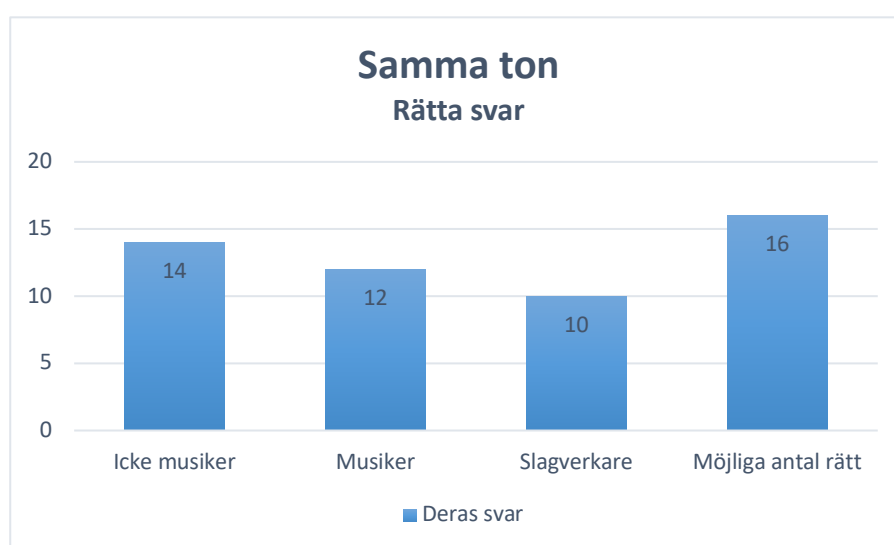
Diagrammet visar att den kvoten som svarat mest rätt är gruppen *musiker*. Viktigt att ändå ta hänsyn till hur lite det faktiskt skiljer sig mellan varje grupp. Att musikerna i detta fallet haft ett mer rätt än vad slagverkarna haft betyder sannolikt att samtliga grupper kan ha gissat sig fram till ett svar. Som jag skrev tidigare fick försökspersonerna ett val mellan att svara ifall de trodde att jag spelade upp med klubban eller stannade nere vid plattan samt ifall de inte visste. De flesta som deltog i undersökning valde att antingen svara ner eller upp. Vilket tyder på att det finns en 50% chans att man svarar rätt trots att man inte hört någon skillnad. Alla som deltog kommenterade dessutom att det var en väldigt svår uppgift att avgöra vad som var vad. Många påstod även att de faktiskt hörde skillnad men senare inte kunde avgöra vilket som var vilket.

Under tiden jag genomförde testet med ett antal försökspersoner uppkom en diskussion angående slagteknik. Jag studerade mina lyssningsexempel noggrannare och märkte att jag använde olika mycket arm samt olika mycket handled vid varje exempel. Detta påverkar både farten för klubban och tyngden man får vid anslaget. När jag studerade mitt spelsätt fick jag uppfattningen att desto mer arm jag använder desto mer kärna fick jag i tonen. Detta på grund av att man får längre kontakttid mellan klubban och plattan. När jag jämförde klubbans

fart till anslaget märkte jag att tonen blev kortare vid snabbare rörelse. Vid en snabb rörelse ner mot anslaget tränger man ”igenom” klubbans garnyta och får mer kärna från klubban.

Samma ton

Det andra testet bestod av två lyssningsexempel. Även här spelade jag på de två föregående sätten fast enbart på en och samma ton i rad. Jag spelade åtta slag efter varann med samma spelsätt (se video 11). Försökspersonernas uppgift var att svara på vilket sätt jag spelade på när. De använde samma svarsalternativ som i förgående test.



Figur 3: Diagram som visar försökspersonernas antal rätta svar i lyssningsexemplet *samma ton*.

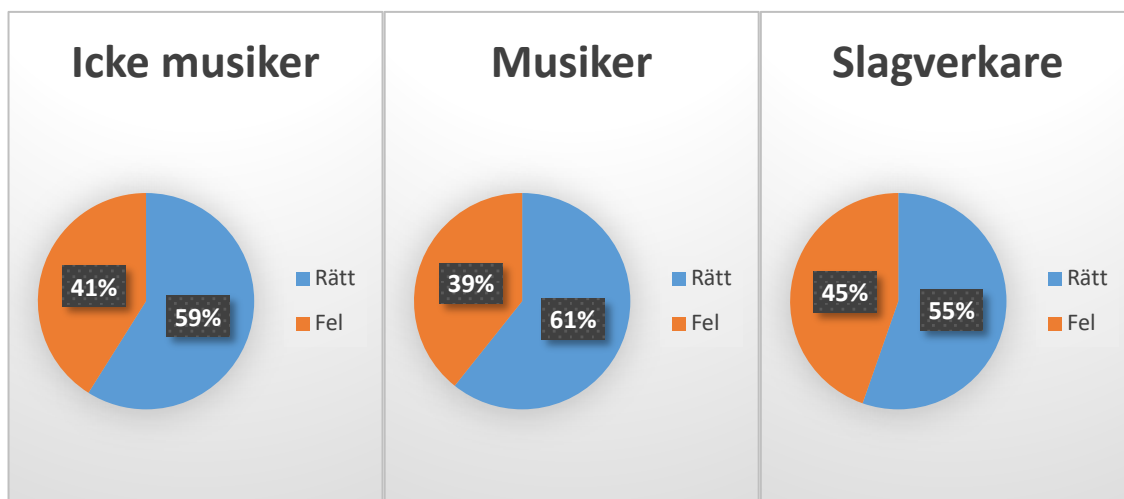
Här visar diagrammet att de som svarat flest rätta svar är *icke musiker*. Till skillnad från det tidigare testet är differensen mellan de olika grupperna större. Därtill ser man även att gruppen *slagverkare* här har svarat sämst. Detta visar att mina fördomar om vem som skulle lyckas bäst och kunna avgöra vad som var vad inte stämmer. Vad som kan förklara detta tror jag är att när jag spelar upp från plattan använder jag mycket mer arm i slaget. Som jag tidigare nämnde får tonen mer kärna när jag använder mera arm. Det är bland annat på grund av att kontakten med plattan blir längre. När jag gjorde dessa test blir klangen helt annorlunda och skiljer sig helt från varandra men inte på det viset som jag ville testa. Det blir därför svårt att höra den faktiska skillnaden som var min tanke från början. Jag ville undersöka om man hör skillnad på olika rörelser det vill säga antingen upp från plattan eller ner där jag stannar vid plattan. Nu får man däremot höra skillnader på olika slag, alltså upp- eller nerslag och alltså

inte huruvida klangen ändras. Det är dessa ljudskillnader som jag tror kan ha förvirrat slagverkarna som deltog i denna studien.

Däremot får man inte ta för givet att slagverkarna skulle lyckas bäst i denna studie och att det är märkligt att de inte gjorde det. Anledningen till varför icke musikerna lyckades pricka in rätt kan också ha att göra med att de inte analyserar lika djupgående och detaljinriktat som en erfaren slagverkare kan göra, och även musiker. Icke musikerna i detta fallet kan ha utgått från vilken klang de föredrog i stunden istället för att reflektera över vad som borde vara korrekt. Det min studie faktiskt visar mig är att icke musikerna hör en skillnad i klang när det kommer till de skilda spelsätten.

Sammanställning av lyssningsexempel

För att se vad det slutgiltiga resultatet av just denna studie blev har jag valt att ställa samman både *treklanger*-testet samt *samma ton*-testet. Jag anser att jag får en större överblick över vad studien faktiskt har visat. Under finns ett cirkeldiagram som visar hur många rätt och hur många fel respektive grupp hade i båda testen (se figur 4).



Figur 4: Cirkeldiagram som visar respektive grupps sammanlagda rätt och fel i procent.

Det jag läser av detta diagram och som även var tydligt i diagrammen på tidigare sidor är att det är väldigt lika mellan de olika grupperna. För övrigt är alla grupper inom spannet av att ha 40% till 60% rätt vilket kan tolkas som att alla grupper har gissat sig fram till ett svar. Vad min undersökning har visat är att musikergruppen är den grupp som haft flest rätt

genomgående av båda testerna, minst rätt hade slagverkarna. Men det mesta tyder på att det inte är så mycket skillnad alls på om jag spelar med upp eller ner med klubban åtminstone inte klangmässigt. I dessa tester fick även försökspersonerna inte se någonting visuellt och hade därför endast hörseln som dominerande sinne. Jag anser att detta kan ha påverkat resultatet eftersom synen är ett av våra starkaste sinnen och den fick vi inte använda oss av nu.

Slutdiskussion

De frågeställningar jag ville ha svar på under detta arbete var:

- Hur påverkar rörelser marimbaspel?
 - Hur påverkas musikern?
 - Påverkas publiken?
 - Påverkas klangen och ljudkvalitén?
- Behövs rörelser för att förbättra interpretationen?

Under arbetets gång har jag kommit fram till att rörelsernas betydelse inte har så stor påverkan på marimbaspel som jag förmodade. För mig som musiker har det alltid känts bättre att spela med rörelser. Ett mer stillastående sätt att spela på behöver inte nödvändigtvis innebära att man tappar frasering. Vad jag däremot kom fram till är att inlärningsprocessen blir längre då mitt vanliga spelsätt innefattar mycket rörelse. För mig personligen underlättar användning av rörelser min interpretation och jag upplever också att jag får bättre kontakt med både mitt instrument och min publik. Kontakten med instrumentet påverkar att jag känner att det är enklare att få fram det jag vill. Rörelserna gör också att jag inte behöver lägga lika stor vikt vid fraseringen på grund av att min kropps rörelsemönster automatiskt hjälper mig att få fram rätt frasering och klang. Använder man mycket rörelser blir det även lättare att minnas vad som ska spelas. I långtidsminnet lagrar jag all den informationen som kan vara väsentlig när jag senare ska framföra ett stycke eller dela med mig av min musikalitet. En kunskap som etablerats i långtidsminnet underlättar inlärningsprocessen och gynnar därmed inläringen av en svår passage.

I min studie där jag undersökte hur publiken påverkas av rörelser vid marimbaspel kom jag fram till att 67% kunde höra skillnad på en stillastående spelstil respektive en med rörelse.

Det visar att publiken upplever att det faktiskt går att höra en skillnad i takt 58–62 i Velocities när de bara får lyssna. Personerna som deltog i denna delen av studien och dessutom ”svarade rätt” menar att de upplever att ett rörelsefullt spelsätt låter mer sammanhängande och svängigt. Från en början fick de endast lyssna till den musikaliska ljudbilden men oberoende av det ansåg de 67% att min frasering och nyansering var betydligt mycket bättre vid rörelse. Trots detta är resultatet inte signifikant och trovärdigt, vilket jag diskuterar senare. Studien visar däremot att när åskådarna fick både lyssna och se har rörelserna en större påverkan. Alla som deltog menade nämligen att den spelstilen med mycket rörelse var mer tilltalande. De anförde att musikupplevelsen gick ihop bättre tillsammans med en visuell bild och att rörelserna förgyllde musikupplevelsen.

Vad denna prövade statistik faktiskt visar är inte så mycket gällande ljudkvalitet, klang och inte heller vad publiken uppfattar. Resultatet är statistiskt säkerhetsställt men med andra bidragande faktorer inräknande blir det inte helt övertygande. För det första är det svårt att dra en korrekt slutsats med endast så få som deltog i undersökningen. Fler försökspersoner hade medfört ett mer säkerställt svar. Andra faktorer som också påverkat är chansen för att alla inverkade gissat sig fram till sitt svar. Den faktorn är dock svår att undvika. I undersökningen tog jag även med och jämförde olika slagtekniker, det vill säga om jag stannar klubban vid plattan eller följer med upp i luften. Jag ville undersöka om dessa påverkar framförallt ljudet och klangen men även hur publiken uppfattar skillnaderna. Vid denna delen av undersökningen är en bidragande faktor vilket ger följd till mindre trovärdighet att jag använde olika mycket arm och handled vid inspelningarna. När armen går upp och jag därav använder mer tyngd vid anslaget på plattan får klangen en djupare botten och mer kärna. I detta testet ville jag inspektera om publiken, och även jag, hörde skillnad ifall jag höll nere klubban vid plattan alternativt följde med upp. Vad jag noterade och kom fram till är att det är omöjligt att få fram ett pålitligt svar. Det är nämligen nästintill omöjligt för en människa att spela exakt likadant flera gånger i följd. Jag drog slutsatsen om att klangen påverkas av vikten och vilken hastighet klubban vidrör plattan. Desto mer jag följde med upp desto djupare klang och mer kärna fick tonen. Det kan därför vara bättre att använda en robotarm eller liknande vid vidare utredning för att då uppnå total signifikans. Min frågeställning löd att jag ville få svar på om rörelsen påverkar klangen och ljudkvalitén. Framförallt ville jag ha svar på om kroppsrörelsen påverkade. Vad jag istället kom fram till och lärde mig är att klangen och ljudkvalitén påverkas beroende på vart på marimbaplattan jag spelar.

Angående den sistnämnda frågan har jag kommit fram till och fått förståelse för hur jag upplever att rörelserna påverkar min interpretation. Rörelserna hjälper musikern, i detta fall mig, att nå plattorna i svåra passager vilket är en nödvändighet i många stycken. Jag upplever att rörelser är ett så naturligt sätt för mig i mitt musicerande så att välja att inte använda dem hade varit att gå emot det naturliga. Mina rörelser hjälper mig att få fram den helhetsbild jag vill ha när jag tolkar stycket. Det finns självfallet andra faktorer som också påverkar hur jag kan förbättra min interpretation men som jag valde att inte gå in på i denna analys.

Slutord

Genom mitt examensarbete har jag fått en djupare förståelse för att det inte enbart är rörelsen som påverkar klang, ljudkvalité och frasering. Det handlar i många fall om att den visuella upplevelsen har en större betydelse hos publiken än när de endast hör. Hos musikern själv är det en individuell bedömning om vad man föredrar. Jag personligen föredrar att röra mig med musiken jag spelar. Det känns som en naturlig del i mitt uttryck och min interpretation. Rörelserna är för mig helt nödvändiga för att kunna samverka med mitt instrument och skapa levande musik.

Referenslista

Litteratur

Stevens, Leigh Howard, *Method of Movement for Marimba* (New York: Marimba Productions, 1979).

Kempe, Anna-Lena, och West, Tore, *Design för lärande i musik* (Stockholm: Norstedts, 2010).

Noter

Schwantner, Joseph, *Velocities* (Pennsylvania: Helicon Music Corporation, 1990).

Avhandlingar

Fang, I-Jen, "An introspective analysis of two marimba works", avhandling, University of North Texas, 2005.

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4879/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

Internet

"What is marimba?" Hämtad den 6 april 2018.

<https://www.marimba.org/en/modules/tinyd0/index.php?id=3>

Grove Music Online, s.v. "Marimba" av James Blades och James Holland, hämtad 3 maj 2018.

Oxford dictionary, Hämtad den 5 maj 2018.

<https://en.oxforddictionaries.com>

Tone Production on Mallet Instruments, Hämtad den 3 maj 2018.

http://www.malletjazz.com/lessons/tone_les.html

Percussive arts society, PAS hall of fame, Hämtad den 8 april 2018.

<http://www.pas.org/about/hall-of-fame/leigh-howard-stevens>

Personer

Karlsson, Dennis, Samtal med slagverkskollega, April 2017.

Bridger, Johan, Lektion i Helsingborg, 19 april 2018.

Bifogade video-filer

Video 1, Velocities, takt 1 - 10

Video 2, Skaftens olika

Video 3, Marimbaplatta och dess tonproduktion, stora Ciss

Video 4, Marimbaplatta och dess tonproduktion, ettstrukna Ciss

Video 5, Marimbaplatta och dess tonproduktion, trestrukna Ciss

Video 6, Velocities, takt 58 - 63

Video 7 Velocities takt 105 - 122

Video 8, Velocities takt 105 - 122

Video 9, Velocities takt 173 - 181

Video 10, Lyssningsexempel, treklang

Video 11, Lyssningsexempel, samma ton