

Alla yrkesgrupper har nog en dold kunskap, bara känd av gruppens egna. Troligen har den utvecklats vid sidan om formell yrkeskunskap och -utbildningar och blir inte synlig om man inte tittar extra noga. Upprinnelsen till mina funderingar är en historia en arbetskamrat berättade. För att underlätta sitt arbete i en livsmedelsaffär – med att flytta stora golvfrysar – kom han på att lägga fläsksvålar under dem. Då kunde stora, tunga pjäser skjutas utan att repa golvet. En enkel lösning, men den fungerade.

Jag började fundera på sådana okända kunskaper i mitt eget yrke och fastnade för "anslaget". Hur ser vi musiker på det? Enkelt uttryckt: graden av känslighet i fingrarna mot tangenterna för att skapa levande musik ur pianot.

För att utveckla och bevara tonens kvalitet fordras av en pianist dagligt övande. Man måste ständigt återerövra sin kapacitet. Och just detta anslag går snabbt förlorat. Det är något av färskvara för en pianist, som vill hålla kvar sin känslighet. Pianistens tekniska nivå hör definitivt ihop med detta. Likheter med en idrottsman är slående; skillnaden ligger möjligen i att pianisten ofta verkar ofta högt upp i åldern, medan idrottsmannen går i pension rätt ung.

Att fortsätta fördjupa sig i bara pianots och pianistens värld skulle krympa ämnet ned till små detaljer och mer tillhöra forskarvärlden. I stället vill jag utvidga begreppet "anslag" som grundläggande för flera instrument. Då kan det bli synligt ur ett helt nytt perspektiv.

Jag har döpt resonemanget till "anslagets hierarki". Att det finns en första plats och en sista är i sig ingen uppspaltning i bäst eller sämst, utan en gradering av känsligheten och en utmaning för respektive instrument att kompensera denna. Om man alltså ger sig på att jämföra olika instruments känslighet (vilket jag anser anslag handlar om), så ser jag en tydlig skillnad instrumenten emellan.

Vad vi har att jämföra med, när en ton alstras i rent akustiska instrument är: luft, fysiskt slag mot en sträng och kontrollerad respektive okontrollerad rörelse i kontakt med en sträng.

Luften är ett oöverträffat vinnarverktyg i sammanhanget, såvida den inte är komprimerad. Närmast till hands ligger den mänskliga rösten. Luft och levande kropp ihop är den mest naturliga och organiska kombination vi känner. Inget kan jämföras med vår egen kropps förmåga att frambringa en sjungen ton, inget kan styras med sådan precision och känslighet, med själva kroppen som ett levande instrument. Luften som verktyg är också oöverträffbar, vad gäller känslighet i sång. Instrumentet kropp och luft är ett. Man kan inte gömma sig bakom instrumentet. Det hörs direkt om inte alla komponenter samverkar.

Sången är föredöme för de andra instrumenten i att försöka närma sig denna förmåga. Många tekniska och musikaliska knep måste då tas till för att kompensera denna brist.

ESSÄ. Om anslagetets hierarki

FINGERFÄRDIGHET. En dold kunskap inom musiken handlar om anslaget, det tryck som en musiker utsätter sitt instrument för och som spelar stor roll när levande musik skapas. Staffan Björklund-Jullander har rangordnat olika instruments känslighet.

Närmast bland instrument, som också arbetar med luft, men stelare och på andra plats, är blåsinstrumenten. Här är ju luftens betydelse lika viktig, men instrumentet är inte alltid en levande kropp utan dött material (med dött menar jag metallerna i bleckblåsinstrument, till skillnad mot trä- och bleckblås i känslighet är för omfattande att reda ut här, men faktum kvarstår att alla instrument, som använder luft från vår kropp in i ett dött material, innebär att separera och öka avståndet mellan den levande kroppen och elementen luft och instrument.

Luften blir alltså förbindelselänken från kroppen till instrumentet. Förmågan att styra lufttillförseln gör det möjligt att påverka tonen. Därmed kan instrumentet bevara en hög känslighet, dock en klar degradering av när hela kroppen är instrumentet.

Nästa steg blir att lämna luften, för att medvetet fjärma oss ännu mer från känsligheten. Beröringen mot strängar ligger då närmast, vilket ger en tredje plats åt gitarren eller harpan. Men här uppstår ett intressant problem. Verkligheten bryter sönder teorin. Rent fysiskt är ju handens direktkontakt med

en sträng närmare instrumentet än om vi placerar en stråke i handen, som i sin tur har kontakt med strängen. Handens direktkontakt borde möjliggöra en större känslighet, då avståndet är mindre än om vi använder en stråke, som ju förlänger avståndet.



Anslaget är viktigt inom musiken.

FOTO CHARLES SYKES

Gitarristen eller harpisten som slår an en sträng med fingrarna, har dock mindre möjlighet att påverka tonen. Så länge den vibrerar (mycket kort tid), hinner musikern påverka tonen ytterst lite. Därför blir jämförelsen med violinisten intressant, då denne kan hålla kvar tonen längre för att påverka den, och tonens känslighet blir större på violin än på gitarr och harpa, trots att avståndet från kroppen är längre. Men gitarren och harpan får behålla sin tredje plats på grund av direktkontakten med strängen.

Stråkinstrumentens beroende av en stråke som verktyg i arbetet med känsligheten ökar alltså avståndet mellan hand och sträng. I viss mån håller handen i ett dött material, så måste vi ändå betrakta stråken.

Eventuell möjlighet att prova andra material än tagel, och vad detta skulle innebära för känsligheten, kan jag bara lämna som en intressant fråga.

Avståndet till kroppen, vad gäller möjlighet att påverka känsligheten, ökar än

mer, när vi kommer till ett verktyg som slår på en sträng. Inte helt okontrollerat, men nästan. Här hamnar vi hos klaverinstrumenten, i första hand pianot med dess tomrum mellan klubba och sträng.

Känsligheten kan då uppnås genom tryck med varierande kraft och hastighet, men framför allt behöver vi nu fler toner för att uppnå full känslighet.

Vi måste kompensera bristen i känslighet. Jag brukar kalla det "illusionsteknik", man måste "trolla" för att nå det levande i musiken. Detta är inte fusk, men det påverkar den musik som skrivits och skrivs.

Nästa, och det sista, steget i fråga om okontrollerade verktyg mellan kropp och instrument, tillkommer orgel och cembalo.

Här är vi framme vid det mest problematiska, och möjligen kontroversiella, påståendet att här upphör känsligheten. Sett ur detta något snäva, men ofrånkomligt sanna perspektiv, befinner vi oss verkligen i en helt mekanisk situation. Helt enkelt för långt borta från kropp och instrument.

Därför måste i sin tur helt nya idéer tillföras för att få fram den levande känsligheten.

Man kan förstås protestera mot mitt påstående om mekanik vad gäller orgeln. Men komprimerad luft, som okontrollerat rusar ut vid öppnandet av en ventil, är till sin struktur mekanisk, trots att luften i sig är ett mjukt verktyg. Men den sammanpressade luften förvandlas i detta fall från ett mycket mjukt material till ett hårt. Något ju också materialet blir, när en kropp med hög hastighet träffar ytan.

Men orgelns tekniska möjligheter att kompensera bristen är imponerande. Personligen anser jag att kombinationen av kör och orgel ökar känsligheten på allra bästa sätt.

Vad gäller cembalons knäppande på strängen, omöjligt att påverka (då tonen ju sprätter i väg okontrollerat), så ser jag ett användningsområde som kompenserar detta: orkestersituationen.

Liksom med orgeln, att man låter röster blanda upp orgelklangen, blir här den akustiska orkestern en hjälp för cembalon att få klangen mer levande. Som soloinstrument har ju cembalon (enligt mitt resonemang) en begränsad möjlighet till känslighet vad gäller anslag och ton. Därmed inte sagt att musiken behöver bli mekanisk. Men uppgiften blir för cembalisten att kompensera bristen på alla möjliga sätt. Vilka kan säkert cembalisten själv redogöra för.

Slutligen – kan man av detta teoretiska resonemang lära sig något nytt om verkligheten? Ibland kan medvetenheten berika, och då är det väl aldrig fel?

Några tankar från musikens värld i huvudet på en utövande musiker.

Staffan Björklund-Jullander

STAFFAN BJÖRKLUND-JULLANDER
pianist, kyrkomusiker, tonsättare mm.