



UNIVERSITETET I AGDER

En presentasjon av Görtzmetoden og dens fysiske øvelser. Hvorfor ser metoden ut til å endre klangen til det bedre?

Hvilke forskjeller kan man finne i tilnærmingen til å skape god klang mellom en pianist som baserer seg på Görtzmetoden og en pianist som ikke er kjent med denne metoden?

Linda Cecilie Halvorsen

Veileder

Knut Tønsberg

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2011

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Musikk

Forord

Denne oppgaven hadde ikke vært mulig å skrive uten alle de flotte personene som har hjulpet meg på veien.

Først vil jeg rette en stor takk til Tina Margareta Nilssen, som med sin kunnskap har åpnet en ny verden for meg. Du har gjort det mulig for meg å utvikle meg videre som pianist. Du har vært til stor inspirasjon, og det har vært fantastisk å møte så mye velvillighet fra deg i arbeidet med oppgaven.

Tusen takk til veilederen min, Knut Tønsberg. Takk for konstruktiv kritikk, og ikke minst for din optimistiske og positive innstilling, som har motivert meg til å gå inn for å gjøre oppgaven så god som mulig.

Jeg vil takke alle mine tidligere pianolærere, og spesielt Trygve Trædal som i stor grad har vært med på å stimulere min interesse for klangbehandling. I tillegg til at du er svært kunnskapsrik, har du bestandig vært positiv og imøtekommende.

Tusen takk til de tre informantene som villig svarte på spørsmålene mine. Jeg håper jeg har forvaltet deres synspunkter og arbeidsmåter på en måte dere ikke kjenner dere fremmede for. Alle konklusjoner og fortolkninger står jeg likevel selv ansvarlig for.

Takk til alle fagpersoner innen lyd og biomekanikk som tålmodig har forklart meg hvordan alt henger sammen. Spesielt nevner jeg akustikere i Sandens studio, Sællmanns pianosenter, Erik ved Sørlandets Kiropraktorklinikk, og alle andre som har gjort sitt beste for å svare på mine mange spørsmål.

Takk til Reidun for korrekturlesing og gode innspill.

Tusen takk til Vegard for at du hjelper meg med alt. Jeg setter stor pris på din tålmodighet.

Den utøvende delen av oppgaven vil bli presentert på min hovedinstrumenteksamen.

L. Cecilie Halvorsen april 2011

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	
1.1 Bakgrunn for valg av tema	4
1.2 Problemstilling og begrensninger	5
1.3 Teori, metode og utfordringer	7
2. God klang	
2.1 God klang – hva er det?	11
2.2 God klang fra kunstnerens synsvinkel	12
2.3 God klang fra forskeren, pianostemmeren, lydteknikerens synsvinkel	14
2.4 Mine kriterier for god klang	16
3. Görtzmetoden	
3.1 Presentasjon av Heide Görtz	17
3.2 Presentasjon av Tina Margareta Nilssen	18
3.3 Tankegangen bak Görtzmetoden	19
3.4 Fraskyv og kraftoverføring med underlaget som referansepunkt	20
3.5 Oppbygning av muskler og ledd i hånden	26
3.6 Fingerens stilling mot tangenten	29
3.7 Pronasjon og supinasjon	31
4. Drøfting av Görtzøvelsenes betydning for klang	33
4.1 Fraskyv og klang	33
4.2 Håndens oppbygning i forhold til klang	34
4.3 Fingerens stilling og klang	35
4.4 Pronasjon og supinasjon i forhold til klang	35
5. Görtzmetoden i sammenligning med tradisjonell undervisning	36
5.1 God klang og mulige årsaker til forskjellig klang	36
5.2 Fysiske komponenter som skaper god klang	37
5.3 Konkrete øvelser som kan gi forbedret klang	40
6. Görtzmetoden fra en kritisk vinkel	41
Konklusjon	44
Kilder	46

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Noe av det viktigste som skiller en god pianist fra en utmerket pianist, er klangbehandling. De fleste bruker mange år på å forstå hvordan man kan spille med en vakker og syngende tone, og bare et fåtall mestrer det fullt og helt. Helt siden klaveret startet å utvikle seg til det instrumentet vi kjenner i dag, har klangbehandling vært et viktig tema blant pianister. Komponist og pianist Frederic Chopin skrev følgende i 1831:

I long to play like Kalkbrenner...It is impossible to describe his calm, his enchanting touch, his incomparable evenness and the mastery which he reveals in every note – he is a giant who tramples underfoot the Herzes, Czernys and of course me!¹

Min interesse for klang har blitt stimulert gjennom mange år med pianospill, men det har alltid vært en kilde til frustrasjon å ikke greie å skape samme vakre klang som mine lærere. Etter at jeg måtte ta en pause fra pianospillingen i 2008 på grunn av et overbelastet håndledd, begynte jeg å analysere min egen situasjon som pianist. Det nedslående resultatet var at jeg etter et tiår med øving fremdeles ikke følte at jeg mestret verken å skape den klangen jeg ønsket gjennom klaveret eller teknikken som kreves for å spille de største klassiske verkene. I 2009 ble jeg anbefalt å kontakte pianist og muskelterapeut Tina Margareta Nilssen for å få hjelp med håndleddsproblemet mitt. Jeg møtte Nilssen for første gang på masterclass samme år. Hun presenterte ”Görtzmetoden”, en relativt ukjent metode som gjennom de siste 40 år er utviklet av pianist Heide Görtz sammen med en fysioterapeut. Nilssen fremhevet riktig muskelbruk som skaper kontakt med underlaget og *fraskyv*² i bevegelsene som de viktigste momentene for å oppnå hensiktsmessig teknikk og god klang på instrumentet. Øvelsene besto blant annet i å krype på gulvet, kjenne på muskler og deres funksjoner, lære grunnleggende anatomisk teori og overføre dette til instrumentet. Etter å ha sett Nilssen jobbe med deltakerne på masterclass og hørt hvordan klangen deres endret seg til det bedre bare i løpet av minutter, ble jeg svært interessert i å finne ut mer om denne metoden. Dermed startet min læringsprosess hos Nilssen, som fram til nå har vart i to år.

¹ Gerig, Reginald; *Famous Pianists and Their Technique* s. 143

² Se kapittel 3.4.

Det som jeg fant mest interessant ved Görtzmetoden, var de konkrete anatomiske forklaringene på hvordan kroppen henger sammen og *hvorfor* de bestemte bevegelsene vil forbedre teknikken. Det gav meg assosiasjoner til idrettens verden, hvor man tradisjonelt har vært mye mer opptatt av forskning og utvikling for å forebygge skader og utvikle teknikk enn man har innen musikkens verden.

Grunnen til at jeg valgte Görtzmetoden som utgangspunkt for denne oppgaven, er at metoden har mange konkrete øvelser som gir umiddelbare resultater i klangen. Øvelsene er skapt slik at pianisten kan få en fornemmelse av hvordan det skal kjennes i kroppen når de riktige musklene er i bruk. Dette gir en helt annen tilnærming enn de verbale beskrivelsene av klang, som nok er den vanligste måten å formidle denne kunnskapen på. De fleste klaverstudenter har hørt frasene ”ned i pianoet” og ”få kontakt med bunnen av tangenten” tusenvis av ganger fra lærerne sine. For mange gir ikke disse ordene noen mening dersom man ikke kan relatere dem til en konkret fysisk erfaring. Jeg synes derfor Görtzmetoden skiller seg ut fra ”gjennomsnittlig” pianistisk tankegang i den grad at den er verdt å studere nærmere.

1.2 Problemstilling og begrensninger

Det å skrive en oppgave som dreier seg om klang innen musikk, kan være både abstrakt og lite håndfast. Hadde jeg valgt å se på Görtzmetoden fra et rent klaverteknisk perspektiv, ville jeg sannsynligvis kommet fram til mer håndfaste konklusjoner. Jeg synes imidlertid at klang er et av de mest spennende aspekter innen klaverspill, og for min del ville det være spennende å prøve å se nærmere på noe så diffust. Jeg var derfor ikke i tvil om at det var denne synsvinkelen jeg ville skrive oppgaven ut fra.

Da jeg startet arbeidet med oppgaven, hadde jeg som utgangspunkt å lage et sammenlignende studium mellom Görtzmetoden og en annen liknende metode. Etter å ha studert en rekke bøker om klaverteknikk og klang, samt diskutert med andre pianister, forsto jeg at et sammenligningsstudium ikke ville egne seg i denne oppgaven. Det er skrevet mye litteratur om klaverteknikk. Mange av disse bøkene tar for seg alle aspekter innen pianospill, men vier liten (og overfladisk) oppmerksomhet til klang. Eksempler på dette kan være Giesecking og Leimer sin bok *Piano*

*Technique*³. Andre forfattere har skrevet utdypende om klang og touch⁴, men jeg finner det vanskelig å komme i dybden på *hvordan* de mener man kan trene opp klanglig bevissthet helt konkret.. Eksempler på dette kan være Neuhaus; *The Art of Piano Playing* eller Lhevinne; *Klaverspillets grunnprinsipper*. Dette er ikke så overraskende, for klaverspill blir hovedsaklig formidlet gjennom *mesterlæring*, som er muntlig overføring av kunnskap fra en mester til en student. I slik musikkundervisning blir skriftlige veiledninger og teoretiske bøker ofte bare brukt som supplement. Som den berømte pianist og pedagog Walter Giesecking poengterer i innledningen til hans bok om klaverteknikk:

A complete insight into my mode of treatment of pianoforte playing could be gained, after all, only through my personal instruction.⁵

Hvis jeg likevel hadde valgt å lage et sammenligningsstudie med en metode som jeg hadde tilegnet meg gjennom bøker (i motsetning til Görtzmetoden som jeg erfarte gjennom mesterlæring), ville sammenligningsgrunnlaget blitt veldig ubalansert.

Jeg har brukt mye tid på å undersøke om det finnes liknende metoder som blir formidlet direkte fra lærer til student, og som man ikke nødvendigvis finner i bøker. Gjerne en metode jeg kunne fått innsikt i gjennom mesterlæring. Gjennom disse undersøkelsene fant jeg noen metoder som er preget av helhetlig tankegang, og som vektlegger sammenhengen mellom pianistens kropp og klanglig resultat, deriblant Feldenkrais, Adele Marcus- øvelsene, Alexanderteknikk og Bowmans ”The Magic Touch”. Disse metodene er imidlertid ikke så veldig utbredt blant pianister i Norge. En av de mest interessante oppdagelsene jeg gjorde, var at de fleste ikke spiller etter en enkelt, helhetlig metode. Det som nok er mest vanlig i norsk pianoutøving i dag, er at en utøver har fått opplæring av flere pedagoger og tatt med seg det vedkommende mener er det beste fra alle. De aller fleste har derfor utviklet ”sine egne” metoder i arbeidet med teknikk og klang, og med mindre de følger en opplæringstradisjon med svært helhetlig tankegang innen dette temaet er tilnærmingen ganske individuell. Likevel viste det seg å være store fellestrekk i pianisters tanker om klanglig arbeid.

³ Giesecking, Walter/ Leimer, Karl; *Piano Technique*

⁴ *Touch*; engelsk ord for berøring. Ordet har blitt adaptert av pianister i mange språk, og brukes når man snakker om klang. For eksempel ”myk touch”.

⁵ Giesecking, Walter/ Leimer, Karl; *Piano Technique* s.9

Pianister og pedagoger gav klart uttrykk for at god klang er vanskelig både å utøve på klaveret og formidle videre til studenter.

På bakgrunn av oppdagelsene som er nevnt ovenfor, bestemte jeg meg derfor for å fordype meg i Görtzmetoden og dens øvelser. Jeg vil finne ut hvordan man i følge Görtz kan utvikle kroppens fysiske komponenter slik at de i samarbeid med klaveret skaper god klang. Som en mindre del av dette studiet, vil jeg se Görtzmetoden i en større sammenheng innenfor pianospill, nemlig i et perspektiv fra pianister som ikke er kjent med metoden. Finnes det likheter i arbeidsmåtene? Har man lik oppfatning av hvilke fysiske komponenter som skaper god klang?

Problemstillingen definerer jeg slik:

- En presentasjon av Görtzmetoden og dens fysiske øvelser. Hvorfor ser metoden ut til å endre pianoklangen til det bedre?

Som et underspørsmål har jeg valgt:

- Hvilke forskjeller kan man finne i tilnærmingen til å skape god klang mellom en pianist som baserer seg på Görtzmetoden og en pianist som ikke er kjent med denne metoden?

1.3 Teori, metode og utfordringer

Mitt studium av Görtzmetoden har hovedsaklig foregått gjennom individuelle timer med Tina Margareta Nilssen, som igjen har vært elev hos Heide Görtz. I tillegg har jeg deltatt på kurs med mer teoretisk innhold, masterclasses og observert Nilssens individuelle undervisning. Det som er viktig for leseren å være klar over, er at kunnskap som blir formidlet gjennom mesterlæring ofte blir endret noe fra hvert ledd til det neste. Man finner nye måter å forklare på som passer til den enkelte students behov, og personligheten til pianisten har stor betydning for hvordan man velger å bringe kunnskapen videre. Dette innebærer at min oppfatning av Görtzmetoden vil være speilet av måten Tina Margareta Nilssen har lært meg den på. Nilssen bruker selvfølgelig de øvelsene hun finner mest hensiktsmessig til enhver tid, og hun har også videreutviklet noen av dem. Hun er imidlertid svært bevisst på hva som kommer direkte fra Görtz, og hva Nilssen selv står bak. Dette har jeg prøvd å være

oppmerksom på i arbeidet med oppgaven, så hvis noen av øvelsene som blir presentert ikke stammer fra Görtz, vil jeg poengtere det underveis.

Jeg har også deltatt på masterclass med Heide Görtz for å se hvordan hun jobber. Jeg kunne ha tatt flere timer direkte av Görtz for å prøve å komme enda nærmere den opprinnelige kilden, men jeg har hatt så stort utbytte av Nilssens individuelle undervisning at det ikke har vært aktuelt. Avstanden til Tyskland hvor Görtz holder til og utfordringer i forhold til nyanser med hensyn til fremmedspråk har også vært en påvirkende faktor. Dessuten har Nilssen samarbeidet med Görtz over så mange år etter at hun var ferdig med studiene der, at jeg regner henne som en kilde som er svært tett opp til det opprinnelige.

Det er ikke skrevet noen bøker om Görtzmetoden, men man finner noe teoretisk informasjon på internett⁶. Görtz har selv skrevet en artikkel⁷ om undervisning. Det er finnes også en kandidatoppgave skrevet av en slagverker⁸ ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i København, som sammenlikner Görtzmetoden /Feldenkrais/fysioterapi. Jeg har brukt disse kildene som tillegglitteratur.

Jeg har hatt stort utbytte av å lese litteratur om generell klaverteknikk for å kunne se saken fra flere synsvinkler, og en dypere forståelse av andre metoder. Eksempler på klavertekniske bøker jeg har benyttet i oppgaven, er Neuhaus; *The Art of Piano Playing*, Gerig; *Famous Pianists and Their Technique*, Giesecking; *Piano Technique*, Philipp; *Piano Technique* og Lhevinne; *Klaverspilletts grunnprinsipper*. Denne litteraturen har også vært nyttig i arbeidet med å definere god klang.

For å nærme meg en definisjon på ”God klang” både kunstnerisk og vitenskapelig har jeg hatt diskusjoner med utøvende musikere så vel som lydteknikere. Disse samtalenene har gitt meg flere svar (og nye spørsmål) enn jeg har fått gjennom litteratur.

Jeg så meg nødt å sette meg inn i teorier om pianoets oppbygning, lyd og opptaksteknikker for å være i stand til å formulere meg om klang i et vitenskapelig perspektiv. Jeg har også lest om forskningen som er blitt gjort på pianoklang gjennom

⁶ www.heidegoertz.no

⁷ Görtz, Heide: *Schulung der Sinnesorgane Vernetzung von Sinnesinformationen*

⁸ Selle, Helene (2008)

tidene. I denne sammenheng kunne jeg fokusert på det vitenskapelig målbare og styrt oppgaven i den retningen. Jeg kunne prøvd å bruke opptaksutstyr for å analysere klang hos pianister med eller uten Görtzmetoden, eventuelt før og etter bruk av Görtz-øvelsene, og jeg kunne ved hjelp av opptaksteknikker forsket på hvilke typer anslag som gir den klangen pianister ofte er på leting etter for så å sette det i sammenheng med tekniske metoder. Jeg valgte likevel å unngå dette for å holde meg til det utøvende pianistiske perspektivet, i stedet for en oppgave som muligens hadde handlet mer om tall og statistikker enn klaverspill. Dessuten har pianister i samarbeid med vitenskapsmenn forsket på dette siden midten av 1800-tallet med vekslende hell, og det er svært delte meninger om resultatene i det hele tatt har praktisk betydning for en pianist. Dette kommer jeg tilbake til i oppgavens kapittel 2.3.

For å kunne vurdere Görtzmetoden i forhold til pianister som ikke er kjent med den, har jeg valgt å intervju tre utøvende pianister. Dette er ikke en kvantitativ undersøkelse hvor jeg ønsker å benytte flest mulig pianister for å komme til en konklusjon. Jeg ville heller gå i dybden og studere likhetene blant få pianister som jeg har funnet informasjonsrike. Kriteriene for intervjuobjektene var at de har kommet langt innen sitt fag. Barn/ungdom og studenter var ikke aktuelle. Jeg ønsket å sammenlikne med pianister som har høy bevissthet rundt eget klaverspill og som har høy faglig kompetanse. Jeg syntes også at det var viktig at pianisten er særlig opptatt av klang, og har jobbet bevisst over lengre tid for å utvikle klangen. De tre informantene er/har vært tilknyttet en institusjon på universitetsnivå som klaverlærer eller repetitør, eller vært aktiv innen utøvende virksomhet gjennom mange år. De utvalgte består av en mann og to kvinner, og er i alderen 35-60 år. Intervjuene ble utformet som en samtale, det vil si semistrukturert⁹. Jeg synes det var viktig at informanten fikk snakke fritt, for på den måten ser jeg hva de vektlegger innenfor temaet klang og teknikk. Jeg hadde likevel noen spørsmål jeg måtte ha svar på, og disse har vært med på å styre samtalen i riktig retning. Jeg har valgt å anonymisere disse intervjuene, til tross for at personene ikke krevde dette. I og med at jeg har jobbet så mye med Görtzmetoden, kan jeg ikke lenger regne meg som objektiv. Noen spørsmål er direkte ledende, og kan i verste fall oppfattes som om jeg leter etter uvitenhet hos dem som blir intervjuet. Dette er selvfølgelig ikke hensikten, men

⁹ Dalland, Olav: *Metode og oppgaveskriving for studenter*

gjennom den bakgrunnen jeg har fra Görtzmetoden kan jeg i noen sammenlikningstilfeller si ” *jeg tolker dette utsagnet....* ” Dermed kan intervjuobjektene i denne oppgaven høres mer uvitende ut enn forfatteren, i og med at det for dem er en ny vinkling på kjent tema. Forskningsetisk sett ville det derfor ikke være riktig for meg å presentere personene med fullt navn. Utsagn fra intervjuene blir sitert i oppgavens kapittel 5. Jeg har valgt å stille Tina Margareta Nilssen de samme spørsmålene som jeg har stilt til de tre pianistene for et bedre sammenlikningsgrunnlag. Dette er imidlertid ikke gjort anonymt.

I tillegg til å intervju disse tre pianistene, som jeg har kalt Pianist A, Pianist B og Pianist C, kunne jeg ha vært til stede på timer og øvelser over en lengre periode for å få en enda dypere innsikt i hvordan de jobber. I og med at jeg selv har fått undervisning hos en rekke forskjellige lærere gjennom hele mitt liv og har brukt mye tid på å observere andre for å utvikle egen undervisningspraksis, har jeg stolt på at jeg var i stand til å forstå hvordan pianistene arbeider ved hjelp av demonstrasjoner og intervjuer. Jeg fikk imidlertid ikke så mye ut av intervjuene og sammenligningen som jeg hadde håpet. Det kan være mange grunner til dette. Klang er et vanskelig begrep å diskutere. Samtlige informanter påpekte at dette er et svært interessant tema nettopp fordi det er så vanskelig å sette ord på. ”Jeg håper jeg er i stand til å si noe fornuftig om dette” var ord jeg hørte flere ganger i løpet av samtalene. Spørsmålene mine kan også ha vært for dårlig utformet slik at informantene ikke har kommet med informasjonen jeg ønsket. Det kan virke som om klanglig arbeid ved instrumentet i stor grad integreres i pianoteknikk, ikke som en isolert enhet, hvilket gjør det vanskelig å se hvilke øvelser som har direkte betydning for klangen. Det er også en mulighet for at dette er et tema som pianister mangler konkrete metoder for å arbeide med.

Den største utfordringen har vært å skrive en teoretisk oppgave om et tema som er praktisk. Det har vært vanskelig å sette ord på øvelser som jeg har mottatt gjennom muntlig formidling. I og med at det ikke er skrevet mye litteratur om Görtzmetoden, har jeg i flere tilfeller vært usikker på om min formuleringsevne gjør det mulig for leseren å forstå hva som egentlig menes. I tillegg har jeg satt meg grundig inn i kroppens anatomi for å være sikker på at jeg videreformidler kunnskap som er riktig ut fra et anatomisk perspektiv. Jeg har altså prøvd å ha et kritisk blikk på selve

øvelsene før jeg har presentert dem i oppgaven. Dette arbeidet har til tider vært utfordrende, for det finnes mindre vitenskapelig dokumentasjon på hvordan kroppens muskler fungerer sammen enn jeg på forhånd hadde forestilt meg. Jeg har imidlertid funnet svar på noe av dette innen forskning i idrettens verden, og noe fra samtaler med kiropraktor og lege. Dette har vært spesielt nyttig for meg i forhold til kapittel 4, når jeg prøver å finne forklaringer på om, og i tilfelle hvorfor, Görtzmetoden endrer klangen til det bedre.

I oppgaven har jeg begrenset antall øvelser fra Görtzmetoden av plasshensyn, og valgt ut dem jeg mener er mest representative for metoden.

2.0 God klang

2.1 God klang – hva er det?

Både musikere, forfattere av bøker om pianoteknikk og klaverteknikere ser i følge mine undersøkelser ut til å være helt enige i følgende påstand:

Hvis to personer spiller samme musikkstykke på samme instrument, vil man kunne høre forskjell på selve klangen¹⁰, både i kvalitet og uttrykk.

Dette er kanskje enda tydeligere på fiolin enn piano. De fleste som har observert fiolinundervisning, vet hvordan ”Blinke lille stjerne” kan høres ut når den fremføres av en nybegynner på instrumentet. Når fiolinlæreren overtar fiolinen (eller i noen tilfeller bare buen) til eleven for å demonstrere, låter det helt annerledes selv om det spilles på samme instrument. På fiolin treffer fingeren og buen direkte på strengen, i motsetning til klaveret hvorammersystemet fungerer som et mellomledd mellom fingeren og strengene. Dermed er klangforskjellen mellom en nybegynner og en øvet pianist ofte mindre tydelig enn hos fiolinister og strykere generelt. Men forskjellen er der, og for et trent øre er det relativt enkelt å skille god klang fra dårlig klang. Denne klart hørbare forskjellen er grunnen til at musikere er så opptatt av utvikling av klang.

I denne oppgaven prøver jeg blant annet å finne ut om Görtzmetoden kan medvirke til god pianoklang. Derfor er det viktig å drøfte hva jeg mener med klang, og hva som kan være god og dårlig klang. Det finnes to tilnærminger til begrepet. Det ene er

¹⁰ Med ordet ”klang”, mener jeg selve lyden man hører i hver enkelt tone. Det kan også forklare som tonens karakter eller tonens kjerne.

abstrakt, og defineres ut fra kunstnerens synsvinkel. Den andre tilnærmingen er konkret, og har et vitenskapelig perspektiv. Etter å ha drøftet begge sider, vil jeg vise leseren hvilke kriterier for god klang jeg har tatt hensyn til i resten av oppgaven.

2.2 Klang fra kunstnerens synsvinkel

Musikk består av mange forskjellige komponenter, og de fleste er relativt enkle å beskrive ved hjelp av språket og notesystemet vi bruker i dag. Eksempler på dette er rytme, melodi, styrke og harmonikk. Man kan derfor med letthet fastslå hvilken note som skal spilles, hvor lenge den skal vare, hvor sterk den skal være, og hvordan den står i sammenheng med resten av melodien. Det finnes imidlertid ikke samme redskap for å beskrive *hvordan* tonen skal bli spilt, eller hvilken klang den skal ha. I mangel på redskaper for muntlig formidling av klang, bruker utøvende musikere ofte metaforer og bilder når de beskriver klang. Resultatet er ofte lite konkret, og består gjerne av mange adjektiver. Se for eksempel hva Einar Steen-Nøkleberg skriver i sin bok med interpretasjonsforslag til Griegs klaververker:

....Du kan få fram disse virkningene hvis du liksom heiser klangen opp fra en viss tåke fram til noe som er litt lysere ¹¹

....Da får du en klang som ikke er hard, men som står meislet som fjell og fjorder en sommerdag¹²

Eller hva den berømte pianist og pedagog Heinrich Neuhaus pleide å gjenta for elevene sine:

Tone must be clothed in silence; it must be enshrined in silence like a jewel in a velvet case¹³

Rund, varm tone er ord som man finner i nesten enhver bok om klaverteknikk.

Syngende tone blir presisert av pianist og pedagog Susanne Clod Pedersen i boken hennes¹⁴, samt av Rubinstein¹⁵, en av verdens mest klanglig anerkjente pianister.

Vakker, klangfull tone, sier Lhevinne¹⁶

Rik, dyp, full tone er en av beskrivelsene til Heinrich Neuhaus¹⁷

¹¹ Steen-Nøkleberg, Einar; Med Grieg på podiet s. 314

¹² Steen-Nøkleberg, Einar; Med Grieg på podiet s. 107

¹³ Neuhaus, Heinrich; *The Art of Piano Playing* s. 81

¹⁴ Pedersen, Susanne Clod (2002) *Klaverspill*.

¹⁵ Neuhaus, Heinrich; *The Art of Piano Playing* s. 67

¹⁶ Lhevinne, Joseph; *Klaverspilletts grunnprinsipper* s. 25

¹⁷ Neuhaus, Heinrich; *The Art of Piano Playing* s. 67

For en musiker er det ofte lettere å beskrive hvilken klang man *ikke* ønsker å høre.

Josef Lhevinne sier dette klart og tydelig i *Klaverspilletts grunnprinsipper*:

....Det samme gjelder b-moll-scherzoen, som er en annen musikalsk ambolt ved det typiske musikkonservatorium. Om Chopin hadde kunnet høre hvordan det her begås det ene mordet etter det andre, ville han ha snudd seg i sin grav. I stedet for å spille med edelhet og storslåtthet, blir åpningstaktene meislet ut med sleggeslag, noe som er absolutt utilgivelig.¹⁸

Klaveret er ingen skrivemaskin som kan hamres på slik at det lages en skarp, klar klaprelyd. Tenk deg heller at du spiller direkte på strengene og får dem til å klinge ved hjelp av myke filthammere, og ikke med harde metall-strenger.¹⁹

Hard, ubehagelig klang er musikere sjeldent interessert i å høre, med mindre det brukes som et virkemiddel for å få fram noe spesifikt i musikken.

Vi kan gå helt tilbake til Antikkens tidsalder, hvor *Musica* var en fellesbetegnelse som omfattet blant annet sang, spill, dans, miming og diktning. Den dypere mening av *Musica* var altså en sammenfattende betegnelse for kunst som ble formidlet gjennom inspirasjon fra gudene/musene. Musikken ble regnet som en brobygger mellom kosmos og menneskene. Platon var svært opptatt av at barna skulle høre på god musikk for oppdragelsen, og all dårlig musikk måtte unngås. Dette påpeker han i *Staten*, hvor han understreker at musikken må være *skjønn*²⁰. I det 4. århundre skrev Augustin flere bøker hvor han drøftet dette videre. Han poengterer at når sangen blir fremført med *klar stemme og passende tone*, innser man musikkens virkelige verdi.²¹ Jeg synes dette perspektivet er viktig. Til tross for at dette er langt tilbake i tid, fremhevet musikkvitere og filosofer de samme musikalske egenskaper som vi gjør i dag, selv om musikken har endret seg betraktelig. Mange av kriteriene som gang på gang blir opphøyd, er at musikken må være *vakker, god for sjelen*, lyden må være *god å høre på*.

Siden det ikke er tvil om at det finnes en allmenn forståelse av hvordan man beskriver god lyd og god klang, må man også poengtere at det finnes subjektive forskjeller. Dersom man skraper neglene sine mot en tavle slik at publikum hører lyden klart og tydelig, vil noen av dem rope av smerte, noen synes det er ubehagelig, mens andre

¹⁸ Lhevinne, Joseph; *Klaverspilletts Grunnprinsipper* s. 37

¹⁹ Lhevinne, Joseph; *Klaverspilletts Grunnprinsipper* s.27

²⁰ Benestad, Finn; *Musikk og tanke* kapittel 1: Antikken

²¹ Benestad, Finn; *Musikk og tanke* kapittel 2: Oldkirken

bryr seg ikke. Det er nemlig store individuelle forskjeller i hva øret liker. God eller dårlig klang, selv innen klaverspill, kan være gjenstand for store uenigheter.

En musiker vet også at klangen må tilpasses musikken man spiller. Spiller man med en type klang i Bartok sine verker, kan samme klangtype regnes som lite stilmessig riktig i musikken til Bach. God klang er dermed klang som er tilpasset musikken man spiller. Det er store individuelle forskjeller på pianisters klangideal innen forskjellige stilarter, noe alle intervjuobjektene mine poengterer.

Til slutt vil jeg ta med utsagn av pianisten Lillie H. Philipp:

You cannot produce a beautiful or an ugly single note, but with a combination of tones, you can make your piano playing sound beautiful and make your piano sing²²

Med dette understrekes at det har liten hensikt i å jobbe for å kunne produsere en fin tone på klaveret dersom man ikke kan sette den i sammenheng med resten av musikken.

2.3 God klang fra forskeren, pianostemmeren og lydteknikerens synsvinkel

I forsøket på å komme til bunns i mysteriet om hvilke faktorer som skaper god klang i pianospill, har pianister og vitenskapsmenn forsket på dette siden midten av 1800-tallet. Den første som satte dette i system, var den tyske fysikeren Hermann Helmholtz (1821-1894). Han konkluderte med at klang i stor grad bestemmes av hvor lenge hammeren er i kontakt med strengen. Jo sterkere anslag, jo kortere tid er hammeren i kontakt med strengen, jo hardere og mer brilliant blir tonen. Dermed må en pianist sørge for at hammeren har en langtrukken berørelse av strengen for å få en myk tone.

Tobias Matthay (1858-1945) fra England og Otto Ortmann (1889-1979) fra Tyskland fortsatte dette arbeidet. Ortmann kom fram til at alle kvalitetsmessige forskjeller på en tone egentlig er forskjeller i intensitet. Dette bestemmes av tre faktorer; masse (vekt), hurtighet og retning. Den eneste kontroll pianisten har over tonen, er dermed hurtighet og retning. Ortmann hadde som hensikt å fullføre undersøkelsene sine om vitenskapen bak pianoklang, men det ble aldri gjort. I 1967 skrev han at etter alle år

²² Philipp, Lillie H; *Piano Technique* s. 44

med undervisning var han blitt overbevist om at det er så mange elementer som spiller inn, at det ikke er mulig å kartlegge alle variablene vitenskapelig.²³

Både Helmholtz og Ortmann har hatt stor betydning for senere forskning. I 2002 avla Knut Guettler, professor i kontrabass ved Norges Musikkhøgskole, doktorgrad hvor han brukte Helmholtzbevegelsen som utgangspunkt for forskning på bølgemønsteret i en fiolinstreng. Guettler diskuterer også problemstillingen med forskning på pianoklang:

Den rådende forestillingen hos akustikere er at klangen i et anslag (på en enkelt tone) ikke kan forandres uavhengig av ansatsstyrken med mindre man benytter pedaler eller trykker ned andre tangenter. Motforestillingen er mange både hos musikere og pianofabrikanter.²⁴

Guettler forklarer at pianofabrikanter kan stemme hammerskaftene slik at de har mulighet til å vibrere med en frekvens når anslaget er hardt, og en annen frekvens når anslaget er mykere. Dette får teoretisk sett klangmessige konsekvenser. Dette er aldri påvist vitenskapelig, men det kan heller ikke utelukkes. Samtidig påpeker Guettler at en stor del av klangen i et piano dannes i bunnen av tangenten når den stoppes, og ikke bare i strengen. Sammen med lyden av strengen skaper det pianoklang.

Da jeg stilte spørsmål til en akustiker om hvordan man kan skille mellom god og dårlig klang på piano, ristet han på hodet og sa: ”*God klang? Det finnes bare forskjellig klang!*” Hvis man spiller på konsert og pianoet går gjennom mikrofon og forsterker, kan akustikeren regulere klangen for å få mer bass (mykere klang), mindre bass (mer brilliant klang) og så videre. Det gjelder også i opptakssituasjon. Selv om akustikeren kan legge til klang, er det vanskelig å forbedre den i stor grad.

Akustikeren poengterte også at det ikke finnes instrumenter som kan måle god klang isolert sett. Som Guettler nevnte ovenfor, har musikere og akustikere forskjellig oppfatning av klang. Å blande det kunstneriske og det vitenskapelige kan være vanskelig. Ikke minst fordi man ikke snakker samme ”språk”, og man ikke enes om hvilken innflytelse musikeren har ut over hurtighet og tyngde i anslaget.

²³ Gerig, Reginald; *Famous Pianists and Their Technique* s. 441

²⁴ Guettler, Knut; *Om strengefysikk og bueteknikk – med sideblikk til forskning og formidling*

Under samtalen med en anerkjent pianostemmer/pianotekniker, kom det raskt fram at han er like opptatt av instrumentet som han er av pianisten. Samtidig arbeider han ved å bruke øret, og deler oppfatningen til musikerne om at man hører forskjell på god og dårlig klang- men det er ganske subjektivt hva man liker. Som pianotekniker har man mulighet til å endre grunnklngen i instrumentet. Man kan gjøre hammeren mykere eller hardere etter hvilken klang man ønsker. Han mener at en god pianist ikke kan skape fin klang på et dårlig instrument. Det pianisten imidlertid kan gjøre noe med, er styrken i anslaget. Når volumet øker, får tonen en annen karakter. Pianoteknikeren kan måle hvilke overtoner som er tilstede, og styrken på dem. Denne typen målinger egner seg dessverre ikke til å bestemme forskjellen i klang hos to forskjellige pianister.

Som Ortmann påpekte, er det fremdeles så mange faktorer som påvirker klangen at det er vanskelig å skille den fra andre aspekter med pianospill. Man kan derfor stille spørsmål ved om forskningen blir hensiktsmessig. Selv om det fremdeles blir forsket mye på dette, er det stor uenighet om resultatene. Foreløpig har det ikke blitt funnet noe banebrytende som kan hjelpe en pianist å forstå hvilke faktorer som påvirker klangen vesentlig.

Etter å ha sett på denne vitenskapelige informasjonen som vi har i dag, er det passende med et sitat av Knut Guettler:

Er dette nyttig informasjon for pianisten? Vil spillet bli bedre? Jeg har vanskelig for å tro det. I de fleste tilfeller vil slik informasjon være med på å forvrengte det bildet musikeren har av tonene som dannes, splitte dem opp i stedet for å la dem fremstå som enheter eller gjenstander det kan lekes og sjongleres med.²⁵

2.4 Mine kriterier for god klang

Jeg sier meg enig med Guettler i at den vitenskapelige informasjonen vi har i dag, ikke har stor betydning for den gjennomsnittlige pianist. Man står igjen med flere spørsmål enn svar, og man vet rett og slett for lite til at det kan påvirke utøvingen i stor grad. Unntaket til dette er kunnskapen om at masse (vekt), hurtighet og retning har betydning for klangen. Dette tar jeg hensyn til senere i oppgaven.

²⁵ Guettler, Knut; *Om strengfysikk og bueteknikk – med sideblikk til forskning og formidling* s. 23

De kunstneriske definisjonene på klang er som nevnt ganske diffuse, hvilket gjør det vanskelig å bruke uttrykkene for å komme fram til konklusjoner senere i oppgaven. Jeg velger likevel å bruke tilnærmingene. Det er jo den utøvende siden ved pianospill som er tema i hele oppgaven, og derfor vil det være fornuftig å ta utgangspunkt i hvordan utøvende musikere ser på klang. Jeg legger vekt på følgende kriterier:

Klangen og lyden i hver enkelt tone skal være tilpasset musikken og stilen man spiller.

Klangen skal være god for øret.

Klangen skal være dyp og klangfull uansett styrkegrad.

3. Görtzmetoden

3.1 Presentasjon av Heide Görtz



Bilde 1: Tina Margareta Nilssen (til venstre) Heide Görtz (til høyre). Foto: T.Nilssen (privat)

Heide Görtz ble født i 1949 i Cuxhaven, som ligger helt nord i Tyskland. Görtz ble tidlig tatt opp som elev hos den kjente pianisten Conrad Hansen. Hun avla Konzert-Examen ved i Musikkhøgskolen i Hamburg i 1977, som er den høyeste graden innen utøvende musikk på universitetet. Heide Görtz har undervist på musikkhøgskolene i Hamburg og Köln, og siden 1990 vært professor i piano og metodikk på Universität der Künste i Berlin. Hun er også nestleder ved Kurt-Singer Institut für Musikergesundheit. I tillegg holder hun jevnlig masterclass, foredrag og seminarer om Görtzmetoden.

I løpet av sin karriere som pianist har Görtz spilt konserter i en rekke land. Hun har også spilt inn flere CD'er, og deltatt på TV-og radioproduksjoner. Sammen med pianist Tina Margareta Nilssen utgjør hun Dena Piano Duo, som i 2011 turnerer i Norge og Russland.

Görtz stilte seg tidlig spørsmål om hvorfor verdens dyktigste pianister er så flinke, og hva konkret som skaper klangen i pianospillet deres. Hun oppdaget at selv om en pianist var kjent for å spille med en flott klang, var det et fåtall av dens studenter som greide å etterlikne den selv etter år med undervisning. Görtz konkluderte med at det mangler en måte å formidle kunnskapen på, og startet å utvikle sin egen metode. Den arbeidet hun fram etter å ha studert klavertekniske tradisjoner gjennom historien og menneskets bevegelsesformer blant annet gjennom Feldenkrais. For å skape konkrete øvelser har hun blant annet samarbeidet med fysioterapeuten Sigrid Reinard.

3.2 Presentasjon av Tina Margareta Nilssen

Tina Margareta Nilssen ble født i 1977 i Bern, Sveits. Hun vokste opp i Trondheim. Etter studier ved Musikkonservatoriet (NTNU) og Barratt Due Musikk institutt, avla hun eksamen i utøvende hovedfag ved Norges Musikkhøgskole. I denne forbindelse reiste hun til Berlin som utvekslingsstudent ved Universität der Künste, hvor hun studerte hos prof. Heide Görtz. Foruten de faste lærerne hennes; prof. Jens Harald Bratlie, prof. Jiri Hlinka og Jørgen Larsen, har Nilssen også tatt timer med andre kjente pianister som Leif Ove Andsnes, prof. Liv Glaser, Håvard Gimse, Sveinung Bjelland, Jean Bernard Pommier og prof. Einar Steen-Nøkleberg.

I tillegg til de musikalske studiene, har Nilssen utdannet seg til muskelterapeut ved Axelsons Body Work School og Yogainstruktør ved Nordiska Yogainstitutet i Stockholm/India. Dette for å forstå mer av menneskets anatomi og kunne følge opp studenter med fysiske og tekniske hindringer.

Nilssen driver solo og kammermusikalsk virksomhet, og har hatt konserter i en rekke europeiske land samt i USA. Med Dena Piano Duo har hun gitt ut to cd'er med samtlige verker av Grieg og Mozart for to klaverer. I 2010 mottok hun Statens Kunstnerstipend, som er et 2-årig arbeidsstipend for yngre, nyetablerte kunstnere. Tina Margareta Nilssen er aktiv som foredragsholder, og hun er jevnlig engasjert som

lærer ved institusjoner som NTNU Institutt for musikk i Trondheim, Musikkonservatoriet i Tromsø og Norges Musikkhøgskole. De siste årene har hun holdt kurs i Görtzmetoden for studenter og profesjonelle musikere.

3.3 Tankegangen bak Görtzmetoden

”Saying that we play the piano with our fingers is like saying that we run with our feet”²⁶

Görtzmetoden tar utgangspunkt i kroppens utviklingslære og den autonome neurologiske programmeringen mennesket er født med. Metoden er basert på anatomisk kunnskap. I tillegg til å trene opp studenten til naturlig muskelbruk, lærer man å overføre denne erfaringen direkte til instrumentet. Riktig bruk av kroppen kan være helt avgjørende for at en musiker skal kunne utføre det han/hun ønsker på instrumentet. Dårlig muskelbruk kan hindre musikeren i å uttrykke seg slik man ønsker og har potensial til. Görtzmetoden hjelper musikeren til å forstå hvilke muskler som faktisk skal brukes når man spiller, og hvilke muskler som kan slippes. På den måten blir kroppen mer funksjonell, og man kan bruke spenning, avslapning og tyngde for å skape klangen man til en hver tid ønsker.

En baby har et innebygd program i hjernen som gjør at barnet vet hvordan det skal lære å snu seg fra mage til rygg, reise seg opp, gripe og så videre. Dette selvstyrende programmet trenger ingen ytre påvirkning for å tre i kraft. Det lagres i hjernen for resten av livet, men de aller fleste vil likevel ikke utnytte det maksimalt. Mange mennesker vil gjennom årene utvikle ubevisste og uhensiktsmessige vaner, og glemmer sakte men sikkert den anatomisk grunnleggende måten å bruke musklene på. Kroppen er utrolig tilpasningsdyktig, men den stoler på menneskets intelligens. Kroppen sier fra dersom man gjør en bevegelse som ikke er anatomisk korrekt, men dersom man fortsetter å gjøre samme bevegelse over tid vil kroppen slutte å si fra at bevegelsen er forbundet med noe unaturlig. Gjennom øvelse over tid er det imidlertid mulig å trene opp igjen det korrekte muskelsamspillet. Læringsprosessen foregår i stadier som bygger på det foregående, akkurat som hos et barn.

²⁶ Mark, Thomas: *What every pianist needs to know about the body* s.3

I Görtzmetoden blir studenten presentert for fysiske øvelser som gir en konkret erfaring av hvordan det skal kjennes når kroppen arbeider riktig. De verbale forklaringene brukes kun som supplement til øvelsene. Den teoretiske delen er veldig viktig for å skjønne hvordan kroppen er bygget opp, men har liten egenverdi hvis ikke musikeren kan bruke kunnskapen i praksis.

Videre presenterer jeg den anatomiske teorien som ligger til grunn for øvelsene, deretter hvordan øvelsen skal utføres i praksis. Noen øvelser vil imidlertid være oppbyggende på flere måter, og ikke bare gjennom teoriene som står i øvelsens avsnitt.

3.4 Fraskyv og kraftoverføring med underlaget som referansepunkt

Mennesket har tre typer muskulatur, og den eneste av disse som kan kontrolleres bevisst er *tverrstripet muskulatur/ skjellettmuskulatur*. Det er denne vi konsentrerer oss om her.

Det finnes to typer muskelarbeid:

- *Statisk (isometrisk) muskelarbeid*. Gjennom statisk muskelarbeid utvikler muskelen kraft uten at muskelens lengde forandrer seg. Muskelen holder og stabiliserer kroppsdelene.
- *Dynamisk muskelarbeid*. I dynamisk muskelarbeid utvikler muskelen kraft og trekker seg sammen eller blir strukket. Dynamisk muskelarbeid deler vi inn i konsentrisk og eksentrisk.

Kroppens dype muskulatur (kjernemuskulatur), som ligger nært skjelettet, har en cellestruktur som gjør at den kan holde ut arbeid i mange timer. Kroppens overfladiske muskulatur egner seg best til dynamisk muskelarbeid. Dersom man utsetter den overfladiske muskulaturen for statisk muskelarbeid som den ikke er beregnet til, blir kapillærene hindret i å levere normalt med blod. Det skapes da et surt miljø i cellen, og avfallsstoffene blir ikke fraktet ut. Statisk muskelarbeid over tid må derfor motvirkes for å forhindre skader. Senebetennelse er ofte et resultat av statisk muskelarbeid.

Det å øve på et instrument mange timer daglig, medfører ofte statisk muskelarbeid. For en fiolinist kan det være å stå oppreist eller holde fiolinen oppe, for en pianist kan

det være å sitte oppreist eller spille lange oktavpassasjer. Hvis man bruker kjernemuskulaturen, er kroppen i stand til å tåle disse anstrengelsene. For å få en fysisk bevissthet om muskelsystemene, trene dem opp til riktig aktiveringsrekkefølge og bygge opp den dype muskulaturen, kan man bruke underlaget som referansepunkt. Det harde underlaget blir brukt aktivt til å motvirke tyngdekraften og finne stabilitet. Noe av det mest sentrale i Görtzmetoden er nettopp å trene opp den spesielle muskelbruken man får ved å bruke kontakten med underlaget. De neste fire øvelsene kan se ut som om de har liten betydning for en pianist, men de er noen av de viktigste øvelsene for å kunne bruke Görtzmetoden ved instrumentet. Øvelse 1 og 2 er opprinnelig fra Feldenkrais.

Øvelse 1: Kontakt med underlaget – snu fra rygg til mage

Denne øvelsen går ut på å snu seg på gulvet som et spedbarn gjør. Ligg rett ut på ryggen på gulvet. Press så bakhodet ned mot gulvet. Presser man hardt nok uten at haken går alt for mye opp, vil brystkassen automatisk reise og strekke seg opp som en konsekvens av at hodet presser mot underlaget. Fortsett å presse hodet mot gulvet samtidig som du bruker forbindelsen mellom hodet og brystkassen til å vri kroppen sakte rundt. Brystkassen skal lede bevegelsen. Bruk gulvet aktivt ved å presse mot berøringspunktet som er bakhodet, eventuelt skulderblad hvis nødvendig.

Når man bruker kjernemuskulaturen til å utføre øvelsen korrekt, kjennes dette veldig tungt og uvant. Det viktigste poenget med øvelsen er at man skal presse *ned* mot underlaget, i stedet for å løfte opp og vri kroppen rundt (som de fleste voksne gjør hver dag).

Øvelse 2: Kontakt med underlaget – snu fra mage til rygg



Bilde 2: Snu fra mage til rygg. Foto: C. Halvorsen (privat)

Ligg på magen på gulvet. Ha hendene ned langs siden. Løft hodet som et spedbarn gjør når det er nysgjerrig og vil se på noe. Løft hodet så langt opp som mulig. Hvis man fortsetter å løfte, vil hoften til slutt være det eneste som berører gulvet. Bruk så gulvet til å skyve fra med hoften, og vri kroppen rolig rundt til du ligger på rygg. Som i øvelse 1, er det viktigste prinsippet å bruke underlaget til å skyve opp og rundt.

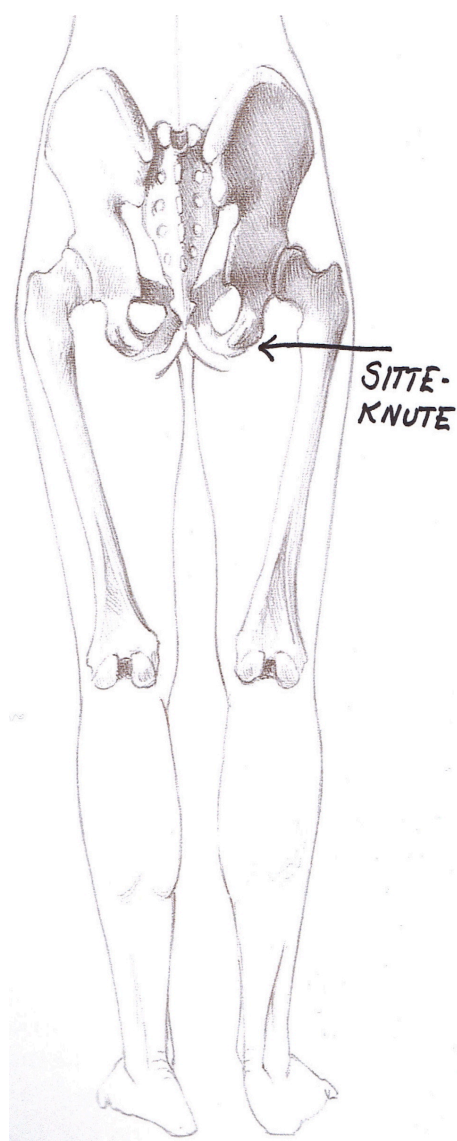
Øvelse 3: Kontakt med underlaget – kryp framover på albue



Bilde 3: Kryp på albue. Foto: C. Halvorsen (privat)

Ligg på magen på gulvet. Bøy albue og legg dem parallelt under brystet, slik at kroppens vekt hviler på dem. Løft hodet for å se rett fram. Bør høyre albue ned i gulvet. Kjenn at det dannes en forbindelse fra underlaget som skaper en oppreisende strekk i halsen oppover. Skyv deg fram ved hjelp av albuen. Gjør det samme med venstre albue, slik at kroppen kryper sakte framover ved å bruke kontakten mellom albue og gulv.

Øvelse 4: Kontakt med underlaget – bruke sitteknutene aktivt



Denne øvelsen er svært godt egnet ved pianoet. Sitt på en stol eller pianokrakk, gjerne en med hard overflate. Legg hendene under rumpen, slik at du sitter på hendene. Du vil kjenne to bein som stikker ganske tydelig ut. Disse er nederste del av bekkenet, og de kalles sitteknuter. Hvis du bøyer deg framover med strak rygg, vil du miste kontakten med sitteknutene og i stedet kjenne vekten på låret. Hvis du lener deg langt tilbake vil du også miste kontakten med sitteknutene, og få kroppens vekt på rumpen. Som en hovedregel, er det anatomisk mest hensiktsmessig å sitte slik at man kjenner sitteknutene tydelig. Da er ryggraden oppreist og i riktig posisjon. For å få fysisk erfaring med sitteknutene, kan man skyve det høyre kneet sakte rett frem, slik at høyre sitteknute bores ned i stolen. Gjør det samme med venstre kne. Da går høyre kne tilbake, og venstre sitteknute bores mot stolen. Slik kan man sitte og veksle mellom hvilken sitteknute som bærer vekten mot underlaget, selv når man spiller. Det fører automatisk til bedre kontakt med underlaget, i og med at man presser seg ned mot stolen gjennom sitteknuten.

Bilde 4: Sitteknuter
Foto fra *Anatomisk Tegnerlære*²⁷

²⁷ Szunyoghy, Andreàs/Fehèr, György: *Anatomisk tegnerlære* s.30

La meg forklare dette på en annen måte: Hvis en student sitter delvis krumbøyd på pianokrakken og får beskjed av læreren om å rette seg opp, vil studenten raskt reise opp overkroppen til en stilling som *ser* bedre ut. Det studenten egentlig gjør, er å heise opp kroppen ovenfra, som om man løftes opp. Dermed bruker man ytre muskulatur, og vil sannsynligvis ikke få en følelse av å sitte bedre. Hvis studenten i stedet hadde brukt sitteknutene til å bore seg ned i underlaget, ville kroppen som en konsekvens av dette reist seg opp. Da aktiveres kroppens dype oppreisende muskulatur, og sittestillingen vil følgelig kjennes mye bedre.

En annen viktig faktor som taler for å bruke underlaget å hente kraft fra, er konsekvensen det gir for leddene. Når musklene arbeider nedover, vil leddene få litt mer plass og kan åpne seg opp. Bruker man sitteknutene som illustrert ovenfor, vil ryggstølen bli forlenget, da det blir litt mer plass mellom hver ryggvirvel. Med mindre man har spenninger som hindrer, skjer denne forlengelsen og sammentrekningen vanligvis mange ganger i løpet av dagen. Dette registreres av det *propriosptive nervesystemet*, som er nødvendig for at kroppen holder balansen. Først når denne mekanismen fungerer, kan pianistens skuldre og armer arbeide helt fritt samtidig som de ikke føler seg isolert fra resten av kroppen.

Selv om man mestrer øvelse 1-4, er det ingen automatikk i at man greier å overføre dette til pianoet umiddelbart. Kroppen må få tid til å forstå grunnlaget for kraftoverføringen, og man må bygge opp håndmuskulaturen før man kan utføre bevegelsene med finmotorikken i hånden. Imidlertid har det vist seg svært effektivt for hele armens funksjon når kontakten med sitteknutene oppstår, og man kan kjenne armens vekt tydeligere. Med dette som utgangspunkt vil man kunne merke at fingrene «tar over jobben» med å trykke ned tangentene i større grad. Prinsippet for fingrene blir her det samme som i de første fire øvelsene. Først bevegelse fingeren mot tangenten og presser denne ned. Armen skal være helt slapp, det er bare fingeren som skal arbeide. Når man presser en finger hardt (men rolig) ned i underlaget, vil hånden automatisk reise seg opp. Det viktigste er å fortsette fingerens bevegelse nedover som om underlaget ikke er der. Man skal altså ikke løfte hånden opp til riktig posisjon, man skal kun tenke på å presse ned mot underlaget. Da vil kraften gå gjennom alle leddene i fingeren og inn i M.C.I.P.- leddet (se illustrasjon s. 26) slik at det stikker litt ekstra ut. Deretter skjer det en kjedereaksjon slik at kraften fortsetter gjennom leddene

i underarm, overarm og inn i skulderbladet. Skulderbladet får samme funksjon som gulvet har i de forrige øvelsene, nemlig å være et motpunkt man kan hente kraft fra. Denne måten å bruke tangenten til å hente kraft fra, er også avgjørende for å bruke mellomhåndsmusklene (Dorsal/Palmar interosseous) riktig, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 3.6.



Bilde 5 : Håndledd
Foto: C.Halvorsen (privat)



Bilde 6: Håndledd

Dersom håndleddet holdes høyt, som bilde 6, vil det ikke være mulig å få en oppreisning i hånden som skaper den kjedereaksjonen man ønsker. Dette på grunn av håndens manglende stabilitet i denne stillingen. Derfor er håndleddets posisjon viktig for å få muskelsamspillet til å fungere, som i bilde 5. Det er viktig å påpeke at håndleddets stilling er en konsekvens av riktig muskelbruk, og ikke av å presse det ned til en bestemt stilling ytre sett.

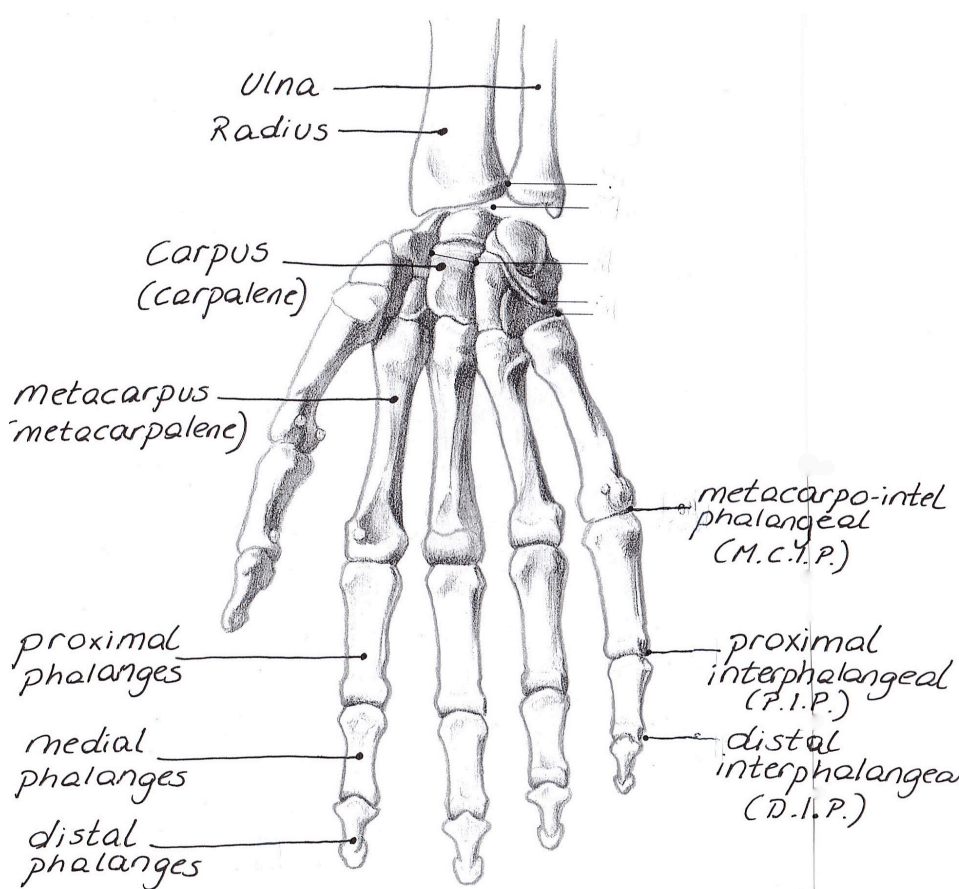


Bilde 7- 9: Håndledd. Foto: C. Halvorsen (privat)

En annen måte å finne den beste utgangsstillingen for håndleddet, er å knytte hånden sammen som i illustrasjonen over (bilde 7). Stram så hardt som mulig, og kjenn at fingertuppene borer seg inn i hånden. Dersom man fortsetter å stramme fingrene, men bøyer håndleddet oppover (bilde 8), vil man kjenne at mye av følelsen av kraft i fingertuppene forsvinner. Det samme skjer når man bøyer håndleddet nedover (bilde 9). Man har fremdeles spenning i fingrene, men følelsen er svekket i fingertuppene.

Kraftoverføring fra arm til fingre vil derfor være svært vanskelig i posisjonene på bilde 8 og 9. Siden pianospilling handler om kraftoverføring og fingertuppene er pianistens redskap, vil det være mest hensiktsmessig å ha håndleddet i best mulig posisjon for å klare å overføre kraften. Når denne utgangsposisjonen er mestret, kan den varieres i forhold til hva som skal utføres ved klaveret. For eksempel i store grep, fingerspill eller akkorder. Slik kan man oppnå forskjellige klangfarger etter hva man ønsker å høre.

3.5 Oppbygning av muskler og ledd i hånden



Bilde 10: Håndens oppbygning. Foto fra Anatomisk Tegnelære²⁸. Tekst: C. Halvorsen

Det finnes ingen muskler i selve fingrene. Man har sener som strekker seg fra D.I.P.- og P.I.P.-leddet til musklene i underarmen, og gjør det mulig å strekke og bøye fingrene. Fingrene er derfor avhengig av at håndens muskler er tilstrekkelig bygget opp for å kunne arbeide mest mulig hensiktsmessig. 4. finger (ringfinger) er forskjellig

²⁸ Szunyogy, Andreàs/Fehèr, György: *Anatomisk tegnelære*

fra resten av fingrene. Den har ingen sener ved roten av metacarpalene. Derfor er den spesielt avhengig av håndmuskulaturen for optimal bevegelse. De musklene man trenger for å ha en sterk og godt oppbygd hånd, er i hovedsak:

- Hypothenar-musklene (Flexor digiti minimi brevis, Abductor digiti minimi, Opponens digiti minimi), som ligger utenfor metacarpalene ved lillefingeren.
- Thenar-musklene (Opponens pollicis, Abductor pollicis brevis, Adductor pollicis, Flexor pollicis brevis), som ligger utenfor metacarpalene ved tommelen.
- Lumbrical-musklene, som ligger rundt metacarpalene.
- Dorsal/palmer Interosseous-musklene, som ligger inni håndflaten rundt metacarpalene.

Lumbrical-musklene og Dorsal/Palmar interosseous er ofte underutviklet hos pianister. Disse musklene hjelper M.C.I.P.- leddet, som må fungere godt dersom man skal kunne bygge opp en sterk og såkalt tredimensjonal hånd. Det er også svært viktig å ha støtte i carpalene, hvilket fører til god kraftoverføring. Dersom M.C.I.P.- leddet og håndleddsmusklene som fester i carpalene er dysfunksjonelle, fører det vanligvis til at bøyerene i P.I.P.-leddet tar over jobben i stedet. Dette gir en flat hånd hvor P.I.P.-leddet holdes uforholdsmessig høyt.

For å kunne trykke ned en tangent, må man nødvendigvis bruke kraft fra et eller annen sted i kroppen. Dersom håndmuskulaturen ikke har den nødvendige styrken, vil man hente kraften fra andre deler av kroppen. Hvis man studerer pianister, særlig unge eller studenter, vil man ofte se at de gjør mange ”unødvendige” bevegelser med skuldre, rygg eller hode som kompensasjon for at håndmuskulaturen er for svak. Det har imidlertid ingen hensikt i å be dem slappe av i skuldrene dersom de ikke vet hvor kraften kan hentes fra i stedet. Når håndmuskulaturen er sterk nok til å mestre det som skal spilles, har de unødvendige bevegelsene en tendens til å forsvinne av seg selv. Dersom man ber en pianist med underutviklet håndmuskulatur om å ”slappe av”, vil studenten nesten alltid velge å slappe av i musklene som er for svake, nemlig musklene rundt M.C.I.P.- leddet og Hypothenar/Thenar-musklene. Dette kan være til stor hinder for å utvikle kraft og klang, da det er nettopp disse musklene man trenger for å skape en kontrollert, kraftfull og sunn bevegelse.

Øvelse 5 – Styrke hånden – flaskeøvelsen (utviklet av Tina Nilssen)

Til denne øvelsen trenger man en flaske og annen person til å hjelpe. Sitt på en stol, hjelperen står oppreist. Grip rundt flasken som om du skal til å drikke fra den. Aktivér musklene i hånden, slik at grepet er fast. Dytt karpalene framover, slik at hånden kan bruke mye kraft. Hjelperen tar nå tak i toppen av flasken mens du holder i flasken som før. Nå skal hjelperen bevege flasken rolig opp, ned, fram og tilbake og styre bevegelsene, samtidig som du lar deg styre. Grepet rundt flasken må være stramt nok til å holde fast, samtidig som armen og skulderen må være avslappet for å kunne følge bevegelsene. Slik trener man opp et av de viktigste prinsippene innen pianospill, nemlig at håndmuskulaturen arbeider mens armer og skuldre slapper av.

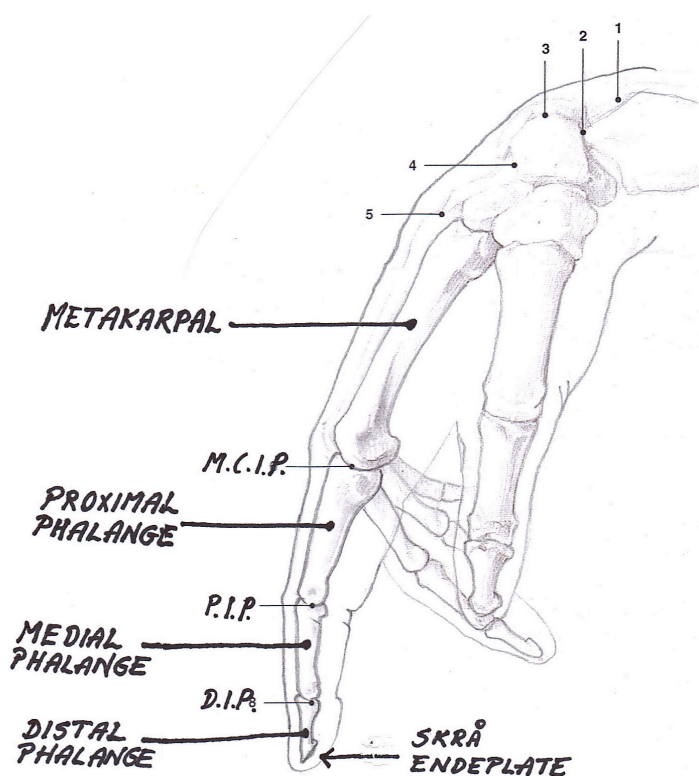
Øvelse 6 – Bevissthet på håndmuskulatur – samlede fingre

Denne øvelsen er opprinnelig fra Feldenkrais. Den skal bevisstgjøre Dorsal/Palmar Interosseous og Lumbrical-musklene. Legg alle fingertupper sammen med tommelfingertuppen, som om du skal gripe en liten nål med alle fingrene samtidig. Sett fingertuppene på en bordplate i et fast grep. Fingrene skal ligge på samme sted på bordet gjennom hele øvelsen, som om de er limt fast. Beveg håndleddet fram og tilbake og la armen følge naturlig med. Beveg også håndleddet i sirkelbevegelser. Det er viktig å bevare kraften i fingrene selv om armen er løs og ledig. Dette hjelper kroppen å forstå hvordan musklene i hånden kan jobbe samtidig som armen slapper av.

Øvelse 7 – Styrke hånden - oppbygning

Legg hånden og armen strak ut på bordet. Spre fingrene, og ha dem helt strake. Skyv fingrene strake inn mot håndleddet, slik at MCIP-leddet løfter seg. Tommelen blir liggende på bordet. Strekk ut tommelen, og gjør den lang. Pass på at karpalene (og håndledd) berører bordet hele tiden slik at de skaper støtte. Slapp av i armen, men hold posisjonen i hånden. Løft så hånden opp fra bordet samtidig som du holder posisjonen. Snu hånden i luften, og sett albuen i bordet slik at armen står loddrett. Her er det viktig å beholde håndleddets posisjon som i starten av øvelsen. Hvis håndleddet blir for høyt, så kobler man ut håndmuskulaturen og strekker for mye på strekkersene. Da kan øvelsen være skadelig å utføre. Med riktig vinkel er den meget styrkende. Man trenger ikke å *holde* posisjonen statisk, men man kan bruke musklene for å jobbe i den stillingen.

3.6 Fingerens stilling mot tangenten



Bilde 11: Tverrsnitt av hånden hengende i loddrett stilling.
Foto fra Anatomisk Tegnerlære²⁹. Tekst: C.Halvorsen.

Som man ser på bildet, består fingeren av tre knokler;

Distal phalange

Medial phalange

Proximal phalange



Bilde 12: Bøyd fingertupp



Bilde 13: Utstrakt fingertupp

²⁹ Szunyoghy, Andreàs/Fehèr, György *Anatomisk tegnelære* s.92

Distal phalange har en skrå endeplate ytterst på fingertuppen. Når man spiller piano, så er selvfølgelig distal phalange punktet på kroppen som treffer tangenten. Hvis man har fingeren veldig bøyd, som i bilde nr 12, vil man bare treffe en liten del av den skrå endeplaten på distal phalange. Hvis man strekker ut fingeren, som i bilde nr 13, vil man treffe en mye større del av denne endeplaten. Dermed blir anslaget mer stabilt, i og med at treffpunktet fra tangenten til den konkrete harde platen er større. Dette gjelder i hovedsak pekefinger, ringfinger og langfinger.

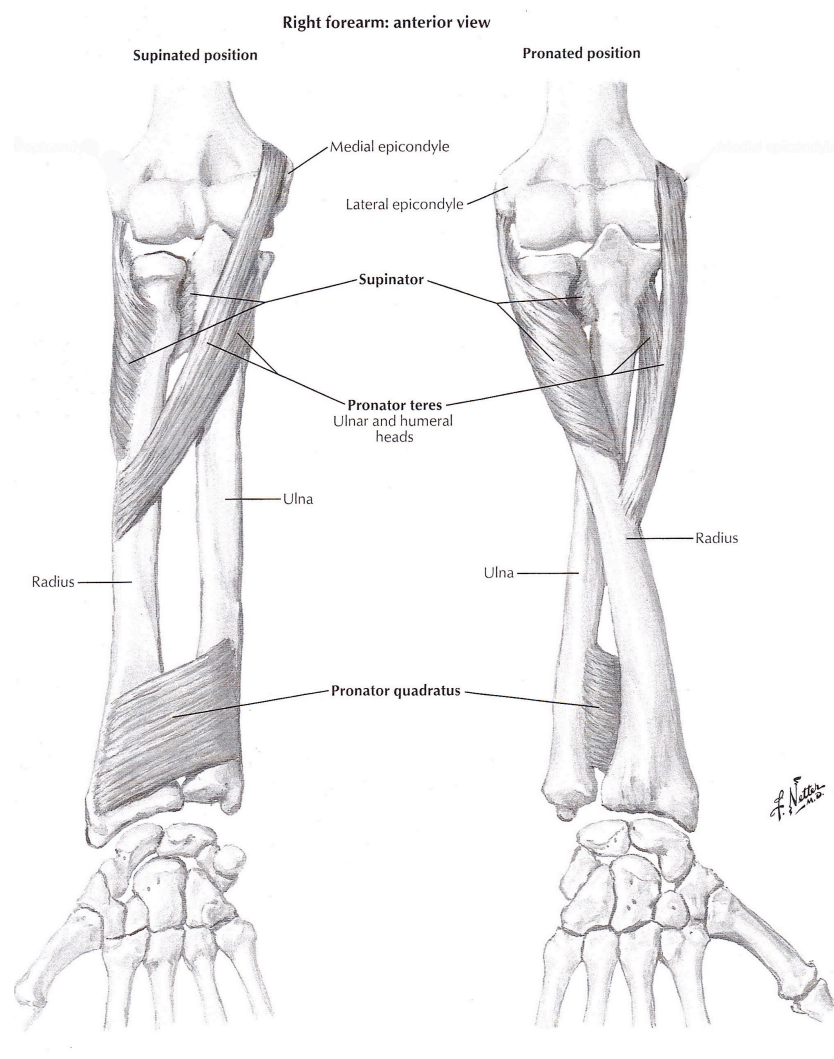
I noen musikkstykker vil det være naturlig å bevege fingeren mot pianoet mer som i bilde nr 12, og i andre komposisjoner kan man legge fingeren enda mer flat enn i bilde nr 13 for å skape en annen klang. Bilde nr 13 vil likevel være utgangspunktet for *denne* hånden, og i denne stillingen vil man få mest støtte til å bygge opp hånden av håndmuskulaturen.

Øvelse 8: føle fingertuppen:

Dette er en enkel sensomotorisk øvelse som får musikeren til å bruke og føle fingertuppen på en hensiktsmessig måte, noe som er spesielt viktig for pianister. Den kan utføres sittende eller stående, her er den demonstrert sittende for en pianist.

I starten trener man opp hver hånd for seg. Legg høyre hånd på høyre kne. Grip hardt rundt kneet med fingertuppene. Massèr kneet, slik at fingrene virkelig blir brukt. Pass på at arm og skulder er slapp, det er bare fingrene som skal brukes. Ta så pekefingeren på høyre hånd og press den mot kneskålen. Fingerens endeplate skal treffe beinet på kneskålen. Føl hvordan det kjennes når de to beinene møtes, og hvor mye kraft som finnes i treffpunktet. Husk å bruke håndens oppreisende muskulatur idet fingeren treffer kneskålen. Legg nå pekefingeren på en av pianoets tangenter, og press dypt ned på samme måte som mot kneet. Tangenten vil ikke bli *slått* mot bunnen, men vil presses nedover med en veldig kontrollert bevegelse. Det er viktig å kjenne forbindelsen fra endestykket i fingeren, gjennom armen og helt inn i skulderbladet. På denne måten bruker man oppreisende muskulatur i hånden, og er svært bevisst på hvilken del av fingeren (endeplate) som skal starte hele bevegelsen.

3.7 Pronasjon og supinasjon



Bilde 14: Illustrasjon av armen. Foto fra Atlas of Human Anatomy³⁰

Hvis man legger hendene på pianoet som når man spiller, er armene i pronasjonsstilling. Knoklene i underarmen, radius og ulna er krysset (se armen til høyre på bildet). Hvis man snur hendene på pianoet slik at håndflatene peker oppover, er hendene i supinasjonsstilling (se armen til venstre på bildet). Radius og ulna ligger nå parallelt. Supinasjon er den anatomiske grunnstillingen. Det er musklene i underarmen og overarmen som gjør det mulig å bevege armen i disse stillingene. Pronasjon styres av pronator teres og pronator quadratus-musklene. Dette er armens dypeste muskler som er ment for å jobbe statisk.

³⁰ Netter, Frank H; *Atlas of Human Anatomy* s. 428



Bilde 15: Dårlig pronasjon



Bilde 16: Bedre pronasjon

Dersom pronasjonen hos en pianist er underutviklet (se illustrasjon 15), er det ikke mulig å bruke håndens muskler på lillefingersiden (hypothetar-musklene) på en hensiktsmessig måte. Yttersiden i hånden blir ofte veldig svak. Dette går ut over både ringfingeren og lillefingeren som ikke fungerer optimalt, i og med at de ikke har noen muskler som hjelper til å bygge dem opp til oppreist stilling. I slike tilfeller har pianisten en tendens til å presse ned disse fingrene med hele armen. En annen konsekvens ved dårlig pronasjon, er at man ofte beveger albuen ut og bort fra kroppen for å hjelpe de ytterste fingrene. Denne stillingen gjør at biceps, deltoideus og brystmusklene jobber unødig mye, og disse musklene er ikke beregnet for statisk arbeid. Ved dårlig utviklet pronasjon mister man også noe av forbindelsen til skulderbladet, hvilket gjør at man ikke kan bruke skulderen som referansepunkt (se kapittel 3.4).

En god pronasjon innebærer blant annet at man får en mer aktiv triceps og utoverrotasjon i skulderleddet uten at albuen beveger seg utover. Dermed kan hele armen henge fritt rett ned med optimal tyngde. Når man spiller piano, skal underarmen ideelt sett være så pronert at man aldri trenger å bevege albuen utover for å hjelpe fingrene.

Øvelse 9 – Pronasjon

Utgangspunktet er det samme som i øvelse 7. Legg hånden og armen strak ut på bordet. Spre fingrene, og ha dem helt strake. Skyv fingrene strake inn i retning håndleddet, slik at MCIP-leddet løfter seg men fingertuppene beholder kontakten med bordplaten. Strekk ut tommelen. Pass på at håndrotknokene (håndledd) berører bordet hele tiden slik at de skaper støtte. Slapp av i armen, men hold posisjonen i hånden. Løft så hånden opp fra bordet samtidig som du holder posisjonen. Gjør tommelen så

lang som mulig ved å strekke den framover mot de andre fingrene. Dersom dette gjøres riktig, vil man kjenne at pronator quadratus-musklene arbeider. Strekk tommelen så langt fram som mulig og bruk den aktivt til å gå dypere inn i pronasjonsstillingen, men husk å holde albuen inntil kroppen.

4. Drøfting av Görtzøvelsenes betydning for klang

Her vil jeg prøve å gjøre rede for hvorfor jeg mener at Görtzmetoden kan se ut til å endre klangen til det bedre. Som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven, finnes det ikke vitenskapelige målinger som kan bevise dette. Jeg vil derfor være forsiktig med konklusjoner, men heller prøve å antyde hva som kan være årsaken til klanglig bedring på bakgrunn av de teoretiske fakta som er presentert tidligere i oppgaven.

4.1 Fraskyv og klang

Et av målene med å beherske fraskyvteknikken, er å kunne overføre den til fingeren som kan bruke tangenten som referansepunkt. Dersom man kan bruke selve punktet hvor tangentens vekt overføres til hammeren, vil man alltid vite nøyaktig når hammeren treffer strengen. Dette fordi fingerens bevegelse starter her. Dermed er grunnlaget for en jevn klang til stede. I motsatt fall kan man for eksempel trykke ned tangenten med en finger som kommer fra luften, gjerne en centimeter over tangenten. Da har man dårligere forutsetning for å beregne når fingeren treffer punktet hvor tangenten overfører vekt til hammeren, og man vil ha betraktelig mindre kontroll på anslaget.

Med fraskyv fra tangentens bunn har man bedre kontakt med punktet hvor hammeren slår. Kraftoverføringen vil enkelt kunne overføres gjennom kroppen til instrumentet. Dermed kan dette i seg selv tenkes å påvirke klangen til det bedre.

Når man bruker fraskyv i hver enkelt tone, vil fingeren reise seg opp fra tangenten nedenfra i stedet for å trykke den ned ovenfra. Å slå an en tangent ovenfra blir i pianoets verden forbundet med en sikker måte å skape hard klang på. Se for eksempel informant C sin uttalelse (s. 38): *”Man må bruke armens vekt og ikke kraft for å skape god klang”*. Man unngår å slå an en tangent ovenfra med ”kraft” ved å bruke fraskyv som grunnteknikk. Et anslag som starter fra dypet av tangenten, som for eksempel

med fraskyv, vil skape en fin tone som er god for øret. En slik tone vil også oppfattes som bærende uansett om den er svak eller sterk.

Det mest innlysende argumentet for at fraskyv med riktig muskelbruk kan hjelpe pianisten å skape god klang, er at man får en kropp som fungerer optimalt mens man spiller. Muskelbruken blir svært direkte i forhold til det den skal utføre ved instrumentet, da det fysiske går den mest økonomiske og korteste vei inn i instrumentet. Dersom pianisten har naturlig muskelbruk, kan man rette oppmerksomheten mot det man egentlig ønsker, nemlig tonekvalitet. Man kan fortsatt spille med god klang selv om man har dårlig muskelbruk og unødvendige spenninger i kroppen. Det er likevel en mulighet for at denne spenningen vil hindre de resterende musklene å utnytte sitt potensial, og dermed svekke kvaliteten på pianospillingen.

4.2 Håndens oppbygning i forhold til klang

For en dyktig klassisk pianist i dag, regnes det som en selvfølge at han/hun er i stand til å spille oktaver og store akkorder. Dersom man ikke har en god håndmuskulatur, vil man sannsynligvis ikke klare å skape kraften som trengs for å gjøre dette kontrollert. I stedet for å bruke håndens muskler, vil pianisten ofte ta i bruk armen. Bevegelsene vil dermed komme ovenfra, og skape en hardere klang.

Det er spesielt avgjørende for 4.finger (ringfinger) å ha en godt oppbygd håndmuskulatur for å arbeide optimalt. Dersom noen av håndens fingre er i stand til å gjøre det man ønsker på pianoet mens 4.finger (eller andre) fungerer dårligere, vil det svekke spillet til en pianist. Man er avhengig av hele hånden inkludert alle fingrene for å skape gode klang. Eksempler på dette kan være dersom man skal fremheve enkelte toner i en akkord eller spille passasjer basert på skala. I følge kriteriene for god klang skal hver enkelt tone skal være tilpasset musikken man spiller. Dermed kan håndmuskulatur i dette tilfellet har betydning for klang.

En fungerende hånd gir maksimal kontroll over tangenten. Når håndens riktige muskler er aktivert er det lett for utøveren å intuitivt beregne hastigheten på tangenten som trykkes ned, hvilket Ortmann³¹ påpekte at var viktig for klanglig kontroll.

³¹ Se kapittel 2.3.

4.3 Fingerens stilling og klang

Det viktigste argumentet for å spille med fingertuppens skrå endeplate parallelt med tangenten, er å skape optimal kraftoverføring samtidig som anslaget blir svært stabilt.

Kontaktflaten man har mot tangenten, er av stor betydning. Jo mykere kontaktflate man har, jo mykere blir anslaget. Dette kan sammenliknes med å spille slagverksinstrumenter med myke eller harde stikker, selv om mekanismen i pianoet reduserer forskjellene i stor grad. Det er velkjent blant pianister å bruke den bløtste delen av fingertuppen for å lage myk klang. Dersom man overdriver dette, og legger fingeren så flat at man får knekk i D.I.P.-leddet, vil det umuliggjøre en god kraftoverføring. Den skrå endeplate er det nærmeste man kommer å spille med fingerens bløte del uten å måtte lage knekk i ytterleddet. Derfor vil denne utgangsstillingen være den optimale for at selve fingeren kan skape myk og god klang.

Den skrå endeplaten kan man læres opp til å føle, slik at man vet nøyaktig når man benytter den i et anslag. Hvis pianisten har som vane å bruke denne vinkelrett på tangenten, vil også retningen mot tangenten bli den samme til en hver tid. I følge Ortmann³² har retning stor betydning for klangen, og det vil selvfølgelig være heldig hvis pianisten kan kontrollere retningen i så stor grad som mulig.

4.4 Pronasjon og supinasjon i forhold til klang

Dersom en pianist har dårlig pronasjon, vil man bruke armen til å presse ned ringfinger og lillefinger. Dermed vil man nødvendigvis få ulik klang fra de to ytterste fingrene enn fra resten av fingrene, i og med at man bruker armens muskler. Denne klangen er mindre kontrollert, da bevegelsen starter mye lengre fra tangenten enn dersom bevegelsen hadde startet i fingertuppen. Hvis man for eksempel skal spille en skala, vil man ha store utfordringer med å få den jevn hvis anslaget fra noen fingre kommer fra håndmuskulatur og noen anslag kommer fra armen. Hvis man derimot bruker samme muskelgrupper til å spille alle tonene, vil man ha større forutsetning for jevnhet. Jeg viser uttalelsen til Chopin tidligere i oppgaven³³ som framhever jevnhet i

³² Se kapittel 2.3.

³³ Se kapittel 1.1.

forbindelse med klang, Lillie H. Phillips utsagn³⁴ om at det er kombinasjonen av toner som gir nydelig klang, og kriteriet om at klangen i hver enkelt tone skal være tilpasset musikken og stilen man spiller.

5. Görtzmetoden i sammenligning med tradisjonell undervisning

Med *tradisjonell undervisning* mener jeg at pianisten har fått opplæring av flere pedagoger som har vært med på å forme dem som utøvere. De har tatt med seg det de mener er det beste fra hver pedagog, og siden brukt kunnskapen til å skape sine individuelle metoder for å utvikle og videreformidle viten om klang. Dermed underviser de deres eventuelle studenter gjennom en helhetlig metode, men alle bestanddelene i metoden kommer ikke nødvendigvis fra samme utgangspunkt eller filosofi. Denne måten å erverve eller videreføre kunnskap på, er svært vanlig innen musikkopplæring i Norge i dag.

De tre informantene hadde ingen kjennskap til Görtzmetoden. Her vil jeg gjengi de mest relevante svarene fra intervjuene, og drøfte disse opp mot Görtzmetoden.

5.1 God klang og mulige årsaker til forskjellig klang

Hva er god klang?

Pianist A: *Syngende tone*

Pianist B: *Klang som passer til stemningen i musikken man prøver å formidle.*

Pianist C: *Klang skal være vakkert. En tone som klirrer fint uansett styrkegrad. Når man får fram kjernetonen i klangen, slik at instrumentet og klangen lever.*

Tina Nilssen: *Anslag som gir lang, syngende tone. En tone som bærer uansett om den er svak eller sterk.*

Her kommer det fram at de tre intervjuede og Tina Nilssen bruker samme ordvalg i sin beskrivelse av god klang. De er også enig i at man hører forskjell på selve klangen dersom to personer spiller samme musikkstykket på samme instrument. I denne forbindelse er det også relevant å undersøke deres oppfatning av hvorfor forskjellen oppstår.

Hva er grunnen til at det er så store forskjeller i klangen hos pianister?

Pianist A: *Det har med tyngde, bruk av armene, hendene, fingrene, hvor avslappet man er, spillestil.*

³⁴ Se kapittel 2.2.

Pianist B: *Anslagsmåter og fysikk.*

Pianist C: *Det har med fysiologiske ting å gjøre. Hvordan man slår an hammeren.*

Tina Nilssen: *Den fysiske forutsetningen hos utøveren. Liten kropp, stor kropp, muskelbruk og så videre.*

Alle pianistene er enig i at det er fysiologiske forskjeller som skaper den direkte forskjellen i klangen. Informantene er bevisste på at kroppen er en enhet som fungerer sammen. De legger også vekt på at dette må trenes opp over tid, og at alle har fysiologisk mulighet til å lære å skape god klang. Idéen viser seg å være den samme hos alle fire pianistene rundt begge de nevnte spørsmålene. Jeg tolker dette som om man er enige i hvilken klang man ønsker å skape, og hvilke kriterier som påvirker dette. Det overordnede målet er dermed det samme uansett metode.

5.2 Fysiske komponenter som skaper god klang

Svarene på det neste spørsmålet har jeg valgt å dele i to, da det gjør drøftingen mer oversiktlig.

Hvilke fysiske komponenter må være tilstede for å skape god klang?

Pianist A: *Øret. Man må lytte på musikk og finne ut hva man liker. Deretter må man prøve å finne den klangen på pianoet. Man lærer dette ofte med herming etter læreren....*

Pianist B: *Øret....*

Pianist C: *Øret, slik at man kan høre forskjell.....*

Tina Nilssen: *Riktig spenning!*

Alle de tre anonyme informantene trekker først fram ”øret” som et av kroppens viktigste fysiske komponenter i arbeidet med å skape god klang. De vektlegger at man må lære å lytte samtidig som man spiller. Mitt inntrykk er at den allmenne pianoopplæringen innen klang starter nettopp med å lære å bruke øret. Pianisten må gjennom mye prøving og feiling for å finne den klangen man vil ha, og herming etter læreren er velbrukt metodikk. På den populære websiden pianoworld.com, diskuteres også denne problematikken. En pianist får her følgende svar på hvordan man kan skape myk klang:

*First of all: use your ears, and if you don't like what you hear, try something else, wait, arms, hands, but listen first!*³⁵

35

<http://www.pianoworld.com/forum/ubbthreads.php/topics/1451143/How%20to%20Produce%20a%20Warm%20Tone.html>

Dette er å sette saken på spissen, men det er fremdeles virkelighetsnært.

Innen Görtzmetoden regnes ikke øret som det aller viktigste for å lære seg å skape god klang. Nilssen poengterer at dersom man bruker fraskyvteknikken, vil klangen bli god. Riktig og hensiktsmessig muskelbruk er derfor de fysiske komponentene som må fungere først, og når man mestrer dette vil klangen komme automatisk. Øret har selvsagt også en viktig funksjon i klangerbeid, men dersom man ikke fysisk er i stand til å få fram den gode klangen på instrumentet, spiller det liten rolle om øret registrerer dette eller ikke. (Dette poengterer også pianist C). Det som faktisk skaper klangen er den fysiske spenningen. Øret kan først gjøre sin del av jobben dersom alt det andre fungerer, slik at man kan konsentrere seg fullt og helt om forestillingen av hvilken klang man vil skape.

Informantene nevner videre på samme spørsmål:

Pianist A: Andre viktige aspekter er sittestilling (rett i ryggen), avspenning og tyngde. Jo mer man slapper av jo større beherskelse av klang. Fingertuppene skal være runde og tunge. Man må være fleksibel i albuer og håndledd slik at man kan føle tyngden. Man må bygge opp sener og muskler, og kunne bruke dem fleksibelt.

Pianist B: Man må også jobbe opp følelsen for tangenten. Man trenger styrke i fingrene, bevissthet om vekt og tyngde og bevissthet om hvilke impulser man sender ut. Dessuten fungerer kroppen som en helhet, så alt må fungere sammen. Men så lenge det pianisten gjør fungerer for klang og teknikk, spiller det mindre rolle. Satt på spissen, så blir resultatet viktigere enn om skulderen er litt skeiv.

Pianist C: Det har også med kroppens apparat å gjøre; teknikk, en hånd som er fysisk god nok, fingertupper som er sterke nok, og alt annet som hører med i klaverteknisk arbeid. Det er en forutsetning for å lage god klang er at hånden er i orden. Dersom fingertuppen er ”død”, har man ingen muligheter for å lage god klang. Man må bruke armens vekt i stedet for kraft for å skape god klang.

Tina Nilssen: Når det fysiske er på plass, blir man ett med instrumentet. Instrumentet vil da adlyde den forestillingen man har om hvilken klang man ønsker å skape.

Pianist A vektlegger avspenning som en viktig faktor. ”Tung arm” og ”tunge fingertupper” er begrep som ofte brukes for å få studenten til å slappe av. Dersom man skal kjenne etter hvor tung armen kan være, er det en normal reaksjon å gjøre den helt slapp. Det kommer imidlertid utydelig fram fra pianist A om det er noen muskelgrupper som skal arbeide selv om andre slapper av. Dette blir ikke vektlagt i løpet av hele samtalen, bortsett fra setningen om at musklene og senene må bygges opp. Bevisstheten hos pianisten virker svært stor på avslapning, men liten på

muskelbruk. Innen Görtzmetoden er også et av de viktigste prinsippene å få musklene som ikke trenger å aktiveres til å slappe av. Det er alltid en grunn til at man spenner unødig, og ofte er dette et tegn på kompensasjon for at de riktige musklene ikke gjør jobben sin. Men i stedet for å legge vekt på avslapning, er fokuset heller å få de riktige muskelgruppene til å arbeide. Når de mest funksjonelle musklene styrer enhver bevegelse, vil kroppen føles avslappet.

Pianist B og C trekker fram styrke i fingrene/fingertuppene som et annet viktig fysisk komponent. I følge vitenskapelig anatomi har mennesket strengt tatt ingen styrke i selve fingrene, da alle musklene ligger i hånden. Jeg tolker dette som uheldig formulering, og regner med at det er *håndens* styrke pianistene mener. Det kan også være ment som et abstrakt begrep som fungerer til å forklare studenter hvordan de kan tenke for å oppnå målet på en enklest mulig måte. Pianist B understreker at så lenge utøveren skaper god klang, spiller det liten rolle om kroppen ikke ser ut til å fungere optimalt. I forhold til Görtzmetoden deler Pianist B dermed synet på at styrke skaper god klang. Nilssen kan være enig i at det er fullt mulig å skape god klang uten at kroppen fungerer optimalt, men i motsetning til Pianist B trekker hun fram at det på sikt vil være så mye kompensasjon og uhensiktsmessig muskelbruk at utøveren risikerer skader.

Pianist C virker generelt å være litt nærmere Görtzmetodens tankegang enn de to andre informantene. I tillegg til øret, er hovedtrekkene til pianist C det fysiske. Informanten legger stor vekt på at hånden må fungere optimalt. Det som jeg finner mest interessant, er måten pianist C snakker om armens vekt i stedet for kraft. Det blir poengtert at en god tone skapes nedenfra i tangenten, og ikke ovenfra luften. Gjennom ordlaget kan det virke som om informanten prøver å forklare teknikken som innen Görtzmetoden kalles fraskyv med tangenten som referansepunkt.

Gjennom spørsmålet om fysiske komponenter, ser man tydelig at veien til målet er forskjellig mellom de tre pianistene og Nilssen. Mens pianist A starter klanglig arbeid med øret og avslapning, begynner Nilssen med spenning. Pianist B vektlegger øret, og er villig til å overse fysisk bruk av kroppen som ikke virker optimal, mens Nilssen vil skape det fysiske utgangspunktet først.

Jeg poengterer at selv om informantene har nevnt noen fysiske komponenter før andre, betyr det ikke at det er disse som blir arbeidet med først. Jeg har imidlertid tolket hvor mye de har lagt vekt på de ulike fysiske komponentene gjennom samtalene, og stilt oppfølgingsspørsmål for å være sikker på at informasjonen ligger så tett opp til sannheten som mulig.

5.3 Konkrete øvelser som kan gi forbedret klang

Hvilke konkrete øvelser kan man bruke for å trene opp god klang?:

Pianist A: For egen del har det vært å bruke ørene til å høre seg fram. Anslagsøvelser, og bruke kroppen riktig fysisk sett. Ingen spenninger eller stive skuldre. Kroppen må være i balanse.

Pianist B: Skalaspill. Gjerne over hele instrumentet, både langsomt og hurtig i alle styrkegrader. Det er vanskelig å bare øve klang isolert, for alle de andre tingene må også være på plass. Det å tenke spesifikt på klang er bare pinking når resten av musikkens komponenter er på plass. Ut over dette, bruker jeg Hanonøvelsene og noen håndskrevne italienske teknikkøvelser fra min første lærer.

Pianist C: Tradisjonell klaverteknikk som går ut på å jobbe med klang ut fra forskjellige typer anslag. Arbeid med forskjellig artikulasjon, og lære øret å kjenne igjen klang ut fra de forskjellige anslagene. Arbeid med hvordan man forlater en tone, og legatospill.

Tina Nilssen: Omtrent hva som helst, bare man gjør det på riktig måte og er bevisst på det man gjør. Man kan for eksempel jobbe med pronosjon, fri pust, kraftoverføring, kontakt med skulderens dype stabilisatorer og så videre. Det trenger ikke begrenses til øvelser med instrumentet, så sant man forstår hensikten med øvelsene i forhold til klangarbeid.

Dette spørsmålet virket det som om Pianist A, B og C syntes var vanskelig å svare på. De la vekt på at man ikke i stor grad jobber med klang isolert sett, men at det er en del av hele klaverteknikken. Alle tekniske øvelsene som blir nevnt, er øvelser som foregår ved pianoet. Ingen av pianistene nevnte muligheten for å gjøre øvelser utenfor pianoet. Dette er svært ulikt Görtz sin oppfatning, som har skrevet følgende:

Sansingen og innføringsevnen i armene, skuldrene eller ryggen bør trenes adskilt fra instrumentet. I selve spillingen bør fokuset først og fremst være å føle fingeren mot instrumentet, skape den forestilte klangen og lage musikk med den.³⁶

Pianist A, B og C vektlegger å arbeide med klang direkte i stykket som skal spilles. Dermed har man ofte en klar mening om hvilken klang musikken krever, og man kan

³⁶ www.heidegoertz.com

forestille seg klangen før man prøver å få den ut gjennom instrumentet. Anslagsøvelser blir nevnt av alle, og det kan for meg tolkes som om de fremmer bevissthet om fingerens anslag, jevnhet og hurtighet for så høre hvordan det klinger. Informasjonen som kom fram gjennom dette siste spørsmålet, gjør at man ser tydelig forskjell på Görtzmetoden i forhold til tradisjonell undervisning. Pianist A, B og C har høy bevissthet innen klang, men metodene som blir brukt til å formidle kunnskap innen klang ser ikke ut til å gi studenten konkrete fysiske erfaringer om hvordan det skal føles ved fysiologisk hensiktsmessig spill. Derimot virker metodene å være basert på gjennomtenkte, muntlige og abstrakte formuleringer.

6. Görtzmetoden fra en kritisk vinkel

Det første spørsmålet man kan stille seg etter å ha blitt presentert for Görtzmetoden, er om det virkelig er nødvendig for en pianist å mestre disse øvelsene for å skape god klang og hensiktsmessig teknikk. Mange av øvelsene skal ikke engang utføres ved pianoet, så det kan virke som en omvei til målet. Disse argumentene er i høyeste grad relevante. Man kan med sikkerhet si seg enig i at ikke alle trenger å ta i bruk Görtzmetoden for å bli klanglig dyktige pianister. Noen pianister trenger ikke tenke på muskelbruk, da de intuitivt spiller anatomisk riktig. Andre kan mene at en verbal tilnærming til klang er tilfredstillende, og noen bruker andre metoder for å utvikle pianospillet sitt. For pianister som har tatt i bruk Görtzmetoden, ser de imidlertid på denne som en mulighet til å kunne mestre klangbehandling etter lang tid med prøving og feiling. Man trenger mange år og øvingstimer for å bli en dyktig pianist, og dersom øvelser selv utenfor instrumentet kan forenkle denne prosessen, vil det være vel anvendt tid. Et annet aspekt som er verd å nevne i denne sammenheng, er at i følge studier administrert av Texas Center for Music and Medicine har mellom 86 og 91 prosent av musikere og musikkpedagoger spillerelaterte plager³⁷. Dette kan blant annet tyde på at det er store mangler i kunnskapen om hvordan en musiker skal bruke kroppen riktig, eller at musikere ikke fokuserer på det fysiologiske i stor grad. Man kan stille seg spørsmål om prosentandelen hadde vært lavere dersom Görtzmetoden eller andre metoder som fremmer anatomisk kunnskap hadde vært integrert i instrumentalundervisningen i mye større grad enn det som er vanlig i dag.

³⁷ Artikkel i Musikk og Kultur: http://www.musikk-kultur.no/nyesider/artikkel_1.asp?id=976

Görtzmetoden kan se vanskelig og omfattende ut. Dersom man leser teoretiske forklaringer om metoden, er den ikke så enkel å forstå som den ville vært ved hjelp av praktisk læring. Ut over det, er metoden basert på fysisk erfaring som alle mennesker har eller har hatt som barn. Derfor er øvelsene enkle å mestre i praksis, men det vil ta tid å bygge opp de riktige mekanismene igjen dersom man har utviklet uhensiktsmessig bruk av kroppen.

Rent forskningsmessig kan det nok synes vel optimistisk å basere pianoteknikken sin på noe som bare én person har utviklet gjennom 40 år. I pianistisk sammenheng er 40 år lite. For at metoden skal være troverdig, bør den ha vært brukt av mange pianister og prøvd ut gjennom et tidsrom som tilsvarer flere generasjoner. Til en sammenligning, er det først de siste 20 årene at forskningen innen idretten i Norge³⁸ har begynt å fokusere på hvordan kraftoverføring påvirker utøveren. I 2010 ble det utgitt en serie med artikler av Mathias Lilleheim kalt ”Innenfra og utover – slett ikke bare kjernemuskulatur”, så kraftoverføring er et relativt nytt forskningsprosjekt i flere miljøer.

Det mangler vitenskapelig dokumentasjon på at Görtzmetoden virkelig fungerer. Den eneste dokumentasjonen ut over teoretiske fakta, finner man ved å lytte til hvordan Görtzpianister spiller. I oppgavens kapittel 2.1 – 2.3 har jeg drøftet hvilke oppfatninger som eksisterer omkring god klang og hvilke målbare parametere som finnes for å bestemme dette. God eller dårlig klang er foreløpig ikke målbart, og man er avhengig av det individuelle øret for å vurdere klang. Dermed finnes det ingen konkrete vitenskapelige bevis på at klangen blir bedre ved å bruke Görtzmetoden. Det vil være opp til hver enkelt pianist å bestemme hvordan de opplever at Görtzmetoden gir bedre klang.

Hvis Görtzmetoden fungerer så godt, hvorfor er den ikke mer utbredt? Ny informasjon om emner man er opptatt av pleier å spre seg raskt til både musikere og mennesker generelt. Det kan være mange grunner til dette. Kanskje er metoden rett og slett ikke god nok til at musikere ønsker å benytte seg av den. I så fall vil den dø ut på sikt. At metoden ikke er allmenn kjent, kan også ha med måten Heide Görtz arbeider

³⁸ www.olympiatoppen.no

på, og hennes ”manglende trang” til å profilere seg. Dersom hun hadde valgt å reise verden rundt for å presentere metoden sin, ville sannsynligvis flere kjent til den. Musikkmiljøet, spesielt innen piano, er et miljø preget av mange individualister og relativt lite samarbeid mellom pedagoger og pianister. Hver sitter på sin egen tue, og kan være mer interessert i å bruke kunnskapen de har brukt store deler av livet på å tilegne seg framfor å lære noe helt nytt. Samtidig står de eldre undervisningstradisjonene sterkt, og det er vanskelig å presentere nye metoder i et fag som er flere hundre år gammelt. Det som imidlertid er sikkert, er at kunnskapen om Görtzmetoden har spredd seg i løpet av de 5 årene som har gått siden Tina Margareta Nilssen avsluttet studiene i Berlin og startet å undervise i metoden i Norge. Det at hun har fått engasjement gjennom flere år blant noen av landets ledende universiteter og høyskoler innen musikk, nettopp for å undervise i fysiologi, kan tolkes som et tegn på dette.

7. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg presentert Görtzmetoden og dens fysiske øvelser. Jeg har drøftet hvorfor metoden ser ut til å endre klangen til det bedre. Jeg har også sett på forskjellene i tilnærmingen til å skape god klang mellom en pianist som baserer seg på Görtzmetoden og en pianist som ikke er kjent med metoden.

Görtzmetoden er en fysisk tilnærming til pianoteknikk og klangbehandling. Metoden er basert på anatomisk kunnskap. De konkrete fysiske øvelsene legger vekt på å trene opp studenten til naturlig muskelbruk som overføres til pianoet. Øvelsene foregår både utenom instrumentet og mens man spiller. Et av fellestrekkene ved øvelsene er å bruke underlaget for å aktivere oppreisende muskulatur, såkalt *fraskyv*, og å bruke musklene som til en hver tid er mest hensiktsmessig.

Pianister og musikere ser ut til å enes i oppfatningen om hva som er god klang, men rent vitenskapelig er det ikke mulig å måle klang isolert sett. Det eneste man vet sikkert, er betydningen av masse (vekt), hurtighet og retning i forhold til hvilken klang som kommer ut av pianoet. Man har dermed ikke noen vitenskapelig målbare bevis på at Görtzmetoden virkelig endrer klangen til det bedre. Dersom man studerer anatomisk teori og setter dette i sammenheng med det praktiske man har tilegnet seg gjennom pianoutøving, kan det se ut som at Görtzmetoden har enkelte prinsipper som kan hjelpe noen pianister å bedre klangen. Eksempler på dette er at man som grunnteknikk bruker punktet hvor tangenten overfører vekt til hammeren på pianoet som referansepunkt, og man vil derfor ha maksimal bevissthet på når hammeren treffer strengen. Ved å bruke *fraskyv* starter anslaget fra dypet av tangenten i stedet for ovenfra og ned, og de fleste pianister ser ut til å enes om at dette er en måte å skape god klang på. Hvis man utvikler pronasjon, unngår man å måtte bruke armens muskler for å trykke ned de to ytterste fingrene. Da kan alle tonene bli dannet fra samme muskelgruppe (i hånden), og dette kan gi en forutsetning for jevn klang. Dersom man i tillegg bruker den skrå endeplaten på fingertuppen som utgangspunkt for et anslag, ser det ut som at anslaget blir stabilt samtidig som man har god forutsetning for kraftoverføring. Når kroppen fungerer optimalt har pianisten ingen unødige spenninger i kroppen, og kan rette sin fulle oppmerksomhet mot tonekvaliteten.

Det finnes forskjeller i tilnærmingen til klang mellom de tre intervjuede pianistene som representerer tradisjonell undervisning og Görtzpianist Tina Nilssen. Det ser ut som om de enes i hva som skaper forskjellen mellom pianisters klang, da alle informantene trekker fram det fysiologiske aspektet. De er altså enig om målet og hva som påvirker prosessen dit. Innen tradisjonell undervisning kan det virke som om man vektlegger å trene opp øret for å lære å kjenne igjen god klang, mens man innen Görtzmetoden starter med å utvikle de fysiske muskelbruken som ved riktig bruk skal skape god klang ved instrumentet. Selv om de tre anonyme pianistene har høy bevissthet rundt klang, finner de det vanskelig å sette ord på hvilke øvelser som konkret kan bedre klangen. Ingen av dem trekker fram øvelser utenfor pianoet, men metodene deres ser ut til å være basert på gjennomtenkte, abstrakte formuleringer.

Man kan spørre seg om det er nødvendig å lære denne praktisk-anatomiske kunnskapen for å kunne utvikle god klang. Man kan se på metoden enten som en omvei eller som en mulighet til å forenkle den lange prosessen det er å bli en klanglig dyktig pianist.

Etter å ha studert Görtzmetoden grundig både teoretisk og i praksis, ser det for meg ut som om øvelsene virker svært hensiktsmessige i forhold til kroppens oppbygning. Det kan bety at metoden kan gi god innsikt i kunnskap om hvordan en musiker bør bruke kroppen på en mest mulig hensiktsmessig måte. Jeg tror også at Görtzmetoden kan bidra til klangutvikling hos noen musikere. Metoden kan fungere isolert, eller som et verdifullt tillegg til den abstrakte tilnærmingen til klang som blir brukt i tradisjonell pianoundervisning. Det finnes mange måter å utvikle god klang på, og jeg mener ikke at Görtzmetoden er den eneste. Men det er en måte.

Kilder:

- Benestad, Finn (1993) *Musikk og tanke*. Aschehoug forlag.
- Dalland, Olav (1993) *Metode og oppgaveskriving for studenter*. Universitetsforlaget i Oslo.
- Gerig, Reginald R. (2007) *Famous pianists and their technique* Indiana University Press.
- Giesecking, Walter/ Leimer, Karl (1972) *Piano Technique*. Dover Publications.
- Guettler, Knut (2002) *Om strengfysikk og bueteknikk – med sideblikk til forskning og formidling*. (Doktorgradsavhandling, forskning.no).
- Görtz, Heide (2006) *Schulung der Sinnesorgane Vernetzung von Sinnesinformationen*. (Mottatt fra Görtz personlig)
- Huber, David Miles/ Runstein, Robert (2005) *Moderen Recording Techniques*. Focal Press.
- Lhevinne, Josef (1994) *Klaverspillets grunnprinsipper*. Agder musikkonservatoriums publikasjoner nr 6.
- Lilleheim, Mathias (2010) *Innenfra og utover – Slett ikke bare kjernemuskulatur* (Artikkel fra Olympiatoppen.no)
- Mark, Thomas (2003) *What every pianist needs to know about the body*. GIA Publications. Inc.
- Myskja, Audun (1999) *Den musiske medisn*. Grøndahl og Dreyers forlag.
- Netter, Frank H. MD (2011) *Atlas of Human Anatomy*. Saunders.
- Neuhaus, Heinrich (1993) *The Art of Piano Playing*. Kahn and Averill.
- Pedersen, Susanne Clod (2002) *Klaverspil – Praktisk Vejledning til Øvelsesbrug*. Rosinante
- Philipp, Lillie H (1982) *Piano Technique*. Dover Publications
- Selle, Helene (2008) *Hvordan unngå belastningsskader som slagverker (slagtøyspiller)*. (Mottatt fra Tina Nilssen)
- Steen-Nøkleberg, Einar (1992) *Med Grieg på podiet*. Solum forlag.
- Szunyoghy, Andreàs/Fehèr, György (2006) *Anatomisk tegnelære*. Tandem Verlag.

Websider:

<http://www.timani.no/>

<http://www.heidegoertz.com/>

<http://forskning.no>

<http://musikk-kultur.no>

<http://olympiatoppen.no>