

CG1009 Examensarbete, kandidat, klassisk musik, 15 hp

2018 Konstnärlig kandidatexamen

Institutionen för klassisk musik

Handledare: Peter Berlind Carlson

Examinator: David Thyren

Erik Elvkull

Modernism för nybörjare

Grafisk analys som hjälpmedel vid instudering

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna text på KMH:s bibliotek.

Sammanfattning

Quattro Pezzi av Ingvar Lidholm (1921-2017) är ett verk skrivet i den tolvtonsteknik som senare kom att känneteckna både Lidholm och kanske också den svenska modernismen. Trots det har dagens musikhögskolestudenter inte speciellt mycket erfarenhet av att spela denna typ av musik. I föreliggande studie utreds analysens, och speciellt den *grafiska analysens*, vikt vid instudering av denna typ av modernistisk musik. Verket instuderas under tiden som det analyseras och efteråt dras slutsatser om till vilken hjälp analysen var. Efter studien blev slutsatsen att grafisk analys kan ge stor hjälp för att kunna ge verket en konkret form och ge en klarare bild av hur delarna och motiven förhåller sig till varandra. Analysen av själva tolvtonen gav inte så mycket information till nytta för själva musicerandet men bidrog till förståelse för musikens inre struktur och varför den låter som den gör. Vid instudering kan den inte speciellt tidskrävande grafiska analysen snabbt bidra med större förståelse för musiken.

Nyckelord: Ingvar Lidholm, tolvton, serialism, *Quattro Pezzi*, cello, modernism, måndagsgruppen, ”grafisk analys”

Innehållsförteckning

.....	i
1 Inledning och bakgrund.....	1
1.1 Bakgrund	1
1.1.1 Tolvton	1
1.1.2 Ingvar Lidholm	2
1.2 Syfte	4
2 Metod	4
3 Analys.....	6
3.1 Melodi- och formanlys	6
3.1.1 I. <i>Robusto</i>	6
3.1.2 II. <i>Fantastico</i>	8
3.1.3 III. <i>Ritmato</i>	9
3.1.4 IV. <i>Con espressione</i>	10
3.2 Joakim Tillmans analyser	10
3.2.1 Harmonik och melodik.....	10
3.2.2 Form	11
3.3 Erfarenheter från repetitioner.....	12
4 Diskussion	14
Referenser	17

1 Inledning och bakgrund

Ingvar Lidholms *Quattro Pezzi* (1955) för piano och violoncell är ett modernistiskt verk bestående av fyra små stycken med olika karaktärer skrivet genomgående i tolvton. Trots att tolvton och modernistisk musik funnits länge har många musiker mycket lite erfarenhet av den typen av musik. I det här arbetet diskuteras tillvägagångssätt för att ta till sig och spela modernistisk musik ur en ovan musikers synvinkel med fokus på hur olika typer av analyser kan hjälpa framförandet.

1.1 Bakgrund

Den modernistiska musiken har fortfarande inte fått sitt fullständiga genomslag bland musikhögskolornas musikerstudenter, kanske speciellt i Sverige, trots att det är musik som idag haft mer än 100 år på sig att etablera sig. Avsaknaden av utbildning inom denna genre gör att många musikerstudenter saknar verktyg för att ta sig an denna typ av musik; både för eget framförande och för lyssnande.

Mycket har skrivits om den svenska modernistiska musiken ur en musikteoretisk synvinkel, men tyvärr är det svårt att hitta litteratur skriven ur utförarens eller lyssnarens perspektiv. Hur ska man frasera denna typ av musik som kan låta helt väsensskild från äldre musik man lärt sig tidigare? Vad är viktigt och kan betonas och när ska man släppa fram en medmusiker?

I det här arbetet analyseras Ingvar Lidholms *Quattro Pezzi* för piano och violoncell ur musikernas perspektiv. De musikteoretiska analyserna används för att skapa en djupare musikalisk förståelse för musikerna.

1.1.1 Tolvton

Under 1900-talet tog konstmusiken steget in i atonaliteten och bröt i och med det ett stort antal regler och ramar; hur fraser byggs upp, stämföring och motivbehandling blir efter *den andra Wienskolas* intåg helt annorlunda. En av de regler som tog den traditionella harmonikens plats var tolvtonstekniken.

När tonsättare i början av 1900-talet började bryta sig loss från den traditionella harmoniken förstod de snart att de behövde ett nytt regelverk att skriva musiken ”mot”. Det var svårt att ge musiken struktur utan att ha några regler, som man förstås kan välja att följa eller bryta. Många tonsättare började blicka bakåt till tiden innan den traditionella tonaliteten uppkommit och började experimentera med serialism.¹ Arnold Schönberg var en av de mest framstående av dessa och kom mellan 1912 och 1922 fram till en speciell typ av serialism som kallas *tolvton*. Den innebär att istället för att dela upp musiken i ackord med funktioner är regeln att alla tolv toner i den kromatiska skalan måste spelas innan en ton får spelas en gång till.² Den komplexitet som uppstår av serierna med toner som inte upprepas gör att det ofta är svårt att se hur den underliggande musiken i strukturen är uppbyggd. Den kan trots det upplevas som strukturerad även om man inte först förstår *hur* den är det.

1.1.2 Ingvar Lidholm

Ingvar Lidholm (1921–2017) var en svensk kompositör och framträdande medlem i *Måndagsgruppen*, en sammanslutning av svenska tonsättare under 1940-talet. Ingvar Lidholms kompositionsbanan är lite speciell eftersom han nästan helt bytte stil och teknik många gånger under sin karriär. Från senromantik i ungdomen³ till en allt mer modernistisk och experimentell stil från mitten av 1900-talet.⁴ Han blev tidigt mycket engagerad inom musiken och fick eftersom han flyttade runt mellan olika småstäder helt enkelt lära sig genom att imitera andra; en vana som fortsatte att prägla hans musikskapande genom livet.⁵

Lidholms tidiga verk är starkt präglade av sin tid, till exempel är hans genombrottsverk *Toccata e Canto* från 1944 skriven i romantiskt och nyklassicistiskt i både form och tonspråk. *Toccata e Canto* fick mycket fina recensioner vid sitt uruppförande. Kompositören och musikrecensenten Gösta Nyström skrev i sin recension:

¹ Britannica (u.å.) *Serialism*. Hämtad 7 januari, 2018, från Britannica. <https://www.britannica.com/art/serialism>

² Britannica (u.å.) *12-tone music*. Hämtad 7 januari, 2018, från Britannica. <https://www.britannica.com/art/12-tone-music>

³ Bergendahl, Göran – *Ingvar Lidholm* (Stockholm: Atlantis, 2007) s. 14 ff.

⁴ *Ibid* s. 73.

⁵ Tillman, Joakim – *Ingvar Lidholm och Tolvtonstekniken* (Stockholm: Stockholms universitet, 1995) s. 135.

Han är en musiker med avgjort linjära tendenser. Den polyfona stilen är utan tvivel en naturlig uttrycksform för honom, och man frapperas över hans här redan ernådda tekniska kunnande.⁶

Detta var precis när Lidholm börjat studera för sin huvudsakliga lärare i komposition, Hilding Rosenberg. Han hade sin vana trogen länge studerat partitur av stora tonsättare och lärt sig imitera och lärt sig orkestrering på det sättet. När han visade upp ett verk i liknande stil – *Tre elegier* för stråkkvartett – lär Rosenberg ha sagt ”Herr Lidholm, ni har ingen aning om modern musik”.⁷

Rosenberg formade Lidholm till att skriva mer modernistiskt och harmoniken och melodiken är inte längre neoklassicismiskt självklar i verk skrivna bara några år efter *Toccata e Canto*. Lidholm började utforska nya kompositionstekniker såsom tolvtonsteknik och skrev i slutet av fyrtioalet ett antal experimentella verk. Joakim Tillman, docent i musikvetenskap på Stockholms universitet, menar i sin doktorsavhandling *Ingvar Lidholm och tolvtonstekniken* att Lidholm hela tiden sökte efter att kombinera: ”en starkare expressivitet med formell logik och klarhet”.⁸

Lidholms sökande ledde till att han, mitt i karriären som stadskapellmästare i Örebro, flyttade till London för att studera för Mátyás Seiber. Seibers synsätt på tolvtonstekniken hade stora skillnader jämfört med Schönberg och den striktare Darmstadtskolan. Lidholm hade faktiskt varit i Darmstadt på sommarkurs redan 1949, något som gav honom många nya tankar. Han säger själv i en intervju i *Örebro Dagblad* 13 september 1949 att upplevelserna från kursen var ”långtifrån lättsmälta sådana [och det var] inte utan att man blev en smula omtumlad inombords”. Däremot fastnade han för de franska tolvtonskompositörerna: ”Deras verk kännetecknas av en frisk matematisk uppfinningsriktighet, som imponerade och de utgjorde för övrigt en mycket nyttig motvikt till de tyska Schönbergentusiasterna.”⁹ Det var antagligen av inspiration från den här musiken som Lidholm sökte sig till just Seiber.

⁶Bergendahl, Göran – *Ingvar Lidholm* (Stockholm: Atlantis, 2007) s. 30.

⁷Ibid. s. 22.

⁸Tillman, Joakim – *Ingvar Lidholm och Tolvtonstekniken* (Stockholm: Stockholms universitet, 1995) s. 135.

⁹Wallner, Bo – *En klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet* (Stockholm: Rikskonserter, 1971) s. 26.

Seiber menade bland annat att tolvtonstekniken bara är ”ett slags referensram” och inte någon mall som komponerar sig själv. Seiber jämförde själv sitt synsätt med isorytmiska motetter och fugor, inget som komponerar sig självt utan ett regelverk som man kan välja att följa eller bryta mot för att skapa struktur för lyssnaren och under kompositionsfasen. Tillman refererar till Seiber med orden ”Tolvtonstekniken är inte ett system utan en arbetsmetod” och skriver också att Seiber menade att tolvtonstekniken var mycket mer fri och flexibel jämfört med tidigare epokers regler och referensramar.¹⁰ Detta synsätt färgar av sig mycket i Lidholms användning av tolvton, bland annat i *Quattro Pezzi* för piano och cello från 1955. *Quattro Pezzi* består av fyra små ”karaktärsstycken”, som Lidholm själv kallade dem, som är skrivna i tolvton men inte alls låter som typisk seriell tolvtonsmusik.

1.2 Syfte

Detta arbetes syfte är att utforska olika tillvägagångssätt för att studera in modernistisk musik. Verket som tas upp är Ingvar Lidholms *Quattro Pezzi* för piano och violoncell. Verkets form och tonalitet analyseras och i arbetet undersöks hur analyserna kan appliceras på själva framförandet av musiken. Speciell vikt läggs vid grafisk strukturanalys där man målar upp en tidslinje med former och linjer som beskriver hur musiken låter.

För att konkretisera och uppfylla syftet har två frågeställningar utarbetats:

- Till vilken nytta är analys av form och tonalitet för framförandet och förståelsen av tolvtonsmusik?
- Hur påverkar instuderingen av tolvtonsmusik ens egna analyser?

2 Metod

Verket analyseras grafiskt och i text och studeras parallellt in tillsammans med en annan musiker. Under repetitionerna appliceras det som hittats i analysen och förväntningar av hur musiken ska spelas jämförs med vad som händer under repetitionerna. Samtidigt används det som händer under repetitionerna i det fortsatta arbetet med analyserna. Den andra musikern

¹⁰Ibid. s. 134.

kan även komma med synpunkter på vad den hittar och finner intressant med musiken vilket tas i åtanke under analysen. Analysen jämförs också med andras analyser, främst Joakim Tillmans analys från hans musikvetenskapliga avhandling *Ingvar Lidholm och Tolvtonstekniken*. Speciell vikt läggs vid så kallade *grafiska analyser*.

Vid grafisk analys ritas man former över en tidslinje som återspeglar musikens uttryck. I det här arbetet följer formerna dessutom tonhöjden och för konsekvens används bara linjer. De grafiska analyserna ritas efter att man börjat få en helhetsbild av stycket genom lyssning eller instudering. Inspelningen som huvudsakligen används är Hampus Linderholm och Mats Janssons *Sibelius, Lidholm & Grieg: Nordic Cello Soul* (Stockholm; Sterling, 2013). De grafiska analyserna ritas bara med hjälp av känslan i nuet med så lite åtanke till styckets struktur eller motiv som möjligt. Cello- respektive pianoraderna visar melodins gestik och tonhöjd.

Verket analyseras även på ett mer traditionellt sätt. På grund av verkets karaktär är inte alla tillvägagångssätt för analys tillämpliga utan fokus läggs på hur tolvtonstekniken använts. Analyserna arbetas fram under tidens gång och en slutsats dras av vilken nytta analysen har för förståelsen av hur musiken ska framföras.

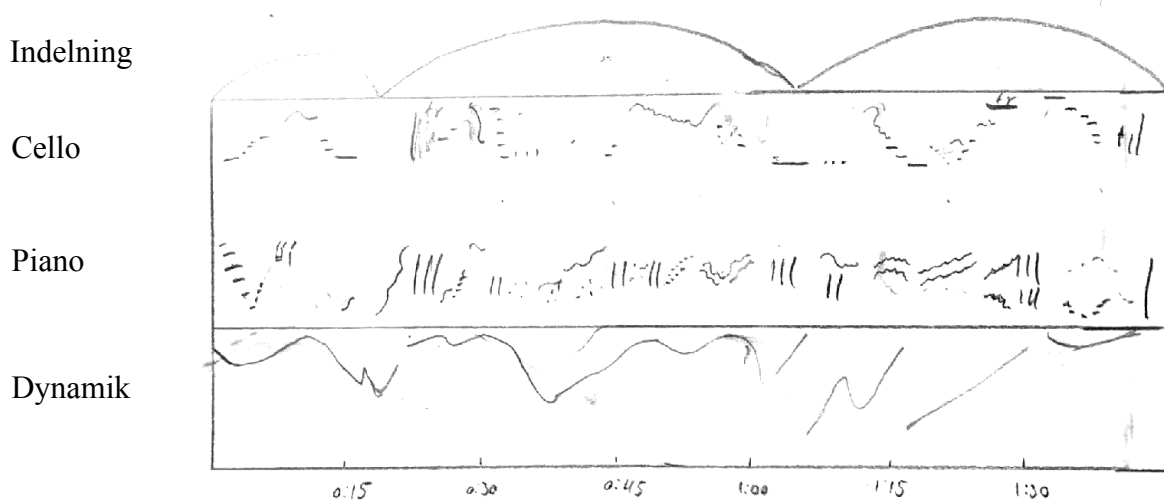
3 Analys

Analysen är uppdelad i en teoretisk del och en praktisk del som handlar om repetitionsförloppet. I den teoretiska delen står melodi- och formanalysen tillsammans eftersom de har mycket gemensamt. Melodi- och formanalysen är uppdelad efter styckena men syftar ofta tillbaka på första stycket eftersom styckenas struktur har mycket gemensamt. Efter melodi- och formanalysen presenteras även Joakim Tillmans analyser kortfattat, samt en kort beskrivning om hur verket var att repetera in.

3.1 Melodi- och formanalys

3.1.1 I. *Robusto*

Figur 1: Grafisk formanalys I. *Robusto*



Det första av de fyra styckena, *Robusto*, är ett stycke med häftig karaktär. Som visas i Figur 1 är dynamiken under stora delar av stycket *fortissimo*, och Lidholm skriver accenter på nästan alla noter. Stycket har, i likhet med det andra stycket, *Fantastico*, en tydlig indelning i tre delar genom en generalpaus i slutet av varje del. Alla tre delarna är av kraftfull karaktär men skiljer sig i rytm, melodik och stämföring. I den första delen är det oklart vilket av instrumenten som står i fokus. Både cellon och pianot har ganska framträdande stämmor och

slåss nästan om uppmärksamheten. I den andra delen får cello en mer melodisk roll och pianot en mer rytmisk, vilket betecknas av vertikala streck i pianostämman i Figur 1. De horisontella strecken och de krokiga linjerna betecknar mer melodiskt framträdande toner. I den tredje delen får cello en mer ackompanjerande roll medan pianot spelar melodiska linjer, fram till en form av coda som börjar runt 1:25 i Figur 1. Här återkommer i princip den första delens gestik, men baklänges.

Tolvtonsserierna följer i princip alltid fraserna och börjar och slutar naturligt med dem. Ett exempel är cellons två första fraser.

Figur 2: I. *Robusto* - cellons två första fraser



Som nämnts i bakgrunden använder Lidholm tolvtonstekniken väldigt fritt och ”döljer” musikens konstruktion skickligt. Han undantar till exempel språngtoner ur serien (till exempel aiss i slutet av takt 1 i Figur 2) och upprepar ofta viktiga intervall vilket bryter upp den seriella strukturen. Ibland undantas också toner när det andra instrumentet är viktigare (takt 2 Figur 2) ur tolvtonsserien. Han växlar också mellan att ha serien i bara ett instrument och att den sträcker sig över båda. Tolvtonstekniken används därtill väldigt polytonalt, till exempel i den första takten i den andra delen (Figur 3). Lidholm använder också en typ av ifyllnadsteknik, han börjar en melodi med stora språng, och fyller sedan i mellanrummen kromatiskt vilket blir en form av avslappning av frasen.

Figur 3: I. *Robusto* – takt 9



Motivmässigt finns inte speciellt mycket som binder ihop stycket. Det finns i princip bara ett enda återkommande motiv som förekommer genom hela stycket, två sextondelar som följs av en längre not (Figur 4). Det återkommer oftast i pianot och fortsätter sedan även i de andra satserna. Ett annat motiv skulle kunna vara blockackorden som syns som vertikala streck i Figur 1 (Ett exempel finns i Figur 3). De återkommer ofta i pianot men har alltid en ackompanjerande roll.

Figur 4: I. *Robusto* - takt 3

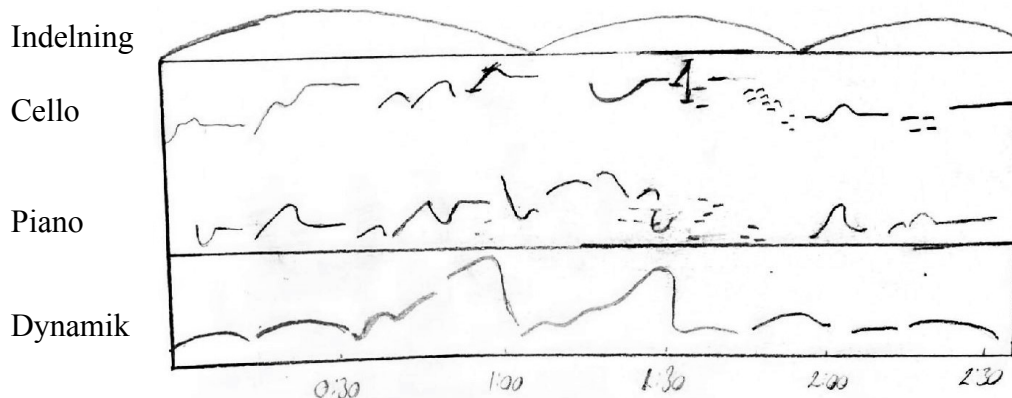


Ett element som binder ihop stycket och ger karaktär åt de olika stämmorna är att ”modell och sekvens” ofta används, speciellt i pianot.

Det är de två små motiven och den genomgående tolvtonstekniken som binder samman stycket.

3.1.2 II. *Fantastico*

Figur 5: Grafisk formanalys II. *Fantastico*



Även det andra stycket är uppbyggd på ett sätt som liknar det första. I kontrast till det första stycket är det nästan genomgående tyst och lugn, och börjar faktiskt med två obrutna tolvtonsserier vilket ger stycket en ”maskinell” karaktär. I den andra delen bryts den strikta rytmen upp av trioler i pianots ackompanjemang och långa linjer i cellon vilket blir väldigt espressivt jämfört med den första delen. 3 mot 2-rytmen bidrar också till musiken låter mer ”flytande”.

I den sista delen återgår karaktären till det maskinella. Stycket slutar som det började med två tolvtonsserier men nu används tekniken inte längre lika strikt och vissa toner återkommer som upprepningar eller språngtoner. Även rytmen från de första takterna upprepas.

Det andra stycket är mer motivbaserad än det första. Motiven är rytmiska och återkommer inom varje del. De första två fraserna är till exempel i princip helt identiska rytmiskt och avslutas båda med en triol på samma ton som slutar med en lång ton. I den andra delen är det istället triolen som blir huvudmotivet. I slutet av den andra delen kommer ett nytt motiv, en sextondelspaus följt av tre sextondelar som ger en bestämd karaktär. Det syns som korta horisontella streck i Figur 5. I den sista delen kommer motiven från den första delen tillbaka.

Dynamiskt är det andra stycket mer traditionellt uppbyggd jämfört med det första. Det börjar i mycket svag nyans och går sedan upp mot den första delens höjdpunkt i takt 12. Klimax kommer i takt 23 (runt 1:30 i Figur 5) för att snabbt efteråt sjunka tillbaka till en kort återtagning. Också den melodiska gestiken följer den dynamiska kurvan, vilket syns om man jämför de grafiska analyserna för det första och andra stycket (Figur 1 och 5)

3.1.3 III. *Ritmato*

Figur 6: Grafisk formanalys III. *Ritmato*. Motiven är markerade med bokstäver.



I den tredje stycket tar motivbehandlingen mycket större plats än i de två föregående satserna. Motiven behandlas på ett mycket mer traditionellt sätt och presenteras på rad från början.

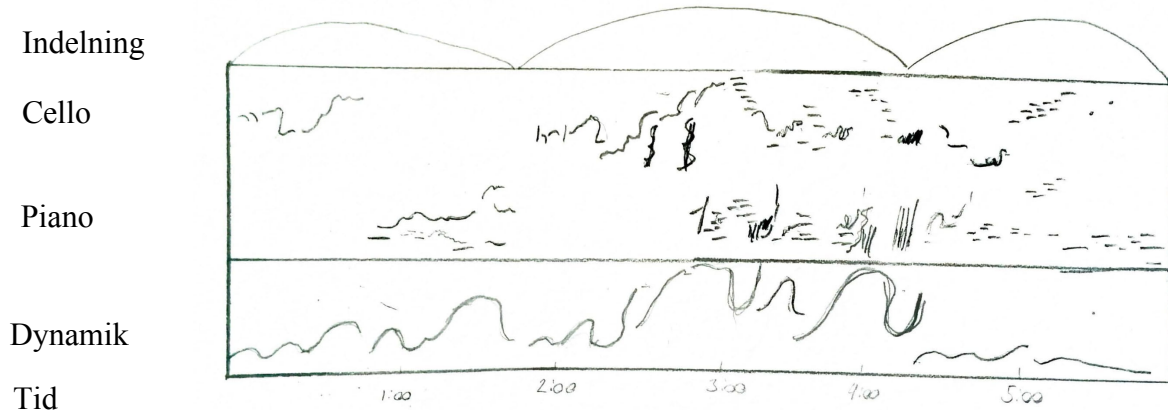
Figur 7: Motiv ur III. *Ritmato*



Motiven bygger sedan upp i princip hela första delen fram till repriserna i mitten och återkommer bearbetade på olika sätt, till exempel inverterade. Efter repriserna återkommer istället motivet från det första stycket (se Figur 4) och presenteras här mycket mer framträdande än vad det gjorde i första stycket. Det första stycket gör sig även påmint i den första delen genom de kraftfulla blockackorden i pianot (betecknas med vertikala streck i Figur 6). Även hur gestiken går mot det allt mer atonala syns tydligt i slutet av den grafiska analysen.

3.1.4 IV. *Con espressione*

Figur 8: Grafisk strukturanalys IV. *Con espressione*



Det sista stycket i *Quattro Pezzi* har en väldigt annorlunda karaktär jämför med de tre tidigare. Stycket inleds med tre långa solopartier, två i cello och ett i piano, och går sedan in i en extremt kraftfull del. I slutet sänks tempot till hälften och musiken dör ut. Musiken kretsar kring ett motiv som Lidholm hämtat ur operan *Fången* av Dallapiccola (Figur 9).¹¹

Figur 9: Fratellomotivet



3.2 Joakim Tillmans analyser

Joakim Tillman analyserar i sin bok *Ingvar Lidholm och Tolvtonstekniken* Lidholms tolvtonsverk under perioden 1954–1960 på ett mycket omfattande sätt.

3.2.1 Harmonik och melodik

Tillman har valt att klassificera Lidholms stycken i *intervallklasser* (klassifikation av tolvtonsserierna efter största intervall i serien) och finner att Lidholms till skillnad från många andra seriella tonsättare inte väljer att utforma serierna efter intervall. Tillman väljer att jämföra med Webern och Berg och refererar till musikteoriprofessorn Joseph N. Straus som menar att det är just det som gör att olika seriella kompositörer får sina egna ”sound”. Tillman poängterar senare att avsaknaden av ”huvudintervall” inte betyder att musiken inte är

¹¹ Tillman, Joakim – *Ingvar Lidholm och Tolvtonstekniken* (Stockholm: Stockholms universitet, 1995) s. 239.

melodisk, snarare tvärt om.¹² En annan intressant sak som Tillman betonar är hur Lidholm delar in sina serier i segment. Han kan till exempel skriva ett segment som modell och sedan upprepa det i sekvenser, som nämnts i 3.1.1.¹³ Tillman tar även upp att tonen dess/ciss är central genom hela verket. De tre första styckena avslutas med tonen och andra och tredje stycket avslutas till och med med en dur- respektive mollters över tonen.¹⁴

3.2.2 Form

Joakim Tillman skriver i *Ingvar Lidholm och Tolvytonstekniken*:

Varje sats har en tydlig karaktär som genomförs utan större kontraster och det finns med några undantag inga tydligt artikulerade formavsnitt. Detta gäller framför allt det första stycket [*Robusto*].¹⁵

Det andra stycket, *Fantastico*, väljer Tillman att dela in i sex fraser, två korta i början och slutet och två längre i mitten. Det tredje, *Ritmato*, delar han in i tre delar (se Figur 6) och det fjärde i fem delar efter vilket instrument som har monolog. Lite senare i boken tar Tillman upp att ett traditionellt drag som finns är att både stycke 2 och 3 har återkommande delar. De två sista fraserna i *Fantastico* är i princip en exakt upprepning av de två första. Han påpekar också att i *Ritmato* används motiven på ett ”sonatformsmässigt sätt” och att den första delen tas i repris och börjar med ciss (som de andra styckena) och slutar på dominattonen giss. Han menar trots det att stycket på grund av sina proportioner inte kan delas in i sonatform då den första delen med sin repris utgör två tredjedelar av stycket.¹⁶

Motiven är mest framträdande i stycke 3 och 4. I stycke 3 beskriver Tillman de tre motiven och var de återkommer (se **Fel! Det går inrte att hitta någon referensälla.**) medan han i

¹² Tillman, Joakim – *Ingvar Lidholm och Tolvytonstekniken* (Stockholm: Stockholms universitet, 1995) s. 141f.

¹³ Ibid. s. 160.

¹⁴ Ibid. s. 175.

¹⁵ Ibid. s. 239.

¹⁶ Ibid.

stycke fyra beskriver det återkommande ”*fratello*”-motivet från Dallapiccolas opera *Fången*.¹⁷ Att Lidholm kände en stark koppling till Dallapiccola tas upp tidigare i boken.

Tillman menar däremot att verkets form är relativt traditionellt uppbyggd jämfört med styckenas form. Kontrasterna kommer mellan satserna istället för inom dem. Det första styckets rytmiska aktivitet och *ff*-tonstyrka kontrasteras av det andra styckets tysta lugn och *rubato*. Det tredje styckets första del präglas av stark tonstyrka, medan de två avslutande delarna sänker både tonstyrkan och den rytmiska aktiviteten.¹⁸

3.3 Erfarenheter från repetitioner

Under repetitionerna uppkom så klart problem, både av tekniskt och musikaliskt slag. Vanliga problem som jämna 4-mot-3 rytmer är förstås en självklarhet men vad man skulle göra musikaliskt var ett större huvudbry. Efter att ha löst de tekniska problemen kom frågan ”Vad ska vi göra nu?” upp. Noterna är väldigt detaljerade; dynamik och notation är till exempel noggrant preciserade. Bland annat är accenter noterade på i princip alla noter i början av första stycket.

Noternas detaljrikedom ger ett intryck av väldigt lite frihet för musikern. Att dynamiken i första stycket är *forte* i princip hela första och andra delen gjorde det svårt att veta hur man skulle frasera. Dessutom ligger inte höjdpunkterna för cellon och pianot alltid på samma ställen. Båda stämmorna låter för sig ganska solistiska men när repetitionerna började framkom att *Quattro Pezzi* egentligen är väldigt kontrapunktiskt skrivet. På grund av avsaknaden av motiv i speciellt första stycket var det ibland svårt att veta vilken av stämmorna som skulle framhävas. Ett relativt gott resultat kunde snabbt nås trots problemen, antagligen tack vare verkets rytmiska karaktär. Efter att polyrytmiken lösts blev verket av sig själv effektivt fast än det självklart fanns detaljer kvar att jobba med.

Musikens form framkom ganska tydligt i början av analysprocessen och kunde användas under repetitionerna. Formen blev något musiken kunde struktureras kring och betonas för att

¹⁷ Tillman, Joakim – *Ingvar Lidholm och Tolvtonstekniken* (Stockholm: Stockholms universitet, 1995) s. 239f.

¹⁸ Ibid.

ge musiken mening. Fraseringen blev efterhand tydligare och det blev lättare att ge musiken en riktning.

4 Diskussion

De fyra styckena i *Quattro Pezzi* var i repetitionsprocessens början svåra att få grepp om. Den detaljerade men något märkliga dynamiken och artikulationen gjorde det svårt att veta vad musiken ville uttrycka och hur man som musiker skulle uttrycka det. Här var de grafiska analyserna till stor hjälp. Trots att de i början av analysprocessen framstod helt abstrakta och oläsliga kunde man efterhand, speciellt efter att ha gjort de andra satsernas analyser att jämföra med, urskilja mönster som hjälpte mycket för att förstå musikens intentioner.

De grafiska analyserna var till stor hjälp för att förstå styckets form eftersom de gav möjligheten att se hela stycket på en gång. Dynamikkurvan spelade också stor roll här. I det första styckets dynamikkurva (Figur 1) märks till exempel gränsen mellan del två och tre tydligt. Analysen av melodiken och harmoniken gjorde det lättare att förstå motiv och fraser. I det första styckets grafiska analys märks tydligt kontrasten mellan de ”hårda” linjerna och de mjuka, något som kunde användas vid framförande av musiken för att ge mer variation åt den grova och aggressiva första delen. Vissa motiv kunde också hittas med hjälp av de grafiska analyserna, till exempel blockackorden i det första och det tredje stycket, eller de bestämda tre tonerna som ofta återkommer i det andra stycket. En del intressanta iakttagelser kan också göras i de grafiska analyserna, till exempel syns i det tredje styckets slut tydligt hur tonaliteten går mer och mer mot det atonala. Ibland kunde de grafiska analyserna inte ge speciellt mycket mer information än den man fick när man satte sig in i musiken, till exempel gav inte analysen av fjärde stycket speciellt mycket ny information.

Joakim Tillman anser i sin analys att varje stycke ska ses som bara en enda del och att formen är över hela verket. Som musiker blir det svårt att spela på ett sådant sätt utan en mindre uppdelning gör det lättare att skapa variation, och kändes från start också naturlig. Notbilden ger inte så mycket ledtrådar om olika delar men musikaliskt får man känslan att styckena är indelade i mindre delar. Även de grafiska analyserna visar på samma sak. Skillnaderna i åsikt om form i det här arbetet och i Joakims Tillmans arbete beror antagligen på perspektivet; Tillmans text är skriven ur en mycket mer teoretisk synvinkel.

Analys av tolvtonsserierna kunde i vissa fall hjälpa framförandet. Till exempel säger kanske början cellostämman i första stycket (se Figur 2) något om vilka toner Lidholm menar är

”melodi” och vilka som är tänkta att hamna i bakgrunden. Ofta gav de också intressanta insikter om musikens uppbyggnad och varför musiken låter som den låter. Joakim Tillmans analyser i *Ingvar Lidholm och* gav mycket information om det.

Trots det gav analysen av musikens tonala struktur gav inte så mycket till framförandet som jag hade trott. Analysen visade som sagt en inre struktur som Lidholm antagligen skapat för att strukturera sitt eget komponerande, men för musikern blir det ofta överflödigt information. Till exempel att hela tolvtonsserien används på en gång i de polytonala ackorden. Intressant, men hur ska det implementeras i framförandet? Det finns ingen mening med att betona olika toner i tolvtonsserien om det inte skapar mening för musiken.

Som tidigare nämnts ger analysen en känsla av att Lidholm försökt och lyckats dölja tekniken han skrivit musiken med. Det var dessutom svårt och tog lång tid att lista ut musikens inre struktur. I vissa fall kunde det ge ledtrådar om vilka takter och toner som var viktigare än andra men även det kanske är en övertolkning av Lidholms intentioner med sin kompositionsteknik. Visst är det intressant att veta att Lidholm skrivit hela tolvtonsserien på en gång över ackord i båda instrumenten men det är inget som kan användas vid musicerandet. Det hade ändå varit ett kärvt och kraftfullt ackord även om en ton saknats.

Joakim Tillmans tanke om hur olika kompositörer använder *intervallklasser* för att skapa ett personligt ”sound” är intressant och ger förståelse om varför det känns olika att spela Schönberg eller Lidholm men i ett framförande kan det vara svårt att applicera; de olika ”sounden” kommer av stycket i sig.

I musik från tidigare epoker ger den harmoniska analysen i princip alltid mycket information om form och struktur. Olika delar går i olika tonarter (till exempel genomföring i dominanttonart i sonatformen) och funktionsanalysen kan ge mycket information om hur fraser ska byggas upp och var ”övertäckningsmoment” finns.

Ibland kunde tankarna på analyserna också vara begränsande, och stycket blev bättre om man ”bara spelade på”. Att lyssna och tänka på musik, och dessutom ha verktyg som grafisk analys för att få översikt över sina tankar är självklart mycket hjälpsamt, men man får samtidigt inte låta musicerandet bli alltför teoretiskt. Det är trots allt musik, känslor, det handlar om.

Referenser

Litteratur

Bergendahl, Göran – *Ingvar Lidholm* (Stockholm: Atlantis, 2007).

Tillman, Joakim – *Ingvar Lidholm och Tolvtonstekniken* (Stockholm: Stockholms universitet, 1995).

Wallner, Bo – *En klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet* (Stockholm: Rikskonsert, 1971).

Internetkällor

Britannica (u.å.) *Serialism*. Hämtad 7 januari, 2018, från Britannica.

<https://www.britannica.com/art/serialism>

Britannica (u.å.) *12-tone music*. Hämtad 7 januari, 2018, från Britannica.

<https://www.britannica.com/art/12-tone-music>

Fonogram och multimedia

Linderholm, Hampus & Jansson, Mats – *Sibelius, Lidholm & Grieg: Nordic Cello Soul* (Stockholm, Sterling, 2013).