



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

**VILKA PUKSTOCKAR SKA EN PUKIST VÄLJA ATT SPELA
MED I OLIKA SAMMANHANG?**

Sofia Gustavsson

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning symfoniskt orkesterspel

SWEDISH NATIONAL ORCHESTRA ACADEMY

Vårterminen 2011

Degree Project, 30 higher education credits (30 hp)
Master of Fine Arts in Music, Symphonic Orchestra Performance
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2011

Författare: Sofia Gustavsson

Titel: Vilka pukstockar ska en pukist välja att spela med i olika sammanhang?

Title in English: Which timpani mallets would a timpanist choose to play with in different contexts?

Handledare: Fil. dr. Harald Stenström

Key words: mallet, stick, timpanist, timpani player, sound, sound ideal, music, timpani, timpani head

Abstract:

In this thesis I investigate how a timpanist decides which timpani mallets he/she chooses to use in different contexts. The choice of timpani mallets depends on what music is played, which conductor is conducting and also which orchestra is playing and what sound ideals they have. Besides, it depends on what acoustics the music is played in, which timpanis are used and in what condition they are and also on which timpanist is playing and what sound ideals he/she has. A timpanist has to consider all these parameters to be able to decide which timpani mallets he/she chooses at every occasion.

Innehållsförteckning

1. INLEDNING	5
1.1. Syfte	5
1.2. Metod och material.....	5
1.3. Pukstockars konstruktion.....	5
2. UNDERSÖKNING	7
2.1. Pukor	7
2.1.1. Material	7
2.1.2. Storlek	9
2.1.3. Skinn	11
2.2. Kompositörer	14
2.2.1. Ludwig van Beethoven	15
2.2.2. Johannes Brahms	19
2.2.3. Igor Stravinskij	20
2.3. Dirigenter	21
2.3.1. Finn Rosengren	22
2.3.2. Andreas Hanson	23
2.3.3. Kjell Ingebretsen.....	25
2.4. Orkesternas klangideal	27
2.4.1. Göteborgssymfonikerna	27
2.4.2. Svenska kammarorkestern	28
2.4.3. Göteborgsoperans orkester	29
2.5. Akustik	30
2.5.1. Ute	31
2.5.2. Konsertsal	31
2.5.3. Kyrka	32
2.6. Egen stil	33
2.6.1. Hans Hernqvist	33
2.6.2. Lars Hoffner.....	34
2.6.3. Björn Bang	35
3. DISKUSSION.....	37
KÄLLOR.....	41
Litteratur	41
Internet	41
Muntliga källor	41
BILAGOR	43
Innehållsförteckning för cd-skiva med exempel på olika stockval	43
Noter på orkesterutdrag från första satsen ur Beethovens symfoni nr. 9.....	44
Noter på orkesterutdrag från fjärde satsen ur Brahms symfoni nr. 1	45
Noter på orkesterutdrag från sacrificial dance ur Stravinskij's Våroffer	46

1. Inledning

Jag studerar nu pukor och slagverk på mastersprogrammet Swedish National Orchestra Academy och har intresserat mig mycket för pukornas klang i orkestersammanhang. Något som jag funderar mycket över är vilken klang¹ jag vill få fram vid olika tillfällen, d.v.s. bland annat beroende på vilken musik jag spelar, vilken orkester jag spelar med eller vilken akustik jag spelar i. Klangens kan ändras ganska mycket genom att jag spelar på olika sätt, men en stor del i hur klangfärgen blir, beror på valet av pukstockar² och därför är valet av pukstockar en väldigt viktig del i en pukists klangideal i olika sammanhang. Jag är nyfiken på vilka saker jag måste ta hänsyn till och hur andra pukister kommer fram till sitt val av pukstockar.

1.1. Syfte

Denna undersökning går ut på att ta reda på hur en pukist kommer fram till vilka pukstockar som ska användas vid olika tillfällen. I uppsatsen tas det upp olika parametrar att ta hänsyn till och dessa parametrar får sedan kombineras med varandra för att pukisten ska komma fram till vilka stockar han/hon väljer. Jag tror och hoppas att både jag själv och andra pukister kommer ha stor nytta av att läsa denna uppsats oavsett på vilken nivå de spelar pukor.

1.2. Metod och material

För att ta reda på mer om pukans historik, kompositörerna samt om akustik har jag använt mig av olika lexikon. Jag har försökt hitta tidigare skrivet material om vilka pukstockar som ska användas i olika sammanhang, men har inte hittat något sådant material. En stor del av arbetet bygger på intervjuer med pukisterna Hans Hernqvist, Lars Hoffner och Björn Bang samt med dirigenterna Finn Rosengren, Andreas Hanson och Kjell Ingebretsen.

1.3. Pukstockars konstruktion

Det finns många olika typer av pukstockar som pukisten kan välja mellan. Huvudet på pukstocken kan vara gjort av många olika material. Kärnan kan bestå av trä eller kork. Utanpå det kan det läggas ett lager gummi eller plast och ytterst lindas läder, flanell, mjuk eller hård filt. För att få en hård och tydlig attack används bara själva kärnan utan något utanpå, exempelvis trä, vilket var det enda som existerade fram till 1800-talet, då läder eller ulltäckta

¹ Klang och sound kan förklaras med något olika betydelse. Sound är då ett vidare begrepp som tar upp exempelvis soundet för en hel orkester, medan klang då står för ett mindre perspektiv som klangen i en puka. Det kan också finnas skillnader i olika musikstilar, då klassiska musiker ofta pratar om klang, medan jazzmusiker ofta pratar om sound. Själv använder jag båda orden i samma betydelse. För att undvika begreppsförvirring används bara ordet klang i denna uppsats. Ordet klang kan då syfta både på den specifika klangen i en puka, men det kan också vara ett vidare begrepp som klangen i en hel orkester.

² Pukister och slagverkare använder sig av ordet stockar till virveltrumma och till pukor, d.v.s. virveltrumstockar och pukstockar. Till vardags är det vanligt att prata om klubbval istället för valet av stockar. Detta beror dels på att det kallas klubbor till andra slagverksinstrument, t.ex. marimbaklubbor och vibrafonklubbor och dels för att på engelska använder slagverkare ordet mallets (klubbor) både för marimba, vibrafon och pukor och ordet sticks (stockar) använder slagverkare bara till virveltrumma. Dessutom går det fortare och lättare att säga klubbval än valet av pukstockar. I denna uppsats har jag valt att hålla mig till att använda orden pukstockar eller stockar. Även om det kan låta som ett stolpigt språkbruk så är det ändå det mest logiska uttrycket att använda.

pukstockar började användas. För att få en mjuk och otydlig attack används så många lager av mjuk filt som möjligt. Huvudets storlek varierar i alla kombinationer av material. Ett större huvud ger, enligt mig, en rundare klang medan ett mindre, spetsigare huvud ger en klarare attack. Formen på huvudet kan variera från elliptisk till päronformat och vikten på huvudet är väldigt olika på olika pukstockar.



Pukstockar med runt huvud och mycket mjuk filt



Pukstockar med trubbigt huvud och hårdfilt



Pukstockar med spetsigt huvud i trä

Längden, tjockleken och materialet på skaftet kan också varieras. Det kan vara gjort av hickory eller något liknande träslag med raka fibrer, bambu, rotting, plast eller mässing.³ Det finns olika traditioner gällande hur pukstockar ska se ut beroende på vilket land pukisten spelar i. Tyskar spelar oftast med bambuskaft medan amerikanare oftast spelar med hårda träskaft. I Wien används träskaft som oftast är tunnare nära huvudet och tjockare längst ut, d.v.s. konformade, medan bambuskaften i Berlin samt träskaften från USA oftast är lika tjocka hela vägen. Mycket av den klang en pukist vill få fram kan ändras med hjälp av olika spelsätt. D.v.s. byte av pukstockar är ofta inte det enda eller kanske ens det bästa sättet att ändra klangen på pukorna.⁴

³ Att mässing kan användas som pukstocksskaft är hämtat från intervju med Björn Bang 20/4 2010.

⁴ Hela kap. 1.2. baseras på: J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”2. Technique.” och ”5. From 1800.”

2. Undersökning

Det finns olika parametrar att ta hänsyn till när en pukist ska välja pukstockar. Olika *kompositörer från olika epoker* skriver på olika sätt vilket kräver olika mycket tydlighet eller klang. Dessutom kan olika *dirigenter* ha olika tankar och idéer om hur han/hon vill att pukorna ska låta. En pukist bör även anpassa sig till vilken *orkester* han/hon spelar i eftersom det kan finnas olika klangideal som eftersträvas i olika orkestrar. En annan parameter att jobba med är vilken sorts *pukor* som används och hur det påverkar valet av klubbor. En viktig parameter är i vilken *akustik* konserten hålls. Vid val av pukstockar kan det vara stor skillnad att t.ex. spela utomhus eller i en konsertsal. I slutändan får pukisten väga in sin *egen stil*, det vill säga bestämma sig för vad han/hon tycker låter bra.

2.1. Pukor

Vilken skillnad blir klangen beroende av hur stora pukor man spelar på? Hur påverkas valet av pukstockar av det? En annan sak som påverkar väldigt mycket är vilken typ av skinn pukan har. Vilka sorters stockar är att föredra för olika typer av skinn? Vilken form har pukan och hur påverkar det klangen? Vilket material är själva kitteln på pukan gjord av? På vilket sätt påverkar det klangen i pukan? Påverkar även detta vilka stockar som pukisten väljer?

2.1.1. Material

En puka består av ett stort skålformat skal av koppar, mässing eller i vissa fall fiberglas eller aluminium samt ett pukskinn, av kalv-, get- eller plastskinn som täcker toppen på skalet. Skinnen monteras över kanten runt skalet och spänns av en metallring. Beroende på hur hårt spänt skinnen är, blir det olika tonhöjd på pukorna.⁵

Under 1600-talet började pukor användas i orkestermusik, inte bara ute som ett fält- och paradinstrument. Pukor kan delas upp i två olika grupper; dels handskrivade pukor, där pukisten manuellt får skruva på varje stämskruv och dels automatisk skrivade pukor, som uppfanns i mitten av 1800-talet, där alla stämskruvar är ihopkopplade så att pukisten bara behöver ändra stämningen på ett ställe. Den senare av dem är uppdelad i två olika grupper; vevpukor och pedalpukor. På vevpukor finns det en vev för handen att veva på för att spänna eller lossa skinnen i ett enda svep, medan pedalpukor, som uppfanns på 1910-talet, har en pedal där foten trycker eller lossar på pedalen för att skinnen ska spännas eller lossas i ett svep.⁶

Pukan innehåller tre komponenter; skinnen, kitteln och chassit, varav skinnen och kitteln är de absolut viktigaste komponenterna för hur pukorna klingar.

⁵ Stycket baseras på J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”1. Construction”, ”3. To c1600.” och ”5. From 1800.”

⁶ Ibid.



Ett chassi är pukans stomme, kitteln är den runda kroppen, där ovasidan täcks av skinnet. Hans Hernqvist berättar att ett chassi förr gjordes i gjutjärn, men att man kan numera även göra dem i ett lättare och porösare material som aluminium. Materialet på chassit påverkar en liten del hur kittlarna klingar. Kitteln kan ha lite olika form. Antingen är den lite rundare eller också går den snett neråt och har en skarp kant mot den runda botten. Den kan också vara olika djup. En grundare och rundare kittel ger en mindre resonanskropp vilket ger ett lättare, rundare klang och inte lika stor volym. Dessa brukar ha en större diameter för att verkligen få kitteln rund. Den sortens pukor använder sig Göteborgssymfonikerna av. Motsatsen till dessa pukor är Schnellar-pukor, uppkallade efter Hans Schnellar, som var pukist i Wiener Philharmoniker⁷ och även under en kortare tid i Royal Concertgebouw Orchestra. Dessa pukor har en äggformad kittel, d.v.s. en djupare kittel med rakare sidor och skarp kant till den runda botten, ger mer volym och en rivigare klang. Dessutom brukar de pukorna ha en något mindre diameter. Schnellar-pukor används bl.a. i Royal Concertgebouw Orchestra och Wiener Philharmoniker.⁸

Konserthuset i Göteborg äger två pukset⁹ tillverkade i Dresden, ett från 30-talet och det andra från tidigt 50-tal, båda med kalvskinn. De äger även två pukset av Berlinmodell; ett set med kalvskinn av märket Winkelmann som är tillverkade i Berlin och ett set USA-tillverkade pukor av märket Ringer (som köpts upp av Ludvig), med plastskinn. Skillnaderna i klang mellan Berlinmodell och Dresdenmodell är att Berlinmodellen har en skarp kant mellan botten och sidan medan Dresdenmodellen har rundare form, vilket ger en rundare och varmare ton. Dessutom har Göteborgssymfonikerna ett set vevpukor för att få en lättare, skörare klang med mindre volym som passar bättre till framförallt musik av Mozart och Haydn. Hans Hernqvist¹⁰ använder utan tvekan Dresdenpukorna allra mest.¹¹

⁷ Informationen att begreppet Schnellar-pukor kommer från dess utvecklare och tidigare pukisten i Wiener Philharmoniker, Hans Schnellar är hämtat från <http://en.wikipedia.org/wiki/Timpani> [110125]

⁸ Stycket baseras på intervju med Hans Hernqvist 24/3 2010

⁹ Ett pukset kan bestå av 2-5 pukor.

¹⁰ Hans Hernqvist är pukist i Göteborgssymfonikerna. Närmare beskrivning finns senare i uppsatsen.

¹¹ Stycket baseras på intervju med Hans Hernqvist 24/3 2010



Dresdenmodell



Berlinmodell

I Svenska kammarorkestern har de ett set vevpukor av märket Lefima från sent 40-tal. Dessa spelar Lars Hoffner¹² barock och klassisk musik på. Han har även ett annat väldigt unikt pukset där skalet är i aluminium och fötterna går att dra in i själva skalet så att de kan ta väldigt liten plats, vilket är smidigt vid exempelvis turnéer. Stämanordningen på det resepuksetet består av ”kranar” att skruva på. Det setet passar också väldigt bra till barock och klassisk musik och vid turnéer kanske han spelar annan musik även på dem. Dessutom har han ett set med fem pedalpukor av märket Adams och ett set med fem pedalpukor av märket Premier med plastskinn. Samtliga dessa pukor, förutom resesetet, har ett skal av koppar.¹³

Björn Bang köpte ett privat premierpukset med plastskinn 1975 för att ha och kunna öva på och han har det nu på operan. Göteborgsoperan äger två set vevpukor i Dresden-modell av märket Lefima från ca 1920 med kalvskinn. Dessa har diametern 25” och 28”. De har även ett nyare set om 2 barockpukor med vev från Lefima, med diametern 26” och 29”. De är av en hopfällbar modell som har kryssfötter av trä och är försedda med kalvskinn. Göteborgsoperan äger ett set pedalpukor i München-modell av märket Lefima från ca 1994, med storlekarna 32”, 29”, 26” och 23”. De har även ett set pedalpukor i Dresden-modell av märket Lefima från ca 2000 med kalvskinn. Dessa har diametrarna 21”, 23”, 28” och 30”. Göteborgsoperan äger slutligen ett pedalpukset av märket Premier från 1974 med plastskinn. Dessa har ca diameterstorlekarna 23”, 26”, 30” och 32”.¹⁴

2.1.2. Storlek

Vanliga handskrivade pukor i symfonisk musik har ofta diametermåtten 29, 26 och 24 tum, medan moderna pedalpukor kan ha en storlek mellan 32 och 20 tum.¹⁵ Svenska kammarorkestrens vevpukor har diametern 25” och 28”.¹⁶ Göteborgs symfonikers pedalpukor har diametern 23”, 26”, 29” och 32”¹⁷. De mest avgörande faktorerna gällande tonhöjden på pukan är diametern på skalet och hur spänt skinnets är. Samma ton kan spelas på olika stora pukor och även det påverkar klangen. En ton på en puka med större diameter och mer spänt skinn får en kortare efterklang, färre och ljusare övertoner medan en ton på en puka med

¹² Lars Hoffner är pukist i svenska kammarorkestern. Närmare beskrivning finns senare i uppsatsen.

¹³ Stycket baseras på intervju med Lars Hoffner 10/12 2010

¹⁴ Stycket baseras på mailkonversation med Björn Bang 5/4 2011, samt Björns korrekturläsningsskorrigering.

¹⁵ J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”1. Construction”

¹⁶ Från intervju med Lars Hoffner 10/12 2010

¹⁷ Från intervju med Hans Hernqvist 24/3 2010

mindre diameter och mindre spänt skinn får en varmare, mörkare klang med fler övertoner och tonen ringer under en längre tid.¹⁸

Tonen H går att spela på alla fyra pukorna i ett pukset, beroende på vilka storlekar pukorna har. Klangen blir olika på olika stora pukor. Jag anser att på den allra största pukkan kan det låta spänt och ansträngt, men det blir tydligare anslag, mer övertoner och ljusare klang än på den minsta pukkan där det blir mest grundton, mörkare klang och otydligare anslag. Enligt Hans är den optimala klangen för tonen H på en 29” stor puka, där den tonen är mitt i registret. På en 26” puka går det också bra att ta tonen H, och enligt Hans blir klangen då varmare. I exempelvis en symfoni av Haydn, där det inte krävs att pukisten spelar särskilt starkt, kan pukisten med fördel välja att spela på mindre pukor för att få ett mindre spänt skinn med varmare klang. När tonen C ska spelas väljer Hans mellan att spela den på pukkan som är 29” eller 26”. På den större av dem blir skinnet mer spänt och Hans får vara lite mer försiktig och välja något mjukare stockar. Med samma förutsättningar, d.v.s. samma musik, dirigent och orkester, kan Hans även välja att spela tonen C på pukkan som är 26”. Det valet ger, enligt Hans, mer botten och mer värme i klangen men ett otydligare anslag, vilket gör att han antagligen väljer en något hårdare, tydligare pukstock. På ett mindre spänt skinn, t.ex. ett C på en 26” puka, kan en pukist inte spela lika starkt med bibehållen tonkvalité. På ett mer spänt skinn kan pukisten både spela starkare utan att tonkvalitén försämras och spela svagare och fortfarande få ett tydligt anslag.

Väldigt rytmiska och svaga partier föredrar Lars absolut att lägga tonerna på större pukor där skinnet blir något mer spänt. Det blir tydligare rytmer och går ut mycket lättare, klangen blir lite torrare och fler övertoner kommer med i och med att skinnet är mer spänt. Ibland vill han dock ha ett lite fläskigare klang och då väljer Lars att lägga det på en mindre puka för att få med mer grundton.¹⁹

Lars Hoffners pedalpukor med större diameter får, enligt honom, en varmare klang än hans vevpukor. Klangskillnaden beror mycket på att han alltid spelar med trästockar på sina vevpukor, men det i sin tur beror på att han anser att filt- eller flanellstockar inte alls passar att spela med på de pukorna då han anser att det blir en plattare klang där han inte kommer ner i och kan plocka upp pukans klang ordentligt. Detta har han även fått belägg för genom flera recensenter som lagt märke till den gammaldags klang han har när han spelar med trästockar på vevpukorna.²⁰

Generellt tycker Björn Bang att det är lite roligare att spela på mindre pukor. Han gillar bäst deras Dresden-pukset som är något mindre. När han vill frasera en virvel, t.ex. en dramatisk virvel så reagerar pukkan snabbare när det är mindre pukor. Tar du istället en större puka till samma ändamål måste pukslagaren arbeta mer för att få ut klangen, enligt Björn Bang. Det kan hända att det kan bli lika bra med en större puka om man lyckas välja rätt stockar och lyckas stämma pukkan riktigt bra. Samma ton på en större puka får en fetare, övertonsrikare ton än vad den tonen får på en mindre puka. Valet av vilken puka Björn lägger olika toner på beror på vilken klang han vill få fram och visa. Ett riktigt svagt tremolo på tonen C spelar han oftast på hans 26” puka.

¹⁸ Från anteckningar på gemensam slagverkslektion 26/10 2009 med Hans Hernqvist.

¹⁹ Stycket baseras på intervju med Lars Hoffner 10/12 2010

²⁰ Ibid.

När det gäller att lägga samma toner på olika pukor för att få fram olika klang har inte Finn Rosengren²¹ någon generell önskan, utan menar att hans idealklang beror på vilket verk de spelar. När de spelar musik av exempelvis Haydn eller Mozart är pukorna oftast stämde i kvarter eller kvinter och då är det inte så många olika pukor att välja på. När det däremot gäller musik av exempelvis Wagner, där pukisten har ett set med fyra pukor, kan han fundera mer på vilken klang han vill uppnå, men Finn ser gärna att tonerna läggs på ett sådant sätt att det blir så få omstämningar som möjligt, så att det blir smidigt för pukisten. Oftast lägger han som dirigent inte sig i det och om han gör det någon gång så är det bara på något enstaka ställe.

Djupet och formen på skalet kan variera från olika fabriker och det påverkar klangen. En puka med grundare skal får en klarare huvudnot, medan en puka med djupare skal får mer resonans och fler övertoner samt har en större tendens att sänka tonhöjden när den spelas på. Ett vanligt djup på en puka idag är ungefär halva diametern, vilket innebär att vevpukor med mindre diameter även är grundare.²² Dessa tre pukister som jag intervjuat håller med om att deras vevpukor är de minsta, förutom Svenska kammarorkesterns reseset som är ytterligare något mindre. Enligt Lars har Engelsmännen som bl.a. tillverkar Premierpukor måtten 25” och 28” på mittenpukorna medan tyskarna som bl.a. tillverkar Adamspukor och amerikanare som bl.a. tillverkar Yamahapukor har måtten 26” och 29” på mittenpukorna. Skalen kan vara olika formade, t.ex. halvcirkelformade, paraboliska eller med sluttande sidor. En del av skillnaden på klangen mellan olika pukors form går att kompensera med spelsättet. För att kompensera för djupet på pukan kan en pukist slå an skinnet lite längre in mot mitten på en grundare puka, medan pukisten kan slå an skinnet närmare kanten på en djupare puka.²³

2.1.3. Skinn

När det gäller tonkvaliteten är materialet och skicket på skinnet väldigt viktigt. Den bästa kvaliteten på skinn får man av unga djur som är fullt friska när de slaktas. Efter att skinnen preparerats skrapas de så att de till olika tjocklek beroende till vilket instrument de ska användas till. Ett tunnare skinn är fladdrigare och passar därför bäst på en mindre puka medan ett tjockare skinn passar bättre på en större puka. Därefter är de klara att blötas för att kunna monteras på pukans skal.²⁴

Hans menar att det är skillnad på klangen beroende på hur tjockt skinnet är. I Göteborg använder han skinn med tjockleken 0,17- 0,18 mm, medan andra pukister han vet om spelar med skinn som har tjockleken 0,18- 0,2 mm. Blir det så tjockt som 0,2 mm tycker Hans att det till vissa passager krävs andra pukstockar och det kan bli en annan klang. Ett tjockare skinn ger en ton som bär bättre, framförallt i starkare nyanser. Eftersom det blir något distinktare ton kan man oftast spela med något mjukare stockar. Vid ett starkt tremolo däremot, kan det vara bra att använda tyngre stockar för att komma ner i klangen på tjockare skinn. Hans, som använder tunnare skinn, får istället vara försiktig med att använda tjocka och tunga stockar vid ett starkt tremolo eftersom skinnet lätt börjar fladdra alldeles för mycket och tonen spräcks.

²¹ Finn Rosengren är dirigent på Göteborgsoperan. Närmare beskrivning kommer senare i uppsatsen.

²² Från anteckningar på gemensam slagverkslektion 26/10 2009 med Hans Hernqvist samt från J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”1. Construction”

²³ Från anteckningar på gemensam slagverkslektion 26/10 2009 med Hans Hernqvist

²⁴ J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”1. Construction”

Rytmer som ska vara tydliga går att få fram även med något luddigare stockar på ett tunnare skinn.

Tjockleken på pukskinnen har Björn inte full koll på men han köper in kalvskinn på rulle och monterar på skinnen helt själv. Hur ofta han byter skinn beror på hur mycket han spelar på dem. Ibland kan det ta upp till två år innan han byter ett skinn. Björn använder flera ställen på varje pukskinn, d.v.s. när en slagyta är utnött vrider han på skinet och får en ny slagyta.

Det finns skilda åsikter när det gäller tonkvalitetens skillnad mellan att spela på kalvskinn och plastskinn. Plastskinnen har mindre resonans och elasticitet och tonen dör ut fortare. Låga toner på plastskinnspukor låter mer vilket gör att dynamiken blir olika för olika tonhöjder.²⁵ Lars anser att med plastskinnspukor får man inte riktigt samma botten i klangen, det blir mer övertoner och mindre grundton på plastskinn och en varmare rundare klang med tydligare grundton på kalvskinn. Traditionalister hävdar att det är en mycket mer äkta och mer musikalisk klang på kalvskinn än på plastskinn, men samtidigt föredrar alla pukister plastskinn då de ska spela under extrema förhållanden, t.ex. utomhus med hög luftfuktighet. Detta beror på att plastskinnen inte påverkas så mycket som kalvskinnen av luftfuktighet och värme/kyla.²⁶ Många löser detta problem med att installera värme och/eller något som neutraliserar fuktigheten inuti pukan. Därmed kan de fortsätta att få den mer äkta klangen med kalvskinnen utan att få så stora problem med tonhöjden. Enligt Björn får pukisten en större percussiv effekt av att spela på kalvskinn än på plastskinn. Ofta får han/hon inte fram samma attack när han/hon spelar på plastskinn och därför väljer många att spela med hårdare stockar när de spelar på plastskinn, medan de väljer mjukare stockar när de spelar på kalvskinn. På kalvskinn får pukisten en större klangvärld att välja mellan eftersom det blir en väldigt mjuk klang med mjuka stockar och en väldigt tydlig och klar klang med hårdare stockar. På plastskinn kan man få fram ett fint tremolo med mjuka stockar, men för att kunna få fram tydliga rytmer krävs mycket hårdare stockar eftersom plastskinnen inte ger en lika distinkt klang. Detta gör att det blir mer avslöjande att spela på kalvskinn eftersom man tydligare hör vad pukisten verkligen gör.

Dessa tre pukister jag pratat med använder sig mest av kalvskinn. Alla tre har det på sina vevpukor och även på minst ett set pedalpukor. Lars har även kalvskinn på sitt handskruvade resepuksset. Alla tre intervjuade pukisterna har även minst ett set pukor med plastskinn. Det som skiljer dem åt något är hur ofta de använder de olika skintyperna. Samtliga skulle kunna tänka sig att använda plastskinn på konserter utomhus vid sämre väder, men både Hans och Björn brukar numera använda kalvskinnspukor även utomhus vid de flesta av sina konserter eftersom de bara spelar utomhus på sommaren, då det oftast är fint väder. Vid de tillfällen då Lars väljer kalvskinnspukor till utomhuskonserter blir det deras resepuksset. I Göteborgsoperans orkester spelas barockmusik på deras gamla vevpukor med kalvskinn och resterande klassisk musik spelas på deras pedalpukset med kalvskinn. För att minska problemet med omstämning på pukorna har Björn tillverkat ”korvar” som suger åt sig fukten. Dessa lägger han in i det lilla hål som finns underst i vissa pukor. Björn använder däremot plastskinnspukor i musikaler, då det ofta är någon av slagverkarna, inte en pukist, som i ett snabbt byte ska springa och spela lite pukor och inte har tid att kontrollera intonationen på pukorna. Då är det viktigt att de inte stämmer om sig självt och då väljer de gärna plastskinnspukorna, även om de ger en lite annan klang. Lars använder även plastskinnspukor i de flesta fall när de spelar väldigt nyskriven musik, då det är snabba omstämningar, eftersom

²⁵ Från anteckningar på gemensam slagverkslektion 26/10 2009 med Hans Hernqvist.

²⁶ J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”1. Construction”

han tycker de pedalerna är lättare och bättre att jobba med. Dessutom har man oftast inte någon möjlighet att kontrollera intonationen i den typen av musik eftersom det inte finns samma typ av referenspunkter att lyssna på från orkestern som i klassisk och romantisk musik. I Göteborgssymfonikerna används plastskinnen bara under ytterst speciella förhållanden, t.ex. om de spelar uppmickad popmusik exempelvis i en ishall eller om man spelar utomhus när det regnar. Hans menar att det hörs stor skillnad på klangen mellan kalvskinn och plastskinn även om det är uppmickat och spelas utomhus och därför väljer han kalvskinns pukor så långt det är möjligt.

I princip är alla överens om att man kan använda alla sorters stockar på vilket skinn som helst. Lars menar dock att han helst undviker att spela med trästockar på plastskinnen eftersom han inte gillar den klangen. Då väljer han istället en stock med korkkärna och skinn utanpå, vilket i stort sett blir lika hårt, men låter mycket bättre.

Andreas Hansson²⁷ tycker att han kan höra skillnad på olika pukor och olika skinn, men brukar mycket sällan efterfråga att pukisten ska byta pukor, mest av praktiska skäl. På de ställen där han dirigerar ofta, känner musikerna och känner att de har förtroende för honom brukar han efterfråga en viss typ av pukor med ett visst sorts skinn. En riktigt duktig pukist skulle säkert kunna lura honom genom att spela på ett visst sätt som låter som några andra pukor, men i princip hör han skillnad. Han menar att ett set med riktigt bra premierpukor som har plastskinn också kan låta riktigt bra, beroende på vilken pukist som spelar och fina kalvskinns pukor kan låta mindre bra ifall pukisten inte spelar snyggt.

När Finn Rosengren utbildades som slagverkare spelade han i princip bara på plastskinn, vilket var väldigt smidigt men ibland lät lite för plaskigt, d.v.s. det blev inte lika varm och rund klang som med kalvskinnen. Numera används oftast naturskinn eller möjligtvis imitationer av naturskinn, vilket ger en varmare, rundare och mer distinkt klang. Finn anser att pukisten kan använda samma typ av stockar oavsett vilket sorts skinn pukan har.

Kjell menar att den stora skillnaden i klang gällande olika skinn på pukorna ligger i om det är plastskinn eller kalvskinn. När trumpetare och horn byter till äldre instrument är det viktigt att pukisten också spelar på kalvskinn. I musik av Mozart vill han gärna ha äldre, mindre vevpukor, medan han gärna vill ha pedalpukor med kalvskinn till Wagner/Brahms och Stravinskij. Om pukisten använder plastskinn finns det en fara i att klangen blir för dominant och går utanför resten av orkesterklangen.

Både Hans och Björn vecklar pukskinnet själva, d.v.s. de monterar skinnen på pukan och vrider på dem för att utnyttja hela flera ställen på skinnen som slagyta och anser att det kan låta bra på flera ställen på samma skinn. Hans byter slagyta innan det blivit för utslitet, vilket kan vara efter 2-3 månader även om det ibland kan ta längre och ibland kortare tid mellan slagytbytena. Vid ett sådant byte tar han av skinnen, blöter det i kallt vatten i duschen i max 2 min och monterar på det åt ett annat håll där skinnen är lagom tjockt och han bedömt att det klingar bra. På så sätt får han en ny fräsch slagyta att spela på istället för att slita ut skinnen helt bara på ett ställe. Hans berättar att även plastskinn får samma anspänning som kalvskinn när man spelar på en och samma yta under lång tid. Skillnaden, enligt Hans, är att plastskinn ofta kan låta något ostämt ändå, så det gör inte lika stor skillnad från när de är nya, jämfört med kalvskinn som har tydligare ton vilket gör att det märks mer om det blir slitet och ostämt. Plastskinn slits och får bucklor i skinnen på samma sätt som kalvskinn, vilket gör att om man

²⁷ Andreas Hansson är chefsdirigent för Marinens musikkår och gästdirigent i Svenska kammarorkestern. Närmare presentation kommer senare i uppsatsen.

tar bort ett plastskin som spelats på under lång tid, så kan man se alla bucklorna som skapats i skinnet och dessa går aldrig att få bort, medan kalvskinnet återhämtar sig och bucklorna försvinner även om skinnet så småningom ändå blir slitet. Lars låter John Kapenekas veckla skinnen åt honom och John anser att varje skinn har ett ställe där de låter bäst och övriga ställen låter sämre att spela på, så när skinnet är utslitet på ett ställe byter de skinn helt, istället för att spela på ett ställe på skinnet där det inte låter lika bra. Björn och Lars brukar byta skinn/vrida på skinnet en gång per år, beroende på hur mycket de använts och hur slitet skinnet är. Ibland kan det behövas efter 10 månader medan ibland räcker det att göra det efter nästan två år. Lars menar att han inte medvetet väljer olika stockar beroende på hur tjockt eller slitet skinnet är, det beror mer på hur notbilden ser ut.

Hans berättar att i Wiener Philharmoniker spelar de på getskinn, som normalt är tjockare än kalvskinn. För att få det tjockare skinnet att klinga behöver de använda något hårdare och tydligare stockar med en lättare klang. De har mindre huvud som kan vara klätt med skinn, läder, hård filt eller flanell. Det blir inte alls lika bra med tunga, tyska stockar med stort huvud på den typen av skinn.

Enligt Hans är en av de största faktorerna för olika klangskillnader på skinnen hur hög luftfuktigheten är, vilket varierar från dag till dag. Vid hög luftfuktighet ger kalvskinnen är det en varmare djupare, mörkare, klang, medan när det är högt tryck och väldigt torr luft blir det en ljusare och hårdare klang. Detta gör att Hans kanske väljer något mjukare stockar under dagar med torrare förhållanden mot vad han hade valt regniga dagar. Klimatet med olika luftfuktighet kan enligt honom ibland påverka klangen mer än t.o.m. valet av stockar. Ett mer slitet skinn får en något torrare och ljusare klang, precis som vid torrare klimat och ett slitet skinn kan dessutom lättare bli ostämt.

2.2. Kompositörer

Olika kompositörer skriver på olika sätt och är olika noggranna med att skriva ut exakt hur deras musik ska spelas. Dessutom kan det ha varit en helt annan spelpraxis när ett stycke skrevs mot vad vi har idag. Därför måste varje musiker fundera över om han/hon vill spela på ett visst sätt när det gäller vissa kompositörer eller om varje notblad ska tolkas likadant oavsett vem som skrivit musiken.

Ska en pukist välja ett visst klang som gäller för en viss kompositör? Hur brukar olika pukister välja att spela musik från olika kompositörer? Vilket klang strävar han/hon efter?

Bör Beethovens musik spelas så tidstroget som möjligt med tidsenliga pukor samt med hårda trästockar? Ska hans musik spelas som det låter bäst oavsett om det innebär att spela med tidstrogna instrument eller att spela med de utvecklade instrumenten och stockarna vi har idag?

Bör Brahms musik spelas med mjuka filtstockar för att få ett rundare, mjukare klang?

Bör rytmiken prioriteras i musik av Stravinskij för att den är så otroligt viktig? Väljer en pukist alltid tydliga stockar i hans musik eller prioriteras en rundare klang istället för tydligare rytmik?

Mitt val av kompositörer speglar både den enskilda kompositören och den tidsepok som den representerar.

2.2.1. Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven levde mellan 1770 och 1827. Han kommer från Tyskland, men från 1792 levde han och verkade i Wien. Hans tidiga verk tillhör tydligt den wienklassiska epoken då han bygger vidare på den musik som Haydn och Mozart skapat, men samtidigt som han kallats för den tredje wienklassicisten representerar hans senaste verk en ny sorts epok och blir en förebild för de romantiska tonsättarna. Beethoven gillade den franska revolutionens frihetstankar och han försvarade den skapande musikerns rätt till ett socialt egenvärde. Han var ytterst noggrann och arbetade ständigt med att förbättra sina verk.²⁸

Under den wienklassiska epoken, d.v.s. mellan 1750-1820²⁹ var det handskrudevade pukor som fanns att tillgå, vilket gjorde det mycket svårt att stämma om pukorna mitt i ett verk. Det vanliga var att pukstämman endast innehöll tonika och dominant. Eventuellt kunde det vara en ny tonika och dominant i en ny sats, men tonerna ändrades inte under ett sammanhängande verk.³⁰ Dessa handskrudevade pukor hade ofta en mindre diameter och var grundare. Denna form gör att det blir något färre övertoner och mer grundton i pukans klang.³¹ Till dessa pukor användes bara trästockar i olika former men vissa stockar hade ett lager av skinn eller läder utanpå trähuvudet. Andra alternativ till pukstockar fanns inte.³²

I princip väljer samtliga pukister jag intervjuat att spela på sina vevpukor varje gång då trumpetarna spelar på sina naturtrumpeter. I Svenska kammarorkestern väljer trumpetarna alltid att spela på sina naturtrumpeter när det är möjligt. Det finns konserter då det är omöjligt för Lars att ha olika pukor till olika verk under samma konsert och då får han göra ett undantag och spela på sina Adamspukor istället för på vevpukorna, men han fortsätter att använda hårda stockar, dock oftast inte av trä, utan istället av kork som eventuellt har sämskskinn på sig. I Göteborgssymfonikerna används antingen vevpukorna eller deras äldre Dresden-pukset som har lite smutsigare och mindre kraftig klang, till musik av Beethoven. Hans berättar att det gick inflation i att spela med tidstypiska instrument på 70- och 80-talet. Med sina tidstroga ideal förändrade Frans Brügger och Roger Norrington m.fl. orkesterklangidealet. De använde sig av mindre orkester, barocktrumpeter, barocktromboner och mindre pukor och spelade mer kammarmusikaliskt. Om man i en symfoniorkester vill skapa en tidstrogen klang är det vanligt att pukslagaren spelar på mindre pukor, ofta med vev istället för pedal samtidigt som trumpetarna byter till äldre typer av trumpeter. Det blir då, enligt Hans, en mindre klang, lösare skinn som ger varmare klang, men otydligare attack, vilket gör att pukisten inte kan spela samma starka volym. Finn Rosengren vill gärna att pukisten spelar på orkesterns vevpukor när de ska spela musik av Haydn eller Mozart, eller åtminstone på något mindre pukor som enligt Finn ger lite torrare, ettrigare, mindre och

²⁸ Stycke baserat på: Junker Miranda, Ulrika. (Red.). (2003). *Bonniers musiklexikon*, Stockholm; Albert Bonniers förlag, s 48-51

²⁹ Junker Miranda, Ulrika. (Red.). (2003). *Bonniers musiklexikon*, Stockholm; Albert Bonniers förlag, s.548

³⁰ J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”3. To c1600.” och ”4. From c1600 to 1800.”

³¹ Från anteckningar på gemensam slagverkslektion 26/10 2009 med Hans Hernqvist samt från J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”1. Construction”

³² J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”3. To c1600.” och ”4. From c1600 to 1800.”

dovare klang som inte dränker resten av orkestern. Till äldre musik³³, där orkestern är lite mindre och sångarna ska höras tydligt är det just en sådan pukklang Finn efterfrågar. Om pukisten skulle spela på pedalpukor med plastskinn skulle han/hon behöva spela så svagt att det inte skulle gå att få fram någon karaktär till verket, men enligt Finn går det absolut att få fram karaktären på mindre pukor med kalvskinn och hårda pukstockar.

Alla tre pukisterna kan hålla med om att de skulle kunna använda trästockar eller trästockar med sämskskinn till musik av Beethoven. Därefter går meningarna något isär. Lars använder alltid trästockar, möjligtvis med sämskskinn utanpå till all barock och klassisk musik. Han väljer gärna de barockstockar som Kaufmann tillverkat med spetsigt huvud och bubbligt, konformat träskåft, antingen med eller utan sämskskinn. Björn Bang föredrar oftast exakt samma val av stockar, men kan ändå tänka sig att variera klangen någon gång ibland i Beethovens musik och använda någon stock med filt utanpå huvudet. Hans Hernqvist däremot skulle även kunna tänka sig filtstockar att utgå ifrån istället för att utgå ifrån trästockar. I musik där han spelar på vevpukor väljer han bort mjukare, större och tyngre stockar och kan istället välja hårdare och tydligare stockar. Han väljer då mindre, lättare stockar, antingen med rent trä eller med hård filt, läder eller möjligtvis flanell. I förhållande till Lars och Björn försöker Hans spela mer med en filtklang i Beethovens musik, även om det fortfarande ska vara tydligt och lite percussiv klang. Hans brukar prata om att hitta en klang för varje kompositör, men menar att det inte riktigt är så enkelt eftersom det kan finnas så många olika klangideal för en och samma kompositör. Som pukist måste han även kunna anpassa sig till hur övriga i orkestern väljer att spela, vilken dirigent som dirigerar och vilket klangideal han/hon har. Dessutom är det olika karaktär på exempelvis olika symfonier av Beethoven, vilket också spelar stor roll för valet av pukstockar, men generellt sätt använder Hans något hårdare stockar i musik av Beethoven jämfört med musik av Brahms och Stravinskij.

Vevpukorna är något mindre i diameter och djup än pedalpukorna. Dessa spelar Björn alltid på i musik av t.ex. Beethoven, Mozart och Haydn. Så fort trumpetarna väljer att spela på naturtrumpeter så väljer han att spela på sina vevpukor med trästockar, med eller utan läder eller filt runt huvudet. Det kan ge mycket olika klang att spela med olika trästockar också. Ett par lätta trästockar med spetsigt huvud och läder utanpå kan låta tydligare än trästockar med ett runt huvud. Ibland kan Björn dock välja att spela med filtstockar även i den typen av musik för att kunna variera klangen så mycket som möjligt. Valet att nästan alltid använda trästockar gör han eftersom det inte fanns något annat innan Berlioz. Det var han som började med att skriva ut att pukisten skulle använda stockar som var övertäckta eller hade någon form av svamp lindat runt huvudet för att få bort träklangen. Björn berättar att B. Tommy Andersson skriver i en av sina uppsatser att Berlioz har sagt att med de nya filtstockarna så fick han precis den effekt han ville ha när han tidigare skrivit att han ville ha stockar med svamphuvuden. Björn anser att både flanellserien och hårdfiltserien av Kaufmanns stockar passar bra till renässansmusik, men Björn skulle inte välja att spela med dem t.ex. i La Bohème eftersom han där vill ha en varm och romantisk klang, vilket Kaufmanns stockar inte ger.

Finn Rosengren anser att när orkestern spelar exempelvis en symfoni av Haydn eller Mozart står pukorna för en viss typ av musik ihop med trumpetarna. Då är det ofta väldigt ettrig musik där han anser att det inte finns utrymme för särskilt många olika par stockar, då krävs det mer en enhetlig klang. Finn brukar inte vilja kontakta pukisten i förväg för att be om äldre instrument och trästockar till äldre musik, utan oftast kan pukisten och han hitta varandra,

³³ Jag definierar äldre musik som musik skriven av Beethoven eller tidigare, d.v.s. musik där det skulle kunna vara passande att byta ut dagens pedalpukor på vevpukor eller barockpukor.

d.v.s. sträva efter samma klang, utan att prata om det och det tycker Finn är en mycket roligare väg att ta. Finn menar att det finns en färgning av misstroende om en dirigent gör på det sättet och det vill han undvika. Han försöker uppmuntra att orkestern ska använda äldre instrument till äldre musik, men han har inte dikterat det utan det har enligt honom funnits ett intresse att testa dessa instrument. Resultatet blir en klang som passar bra till den sortens musik. Finn tycker att trästockar ibland kan slamra för mycket och ta över lite för mycket. Han ser inget egenvärde i att använda dem bara för att det är äldre musik som spelas, utan kan tänka sig att pukisten kan använda stockar med hård kärna och någon skinn- eller filtbeklädnad, även när orkestern använder vevpukor. På så sätt kommer pukisten bort ifrån att det smäller till så mycket om själva anslaget.

När det gäller Beethovens musik vill Andreas ha Wienerfilharmonikerna som idealklang, med en mindre, tydligare och något klarare klang, men han gillar inte att man ska spela på för tunna instrument, som låter ”pappiga” i klangen, bara av en musikhistorisk anledning. Barockpukor, som låter mer som en trumma än en puka, anser han är helt meningslöst. Det finns självklart bra vevpukor som kan låta bra och då kan de användas, men Andreas tycker det är mycket viktigare att musiken kommer till sin rätt, än att propa på att spela på historiska instrument bara för man ”ska” göra det i Beethovens musik. Med det menar han att om man inte kan uppfatta tonhöjden på vevpukorna så har de förlorat sin funktion i orkestern. Han anser att om man ska efterlikna klangen från Beethovens tid så bör hela orkestern byta både instrument och spelsätt, d.v.s. i så fall bör även träblåsare byta instrument och stråkinstrumenten bör byta till sensträngar. Andreas anser att det är väldigt få som lyckas blanda halvhistoriska instrument med moderna instrument så att det låter riktigt bra. Han säger dock att det självklart kan låta riktigt bra även med en blandning, men det är inte den klangen som Andreas själv föredrar.

Om en orkester, exempelvis Swedish National Orchestra Academys orkester, spelar musik av Mozart, men inte automatiskt väljer att spela på äldre instrument så hade nog Kjell bett om det. Han anser dock att pukisten kan spela med alla sorts pukstockar oavsett vilka pukor han/hon spelar på, d.v.s. pukisten måste inte bara spela med trästockar i äldre musik utan kan välja att använda någon mjukare stock när det passar in i karaktären. Kjell upplever att de flesta orkestrarna automatiskt väljer att spela på äldre instrument, frågan om en orkester ska använda äldre instrument var enligt honom mer aktuell för trettio år sedan. Nu är det istället så att det är avvikande att inte spela på tidstroga pukor och trumpeter. Idag finns det i princip inga pukister som absolut inte vill spela på äldre mindre pukor.

Enligt Kjell Ingebretsen krävs det inte så mycket byten av stockar i ett verk av Mozart, eftersom det antagligen inte var så avancerat på Mozarts tid att man hade så mycket stockar att byta mellan, men Kjell menar även att en känslig och uppmärksam pukslagare byter pukstockar beroende på den omgivning som han/hon ska beskriva. När pukisten är med och spelar på ett ställe där hela orkestern spelar, i ett verk där karaktären är mer militärisk, tror Kjell att det krävs en viss typ av stock, medan han tror att det krävs något helt annat på ett ställe där pukorna ligger i bakgrunden i en mjukare karaktär. Han tror att pukisterna byter stockar mer än vad dirigenterna vet om. Han menar att pukisten inte ska låsa fast sig i att olika klanger bara kommer från olika stockar, utan att det även beror på olika spelsätt och var på pukor pukisten spelar.

Interpretationsmässigt brukar Lars dämpa av tonen när det står en paus. I vissa fall följer han dock trumpeternas frasering för att anpassa sig till musiken runt omkring, men oftast följer han det som står noterat om han hinner. Han menar dock att han, när det gäller dämning av

pukorna, inte gör på något speciellt sätt bara för att det är musik av Brahms eller av Beethoven eller av Stravinskij.

Enligt Hans skrev inte Beethoven ut vilka stockar som skulle användas i hans musik, men det kan också bero på att det på hans tid inte fanns så många olika sorters stockar att välja på. Hans menar att man alltid måste använda sitt eget omdöme när det gäller fraseringar och hur länge olika toner ska klinga. Han fraserar med musiken, ibland helt unisont med andra instrument som han spelar ihop med, men ibland låter han det klinga längre än vad som står eller annorlunda än vad trumpeter och tromboner spelar. Det kan bero på att pukorna där har en funktion av att exempelvis börja en fras som fortsätter hos andra instrument och då binder en längre ton ihop frasen bättre. Han anser att det är viktigare att precisera klangen, d.v.s. exempelvis om anslaget ska vara staccato eller tenuto, än att dämpa av exakt när det står paus. Han anser att dämpning är ett av hjälpmedlen för att få fram den klang, stil och den frasering han är ute efter istället för att det är något som ska göras exakt då det står paus. De andra två hjälpmedel han använder för att få fram olika fraseringar är val av pukstockar och hur man spelar. I Beethovens enkla notering är det ändå väldigt tydligt när tonerna ska dämpas, d.v.s. när det verkligen ska vara åttondel eller fjärdedel och när det ska vara starkt eller svagt. Trots detta anser Hans att det är viktigt hur man väljer att frasera och han kan ibland ändå låta tonen klinga något längre än noterat. Det är viktigt att veta om vad som är tradition att spela samt ha ett eget omdöme om hur olika saker ska spelas.

När det gäller frasering av pukorna brukar Björn följa trumpetarna. Ifall de spelar korta toner, då spelar han också kort och om de håller ut sin ton så gör även Björn det. Det beror på att pukor och trumpeter väldigt ofta spelar rytmer tillsammans.

Finn anser inte att de kompositörer vi pratat om är särskilt tydliga med sin notation, de har ofta noterat slagverk och pukor lite schablonmässigt. Detta gör att pukisten bör läsa noterna med lite sunt förnuft istället för att följa noterna till punkt och pricka. Exempelvis bör pukor och trumpeter ofta följa varandras tonlängd i klassisk repertoar. Pukisten behöver alltid vara väldigt uppmärksam på vad som händer i musiken runt omkring i orkestern, framförallt eftersom pukorna är så viktiga för den sammanlagda klangen i orkestern.

Andreas upplever att musiker ofta har god kännedom om och känsla för spelpraxis och att den känslan ofta är korrekt. Pukor och trumpeter efterliknar ofta varandra i musik av Beethoven eller Mozart, genom att trumpetaren spelar en tydlig ansats och sedan tunnar ut tonen medan pukisten dämpar av pukorna när trumpetaren slutar spela. Om Beethoven noterat olika långa toner i pukstämman jämfört med trumpetstämman borde han haft ett skäl till det, men det är inte alltid vi kan förstå det skälet och musikerna måste då inte följa det noterade helt slaviskt, enligt Andreas. Då bör de istället lyssna på hur det låter tillsammans och välja att spela det som låter bäst. I Brahms musik bör man vara något pragmatisk och, precis som i Beethovens musik, fundera över hur länge pukorna ska klinga eller hur välartikulerade tonerna ska vara.

Enligt Kjell noterar Beethoven ganska schablonmässigt, d.v.s. han har inte noterat musiken till punkt och pricka. Det fanns en tradition för hur orkestermusikerna spelade hans musik som de följde, även om det inte var exakt så Beethoven hade noterat. Beethoven och Mozart skrev ett klaverutdrag och sedan instrumenterades verket inte alltid av exempelvis Mozart själv, utan av copyister som instrumenterade efter vissa mönster. Senare började kompositörerna skriva partituret direkt och då blev partituren mer och mer detaljrika och dessutom mer anpassade till de olika instrumentens möjligheter.

2.2.2. Johannes Brahms

Johannes Brahms levde mellan 1833 och 1897, är en tysk tonsättare som flyttade till Wien 1863. I hans musik förenas den klassiska musikens uppbyggnad och form med romantikens personliga känslouttryck. Han inspirerades mycket av Robert och Clara Schumann och tog intryck av tidigare kompositörer som Beethoven och Schubert men påverkades inte alls av Liszt och Wagners samtida operor och symfoniska dikter. Han komponerade långsamt och var mycket självkritiskt, vilket ledde till att alla hans publicerade verk var i toppklass.³⁴

Under Brahms levnadsår utvecklades pukorna till automatiskt skruvade pukor med större diameter, som mycket lättare kunde stämmas om under ett sammanhängande verk. Brahms utnyttjade detta till viss del. Den större storleken gav dem en varmare klang med fler övertoner. Dessutom utvecklades pukstockarna och det blev vanligare att även använda hård och mjuk filt omkring huvudet på stocken. Detta bidrog också till möjligheten att få en varmare, större klang med fler övertoner.³⁵

När Svenska kammarorkestern spelar Brahms blir det, enligt Lars, en varmare klang än i musik av Beethoven, med mycket vibrato. De spelar långsammare, i mer romantiskt tempo. Här använder Lars moderna instrument och mjukare stockar. Ingen av slagverkarna jag intervjuat använder någonsin trästockar till Brahms musik utan väljer istället huvuden med filt eller flanell utanpå. Lars menar att flanell används till stockar som ska vara hårdare och att filt används till stockar som ska vara mjukare, men att det till stor del beror på vilken kärna stocken har.

I musik av Brahms använder Hans mjukare, lite tyngre stockar även om det inte ska vara för tungt. Han vill komma åt en varmare och djupare filtklang i Brahms musik. Även om Hans har något olika klangideal för olika kompositörer kan vissa stockar fungera bra för flera. Han anser att en del stockar som han använder i musik av Brahms även passar i musik av Beethoven.

Finn tycker att det finns väldigt mycket större spektrum av stockar att välja mellan i romantisk musik jämfört med wienklassisk musik. Allt ifrån riktigt mjuka luddiga stockar som används i ett mjukt tremolo till hårda, distinkta stockar som används i marcatospel är fullt acceptabelt i romantisk musik.

I Brahms musik är Andreas idealklang en typisk tysk klang med större, varmare och rundare klang. När Göteborgsoperans orkester spelar musik av Brahms vill Björn få fram en något varmare klang, vilket också är Kjell Ingebretsens ideal.

Enligt Hans skrev inte Brahms några tydliga riktlinjer om vilka stockar som ska användas i hans musik, men däremot kan han skriva ut olika karaktärer som kan vara vägledande i valet av pukstockar. Enligt Hans är Brahms, precis som Beethoven, väldigt exakt i sin notation gällande långa och korta toner samt dynamik och karaktär. Även när det gäller Brahms kan Hans ibland låta tonerna klinga något längre än noterat beroende på vad exempelvis trumpetarna spelar och vad som händer i orkestern i övrigt.

³⁴ Stycket baserat på: Junker Miranda, Ulrika. (Red.). (2003). *Bonniers musiklexikon*, Stockholm; Albert Bonniers förlag, s. 75-76

³⁵ Stycket baseras på J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscribe/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”5. From 1800.”

Enligt Kjell kom den absoluta notationen mer och mer med Brahms, Tjajkovskij och Wagner. Under deras tid skrev man in nyanser och detaljer i det oändliga

2.2.3. Igor Stravinskij

Igor Stravinskij levde mellan 1882 och 1971, född i Ryssland men blev amerikansk medborgare 1945. Han studerade för och fick mycket inspiration av Rimskij-Korsakov. Han experimenterade och prövade nya vägar hela tiden, vilket ledde till ett helt nytt tonspråk med intryck från flera musikstilar. Stravinskij ville bort från det romantiska och beskrev själv sitt komponerande som en andens fria forskning. Han uruppförande av *Våroffer* är var en av musikhistoriens största skandaler, där harmonik och rytm inte längre har det traditionella sambandet. Rytmen i hans musik dominerar, vilket gjorde verket till ett genombrott för den moderna musiken.³⁶

Vid denna tid hade även pedalpukorna uppfunnits, vilket gjorde att pukorna kunde stämmas om samtidigt som pukisten spelar med båda händerna på någon annan puka. Allt detta utnyttjade Stravinskij mycket.³⁷ Eftersom rytmen är dominerande i mycket av hans musik får slagverket en mer central roll i musiken, istället för att ha en klangfärgande och ackompanjerande roll som det tidigare haft. Den nya rollen som ett mer framträdande instrument gör att klangen på slagverksinstrumenten blev mycket viktigare, vilket ledde till att det experimenterades med många olika material på pukstockar för att få fram olika klanger. I just Stravinskijs musik krävdes tydliga stockar för att rytmerna skulle höras.³⁸

Lars berättar att Svenska kammarorkestern inte spelar särskilt mycket musik av Stravinskij eftersom det oftast är skrivet för stor orkester och därmed inte riktigt passar deras kammarorkestersättning. Om de någon gång spelar musik av Stravinskij skulle Lars välja att spela på Adamspukor med kalvskinn och tydliga stockar.

Hans vill komma åt en mer percussiv klang i musik av Stravinskij, d.v.s. mer rytmiskt och precis vilket leder till att han väljer bort mjuka, luddiga stockar. Han väljer istället tyngre stockar med tjockare skaft och kraftfullare klang. Även inom denna typ av stockar finns det olika hårdhet att välja mellan, men även om hårdheten kan variera så han håller sig i alla fall någorlunda till en viss typ av stockar för en viss kompositör.

Hans tycker att Stravinskij tydligt har markerat när han vill ha trästockar, och då kan man utgå ifrån det, även om det finns ett visst utrymme för egen tolkning. Ibland skriver Stravinskij ut vilken karaktär han vill åt, exempelvis våldsamt/mjuk, medan han ibland preciserar vilken typ av stockar han vill att pukisten ska spela med. Även Stravinskij är väldigt tydlig i sin notation generellt sätt, enligt Hans, men han menar att det finns andra kompositörer där det inte är självklart att följa pauser och dylikt till punkt och pricka. Exempelvis kan det i noter av Tjajkovskij stå en noterad åttöndel, men vanligtvis ska tonen klinga nästan en helnot. Enligt Björn Bang kan längden på tonen vara en indikation på hur anslaget ska vara i karaktären istället för att visa på när tonen ska dämpas av.³⁹ När Göteborgsoperans orkester spelar exempelvis *våroffer* av Stravinskij väljer Björn väldigt hårda filtstockar. Det krävs tydlighet

³⁶ Stycke baserat på: Junker Miranda, Ulrika. (Red.). (2003). *Bonniers musiklexikon*, Stockholm; Albert Bonniers förlag, s. 485-487

³⁷ J. Blades/E. A. Bowles, <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985> [091117], avsnittet ”5. From 1800.”

³⁸ Junker Miranda, Ulrika. (Red.). (2003). *Bonniers musiklexikon*, Stockholm; Albert Bonniers förlag, s. 485-487

³⁹ Anteckningar från repertoarspellektion med Björn Bang 18/5 2010

och rytmik och en stark accentuerad klang, men han vill ändå inte ha klangen av trästockar. Det krävs en avvägning helt tiden för att få fram rätt stockar. En tyngre trästock med större slagyta på huvudet uppfattas som klumpigare och otydligare än en lätt, spetsig stock även om den ha läder eller tunn filt ytterst på huvudet.

Björn menar att vissa kompositörer skriver ut vilka stockar en pukist ska spela med och det brukar han alltid följa, så om det står trästockar använder han det och om det står filtstockar så använder han det.

Finn har noterat att i nyare musik är det ofta angivet av kompositören vilka sorters stockar som ska användas, vilket inte lämnar så stort utrymme för val av stockar. Han upplever att både i musik av Beethoven, men även när det gäller musik av exempelvis Wagner eller Stravinskij har ofta pukisten samma grundidealklang som han själv önskar och han behöver då inte prata om det med pukisten i förväg, utan det räcker att finjustera klangen i olika stycken under repetitionernas gång.

När det gäller Stravinskijs musik gillar Andreas den amerikanska klangen allra bäst, exempelvis Cleveland Symphony Orchestra, med något mer attack och tydlighet. Enligt Kjell Ingebretsen bygger oftast Stravinskijs musik på rytmik och därför vill han oftare ha hårdare stockar i den typen av musik, men han tillägger också att det helt beror på sammanhanget i musiken. Valet av pukstockar kan, enligt honom, skilja sig mycket från takt till takt.

2.3. Dirigenter

Eftersom en dirigent har helhetsansvaret för hur en orkester ska låta så har han/hon ofta åsikter om hur klangen i pukorna ska låta. Har dirigenter olika uppfattningar om vilka stockar som ska användas generellt sett? Har de en idealklang för varje enskilt stycke eller samma idealbild av hur orkesterklangen ska låta oavsett vilken musik som spelas? Har de samma idealbild oberoende av vilken orkester de dirigerar? Hur påverkas klangidealet av akustiken?

Enligt Lars är det väldigt olika hur mycket olika dirigenter funderar över valet av pukstockar. Vissa dirigenter bryr sig inte alls om vad för klang pukisten väljer och har inga idéer alls om hur de vill att det ska låta, medan vissa är ytterst bestämda och viker sig inte. Något han däremot märkt är att oavsett vilken musik man spelar, går det en trend i att dirigenter önskar hårdare och hårdare stockar, jämfört med i början av hans karriär. Det kan bli ett problem i t.ex. Beethovens musik, där han i princip alltid använder trästockar, vilket hittills är det hårdaste som finns. Möjligtvis kan han då byta till en annan trästock med en annan form på huvudet, men annars kan han bara påverka hårdheten genom ett annat spelsätt. Den ende dirigenten som Lars kan komma på som bryter den här trenden är deras första gästdirigent, Nikolaj Znaider, som gärna vill att han ska spela med mjukare stockar. Lars upplever att dirigenter oftare ber om hårdare/mjukare stockar än att de beskriver en viss klang de vill att man ska få fram. Enligt Lars kommer dirigenter som inte är orkesterns chefsdirigent ofta med en egen klangideal som de vill förmedla till orkestern.

Enligt Hans har dirigenter olika klangideal för musik av olika kompositörer. Exempelvis vill Göteborgssymfonikernas förste gästdirigent, Christian Zacharias, alltid ha färre stråkinstrumentalister och han efterfrågar alltid att Hans ska spela på vevpukorna med hårdare stockar som har en lättare och ljusare klang. Den dirigenten ändrar verkligen på

orkesterklngen som de har i vanliga fall. Annars är det ytterst ovanligt att en dirigent som orkestern har under en vecka ändrar särskilt mycket eftersom de helt enkelt inte har tid till det. Dirigenterna får ofta ta seden dit de kommer, även om de såklart kan ändra mindre saker, exempelvis hur mycket vibrato som ska spelas, hur orkestern ska frasera och hur dynamiken ska vara. De flesta dirigenterna som kommer till Göteborgssymfonikerna har inte tid att ändra orkesterns grundklangideal.

Det händer att dirigenter ber om att Hans ska spela med hårdare stockar, eller att han ska spela med trästockar. Ett exempel är när Göteborgssymfonikerna spelade Beethovens 5:e symfoni med tre olika dirigenter under två påföljande säsonger och samtliga tre dirigenter hade helt olika ideal för hur hårda stockar som skulle användas. Då får självklart Hans anpassa sitt val av stockar efter dirigentens önskemål och ser då till att det blir en och samma typ av klang genom hela symfonin. Hans menar att det inte är så vanligt att dirigenten vill bestämma exakt vilka stockar han ska använda, däremot kan dirigenten förklara vilken klang han/hon vill att pukorna ska ha eller vilken effekt de vill uppnå och sedan får Hans ordna det på vilket sätt han vill. Även enligt Hans händer det dock att dirigenten säger konkret att han/hon vill ha t.ex. trästockar eller hårdare stockar. Hans tycker att det är bättre av en dirigent att förklara vad han/hon vill uppnå, eftersom det i vissa fall kan vara så att det inte är en hårdare stock dirigenten egentligen vill ha. En mjukare stock ger en fylligare, större klang och på det sättet kan de producera ett starkare ljud. Det kan vara en mjukare stock som krävs när en dirigent säger sig vilja ha hårdare stockar eftersom fördomen säger att det går att spela mycket starkare med hårdare stockar än med mjukare stockar, vilket inte är helt sant. Det optimala valet av stockar vid starka passager där pukorna ska höras tydligt kan enligt Hans vara stockar med tydlig attack i kombination med tyngre stock som ger en kraftigare ton, även om den stocken kan upplevas som något mjukare. Hans berättar att desto hårdare, vassare och mindre stockar du använder desto tunnare, ljusare och hårdare attack får du.

Enligt Björn Bang händer det ibland att dirigenten vill ha mjukare eller hårdare stockar. Samma dirigent kan vilja ha olika stockar i samma stycke med samma orkester, beroende på att t.ex. akustiken är annorlunda. Ibland beskriver dirigenten istället vilken klang han vill ha och sedan får pukisten själv lösa hur han ska få fram den klangen, t.ex. en varmare, mer dramatisk klang.

2.3.1. Finn Rosengren

Finn Rosengren studerade slagverk i Göteborg för slagverklärarna Sture Olsson och Bo Holmstrand. Samtidigt vikarierade han en hel del på Stora Teatern och i Göteborgssymfonikerna och lärde sig mycket om orkesterspel, inte minst inför hans senare karriär som dirigent. Finn lärde sig dirigera genom privatlektioner, sommarkurser och genom praktisk erfarenhet som ledare för Göteborgs Ungdomssymfoniker under 38 års tid. Sedan 1978 har Finn varit dirigent på Stora Teatern, som utvecklades till Göteborgsoperan. Han har även gästdirigerat hos diverse orkestrar, men har huvudsakligen varit på operan i Göteborg.

Finn erkänner att han inte har koll på varenda ny pukstocksmodell som kommit fram, men han har bra koll på vilka olika typer som finns i hårdhet, med olika kärnor och olika material. Ofta har han en egen bild av vilken typ av kärna och material som passar att spela med i olika sorters musik, men ändå är det alltid örat som får avgöra vad som passar att just en viss pukist spelar med. Han menar att det alltid finns möjlighet att testa olika stockar och lyssna efter vilken klang han vill ha. Finn berättar att tyngre stockar ger en tjockare klang som inte smäller

till lika mycket som ett spetsigt huvud. Han anser att det i vissa stycken är viktigt att byta stockar ofta för att få variation i klangen, medan det i andra stycken är viktigt att ha en enhetlig klang i hela stycket.

Genom sin slagverkarbakgrund vet han om hur känsligt det kan vara att en dirigent bestämmer exakt vilka stockar slagverkaren ska använda och är därför som dirigent varsam när det gäller det. Dessutom har han stor insikt i att det går att få fram olika klang med samma stockar, så ibland är det inte byte av stockar som krävs utan istället ett annat spelsätt, en annan spelyta på skinnet, lägga tonen på en annan puka eller dämpa skinnet mer o.s.v.

När Finn efterfrågar hårdare stockar, menar han inte bara hårdare material utan snarare hårdare klang, så det kan innebära att han vill ha ett par stockar med spetsigare huvud istället för stockar med hårdare material.

Finn Rosengren menar att han inte har en speciell idealklang oavsett vilken musik som ska spelas, men däremot har han speciella klangideal för olika verk av olika kompositörer. Något som är viktigt för honom är detaljklarhet, karaktär och en balanserad dynamik där man känner var orkestern är på väg. För Finn är det inget självändamål att få fram en vacker klang i orkestern bara för att det ska låta vackert, utan vill hellre få fram styckets karaktär och detaljer. Han tänker att allt han gör på dirigentpulten påverkar klangen på något sätt, exempelvis sättet han lyfter armarna på och ansiktsuttrycket han har. Detta är inget varken han eller orkestern är medveten om, men undermedvetet påverkar det orkestern.

När det gäller slagteknik och sättet att leda en orkester har Finn haft Sixten Ehrling som förebild, med sina tydliga instruktioner på välrepeterade verk och sin säkra ledning av orkestern. Sixten Ehrling gick oftast inte in på detaljer utan gav musikerna en del egen frihet. Finn har försökt dra lärdomar av Sixten Ehrlings tekniska ledarskap, men när det gäller att tolka olika verk har Finn inte honom som förebild, utan har snarare tagit en pusselbit här och en annan där och bakat ihop till sin idealklang.

Finn berättar att vissa pukister ofta väljer mjukare stockar än vad han tänkt sig, medan andra pukister ofta väljer för hårda stockar i förhållande till vad Finn vill höra. Han menar därmed inte att pukister generellt sätt väljer för hårda eller för mjuka stockar, utan att det är individuellt för varje pukist.

2.3.2. Andreas Hanson

Andreas är trumpetare från början, och känner att han som musiker har nära kontakt med pukorna eftersom pukor och trumpeter ofta har saker tillsammans. På så sätt har han lärt sig uppskatta värdet av en riktigt bra pukist som har vacker klangkänsla, timing och stämning.

Han är numera dirigent och arbetar som konstnärlig ledare för marinens musikkår i Karlskrona, men frilansar även en hel del som dirigent. Han har dirigerat alla orkestrar i Sverige, men mest har han varit i Svenska kammarorkestern och Sveriges Radios Symfoniorkester. Andreas är inte nischad att dirigera en viss typ av musik, utan har en stor bredd och är inte rädd för att göra olika saker. Dessutom arbetar Andreas som lärare på musikhögskolan i Stockholm, i orkester- och kördirigering samt i orkesterspel. Att undervisa ser han som ett intressant slagverksforum, eftersom det är ett flöde av olika studenter med olika ingång till slagverkets betydelse i olika sammanhang, vilket är friskt. Han anser att

slagverkare är något mer öppna än andra musiker för att söka nya klanger istället för att göra som man alltid gjort och hittar gärna nya lösningar på vad dirigenten efterfrågar.

Andreas tycker att han som dirigent inte ska peta så mycket i detaljer, utan känner att han uppnår ett bättre resultat när han jobbar mer med helheten. Det innebär bl.a. att han inte vill lägga sig i exakt vilka stockar pukisten väljer att spela med. Han beskriver istället en klang som han vill få och sen han lutar han på att pukisten löser det på bästa möjliga sätt, antagligen på ett bättre sätt än om han skulle bestämma hur han skulle göra. På så sätt uppmuntras slagverkarens klangliga fantasi. Han upplever också att vilken slagverkare det är påverkar klangen mer än vilka stockar han/hon använder. Det är inte intressant vilket material slagverkaren använder, det enda som är intressant är att det låter som han har tänkt sig, men hur slagverkaren uppnår det är ointressant. Som dirigent är det då viktigt att man har en klar uppfattning om hur man vill att det ska låta, d.v.s. vilken klang man strävar efter, även när det gäller slagverk och pukor. Andreas anser att han har en klar bild av hur han vill att det ska låta om slagverket och vet vilka klangmöjligheter som finns. Detta beror mycket på att han själv spelat med och dirigerat så mycket blåsorkester, där slagverket står för hälften av klangen och då måste man behärska slagverkets klangvärld för att kunna uppnå det klang man vill. Andreas tror att många dirigenter bara har klangideal när det gäller stråk- och blåsinstrument, inte gällande pukor och slagverk.

När det gäller olika pukklang beskriver Andreas att ett tremolo kan vara helt tätt eller ha en rytmisk struktur och en ansats i fortentyans kan låta väldigt olika beroende på stockval och spelsätt. Andreas föredrar en djup, mörk pukklang med mycket grundton och mindre övertoner, eftersom det är viktigt att höra tonen i pukans. Samtidigt berättar han att han inte gillar när klangen blir för murrig, även om det kanske motsade idealet med mycket grundton. Han gillar när ansatsen blir tydlig, precis som på ett spänt skinn. Han nämner dock att i olika typer av musik kan olika saker passa bra. Ibland gillar han ett slappare skinn på en mindre puka och ibland vill han hellre ha ett mer spänt skinn på en större puka. För honom är det fundamentalt i en orkester att pukans stämmer eftersom hela orkestern bygger på den tonen. Han anser att det är helt hopplöst att ha pukor där tonen inte är beständig, d.v.s. tonen flackar i efterklangen och har inte en klar grundton. Det är också viktigt att pukisten har en känsla för intonation, eftersom det inte är tempererad skala och då ska exempelvis kvinten vara lite hög eftersom resten av orkestern håller upp den tonen. Detta är extra viktigt när trumpetarna spelar på naturtrumpeter, eftersom naturtonerna inte är anpassade efter den tempererade skalan. Just dessa små marginaler är det som avgör bra slagverkare från riktigt bra slagverkare. Han pratar också om vikten att pukslagaren följer dirigenten, för då får man ofta med sig hela orkestern.

Grovt generaliserat är Andreas idealklang som den tyska pukklngen. Exempelvis Berlinerfilharmonikerna eller Staatskapelle Dresden har en pukklang med rätt ”färg” och klang enligt honom. Han anar att det kan bero mycket på helheten i orkesterns klang och förklarar det med att det låter bäst när pukans klang ”gifter sig” med resten av orkesterns klang, men han kan inte i detalj beskriva vad det beror på att han gillar just den klangen. Ibland kan den engelska klangen eller den amerikanska klangen vara snyggt, men det är inte Andreas idealklang.

Andreas upplever att orkestrar oftast gillar att man som dirigent har en tydlig och sammanhängande bild av hur man vill att det ska låta, d.v.s. att man är stenhård och tydlig med vad man vill uppnå, men samtidigt är det en mycket jobbigare process att gå igenom och det tar mycket mer tid och kraft. När exempelvis Sveriges radio symfoniorkester spelar Våroffer av Stravinskij, som de spelat oerhört många gånger, är det svårt att helt ändra på

klangen som hundra musiker är överrens om. Då måste man vara väldigt trogen sig själv och verkligen vilja göra den förändringen för att man tror att musiken kräver det. Det märks tydligt om en dirigent ändrar något bara för ändrandets skull och det blir inte så bra. Har man som dirigent inte den musikaliska övertygelsen om hur man vill att ett verk ska låta gör man bäst i att låta musikerna spela så som deras orkester är vana att spela verket. Vissa orkestrar har dock inte någon utpräglad speciell klang när det gäller all sorts musik.

Olika orkestrar har verkligen olika klang. Andreas beskriver exempelvis Sveriges Radios Symfoniorkesters klang som väldigt grandios men ändå precist. När han ber dem spela rytmiskt och verkligen ligga på i timingen, men samtidigt spela agogiskt i frassluten så kan de verkligen göra det, vilket antagligen beror på deras tidigare chefsdirigent Esa-Pekka Salonen. Marinens musikkår spelar mycket nutida musik, vilket ställer höga krav på rytmiken och har därför utvecklats till en extrem följsam orkester. Eftersom de inte kan luta sig mot musik av Brahms, Haydn, Mahler m.fl. har de ingen sådan historisk och musikalisk klanggrund att stå på och utgå ifrån, men de är istället otroligt vältränade rent rytmiskt. Musik av Holst, Stravinskij, Hindemith och John Williams är deras specialitet och det är där de har sitt hjärta enligt Andreas.

Andreas menar att han har en egen idealklang som bygger på tidigare upplevelser som t.ex. när han lyssnade på Mahlers 7 symfoni med Stockholm filharmoniker 1988. Känslan av det ljudet var häftigt, även om det kanske inte är identiskt med hans idealklang eftersom han inte alltid kunde urskilja tonhöjden ordentligt från pukorna. Men av det starka och häftiga intrycket han fick av den konserten lärde han sig bl.a. att han tyckte att det var viktigt att kunna definiera tonhöjden på pukorna. Det finns en inspelning med Brahms 1 symfoni med dirigenten Günter Wand och den Nordtyska radions symfoniorkester som har blivit Andreas grundstomme som idealklang, där pukspelet låter precis som han önskar. Det sammanlagda resultatet av dessa och många fler upplevelser och intryck som Andreas fått bildar den egna klangen som han står för och har som idealklang. Beroende på vilken orkester han dirigerar och vilken musik de spelar modifieras resultatet nära eller längre bort från hans idealklang, mycket beroende på att det tar längre tid än en vecka att verkligen implementera sin idealklang. Han menar att Marinens Musikkår har hans klang, även om det tog flera år som musikalisk ledare där innan han lyckats implementera den klangen hos dem.

Andreas vill oftare ha mer distinkt klang och ber då oftare om hårdare stockar än vad om mjukare stockar och mullrigare klang, även om han förstår att den mjukare mullrigare klangen också kan ha en bra funktion ibland. Han brukar dock känna in så att pukisten är med honom och att det är ok att be om ett byte av stockar.

2.3.3. Kjell Ingebretsen

Kjell har spelat klarinett, piano, orgel och lite fiol och hade som mål att bli tonsättare, inte att bli dirigent. Han studerade komposition vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, och då såg han ett anslag om att dirigentklassen sökte elever, vilket Kjell sökte och kom in och på den vägen fortsatte han sedan, även om det inte fanns i hans drömmar att han skulle bli dirigent. Han studerade flitigt och kom in på operan som repetitör, blev sedan kapellmästare och till slut hovkapellmästare, vilket han arbetade som i 25 år. Samtidigt dirigerade han mycket symfonisk musik, både på Kungliga Operan i Stockholm, i Oslos filharmoniska orkester, Sveriges Radios Symfoniorkester och runt om i hela Sverige. Han började även undervisa på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, och när han kom till ett vägskäl i livet valde han att satsa på undervisningen på musikhögskolan i Stockholm, där han fått en

professur i dirigering. Undervisningen skötte han parallellt med att han dirigerade på operan. Därefter dirigerade han Göteborgsoperan i nio år och fokuserade på det. Sedan fick han en professur på operahögskolan i Oslo, som innebar lite dirigering, men också att undervisa sångare i interpretation. Kjell har inte frilansat särskilt mycket som dirigent, utan har istället satsat på några fasta orkestrar att arbeta med, undervisat och lett olika institutioner.

Kjell strävar efter ljud som en total enhet i ett verk, vilket är en kombination av stråkar, blåsare och slagverk. Han menar att han då inte kan be om en viss typ av stock, utan ger istället en riktning för hur musikerna ska tänka och be pukisten att använda sin fantasi och lyssna in sig i sitt sammanhang. Han vill kunna lita på var och en av musikernas fantasi istället för att peka ut exakt vilken stock som ska användas och hur pukisten ska spela. Kjell anser inte att han har någon teknisk kunskap om pukstockar utan litar på att pukisten kan det. Han tror inte att dirigenter som har den tekniska kunskapen heller frågar om vissa stockar, utan hellre om en klang som de vill komma åt.

Kjell menar att det är en konst att vara pukist som han som dirigent måste respektera, och som dirigent förväntar han sig att pukisten kan sin sak. Sedan kan han som dirigent justera detaljer i helheten, men exempelvis vilken ton som ska läggas på vilken puka är inget som han som dirigent lägger sig i. Han berättar även att han som dirigent inte kommenterar och berömmar varje bra spelad ton, utan fokuserar på de små saker som ska ändras och berömmar det som är extra bra.

Kjell ansåg inte att Kungliga operan i Stockholm hade någon speciell idealklang för musik av varken Mozart eller Stravinskij under tiden han brukade dirigera där. Klangen för dessa kompositörer kunde lätt påverkas och ändras av olika dirigenter. Däremot fanns det riktigt gamla traditioner i den orkestern när det gällde musik av Wagner. Kjell beskriver det som en varm, fyllig och ganska tjock klang. Den klangen hade dirigenten svårare att ändra på eftersom det var så djupt rotat i orkestern.

Kjell menar att orkestermusikerna alltid måste vara lyhörda för vad som händer runtomkring dem och anpassa styrka och tydlighet efter det. Kjell anser att brassmusiker och pukister från nordan ofta spelar för smettigt och för starkt i förhållande till deras roll i musiken, som ofta är att vara någon form av klangmatta i bakgrunden.

Kjell menar att det är ytterst få orkestrar som har en riktigt definierad klang. Exempel på sådana orkestrar är Berliner Philharmoniker, New Yorks operaorkester och London Philharmonic Orchestra. Han menar att alla orkestrar inte kan ha en egen kännetecknande klang eftersom det finns så många fler orkestrar än vad det finns olika klanger. Vissa dirigenter tar alltid med sig en viss klang som de kräver att få fram ur vilken orkester de än dirigerar. De måste då vara väldigt tydliga med hur de vill att musikerna ska spela och ha en väldigt klar bild av hur de vill att helheten ska låta. Chefsdirigenter för olika orkestrar är de som kan påverka en orkester mest eftersom de kan implementera den klangen de vill få fram varje dag under en längre tid. En orkester som har en stark chefsdirigent och som fått fram en speciell klang med honom/henne, har svårt att ändra på den klangen när det kommer gästdirigenter. Klangens orkestern har är deras identitet och trygghet och därför kan det vara känsligt att ändra för mycket på det. En grundidealklang för en orkester kan passa olika bra till olika musik. Exempelvis om en orkester har en varm, fyllig grundidealklang som passar utmärkt i musik av Brahms eller Nielsen så kan den klangen vara förödande när samma orkester ska spela musik av Mozart. En rysk eller argentinsk dirigent är enligt Kjell ingen kameleont, d.v.s. de skapar ryskt/argentinsk klang oavsett vilken orkester de dirigerar, medan

en dirigent ifrån USA eller England är mer kameleonter eftersom de inte har lika mycket med sig i bagaget. De har lärt sig att skapa olika typer av klang, bryr sig om väldigt mycket olika sorters musik och har ett brett kontaktfält när det gäller olika musik. En ryss eller en finländare däremot kan göra världskarriär som dirigent genom att bara dirigera musik från deras land. Kjell menar att han själv är en kameleont som har olika idealklang för olika musik.

Kjell har ingen speciell egen klang som han alltid utgår ifrån oavsett vilken musik, akustik och orkester han dirigerar. När han vill ändra på pukklngen ber han oftast om en annan klang istället för att be om byte av stockar, men ibland kan han be om exempelvis hårdare, tydligare stockar.

2.4. Orkesterns klangideal

Vissa orkestrar strävar efter att ha ett eget klangideal. Det kan variera vilken klang orkestern strävar efter, vilket också påverkar valet av pukstockar. Har varje orkester ett visst klangideal som alla alltid strävar efter? Skiljer sig dessa ideal i så fall mycket från varandra? På vilket sätt ändras valet av pukstockar i olika orkesterklanger?

2.4.1. Göteborgssymfonikerna

Göteborgs symfoniker startades 1905 och har med hjälp av deras tidigare chefsdirigent Neeme Järvi blivit en av Europas bästa orkestrar som både spelar mycket konserter i Göteborg och i Vara Konserthus, åker på internationella turnéer och spelar in skivor. Orkestern har en tydlig nordisk profil som till stor del beror på att Wilhelm Stenhammar var orkesterns första chefsdirigent och på att han bjöd in sina kollegor Carl Nielsen och Jean Sibelius till Göteborg. Idag har orkestern 109 anställda musiker och Gustavo Dudamel som chefsdirigent.⁴⁰

När det gäller musik av Sibelius och Nielsen har Göteborgssymfonikerna en egen klang som grundar sig på material de har kvar från den tiden då både de arbetade med orkestern. Orkestern har utvecklat en tradition för hur de spelar nordisk musik, av Nielsen, Sibelius och Grieg och spelat in en hel del skivor med deras musik. De har också en stor tradition av rysk musik. Deras förre chefsdirigent Neeme Järvi utvecklade deras klang när det gäller Pjotr Tjajkovskijs alla symfonier och Dimitrij Shostakovich musik som de spelade mycket och hans fem sista symfonier har de dessutom spelat in på skiva. Orkestern har nu försökt att bredda sig till att spela mer av den centraleuropeiska traditionen, som t.ex. Beethoven, Brahms och Franz Schubert samt den franska repertoaren med Claude Debussy och Maurice Ravel, som de också ganska regelbundet har på repertoaren. De har på senare år breddat orkesterns tradition och klang. Detta leder till att Hans använder lättare, fluffigare och mjukare stockar i kombination med små tydliga stockar i fransk musik medan han använder helt andra typer av stockar i musik av Brahms och Beethoven. Hans menar att orkestern har blivit mer mångsidig och anpassar sig till olika sorters musik. Han erkänner dock att när det gäller centraleuropeisk musik har de svårt att konkurrera med många tyska orkestrar som verkligen specialiserat sig på den typen av musik, men deras styrka ligger på nordisk och rysk musik.

⁴⁰ Hela avsnittet 2.3.1. baseras på *Göteborgssymfonikernas hemsida*: <http://www.gso.se> [100420] från länken ”om orkestern” samt ”chefsdirigenter”

Under orkesterns 22 år med Neeme Järvi som chefsdirigent byggde de upp den stora, kraftfulla och temperamentsfulla klangen som fungerar väldigt bra i musik av Nielsen. De utvecklade ett något mer sublim klang i musik av Sibelius och musik av Grieg kräver en blandning av dessa.

2.4.2. Svenska kammarorkestern

Svenska kammarorkestern bildades 1995 då tidigare ensembler i Örebro konserthus slogs ihop. Orkestern har under ledning av chefsdirigenten Tomas Dausgaard inriktat sig på musik av bl.a. Beethoven, Brahms och Tjajkovskij, men de spelar även en hel del nyskriven musik. Det är Sveriges främsta kammarorkester som har gjort många konserter i Örebro konserthus och runt om i Örebro län samt många utlandsturnéer och ca 50 inspelningar. Deras inspelningar av Beethovens samtliga orkesterverk har fått mycket bra kritik både nationellt och internationellt, vilket har gjort dem berömda över hela världen.⁴¹

Enligt Lars specialiserade sig Svenska kammarorkestern på den wienklassiska repertoaren och framförallt på Beethovens orkesterverk under de första åren efter att orkestern startade. Detta har satt sin prägel på orkestern som verkligen utvecklat en egen klassisk klang med mindre och spetsigare puk- och trumpetklang och inget vibrato i stråket vilket ger en kallare orkesterklang generellt.

Lars berättar att något som utmärker deras klang är att de är ganska få musiker, vilket gör att klangen blir lite mindre, lite mer naken och genomskinlig, vilket gör det lättare att höra varje stämman tydligt än i en stor orkester. Detta kan vara mycket uppskattat bland publiken. Dessutom blir timingen bättre i en mindre orkester eftersom avstånden är mindre. Detta gör att de har möjlighet att spela hela symfonier utan dirigent, och bara följa konsertmästaren, vilket skulle vara svårare i en större orkester. Dessutom är deras chefsdirigent mycket noggrann med att det inte ska vara några ”passagerare” i orkestern, d.v.s. alla ska ge hundra procent, vilket märks tydligt, mest bland stråket, där man ser samtliga pulter vara med och ta initiativ. Detta ger en intensiv klang även om de är färre än i en symfoniorkester. Det är mycket Tomas Dausgaard som påverkat orkesterns klang och han har sett till att det är ordentlig kant på alla toner, speciellt i stora ackord. Istället för att tonerna smygs fram så kommer de direkt. Dessutom avfraserar de, enligt Lars, inte lika mycket som en del andra orkestrar. Om det står forte i fyra takter och sedan piano, så tolkar svenska kammarorkestern det som att det är forte ända fram till taktstreck och sedan subito piano. Lars upplever ofta att andra större orkestrar gör lite diminuendo i fjärde takten, kanske för att inte dränka pianot med klanger som ligger kvar från de starka partierna.

Svenska kammarorkestern har en egen klang när det gäller klassisk repertoar, som de antagligen är relativt ensamma om, eftersom de fått så mycket priser för just deras klassiska klang. Den klangen är svårt för en gästdirigent att ändra helt på eftersom det är så rotat i orkestern, men samtidigt vill de få lite nya synvinklar och idéer, så därför berättade Lars Hoffner att de har sagt att dirigenter som ska göra klassisk repertoar med dem ska prata samma språk som dem men med en annan dialekt.

Enligt Andreas Hansson har Svenska kammarorkestern utvecklat en väldigt tydlig spelkultur när det gäller musik av exempelvis Haydn, Mozart eller Beethoven, vilket är häftigt att höra.

⁴¹ Hela avsnittet 2.3.2. baseras på Svenska kammarorkesterns hemsida: <http://www.svenskakammarorkestern.se> [100420] från länken ”orkestern”

Han upplever att svenska kammarorkestern har ett djupt rotat spel när det gäller musik av Beethoven, eftersom man har jobbat så hårt för att få en viss klang till sina inspelningar av Beethovens musik. Denna klang stämmer inte riktigt överrens med Andreas idealklang. I en sådan situation måste dirigenten antingen kompromissa med orkestern eller vara stenhård på hur man vill att det ska låta och inte ge sig. Svenska kammarorkestern har Tomas Dausgaards klang med en touch av Andreas klang när han dirigerar dem. Även om Andreas gärna skulle ändra klangen hos dem i viss musik, så finns det en gräns för hur mycket en gästdirigent kan ändra på det. Grundklangen måste jobbas fram ihop med chefsdirigenten och sedan kan gästdirigenterna modulera lite grand med den klangen.

Skulle man jämföra olika orkestrars klang med Svenska kammarorkesterns klang så är det, enligt Lars, otroligt naket och utan något romantiskt spelsätt, i alla fall när det gäller klassisk repertoar. Detta beror mycket på att de använder vevpukor, naturtrumpeter, inget vibrato i stråket o.s.v. Svenska kammarorkesterns framgångar inom den klassiska repertoaren har påverkat andra orkestrar att börja använda sig mer av naturtrumpeter och vevpukor till sådan repertoar, vilket de tycker är väldigt positivt.

I övrig repertoar är de ytterst flexibla och kan ändra sin klang beroende på vilken dirigent det är som kommer. Då sätter de ingen som helst prestige i att spela som de brukar.⁴²

2.4.3. Göteborgsoperans orkester

När Göteborgsoperans hus byggdes, 1994, flyttade man dit och utökade Stora Teaterns Orkester som bytte namn till Göteborgsoperans orkester.⁴³ Inom ramen för Göteborgsoperan sätts det upp både opera, dans och musikal, dels i Göteborgs operahus men också på mindre scener runt om i Västra Götalandsregionen och dessutom görs det en del turnéer. Bredden på föreställningar och konserter är operans starka sida; från popig musikal till romantisk opera med full orkester på stora scenen och vidare till solister som sjunger visor i regionens bygdegårdar. Idag består Göteborgsoperans orkester av 86 anställda musiker.⁴⁴

Björn anser att vilken klang orkestern spelar med, beror mer på vilken musik som ska spelas än på vilken dirigent som dirigerar. Göteborgsoperan har ingen uttalad speciell klang, men vissa dirigenter har tyckt att de hör när det är just den orkestern som spelar och att de har en speciell klang, även om det är svårt att beskriva vad som urskiljer dem. Björn menar att han har utvecklat sin klang i samarbete med dirigenter och orkestern under hela sitt liv.

Enligt Finn har Göteborgsoperan ingen tydlig och egen klang som hela orkestern uttalat har strävat mot under en längre tid. För att få fram en sådan utvecklad egen klang måste man ha en tydlig chefsdirigent som styr orkesterns spelsätt och vilka som ska anställas i orkestern under en längre tid. Något litet som präglar Göteborgsoperan är, enligt Finn, en luftighet i spelet med ljusare och lättare klang. Eftersom de som operaorkester har spelat mycket med sångare, har orkestern alltid fått anpassa sig till det genom att spela lätt och luftigt. Detta kräver att tonerna har en tydlig attack och sedan släpps direkt, nästan som att alla toner har något som liknar ett fortepiano. På så sätt får orkestern en viss ettrighet, luftighet och

⁴² Hela 2.4.2. förutom, första stycket, baseras på intervju med Lars Hoffner 10/12 2010

⁴³ Från mailkonversation med Susanne Lorenius 30/3 2011

⁴⁴ Hela första stycket baseras på *Göteborgsoperans hemsida*: [http://sv.opera.se/om-oss/personal/orkester/\[100420\]](http://sv.opera.se/om-oss/personal/orkester/[100420]), [http://sv.opera.se/om-oss/om-operahuset/\[100420\]](http://sv.opera.se/om-oss/om-operahuset/[100420]) och [http://sv.opera.se/om-oss/om-foretaget/\[100420\]](http://sv.opera.se/om-oss/om-foretaget/[100420])

tydlighet utan att det fyller salen med klang och på så sätt lägger sig orkestern inte i vägen för sångarnas melodier. Det kan innebära att även stråket blir tvungna att släppa tonerna tidigt, även i romantisk musik. Finn kan dock inte svara på om andra operaorkestrar också strävar efter en likadan klang, eller om de är ensamma om den klangen. Han menar att det inte bara beror på att de spelar med sångare utan också på att de har en så stor akustik i Göteborg jämfört med Stockholm och Malmö. Göteborgsoperans orkester spelar även med en viss lätthet när det spelar symfoniska verk och sitter på scenen. Vissa dirigenter som kommer till Göteborgsoperan kan i vissa verk medvetet jobba för att orkestern spelar med tung och mörk klang och då följer orkester självklart den instruktionen också, även om det ligger en bit ifrån deras grundidealklang. Denna grundidealklang med luftighet och lätthet i spelet påverkar absolut valet av pukstockar mot att det är vanligare med mindre och tydligare stockar. Som exempel tror Finn att Göteborgsoperans pukister vanligtvis använder andra stockar än Göteborgssymfonikernas pukister, även om de skulle spela samma verk.

Orkesterklangen skiljer sig ganska mycket beroende på vilken dirigent Göteborgsoperan har, även om de har någon form av grundklang som dirigenterna sedan formar. Göteborgsoperan spelar inga verk av Brahms och ytterst få verk av Beethoven, så de har ingen speciell idealklang för dessa kompositörer, men de har däremot någon form av grundklang när det gäller exempelvis Mozart eller Verdi. När de spelar verk av Mozart har de som grund en väldigt krispig och lätt klang där de spelar väldigt tydligt och artikulerat, även om en långsam sats ur Mozarts musik ändå kan ha en varm och mjuk klang. Puccinis musik ska som grundklang ha en varm klang, men det finns även ettriga ställen i Puccinis musik också. Finn menar att även om ett och samma stycke kan ha stor bredd i olika klanger så finns det vissa klanger som inte passar in alls i viss musik, exempelvis passar inte klangen från trästockar in i Brahms eller Verdis musik alls. Finn håller med om att centrum för klangen, d.v.s. centrum för vilka pukstockar pukisten väljer, flyttas beroende på vilken musik som spelas. Den rundaste klangen hittar orkestern i musik av Wagner och där skulle det vara utanför ramen att använda trästockar även vid rytmer som ska artikuleras tydligt. När det gäller Stravinskis musik, exempelvis våroffer blev de tvungna att gå ner i både dynamik och hårdhet på stockar för att det skulle blanda sig med de andra instrumenten i orkestern bättre, men trots det krävdes ganska hårda stockar för tydlighetens skull. I slutet av våroffer tänker Finn att det krävs lite större och tyngre stockar som ger lite botten och gör att pukorna blir en del av basregistret med bastrumman och tuban.

Den klangen som Kjell bär med sig när det gäller musik av Mozart kommer ifrån Göteborgsoperan, där orkestern spelade lätt, luftigt och ljust, vilket enligt Kjell passade mycket bra i musik av Mozart.

2.5. Akustik

Beroende på akustiken kan valet av pukstockar ändras väldigt mycket. Krävs det alltid hårdare stockar på en plats med mer akustik än på en plats med mindre akustik? Vad är det mer än bara hårdheten på stockarna som med fördel kan ändras beroende på akustiken?

Andreas Hansson berättar att Marinens Musikkår ändrar sin klang väldigt mycket beroende på vilken akustik de spelar i, vilket kan vara svårt att hinna med att känna in ibland. De spelar ofta i väldigt olika akustiker, som exempelvis ute, i en gymnastiksal, i en kyrka eller i en konsertsal. Han upplever att både symfoniorkestrar och kammarorkestrar oftare spelar i en och samma konsertsal och anpassar sin grundklang efter den akustiken. Musikerna måste

därmed lära känna just det rummet, vilket kan göras genom att spela där alldeles ensam och verkligen lyssna efter hur akustiken svarar. Dirigenten bör själv gå ut i salen och lyssna på när orkestern spelar för att höra hur det verkligen låter ut till publiken och anpassa balans och artikulation till hur det låter ute ifrån publikens platser i olika akustiker.

Björn Bang berättar att Göteborgsoperans Orkester spelar både i diket, på scenen, på utomhusscener och i kyrkor. Generellt sett fungerar Björns Kolbergstockar, med korkkärna som har filt runt huvudet och bambuskraft, till de allra flesta akustiker. Generellt betyder det mer vilken kompositör det är än vilken akustik Björn spelar i.

2.5.1. Ute

Utomhus där det inte är någon scen alls har ljudet ingenting att reflekteras mot, vilket gör att ljudet lätt försvinner i olika riktningar och blåser bort med vinden. Detta gör att publiken kan få svårt att höra det som spelas överhuvudtaget. På en utomhusscen får ljudet lite hjälp av scenens bakgrund att nå ut till publiken, men det blir fortfarande inte lika tydligt lätt att höra som i en konsertsal. Detta beror på att så fort ljudet kommit utanför scenen kan det spridas åt olika håll och därmed dör ljudet ut snabbare.

Lars berättar att de ofta blir uppmickade på utomhusscener. Det gör att han spelar med likadana stockar som när han spelar inomhus och i övrigt har samma förutsättningar med de pukor han spelar på och vilken dirigent han spelar med. Sedan är det ljudteknikern som ev. ändrar något på klangen, t.ex. lägger på lite mer efterklang på stråket. Lars brukar inte spela med sitt Adamspukset utomhus, utan väljer antingen vevpukorna eller Premierplastskinnspuksetet. Om det är dåligt väder ute väljer han att spela på plastskinnspukorna, även om de spelar klassisk repertoar, men då ser han till att dämpa dem med moongel⁴⁵ för att få något mer klassisk klang.

När Göteborgsoperans orkester ska spela en konsert utomhus spelar de alltid under tak och har alltid med sig ljudtekniker som placerar ut mikrofoner, bl.a. över pukorna. Ljudteknikerna justerar nivåerna så att ljudbilden alltid blir densamma oavsett vilken scen de befinner sig på.

Kjell berättar att utomhus, om orkestern inte ens har tak över sig, blir klangen förödande för pukor eftersom ljudet helt försvinner, vilket innebär att pukorna bara låter som korta slag utan ton. Så fort orkestern sitter på en scen med tak så får de lite hjälp av akustiken då återkommer även klangen för pukorna.

2.5.2. Konsertsal

Konsertsalar är oftast byggda för att spela musik i, vilket gör att efterklangen är lagom lång och att ljudet ändå lätt hörs ut till publiken. Exempelvis har Göteborgs konserthus blivit berömd för sin fina akustik.

Hans berättar att i ett operadike är det torrare klang och orkestern är oftast mindre än i en symfoniorkester. I en mindre orkester behöver pukisten anpassa dynamiken så att det inte blir för starkt. Om han däremot jämför en fullstor symfoniorkester i olika konsertsalar, t.ex.

⁴⁵ Moongel är rektangulära gel-kuddar med självhäftande förmåga som används för dämpning av olika slagverksinstrument,

konserthuset eller Berwaldhallen i Stockholm eller Concertgebouw i Amsterdam eller Berlinerfilharmonikernas konsertsal med Göteborgs konserthus så skiljer det väldigt mycket i hur lång efterklang salarna har o.s.v. Hans uppskattar akustiken i Göteborgs konserthus, eftersom det är väldigt lång efterklang och bra projektion av det de spelar, vilket gör att han inte måste spela så starkt för att det ska höras ut i salen. Självklart spelar han starkt när det ska vara det, men när det ska vara svagt kan han verkligen spela svagt och det hörs ut ändå. Generellt brukar Hans utgå ifrån att spela likadant på turné som hemma i Göteborgs konserthus, men när han spelar i ett annat konserthus är han beredd på att anpassa sig en del, ifall det behövs, i en ny akustik. Exempelvis väljer Hans antagligen ett snäpp mjukare stockar och måste tänka på att föra ut en varmare klang i en torrare akustik, eftersom han inte får samma hjälp av efterklängen.

När Göteborgsoperans orkester sitter djupt ner i orkesterdicket måste de spela väldigt krispigt, nästan oavsett vilken musik de spelar, vilket beror på att de har en väldigt lång efterklang. Musiken bör överartikuleras för att den ska nå ut till publiken istället för att bara studsas runt nere i orkesterdicket. Om de spelar samma musik, men sitter uppe på podiet, kan klangen vara lite aggressivt och hackigt, så de får helt enkelt lyssna och anpassa sig till akustiken.

2.5.3. Kyrka

En kyrka kan ha väldigt lång efterklang, d.v.s. mycket akustik. Ljudet studsar lätt mot stenväggarna vilket gör att musik lätt kan bli otydligt och flyta ihop.

Lars Hoffner använder sig gärna av moongel att dämpa pukorna med i akustik med mycket efterklang. På vevpukorna räcker det med en moongel långt ute på kanten för att dämpa hela det pukskinet. Han har även testat att använda skinnbitar som är ruggade på ena sidan, så att de inte åker ner från skinet direkt när han börjat spela på det, men trots att den ruggade sidan hjälper lite så åker även de ner ifall han spelar ett fortissimotremolo. Därför har Lars gått över till att använda moongel som dämpning. Det positiva med dem är att de alltid sitter kvar och att det är så liten yta som krävs för att kunna dämpa så mycket.

I en kyrka krävs generellt sett hårdare och tydligare stockar för att få fram rytmer o. dyl. Om Lars spelar med en medium hård pukstock i en konsertsal, kanske han väljer att spela med en hård stock i en kyrka. Han menar att han oftast inte byter material på stocken utan bara ändrar hårdheten. D.v.s. om han vanligtvis spelar med en stock med korkkärna och filt utanpå så väljer han även i kyrkan en stock med korkkärna, men något hårdare, d.v.s. en stock med lite mindre filt utanpå.

Hans berättar att när han spelar i en kyrka måste han hålla ner dynamiken och väldigt ofta välja ett par hårdare stockar samt eventuellt välja mindre instrument. P.g.a. den långa efterklängen behöver han ofta lägga dämpare på pukorna för att artikulationen ska komma fram. Samtidigt får han mer hjälp att få en varmare klang, exempelvis när han spelar långa tremolo, när han spelar med lång efterklang.

När Göteborgsoperan gör konserter i kyrkor är akustiken avgörande för pukklängen. Hänsyn får tas från plats till plats och val av stockar avgörs av kyrkans storlek och det verk som spelas.

Enligt Kjell måste pukisten vara väldigt varsam i en bullrig akustik eftersom pukornas klang lätt kan täcka hela orkestern på en sådan plats.

2.6. Egen stil

Många musiker vill ofta ha en egen karaktär på sin klang, ett signum för hur det låter när de själva spelar. Blir det skillnader i valet av pukstockar för olika pukister, ifall övriga parametrar är exakt lika? Strävar dessa tre pukister efter olika klangideal, det vill säga väljer de oftast en viss typ av stockar och är det i så fall samma typ av stockar eller är de olika?

2.6.1. Hans Hernqvist

Hans Hernqvist har arbetat som pukslagare i Göteborgs symfoniker sedan 1991. Innan dess arbetade han som stämledare för slagverksektionen i Kungliga Filharmonikerna där han mest spelade slagverk, men ibland även pukor. Instrumentet pukor har inspirerat honom ända sedan han gick på musikhögskolan i Malmö i början av 80-talet. Han har fortsatt att ta lektioner och inspirerats av olika pukslagare under hela livet sedan dess.

Hans brukar inte göra egna pukstockar, men har själv gått igenom olika faser där han använt olika typer av stockar, t.ex. stockar med tradition från Tyskland, Wien eller USA. Vissa av dessa har fått följa med genom åren, medan vissa har valts bort för länge sedan och nästan inte används alls.

Under en konsert med olika sorters musik så har han ca 10 par stockar på bordet vid pukorna, medan på en konsert med musik ifrån bara Beethoven eller Mozart räcker det 3-4 par. För att komma fram till dessa 4-10 provar han väldigt många olika varianter och skalar gradvis bort dem. Han använder fyra olika typer av huvuden som kombineras med eller utan olika mycket filtbeklädnad samt tre olika sorters skaft.

Från den tyska traditionen har Hans tillgång till filtbeklädda stockar med en kärna av antingen filt, kork eller trä. Han har även flanellstockar i tysk tradition. Från Wiens tradition har Hans tillgång till flanellstockar och hårdfiltstockar. Han har även några amerikanska varianter som han använder, vilket mestadels är av märkena Tom Freer och Cloyd Duff. Slutligen har han en del holländska av märket Randy Max. Hans har flera typer av stockar som han nästan aldrig använder längre, bl.a. av märket Hinger, Feldman, samt engelska Morbey.

Det som gör en pukstock är kombinationen av materialet i och materialet utanpå huvudet. Hans har tre olika typer av skaft på sina stockar. Tyska stockar har tunna rottingskaft och Wienstockar samt Freers och Duffs stockar har något konformade mellantjocka träskaft och Randy Max stockar är tjockare.⁴⁶

Hans har tagit intryck från sina studieresor till USA, Amsterdam, Wien och Berlin. Han har inspirerats mycket av Nick Woud som jobbar i Concertgebouw, i Holland. Även om de har en speciell tradition i den orkestern, som är en annorlunda tradition än vad Göteborgssymfonikerna har, så har Hans lärt sig en hel del av honom, inte bara på hur Nick spelar utan också genom att diskutera musik med honom. Hans egen stil är en blandning av

⁴⁶ Hela 2.6.1. baseras på intervju med Hans Hernqvist 24/3 2010

alla intryck han har fått under hela sitt liv av medarbetare, lärare och andra slagverkare som han lyssnat på. Han har valt ut det han gillat av all musik han lyssnat på och samlat ihop till sin egen stil.

Hans har inga solklara favoritstockar, men gillar skarpt stockar tillverkade av Jens Peter Kappert i Berlin. För att spela varmare, mjukare tremolo gillar han sina gröna Kappertstockar som har korkkärna och mycket mjuk filt och vill han ha tydliga, ljusa rytmer i svaga och mellanstarka nyanser gillar han sina lila Jens Peter Kappertstockar som också har korkkärna, men lite mindre huvud.

2.6.2. Lars Hoffner

Lars Hoffner började sin musikaliska bana som 15-åring i militärmusiken i Eksjö och spelade först tenorsax men gick senare över till att spela slagverk. 1971 lades militärmusiken ner i Eksjö och Lars började istället spela i regionmusiken i Jönköping. Han tog privatlektioner för Erik Edvinsson ifrån Göteborgssymfonikerna och studerade därefter på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm för slagverkslärare från Sveriges radios symfoniorkester: Bengt Arsenius (pukor), Georg Vollbrecht (slagverk), Seppo Asikainen (mallet) och Stig Arnorp (ensemble). Därefter hamnade han i regionmusiken i Örebro, där han mestadels spelade slagverk i blåsorkestern, men även trumset i en jazzgrupp och pukor i Örebro symfoniorkester, som var ett samarbete mellan blåsorkestern och dåvarande Örebro kammarorkester. Han började då specialisera sig mer och mer på pukor och när Svenska kammarorkestern bildades 1995 blev Lars redan från starten deras pukist.

När Tomas Dausgaard blev deras chefsdirigent beslutades det att de skulle spela in samtliga Beethovens orkesterverk. Detta resulterade i att Lars såg till att ett par gamla vevpukor renoverades och att han började använda trästockar att spela med. För att få ordentlig kunskap om att spela den typen av repertoar och att spela på tidstypiska instrument åkte han till England och tog lektioner 2-3 ggr om året under några års tid. Hans lärare var János Keszei och Charles Fullbrook, som spelade i flera orkestrar där musikerna spelade på tidstroga instrument och var experter på det. De inspirerade och påverkade honom och detta gjorde att även Lars blev specialiserad på just den wienklassiska repertoaren och på att spela den på tidstroget sätt med trästockar och vevpukor. Lars menar att han blir inspirerad och påverkad av andra musiker han lyssnar på, men framförallt har han påverkats mycket av sin chefsdirigent Tomas Dausgaard och tror att det låter annorlunda om honom nu än tiden innan han fick Tomas som dirigent.

Lars har inte några favoritstockar som han alltid utgår ifrån oavsett vilken musik han ska spela. Valet av pukstockar beror mestadels på hur notbilden ser ut. När han började spela pukor lite mer på allvar var det vanligt att pukister valde hårda stockar när det skulle vara starkt och mjuka stockar när det skulle vara svagt, vilket han idag tycker är en vansinnig idé. Det var ju såklart väldigt praktiskt och enkelt, men det lät inte så snyggt alltid. För att spela ett starkt tremolo väljer Lars ofta mjuka stockar eftersom han vill att de ska låta som en långa toner, inte som odefinierbara rytmer. Till svaga rytmer kan han dock mycket väl välja riktigt hårda stockar. Kort sagt så beror valet av stockar mer på hur tydliga rytmerna ska vara än på vilken dynamik de ska spelas i.

Lars uppskattar att han har ca 25-30 par pukstockar som han väljer mellan, men han använder oftast 6-7 par av dem. Han använder Kaufmanns barockstockar till i princip all klassicistisk

musik. De har en hård, tydlig men ändå ganska lätt klang p.g.a. spetsigheten. Sedan har han amerikanska stockar med koniskt träskافت som har filt eller flanell runt ett större huvud. Ett exempel på några sådana stockar han använder relativt ofta är Saul Goodmans pukstockar. Dessa får en tyngre, mörkare och rundare klang. De var mycket populära på 70-talet och han har testat många olika stockar sedan dess, men trivs fortfarande väldigt bra med dem. Han gillar tyngden och balansen i dem och enda nackdelen är att de har en söm på huvudet som man måste akta sig för, så att man inte spelar med sömmen mot skinnen eftersom det låter väldigt fullt och annorlunda. Lars Hoffner har väldigt få stockar med helt rakt träskافت, förutom Kaufmanns stockar som har korkkärna med skinn eller flanell utanpå. Dessa är också väldigt hårda, något lättare än trästockarna, men ändå tydliga.

Lars har aldrig gjort egna stockar och klär inte heller om dem själv. Orkestern köper in de stockar han behöver. Kaufmanns stockar köper han direkt ifrån honom. Goodmans stockar är det Regal som säljer och där kan man köpa bara huvuden, även kallat ämnen, eftersom huvudena är utbytbara på stockarna. Skافتen i sig behöver man ju sällan eller aldrig byta ut om man inte lyckas att slå av dem.

Lars brukar få höra att han dämpar av tonerna ganska ofta och snabbt. Oavsett vilken musik det är brukar han dämpa tonerna när det står paus, även om det finns undantag för den regeln.⁴⁷

Andreas Hansson anser att slagverkarna i Svenska kammarorkestern, Marinens musikkår och Sveriges Radios Symfoniorkester spelar väldigt olika, med olika klangideal och olika fokus. Bredden på slagverkarna skiljer sig väldigt mycket eftersom pukisten i Sveriges Radios Symfoniorkester spelar enbart pukor, medan Lars Hoffner som ensam slagverkare ibland kan behöva spela något annat slagverk och slagverkarna i Marinens Musikkår spelar allt ifrån pukor till marschtrumma och till trumset. Andreas menar att den här fokuseringen vs. bredden, påverkar klangen för hela orkestern.

2.6.3. Björn Bang

Björns far arbetade som pukslagare och han lärde Björn allt han kunde. Redan som 10-åring bestämde sig Björn för att det var just pukslagare han ville bli. Han studerade på musikhögskolan i Göteborg för Sture Olsson, som då var pukslagare i Göteborgsoperan och Björn fick då jobba extra i orkestern tillsammans med sin lärare. 1975 började Björn ta lektioner, varannan vecka, för Bent Lyloff, slagverkare i Det Kongelige Kapel. Under hans tid i Köpenhamn kom han även i kontakt med och lärde sig mycket av pukslagaren Börje Ritz, som arbetade i danska radioorkestern. Sista halvåret innan provspelningen till pukslagartjänsten i Stora Teaterns orkester valde Björn att ta lektioner av Hans Fülling, slagverkare i Det Kongelige Kapel, som drillade livgardet i Köpenhamn och undervisade på konservatoriet. Björn lyckades vinna provspelningen och har arbetat i den orkestern sedan dess.

Björn uppskattar att han har tillgång till ca 200 par pukstockar och menar att han testat alla typer av pukstockar som finns. Han har både typiskt tyska stockar med bambuskافت och mycket filt runt huvudet, typiskt amerikanska stockar med något konformade träskافت och tyngre huvud och barockstockar med läder eller sämskskinn utanpå en träkärna. Björn äger

⁴⁷ Hela 2.6.2. baseras på intervju med Lars Hoffner 10/12 2010

stockar bl.a. av märkena Kolberg, Fülling, Hinger, Vic firth, Le Fima, Saul Goodman och Kaufmann. Han har alla möjliga kombinationer av olika material och former på pukstockens huvud och skaft. Som kärna i huvudet har han både kork, trä Utanpå kärnan har han stockar med alltifrån mycket till bara något tunt lager mjuk eller hård filt, flanell, läder eller sämskskinn. Bland hans stockar finns runda och spetsiga och trubbiga huvuden. Börje Ritz experimenterade med olika material till pukstockar och tillverkade några med aluminiumskaft och några med plast utanpå aluminiumskaften. Björns pappa gjorde ett par stockar med kopparrörskaft. Nackdelen med dem var att skaften böjde sig av händernas värme. De allra flesta av Björns stockar har skaft som är gjorda av bambu, men han har även en hel del med träskaft. Skaften kan vara olika tunga, olika långa, olika tjocka och kan antingen vara helt raka eller något konformade.

Enligt Björn är ett par riktiga fortissomostockar, d.v.s. ett par stockar som han gärna använder när det ska vara riktigt starkt, tunga och massiva. De stockar som Björn har av Fülling är gjorda unikt till honom, t.ex. ett par stockar med ett lager av läder lindat runt en ganska liten träkärna som Björn fick av Fülling inför att han skulle spela Concert for Timpani and Orchestra av Werner Thärichen. Björn brukar tycka om att spela med stockar han fått av Fülling, p.g.a. att de är gjorda just till honom och ger lite personlighet till klangen. Alla Füllings stockar är gjorda med bambuskaft och med korkkärna. Under 70-talet använde han ofta, de då väldigt populära, Saul Goodmans amerikanska stockar med träskaft och träkärna samt hård filt lindad runt kärnan.

Björn har fyra olika trästockar med olika form för att kunna variera klangen även på musik av Mozart, Haydn och Beethoven. Även om alla är gjorda i trä kan skillnaden på formen betyda mycket för hur det låter. Ett par stockar där huvudet har en platt slagyta ger rundare klang, medan barockstockarna med spetsig slagyta blir tydligare, kallare och lättare.

Björn gjorde en gång i tiden egna stockar för att det var roligt att experimentera med klang plus att det sparade honom pengar.

Björn har inspirerats av sin far Oskar Bang, Sture Olsson (hans föregångare på operan), Fülling, Lylloff, Ritz och Peter Sadlo. Han har tagit till sig bra saker av alla och blandat det till sin egen stil.

3. Diskussion

Det finns, som framgått, många faktorer som spelar in när en pukist ska välja pukstockar och beroende på hur många par man själv har tillgång till så kan valet bli komplicerat.

En grundare och rundare kittel på pukkan ger ett lättare, rundare sound, men något mindre volym medan en kittel med skarpare kant mellan sidan på kitteln och botten på kitteln får större volymer och ravigare klang. En ton på en puka med större diameter och mer spänt skinn får en kortare efterklang, färre och ljusare övertoner, medan samma ton på en puka med mindre diameter och slappare skinn får en varmare och mörkare klang, fler övertoner och längre efterklang. Ett tjockare skinn bär bättre i starkare nyanser men till det behöver pukisten något tyngre och tydligare stockar för att få fram pukklängen och tydliga rytmer. Plastskinns ger mindre resonans, vilket gör att tonen dör ut fortare. När man spelar på plastskinns blir attacken lite otydlig och man får inte samma botten i klangen, d.v.s. grundtonen blir inte lika tydlig, men det hörs fler övertoner, medan ett kalvskinn ger en varmare klang med tydligare grundton och tydligare attack. Ett mer slitet skinn får torrare, ljusare klang och kan lättare bli ostämt. Torra, kalla dagar blir attacken på pukorna ljusare och har fler övertoner än under regniga varma dagar.

I musik av Beethoven och andra wienklassiska kompositörer är det väldigt vanligt att pukister väljer att spela på vevpukor med kalvskinn. Dessa har en mindre diameter och mindre kittel och därmed en mindre klang än pedalpukor. Samtliga pukister jag intervjuat använder trästockar eller trästockar med läder eller skinn utanpå till Beethovens musik, men åsikterna går isär gällande hur långt ifrån trästocks-klangen en pukist kan välja att spela. Vissa håller sig bara till att spela med trästockar medan andra kan välja att spela en hel del musik av Beethoven med mjuka filtstockar som har en kärna av kork. Jag, precis som de jag intervjuat, använder gärna vevpukor till Beethovens musik, i alla fall när trumpetarna byter till en äldre typ av trumpet. När det gäller dämpning av pukorna brukar jag följa trumpetarnas frasering. Själv använder jag gärna trästockar med eller utan sämskskinns, med varierande form på huvudet, till musik av Beethoven. I den sortens musik använder jag ofta Kaufmanns hårdfiltstockar och någon enstaka gång kan jag tänka mig att använda stockar med mjuk filt, om omständigheterna så kräver det, t.ex. om akustiken är väldigt torr, luftfuktigheten är låg, pukans diameter är stor, kalvskinnet är spänt och dirigenten efterfrågar en väldigt mjuk klangbild. Skillnaden mellan dessa olika varianter av stockar till Beethovens musik hörs tydligt på den bifogade cd-skivan. Jag har valt ut ett utdrag från slutet av första satsen i Beethovens symfoni nummer 9. På det första spåret spelar Royal Concertgebouw Orchestra och dirigenten Bernard Haitink detta utdrag och på spår 2-4 spelar jag samma utdrag ensam med olika pukstockar. Jag hade inte tillgång till några vevpukor utan spelade på Högskolan för Scen och Musiks pukor av märket Adams. Tonen A spelade jag på en 29" puka och tonen d spelade jag på en 26" puka. Båda pukorna hade medelslitna kalvskinn.⁴⁸ Valet att placera tonerna på just den storleken av pukor föll sig ganska naturligt eftersom just de tonerna ligger mitt i registret på respektive puka. Anledningen till att jag valt att använda just de stockarna jag har valt på den här inspelningen är dels att jag skulle kunna använda dessa olika stockar i olika sammanhang och med olika förutsättningar och dels att de visar skillnaderna i olika klang för olika stockar när samtliga övriga förutsättningar är lika.

⁴⁸ Detaljerad och tydlig information om inspelningen och exakt vilka stockar som används finns sist i uppsatsen, under rubriken "Information om inspelningarna"

När en orkester spelar Brahms musik föredrar pukisterna att använda pedalpukor med kalvskinn, om inte andra förutsättningar sätter stopp för det, exempelvis om det regnar och konserten spelas utomhus. Då skulle det fungera bättre med plastskinn. Idealklangen är lite varmare och mer romantisk jämfört med den i musik av Beethoven, vilket leder till att valet av pukstockar oftast blir mjuka filtstockar. Varken någon av pukisterna jag intervjuat eller jag själv skulle välja att spela Brahms musik med trästockar. I vissa delar i ett stycke av Brahms kan jag tänka mig att använda stockar med hård filt eller flanell, men oftast skulle jag använda stockar med olika mycket mjuk filt runt en trä- eller korkkärna. Jag har valt ut ett utdrag från slutet av fjärde satsen i Brahms symfoni nummer 1. På det femte spåret spelar Wiener Philharmoniker och dirigenten Wolfgang Swallisch detta utdrag och på spår 6-8 spelar jag samma utdrag ensam med olika pukstockar. Jag spelade på Högskolan för Scen och Musiks pukor av märket Adams. Tonen G spelade jag på en 32" puka och tonen c spelade jag på en 29" puka. Den stora pukkan hade ett relativt oslitet kalvskinn medan den mindre pukkan hade ett medelslitet kalvskinn. Jag ansåg inte att klangskillnaden blev så stor mellan de två pukorna p.g.a. olika slitna skinn så jag valde att spela likadant på dem. Om jag hade tyckt att de olika slitna skinnen gav för olika klang hade jag kunnat kompensera genom att spela längre ut mot kanten på den stora pukkan med oslitet skinn och något längre in mot mitten på den mindre pukkan med mer slitet skinn. Jag valde att placera tonen G på den största pukkan och tonen c på den näst största pukkan i ett pukset för att jag ville ha en tydligare och ljusare attack på båda tonerna.

I Stravinskijs musik verkar både pukister och dirigenter vara överrens om att rytm och tydlighet är viktigt. Stravinskij skriver ofta ut i noterna vilken sorts pukstockar han vill att pukisten ska spela med, men pukisten behöver ofta anpassa den instruktionen till alla andra parametrar att ta hänsyn till. Instruktionen kan åtminstone ses som en indikation på vilken sorts klang som ska eftersträvas. För att få fram tydlighet och rytm väljer jag hårdare och lite tyngre stockar, gärna stockar med hård filt eller stockar med ytterst lite mjuk filt. Riktigt hårda klubbor associeras med träklubbor, men jag tycker att klangen från träpukstockar inte riktigt passar in i Stravinskijs musik. Jag har valt ett utdrag från Sacrificial Dance ur Stravinskijs Våroffer. På det nionde spåret spelar Royal Philharmonic Orchestra och dirigenten Antal Dorati detta utdrag och på spår 10-12 spelar jag samma utdrag ensam med olika pukstockar. Jag spelade på Högskolan för Scen och Musiks pukor av märket Adams. Tonen A spelade jag på en 32" puka och tonen c spelade jag på en 29" puka. Den stora pukkan hade ett relativt oslitet kalvskinn medan den mindre pukkan hade ett medelslitet kalvskinn. Eftersom jag vill ha en väldigt tydlig attack i det utdraget så valde jag att t.o.m. placera tonen A på den största pukkan och tonen c på den näst största pukkan i ett pukset.

Det går inte att generellt bestämma vilka stockar en pukist alltid ska använda i ett visst stycke eftersom förutsättningarna kan vara så olika. Däremot tänker jag välja att ha grundfokus på några få stockar i musik från en viss kompositör och utifrån det prova mig fram till det som passar just den för tillfället aktuella notbilden, akustiken, luftfuktigheten, dirigenten, orkestern och de pukorna. När jag spelar musik av en annan kompositör flyttas fokuset till några andra par stockar och jag ändrar utifrån det till något mjukare/hårdare/tydligare/lättare beroende på vad som behövs. Exempelvis har jag fokus på trästockar med läder eller sämskskinn utanpå huvudet till Beethovens musik, men jag kan, beroende på förutsättningarna, ändra till alltifrån den hårdaste, spetsigaste trästocken jag har till en stock med lite mjuk filt runt en korkkärna. I Brahms musik har jag fokus på mjuka, lätta stockar med mjuk filt runt en korkkärna, men kan, beroende på förutsättningarna, ändra mig till alltifrån de absolut mjukaste stockarna jag har till ett par stockar med riktigt hård filt. I Stravinskijs musik har jag fokus på tyngre, hårda filtstockar men jag kan, beroende på förutsättningarna, ändra mig till alltifrån de hårdaste

hårdfiltstockarna jag har till tyngre stockar med mjuk filt. Utifrån detta perspektiv är det således flera olika typer av stockar som jag anser mig kunna använda i olika typer av musik, även om grundfokus kan vara ganska olika i musik av olika kompositörer.

Många dirigenter har en väldigt klar bild av vilken klang de vill att orkestern ska sträva efter och vissa dirigenter kan specificera hur de vill att just pukorna ska klinga. Varje dirigent kan ha väldigt olika klangideal för ett och samma stycke vilket kan påverka orkestern mycket. Oftast hinner dirigenten inte ändra orkesterklangen så mycket om han/hon bara är där en vecka, men en chefsdirigent som träffar orkestern regelbundet kan verkligen sätta sin prägel på orkesterns klang. Jag upplever att det både finns dirigenter som ber om hårdare pukstockar, dirigenter som beskriver ett klangideal för hur pukorna ska låta och låter pukisten hitta vägen dit och dirigenter som inte alls pratar om detaljer som hur just pukorna ska klinga. Vissa dirigenter har stor kännedom om vilka stockar och möjligheter som finns att välja mellan och vet exakt vilka sorters stockar som passar i olika sammanhang, medan andra inte vet något alls om det utan överlämnar det ansvaret till pukisten. Kommunikationen mellan dirigent och pukist är väldigt viktigt för att undvika missförstånd. Jag har t.ex. upplevt exempelvis att dirigenter efterfrågar hårdare stockar, men kanske egentligen velat ha en skarp attack, varvid ett spetsigare huvud, på en stock som inte nödvändigtvis måste vara hårdare, kanske skulle vara det som han/hon söker efter. En hårdare stock som istället har ett rundare huvud skulle antagligen inte ge dirigenten vad han/hon vill uppnå i det fallet. Om inte dirigenten är väldigt insatt i vilka möjligheter som finns och vad som passar i olika sammanhang är det viktigt att han/hon kan beskriva väl och förklara vad han/hon verkligen vill uppnå.

Vissa orkestrar har ett väldigt tydligt, uttalat klangideal som kan skilja sig mycket ifrån varandra, medan andra orkestrar inte direkt har något sådant klangideal. Klangidealet beror ofta på vilken typ av orkester det är, men det kan också bero på akustiken i deras vanligast använda konsertlokal. Framförallt beror klangidealet på vilken typ av musik orkestern vanligtvis spelar. En operaorkester behöver spela på ett sätt som fungerar i ett operadike, ihop med sångare. En kammarorkester som spelar barockmusik behöver kanske ha ett kallare, barockanpassat klangideal som fungerar för en mindre ensemble, vilket antagligen även märks av när samma ensemble spelar annan musik. En fullstor symfoniorkester som mestadels spelar Mahler och liknande stora verk, behöver kanske ha ett tyngre och mörkare klangideal som fungerar för en så stor ensemble. En pukist får ta hänsyn till att förmodligen spela luftigare i en operaorkester och med svagare dynamik i en mindre ensemble än i en stor ensemble. Dessutom är det viktigt att pukisten följer ett eventuellt uttalat, samlat klangideal eftersom pukorna står för en hel del av den samlade klangen. Detta genom att t.ex. välja att spela med trästockar och vevpukor i en kammarorkester som strävar efter en tidstypiskt klangideal, eller genom att t.ex. välja stora, mjuka stockar i en symfoniorkester som spelar mycket Brahms och liknande verk.

I konsertlokaler med mycket akustik, exempelvis kyrkor, behöver pukisten ofta använda stockar med mindre och spetsigare huvud för att få tydligare klang och behöver kanske dessutom hålla ner dynamiken. I konsertlokaler med väldigt lite akustik, exempelvis utomhus utan tak, behöver pukisten däremot oftast använda rundare och mjukare stockar för att binda ihop klangen så mycket som möjligt och kanske dessutom spela något starkare. I vissa situationer, exempelvis om skillnaden mellan den tidigare och den nya akustiken är väldigt stor och/eller om hela orkestern ändrar sin klang, krävs det verkligen att pukisten ändrar sitt stockval, medan det i andra situationer, exempelvis när orkestern blir uppmickad och hela orkestern behåller sin klang, är den bästa lösningen kanske att pukisten behåller den spelstil

och de stockar han/hon använt i en annan akustik. Det är viktigt att pukisten är lyhörd för alla förändringar som sker och anpassar sig efter det.

Det finns inte något generellt rätt eller fel i valet av pukstockar, eftersom det måste passa pukistens individuella spelstil, samt de förutsättningar som gäller varje speltillfälle. Däremot kan jag konstatera att det finns många åsikter om exakt vilka stockar en pukist ska välja vid ett visst tillfälle, vissa strävar mot samma håll medan andra strävar åt olika håll. I en orkester är det visserligen dirigenten som bestämmer, så om han/hon vill ha en annan klang så måste pukisten rätta sig efter det, men pukisten väljer vilka möjligheter han/hon visar för dirigenten samt vilket par han/hon verkligen spelar med till slut.

Pukstockar kan förändra klangen ifrån pukorna mycket, men valet av pukstockar är, som framgått, långt ifrån allt pukisten ska ta hänsyn till när det gäller klangbilden. Pukornas material, form och kondition, lokalens akustik och framförallt pukistens spelsätt betyder mycket för den sammanlagda klangbilden. En helhetssyn på denna fråga, hur och i vilka situationer man kan, skall eller vill få fram olika sorters klang från pukor, skulle kunna vara något för framtidens forskare att djupdyka i.

Källor

Litteratur

- Junker Miranda, Ulrika. (Red.). (2003). *Bonniers musiklexikon*, Stockholm; Albert Bonniers förlag (s. 48-51, 75-76, 485-487, 548)

Bilder

- Bilden på pukstockar med runt huvud och mycket mjuk filt på sidan 2 är hämtad från: <<http://en.item.rakuten.com>> [110424]
- Bilden på pukstockar med trubbigt huvud och hårdfilt samt bilden på pukstockar med spetsigt huvud i trä på sidan 2 är hämtad från: <<http://www.kaufmann.co.at>> [110424]
- Bilden på en puka på sidan 4 samt pukan i Berlinmodell på sidan 5 är hämtad från: <<http://www.lefima.co.uk>> [110424]
- Bilden på pukor i Dresdenmodell på sidan 5 är hämtad från: <<http://www.guidorueckel.de>> [110424]

Internet

- *Göteborgssymfonikernas hemsida:* <<http://www.gso.se>> [100420] från länken ”om orkestern” samt ”chefdirigenter”
- *Svenska kammarorkesterns hemsida:* <<http://www.svenskakammarorkestern.se>> [100420] från länken ”orkestern”
- *Göteborgsoperans hemsida:* <<http://sv.opera.se/om-oss/personal/orkester/> [100420], <<http://sv.opera.se/om-oss/om-operahuset/> [100420], <<http://sv.opera.se/om-oss/om-foretaget/> [100420]
- Blades, James/Bowles, Edmund A. <<http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27985>> [091117], avsnittet ”1. Construction”, ”3. To c1600.”, ”4. From c1600 to 1800.” och ”5. From 1800.”

Muntliga källor

- Hoffner, Lars. 1 timmes intervju om en pukists val av pukstockar, Örebro 10/12 2010
- Hansson, Andreas. 1 timmes intervju om dirigents syn på val av pukstockar, Örebro 10/12 2010
- Hernqvist, Hans. 1 timmer intervju om en pukists val av pukstockar, Göteborg 24/3 2010
- Bang, Björn. 1,5 timmes intervju om en pukists val av pukstockar. Göteborg 20/4 2010
- Rosengren, Finn. 45 minuters intervju om en dirigents syn på val av pukstockar, Göteborg 18/11 2010
- Ingebretsen, Kjell. 45 minuters intervju om en dirigents syn på val av pukstockar, Göteborg 25/11 2010

Bilagor

Innehållsförteckning för cd-skiva med exempel på olika stockval

Beethoven

Inspelning på Beethovens symfoni nummer 9, sats 1 med orkester (spår 1)

Inspelningar på Beethovens symfoni nummer 9, sats 1 när jag spelar (spår 2-4)

Brahms

Inspelning på Brahms symfoni nummer 1, sats 4 med orkester (spår 5)

Inspelningar på Brahms symfoni nummer 1, sats 4 när jag spelar (spår 6-8)

Stravinskij

Inspelning på Våroffer: Ritual of the Rival Tribes, Sacrificial dance med orkester (spår 9)

Inspelningar på Våroffer: Ritual of the Rival Tribes, Sacrificial Dance när jag spelar (spår 10-12)

Information om inspelningarna

Akustik och pukor

Inspelningen där jag spelar samtliga orkesterutdrag gjordes den 30 november 2010 i konsertsalen (A301) på Högskolan för Scen och Musik i Göteborg. Pukorna som användes är av märket Adams, med kalvskinn och hade en diameter på 32", 29" och 26". Den största pukkan (32") hade ett relativt oslitet skinn medan de andra två skinnen var medelslitna.

Till utdraget ur första satsen på Beethovens 9:e symfoni valde jag att stämma tonen A på 29"-pukan och tonen d på 26"-pukan.

Till utdraget ur fjärde satsen på Brahms 1:a symfoni valde jag att stämma tonen G på 32"-pukan och tonen c på 29"-pukan.

Till utdraget ur Stravinskij's Våroffer valde jag att stämma tonen A på 32"-pukan och tonen c på 29"-pukan.

Stockar

De stockar jag använt på inspelningarna är:

Spår 2: Kaufmann Wien 125 (sämmskinn)

Spår 3: Kaufmann Wien 120 (svarta hårdfilt)

Spår 4: David Morbey timpani sticks 430 (litet huvud med träkärna och lite mjuk filt)

Spår 6: David Morbey timpani sticks 410 KK (litet huvud med korkkärna och lite mjuk filt)

Spår 7: Concorde timpani sticks blå (korkkärna och medelmycket mjuk filt)

Spår 8: David Morbey timpani sticks 540 FF (stort huvud med korkkärna, mycket mjuk filt)

Spår 10: Kaufmann Wien 121 (bruna hårdfilt)

Spår 11: David Morbey timpani sticks 410 KK (litet huvud med korkkärna och lite mjuk filt)

Spår 12: Kaufmann Wien 118 (blåa hårdfilt)

Första satsen ur Beethovens symfoni nummer 9



514 *cresc.*

523 *f* *più f*

530 *S* *ff* *sempre ff*

539 *sempre ff* *tr* *f*

Fjärde satsen ur Brahms symfoni nummer 1

375 *string.*
p < sf > < sf > < sf > cresc.

391 **Più Allegro**
f *mf*

397 *f*

415

423

435

445 *tr* *tr* 1 2 3 4 *tr*

Sacrificial dance ur Stravinskijs Våroffer

Timpani I

103

♩ = ♪

DO# a DO ♯
SI b ä LA

186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201

Tuba

meno *f* *mf* *sf* *meno f* *mf*

a2 *sf* *meno f* *mf* *a2 sf*

a2 *meno f* *simile* *sf*

a2 *più sf* *meno f* *f* *e sempre cresc.*

a2 *ff*

F1.

Timpani I *fff*